

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



PAIDEIA

XV, 2 1976

INDICE

G. E. FERRARI,	<i>Ricordo di Nereo Vianello (con la bibliografia del suo venticinquennio di lavoro)</i>	3
S. CRO,	<i>Pietro de Angelis e la storiografia argentina</i> . .	43
M. CROSATO,	<i>Individuo, società, natura nell'opera di George Orwell</i>	67
E. MAGNANINI,	<i>L'«uomo vivo» (Una discussione sul romanzo psicologico sovietico negli anni '20)</i>	85
G. MARRA,	<i>The Baviad e The Maeviad: due poemetti satirici di William Gifford</i>	109
G. MEO ZILIO,	<i>Traduzioni italiane del «Martin Fierro»</i>	135
E. PAGANELLI,	<i>Una lettura di The Broken Heart di John Ford</i>	153

NOTE E RASSEGNE: M. Bonatti, *Una vita fatta di tutte le vite: Pablo Neruda*, 173 - G. Dogliani, *A Meeting with Hugh MacDiarmid*, 179 - G. De Toffol, *Critica e crisi nella Storia di Asor Rosa*, 187.

RECENSIONI: G.-P. Biasin, *Literary Diseases. Theme and Metaphor in the Italian Novel* (M. Battilana), 203 - P. Colaiacomo, *Biografia del personaggio nei romanzi di D. Defoe*; J. Richetti, *Defoe's Narratives - Situations and Structures* (A. Cagidemetrio), 205 - B. Placido, *Le due schiavitù: per una analisi della immaginazione americana* (G. Carboni), 210 - L. Valtz Mannucci, *Ideali e classi nella poesia di Milton* (S. Cattaneo), 217 - M. Eliade, *Il mito dell'eterno ritorno* (S. Tamiozzo Goldmann), 224 - J. Brown, *Mayakovsky. A Poet in the Revolution* (L. Magarotto), 226 - *Literatur und Leser: Theorien und Modelle zur Rezeption literarischer Werke* (F. Meregalli), 230 - C. Terni, *Juan del Encina* (J. Lopez Mosqueira), 235.

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, 2 1976

RICORDO DI NEREO VIANELLO

(Con la Bibliografia del suo venticinquennio di lavoro)

1. Suscita accorato rimpianto dover ricordare come scomparsa la figura amica del nostro collega Nereo Vianello: avendo appena raggiunto il venticinquennio di registrati lavori la ricca opera sua, troppo presto recisa. Doverne già salutare un così precoce congedo dalla sua vita, scuola ed uffici, dai suoi fervidi affetti ed assidui disegni, rattrista l'anima in profondo.

Quasi non sapremmo indurci ad evocare delle memorie di lui per questi «Annali» (dove gioverà prima ripercorrerne le alcune presenze d'opera dal '72: Bibl. 92, 114, 123-125 ..., e sino al suo estremo Bibl. 150), prima di sentir qui come idealmente convocata in cenacolo (o come già accanto a quel suo incredibile feretro) la cerchia dei suoi più prossimi colleghi, studenti ed amici d'Università veneziana. A mani e cuori stretti, meglio vivrà il congiunto ricordo di un tale compagno di nostri incontri o crocicchi d'opera: oltre quel nostro vissuto sgomento per la sorte rapinosa che lo strappava da noi. Egli, così tutto trasfuso in attività vivaci; tra i più giovani ancora, e più vogliosi creditori di squillante vita: lungo una sua ansiosa parabola, come pungolata o presaga di suo tempo avaro, sotto quel già in lui affiorante più triste sorriso.

Ma accanto ai volti amici di Ca' Foscari, il presente *Ricordo* ha come ricondotti in raduno intorno a lui (attraverso il gracile tramite qui sottoscritto) alcuni tra i più autorevoli estimatori di Nereo dal mondo dell'insegnamento bibliografico e della vita delle biblioteche: il suo (e nostro comune) decano maestro Barberi; e il sempre lucido, pugnace e schietto Bottasso; ed il Balsamo (così noto, ammirato e caro a Venezia): compagno al Vianello di studi e incontri, da non poche comuni idealità di lavoro, sui crocevia impreveduti dei rispettivi destini. E Renzo Frattarolo con essi.

Altro significativo riscontro di partecipazione per lui quello rivoltogli dalla «solidarietà professionale» del suo antecessore Papò;

per non dire dei numerosi suoi veneti colleghi (Carrara e Riva da Verona, Zamprogna e Puttin da Treviso *in primis!*), e triestini compagni di lavoro, con gli altri tutti: dal passato prossimo marciano al presente di Comitato Veneto d'Associazione bibliotecaria, o di Regione ed Enti locali. E più in là, o più in su, ecco incontro a lui il ragguardevole e caro Baroncelli da Brescia, e il Revelli da Torino, e il caldo petto dell'amicissimo nostro Rhodes della British Library di Londra: quasi impersonando quest'ultimo il percorso rimpianto dei più autorevoli Studi bibliografici stranieri di materia italiana. Inoltre, da Milano a Trieste, il cordoglio dei più qualificati suoi editori amici Vigevani e Maetzke, e gli Olschki da Firenze, con più altri ancora.

Ma insieme un altro addio a lui da quei diversi colleghi romani posti alle dirigenze o tra le più capaci «milizie» della «professione bibliotecaria»: quella dal nostro Vianello tanto perorata, anzi predicata come bandiera, lungo l'ultimo suo arco di vita. Proprio essa, la «professione bibliotecaria», sembra esser rimasta, dal di lui precoce abbandono, più sola: quasi avesse con lui perduto ad un tempo un tenace padrino ed un espansivo fratello.

2. La finalità del *Ricordo*, con intenti non certo di circostanza ma possibilmente meno fugaci, ci farà soffermare su qualche tratto biografico.

Nato il 26 maggio 1929 in Friuli, da un'occasionale residenza paterna (e proprio nella Gemona così di recente percossa), era il nostro Vianello tra le figure amiche più compiutamente veneziane: di nome e famiglia, di carattere ed attitudini, di impegno e ambizioni; per duttile sensibilità, cortesie e pragmatismo, ma soprattutto per ispirative tradizioni ideali.

Si era laureato con debita lode nel '54, dopo studi classici, in Lettere a Padova; dove anche si iscriverà, già con indizi di orientamento, alla Scuola di perfezionamento Storico-Filologica delle Venetie. Ma ricercherà poi, dall'Archivio di Stato di Venezia, le più domestiche consuetudini di quel diploma in Paleografia, Diplomatica e Dottrine archivistiche (1956); con altro seguente in Paleografia greca, dietro esercitazioni e frequenze ad uno speciale corso di auspicio comunale presso la Biblioteca Marciana (1961).

Conseguita tosto l'abilitazione e l'idoneità all'insegnamento delle Lettere italiane e Storia negli Istituti d'Istruzione Tecnica e nelle Scuole Medie, preferì peraltro il Vianello altre vie di lavoro.

Proprio non aveva pensato, per parecchi anni (più precisamente sino al '61), ad esordire nella carriera delle biblioteche: a cui si sarebbe solo più tardi rivolto con capacità prominenti, ed alla cui «rivalorizzazione» tanto si sarebbe adoprato. Come ben notava, infatti, il suo primo e più immediato necrologista (e in pari tempo l'ultimo, e più generoso, compagno suo di lavoro ufficiale), Stelio Crise, il Vianello «aveva tardato ad individuare la sua vocazione bibliotecaria»: tanto da farla a molti apparire, ed a lungo, come una retrocessione sostitutiva, se pur non proprio «di ripiego», rispetto ad altri suoi perseguiti sentieri.

Per un settennio, dal 1955 al '62, il Vianello era stato il segretario dell'Istituto di Lettere, Musica e Teatro della Fondazione Cini: ove assai aveva contribuito, coadiuvandone il direttore Folena, alla stessa installazione esecutiva come all'organizzazione di esso; non senza allestimenti di mostre documentarie ed un buon lavoro per la fase costitutiva della sua biblioteca speciale. Dopo l'addio al segretariato di quell'Istituto (che gli aveva comportato anche quello, per il biennio 1957-'58, del Comitato per l'«Atlante Linguistico Mediterraneo»), vi rimarrà membro della Consulta direttiva (dal '63); oltre che il designato consulente «esperto» per le questioni bibliografiche presso la stessa Fondazione.

3. Entrato dunque il nostro Vianello più oltre, con diverse altre esperienze ed ormai più che trentenne, nel *curriculum* delle Biblioteche pubbliche di Stato, esordì come vice-bibliotecario presso la Governativa di Gorizia (congiunta alla Civica e poi denominata «Isontina»): un viatico di lavoro ch'egli seppe in sèguito non più dimenticare. Ma potè in breve trasferirsi nella sua Venezia, divenendovi senza troppe attese, e lungo un intero decennio, figura espressiva e fondamentale (anche se in più casi fervidamente inquieta e discussa) del bibliotecariato marciano.

Frequenterà poi, con pronunciata partecipazione personale, corsi ministeriali di aggiornamento e specializzazione per bibliotecari durante gli anni '67 e '69; dopo aver anche chiesto e ottenuto di prestare la propria opera presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, tra gli affluiti collaboratori di soccorso (e soprattutto per la ricostituzione dei suoi travolti cataloghi), dalla sciagura d'alluvione del Novembre '66.

Fra le cosiddette «attribuzioni» a lui più congeniali, o «mansioni» meglio a lui consonanti, lungo le tappe del suo lavoro nella

Sede marciana, sembra quasi superfluo affidare ai ricordi quelle alacri e snelle sue applicazioni per ricerche bibliografiche o da manoscritti: soprattutto d'area linguistica o letteraria, e sia volgare italiana che veneta.

Fu egli per qualche anno incaricato a dirigerli (con facoltà di proprie iniziative assai libere ed ampie) l'ufficio degli acquisti e nuove accessioni. E molto ebbe ad occuparsi, anche con pugnaci interventi di metodo, dei servizi di restauro per il cosiddetto «materiale bibliografico raro e di pregio»: avendo a tal fine seguito due corsi specialistici in Roma presso l'Istituto di Patologia del Libro. Tra l'altro, egli era stato anche designato dal '69 ad un primo incarico di coordinamento esecutivo per il caratteristico Centre Bibliographique Interdisciplinaire: istituito presso la Marciana sotto l'egida dell'UNESCO e per iniziativa della sua Commissione Italiana.

Né poco aveva dovuto a lui una certa fase di nuove vicende ed assetti, ma soprattutto di maggior eco pubblicistica, nella vita della ben nota Raccolta Tursi pei Viaggiatori Stranieri in Italia: dopo la sua assidua trasfusione di lascito alla Marciana. Ne procurò il Vianello notizie in varie fogge e sedi, anche di più impegnativo ragguaglio per gli studi, ma altresì per la radio e la stampa quotidiana: soprattutto dall'occasione dell'inaugurazione ufficiale della raccolta presso le Sale marciane di Libreria Vecchia nel '68 (Bibl. 37, 52-53, 60 e 68). Neppure mancò egli di adoprarsi similmente per iniziative connesse, in quel medesimo anno, alle celebrazioni di semimillennaria ricorrenza della *donatio* bessarionea a S. Marco, voluta designare per v Centenario della Marciana: rimanendo egli anche zelatore, sino alla morte, d'una propria nuova storia per essa.

Pochi anni addietro il Vianello aveva allestito nel Salone marciano (dietro sua personale sensibile proposta, ravvalorata dalle proprie intense frequentazioni di studio per le «Postille al Petrarca»: Bibl. 9 ecc.), una Mostra celebrativa nel IV Centenario della nascita di Galileo (1964): procurandone un sobrio catalogo (Bibl. 35), e potendovi anche proclamare il ritrovamento d'una lettera inedita dello scienziato. Nel seguente anno '65, forniva egli pure la sua adatta parte di edizioni settecentesche e di documenti nel cataloghino marciano per le associate mostre dal VII Centenario della nascita di Dante e dal V dell'Introduzione della stampa in Italia (Bibl. 39).

Della collezione dei Periodici marciani, infine, aveva egli pro-

curato una propria utile realizzazione pragmatica di *Elenco*: bene desumendola in pubblico *promptuarium* dalle compilazioni bibliotecarie antecedenti (Bibl. 45). Parimenti molto sensibile e compartecipe sarà il nostro amico, alcuni anni dopo, per i lavori di riproduzione xerografica ETIMAR (poi effettuati) del catalogo a volumi dei fondi antichi, e schedografico susseguente, degli Stampati marciani.

4. Nominato il nostro Vianello, dal Dicembre '71, Soprintendente ai beni librari (o già «bibliografico») per il Veneto, egli si troverà tosto – col trasferimento alla Regione Veneta, dall'Aprile seguente, delle giurisdizioni amministrative in materia di Biblioteche degli enti locali o d'interesse locale – a dover coordinare (e appunto in veste di nuovo funzionario dipendente dalla Regione) ogni prosecutiva o sopraggiunta attività spettante ai soggetti librari e bibliotecari veneti, per tal modo trasferiti o delegati.

Concorreva, anche ben coadiuvato da più prossimi collaboratori provetti, alla preparazione della legge regionale concernente le materie suddette (1974); nonché all'istituzione – spesso per germinazione spontanea da locali sensibilità ed occorrenze – di nuove biblioteche pubbliche nella Regione, ovvero alla creazione od incremento di Sistemi bibliotecari provinciali; con l'avvio altresì di un da lui patrocinato Centro regionale del Restauro librario.

Ma dove i poteri effettivi venissero a riscontrarsi, dal nuovo corso, troppo rattrappiti o non poco contesi al proprio ufficio, egli non mancava di almeno tentar d'influire in qualche modo, assistendoli con consulenze in varia foggia, sugli adempimenti dovuti nell'area dei «beni» di sua competenza e funzione. (Ma gioverà a questo punto almeno un richiamo a Bibl. 137-138). Non si dovrebbero in verità lasciare senza un alito di ricordo, dalle ultime memorie dell'opera sua (insieme a certe più felici opportunità offertegli per meglio libere applicazioni di suo personale lavoro), né le fraposte attese, né le dissimulate delusioni, né certi attutiti fervori rispetto ai compiti intrinseci ed alle dignità peculiari di quel suo ufficio; pur preferendo noi di farne qui oggetto d'un solo richiamo alle sofferte consapevolezza del breve articolo del Crise sopra accennato.

Dalla Regione peraltro, in coordinamento con l'Istituto Italiano di Cultura a Colonia, godè egli il compito d'allestimento, nel '73 (quasi a suggello dei peculi veneziani esibiti per l'Anno Internazio-

nale del Libro), delle due mostre bibliografiche – realizzate appunto a Colonia – d'incunaboli veneti e dell'odierna editoria regionale: per tanta parte dovute alla sua iniziativa (Bibl. 105-107).

Rammeremo inoltre il paragrafo delle di lui impegnate partecipazioni (quale membro o presidente) in varie commissioni esaminatrici di concorsi per bibliotecari o carriere dipendenti in Venezia e nella Regione Veneta. Del resto, nella sua stessa Università di Venezia era ugualmente stato membro fondamentale di più commissioni per bibliotecari, aiuto-bibliotecari e schedatori.

5. La trama del ricordo ci richiederà anche di fornire qualche nota di *membership* culturale dalle attività e presenze militanti del Vianello, ovvero qualche dato cronologico di sue appartenenze accademiche.

Già dal 1959 (dunque appena trentenne) fu nominato Socio effettivo dell'Ateneo Veneto: del quale istituto fu altresì Consigliere accademico per il quadriennio 1971-'75; e la morte lo rapiva mentr'egli era tuttora membro partecipe della sua Commissione per gli «Atti e Memorie». Dal 1970 Socio corrispondente interno della Deputazione di Storia Patria per le Venezie, ne fu tosto eletto Socio effettivo dal '72. Dal '68 era membro del Consiglio direttivo della Società Nazionale «Dante Alighieri» (Comitato di Venezia); più di recente (1973) nominato anche socio del Centre International pour l'Éducation Artistique patrocinato dall'UNESCO. Per non dir poi di varie altre appartenenze a sodalizi minori, egli fu da sempre socio iscritto, e vivamente operante, nell'Associazione degli Scrittori Veneti; ed anzi, dal '74, valido redattore della Sez. «Notiziario di Biblioteche Venete» nella sua rivista di «Lettere Venete».

Ma dell'efficace milizia ed opera dirigente di lui in seno alla sua professionale Associazione Italiana Biblioteche (A.I.B.), a cui fu iscritto sin dal 1955, gioverebbe meglio soffermarsi più a lungo in altra sede. Della propria Sezione circoscrizionale, allora denominata «del Veneto Orientale, Friuli e Venezia Giulia», fu Vice-presidente dal 1964 al '67 e Presidente lungo l'intero lustro dal 1967 al '72. Del periodico dell'Associazione, «Bollettino d'Informazioni», fu assiduo e peculiare collaboratore, e appunto a principiare dal '67; ma proseguendovi egli le presenze quasi ininterrottamente sino alla fine, ritrovandosi anzi là qualcuno tra gli ultimi suoi contributi (Bibl. 147 e 148...).

Dal 1969 segretario del Gruppo di lavoro dell'Associazione medesima «per la formazione professionale bibliotecaria», ed anzi membro aggregato della Commissione permanente per la ristrutturazione delle carriere dei bibliotecari di stato, lascia in ciò viva traccia di instancabile impegno: divenuto anche come sua bandiera d'onore.

A questo suo fondamentale capitolo d'interessi veniva certo a connettersi anche la sua duplice partecipazione (di lezioni e programma) ad un primo Corso annuale per Bibliotecari realizzato a Milano dalla Regione Lombarda (1973); oltre che ad un precedente di Liguria, e da più altre similari occasioni.

Legato all'Association Internationale de Bibliophilie, molto aveva il Vianello operato nel '67 (al fianco del De Marinis) per l'importante V Congresso di essa a Venezia: anche in veste di membro del suo Comitato organizzatore, e procurando l'allestimento d'una piccola ma scelta mostra marciata per gli intervenuti; come più innanzi la bella stampa degli «Atti» (Bibl. 48-50 e 79). E venne egli significativamente incluso, da quello stesso anno (unico italiano tra i membri di esso), nel Comité de Publication del periodico dell'Association, il «Bulletin du Bibliophile»: di assai sommissa veste presente, ma di antico prestigio.

6. La presenza di lavoro del nostro Nereo Vianello alla *sua* Università di Venezia, con le aspirazioni di funzione e l'attaccamento alla sede che i suoi colleghi ed amici conoscono, aveva giusto compiuto il ventennio. Dall'a.a. 1956-'57 egli era stato accolto a Ca' Foscari per assistente volontario presso la cattedra di Lingua e Letteratura Italiana, con insegnamento anche di Storia della Lingua; ed aveva ininterrottamente proseguito tale operosità (anche con riconosciute prove d'uno spirito di disinteresse e di personale sacrificio), attraverso suoi quattro lustri.

Entrambe le sue libere docenze, quella in Biblioteconomia e Bibliografia (conseguita nel '68), e l'altra in Lingua e Letteratura Italiana (nel '71), gli venivano confermate con decreti ministeriali che l'affetto vuole citati: del 22 maggio 1973 e dell'ancora recente 12 giugno 1976, prevî calorosi verbali di proposta e richiesta da parte del Consiglio di Facoltà. Da ciò, e nella prevalente attesa di un tale assegnatario, la richiesta unanime della Facoltà per un concorso alla cattedra di Biblioteconomia e Bibliografia nella sede.

Come già si accennava, i primi anni di attività del Vianello a Ca' Foscari si svolsero da quel suo assistentato volontario di italianista: accanto al Marazzan e suoi più vicini collaboratori. Più in particolare egli venne a coadiuvarne efficacemente l'opera didattica, da già versato storico della lingua: destinando soprattutto a tale soggetto le assidue esercitazioni tra gli studenti dei corsi. Prima ancora del suo proprio apposito di *Lineamenti* (per l'a.a. 1962-'63, Bibl. 31), egli aveva operato per gli alunni di quella scuola con orientamenti e guida, anche di non avaro sussidio bibliografico: né solo in materia di «Lingua e Dialetti», ma altresì per «Nozioni di Stilistica», e fornendo avvertenze circa la «Lettura di testi».

Prima della docenza, era stato anche – come dicesi – «ternato», con giudizi di commissione altamente elogiativi, in un concorso al posto di assistente ordinario presso la medesima cattedra di Lingua e Letteratura Italiana. Ma dopo conseguita quella docenza, terrà con intensificata passione un corso su di un soggetto, di storico periodo determinato e dal proposito ciclico, di sua peculiare conoscenza e attrazione: la «Cultura letteraria nel Veneto tra la fine del Settecento e il primo Ottocento».

Solo dal '65, alcuni anni dopo il suo volontariato di Lettere (ma poi ininterrottamente, salvo per l'a.a. 1967-'68), principierà il Vianello a tenere il suo corso complementare di Bibliografia e Biblioteconomia. Tale incarico gli verrà in continuazione confermato per oltre un decennio. Nel finale bilancio di esso il Vianello poteva conteggiarci circa 2500 esami con lui positivamente sostenuti da discenti; con 42 sue relazioni, ed altre 14 correlazioni, per tesi di laurea legate alle sue discipline, ma spesso anche ben coordinate con altri insegnamenti. Verrà quindi «stabilizzato» su detto «incarico interno», dall'ottobre '73. Ma con l'istituzione della nuova Facoltà di Lettere e Filosofia per la stessa Università di Venezia, tale suo insegnamento gli era stato altresì proficuamente «mutuato» a quella, dalla sua originaria facoltà di Lingue e Letterature Straniere, a decorrere dall'a.a. 1971-'72.

7. In generale, i suoi annui «corsi istituzionali» (anche didatticamente suffragati da debiti «Appunti» dalle lezioni ed esercitazioni seminariali, oltre che di volta in volta sostenuti dai più adatti testi «consigliati»), si articolavano in programmi di lavoro rivolti ad uno od altro «profilo» o «lineamento» di *storia del libro*; con ri-

spettive «nozioni» di *bibliografia* e di *biblioteconomia*, nonché per la propria personale didassi della *citazione* (Bibl. 32-33, 73 e 104).

Nei suoi corsi 1972-'73 e seguente interessa la collocazione, quale primo argomento di studio agli uditori, di un proprio compendio espositivo su «Biblioteche, bibliotecarî, bibliofili e commercio librario in Italia tra fine Settecento e primo Ottocento»: certo introducente al suo specifico tema dell'epistolografia andresiana, alla caccia di spunti bibliotecologici. Per l'a.a. 1974-'75, quasi ad esprimere la prevalenza assunta nel Vianello dal suo *leit-motif* della «formazione professionale bibliotecaria» (in chiave di nuovi incrementi alle strutture d'insegnamento: Bibl. 92, 93, 118 ecc.), diviene come un formulato caposaldo della sua scuola – nel ... nuovo «corso», anche universitario e «istituzionale» (e pur politicamente meglio aggiornato) – il tema della «Funzione sociale della Biblioteca pubblica».

Ma ne vengono altresì approfondite numerose questioni spettanti alla metodologia della ricerca, altre ancora per l'utilizzazione della lettura nell'economia del lavoro scientifico; con frutto di ulteriori pratici codicilli, anche empirici, dietro effettuate «visite guidate» a biblioteche, a sistemi bibliotecarî, e persino a qualche tipografia: onde farne discendere più sperimentate nozioni dirette alle radici dei rudimenti bibliologici.

Tra gli oggetti didattici spettanti alla storia del libro ed alla citazione bibliografica (ma da ultimo pure – in emblematica congiunzione – alla storia della Marciana ed alle «attrezzature» della nuova Biblioteca generale dell'Università a Ca' Bernardo!), gioverà almeno rammentare due o tre fra i cosiddetti «corsi di ricerca»: da lui promossi, in questi anni Settanta, a corredo delle proprie lezioni. Ricordiamo, anzitutto, taluni effetti di stimolato studio da primi indirizzi d'indagine vertenti su *Momenti dell'editoria italiana dell'Ottocento e del Novecento* (naturalmente con l'opera del Gamba e sulla Tipografia di Alvisopoli in evidenza: Bibl. 28 e 46 ecc.; ed essendo allora recente il bel volume del Riva dal Vianello recensito: Bibl. 47). Analogo, e forse ancor più istruttivo, l'altro «corso di ricerca» seguente per una *Bibliografia ragionata sulla filologia e la storiografia letteraria del Settecento veneto*.

Ma dall'iterato altro Seminario cafoscarino «di ricerca» per gli anni 1970-'71 e 1971-'72, voluto ormai destinare anch'esso al *punctus prudens* della «formazione professionale del bibliotecario», alla luce della sua «funzione in servizio della collettività d'og-

gi», scaturiranno gli effetti esposti proprio in questa rivista, ed a cui dobbiamo qui pure accennare (registrando la stesura derivata in Bibl. 92). Va insieme ricordato come il Vianello sapesse «utilizzare» anche i materiali scaturiti da un precedente suo seminario, per una relazione presentata nel Giugno '72 in Commissione per la Biblioteca generale di Ca' Foscari (*Per la meccanizzazione della Biblioteca centrale dell'Università di Venezia*).

Gioverà infatti almeno menzionare, a questo punto, il di lui contributo, sempre sensibile e spesso fondamentale (soprattutto per competenze tecniche accanto alle amministrative), in seno a quella Commissione, come anche nella più specifica altra «edilizia»; e per tutto quanto da lui operato per la nuova sede e strutture bibliotecarie a Ca' Bernardo. (Ed egli serbava anzi nell'animo l'intenzione di tener presto, come da promosso incarico, un ulteriore corso di aggiornamento per il personale di quella esordita e così ben diretta Biblioteca centrale dell'Università veneziana).

Tanto opportuna e degna, oltre che cara all'amicizia del sodale, ci raggiungeva dunque la nozione della pronta proposta formulata al Magnifico Rettore dal direttore di essa, Dott. Sergio Corradini (sin dallo scorso 26 aprile, appena dopo la compianta scomparsa): per l'intitolazione al Vianello di «una delle sale della Biblioteca generale, e più in particolare quella della biblioteca di *Library Science*». Con parole di estimazione e ricordo che meritano qui di essere riportate (accanto ad un rinnovato grazie al collega Corradini per gli amichevoli ausili offerti al presente estensore, riguardo a talune nozioni di *curriculum* cafoscarino del comune amico, atte a rendere meglio corale il saluto delle memorie): «La Biblioteca dell'Università deve moltissimo, nella sua concezione e nelle sue linee di sviluppo, all'opera appassionata e profondamente capace del Prof. Nereo Vianello. Egli ebbe gran parte nella elaborazione dei piani per la nuova biblioteca, e di essa seguì sempre, con grande dottrina e cordialissima disponibilità umana, tutto lo sviluppo. In particolare è sua la concezione di una biblioteca di *Library Science*, luogo di elaborazione di piani già iniziati per un catalogo unico delle biblioteche veneziane».

8. Il seguente compilato corredo di *Bibliografia* cronologica, attraverso i diversi elementi prodotti dal suo venticinquennio d'opera, quasi ci esonera dall'accennare in più compiuta rassegna, nel corso di questo *Ricordo*, alla specie, ordine e pregio dei varî gruppi o

fasi dei lavori del nostro Nereo. Del resto, le brevi indicazioni o postille, per lo più soggiunte a ciascun titolo, già si adoprano a precisarne le origini d'influsso, o talune appartenenze d'interesse, lungo l'arco del suo cammino; valendo altresì a connetterne le presenze con raccordi di più giovevole associazione.

Già amavamo principiare, dal ricordo di certi primi suoi embrioni di stampa poetica, con incoraggiati saggi di traduzioni come dal Verlaine e dal Rimbaud (Bibl. 1 e 3), cogliendovi l'attestazione di un non superficiale suo discepolato alla scuola di Diego Valeri: da quei più giovani anni di sua Università padovana.

Nascono poi in lui, e talvolta zampillano in rivoli coordinati, da quel suo fecondo quinquennio formativo 1954-'58 od anche più innanzi (sino al più concentrato impegno del suo «nuovo Gamba»), i contributi rivolti alla storiografia ed erudizione linguistica, italiana e veneta. Con attenzione speciale a soggetti caratteristici: quali la presunta «lingua franca» di Dalmazia, la «lingua zerga» del '500 nel territorio trevigiano, gli usi linguistici del foro veneto nel Settecento; o sino alle traduzioni vernacole veneziane della *Commedia*. Vanno notate, da allora, le sue presenze collaborative – anche minori – a «Lingua Nostra» (Bibl. 6, 11-12, 17 ...); ma come per una sede amica, dov'egli ancora ritornerà, per segnalazioni d'opera di colleghi, oltre vent'anni dopo: Bibl. 57 e 67!).

Ed ecco insieme le promettenti avanguardie per un suo esordio quale critico letterario, e le primizie di suoi interventi anche critici da filologo italiano (Bibl. 7, 10 e 18 ecc.). Magari dal miglior periodo della sua collaborazione a «Lettere Italiane» (Bibl. 2, 5, 7, 16 ecc.); col suo suddetto settennio di lavoro alla Fondazione Cini, e mercé l'influenza od il solco delle rispettive scuole del Folena e del Branca. (Ma vi sarebbero anche da ricordare, dai medesimi anni, diversi lucidi rendiconti del Vianello su importanti congressi di «italianistica», od altri, in «Convivium» o in «Humanitas»: Bibl. 15, 19, 23, 25, 30 ...).

Già presto il Vianello operava per l'impiego ed illustrazione di manoscritti inediti, o di edizioni ignote o mal note: soprattutto d'area veneta e di custodia marciana. Ma già dai suddetti lavori emergono, come caratterizzanti della forma mentale del nostro autore, le sue inclinazioni a concentrare il proprio esame, per miglior agio, sul concreto veicolo grafico: in attinenza alla più intrinseca finalità del «valore» storico e critico dell'oggetto filologico, linguistico e letterario. Ciò che viene a porgere una serena serie di assai

fruttuose occasioni, talvolta anche emblematiche, di plessi o coniugi tra soggetto ed oggetto di scrittura negli studî letterarî: come ad es. tra Filologia e Bibliografia critica dell'antica edizione (Bibl. 7 ...); fra Critica letteraria e necessità della più approfondita, e spesso riparatrice, Analisi bibliografica, che divenga «critica» anch'essa (Bibl. 21 ...); o tra Metodologia testuale e Codicografia bibliotecaria (Bibl. 14...); e così procedendo.

9. Incline il nostro Vianello, da congiunti interessi letterarî e linguistici, ai testi d'antico teatro veneto (come ben si riscontra sin da una sua recensione del '56, nonché da una collaborazione bibliografica al Valeri d'un paio d'anni dopo: Bibl. 13 e 22), lascerà da lui buona traccia agli studî quel suo piccolo fulcro di lavoro, con ricognizioni bibliografiche fedeli, per Andrea Calmo. (Dai giovanili Bibl. 13, 16 e 21 sino alle sintesi di Bibl. 102 e 136 da sua età provetta. Ma riguardo al vivido teatro calmiano, egli collaborerà a Venezia – in fervorosa sede di rappresentazioni militanti – anche con il Teatro dell'Avogaria, oltre che per un Festival della Biennale di Venezia). E assai moveva l'animo lo scorso 2 maggio – così pochi giorni dopo la sua scomparsa – udir l'associata eco autorevole di schietto riconoscimento per ciò che il Vianello aveva offerto a servizio delle migliori applicazioni calmiane dell'avvenire, da parte degl'intervenuti a quel Convegno universitario di coordinamento per gli studî veneti di materia letteraria fruttuosamente promosso dal Prof. Giorgio Padoan presso la Biblioteca generale dell'Università di Venezia, e nel cui seno la presenza come di cerniera biblio-letteraria del collega Vianello avrebbe certo apportato un tributo significante).

Tra le più valide e consistenti applicazioni giovanili di lui, quasi in equidistanza strumentale tra filologia e critica letteraria, sembrano a noi rimanere le sue trascritte (e quasi puntigliosamente commentate e chiosate) «Postille al Petrarca» di Galileo: da quel Post. 60 della Biblioteca Nazionale di Firenze (Bibl. 9, dopo il preannuncio di Bibl. 2, e con l'esame «da angolazione stilistica» di Bibl. 20: dall'a. 1954 al '58). Dal suo intenso fervore di venticinquenne potrebbe ritenersi con ciò fornito il suo contributo di novità agli studî letterarî complessivamente più durevole e degno.

Ma tra i più rilevanti lavori di lui va certo annoverata anche la sua nuova edizione della *Serie degli scritti impressi in dialetto veneziano* di Bartolomeo Gamba (del 1959, dopo l'ed. orig. del

1832: Bibl. 24); con l'accurata inserzione delle giunte o rettifiche autografe di un noto esemplare interfoliato gambiano alla Marciana; ma altresì col corredo d'una pregevole introduzione del Vianello sul Gamba, e di altre sue annotazioni bibliografiche e critiche. (Al quale bel volume solo non sapemmo rinunciare a fornire taluni suggerimenti per una diversa attitudine di lavoro; o ancor più per avvertenza metodologica di fronte all'assunto d'un'adeguata Bibliografia odierna sui testi di lingua veneziana). Sembrano rimanere assai lucide le ricostruzioni biografico-culturali del nostro autore intorno alla figura del Gamba (Bibl. 24 e 28), e più che degni i rinnovati omaggi di ricorrenza alla sua memoria (Bibl. 43-44).

Da sollecitazioni di ricerca quasi necessariamente fiorite da quel lavoro, ecco l'opera (insieme di storiografia culturale e di storiografia bibliografica, felicemente fuse in unità), sulla maggior editoria della Restaurazione veneta: *La Tipografia di Alvisopoli*, coi propri «*Annali*» (Bibl. 46). Essa rappresenta – a nostro vedere – la monografia del Vianello meglio acquisita agli studî, fornita di pregi più unanimamente riconosciuti, e procedente da una connaturale consonanza con le attitudini e interessi dell'autore. (E ben giustamente una sua prima stesura godè d'un premio, anche foriero di pubblicazione, al concorso ministeriale del '65, bandito in occasione del semimillennio dall'introduzione dell'arte tipografica in Italia). Del resto, quel tema della storiografia culturale e letteraria dell'Ottocento veneto (da una ad altra generazione romantica, dopo i lustri di temperie neoclassica e di prima Restaurazione), rimarrà sempre al Vianello tanto presente e «proprio»; sembrandogli tuttora quella storia – anche da reduce d'una bella e così bene inquadrata sua recensione al *Carrer* del Gambarin (Bibl. 55) – «in gran parte da scrivere».

Dall'anno '66 si rileva come il Vianello, dalle protrate sue consuetudini didattiche e dalla vicinanza a direzioni editoriali di docenti amici, si volgesse ad includere nel quadro del suo lavoro come delle nuove isole, anche «pragmatiche», per il *curriculum* dell'«italianista». Terrà la sua «lectura Dantis scaligera» per l'ultimo canto della trilogia di Cacciaguida, fornirà scolastiche note di commento in edizione popolare, e con succinte bibliografie di corredo, per il *Canzoniere* di Petrarca e la *Gerusalemme* del Tasso: accanto ai nomi del Marazzan e del Petrocchi (Bibl. 40, 41, 51). Soprattutto, si farà editore ed introduttore della *Fiammetta* boccaccesca, in un amabile volume: adoprando ad illustrazione anche le chio-

se mitologiche attribuite al Boccaccio (Bibl. 42).

E si potrà forse rammentare, a questo punto, anche il di lui contributo alla preparazione dell'*Inventario dei Manoscritti di Gabriele D'Annunzio al Vittoriale* (a cura di E. Mariano, 1968: cfr. Bibl. 54). Più di recente egli era anche chiamato a rivedere (in qualità di membro, esperto in bibliografia, dell'Ente Nazionale Francesco Petrarca), un manoscritto, appunto di *Bibliografia petrarchesca per gli a. 1916-'72*, del noto studioso-bibliografo americano Joseph G. Fucilla.

10. Tosto rilevabile nel nostro autore, sin da ogni indugiare dei suoi lavori giovanili da una ad altra sede di storiografia culturale e letteraria, l'attrazione (o piuttosto l'emergente suo interesse vocazionale) al polo del «libro», come oggetto tramite di ciascuna cultura. E dunque meritevole anch'esso d'un proprio apposito o quasi autonomo studio, e così d'una propria storiografia: poniamo pure, per lui, dal fascinoso capitolo della prima editoria umanistica al suo domestico sbocco nel primo Ottocento veneto.

Stavano alle sue spalle certe sensibili applicazioni normative alle più belle epidermidi grafiche d'arte di stampa come sussidio alla bibliologia. Accanto al suo fortunato manuale, di diffuso impiego universitario, sulla *Citazione di opere a stampa e manoscritti* (Bibl. 32, 33, 73 e 104, già ricord.), il Vianello compilava infatti per le scuole dei tipografi – dall'intrinsechezza di lavoro con Luigi Fumanelli (al cui volume del '65 sul *Carattere nella storia e nell'arte della stampa* aveva pure contribuito) – un caratteristico manuale didattico con *Elementi di ortografia compositiva*. Ma una originaria stesura della *Citazione* era stata inserita anche nella torinese *Enciclopedia della Stampa* della S.E.I.: alla quale, del resto, il Vianello era venuto collaborando, dal '67, anche in qualità di membro della Commissione Grafica dell'UNI (UNIGRAF-UNIPREA). Ciò si rammenta soltanto, nell'economia del presente *Ricordo*, come una certa premonizione di attrattive sul cammino di vario suo seguente lavoro.

L'oggetto, anche storico, della stampa veneziana e veneta delle origini non può non apparirgli dominante: altresì con almeno accennate inflessioni al suo veicolo di cultura e civiltà per la società della Repubblica. (E con le sue influenze nell'ultimo Quattrocento e più oltre: Bibl. 98, 130, 131). Certo da ciò il desiderio di far sua almeno un'esemplare monografia documentaria, quale quella

per i Sessa nel Cinquecento veneziano (Bibl. 71); ma avendo il Vianello collaborato, anche con proprie inquiete stimolazioni di compartecipe, nel più ampio quadro di un programma di ricerche (sostenuto dal C.N.R. presso la Marciana) sui tipografi attivi a Venezia nel secolo XVI. Egli anche segue con attento rigore, da nuovi contributi qualificati, la fortuna dell'editoria greca in Venezia (Bibl. 80, 145).

Ma il più concentrato lavoro di ultimo decennio per le discipline bibliografiche, da quello che diremmo «il secondo Vianello» dopo gli anni prevalenti del suo «italianismo», può solo rivolgersi ai filoni o trame emergenti dai piccoli annali della seguente *Bibliografia*. Vi si affaccia anche un certo proposito, pur – a dir vero – in lui non troppo congeniale né provveduto, per sopravvestire in Bibliografia le proprie prassi e didassi di qualche più teoretico fondamento filosofico o almeno riflessivo (Bibl. 118).

Resta recensore assai vigile e multiforme, tra la gran ressa di prodotti accorrenti dagli studi bibliografici in varie direzioni (come p. es. da Bibl. 110, 125 ecc., e diciamo sino a Bibl. 144, e allo stesso estremo Bibl. 150 su questi «Annali»); ma più propriamente, da ultimo, dietro taluni meglio affermati trattatisti stranieri della disciplina (Bibl. 111-114 ecc.). Gli si deve certo gratitudine, più che da ogni altra cosa, per la recente, e così comprensiva e articolata, sua *Rassegna* di triennio (Bibl. 122).

Si manifesta il Vianello molto attento ai cataloghi di altrui mostre; illustratore di nuova bibliofilia da campioni rieditoriali espressivi (Bibl. 95, 97); anche bibliotecografo, con capacità di compendiaro sguardo didattico (Bibl. 96), o monografista per l'emblematico nostro primo capitolo del Petrarca (Bibl. 61 e 135).

Dalla sua produzione scientifica più apposita o meglio rilevata, resta recente un altro rivolo delle applicazioni culturali del Vianello: come espresso dal non tenue impegno dei suoi lavori andresiani di Bibl. 100-101. Vale a dire quel fiorito suo intento di procedere ad una propria «utilizzazione» dai depositi epistolari di temperie erudita settecentesca, allo scopo di ridurne i testi (o gli sprazzi di riferite notizie) a documento storico di bibliografia.

Ma ecco ci giunge un coronamento di lavoro emblematico: quel suo ultimo scritto sul *Leggere per vivere ed esistere* in «Accademie e Biblioteche d'Italia» (Bibl. 149). Davvero esso ora ci suona come di fatidico suggello alla conclusa «esistenza» d'un tale arco d'opera, in servizio del «libro», quale si ritrovò a «vivere» il nostro

autore. Vi è generosa e puntuale, in quest'ultimo articolo, l'analisi informativa, ed anche riflessiva in più tratti, intorno a quella così significativa e ragguardevole miscellanea corale tedesca del *Lesen und Leben* (1975): anche celebrativa di ricorrenza, nella sua precipua chiave d'«assemblaggio» scientifico-tecnico, demo-psicologico e politico-sociale. Solo esile e sottaciuta da lui, o quasi sospensiva in ascolto presso una tanta sua soglia imminente, la qualsiasi propria concezione di dedotti valori intrinseci di fronte al Leggere ed al Vivere; con una sorta di presaga rinuncia ad affrontare, anche da posizioni problematiche, una più robusta sintesi critica del complessivo problema.

11. Varia, di facile disponibilità e assai dotata per piana e nitida agevolezza (non disgiunta da gusto e decoro), l'attività del Vianello in veste di conversatore per lezioni e conferenze; o quale pubblico relatore dietro richiamo di sodalizi professionali o di istituti culturali e civili. (Certo lo rammentiamo tutti in Venezia, ad es., per l'Ateneo Veneto, per l'Università Popolare, per l'Università Internazionale dell'Arte). Resteranno invece piuttosto sporadiche in lui, nel corso degli anni, pur non mancandone tracce da vividi impulsi «di presenza», le inquietudini o urgenze del giornalismo letterario militante.

Assai facile ed espansa, poi, la collaborazione del Vianello per voci di sua più prossima competenza (ma anche di impegnativa misura) in enciclopedie, repertori o dizionari di precipua rilevanza nazionale: le quali peraltro qui non possono trovare menzione. Più speciale attestazione ricevette (diciamo solo per un esempio) – da sede di repertologia letteraria italiana – un contributo di lavoro da lui prestato, ancora in fase di suo allestimento, al soltanto esordito *Repertorio bibliografico della Letteratura Italiana*: come promosso, sotto la dirigenza del Bosco, dalla Facoltà di Magistero di Roma.

Ma fu operoso anche come contributore di «Indici»: ad es. per lo stesso «Archivio Veneto», che attende i proprî ulteriori – dopo quelli del Cessi – ormai da quasi mezzo secolo.

Giova anche ricordare e salutare ciò che egli più si prefiggeva di adempiere quando gli venne interrotto il cammino. Lasciava intenzioni o progetti (oltre che per prosecutive collaborazioni a più sedi, anche dei repertori nazionali maggiori), riguardo ad un centinaio di voci su «*editori e stampatori*» per la nuova «Enciclopedia Gar-

zanti»: dietro un «lemmario» di sezione a lui stesso affidato. Teneva prefissati, per la *Storia della Cultura Veneta* dell'amico direttore Folena con l'amico editore Pozza, almeno tre contributi sull'editoria nella Regione dal XVIII al XIX secolo. Vagheggiava e premeva (come già più sopra accennato) per una propria concretezza di *Storia della Biblioteca Marciana*, da ridursi a volume nella collana di «Documenti sulle Arti del Libro» dell'altro suo amico editore Vigevani. Tratteneva titoli o abbozzi intorno a più altri oggetti di collaborazione: come ad «Arte Veneta» per un certo desunto disegno di itinerario libresco tra le Guide di Venezia; o come a «Bibliofilia» riguardo ad una peculiarità di stampa negl'incunaboli del Jenson. (Idea, quest'ultima, certo fiorita da una patrocinata tesi di laurea presso le congiunte scuole cafoscarine di Letteratura francese e propria, e così lodevolmente adempiuta dall'alunna Carmen de Antoni: cfr. poi invece Bibl. 149a).

Attendeva o stimolava notizie, per la propria gran parte di coordinatore italiano, riguardo all'aggiornata «Bibliografia sulla storia della stampa nel secolo XV», di latitudine ed elaborazione europea (per la prevista ben nota editoria dello Hiersemann di Stoccarda), sotto l'autorevole direzione dell'incunabologo di Colonia Severin Corsten. E doveva certo fornire qualche corona al soggetto, nel suo disegno, anche un'avvisata sua recensione ad una nostra ripresentazione editoriale del vecchio Castellani del 1894 (da lui stesso tanto sollecitata, in coppia al proprio n. 108 del seguente elenco), riguardo alle origini della stampa in Venezia sino alla morte di Aldo.

E dal campo delle proprie pubbliche funzioni, con le rilevate sue volontà d'insegnamento bibliotecario, preannunciava in corso di avanzata stampa un volume con gli «Atti» del I Corso di aggiornamento per Bibliotecari direttori di sistemi della Regione Veneta, sotto gli auspici della Regione medesima.

12. Null'altro vorremo qui dire delle sue personali amicizie, delle sue cordialità, delle sue ricche doti e disponibilità generose, dei suoi pigli e contegni, delle sue piccole fruste e carezze. Né alcunché di quelle schiette sue confidenze e perspicaci saggezze, accanto agli imprevedibili impuntamenti come di fanciullo; né dei suoi begli aneliti tra le sue dissimulate tristezze. E neppure di quelle sue marce avanzanti verso nuove consapevolezze d'ogni ordine sociale e politico, religioso e civile: che avessero attinenze con qualche

sottofondo o dottrina per l'opera sua. Ci giova solo di testimoniargli intatto, come da vivente, non già un poco utile e certo disautorevole, o comunque impossibile, nostro universale consenso; ma un saldissimo sentimento di intrinseco affetto, di radicata estimazione, di profondo auspicio al di là delle sorti.

Altra volta dicemmo per lui di non volere in alcun modo *infestare* con troppo riflettute avvertenze (come da un tristo, benché affettuoso, fantasma amico) la cara *fiesta* d'ogni suo più anelante operare. Ma ora tutto del suo ingegno e figura vorremmo saper serrare in noi con delle più esplicite, o meglio enunciate, comprensioni di verità: che potessero valergli di saluto e corona.

Come dimenticare – per l'avvenire che ci resti, dopo di lui, tra talune superstiti cose comuni – quelle sue facoltà d'animo e mente: così versatili, duttili, ricche di squillanti interessi, magari anche troppo policrome ed eclettiche (ma non però dispersive), atte spesso a proiettarsi in una ben dosata comunione di fruttuose armonie? (Quali già anzi avvertimmo in lui impegnate, o come anche segnatamente espresse, tra erudizione e critica letteraria, tra filologia e bibliografia, fra cultura letteraria e oggetto di scrittura esteriore; ovvero, nella sua vita di lavoro, tra scuola ed ufficio?).

Pronta e vivida a lui la sensibilità dell'opportuno, del «conseguibile», di ciò che dalle eredità tramandate gli fosse «assorbibile» con migliore agevolezza; insomma l'innato giudizio critico del *conveniens*, o del miglior proprio «utilizzabile», da ogni incarnazione di «parola» nell'orizzonte degli studî. Una facoltà ed attitudine che pur poteva comportare taluni severi condizionamenti o limiti, anche di latitudine storica e di sfera mentale; ma che pur seco recava la felice capacità conseguente di uno scattante spirito di realizzazione pratica, per lo più apportatore di assai giovevoli effetti.

Ed anche qualche avvertibile carenza di concezione storiografica o critica, di fronte al prodotto di edizione, di trattazione o di tradizione bibliografica (ovvero in ordine ai necessari principî animanti accanto ad un documento grafico o ad un connesso fenomeno culturale), finiva in lui col non nuocere mai troppo alla serena specie dell'opera sua, spesso anzi riuscendo a favorirne un più lucido e piano nitore.

Tante volte se ne poteva pregiare l'opera: spesso fatta di propositi assidui, di sollecitudini impervie, ma anche di praticità non esitanti; rallegrata dal gusto fine, ma rassodata dallo spirito di concretezza. Ben capace, inoltre, di progressivamente affrancarsi dalle

più giovanili baldanze ad una responsabilità d'opera più ponderata.

Solo evocheremo, per concludere con sincerità viva un aspetto eloquente di sua vivissima immagine, come la sua facoltà di ricercatore, in bibliografia o più in generale, solesse manifestarsi secondo una finalità e con un andamento da renderla proclive piuttosto ad uno spirito di propria ardente *cattura* d'una data sua preda, che a quello d'una più espansa *caccia* comunitaria per i devoti recuperi in assemblea dalla preesistente fatica dell'uomo. Ma anche questo faceva parte necessaria della sua cara natura di studioso provveduto e anelante, sin troppo ricco di validità e di conscie risposdenze: cui forse il presagio dei tempi brevi aizzava alle spalle.

Nell'ora del nostro congedo da lui, com'egli da noi quel giorno dello scorso aprile (prima che di lui si compissero gli anni 47 di vita), l'onda di così assidue memorie segue anche il ritmo di quel suo fervido passo. Per colleghi ed amici, per suoi lettori e discepoli, assai arduo ritenerlo perduto, impossibile sentirlo spento.

BIBLIOGRAFIA DEL VENTICINQUENNIO
DI STUDI E PUBBLICAZIONI
DI NEREO VIANELLO
(1952-1977)

Premessa

La presente schedografia di tributo, per miglior notizia e memoria dell'opera del collega scomparso, tende a seguire di anno in anno i segni pervenuti a stampa lungo i molteplici (e non sempre univoci) filoni dalla sua parabola di lavoro.

Un tale raduno di bilancio (pervenuto ormai ad un troppo precoce suggello), procede da ogni deposito di custodie o sede di spogli a noi accessibile: non adempiendo, peraltro, a pur legittimi propositi critici o di cernita selettiva tra le «pubblicazioni» di lui. Ma in pari tempo esso neppure si prescrive alcun assillo d'impossibile compiutezza. Il raggiunto piccolo convegno degli esatti 150 elementi esteriori, dal suo venticinquennio d'opera così concluso e infranto, quasi ci spegneva nell'animo la stessa disponibilità ad eventuali altri sporadici rinvenimenti, con ulteriori inserzioni, di sua dispersa scrittura minore.

Pertanto questo regesto bibliografico di cose sue viene a lui dedicato (come per le vie dello spirito, ed incontro alla piccola scuola catalografica da lui esordita), non meno consapevole delle proprie vistose eccedenze, che dei propri difetti non voluti evitare.

La successione dei fulcri, o il progressivo svolgimento delle aspirazioni d'interesse del Vianello lungo il cammino del suo operare, con la varietà delle specie e misure dei suoi interventi pubblicistici, ci ha suggerito di collocarne gli elementi (entro ciascuna annata di loro comparsa) secondo un certo *iter* di susseguenze. Quanto alla materia, porremo primi gli studi di filologia e storiografia *linguistica* rispetto a quelli di miglior filologia, con bibliografia e critica (o didattica) *letteraria*; per poi passare all'ordine delle discipline *bibliografiche* (o tecniche sussidiarie): facendo tra esse antecedere le bibliologiche, o per la storia della tipografia, alle bibliografiche o di repertologia strumentale. Per giungere, infine, ai lavori meglio inerenti alla Biblioteconomia, col capitolo in lui dominante delle programmazioni per l'insegnamento dei servizi ausiliari agli studi, o più in generale rivolte alla formazione professionale bibliotecaria.

Quanto alla specie degli scritti (e non poco seguendo in ciò la più provveduta metodologia odierna per le cosiddette «Biblioteche personali»), la molta varietà degli elementi pubblicati dal Vianello ci ha alla fine suggerito di anteporre a ciascun titolo, collocato tra i suoi più prossimi d'anno in logica successione, anche un'abbreviazione parentetica prontamente identificante,

o meglio qualificante la sua natura. Anzitutto pei contributi autonomi di trattazione, o di monografia e saggio (*Contr., Tratt.*); o per articoli «contributivi» più scientifici e critici, ma altresì più didattici o divulgativi, ovvero di esposizione informativa desunta (p. es. *Art., Art. contr., ... crit., espos., inform.*). Altre pronte indicazioni si riceveranno dalle premesse parentetiche agli elementi del tipo *Trad. poet.*; oppure dalle abbreviazioni *Ed., Cur., Annot., Comm.* e sim., per i casi di edizioni da testi o postille, o da operosità di qualche associata cura, o per annotazioni e commenti.

Seguiranno indicazioni d'opera, nella nostra bibliografia del Vianello, di lui in veste di compilatore (come per elenchi o cataloghi), o di contributore o collaboratore con altri (*Bibl., Compil., Collab., ...*); ma ancor più come autore di rassegne, o di recensioni di vario approfondimento ed impegno (p. es. *Rass., Rass. rec., Rec., Rec. crit., Art. rec., Not. rec. ...*). Una sua assidua presenza informatrice da interventi a manifestazioni culturali o professionali, e con peculiari facoltà di fornirne delle sintesi anche critiche (o di cronaca e di ragguaglio dietro partecipazioni a convegni ed incontri), riceverà la sua pronta abbrev. *Not.*, con o senza aggiunte; l'altra di *Necrol.* varrà ovviamente per suoi più occasionali scritti di biografo od evocatore di figure scomparse.

Pres., Pref., Intr., Prem. o Prem. ded. varranno tosto a segnalare, nella propria «bibliografia personale» di lui (lungo il concluso e solo venticinquennio concessogli dai disegni della sorte), l'inclusione di sue presentazioni, prefazioni o altri testi introduttivi; ovvero di premesse, possibilmente anche dedicatorie, a pubblicazioni da lui per qualche modo curate, o poste in luce col suo concorso.

Esemplî di «minima» (come ai nn. 1 e 3, per più giovanili liriche e versioni del Vianello da poeti francesi), valgono solo per un piccolo emblema del suo discepolato padovano con Diego Valeri; la sua prima, e quasi occulta, recensione ragazzesca al Devoto (n. 4) merita registro per un segno d'alba dei suoi primieri, ma già ben qualificati, interessi nell'area della storiografia linguistica italiana; l'articolo del '55 in un quotidiano veneziano (al n. 8) si è forse salvato, tra altri espunti, per l'originaria attestazione di un coesistere in lui di certa più facile ed immediata vena pubblicistica: mercé la quale il giornalista di elzeviri avrebbe ben potuto crescere in lui accanto al giovane studioso. Si vorrà indulgere, del resto, a qualche accaduto abbracciamento di cose tali, non solamente per farne emergere un certo «campione» di attitudini, ma quasi ancor più per riceverne un dolce viatico di memorie.

Nella presente bibliografia si censiscono con numerazione distinta, ma si raccordano in congiunta unità (nonostante la differenza, talvolta, dei rispettivi anni di pubblicazione esplicita), gli elementi di scrittura iterata per un oggetto medesimo, soprattutto di bibliografia recensiva. Ciò dalla non infrequente tendenza del Vianello, sia per ragion pratica che da cortesia di adesioni a richieste plurime, al replicare in ulteriori altre sedi qualche sua contribuzione antecedente.

Per l'indicazione dei periodici contenenti gli scritti del nostro Nereo si rinuncia, nella piuttosto limitata sede particolare, all'ordinaria maggior economia delle talune sigle acquisite; si accoglierà viceversa con qualche altra

indulgenza, come da uno *scriptorium* sodale o quasi di focolare, l'esorbitanza delle apposizioni bibliografiche d'estratto, comunque tenue: ogniqualvolta desiderato, od altresì prodotto, da parte sua.

Agli elementi d'elenco per la bibliografia del Vianello si è spesso soggiunto (per lo più dopo le specifiche indicazioni bibliografiche di stralcio o estratto), qualche corredo indicativo del più reale argomento; od anche con dati di raccordo, o riguardo alle finalità e concetto dell'autore in quella sua scrittura. Ma ciò solo quando una tale precisazione apparisse più necessaria; o valesse a meglio rilevare qualche significato di sue frequentazioni orientatrici, lungo le tappe del suo culturale cammino.

1952

1. (Trad. poet.:) *Poesie...* («Sfumate dall'ultimo sole...», «Per il piccolo seno d'una nuvola...»); con *Due versioni da Arthur Rimbaud* («Quartina» e «Testa di fauno»); in «Gazzetta del Veneto» dell'8 agosto 1952, Sez. «Letteraria» (p. 3). – Da un suggerimento per saggio d'esordio, espresso da Diego Valeri al suo alunno V. durante gli anni universitari di Padova. (Cfr. poi anche dal Verlaine al n. 3).

1954

2. (Contr.:) *Le inedite «Postille al Petrarca» di Galileo Galilei*; in «Lettere Italiane», a. VI (1954), n. 3, pp. 283-286. – [E in stralcio, s.n.t.: Genova-Paris ecc. (Varese, «La Tipogr. Varese»), 1954; di pp. 4, num. c.s.]. – Esordio al primo impegnativo lavoro filologico-letterario del V., dal suo incontro col noto Petrarca postillato dal Galilei (il «Post. 60» della Bibl. Naz. Centr. di Firenze): da cui l'ed. del '56 [n. 9] e la comunicazione congressuale del n. 20.
3. (Trad. poet.:) *Due poesie di Paul Verlaine* («A tutti i suoi morti», «Per la morte del suo bambino»: da *Amour...*); in «Il Bo»: Organo del Consiglio di Tribunale dell'Università di Padova, n.s., a. IV (1954), n. 5, p. 23 («Il Bo Letterario»). – [E in proprio stralcio: Padova, Tip. SAGA, 1954; di pp. 4, includ. la p. cit.]. – Dall'influsso della scuola del Valeri a Padova, dopo il preced. saggio del n. 1.
4. (Rec.:) Recensione a G. Devoto, *Profilo di storia linguistica italiana*, Firenze 1953; in «Società Nuova»: Rivista di Politica e Cultura (Bologna, Arti Graf.), a. I (1954), n. 1, pp. 16-18 (rubr. di «Schede Bibliografiche»). – Prima pubblica attestazione dei nascenti interessi del V. per lo studio della storiografia linguistica italiana. Cfr. poi le sue presenze di lavoro nel triennio 1955-'57 e la collab. a «Lingua Nostra».
5. (Rec.:) Recensione all'ed. del *Libro di ricordi di Bernardo Machiavelli*, a cura di C. Olschki, Firenze 1954; in «Lettere Italiane», a. VI (1954), n. 4, pp. 402-407. – [E in stralcio dalla rubr., s.n.t.: Varese, «La Tipogr. Varese», 1954; di pp. 5, num. c.s.]. – Con precipua attenzione anche alla lingua di Bernardo, «agile e schietta», e con emblemi di suo esordio quale critico letterario.

1955

6. (Contr.:) «*Lingua franca*» di Barberia e «*Lingua franca*» di Dalmazia; in «Lingua Nostra», vol. XVI (1955), n. 3, pp. 67-69. – [E in estr. di stralcio, da rubr.: Firenze, Sansoni ed. (Tip. «E. Ariani» e «L'Arte della Stampa»), 1955; di pp. 3, num. c.s.]. – Se ne v. la rec. di G. Praga, per la «franca» di Dalmazia, in «Rivista Dalmatica», s. IV, a. III [=tot. XXVII] (1956), n. 1, pp. 82-84: donde la repl. espos. del V. registr. al n. 11.

7. (Contr.:) *Per il testo delle «Stanze» del Poliziano: l'edizione del 1526*; in «Lettere Italiane», a. VII (1955), n. 3, pp. 330-342. - [E in estr., s.n.t.: Genova - Firenze - Paris (Cremona, Soc. Ed. «Cremona Nuova»), 1955; di pp. 13]. - Lavoro di vero impegno e di ottima analisi, suscitato dalla nuova ed. crit. delle *Stanze* a cura del Pernicone (Torino 1954, dopo il suo accurato studio preparatorio nel «GSLI» cxxix). Valga per primo significativo saggio dell'interesse congiunto, abbastanza caratteristico nei lavori dell'autore, tra filologia e bibliografia critica dell'antica edizione. - Tale rec. può rappresentare il miglior periodo di collaborazione del V. a «Lettere Italiane»: anche dal suo lavoro d'Istituto presso la Fond. G. Cini, e sotto l'influenza della scuola del Branca.
8. (Art. rec.:) *I «buoni incontri» di Ernesto Mellina* [a prop. del suo vol. *Dante nella pineta di Classe e altri incontri*, Siena - Terni 1954]; in «Gazzettino Sera» - «Gazzetta di Venezia» (Venezia), a. ccxv, n. 68 (28/29 marzo 1955), p. 3. - Saggio d'intervento recensivo incontro a inquietudini di giornalismo letterario «militante»: per un volume, abbastanza dilettesco ma fervido, uscito da evocazioni d'ambiente culturale carducciano, e di un'ideale temperie emiliano-romagnola.

1956

9. (Contr., Ed., Annot.:) *Le «Postille al Petrarca» di Galileo Galilei*; in «Studi di Filologia Italiana (Bullettino dell'Accademia della Crusca)», vol. XIV (1956), pp. 211-433, con figg. 4 in 2 tavv. f.t. - [E in proprio vol. d'estr.: Firenze, G. C. Sansoni ed., 1956; di pp. 224 e tavv., num. c.s.]. - Dopo il n. 2, e cfr. al n. 20. Resta tra i più validi e consistenti lavori del V. (oggetto di autorevoli accoglienze recensive); o forse, addirittura, il suo tributo agli studi letterari complessivamente più durevole e degno.
10. (Rec. crit.:) *Una nuova edizione del «Decameron»*; in «Convivium», n.s., a. xxiv (1956), n. 6, pp. 735-742. - [E in estr., dalla rubr. «Note e Discussioni»: Torino ecc., Soc. Ed. Intern. (Off. Graf. SEI), 1956; di pp. 8, num. c.s.]. - Accurato studio, con osservazioni critiche, sull'ed. laterziana '55 di Ch. S. Singleton. Cfr. (a difesa del Singleton) V. Romano in «Belfagor», a. XII (1957), n. 3, pp. 303-312; nonché la repl. del V. al seg. n.18.
11. (Rec.:) Replica inform. e crit. alla nota rec. di G. P. (Giuseppe Praga) all'art. del V. «*Lingua franca...*» [n. 6], in «Rivista Dalmatica» s. IV, a. III [=tot. xxvii] (1956), n. 1; in «Lingua Nostra», vol. xvii (1956), n. 1, p. 31. - [E in stralcio foto-riprod., dalla rubr.: Firenze, Tip. «E. Ariani» e «L'Arte della Stampa», 1956; includ. la p. cit.]. - Vi espone lucidamente le obiezioni del Praga all'adottata denominazione di «lingua franca» per l'italiano parlato in Dalmazia; non senza saperne dedurre, peraltro, anche taluni spunti di convergenza.
12. (Rec.:) Recensione a P. Fronzaroli, *Note sulla formazione della lingua franca*, Firenze 1956 (dagli «Atti dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere 'La Colombaria'», xx, 1955 [pubb. '56]); in «Lingua Nostra», vol. xvii (1956), n. 3, p. 99. - [E in stralcio foto-riprod., dalla rubr. «Libri ed Articoli»: Firenze, Tip. «E. Ariani» e «L'Arte della Stampa», 1956; includ. la p. cit.]. - Per altra testimonianza di studio e lavoro, dalla particolare attenzione del V. a tale soggetto, in quel lasso di tempo.
13. (Rec.:) Recensione all'ed. della *Farsa de Ranco e Tuognio e Beltrame*, cur. L. Zorzi, Padova 1956; in «Lettere Italiane», a. VIII (1956), n. 4, pp. 443-446. - [E in stralcio, s.n.t.: Padova ecc. (Brescia, Tip. Ed. «Morcelliana»), 1956; di pp. 4, num. c.s.]. - Dal suo interesse ai testi dall'antico teatro veneto, intorno al proprio fulcro di studi calmiani, ci resta significativo questo giovanile intervento rec. e crit. del V., per una tale presenza d'inedito da un codice marciano quale il denso misc. It. XI, 66!
14. (Not.:) *Dai Cataloghi Rosenthal e Hoepli* [«Notizie di manoscritti» interessanti la filologia italiana]; in «Lettere Italiane», a. VIII (1956), n. 1, pp. 68-71. - [E in stralcio

di rubr.: Padova ecc. (Brescia, Tip. Ed. «Morcelliana»), 1956; includ. tali pp.]. – Reca attestazione alla simbiosi d'interessi nel V. (con sbocchi di sue prossime destinazioni di lavoro) tra filologia e codicografia bibliotecaria.

15. (Not.:) *Il Secondo Congresso Internazionale di Studi Italiani*; in «Convivium», n.s., a. xxiv (1956), n. 6, pp. 762-764. - [E in stralcio d'estr., dalla rubr. «Notiziario»: Torino, Soc. Ed. Intern. (Off. Graf. SEI), 1956; di pp. 8, includ. le tre num. c.s.]. – Lucido ragguaglio dei lavori e contributi di quel Congresso, svoltosi a Venezia (con sede centr. alla Fond. G. Cini) nel Sett. '56: sul tema dei «Problemi e prospettive della critica stilistica, con particolare riguardo al Secentismo». (Un'affettuosa e laboriosa mostra di autografi secenteschi alla Marciana, allora allestita – col suo piccolo catalogo a stampa – per quegli intervenuti, non sapeva peraltro suscitare alcuna menzione, dal nostro relatore non ancora bibliotecario, nonostante la sua peculiare sensibilità all'autografia galileiana del tempo). Una comunicazione del V. a tale congresso, precedente appunto dalle sue applicazioni sul postillato petrarchesco di Galileo [nn. 2 e 9], seguirà al n. 20.

1957

16. (Contr.:) *Note di Emilio Teza sulla lingua del Calmo* [Da un manoscritto della Biblioteca Marciana]; in «Lettere Italiane», a. ix (1957), n. 2, pp. 197-204. - [E in estr., s.n.t.: Padova ecc. (Brescia, Tip. Ed. «Morcelliana»), 1957; di pp. 8, num. c.s.]. – Felice esumazione (quasi premonitrice di future dedizioni di lavoro del V. alla Marciana) dell'inedito It. ix, 663 dal *corpus* teziano: qui efficacemente posto a profitto in un disegnato quadro e alla stregua dello stato degli studi sul Calmo. (Cfr. poi, dal protrarsi di più durevoli interessi del V. al soggetto, il seg. n. 21, e sino ai più recenti nn. 102 e 136).
17. (Contr.:) *Il veneziano lingua del foro veneto nella seconda metà del secolo XVIII*; in «Lingua Nostra», vol. xviii (1957), n. 3, pp. 68-73. - [E in estr.: Firenze, Sansoni ed. (Tip. «E. Ariani» e «L'Arte della Stampa»), 1957; di pp. 8, num. c.s.]. – Da nuovo abbrivo critico sulla scia dell'*Avvocato veneziano* del Goldoni, si procede all'esame, con talune considerazioni linguistiche da testi della giurisprudenza veneziana del secondo Settecento: quali quelli di M. A. Soranzo (1768), di M. Barbaro (1786) e di L. A. Balbi (1795). Cfr. poi al n. 26, dal Convegno goldoniano dell'anno.
18. (Rec. crit.:) *A proposito del testo del «Decameron» ricostruito da Ch. S. Singleton*; in «Convivium», n.s., a. xxv (1957), n. 6, pp. 738-742, con figg. 2 di facs. in tav. f.t. - [E in proprio stralcio, dalla rubr. «Note e Discussioni»: Torino, Soc. Ed. Intern., 1957; di pp. 5 (e tav.), num. c.s.]. – Per una repl. vigorosa e animata, dopo il n. 10 e l'intervento critico del Romano ivi accennato, riguardo alla contestata metodologia dell'edizione boccacciana del Singleton.
19. (Not.:) *Arte e Scienza: ai margini di un convegno*; in «Humanitas», a. xii (1957), n. 7, pp. 540-543. - [E in stralcio di rubr., o in proprio estr. (s.n.t.): Brescia, Morcelliana Ed. (e Tip.), 1957; di pp. 6, incl. c.s., e di pp. 4 n.n.]. – Da un qualificato Convegno veneziano a S. Giorgio nella primavera del '57 (interdisciplinare *ante litteram!*), rivolto ai rapporti fra Arte e Scienza; con ragguaglio di interventi autorevoli, dopo gli opuscoli di «impostazione al dibattito» del Carnelutti e del filosofo Augusto Guzzo.

1958

20. (Contr.:) *Preoccupazioni stilistiche di Galileo lettore del Petrarca*; nel vol. degli «Atti del Secondo Congresso Internazionale di Studi Italiani», Firenze 1958, pp. 337-343. - [E in estr.: Firenze, Casa Ed. F. Le Monnier, 1958; opusc. di pp. 7, num. c.s.]. – Dopo i nn. 2 e 9: molto riportando il V. in queste pagine dai §§. III e IV del suo lavoro del '56. Ma venendosi qui a meglio specificare, nell'esame di quelle *Postille* galileiane al Petrarca, l'angolazione «stilistica»: per una più consona aderenza d'oc-

- casione alla tematica del Congresso degl'Italianisti (di cui forniva ragguglio il V. medesimo nel preced. n. 15).
21. (Rec.:) Recensione crit. all'ed. della commedia *Il Saltuzza* di A. Calmo, cur. G. Dall'Asta, Venezia 1957; in «Lettere Italiane», a. x (1958), n. 2, pp. 243-246. - [E in proprio stralcio, s.n.t.: Firenze, L. S. Olschki ed. (Tip. Giuntina), 1958; di pp. 4, num. c.s.]. - Di critica persuasiva, da un già provetto inquadramento (anche di filologia letteraria con analisi bibliografica in congiunzione), circa lo stato e le esigenze degli odierni studi calmiani. (Ciò che già poteva vedersi, del resto, dal preced. n. 16: protraendosi le sensibilità ed attenzioni del V. al riguardo sino ai recenti suoi nn. 102 e 136).
22. (Bibl.:) *Nota bibliografica* a D. Valeri, *Caratteri e valori del Teatro comico* [veneziano della Rinascenza]; nel vol. «La Civiltà Veneziana del Rinascimento», Firenze 1958 (Coll. della Fond. G. Cini), pp. 23-25. - Dai nessi discepolari emergenti sin dai nn. 1 e 3; e per una succosa scelta (incentrata sul Ruzante e sul Calmo) dai recenti raduni bibliografici di proprio lavoro.
23. (Not.:) *Il Congresso Internazionale di Studi Goldoniani a Venezia*; in «Convivium», n.s., a. xxvi (1958), n. 3, pp. 372-374. - [E in stralcio, dalla rubr. «Notiziario»: Torino, Soc. Ed. Intern., 1958; di pp. 8, includ. le pp. sopra cit.]. - Per un lucido ragguglio, anche difensorio di fronte a qualche più severo giudizio straniero, dell'importante Convegno Internazionale veneziano di Studi Goldoniani del Sett.-Ott. 1957; con partecipazione del V. ad esso anche mediante la sua comunicazione su *La lingua del foro veneto*, registr. al n. 26.

1959

24. (Ed., Annot.:) B. Gamba, *Serie degli scritti impressi in dialetto veneziano - II ed.*, con giunte e correzioni inedite, riveduta e annotata...; Venezia-Roma, Ist. per la Collaborazione Culturale (Venezia, Centro Arti e Mestieri della Fond. G. Cini), 1959 (di pp. XLIII, 261, [13], con tavv. 10); «Civiltà Veneziana: Saggi», n. 8. - Dopo l'ed. orig. di Venezia, 1832: essendosi il V. potuto avvalere del noto esempl. postill. gambiano del Marc. It. VII, 2323. Trattasi d'uno dei lavori più rilevanti, e di comune uso acquisito, del nostro autore: oggetto di varie recensioni, anche di elogio autorevole. (Il presente compilatore ritiene tuttora non disutili le avvertenze formulate al riguardo - soprattutto metodologiche, di fronte all'assunto di un'adeguata Bibliografia odierna pei testi in lingua veneziana - nel proprio studio crit. su *Il nuovo Gamba e la Bibliografia degli scritti in dialetto veneziano*: nell'«Ateneo Veneto», a. CLI (1960), vol. 144, n. 2; ed anche in proprio opusc.: Venezia, Off. Graf. C. Ferrari, 1960, di pp. 33).
25. (Not.): *Il Congresso Petrarcesco in Provenza*; in «Humanitas», a. XIV (1959), n. 5, pp. 374-377. - [E in stralcio dalla rubr., s.n.t.: Brescia, Morcelliana ed. (Tip. «La Nuova Cartografica»), 1959; di pp. 6, includ. le pp. sopra cit.]. - Sul III° Congresso dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana, dedicato al tema «Petrarca e il Petrarchismo»: tenutosi dal 1° al 5 apr. 1959 ad Aix-en-Provence e in Marsiglia, non senza i debiti pellegrinaggi, e lavori dei petrarcologi, tra Valchiusa e Avignone. (Già si nota un vivo interesse, nel V. referente, alla ricostruzione billanoviciana della dispersa biblioteca del Petrarca: cfr. poi il di lui saggio, in veste iterata, ai nn. 61 e 135). - L'intervenuta presenza della firma del V. in tale rivista bresciana segna altresì una sua ormai rassodata vicinanza di discepolato e lavoro accanto alla scuola del Prof. Marazzan.

1960

26. (Contr.:) *La lingua del foro veneto nelle attestazioni dell'opera goldoniana*; nel vol.

- II dell'op. «Studi Goldoniani»: Atti del Convegno Internazionale di Studi Goldoniani (Venezia, Sett.-Ott. 1957), Venezia-Roma [1960] (Coll. «Civiltà Veneziana: Studi», n. 6), pp. 909-928. - [E in estr.: Venezia-Roma, Ist. per la Collaborazione Culturale, 1960; opusc. di pp. 20, num. c.s.]. - Cfr. anzitutto il ragguaglio del V. sul Congresso medesimo al n. 23; oltre che il preced. suo contributo, dallo stesso a. '57, al n. 17. Di nuovo si prendono qui le mosse - come naturale - dal goldoniano *Avvocato veneziano* (ma con buona attenzione anche ai *Mémoires*, ecc.); ed altresì avvalendosi di un giovevole quadro di buona informazione bibliografica, sia collaterale che dai più adeguati antecedenti.
27. (Contr.:) *Un testo bilingue in italiano e in lingua zerga: il «Canzonamento de Ghironda»*; in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», to. cxviii (a.a. 1959-'60), Cl. di Sc. Mor. e Lett., pp. 125-162, con 1 tav. - [E in estr.: Venezia, Off. Graf. C. Ferrari, 1960; di pp. 38 (e tav.), num. c.s.]. - Eccellente nota accademica (presentata dal Prof. G. F. Folena) sul gergo furbesco italiano tra i secoli XVI e XVII: dietro la disponibilità di un esemplare marciano di rarissima stampa trevigiana, dall'opera di un oscuro G. B. Rado. (Da notarsi, in particolare, nel quadro di altri riferimenti provetti, i sottolineati e abbracciati rilievi della Franca Ageno [poi Brambilla Ageno, cfr. al n. 144], *Per una semantica del gergo*, 1957).
28. (Contr.:) *Bartolomeo Gamba editore e bibliografo*; Venezia, s.e. (stamp. dal Centro Arti e Mestieri della Fond. G. Cini), 1960 [coloph.: Nov. 1959] (di pp. 37, con tavv. 2). - Eccellente monografia: di cui gioverà avvalersi in comparazione alla sua prima apparizione quale saggio introduttivo all'ed. della *Serie degli scritti impressi in dialetto veneziano* (con le nuove giunte dal Marc. It. VII, 2323) [n. 24]: cfr. dal nostro sopra cit. *Il nuovo Gamba...*, §§. 6-8 (a pp. 11-15 dell'estr.). Si v. poi i tributi di ricorrenza del '66 ai nn. 43-44.
29. (Rec.:) Recensione ad A. Prati, *Dizionario Valsuganotto*, Venezia-Roma 1960; in «Ateneo Veneto», a. CLI (1960), vol. 144, n. 2, pp. 131-135. - [E in estr.: Venezia, Off. Graf. C. Ferrari, 1960, di pp. 4]. - Dal filone di lavoro del V. procedente dai suoi primieri interessi di linguistica veneta; con buona penetrazione degl'intrinseci, oltre che pratici, pregi dell'opera (ed anche in più alta chiave di sua moralità culturale).

1961

30. (Not.:) «*Umanesimo europeo e Umanesimo veneziano*»: *Convegno a Venezia*; in «Convivium», n.s., a. XXIX (1961), n. 2, pp. 247-249. - [E in stralcio di rubr. «Notiziario» e «Varie»: Torino, Soc. Ed. Intern., 1961; di pp. 9, includ. le pp. sopra cit.]. - Nitido ragguaglio delle singole materie trattate a quell'importante Corso Internazionale di Alta Cultura a S. Giorgio (dal 10 sett. al 1° ott. 1960). Sapeva subito principiarsi con l'interrogativo: «Esiste un Umanesimo veneziano?». Né poi vi mancheranno barlumi o sprazzi per un tentativo di sua approfondita intelligenza da qualche sintesi formulata. (Già da notarsi, in particolare, l'attrazione del relatore alle lezioni, o incidenze di soggetto, rivolte al capitolo dell'editoria umanistica veneziana).

1963

31. (Tratt. espos.:) *Lineamenti di storia della Lingua italiana...* [Corso univ. a Venezia, a.a. 1962-'63]; Venezia, Libr. Universitaria, 1963 (in -4°, di pp. [1], 96); «Istituto Universitario di Ca' Foscari, Venezia - Facoltà di Lingue e Letterature Straniere». - Dall'esordio accademico dell'autore, per l'incarico d'un corso sulla Storia della Lingua italiana. Trattazione in dispense, attraverso didattici capitoli di periodizzazione storica attraverso i secoli. (Si avverte, dal suo Cap. VI, l'emergente interesse vocazionale del V. alla storiografia tipografica, principalmente veneziana: «Dalla stampa dei primi libri in volgare...»). Sempre impeccabile vi apparisce la bibliografia di scorta e alle note.

- 32-33. (Tratt. espos.:) *La citazione bibliografica: Norme tecniche per tipo-compositori*; Venezia, Centro Arti e Mestieri della Fond. G. Cini, 1963 (di pp. 87, con tavv. 8, di cui una ripieg.); Coll. «Norme tecniche ed Esercizi didattici progressivi per Tipo-Compositori», n. 12. - (E quale Art. desunto:) *La Citazione bibliografica*; per un'«Enciclopedia della Stampa» torinese della S.E.I., vol. II, pp. 907-914. - Esponente dell'interesse anche tecnico-compilerio e metodologico-normativo, nel V., per servire all'area delle discipline bibliografiche, o per gli ausili grafici ad esse. Cfr. poi il vol. del '70 al n. 73, con una sua ulteriore edizione [n. 104].
34. (Art.:) «Best-seller» del '400; nel settiman. «Oggi» (Milano), a. XX, n. 47 (16 nov. 1964), p. 6. - Per un pubblicistico segno della finalità divulgatrice anche dai decenni degl'incunaboli.
35. (Compil. e Pres.:) *Galileo e Venezia*: [Catalogo della] *Mostra celebrativa Galileiana nel Quarto Centenario della nascita di Galileo Galilei*; Venezia, Biblioteca Naz. Marciana (stamp. presso il Centro Arti e Mestieri della Fond. G. Cini, [1964] (in -16°, di pp. 20). - Articolata in quattro sezioni («Galileo e lo Studio di Padova», «Galileo matematico e filosofo», «Galileo astronomo» e «L'ambiente»), per un complesso abbastanza espressivo d'una settantina di elementi. Del V. (i cui peculiari interessi galileiani ascendevano agli anni 1954-'58, coi nn. 2, 9 e 20 di questa Bibliografia, è anche la «Presentazione» del gentile catalogo.

1965

36. (Cont.:) *Di tre traduzioni della «Commedia» in dialetto veneziano*; nel «Fascicolo speciale» dell'Ateneo Veneto «per il VII Centenario Dantesco, 1265-1965», Venezia 1965 [pubbl. '66], pp. 361-371. - [E in estr.: Venezia, Stamp. di Venezia, 1966; di pp. 11]. - Esame informativo, con qualche valutazione, da uno ad altro saggio di traduzione dantesca di G. Cappelli (1873, '75); nonché della seguente traduzione vernacola integrale di Luigi de Giorgi (1929), con l'altra ined. di Antonio Gallo veneziano.
37. (Contr.:) *Le raccolte di Angiolo Tursi donate alla Marciana*; in «Accademie e Biblioteche d'Italia», a. XXXIII [=XVI n.s.] (1965), n. 3, pp. 158-176. - [E in proprio estr.: Roma, F.lli Palombi edd., 1965; di pp. 20]. - Prima stesura (dopo altre connesse partecipazioni di lavoro del V. presso la Marciana al riguardo) tra le sue esposizioni o notizie sulla nota Raccolta del bibliofilo Tursi (egli pure di recente scomparso) «dei Viaggiatori Stranieri in Italia». Cfr. poi, dall'inaugurazione ufficiale (nel '68) delle «Sale Tursi» alla Marciana, i nn. 52-53, 60 e 68.
38. (Tratt. espos.:) *Elementi di ortografia compositiva*; Venezia, Centro Arti e Mestieri della Fond. G. Cini (Ist. Salesiano), 1965 (di pp. [13], 128, con figg. 4 in tavv. f.t.); «Manuali Grafici San Giorgio», n. 1. - Da connettersi, per specie e interessi, al preced. manuale del n. 32 (e pur esso rivolto a un ventilato impiego per l'«Enciclopedia torinese della Stampa»). I Capp. XIII-XIV, in ispecie, ben si dirigono ad una regolamentazione grafica per le diverse esigenze dell'editoria filologica. L'alacre disegno della serie doveva significativamente trovare suggello in un'apposita guida, per la «Composizione bibliografica». Una «Presentazione» al volumetto, da parte del benemerito dirigente del Centro sangiorgino Luigi Fumanelli, formula un fervido elogio a taluni aspetti della figura del nostro autore.
39. (Compil., Collab.:) *Mostra di 110 edizioni rare della Biblioteca Nazionale Marciana, [per il] VII Centenario della nascita di Dante, [e per il] V Centenario dell'Introduzione della Stampa in Italia*, [con Premessa di T. Gasparini Leporace]; Venezia, Biblioteca Naz. Marciana (Tip. Nicoletti), 1965 (in -16° bisl., di pp. 120); a pp. 23-30 e 87-109, nn. 16-22, 86-100 e Docc. - La collab. del V., a fianco di altri colleghi, spettava - in un tale catalogo (che era insieme di servizio bibliotecario e per veicolo a personali propensioni), alla Sez. delle «Edizioni del secolo XVIII» (anche le «Dantesche» e pei rispettivi «Documenti»).

40. (Comm.:) *Il canto XVII del «Paradiso»*; Firenze, F. Le Monnier ed. (Tip. «E. Ariani» e «L'Arte della Stampa»), 1966 (di pp. 51); «Lectura Dantis Scaligera», n. 84. — In questo anno '66, anche da sue proseguite consuetudini didattiche universitarie (e per la vicinanza a direzioni editoriali del Marazzan o di Alberto Chiari), l'elencazione dei lavori del V. viene più specificamente ad includere come delle nuove isole, anche pragmatiche, per il *curriculum* dell'«italianista». Principiando appunto da questa *scaligera*, assai bene esposta, «lectura Dantis» per il terzo ed ultimo canto della trilogia di Cacciaguida. Ma si vedano subito appresso le sue prove di annotatore popolare al *Canzoniere* e di editore della *Fiammetta* boccaccesca (per tosto concludere tali applicazioni con un Tasso parimenti popolare del '68 [n. 51]).
41. (Ed., Annot.:) Note al *Canzoniere* di F. Petrarca, con Introd. di M. Marazzan; Milano, Bietti (Basiano, Lito Galleani & Chignoli), 1966 (in -16°, di pp. 524, [9]); «I Classici Popolari», coll. dir. da A. Chiari. — Annotazioni quasi sempre desunte, ma puntualmente didattiche. Del V. anche la succosa «Bibliografia» scelta sino al '62 (a pp. 33-34); nonché il repert. d'«Indice alfabetico dei componimenti» (pp. 325-333).
42. (Ed., Cur.:) G. Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta...*, a cura di N. Vianello...; Roma, A. Curcio ed. (Stamp. IGI), 1966 (di pp. 237, con tavv. 16 a col.); «I Classici Curcio», coll. dir. da M. Marazzan. — Edizione di molta bellezza e amabilità, anche esteriore (con le sue tavole di moderne figure a colori dalle interpretazioni a passi del testo dal pennello di Enzo Brunori!); e altresì favorita da una eccellente «Prefazione» del V. La «Nota al testo», poggiate sull'ed. Pernicone, prometteva peraltro delle correzioni «in base ai rigorosi studi del Quaglio...» (1957).
43. (Contr. inform.:) *Bartolomeo Gamba bibliotecario, bibliofilo, editore (Nel secondo centenario della nascita)*; nell'«Almanacco dei Bibliotecari Italiani», a. 1966 (Roma, Arti Graf. F.lli Palombi, 1965), pp. 83-88, con 1 fig. di ritr. — Da un degno debito di memorie evocative, come per il seg. n. 44, dopo i lavori del 1959-'60 [nn. 24 e 28].
44. (Contr.:) *Ricordo di Bartolomeo Gamba*, in «Ateneo Veneto», n.s., a. IV (1966), n. 2, pp. 169-175. — [E in estr.: Venezia, Tip. Commerciale, 1966; di pp. 7, num. c.s.]. — Riass. nel preced. fasc. dello stesso «Ateneo Veneto»: n.s., a. IV (1966), n. 1, a p. 161: col. tit. *Ricordo di Bartolomeo Gamba, nel secondo centenario della nascita*. — Un «ricordo» sentito ed efficace, profilato da buon disegno storico-biografico dietro passate cognizioni provette. Cfr. il compendio del n. preced., dopo i propri impegnativi lavori gambiani dei nn. 24 e 28.
45. (Compil., Ed.:) *Elenco dei Periodici della Biblioteca Nazionale Marciana...*; Venezia, Libr. Universitaria (Padova, per i tipi de «La Ciclograf. Borghero»), 1966 (di pp. 185; ed. roneogr.). — Ed. coord., di propria realizzazione pragmatica (non certo priva di quotidiana utilità), da preced. compilazioni bibliotecarie marciane.

46. (Contr. e Compil.:) *La Tipografia di Alvisopoli e gli Annali delle sue pubblicazioni*; Firenze, L. S. Olschki ed. (Tip. STIAB), 1967 (di pp. [5], 252, con figg. 22 in tavv. f.t.); «Biblioteca di Bibliografia Italiana», n. XLVIII. — Opera che bene fonde, e felicemente associa, un rilevante tributo alla storiografia della cultura con quella dell'editoria tipografica veneta del primo Ottocento. Tale volume rappresenta la monografia del V. forse meglio acquisita agli studi, e di più riconosciuto pregio in conformità alle attitudini dell'autore. (Con effetti anche di conseguito premio e di pressoché unanimi consensi recensivi. Ricordiamo qui solo l'autorevole ragguaglio datone da L. Balsamo tra le sue periodiche *Notizie* in «Bibliofilia»: a. LXIX (1967), n. 2, pp. 241-243).
47. (Rec.:) Recensione a F. Riva, *Il Libro italiano, 1800-1965*, Milano 1966; in «Bollettino d'Informazioni dell'Associazione Italiana Biblioteche», n.s., a. VII (1967), n. 1,

- pp. 46-50. - [E in estr. di stralcio, s.n.t.: Roma, Nuova Tecnica Graf., 1967; di pp. 7, num. c.s.].
48. (Compil., Cur.:) Catalogo breve di una *Mostra bibliografica in occasione del V° Congresso Internazionale dei Bibliofili: Biblioteca Nazionale Marciana (Venezia, 2 ott. 1967)*; Verona, Stamp. Valdonega, 1967 (in -16°, di pp. 31). - Il V., oltre che curatore dell'allestimento, era stato estensore di tale succinto catalogo, nelle sue tre sezioni di «Legature veneziane del sec. XVI», di «Incisioni della Biblioteca Classense di Ravenna», e per alcuni «Cimeli della Biblioteca Nazionale Marciana». Cfr. le di lui notizie registr. ai sgg. nn. 49-50, nonché il volume degli «Atti» da lui curato [n. 79].
- 49-50. (Not.:) *V Congresso Internazionale dei Bibliofili*; in «Bollettino d'Informazioni dell'Associazione Italiana Biblioteche», n.s., a. VII (1967), n. 3/5, pp. 144-145. - E repl., col tit. *V Congresso Internazionale dei Bibliofili a Venezia*, in «La Bibliofilia», a. LXIX (1967), n. 3, pp. 338-340. - [E in rispettivi estr.: Roma, Nuova Tecnica Graf., 1967, di ff. 2, num. c.s.; Firenze, L. S. Olschki ed. (Tip. Giuntina), 1968, in -4°, di pp. 2]. - Raggiungimento dei lavori dell'importante congresso a Venezia ecc., tenutosi dal 1° all'8 ott. 1967 sotto l'alto patrocinio dell'Association Internationale de Bibliophilie, e presieduto, preparato e diretto «con amorevole cura» da T. De Marinis. Cfr. il preced. piccolo catalogo, col seg. vol. degli «Atti» [nn. 48 e 79].

1968

51. (Annot.:) *Note... alla Gerusalemme Liberata* di T. Tasso, dopo l'«Introduzione» di G. Petrocchi su «La Vita» e «Le Opere» del Tasso, ed una «Bibliografia essenziale e ristretta» (p. 21); [Milano], ed. Bietti (Basiano, Galleani & Chignoli), 1968 (in -16°, di pp. 475); «I Classici Popolari», coll. dir. da A. Chiari.
52. (Contr.:) *La Raccolta di Angiolo Tursi nella Biblioteca Marciana*; Venezia, Stamp. di Venezia, 1968 (di pp. 22). - Preparato per distribuzione illustrativa in occasione dell'inaugurazione ufficiale (come già accennato al n. 37, e cfr. le notizie dei sgg. nn. 60 e 68), delle Sale marciante destinate alla Raccolta. Con finale «Nota bibliografica»; e apporto di varianti ed aggiunte (anche di docum. epistolare) in questa stesura, rispetto a quella sopra registr. del '65, alle pp. 4-5, 9, 10-11 e 20-21.
53. (Contr.:) *Per una bibliografia dei viaggiatori francesi in Italia nella seconda metà dell'Ottocento*; in «Rassegna Storica Toscana», a. XIV (1968), n. 2, pp. 189-202. - [E in estr.: Firenze, L. S. Olschki ed., 1968; di pp. 14, num. c.s.]. - Per una propria applicazione d'intervento culturale, in attinenza e grazie agli ausilii della Raccolta Tursi, da connettersi ai nn. 37, 52, 60 e 68.
54. (Collab.:) Collaborazione [con M. Marazzan ed E. Caccia, cfr. a p. 111] all'*Inventario dei manoscritti di Gabriele D'Annunzio* [al Vittoriale degli Italiani], cur. da E. Mariano; in «Quaderni Dannunziani», vol. xxxvi-xxxvii: Gardone Riviera, ed. Fond. «Il Vittoriale degli Italiani» (Verona, Off. Graf. Veron. dell'ed. A. Mondadori), 1968 (di pp. ix, 392).
55. (Rec.:) Recensione all'ed. degli *Scritti critici* di L. Carrer, a cura di G. Gambarin, Bari 1969 («Scrittori d'Italia», n. 242); in «Archivio Veneto», s. v, vol. lxxxv (1968), pp. 149-153. - [E in opusc. estr., ma mutilo delle ultime note, dalla rubr. «Rassegna Bibliografica», s.n.t.: Venezia, a spese della Deputazione... (Padova, stamp. coi tipi dell'Antoniana), 1968 ex.; di pp. 5, num. c.s. e 3 b.]. - Assai approfondita e impegnata: da sensibili cognizioni, e da non poche frequentazioni lungo gli studi del V., nel più globale quadro della cultura letteraria veneta del tempo.
- 56-57. (Rec.:) Recensione a L. Balsamo, *La stampa in Sardegna nei secoli XV e XVI*, Firenze 1968; in «Bollettino d'Informazioni dell'Associazione Italiana Biblioteche», n.s., a. VIII (1968), n. 3/5, pp. 103-105. [E in stralcio di rubr.]. - Con altra Scheda bibl. in «Lingua Nostra» (Firenze), vol. xxix (1968), n. 4, p. 127.

- 58-59. (Not.:) *Centenario marciano*; in «Almanacco dei Bibliotecari Italiani», a. 1968 (Roma, Arti Graf. F.lli Palombi, 1968), pp. 75-81, con figg. 4. - [E col tit. *La Marciana ha cinquecento anni*, in «La Parola e il Libro», riv. dell'E.N.B.P.S. (Roma), a. LI (1968), n. 7, pp. 403-406, con figg. 2]. - Dal compiuto semimillennio della *donatio nicena*, ossia del fatidico lascito del Bessarione a S. Marco: voluto far coincidere con l'esordio della Biblioteca Marciana. (E cfr. la sch. da misc. al n. 135).
60. (Not.:) *La Raccolta Tursi dei Viaggiatori Stranieri in Italia*; in «La Bibliofilia», a. LXX (1968), n. 3, pp. 312-313. - [E in proprio ridotto stralcio: Firenze, L. S. Olschki ed. (Tip. Giuntina), 1968; in -4°]. - Raguaglio dalla suddetta pubblica inaugurazione della Collezione Tursi accolta nelle Sale Marciane di Libreria Vecchia (31 maggio 1968). Da colleg. coi preced. nn. 37, 52 e 53, nonché col seg. n. 68.

1969

61. (Contr.:) *I libri del Petrarca e la prima idea di una pubblica biblioteca a Venezia*; Venezia, Stamp. di Venezia, 1969 (in -4° margin., di pp. 16). - Pubbl. in estr. autonomo anticipato, risp. alla tardiva sua nuova comparsa nella «Miscellanea... di Studi Bessarionei» [qui ora al n. 135].
62. (Contr.:) *Il teatro di Andrea Calmo*; in «La Biennale di Venezia: XXVIII Festival del Teatro di prosa», Venezia 1969, pp. 126-129. - Cfr. ai nn. 16 e 21, e sino ai più recenti contributi del V. registr. ai nn. 102 e 136.
63. (Rec.:) Recensione ad A. Tinto, *Gli Annali tipografici di Eucario e Marcello Silber*, Firenze 1968; in «Bollettino d'Informazioni dell'Associazione Italiana Biblioteche», n.s., a. IX (1969), n. 1, pp. 56-58. [E in stralcio di rubr.: Roma, Nuova Tecnica Graf., 1969; inclus. di tali pp.].
- 64-65. (Rec.:) Recensione al vol. *Contributi alla storia del libro italiano: Miscellanea in onore di Lamberto Donati* [cur., con la bibl. del Donati, da B. Maracchi Biagiarelli], Firenze 1969; in «Bollettino d'Informazioni dell'Associazione Italiana Biblioteche», n.s., a. IX (1969), n. 2, pp. 131-134. [E in estr.: Roma, Nuova Tecnica Graf., 1969; di pp. 6, num. c.s.]. - Id., per l'indicazione dei contributi di qualche interesse veneziano, «o più generalmente veneto»; in «Archivio Veneto», s. V, vol. LXXXVI-XXXVII (1969), pp. 175-178. [E in estr., dalla rubr. «Rassegna Bibliografica», s.n.t.: Venezia, a spese della Deputazione... (Padova, stamp. con i tipi dell'Antoniana), 1969; di pp. 4, num. c.s.]. - Cfr. anche nella *Rassegna '74* del V. medesimo [n. 122], a p. 230 e n. 96. Alla red. per l'«Archivio Veneto» è apposto un cenno dal sopraggiunto decesso di due contributori della miscellanea, R. Weiss e T. Gasparrini Leporace.
66. (Rec.:) Recensione alla *Guida delle Biblioteche Italiane* dell'Ente Nazionale per le Biblioteche Popolari e Scolastiche (E.N.B.P.S.) - ed. provvis.; in «Bollettino d'Informazioni dell'Associazione Italiana Biblioteche», n.s., a. IX (1969), n. 2, pp. 136-138. - [E in stralcio di rubr., c.s.].
67. (Rec.:) Scheda rec. per O. Pinto, *Una edizione russa del 1823 delle «Lettere di Jacopo Ortis»*; in «Lingua Nostra» (Firenze), vol. XXX (1969), n. 4, p. 125.
68. (Not.:) *Nella Biblioteca Marciana: Trentamila Viaggi in Italia*; in «La Parola e il Libro», riv. dell'E.N.B.P.S. (Roma), a. LII (1969), n. 8/9, pp. 547-552, con 1 fig. - Ancora per una più divulgativa notificazione bibliotecaria della Raccolta Tursi a Venezia, dopo i contributi del precedente anno [nn. 52-53 e 60] e dopo l'art. del 1965 [n. 37].
69. (Not. espos.:) *Corso di aggiornamento tecnico per bibliotecari*; in «Bollettino d'Informazioni dell'Associazione Italiana Biblioteche», n.s., a. IX (1969), n. 6, pp. 250-255. - [E in estr.: Roma, Nuova Tecnica Graf., 1969; di pp. 6, num. c.s.]. - Di notizia professionale, dietro dirette sperimentazioni di frequenza, intorno al già rassodato fulcro dell'interesse vianelliano per la «formazione bibliotecaria».
70. (Necr.:) *Tullia Gasparrini Leporace* [Cenno necrologico per la direttrice della Biblioteca Marciana]; in «Bollettino d'Informazioni dell'Associazione Italiana Biblio-

teche», n.s., a. IX (1969), n. 6, pp. 262-263. - Cfr. poi il *Ricordo* di lei nel seg. anno (n. 83), con la trad. franc. di questo cenno al n. 84.

1970

71. (Contr.:) *Per gli «Annali» dei Sessa, tipografi ed editori in Venezia nei secoli XV-XVII*; in «Accademie e Biblioteche d'Italia», n.s., a. XXI [=tot. XXXVIII] (1970), n. 4/5, pp. 262-285, con figg. 4 in tavv. f.t. - [E in opusc. estr.: Roma, F.lli Palombi edd., 1970; di pp. 24, num. c.s., e tavv.]. - Con appendice di «Documenti» (nn. 1-20, da p. 278), attinti da diversi fondi dell'Archivio di Stato di Venezia: a. 1500-'46 e 1566. - Documentato contributo monografico per un capitolo di storia dell'antica editoria e della stampa in Venezia: certo di notevole rilievo, ed anche metodologicamente esemplare. (Ma assai debitore, ed in parte desunto, dall'opera ined. *in progress* di Silvia Curi Nicolardi per gli annali tipografici dei Sessa medesimi). Merita che se ne riproduca, nella postuma bibliografia del V., la seguente articolazione di capi: 1. «La famiglia [dei Sessa stampatori in Venezia]»; 2. «L'attività di Giovan Battista (1489-1505)»; 3. «La prima attività di Melchiorre (1506-'16)»; 4. «La società con Pietro di Ravani (1516-'25)»; 5. «Melchiorre Sessa stampatore (1526-'50)»; 6. «Melchiorre Sessa editore (1506-'50)»; 7. «Licenze e privilegi di Melchiorre».
72. (Contr.:) *Dell'unico esemplare conosciuto della 'editio princeps' dell'«Innamorato»*; in «Il Boiardo e la Critica contemporanea»: Atti del Convegno di studi su M. M. Boiardo (Scandiano - Reggio Emilia, Apr. 1969), Firenze 1970 («Bibliotheca dell'«Archivum Romanicum», n. 107), pp. 521-526. - [E in estr.: Firenze, L. S. Olschki ed., 1970; di pp. 6, num. c.s.]. - Vicende e conclusiva assegnazione alla Marciana (nel 1932, grazie a T. De Marinis), dell'*unicum* a notizia della «ed. princeps» dell'*Innamorato*: l'incun. ven. del 19.11.1487 [=1486 m.v.], ora segn. Marc. Inc. V. 671.
73. (Tratt. espos.:) *La Citazione di opere a stampa e manoscritti*; Firenze, L. S. Olschki ed. (Città di Castello, S.T.E.), 1970 (di pp. 162); «Biblioteconomia e Bibliografia: Saggi e Studi», n. 6. - Edizione valorizzata, ed ormai assai divulgata, del manuale o «vademecum» del V. sulla *Citazione*: dopo la sua prima e più «tecnica» comparsa nel '63 [nn. 32-33]. Se ne richiederà anche una rapida ristampa tre anni dopo [n. 104].
- 74-76. (Artt. contr.:) Articoli per il vol. I dell'«Enciclopedia Dantesca» (Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970): [I] *Angelini, Evangelista*; [II] *Angelitti, Filippo*; [III] *Biagi, Guido*: pp. 267, 267 e 617-618.
77. (Art. contr.:) Articolo *D'Ancona, Alessandro*, per il vol. II della medesima «Enciclopedia Dantesca» (Roma, Ist. dell'Enciclopedia Italiana, 1970), pp. 302-303.
78. (Art.:) *Antiche biblioteche e accademie sono al servizio di tutta la società*; nel giorn. «La Stampa» di Torino, Suppl. spec. *sulle Regioni*, 15 luglio 1970, a p. VII.
79. (Cur.:) «*Quinto Congresso Internazionale di Bibliofili (Venezia, 1-7 ott. 1967)...*: *Atti*», a cura di N. Vianello; Verona, dalla Stamp. Valdona, 1970 (di pp. XXIII, 164, con figg. 28 in tavv. f.t.). - Dalla manifestazione di Convegno e mostre di cui ai preced. nn. 48-50. E cfr., per la premessa dedicatoria del V., destinata in pari tempo a divenire un proprio ricordo del «bibliofilo» De Marinis (nel frattempo scomparso), il seg. n. 85.
80. (Rec.:) Recensione a G. S. Ploumidis, *Tò benetikòn typographèion toù Dimitriou kai toù Pánou Theodosiou (1755-1824)* [in Neoellenico, sulla Tipografia veneta di Demetrio e Pano Teodosio tra i ss. XVIII e XIX], Athinaí 1969 (dalla Fac. Filos. dell'Univ. di Tessalonica); in «Archivio Veneto», s. v, vol. LXXXIX (1970), pp. 138-141. - [E in estr., come di rubr. «Rassegna Bibliografica», s.n.t.: Venezia, a spese della Deputazione... (Padova, stamp. con i tipi dell'Antoniana), 1970; di pp. 5, num. c.s.]. - Da approfondito esame d'un assai lodevole e produttore lavoro; con conseguente ragguaglio bene informato e limpidamente esposto: atto soprattutto a collocare la materia della storiografia tipografica greca in Venezia, tra i secoli XVIII e XIX,

nel quadro della cultura veneta del tempo. (Cfr. poi, per un'analoga attenzione d'interesse del V. all'attività dell'altro precipuo casato di editori-tipografi greci in Venezia, i Gliichi, al seg. n. 145).

81. (Rec.:) Recensione al Catal. della *Mostra del Libro Grigione dal XVI al XVIII secolo, nei suoi rapporti con l'Italia*, Lugano 1969 (promossa dal Centro Svizzero di Milano); in «Bollettino d'Informazioni dell'Associazione Italiana Biblioteche», n.s., a. X (1970), n. 2, pp. 83-84.
82. (Not.:) *Conferenza Intergovernativa dell'UNESCO sugli aspetti istituzionali, amministrativi e finanziari delle politiche culturali*; in «Bollettino d'Informazione dell'Associazione Italiana Biblioteche», n.s., a. X (1970), n. 2, pp. 70-83. - [E in estr.: Roma, Nuova Tecnica Graf., 1970; di pp. 14, num. c.s.]. - Dalla partecipazione del V., anche come delegato, a questo importante raduno internazionale sulle politiche culturali nei rispettivi paesi (svoltosi in Venezia presso la Fond. G. Cini dal 24 ag. al 2 sett. 1970). Con un codicillo circa la disponibilità ai soci bibliotecari dell'A.I.B., per il tramite dello stesso V., di copie e documenti della Conferenza: compreso l'elaborato testo collettivo su *La politique culturelle en Italie*, nonché le «Raccomandazioni» e i «Rapporti conclusivi» espressi dall'Assemblea e dalle sue Commissioni.
- 83-84. (Necr.:) *Ricordo di Tullia Gasparrini Leporace*; in «Almanacco dei Bibliotecari Italiani», a. 1970 (Roma, F.lli Palombi edd.), pp. 67-68, con ritr. - E in trad. franc. (dal testo del n. 70) nel «Bulletin du Bibliophile», a. 1970, n. 2, pp. 213-215. [E in stralc. fotoc.: Paris, Libr. Giraud-Badin, 1970; di ff. 3, num. c.s.].
85. (Necr. e Prem. ded.:) *Tammaro De Marinis bibliofilo* [Ricordo necrol., come premessa ded. al vol. degli «Atti del V Congresso Internazionale di Bibliofili», cur. dal V. e sopra registr. al n. 79]; ivi, pp. IX-XII, con tav. di ritr. - [E in estr., s.n.t.: Verona, dalla Stamp. Valdonega, 1970; di pp. 4, num. c.s., e tav. di ritr.]. - Efficace evocazione di ciò che apparisce meglio essenziale nella figura e dall'opera del «grande bibliofilo», saputo riuscire in pari tempo «maestro di studi bibliografici».

1971

- 86-89. (Artt. contr.:) Articoli per il vol. III della cit. «Enciclopedia Dantesca» (Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1971): [I] *Gentile, Luigi*; [II] *Iacopo da Burgo-franco*; [III] *Lamma, Ernesto*; [IV] *Manuzio, Aldo (il Vecchio)*: pp. 115, 346, 561-562 e 814.
- 90-91. (Rec.:) Recensione all'ed. degli *Scritti Letterari* di G. Galilei, a cura di A. Chiari, Firenze 1970; in «Physis»: Rivista internazionale di Storia della Scienza, a. XII (1970), n. 3, pp. 315-318. [E in estr.: Firenze, L. S. Olschki ed., 1970; di pp. 4, num. c.s.]. - Repl. in «Lettere Italiane», a. XXIII (1971), n. 1, pp. 132-136. [E in estr.: pure di Firenze, Casa Ed. L. S. Olschki, 1971; di pp. 5, num. c.s.]. - Diffuso e non superficiale esame, anche di consonante adesione critica (dopo le applicazioni di giovinezza del V. [qui ricord. ai nn. 2, 9, 20 e 35]): non esclusi utili riferimenti di quadro e di «aggiornamento» bibliografico.

1972

92. (Contr.:) *Per la formazione professionale del bibliotecario in Italia: Proposte per la Scuola e l'Università*; in «Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Ca' Foscari», vol. XI (1972), n. 2, pp. 493-506. - [E in estr.: Venezia, Università degli Studi (Brescia, Ed. Paideia), 1973; di pp. 14, num. c.s.]. - Come risultato delle tracce d'impostazione fornite, e delle discussioni emerse, durante lo svolgimento del Seminario di ricerca per l'a.a. 1971-'72, a prosecuzione di quello per l'a.a. precedente (su «Formazione professionale del bibliotecario e sua funzione al servizio della collettività di oggi»): condotto dal V. a corredo del proprio insegnamento di Bibliografia e Biblioteconomia presso l'Università di Venezia. (Cfr. anche a p. 75 del relativo

- annuo *Notiziario di Ca' Foscari* per gli studenti). Si v. poi i nn. 93, 99, 118 e 142.
93. (Contr. espos.:) *Proposte per la formazione professionale* (del bibliotecario) / *Proposals for Professional Training...* [testo ital. e trad. ingl.]; S.n.t.: Venezia 1972 (in -4°, di pp. 8). - Presentato, a nome del Gruppo di lav. per la Formazione professionale dell'Associazione Italiana Biblioteche, alla Sess. xxxii dell'International Federation of Librarian Associations - Fédération Internationale des Associations des Bibliothécaires (IFLA - FIAB), a Budapest, 28 ag. - 2 sett. 1972. Cfr. dal n. preced.; e si v. poi le esposizioni o ulteriori programmazioni emergenti al riguardo dai nn. 99 e 118; nonché l'assunzione di simili *proposals* a base di discussione per il Gruppo di lav. suddetto [come da più recente rel. al n. 142].
94. (Art. contr.:) *Bregolini, Ubaldo*; nel «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. xiv (Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1972), a pp. 116-118. - [E in stralcio di pp. 4, in ff. vol., num. c.s.].
95. (Rec.:) *Il più bel libro di Dürer ripubblicato in Italia per il centenario di Dürer*; in «Almanacco dei Bibliotecari», a. 1972 (Roma, Arti Graf. F.lli Palombi, 1972), pp. 21-28, con figg. 5. - Dalla reincisa riprod., per volontà ed opera del Mardersteig, della *Piccola Passione* (1511); con gli originari carmi latini del Chelidonio sulla fronte. Aggiunta una specie di appendice, dalla visita del V. alla Mostra (con proprio catal. olschkiano) di Stampe e Disegni del Dürer al Gabinetto degli Uffizi a Firenze (Dic. 1971).

1973

96. (Contr.:) *La Biblioteca nel tempo*; nel vol. «Biblioteche nel Trentino» (Trento, Ass. sess. alle Attività Culturali della Provincia autonoma di Trento, 1973), pp. 53-66, con 1 tav. - [E in estr.: Calliano (Trento), Arti Graf. R. Manfrini - Vallagarino, 1973; di pp. 14, num. c.s., e tav.]. - Testo di relazione per un profilo didattico sullo svolgimento storico delle biblioteche dall'antichità al presente: tenuta a Trento, il 15 sett. 1971, per uno dei Corsi residenziali d'istruzione bibliotecaria promossi negli a. 1971 e '72 dall'Assessorato alle Attività Culturali tridentino. (Ma altresì con il concorso dell'Ente Nazionale per le Biblioteche Popolari e Scolastiche: cfr. poi anche nella *Rassegna 1971-'73* del V. [n. 122], a p. 121 e n. 30).
97. (Contr.:) *Una nuova bibliofilia?*; nella misc. di «Studi offerti a Roberto Ridolfi, direttore de «La Bibliofilia», cur. B. Maracchi Biagiarelli e D. E. Rhodes, Firenze 1973 («Biblioteca di Bibliografia Italiana», n. LXXI), pp. 443-458, con tavv. I-VIII. - [E in estr.: Firenze, L. S. Olschki ed., 1973; di pp. 14, includ. le tavv., num. c.s.]. - Vi si presenta, esprimendola con un «campione» di stampa di recente vissuto dal V., la tendenza evolutiva dalla vecchia bibliofilia «aristocratica» (o dei propri possessi rarissimi) ad una nuova, meglio complementare a finalità culturali e diffusive: quella rivolta alle riproduzioni di pregio, o di alta stoffa o di circostanza, di più prestigiosi elementi. (Per lo più obliterati, ma per una qualunque ragione riemersi tra i più desiderabili ad una nuova stagione, o tuttora tra i più degni di affetti). Il «significativo esempio» offertosi al V. è la recente, doviziosa e provetta riedizione in facsimile (e con traduzione e corredi) dell'*editio princeps* nuovamente conquistata e accertata (Venezia, 1548), del famoso *Plictho* d'arte tintoria di Giovanventura Rosetti (ridato alla luce dai chimici statunitensi S. M. Edelstein e H. C. Borghetto a Cambridge, Mass., 1969, ed anche presentato con cerimonia alla Fond. Cini il 3 ott. 1970). - Un ragguaglio, quasi recensivo, dei principali contenuti di tale vol. in onore del Ridolfi (nel suo complesso) si ha, da parte del V., nella sua *Rassegna di pubbl. di Bibliogr. 1971-'73* [n. 122], a pp. 237-238.
98. (Contr.:) *La stampa nella società veneta del secolo XV*; in «Commentari dell'Ateneo di Brescia», per l'a. 1973 (= CLXXII), pp. 45-58. - [E in opusc. estr.: Brescia, Tipo-Lit. F.lli Geroldi, 1974; di pp. 14, num. c.s.]. - Testo della conversazione tenuta dal V. a Brescia, il 24 ott. 1973, in occasione della celebrazione (promossa da quel

Comune) del v° Centenario dell'Introduzione della stampa in quella città. (Come farà Vicenza l'anno appresso: cfr. al n. 131). - Qui con la ded. del lavoro, da una sovraggiunta nota del V. (a p. 47, n. 4), al bresciano studioso amico Ettore Caccia, nel frattempo scomparso.

99. (Contr.:) *La formazione professionale del bibliotecario*; in «Corso di aggiornamento per gli incaricati del Sistema Bibliotecario Provinciale di La Spezia (Sarzana, Nov. 1972): Atti», a cura di N. Broglio; Genova, Soprintendenza ai Beni Librari della Regione Liguria, 1973 [pubbl. '74], pp. 129-138. - E in stralcio, c.s., s.n.t. (Sarzana, Tip. Canale, 1973; od anche in apposita riprod. fotoc. di ff. 10, pure num. c.s.). - La lezione del V. resta imperniata sul quadruplice nodo focale della «Scelta», dell'«Impegno», della «Qualificazione» e dell'«Aggiornamento»; per una più specifica e autonoma professione bibliotecaria. Cfr. poi il V. stesso nella sua *Rassegna 1971-'73*, p. 221 e n. 31: dove altresì rammenta l'«immatura scomparsa» della stessa coordinatrice del corso (e del volume) Nerina Broglio.
100. (Ed. e Annot.:) *Corrispondenza di Juan Andrés con bibliotecari e bibliofili italiani* - 1. «Jacopo Morelli»; Venezia, Libr. Universitaria ed., 1973 (in -4° gr., di ff. 90 cyclogr.); «Università degli Studi di Venezia: Corso di Bibliografia e Biblioteconomia», a.a. 1972-'73. - In coppia col seg. a stampa, ad esprimere un più recente filone delle applicazioni culturali del V.: l'impiego di depositi epistolari di temperie erudita settecentesca, allo scopo di sospingerne o ridurne i testi come a sede di Bibliografia. (Ciò che anche comporta qualche plaudibile risorgimento di vecchie consuetudini dissepellitrici di carteggi e memorie, da modalità di passate custodie e dottrine bibliotecarie). La prominente figura dell'Andrés, dotata di non tenui ed inediti lasciti di epistolografia, ridiviene protagonista di varie attestate presenze e tendenze nelle relazioni culturali dell'età che fu anche «sua». - In queste dispense cicloscritte l'introduzione per la piccola storia culturale e bibliotecografica di quegli anni apparisce assai più che didattica. E la proposta trascrizione delle 62 lettere andresiane al Morelli (tra il 1790 e il 1816), la quale doveva effettuarsi - come già noto - dal custodito inserto nell'Arch. Mor. CXI (fasc. A, n. 6), della Marciana, già numericamente promette agli uditori e contributori di scuola la positura e la susseguenza delle note meglio occorrenti.
101. (Ed. e Annot.:) *Ventitrè lettere di Juan Andrés a Gaetano Melzi*; in «Archivio Veneto», s. v, vol. xcviII (1973), pp. 55-126. - [E in estr., s.n.t.: Venezia, a spese della Deputazione... (Padova, stamp. con i tipi dell'Antoniana), 1973; di pp. 72, num. c.s.]. - Da considerare in congiunzione al contemporaneo testo di corso universitario per il carteggio andresiano (ora marciano) col Morelli. Qui, dopo gli ottimi ragguagli ed episodî, anche di cornice culturale pertinente, la pubblicazione del piccolo corpus epistolare al Melzi (da Napoli, 1811-'12), ottempera con diligente rigore anche ad un voto del De Marinis.
102. (Art. contr.:) *Calmo, Andrea (1510-1571)*; nel «Dizionario Critico della Letteratura Italiana», vol. I, Torino 1973, pp. 456-459 (con bibl.). - [E in estr. di sedicesimo (pp. 449-464), con tit. *A. Calmo*: Torino, Unione Tipografico-Editoriale Torinese, 1974; di pp. 16, includ. le sopra cit.]. - Come per un'efficace corona di sintesi dalle nozioni ed applicazioni del V. sul Calmo, fedelmente protratte nel tempo: cfr. dai nn. 16 e 21 sino al seg. n. 136.
103. (Art. contr.:) *Calura, Bernardino Maria*; nel «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. xvi (Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1973), pp. 822-824. - [E in stralcio, di pp. 4 in ff. vol., num. c.s.].
104. (Tratt. espos.:) Ristampa del man. *La Citazione di opere a stampa e manoscritti ...* (1970, dopo la stes. del 1963); Firenze, L.S. Olschki ed. (Città di Castello, S.T.E.), 1973 (di pp. 162); «Biblioteconomia e Bibliografia: Saggi e Studi», n. 6. - Dopo i già cit. nn. 32-33 e 73.
- 105-106. (Cur. e Compil.:) *Ausstellung der Verlagsbäuser der Region Veneto*: [Elenco

- delle recenti edizioni venete prescelte alla Mostra, distinte per editori e istituti]; Venedig, Region Veneto, Sett. 1973 (Manif. organizzata dalla Regione Veneto e dall'Italianisches Kulturinstitut di Köln - Lindenthal) - [I] Stesura mimeogr. in -fol., di ff. 12; [II] Stesura roneogr. in -fol., di ff. 14. - E si v., per l'altra contemporanea mostra d'incunaboli veneti, il seg. opusc. a stampa. Notizie ai nn. 115-117.
107. (Cur. e Pres.:) «*Mostra dell'Editoria Veneta*» - «*Das Venetische Buch*»: *Fünfzig Wiegendrucke aus der Stadt Venedig und der Region Veneto* (Sett. 1973); Köln, Italienisches Kulturinstitut (con la collab. della Universitäts- und Stadtbibliothek della stessa Colonia, e di Venezia con la Regione Veneto - Tip. Wienand KG.), 1973; opusc. di pp. 16. - Con «Presentazione» dello stesso V. a pp. 3-4. La cinquantina d'esemplari degli incunaboli veneti esposti spetta, anzitutto, a sezioni dedicate a «Johann von Köln und Genossen» e a «Nicolaus Jenson», per concludersi con l'«Aldus Manutius» del §. VI. Notizie ai nn. 115-117. - Cfr., per l'altra contemporanea mostra dell'editoria veneta odierna, l'elencazione mimeogr. e roneogr. sopra indicata
108. (Pres.:) *Presentazione dell'edizione 1973* per la ristampa anastatica (= 11 ed.) della nota op. *L'Arte della Stampa nel Rinascimento Italiano: Venezia* (ed. orig.: Venezia, F. Ongania ed., 1894); Trieste, Casa Ed. LINT, 1973 (voll. 2, ill.): cfr. a pp. 3-4.
109. (Rec.:) Recensione alla *Bibliografia di Aldo Camerino* [con profilo biogr. di E. Caccia], a cura di G. Vivante Camerino, Venezia-Brescia 1972 [pubbl. '73] (dagli «Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Ca' Foscari», a. XI, 1972, n. 1); in «Ateneo Veneto», n.s., a. XI (1973), n. 1/2, p. 223. - [E in estr., dalla sez. di «Recensioni», con due altri elem. del V. [n. 116]: Venezia, Tip. Commerciale, 1973; di pp. 4, includ. la cit.]. - Per un ragguaglio di commossa estimazione e di sincero consenso. Con un apposto cenno, dal sopraggiunto decesso del Caccia).
110. (Rec.) Recensione al vol. di A. Boscaro, *Sixteenth Century European Printed Works on the First Japanese Mission to Europe: a Descriptive Bibliography*, Leiden 1973; in «Archivio Veneto», s. v, vol. c (1973) [pubbl. '74], pp. 157-158. - [E in proprio stralcio d'estr.: Venezia, a spese della Deputazione... (Padova, stamp. coi tipi dell'Antoniana), 1974: col tit. della rubr. «Rassegna Bibliografica», di pp. 4, num. c.s.]. - Se ne riceve illustrato in debito risalto il duplice pregio, euristico e descrittivo (oltre che storico-documentario), d'un tale radunato difficile grappolo di 78 edizioni - dal 1585 al '93 - riguardo alla famosa prima ambasceria giapponese in Europa.
111. (Rec.:) Recensione a Ph. Gaskell, *A New Introduction to Bibliography*, Oxford 1972; in «Bollettino d'Informazioni dell'Associazione Italiana Biblioteche», n.s., a. XIII (1973), n. 2/3, pp. 149-151. - [E in stralcio di rubr., includ. le pp. suddette]. - Assunto come esponente della più recente «scuola» anglosassone per una trattatistica di Bibliografia distintamente articolata, rispetto ai più diversi riguardi delle odierne discipline biblioteconomiche. Per una repl. d'interesse universitario, cfr. più innanzi al n. 123.
- 112-114. (Rec.:) Recensione a S. A. Roxas, *Library Education in Italy: an Historical Survey, 1870-1969*, Metuchen (N.J.) 1972; in «Bollettino d'Informazioni dell'Associazione Italiana Biblioteche», n.s., a. XIII (1973), n. 2/3, pp. 155-157. [E in stralcio di rubr.]. - Id., in «Annali della Scuola Speciale per Archivisti e Bibliotecari dell'Università di Roma», a. XIII (1973), n. 1/2, pp. 101-102. [E in estr.: Torino, Bottega d'Erasmo (Cuneo, SASTE), 1974; di pp. 6, num. c.s.]. - Repl., con varianti d'esordio e qualche omissione, in «Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Ca' Foscari», a. XII (1973) [pubbl. '75], n. 2, pp. 390-392. [E in stralcio di rubr.: Brescia, Paideia, 1975; di pp. 4, num. c.s.]. - Dal peculiare interesse del recensore al soggetto (a lui divenuto progressivamente centrale); né senza riflettuti suoi punti critici. Ma qui le considerazioni dovrebbero essere soprattutto ispirate, e più vigorosamente condotte, dal precipuo angolo visuale storico. Cfr. anche al seg. n. 126.
- 115-117. (Not.:) *Venezia città del Libro; Settimana veneta a Colonia*; in «Archivio Veneto», s. v, vol. CIV (1973), n. 135, pp. 175-177. [E in estr. di rubr.: Venezia - Pado-

va...]. - Id., id.; in «Ateneo Veneto», n.s., a. XI (1973), n. 1/2, pp. 224-226. [E in estr., congiunto alla rubr. «Recensioni» (in unico elem. col n. 109): Venezia, Tip. Commerciale, 1973; pp. num. c.s.]. - Id., anche nel «Bollettino d'Informazioni dell'Associazione Italiana Biblioteche» (Roma), n.s., a. XIV (1974), n. 1, pp. 76-77. - Altra not. in «Lettere Venete» (Venezia - Mestre), a. X-XI (1973-'74), n. 31/36, da p. 138. - Per ragguagli informativi sulle manifestazioni bibliografiche dell'anno in Venezia e a Colonia.

1974

118. (Contr.:) *Biblioteconomia come scienza: epistemologia, professionalità e didassi*; in «Lettere Venete», a. X-XI (1973-'74), n. 31/36: Sez. «Notiziario di Biblioteche Venete», pp. 141-157. - [E in proprio opusc. di pre-estr.: Venezia[-Mestre], Trevinsanstampa, 1974; di pp. 21]. - Doc. di lavoro, dopo quelli registr. ai nn. 92-93 e 99: ampiamente distribuito come base di discussione al Gruppo di lav. «per la formazione professionale» dell'Associazione Italiana Biblioteche (e si v. al seg. n. 142). - Tra le più autorevoli e discusse opere odierne di lingua inglese, con maggior insistenza richiamate dal V. anche come a propria ispirazione in tale proposito (ma su cui ancora ci manca un'esplicita sua stesura recensiva), resta indubbiamente quella di J. H. Spera, *The Foundation of Education for Librarianship* (New York - London - Toronto - Los Angeles, Becker and Hayes, 1972).
119. (Art. contr.:) *Guglielmo Camposampiero (1691-1765)*; nel «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. XVII (Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1974), pp. 609-611 (con Fonti e Bibl.). - Per un tipico personaggio della cultura letteraria e bibliotecaria veneta minore del medio Settecento: reso poi oggetto d'una qualificata tesi di laurea in Bibliografia presso l'Università veneziana (già in avanzato corso di stesura, e di cui il V. si apprestava ad essere relatore).
- 120-121. (Pres.:) *Presentazione alla rist. anast. del vol. di G. Lorenzetti, Venezia e il suo Estuario: Guida storico-artistica...* [dalla II ed. post. (dopo l'orig. di Venezia, 1926), cur. M. Lorenzetti Ciartoso, Roma 1956, e sua ried.]; Trieste, Ed. LINT (Padova, Graf. Erredici), 1974 (in -16° min., di pp. [6], 1000, ill., con tavv. ripieg.): cfr. a pp. 1-5. - E in trad. ingl., premessa all'analoga ried. anast. della *Guida* del Lorenzetti in trad. ingl. di J. Guthrie: *Venice and its Lagoon...*; Trieste, Ed. LINT (Padova, Graf. Erredici), 1975 (in -16° min., di pp. [5], 1026, ill., con tavv. ripieg.): cfr. a pp. 1-6. [Quest'ult. dall'ed. 1961].
122. (Rass.:) *Rassegna di recenti pubblicazioni italiane di bibliografia e biblioteconomia (1971-'73)*; in «Accademie e Biblioteche d'Italia», a. XLII [=XXV n.s.] (1974), n. 3, pp. 217-240. - [E in estr.: Roma, F.lli Palombi edd., 1974; di pp. 24, num. c.s.]. - Vasto e prezioso prontuario di bilancio, anche assai bene articolato lungo i suoi §§. 1-4; con più specifica attenzione ai prodotti olschkiani, pure antecedenti al fecondo triennio (pp. 224-240).
- 123-124. (Rec.:) Repl. della Recensione a Ph. Gaskell, *A New Introduction to Bibliography*, Oxford 1972 [cfr. già al n. 111]; e Recensione a P. Zolli, *Bibliografia dei Dizionari specializzati italiani del XIX secolo*, Firenze 1973 («Biblioteca di Bibliografia Italiana», n. LXXIV); in «Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Ca' Foscari», a. XIII (1974), n. 1 [pubbl. '76], pp. 130-134. - [E in stralcio di rubr., s.n.t.: Brescia, Paideia, 1974 (pubbl. '76); di pp. 6, includ. le pp. sopra cit.]. - Sull'op. dello Zolli, da suo adempimento ad un auspicio espresso dal Migliorini sin dal 1946, cfr. anche nella *Rassegna* del V. qui appena registr., a p. 238.
125. (Rec.:) *Ancora sulla prima edizione di Dante: Foligno 1472*; in «Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Ca' Foscari», a. XIII (1974), n. 2, pp. 549-550. - [E in estr.: Brescia, Paideia, 1976; di pp. 2, num. c.s.]. - Dalla pubbl. di E. Casamassima sulla «princeps» fulginate della *Commedia*, Milano 1972 («Documenti sulle Arti del Libro», delle Edizioni Il Polifilo del Vigevari, n. IX): rilevandone la

- perspicace analisi circa la successione dei suoi momenti di stampa. Cfr. anche nella *Rassegna 1971-'73* del V. [n. 122], a p. 222. (Resta registr. tra le carte di lui anche un'intenzione di più speciale rec. al vol. del Casamassima: non sappiamo se poi effettivamente eseguita, o dove inoltrata per la pubblicazione).
126. (Rec., Not.): «*Recensioni*» brevi [sull'ed. della *World Guide to Library Schools...*, Paris - London 1972, e sul vol. *Library Education in Italy...* di S. A. Roxas, Metuchen (N.J.) 1972 (su cui cfr. già ai nn. 112-114)]; con «*Segnalazioni*» e «*Schede*»; in «*Lettere Venete*», a. x-xi (1973-'74), n. 31/36, pp. 248-254. - [E in stralcio di rubr.: Venezia-Mestre, Trevisanstamp, 1974; di pp. 7, num. c.s.].
127. (Not. rec.): Asterisco su riedizioni di operette del calligrafo di stampa *Ludovico degli Arrighi detto «il Vicentino»* (cur. A. Ballarin, Vicenza 1974); in «*Archivio Veneto*», s. v, vol. ciii (1974), p. 153. - [E in proprio stralcio tip., dalla rubr. di «*Notizie*» del vol.]. - Notif. nell'ambito della Mostra «*Il Gusto e la Moda nel Cinquecento Vicentino e Veneto*», presso il Museo Civico di Vicenza. (Ne valga qui la registr. solo per saggio di altre simili notizie bibl. o rec. del V. *breviores*, sfuggite ai nostri spogli, o comunque omesse nella presente schedografia). Il soggetto di questo asterisco torna quale finale n. 10, a p. 93, del contrib. registr. al seg. n. 131.
- 128-129. (Not.): *Mostra «Venezia e Bisanzio»*; in «*Bollettino d'Informazioni dell'Associazione Italiana Biblioteche*» (Roma), n.s., a. xiv (1974), n. 4, pp. 234-235. [E in stralcio di rubr.]. - Repl. tra le «*Notizie*» dell'«*Archivio Veneto*», s. v, vol. civ (1975), pp. 197-198. [E pur essa in proprio stralcio, dalla rubr. di «*Notizie*»]. - Per un ragguaglio di due sezioni di mostra, codicografica e di rassegna bibliografica (coi rispettivi corredi di catalogo o guida), nel quadro della manifestazione. La prima, di «*civiltà figurativa manoscritta*» alla Marciana (sempre d'interesse bizantino o più collaterale, ma «*nelle sue espressioni lato sensu venete*»); la seconda, presso la Fondazione G. Cini, per una sintesi storico-libraria lungo lo svolgersi degli studi sull'arte bizantina, con particolare riguardo ai suoi nessi e influssi sull'arte veneta.

1975

130. (Contr. e Cur.): *Il libro veneto veicolo di civiltà europea*; nel vol. «*Unità e Diffusione della Civiltà Veneta*»: Relazioni e Comunicazioni del Convegno degli Scrittori Veneti (Gorizia, Ott. 1974), cur. U. Fasolo e N. Vianello, Venezia-Mestre 1975 (vol. dell'Associazione degli Scrittori Veneti, «patrocinato dalla Regione del Veneto»); di pp. 214, ill. con tavv. f.t.: cfr. a pp. 55-67, con le sue figg. 4 in tavv. f.t. - [E in estr., s.n.t.: Venezia-Mestre, Trevisanstamp, 1975; opusc. di pp. 16 e tavv. 4, num. c.s.]. - Di buon profilo, esposto in forma molto colloquiale.
131. (Contr.): *La prima diffusione della stampa nel Veneto*; nel vol. «1474: Le origini della stampa a Vicenza», Vicenza 1975 (pubbl. «in occasione delle manifestazioni per il 500° Anniversario dell'Introduzione della stampa a Vicenza», pp. 83-93. - [E in proprio estr.: Vicenza, N. Pozza ed. (Off. Graf. STA), 1975; di pp. 11, num. c.s.]. - Da associarsi, per molte analogie di soggetto, disegno e circostanza, con la conversazione bresciana dell'anno innanzi [n. 98].
132. (Art. contr.): *Canonici, Matteo Luigi*; nel «*Dizionario Biografico degli Italiani*», vol. xviii (Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1975), pp. 167-170 (con Fonti e Bibl.). - [E in stralcio, di pp. 4 in ff. vol., num. c.s.].
133. (Art. contr.): *Capparozzo, Giuseppe* [con altri personaggi di famiglia, tra cui specialm. il fratello *Andrea Capparozzo (1816-1884)*, direttore della Bibl. Bertoliana di Vicenza]; nel «*Dizionario Biografico degli Italiani*», vol. xviii cit. (Roma, 1975), pp. 706-707 (con Fonti e Bibl.). - [E pure in stralcio di pp. 4 in ff. vol., num. c.s., includ. le pp. sopra cit.].
134. (Rec.): Recensione all'ed. del *Carteggio D'Annunzio - Duse: Superstiti missive...* (1898-1923), cur. P. Nardi, con Pref. [e rievocazione della figura del Nardi] di V.

Branca, Firenze 1975 (Collez. in Ventiquattresimo»); in «Ateneo Veneto», n.s., a. XIII (1975), n. 1, pp. 173-174. - [E in estr.: Venezia, Tip. Commerciale, 1975; pp. num. c.s.]. - Come per un breve attestato di salute e tributo alla figura di Piero Nardi, dall'ultima sua fatica biografica e letteraria.

1976

135. (Contr.:) *I libri del Petrarca e la prima idea di una pubblica biblioteca a Venezia*; in «Miscellanea Marciana di Studi Bessarionei», Padova 1976 («Medioevo e Umanesimo», n. 24), pp. 435-451, con figg. 4 in tavv. 2 f.t. (= Tavv. XXI-XXIII, 1-2). - E in estr.: Padova, Ed. Antenore, 1976; di pp. 17 e figg., num. c.s.]. - Col medesimo testo del preced. opusc. del 1969, registr. al n. 61.
136. (Contr.:) *Per un'edizione delle opere di Andrea Calmo: Saggio di bibliografia*; nella misc. «Letteratura e Critica: Studi in onore di N. Sapegno», vol. III, Roma 1976, pp. 223-237. - [E in proprio estr.: Roma, Bulzoni ed. (Tip. Laziografik), 1976; di pp. 15, num. c.s.]. - Contrib. approntato e consegnato, per una sua non agevole collocazione nei complessi volumi di miscellanea in onore del Sapegno, sin dal 1971. Coronando il V., mediante esso, i suoi protratti interessi calmiani, non superficialmente fioriti in lui sin dalla giovinezza [nn. 16, 21 e rich.]. Il presente accurato tributo bibliografico è anche sussidiato, nell'analisi degli elementi (da p. 230), dalle additate *locationes* siglatiche degli esemplari a notizia per ciascuna stampa. (Per una settantina di edizioni, dal 1547 agli esordì del s. XVII: principiando dalle *Rime pescatorie* e dalle *Egloghe pastorali*, e proseguendo con le singole commedie: *Rodiana*, *Travaglia*, *Saltuzza*, *Spagnola*, *Fiorina* e *La Pozione*; quindi con le *Lettere ed Opere diverse*).
- 137-138. (Contr.:) *Situazione attuale e prospettive delle Biblioteche nel Veneto*; in «Lettere Venete», a. XII (1976), n. 37/39, pp. 77-110. - [E in proprio opusc. di pre-estr., dalla Sez. «Notiziario di Biblioteche Venete»: Venezia-Mestre, Trevisanstamp, 1975; di pp. 35 (includ. gli schemi normativi, ecc.)]. - Ripubbl. col tit. *Situazione e prospettive delle Biblioteche nel Veneto*; in «Accademie e Biblioteche d'Italia», a. XLIV [= XXVII n.s.] (1976), n. 3, pp. 228-257. [E in estr.: Roma, F.lli Palombi edd., 1976, di pp. 30, num. c.s.]. - Testo della relazione tenuta a Vicenza il 26 ott. 1975, in occasione dell'assemblea annuale dei bibliotecari del Veneto. Con la collab. di Stelio Crise nella raccolta e preparazione dei diversi dati a corredo del lavoro (da sede di Soprintendenza ai Beni Librari della Regione Veneta); e soprattutto nelle indicazioni normative e di attuazione, nella stesura degli schemi di Statuto e Regolamento per le Biblioteche di Enti locali, nonché di Consorzio per la gestione dei Sistemi bibliotecari. (Riprod. a pp. 234-236 e 240-257 nella ried. in «Accademie e Biblioteche d'Italia»). Includ. anche considerazioni e proposte procedenti da una Tavola rotonda con amministratori locali su «La Biblioteca pubblica e la Comunità Veneta» (organizzata a Verona, il 24 genn. 1975, dal Comitato Regionale Veneto dell'A.I.B.).
139. (Art. contr.:) *Vindelino da Spira*; nel vol. V della «Enciclopedia Dantesca» (Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1976), p. 1027.
140. (Art. espos.:) *Il libro illustrato veneziano del Quattrocento: Lezione...*; nel per. mens. «Venezia Viva: Club dell'Incisione» (Venezia), a. IV, n. 5 (Maggio 1976), pp. 1-11 e VI n.n., con figg. 2. - Da conferenza tenuta l'11 apr. 1976, presso la Fond. G. Cini a Venezia, con particolare destinazione ai soci del Club dell'Incisione «Venezia Viva».
141. (Art. espos.:) *Riviste d'arte e Opere di grafica*; nella riv. bim. «La Vernice» (Venezia, Tip. Veneta), a. XV (1976), n. 5/6, pp. 131-132. - Intervento, come di lezione «militante», a sèguito di scritti sulla grafica di Enzo Di Martino; e alla luce di quanto era stato di recente discusso ad un convegno di Bologna («Arte-Fiera 1976»).
142. (Rel.:) *Gruppo di lavoro per la Formazione professionale* [dell'Associazione Italia-

- na Biblioteche (A.I.B.): *Attività 1969-'76*; in «Bollettino d'Informazioni dell'Associazione Italiana Biblioteche», n.s., a. XVI (1976), n. 1, pp. 43-45. - [E in stralcio di rubr., s.n.t.: ff. 3, num. c.s.]. - Dai Docc. di lavoro elaborati a precipua cura del V., ed assunti per ampliata base di discussione circa il problema formativo e riguardo alle aspirazioni d'insegnamento per servire alla professione bibliotecaria. Dopo la serie di scritti e proposte già registr. ai nn. 92, 93, 99 e 118.
143. (Rass. rec.:) Rassegna recensiva di quattro contrib. di B. Guthmüller (1971-'75) *sulla fortuna delle Metamorfosi di Ovidio in volgare tra Medioevo e Rinascenza*, con le diverse loro «implicazioni» nelle lettere ed arti figurative; in «Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Ca' Foscari», a. XIII (1974), n. 2 [pubbl. '76], pp. 560-561. - [E in stralcio di rubr.: Brescia, Paideia, 1976, di pp. 3, num. c.s.].
144. (Rec.:) Recensione a F. Brambilla Ageno, *L'edizione critica dei testi volgari*, Padova 1975; in «Bollettino d'Informazioni dell'Associazione Italiana Biblioteche», n.s., a. XVI (1976), n. 2, pp. 134-137. - [E in estr.: Roma, Nuova Tecnica Graf., 1976; di pp. 5, num. c.s.]. - Indirizzando più in particolare (e assai significativamente) il proprio discorso al nesso fra l'opera dei filologi e le «adesioni dei bibliotecari»; con qualche più esplicita attenzione a taluni filoni della repertologia letteraria. Altra più breve notizia dell'opera stessa anche al seg. n. 146.
145. (Rec.:) Recensione a G. Veloudis, *Das griechische Druck- und Verlagshaus «Gliki» in Venedig (1670-1854): das griechische Buch zur Zeit der Türkenherrschaft*, Wiesbaden 1974; in «Archivio Veneto», vol. CVI (1976), n. 141, pp. 162-172. - [E in proprio estr., dalla sez. di «Rassegna Bibliografica», s.n.t.: Venezia, a spese della Deputazione ... (Padova, stamp. con i tipi dell'Antoniana), 1976; di pp. 12, num. c.s.]. - Rendiconto dell'opera, sia informativo che critico, molto «impegnato»: il quale bene si connette al precedente discorso del V. sull'editoria dei Greci a Venezia attraverso l'attività dei Teodosio [al n. 80, dal vol. del '69 di G. S. Ploumidis]. Passando alla vasta e quasi bisecolare produzione dei Gliki, col ripetuto regesto dei loro documenti archivistici d'appendice, appaiono troppo sottaciuti i precedenti tributi veneziani del Mertziòs ad un tale riguardo. Più felice, e a tratti tanto meglio riflettuta, l'analisi del recensore ai tre ultimi capitoli del volume: soprattutto ove esso si sforza di definire il prodotto librario glikiano «als Kulturgut» (cfr. il V., dietro quel Cap. VI, a pp. 169-170).
146. (Rec. e Not.:) Varie «Recensioni» abbreviate [tra cui a G. Veloudis e a F. Brambilla Ageno (per i quali cfr. i preced. nn. 145 e 144), nonché a S. Samek Ludovici, a G. Franco Viviani ed altri]; con rubr. di «Segnalazioni», di «Schede» e di «Notiziariorio» [e con un «Ricordo di Guido Manzini bibliotecario»]; in «Lettere Venete», a. XII (1976), n. 37/39, pp. 149-164. - [E in stralcio di rubr.: Venezia-Mestre, Trevisan-stampa, 1976; di pp. 16, num. c.s.].
147. (Not.:) *Convegno sul tema «Libro d'arte - Grafica d'arte - Biblioteca» (Pieve di Cadore, Ott. 1976)*; in «Bollettino d'Informazioni dell'Associazione Italiana Biblioteche», n.s., a. XVI (1976), n. 4, pp. 426-427. - [E in stralcio di rubr., s.n.t. (Roma, Nuova Tecnica Graf.), inclus. di tali pp.]. - Breve ragguglio di un caratteristico raduno di studio tra bibliotecari e scrittori (significativamente realizzato, sotto il patrocinio del Comitato cadorino per le celebrazioni del IV° Centenario della morte di Tiziano, dalla Sezione Veneta dell'A.I.B. d'intesa con l'Associazione degli Scrittori Veneti). Dove il V. affrontava il «difficile problema» del *Rapporto tra la Grafica d'arte e il deposito obbligatorio degli stampati*.
148. (Not.:) *La scuola di Sheffield*; in «Bollettino d'Informazioni dell'Associazione Italiana Biblioteche», a. XVI (1976), n. 2, p. 177. - [E in stralcio di rubr., s.n.t.: Roma, Nuova Tecnica Graf., 1976, inclus. della p. cit.]. - Primo ragguglio (con spunti ispirativi di modello) sulle esemplari attività universitarie svolte dalla Postgraduate School of Librarianship and Information Science presso l'Università di Sheffield: come soprattutto emergenti dalla più recente relazione della sua dirigenza (1974-'75).

149. (Contrib.:) *Leggere per vivere ed esistere*; in «Accademie e Biblioteche d'Italia», a. XLV [=XXVIII n.s.] (1977), n. 1, pp. 41-63. - [E in estr.: Roma, F.lli Palombi edd., 1977; di pp.23, num. c.s.]. - Vasta analisi riflessiva (che oggi ci suona come di faticoso suggello alla conclusa «esistenza» dell'opera per il libro «vissuta» dall'autore), dall'importante miscellanea *Lesen und Leben*, di recente prodotta a Francoforte per il 150° anniversario di fondazione del gran Börsenverein des Deutschen Buchhändler (1825-1975). (E bene giovava al V. l'approccio, quasi anche comparativo, col presente successo in Italia del polemico e «provocatorio» nostro *Primo non leggere*, della Barone col Petrucci: ... *Biblioteche e pubblica lettura in Italia dal 1861 ai nostri giorni*, Milano 1976). La rassegna dei diversi contributori del coro tedesco sull'odierna Lettura (fondamentalmente scientifico-tecnico e psico-sociologico), con la recepita e partecipata eco dei loro plurimi scritti o soggetti, merita gratitudine. Piuttosto gracile o sottaciuta (come forse di sua mentale natura) potrà invece apparire una propria concezione di dedotti valori, o per una sintesi del globale problema, da parte del nostro reduce autore.
- 149a. (Contr.:) *Materiali e ipotesi su Nicolas Jenson e sull'origine del tondo* (Rileggendo le «*Lettres d'un bibliographe*» del Madden); nella misc. di «Studi di Biblioteconomia e Storia del libro in onore di Francesco Barberi» (Roma, Associazione Italiana Biblioteche, 1976 [ed. 1977], pp. 619-628 e figg. 3 in tav. LXII. - [E in opusc. estr., in -4°: Roma, Nuova Tecnica Graf., 1976 (distr. 1978 in.); di pp. 10 e tav., num. c.s.]. - Significativamente destinato, per la storiografia della prima stampa umanistica in Venezia, alla miscellanea in onore del più autorevole collega-maestro italiano di questi studi. (Dietro stimolazioni, riguardo al presente soggetto, dall'«ottima tesi di laurea» di C. De Antoni già accennata al §. 11).
150. (Not. rec.:) Notizia recensiva a G. Ineichen, *Bibliographische Einführung in die französische Sprachwissenschaft*, Berlin 1974; in «Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Ca' Foscari», a. XIV (1975), n. 1/2 [pubbl. '77], p. 338. - [E in stralcio di rubr.: Brescia, Paideia, 1977: inclus. della p. cit.]. - Ad illustrazione, anche per sussidio e scorta a discenti di Facoltà, di quest'eccellente e bene articolato manuale d'introduzione bibliografica: incontro ad ogni interesse nell'area della Linguistica francese medioevale e moderna.
- 150a. (Rec.:) Brevi recensioni a S. Ferrone, *C. Goldoni*, Firenze 1975; ad A. Bellemo, *Montebelluna e le sue ville*, Padova 1974; e di nuovo a G. Veloudis, *Das griechische Druck- und Verlagshaus «Glikis» in Venedig...*, Wiesbaden 1974 [cfr. ai nn. 145 e 146]; in «Ateneo Veneto», n.s., a. XIII (1975), n. 2 [pubbl. '77], pp. 181-184.
- 150b. (Rec.:) Recensione a G. Ravagnani, *Le biblioteche del Monastero di San Giorgio Maggiore*, Firenze 1976 (Fond. G. Cini...: «Civiltà Veneziana, Saggi», n. 19); in «Bollettino d'Informazioni dell'Associazione Italiana Biblioteche», n.s., a. XVII (1977), n. 3, pp. 254-255. - Risultando proprio emblematico poter soggiungere, come a suggello del presente periplo di lavoro, un tale elemento recensivo, appositamente apparso come postumo del nostro autore: ad illustrazione e notizia di un così pregevole lavoro dalla matrice della scuola veneziana di S. Giorgio. Dalla quale il Vianello medesimo aveva tanto preso le mosse per il suo seguente cammino.

PIETRO DE ANGELIS E LA STORIOGRAFIA ARGENTINA

La polemica intorno a Pietro de Angelis, cominciata intorno al 1850, è ancora viva in Argentina¹. Anche riconoscendogli il suo

1. I riferimenti biografici a Pietro de Angelis sono spesso pieni di scorrettezze ed errori. In questa breve nota biografica ho cercato di eliminare gli errori e di integrare le notizie intorno alla vita di Pietro de Angelis. Egli nacque a Napoli il 20 giugno del 1784 da famiglia nobile. Il fratello Andrea, maggiore di due anni, occupò alte cariche militari e politiche nel Regno di Napoli. Fu infatti Segretario degli Affari Esteri, capo dell'ufficio politico dello stesso ministero e ministro nel 1815. Durante queste cariche diventò intimo di Murat e della moglie, riuscendo a procacciare per il fratello minore Pietro due posti importanti. Da giovane Pietro seguì studi letterari e scientifici. Conosceva molto bene il latino, la storia e la geografia. Sin da giovinetto si trovò ad assistere ad avvenimenti storici di grande importanza per la storia europea e, in parte, ne fu partecipe: la rivoluzione francese, la campagna militare di Napoleone in Italia, la costituzione della Repubblica Partenopea del 1799, la sconfitta dei francesi da parte degli austro-russi di Suvorov e la repressione sanguinosa della prima forma democratica di governo che Napoli avesse conosciuto in più di diciotto secoli. Durante il regno di Murat Pietro de Angelis ebbe importanti incarichi civili e militari. Nel 1811 fu nominato maestro d'Italiano delle due principesse e nel 1813 fu nominato consigliere dell'intendenza di Napoli e tutore dei due principi, Achille e Luciano. Nel 1817 fu nominato ufficiale del comando supremo e correttore della tipografia dello stato maggiore dell'esercito. Nel marzo 1818 fu designato «Ufficiale di 1^a classe nella Segreteria della alta corte militare». Ma in data 14 febbraio 1819 egli scriveva una lettera da Ginevra all'amico Carlo Troya di Napoli. A Ginevra egli strinse amicizia con Simonde de Sismondi con cui mantenne contatto epistolare da Parigi, dove si trasferì nel 1819 per collaborare ai *Mémoires historiques, politiques et littéraires sur le Royaume de Naples* del conte Gregorio Orloff, ministro russo a Parigi, pubblicata a Parigi tra il 1819 e il 1821. In casa del Conte Orloff conobbe Melaine Dayet, «femme de chambre» della contessa Orloff, che egli sposò poco dopo. Intanto a Napoli i patrioti napoletani, quasi tutti carbonari e massoni e molto forti nelle file dell'esercito, organizzarono il movimento del 1820 guidati dal generale Pepe. L'Austria convocò a Troppau una conferenza internazionale per risolvere la questione dell'intervento nel Regno di Napoli e mettere fine al governo costituzionale. Di fronte alla gravità della situazione il ministro degli esteri napoletano ricevette informazioni che indicavano che l'atteggiamento dello Zar Alessandro non era deciso e decise di avvicinarlo per guadagnarsene il favore in occasione del congresso di Troppau. Il personaggio incaricato dal Duca di Campochiaro, ministro degli esteri napoletano, di prendere contatto con lo Zar di Russia e il suo ministro degli esteri, il conte di Capodistria, fu Pietro de Angelis. Questi poi, in procinto di partire da Parigi per Pietroburgo, ricevette il contrordine di rimanere a Parigi in qualità

talento di brillante giornalista, storiografo, erudito ed educatore, gli Argentini non gli perdonano la sua opera in sostegno della tirannia rosista. In parte è giustificato il motivo per cui molti storici importanti continuano a considerarlo poco più di un avventu-

di aggregato all'ambasciata di Napoli. Dopo l'intervento armato dell'Austria che pose fine all'esperimento costituzionale napoletano, De Angelis dovette allontanarsi dall'ambasciata e riprese i suoi lavori letterari e storici. Strinse amicizia con Jules Michelet, che lo ringraziò per l'aiuto nella sua traduzione del Vico – *Principes de Philosophie de l'Histoire* –, Villemain, Guizot, Cousin, il generale Lafayette, Destutt de Tracy e Varaigne. Quest'ultimo lo fece conoscere a Bernardino Rivadavia, arrivato a Parigi nel luglio del 1824 con l'incarico di assumere promettenti talenti europei. A Parigi, come aveva fatto già a Londra, Rivadavia strinse amicizia con gli intellettuali francesi con lo scopo di scegliere alcuni candidati a cui offrire un posto nell'Università di Buenos Aires, fondata di recente, o per collaborare agli organi della stampa governativa. Destutt de Tracy e Varaigne fecero il nome di de Angelis. Rivadavia volle conoscerlo e decise di assumerlo per dirigere un giornale governativo. Poi Rivadavia partì da Parigi perché era stato eletto come primo Presidente della Repubblica delle Province Unite del Río de la Plata l'8 febbraio del 1825. Negli ultimi mesi del 1826 de Angelis si imbarcava con la moglie per Buenos Aires con una lettera di presentazione scritta da Varaigne a Rivadavia, in cui si precisavano le condizioni economiche dell'ingaggio di de Angelis. L'arrivo di de Angelis in terra americana coincise con la guerra scoppiata da poco tra l'Argentina e il Brasile. Arrivati a Montevideo nelle prime settimane di dicembre del 1826, i coniugi de Angelis rimasero bloccati per più di un mese fino a che poterono arrivare a Buenos Aires il 29 gennaio del 1827. Dopo pochi mesi dall'arrivo, Rivadavia dovette dimettersi come conseguenza della pace disastrosa con il Brasile. L'Argentina aveva vinto la guerra, ma Rivadavia offriva una pace affrettata e rinunciataria per affrontare i nemici all'interno del paese. Fin dal suo arrivo de Angelis si accinse all'opera di fondare e dirigere *La Crónica*, il cui primo numero vide la luce il 3 marzo del 1827. Ma a giugno Rivadavia presentava le dimissioni. Nei mesi seguenti una serie di personaggi sfilavano sulla scena politica bonaerense, insanguinandola con l'assassinio e la guerra civile: Vicente López, Dorrego, Lavalle, Rosas e ognuno disfaceva quello fatto dal predecessore. *La Crónica* sospese le pubblicazioni nell'ottobre del 1827 perché Vicente López non aveva voluto riconoscere il contratto fatto dal suo predecessore Rivadavia a de Angelis. Questi d'altra parte si rese conto ben presto che la politica rioplatense si reggeva sull'ambizione e l'odio personali, come scrisse nella *Gaceta Mercantil* del 13 marzo 1829. Intanto de Angelis fondava anche alcuni istituti di insegnamento, come l'Ateneo Argentino, collegio maschile inaugurato l'8 giugno del 1828. Per facilitare l'apprendimento del latino, de Angelis pubblicò una edizione delle *Vite* di Cornelio Nepote con il titolo di *Cornelii Nepotis Vitae Excellentium Imperatorum*, con note in latino e un indice storico e filosofico redatto anche in latino. Egli aveva preso la cittadinanza argentina e aveva cominciato a raccogliere il materiale storico sul Río de la Plata per una edizione di inediti. Ma poco prima del mese di marzo del 1829 avvenne la chiusura dell'Ateneo Argentino e de Angelis si trovò nella difficile situazione di dover decidere se riconoscere il suo fallimento e ritornare in Europa o rimanere e sperare di poter fare ancora qualcosa. In questa incertezza lo colse l'invito di Rosas che, eletto governatore della provincia di Buenos Aires nel dicembre del 1829, gli offrì la sua protezione chiedendogli la sua collaborazione. Sotto Rosas le sue mansioni specifiche furono quelle di dirigere giornali governativi e dirigere l'importante *Imprenta del Estado*, la tipografia statale, la *Imprenta de la Independencia* e, già dal 1829, la *Imprenta de Haller y Cía* che stampava il giornale governativo *La Gaceta Mercantil*. Oltre al *Conciliador*, fondato e pubblicato poco prima della *Crónica* all'epoca di Rivadavia, de Angelis fondò, pubblicò

riero. Non giustificato è invece il pregiudizio con cui gli stessi storici hanno giudicato la sua opera storica. Una riprova recente di questo stato d'animo degli Argentini nei riguardi di Pietro de Angelis è la recensione di González Arrili alla recente monografia di Elías Díaz Molano su Pietro de Angelis². Arrili conclude così la sua recensione: «No parece forzoso que el elogiador de una tiranía sea hombre carente de inteligencia, privado de memoria, horro de erudición, pero sí que resulta doblemente acusable quien siendo memorioso, erudito y con talento se convierte en satélite de un mandón, aplaude el despotismo en tierra ajena, excusa el robo, apaña o por lo menos silencia cómplice, el crimen (...). Si fue talentoso, si lo valoramos erudito, si le inquietó la educación popular, su culpabilidad se acrecienta. Los que hemos vivido situaciones similares, sabemos que a mayor cultura mayor responsabilidad; lo que puede excusarse en un zote debe castigarse en un espíritu vivaz»³. La vivace polemica di Arrili si riferisce all'opera di de Angelis che Díaz Molano, un critico revisionista della storia argentina, ha cercato di liberare dai lacci della polemica politica per valutarla per il contributo decisivo di de Angelis agli studi storici argentini. Anche Díaz Molano, incapace di dominare la sua simpatia per Rosas, finisce per ricadere nella polemica politica ren-

e redasse personalmente altri sette giornali: *El Lucero*, *Le Flaneur*, *El Restaurador de las leyes*, *El Monitor*, *La Gaceta Mercantil*, *Espíritu de los mejores diarios que se publican en Europa y América*, *El Archivo Americano*. Accettando l'invito e la protezione di Rosas, de Angelis aiutò e difese una linea politica che si opponeva agli ideali liberali di Rivadavia e con il suo opportunismo politico offrì il fianco alle critiche posteriori. L'opera più importante rimane la ormai famosa *Colección de Obras y Documentos Relativos a la Historia Antigua y Moderna de las Provincias del Río de la Plata*, pubblicata in sette volumi tra il 1836 e il 1839. Dopo la sconfitta di Caseros nel 1852 e la fuga di Rosas in Inghilterra, de Angelis si ritirò nella sua casa di campagna di San Isidro. Qui godé anche della stima dei nemici di Rosas, primo tra tutti Bartolomé Mitre, che lo visitò in occasione della fondazione dell'Accademia Argentina di Storia e per ottenere da de Angelis i materiali per la sua biografia del general Belgrano. De Angelis era ormai riconosciuto come un'autorità in questioni di storia argentina, come dimostra la sua *Memoria histórica* pubblicata nel 1852 e riferentesi alla questione dello stretto di Magellano. Egli compì alcuni viaggi in Uruguay e in Brasile. Risiedette a Montevideo per diversi mesi negli anni 1853, 1854 e 1855. Nel 1854 vendette la sua ricca biblioteca e la ricca collezione di documenti (molti dei quali erano e sono tuttora inediti) al governo del Brasile dopo che il governo argentino si rifiutò di acquistarli. Nel 1856 fu nominato console generale del Regno delle Due Sicilie a Buenos Aires e alcuni giorni prima di morire ricevette la nomina di Ministro diplomatico del Regno di Napoli a Buenos Aires. Egli morì nella sua casa di San Isidro il giorno 10 febbraio del 1859.

2. E. Díaz Molano, *Vida y obra de Petro de Angelis*, Santa Fe, 1969.

3. *La Prensa*, Buenos Aires, 16 agosto, 1969.

dendo quasi inutile la sua fatica. Ma non si può non essere d'accordo con Díaz Molano quando egli afferma: «Mucho se ha escrito sobre Pedro de Angelis, el intelectual napolitano, tan discutido, a quien tanto debe nuestra historiografía, y cuya producción ha servido incluso de fuente de consulta a muchos de quienes fueron sus detractores. Otros lo ignoraron deliberadamente, y llegaron a ocupar un sillón en la Academia, con sólo comentar algunas de las obras que él exhumara»⁴. Come ha giustamente osservato Riccardo Piccirilli, Presidente dell'Accademia Argentina di Storia: «De Angelis representa aun hoy un personaje 'de turno' en el terreno del debate histórico. Como si constituyera un exclusivo ejemplo de transgresión en nuestras luchas de partidos le ha alcanzado una severidad integérrima, frecuentemente desusada en nuestro medio para juzgar, todo ello emanado quizás del preciso concepto anotado per don Enrique Arana (hijo): 'Le faltò al sabio italiano familia y posteridad que cuidasen de su memoria'»⁵.

La polemica su De Angelis si rifà all'epoca della dittatura rosista in Argentina (1829-1852). Durante questo periodo De Angelis fu il giornalista ufficiale del regime e provvedette a combattere l'opposizione e a giustificare la politica del regime all'interno e all'estero. I suoi giornali⁶ – specialmente l'*Archivo Americano* – costituiscono il documento più importante dell'operato del governo rosista all'interno e all'estero. Rosas dovette affrontare due nemici: i «caudillos» rivali delle province dell'intero del paese, e i fuoriusciti emigrati a Montevideo e in Cile. Questa situazione interna ed esterna si era complicata per l'intervento della Francia e dell'Inghilterra, che avevano interessi commerciali e mire imperialiste nel Río de la Plata e si erano alleate con i nemici di Rosas per poter far navigare le loro navi all'interno dell'Argentina. Infatti le due potenze imposero un blocco navale al governo argentino che, quasi ininterrottamente, durò da parte francese dal 1838

4. *Vida y obra de P. de Angelis*, p. 11.

5. R. Piccirilli cita E. Arana (h): *Bibliografía de don Pedro de Angelis 1784/1859: labor histórica, periodística y literaria*, Buenos Aires, 1933, p. 13, nel suo *Rivadavia y su tiempo*, Buenos Aires, II, pp. 412 ss.

6. All'epoca di Rivadavia de Angelis fondò e diresse due giornali: *El Conciliador* e *La Crónica*. Durante il periodo rosista egli fondò e/o diresse altri sette giornali: *El Lucero* (7 settembre 1829 - 31 luglio 1833); *Le Flaneur* (19 dicembre 1831 - 33 maggio 1832); *El Restaurador de las leyes* (5 luglio 1833 - 16 ottobre 1833); *El Monitor* (11 dicembre 1833 - 13 ottobre 1834); *La Gaceta Mercantil*, diretta da de Angelis dal 1829 al 1852; *Espíritu de los mejores diarios que se publican en Europa y América* (due numeri nel 1840); *El Archivo Americano y espíritu de la prensa del mundo* (1843-1852).

al 1841 e da parte inglese dal 1843 fino al 1850. La situazione diventò ancora più delicata quando l'impero del Brasile riprese la sua offensiva diplomatica e politica tendente ad occupare la riva sinistra del Rio de la Plata.

Come giornalista ufficiale De Angelis si attirò l'odio dei nemici di Rosas e la polemica feroce divampò sui giornali dell'epoca stampati a Buenos Aires e a Montevideo, centro della resistenza contro Rosas. Uno dei primi critici di De Angelis fu Esteban Echeverría, l'autore di *La cautiva* e di *Elvira o la novia del Plata*. L'amicizia di de Angelis e di Echeverría si guastò improvvisamente per rivalità letterarie. Echeverría non perdonò a de Angelis l'indifferenza con cui accolse l'apparire dell'*Elvira o la novia del Plata* che, apparsa nel 1832, fu accolta freddamente dalla critica. Gli unici giornali che si pubblicavano a Buenos Aires erano *La Gaceta Mercantil*, *El Lucero*, il *British Packet* e il *Diario de la tarde*. L'incauta ironia di un giudizio di de Angelis sull'*Elvira* nel *Lucero* del 4 ottobre 1832, che in parte echeggiava l'antecedente giudizio del *British Packet* del 22 settembre del 1832, scatenò l'ira di Echeverría, che compose una satira in versi negli ultimi mesi del 1832 contro i giornalisti – *Los periodistas de Buenos Aires* – diretta soprattutto contro de Angelis. La satira ha più il carattere di invettiva, e può considerarsi la prima manifestazione dell'inimicizia tra Echeverría e de Angelis che fino a quel momento erano stati buoni amici, al punto di scambiarsi libri di comune interesse. Gli storici argentini hanno insistito sulla diversità delle idee politiche tra Echeverría e de Angelis, cercando di far rimontare a questa rivalità politica la polemica e le accuse di Echeverría a de Angelis. Ma all'origine della loro inimicizia è la loro rivalità letteraria. Quando emigrò a Montevideo, Echeverría si convertì in uno dei principali animatori della resistenza al regime rosista e scrisse come giornalista pubblicando alcune delle sue opere politiche più significative. Anni dopo, nel 1846, egli pubblicò le *Cartas a de Angelis* in cui esprimeva un giudizio spietato contro il rivale, formulando anche delle accuse infondate nei suoi riguardi. Le accuse di Echeverría contenute in questo testo e formulate nel vivo della polemica di parte furono ripetute dagli storici argentini, come Rojas, e spesso costituirono il fondo del giudizio ufficiale della storia argentina su de Angelis. Il prestigio di Echeverría e di Rojas fecero sì che la memoria di de Angelis ne venisse oscurata fino alle recenti rivalutazioni. Altri contemporanei del de Angelis unirono la loro voce a quella di

Echezerría, come José Rivera Indarte, scrittore passato da Rosas al servizio dei suoi nemici a Montevideo, il quale, nella sua opera *Rosas y sus opositores*, ispirata ai criteri faziosi che allora dividevano «federali», partigiani di Rosas, e «unitari», nemici di Rosas, presenta de Angelis in termini completamente distorti, arrivando a dire: «Todos los emigrados italianos de aquella época que residen en París hablan de Angelis como un traidor oscuro y villano»⁷. Ma de Angelis godeva la stima non solo dei suoi compatrioti, emigrati a Parigi come lui per aver partecipato ai moti carbonari di Napoli, ma degli stessi francesi. Si conservano lettere molto cordiali scritte a de Angelis da Pietro Colletta, Simonde de Sismondi e Carlo Troya e altre lettere di raccomandazione per de Angelis. Fra le ultime, degna di citazione è quella scritta a Rivadavia, Presidente argentino, da Destutt de Tracy in data di Parigi del 12 agosto del 1826: «... non posso resistere il desiderio di riportare alla memoria il vostro ricordo quando si presenta l'occasione. Quella di oggi mi è concessa dal Signor de Angelis il quale mi informa che è in procinto di partire per Buenos Aires per assumere le funzioni che le avete affidato di primo redattore di un giornale politico e letterario. Credo che sarà felice di poter lavorare con voi, ma mi congratulo anche con voi per aver assunto un uomo tanto meritevole, per il disimpegno di una carica così importante. Non mi sarei mai immaginato che si decidesse ad abbandonare Parigi dove il suo talento gli aveva permesso di svolgere diverse occupazioni utili e gradevoli. Avrà senz'altro influito su di lui per convincerlo a prendere questa decisione il talento persuasivo del signor Varaigne. D'altra parte se io fossi giovane farei lo stesso di de Angelis, anche se sono convinto che non potrei essere utile come lui. Sarei molto felice di potervi rivedere e ammirare il progresso della vostra bella terra, ossia la vostra opera. (...) Ho fiducia che molto presto il signor de Angelis ci terrà al corrente, ogni mese, di tutti i progressi che svolgerete durante la vostra bella carriera. (...) Conosco da diversi anni il signor de Angelis e ogni giorno apprezzo di più il suo talento. Sono convinto che si tratta di un acquisto prezioso per la repubblica e che porterà a compimento i desideri di V. E. Fin da giovane si distinse come professore di matematica nell'Istituto Politecnico del Regno di Napoli dopo essersi disimpegnato eccellentemente nell'artiglieria. Dopo fu nominato

7. Cit. da Ignacio Weiss, *Los antecedentes europeos de Pedro de Angelis*, Buenos Aires, 1944, p. 10.

maestro dei figli del re Murat. Esiliato subito per le sue opinioni generose non ha mai smentito il suo carattere elevato e gode di una grande stima tra gli uomini di lettere più distinti dell'Europa con la maggior parte dei quali mantiene intimi rapporti. Sono sicuro che lo apprezzerete come merita e che otterrà immediatamente la vostra benevolenza»⁸.

Nella sua prima «Carta a Don Pedro de Angelis» Echeverría aveva detto tra l'altro: «Ud. vino a Buenos Aires de Europa con la reputación que hallaron por bien hacerle los que se interesaban en que sirviese a sus miras. Como hombre de *extranjis*, no era difícil que aquel candoroso pueblo le creyese un pozo de ciencia, máxime cuando lo patrocinaban los hombres entonces influyentes en el país. Se decía también que Ud. había sido colaborador de la *Revista Enciclopédica* y de la *Biografía Universal* de Paris; y los que no sabían lo que era Ud. ni la tal revista ni Biografía, abrían tamaña boca de pasmo al ver cara a cara nada menos que a todo un Señor Redactor de revistas y biografías. Ignoraban esas buenas gentes, que la *Biografía Universal* era en aquel tiempo la piscina literaria de todos los tinterillos hambrientos, o que aspiraban a hacer figura; y que los charlatanes obtenían fácilmente el título honorario de redactores de la *Revista Enciclopédica* (papel insignificante entonces) con tal de saborear el gustazo de verse en la lista de colaboradores activos inscriptos en la carátula del periódico. Ignoraban también que Ud. sólo había escrito en la tal *Revista* (porque no era capaz de más) un artículo de estudiante insípido sobre costumbres napolitanas; y en la *Biografía Universal*, las de Stellini y Salvador Rosa, trabajos que hizo imprimir aparte como una gran cosa y tuvo cuidado de desparramar en Buenos Aires como muestra de su gran talento, incluyendo una litografía de su carota abigarrada, para que todos quedaran estupefactos al ver la estampa de tan ilustre biógrafo. La gente bonazana no dejó de recibir con beneplácito esos regalos de su pluma; pero no faltó quien se riera a carcajadas de su charlatanismo fatuo y de sus pretensiones literarias»⁹. Antonio Zinny, che conobbe personalmente de Angelis, ci ha lasciato un ritratto molto più benevolo. Nella sua

8. Lettera inedita di Destutt de Tracy; collezione di Carlos Casavalle; cit. da Riccardo Piccirilli, op. cit., pp. 412 ss. Trad. ital. del redattore.

9. Esteban Echeverría, *Cartas a Don Petro de Angelis, editor del Archivo Americano*, Imprenta del 18 de julio, Montevideo, año de 1847; riprodotta in *Dogma Socialista*, ed. crit., La Plata, 1940, p. 380.

Bibliografía periodística Zinny dice: «El señor de Angelis, por su fama y su ilustración era indudablemente un caballero distinguido. En 1818 mereció la confianza del gobierno de Nápoles su patria, para ser nombrado ministro residente en la corte de San Petersburgo que no aceptó inmediatamente, por hallarse enfermo pero al fin aceptó dicho cargo diplomático en 1820, hasta que por la revolución de los carbonarios tuvo que dejar su puesto y pasar a otros puntos de Europa. Después de algunos años, fijó su residencia en París en donde su reputación literaria lo hizo conocer del señor Rivadavia, quien, deseoso de enriquecer su país con hombres de la ilustración del señor de Angelis, le hizo propuestas ventajosas para establecer un colegio en Buenos Aires, que fueron por él aceptadas, poniéndose en seguida en viaje»¹⁰. Ignacio Weiss ha già osservato che tutti gli storici hanno ripetuto più o meno le stesse notizie imprecise su de Angelis. Nel suo *Los antecedentes europeos de Pedro de Angelis* Weiss ha riferito i dati biografici di de Angelis e la sua attività di educatore, scrittore e diplomatico a Napoli, Ginevra, e a Parigi fino al 1826, anno della sua partenza per l'Argentina, correggendo e eliminando i molti errori e scorrettezze riferiti da Croce, Bistoni, Arana, Rivero Astengo, Echeverría e Rojas¹¹. Riferendosi agli storici argentini, Weiss osserva che i loro giudizi furono emessi senza un adeguato controllo critico: «Cabe observar empero que si se puede justificar la actitud poco serena de Rivera Indarte y de Echeverría hacia de Angelis, por cuanto los dos emigrados de Montevideo querían atacar en de Angelis más bien al 'lacayo' de Rosas y a su política, y demostrar sobre la base de sus

10. *Bibliografía periodística de Buenos Aires hasta la caída del gobierno de Rosas*, *La Revista de Buenos Aires*, Tomo x, pp. 631-634 e Tomo xii pp. 150 s.

11. Benedetto Croce, «Voci d'esuli», in *Una famiglia di patrioti ed altri saggi storici e critici*, Bari, 1949, III ediz., pp. 107-114.

Clara Bistoni, *La vita e le opere di un grande italiano ignoto, Pietro de Angelis*, in *L'Italia del Popolo*, anno 1, Numeri del 23, 27, 28 dicembre 1917, 1° gennaio e 3 gennaio del 1918, Buenos Aires.

Enrique Arana (h): *Pedro de Angelis (1784-1859). Su labor literaria, histórica y periodística*, in *Universidad Nacional de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Boletín de la Biblioteca*, Anno 1, N. 5, giugno 1933, pp. 323-354.

Agustín Rivero Astengo, *Hombres de la Organización Nacional. Retratos literarios*. Segunda serie. Edición del Jockey Club de Buenos Aires, 1937, pp. 99-101.

Esteban Echeverría, *Cartas a Don Pedro de Angelis, editor del Archivo Americano*, Imprenta del 18 de julio, Montevideo, año de 1847; riprodote in E. Echeverría, *Dogma Socialista*, ed. crit., La Plata, 1940, p. 380.

Ricardo Rojas, *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, 1960, VI vol., pp. 508-514.

antecedentes europeos la poca firmeza de sus opiniones políticas, no se puede admitir, en cambio, semejante postura espiritual en los historiadores posteriores, que mejor estaban en condiciones de valuar con serenidad y ecuanimidad la figura, el carácter, la actuación de quien sin duda gravitó en forma descollante en el desarrollo cultural del país»¹². Particolarmente faziosa e ingiustificata è l'ostilità di Rojas, che scrisse la sua importante *Historia de la literatura argentina* circa un cinquantennio dopo gli avvenimenti. Infatti Rojas esamina l'opera di de Angelis in funzione politica: «Quiero aquí hablar de la vida intelectual bajo la dictadura y del escritor que la personifica en tan vergonzoso período»¹³. Visto in funzione politica, anche lo storico appare in una luce sfavorevole. Rojas riferisce alcuni dati biografici pieni di errori e incongruenze storiche. Dopo aver riferito le circostanze dell'arrivo di de Angelis a Buenos Aires dall'Europa, Rojas aggiunge che «quel huésped, en efecto, había vivido en la corte de Nápoles, como ayo de los hijos del rey, Aquiles y Luciano, los hijos de Joaquín Murat, ese otro heroico aventurero de la pandilla napoleónica. Después de aquel magisterio palaciego, representó al cuñado de Napoleón ante la corte de San Petersburgo, en una vaga misión diplomática, bajo el reinado de Catalina II, la gran emperatriz»¹⁴. Ma de Angelis, sebbene nominato ministro di Napoli in Russia, non poté nemmeno partire per San Pietroburgo, perché ricevette l'ordine di rimanere all'ambasciata di Napoli a Parigi dal governo rivoluzionario di Napoli. Inoltre Rojas avrebbe dovuto sapere che Murat regnò a Napoli dal 1808 al 1815, dopo la morte di Caterina, Zarina dal 1762 al 1796. Inoltre la rivoluzione carbonara si verificò nel 1820 e favorì l'attività di de Angelis in un momento eccezionale per la storia di Napoli e d'Europa. Più avanti Rojas dice: «Corría el año 1822 cuando, caído Murat, rey napoleónico, el ex-ayo de sus hijos y ex enviado en Rusia, tuvo que refugiarse en París, buscando medios de vida. Los halló sin dificultades, porque tenía alguna erudición, experiencia del mundo, voluntad laboriosa y flexible. Entró a colaborar en la *Revista enciclopédica*, y en el diccionario de *Biografía Universal*, donde publicó una 'vida' de Salvatore Rosa. Por esos títulos como publicista europeo, y por su amistad con Rivadavia, contraída en París, entró el extranjero en Buenos Aires como

12. I. Weiss, *Los antecedentes europeos de P. de Angelis*, p. 15.

13. R. Rojas, *Historia de la literatura argentina*, VI vol., p. 508.

14. *Ibidem*.

en tierra conquistable, no sin cierta idea de superioridad personal, que luego descubriría, pero que entretanto ocultó con ingénita astucia y aprendida humildad»¹⁵. Oltre all'errore storico della data riguardante la caduta di Murat, che fu fucilato dai Borboni nel 1815, è inesatta anche la notizia che de Angelis si fosse rifugiato a Parigi nel 1822 e come conseguenza della caduta di Murat, perché egli già nel 1820 si trovava a Parigi. Per quanto riguarda le collaborazioni storiche e letterarie di de Angelis, Rojas dice: «Benedetto Croce, en *Crítica*, su revista, ha publicado algunas notas sobre este paisano suyo desterrado en París, y ha esclarecido sucesos de su vida, tales como su casamiento y colaboraciones literarias en Francia. No tienen tales colaboraciones la importancia que alguna vez se les atribuyó, y que en 1845, Echeverría, con justificado rencor, negó en lo recio de cierta polémica»¹⁶. Rojas cita poi il giudizio emesso da Echeverría nella sua prima lettera e che è già stato riportato di sopra. Così, contrapponendo il giudizio di Croce con quello di Echeverría e identificandosi con quest'ultimo, Rojas nega ogni importanza alla collaborazione parigina di de Angelis, anche se uomini come Michelet, Destutt de Tracy, Colletta, Troya e Sismondi testimoniano della benemerenzza di quelle collaborazioni. Alla fine della sua breve nota biografica, Rojas accoglie un'altra accusa fatta a de Angelis dopo la caduta di Rosas: «De Angelis sintió el vacío – quizá el desprecio – y se marchó al Brasil en 1854, donde vendió al Emperador don Pedro II su valiosa colección histórica, sustraída casi toda a los archivos y bibliotecas argentinos, cuya custodia Rosas le confió»¹⁷. Ma anche quest'accusa, formulata da Ramos Mejía¹⁸ e ripetuta da Rojas e altri, è infondata. Tutti i documenti che de Angelis possedette li acquistò comprandoli a collezionisti privati¹⁹. Oltre alla Bistoni²⁰, anche Croce aveva avvertito la necessità di uno studio completo sul

15. *Ibidem*, pp. 508-509.

16. *Ibidem*, p. 509.

17. *Ibidem*, pp. 513-514.

18. José Ramos Mejía, *Rosas y su tiempo*, Buenos Aires, 1930, II, pp. 45-46.

19. E. Díaz Molano, op. cit., pp. 134-138.

20. Nonostante il tono retorico le seguenti parole di Clara Bistoni annunciano la prima revisione storica di de Angelis: «Se non sarà presunzione eccessiva m'auguro di ricostruire intera la vita del geniale napoletano; omaggio doveroso verso l'Italia nostra, alla quale spero rivendicare la memoria di questo suo figlio, oggi offuscato da calunnie partigiane; e segno d'affetto verso l'Argentina, che più dovrà amarci quanto meglio ci conoscerà» (in *L'Italia del Popolo*, Buenos Aires, martedì 1 gennaio 1918).

de Angelis. Nel suo *Voci di esuli* incluso in *Una famiglia di patrioti e altri saggi* Croce riferisce alcuni dati biografici sul de Angelis non scevri di errori²¹ e conclude esortando gli studiosi a illuminare questa figura sconosciuta della cultura e storiografia italo-argentina. Anche fra gli Argentini ci furono importanti eccezioni al quasi unanime coro dei denigratori ufficiali di de Angelis. Domingo F. Sarmiento giudicò l'opera storica di de Angelis come: «... el monumento nacional más valioso que pueda honrar a un estado americano»²². Bartolomé Mitre nel 1856 fece visita a de Angelis che faceva vita ritirata in una «quinta» alla periferia di Buenos Aires e l'invitò a far parte del corpo fondatore dell'*Instituto Histórico-Geográfico del Río de la Plata*, di cui stava redigendo lo statuto e che costituì col tempo l'antecedente dell'attuale *Academia de la Historia*²³. È necessario rilevare che Sarmiento e Mitre erano acerrimi nemici di Rosas e che tutti e due ricoprirono la carica di Presidente della Repubblica. Dietro l'esempio importantissimo di questi illustri uomini altri Argentini cercarono di riabilitare de Angelis. In anni recenti Ernesto Reguera Sierra, riferendosi all'accusa della collaborazione di de Angelis con Rosas, osserva: «No olvidemos que Vicente López y Dalmacio Vélez Sarsfield (por no mencionar más que a los civiles) sirvieron al mandatario en cuestión y, sin embargo, los recordamos con mucho respeto»²⁴. E alla fine del suo studio Reguera Sierra conclude: «Su tarea fué excesiva, heroica, los beneficios que nos dio: inmensurables. Es adalid de nuestra cultura, que es decir, algo muy sublime. Sin embargo, no lo hemos popularizado»²⁵.

La recente riedizione della *Colección de Obras y Documentos relativos a la Historia Antigua y Moderna del Río de la Plata* di de Angelis, a cura di Andrés Carretero²⁶, è il tentativo più serio fatto finora per rivalutare l'opera del de Angelis. I tentativi precedenti di Clara Bistoni, Benedetto Croce, Ignacio Weiss e Díaz Molano,

21. Croce si sofferma superficialmente sull'attività argentina di de Angelis nel suo studio già citato in nota 11.

22. *Periódico Sudamérica*, giugno 1851.

23. A. Mitre, «Italia en el sentir y pensar de Mitre», *Cuadernos de la Dante*, Buenos Aires, 1960, pp. 28-29.

24. Ernesto Reguera Sierra, «De Angelis, clásico de la historiografía», in *Estudios Italianos en la Argentina*, Buenos Aires, 1956, p. 312.

25. *Ibidem*, p. 318.

26. Editorial Plus Ultra, Buenos Aires, 1969-1972; Volumi I-VIII. L'VIII volume è diviso in due grossi tomi, A e B.

per citare solo i più importanti, erano incompleti perché l'opera principale di de Angelis, la *Colección*, era inedita dal 1910, data della seconda e incompleta edizione²⁷. Essendo l'opera del de Angelis praticamente introvabile, i tentativi di rivalutazione erano tutti incompleti e quindi non adeguati alla dimensione del problema. L'impostazione di Carretero è polemica nei riguardi della storiografia argentina, vista come lo strumento di potere della classe liberale-conservatrice dei latifondisti, che si alleò con l'imperialismo straniero e non esitò a consegnare cospicue fette territoriali e a rinunciare a rivendicare territori nazionali pur di combattere Rosas. Nel «Prologo» infatti Carretero non nasconde l'intimo motivo polemico che ispira questa riedizione della *Colección* di de Angelis: «Durante muchos años la crítica liberal ha negado valores a la personalidad y la obra de don Pedro de Angelis, por el hecho de que lo mejor de su vida se manifestó durante la época de Rosas y porque estuvo al servicio de su gobierno. Esta parcialización en el enfoque de su vida ha motivado muchas veces el desconocimiento de su acción en defensa de nuestro patrimonio intelectual y su prédica para salvaguardar la soberanía argentina sobre territorios que nos han pertenecido por derecho. Afortunadamente el tiempo ha consumido la hojarasca de la literatura libresca y deformante, para permitir la aparición de la médula de su personalidad y, gracias a ello, hoy es posible afirmar que muchas de las obras más importantes de nuestro pasado en la época colonial, han sido salvadas de olvido por su acción»²⁸. Le parole di Carretero rilevano i due punti essenziali della *Colección* di de Angelis: in primo luogo lo scopo dell'opera era soprattutto patriottico, perché mirava a dare alla luce i documenti che provavano la sovranità argentina sulla Patagonia e, in secondo luogo, l'importanza di quest'opera fu spesso sottovalutata o ignorata dalla storiografia liberale argentina, ostile a de Angelis per la sua collaborazione con Rosas. Con quest'edizione Carretero intende chiaramente rivalutare la vita e l'opera di de Angelis. Anche la collaborazione con Rosas non è più anatema, come per Rojas o Caillet-Bois, ma opera patriottica di salvaguardia degli interessi nazionali contro l'impe-

27. Edizione in cinque volumi e basata sui primi sei volumi dell'edizione del 1836. L'edizione del 1836 è praticamente introvabile e il settimo volume fu scoperto solo nel 1941 dal dottor Becú. In molti storici, come in Rojas, si legge che l'edizione originale della *Colección* è in sei volumi.

28. A. Carretero, «Prologo», *Colección Pedro de Angelis*, Buenos Aires, 1969, I, p. 11.

rialismo anglo-francese alleato dei fuoriusciti argentini che «con-fabularon con las potencias coloniales para derrocar a un gober-nante al precio de trozos de nuestra soberanía territorial»²⁹. Que-ste parole di Carretero, che lo staccano profondamente da alcuni degli storici argentini di maggior prestigio, come Rojas o Caillet-Bois, rivelano anche il limite della sua impostazione nazionalistica e «rosista». Anche Carretero finisce per soccombere a una abitu-dine mentale inveterata negli storici argentini, e cioè, quella di schierarsi a favore o contro Rosas. Più che nella sua introduzione, tendenziosamente «rosista», il successo della rivalutazione di Car-retero consiste proprio nel fatto che il suo breve e incisivo prologo precede gli otto grossi volumi³⁰ della *Colección*.

Il materiale riunito nella *Colección* corrisponde a opere in mag-gior parte inedite. De Angelis riunì il materiale con la collabora-zione di Saturnino Segurola, Tomás Anchorena e Manuel José Gar-cía e completò la collezione comprando i diritti a Cerviño, Cruz e Cabrer³¹.

Secondo Carretero i temi fondamentali della *Colección* sono due: le questioni limitrofi dei possedimenti spagnoli e portoghesi e i temi o motivi riferentesi alla Patagonia, come la «Pampa» e gli «indios».

Dalle date dei «proemi» di de Angelis si deduce che l'opera fu pubblicata tra il 1835, data del proemio del primo volume, fino al 1839, data di uno degli ultimi proemi³². Le opere pubblicate nella *Colección* sono 45³³. Di queste solo tre erano già state pubblica-te: una in inglese – *La descrizione della Patagonia*, di T. Faulk-ner –, un'altra in una vecchia edizione portoghese e una più recen-te spagnola – *La Argentina* di Centenera, pubblicata per la prima volta a Lisbona nel 1602 e poi a Madrid nel 1749, essendo quella di de Angelis la terza in generale e la prima argentina – e una terza era una vecchia traduzione latina dall'originale tedesco – *Il viaggio al Rio della Plata* di Schmidel – di cui de Angelis pubblicò la pri-ma versione spagnola.

29. *Ibidem*, p. 17.

30. In realtà quella del Carretero è la seconda edizione dell'opera del de Angelis, essen-do l'edizione del 1910 incompleta.

31. Cf. E. Díaz Molano, op. cit., p. 171.

32. Per cui non si capisce come mai si diano le date 1836-1837 come date di pubbli-cazione.

33. La distribuzione delle singole opere in volumi è diversa nell'edizione del Carretero, ma il numero totale è lo stesso.

Tutte le opere riunite nella *Colección* hanno un'importanza decisiva per la storia delle regioni rioplatensi e costituirono le fonti dirette per la storia argentina, uruguayana, paraguayana, boliviana e, in parte, cilena e brasiliana meridionale. In breve, de Angelis è stato il primo a pubblicare le fonti della storia del Río della Plata. L'importanza delle fonti varia. Alcune interessano in generale per la data di composizione e per il loro carattere di inediti, come *La Argentina* di Guzmán, la prima narrazione storica argentina fatta da un testimone oculare e da un protagonista del periodo coloniale. Altre volte l'importanza consiste nei fatti narrati, di cui sono la sola testimonianza, come la *Ribellione di Tupac Amaru*. De Angelis volle anche far conoscere l'elemento leggendario che accompagnò per diversi secoli la conquista e colonizzazione del Río de la Plata, come la leggenda della città dei Cesari, leggenda ormai famosa nella tradizione sudamericana e il cui primo documento fu pubblicato appunto da de Angelis nella *Colección*.

Delle 45 opere, una trentina sono diari di viaggi, resoconti e spedizioni che descrivono territori, fiumi e confini dei territori percorsi, relazioni di spedizioni geografiche e rilevamenti tecnici sull'orografia e le caratteristiche del terreno, sulla navigazione dei fiumi e le scoperte dei passi accessibili nelle zone montagnose o desertiche delle Ande. Due tipi di opere possono quindi distinguersi nella *Colección*:

a) Un gruppo di opere storiche destinate a rilevare le fonti della storia del Río de la Plata, della scoperta e conquista di queste regioni per molto tempo neglette dal governo spagnolo. Nella sua introduzione all'opera, de Angelis paragona l'interesse per il Messico e il Perù o per Las Casas con la noncuranza da parte del governo di Madrid per Guzmán, il primo storico della scoperta e della conquista del Río de la Plata. *La Argentina* di Guzmán è appunto il pezzo forte di questo gruppo di opere storiche, comprendenti anche il *Viaggio di U. Schmidel*, la *Ribellione di Tupac Amaru*, la *Argentina* di Centenera, la *Storia del Paraguay* di Guevara, la *Leggenda della città dei Cesari*, la *Descrizione della Patagonia* di Falkner, la *Fondazione di Buenos Aires* di Garay, gli atti capitolari del Cabildo di Buenos Aires dal 21 al 25 maggio del 1810, i giorni decisivi dell'indipendenza, i trattati tra la corte spagnola e quella portoghese riguardanti i possedimenti spagnoli e portoghesi in America, la corrispondenza ufficiale inedita tra gli stati limitrofi del Río de la Plata riguardanti questioni limitrofi.

b) Un gruppo di opere storico-geografiche riguardanti gli sforzi del governo spagnolo di Buenos Aires per scoprire e navigare i fiumi, per stabilire le distanze tra un punto e l'altro, per segnare i limiti e i confini con le popolazioni indigene, l'opera dei missionari e dei gesuiti per civilizzare gli «indios», lo stabilimento delle colonie sulle coste al sud di Buenos Aires e nell'interno, le comunicazioni tra Buenos Aires e le città dell'interno, come Córdoba, Mendoza, Salta e i territori del Sud, la Patagonia. Lo scopo che de Angelis voleva raggiungere con questo secondo gruppo di opere era quello di far conoscere le enormi ricchezze e il territorio della Patagonia, celebrandone i vantaggi e pronosticandone il futuro di prosperità. Tante volte egli si abbandona e esclama in cui si sente l'amore per la patria adottiva, il desiderio di risaltarle utile e costituire un esempio per le future generazioni di argentini.

Nel «Prospecto» della *Colección* de Angelis dà le ragioni dell'opera, spiegando come a causa della cattiva amministrazione coloniale spagnola molti documenti riguardanti la storia dell'America spagnola rimasero sepolti negli archivi madrileni fino a che andarono distrutti dagli incendi o perduti per l'incuria: «Estas consideraciones nos han impulsado a emprender una colección de obras y papeles relativos a nuestra historia, y en su mayor parte inéditos, empezando por la *Argentina* de Ruiz Díaz de Guzmán, cuya obra, según el señor Azara, juez competente en la materia, nadie ha eclipsado hasta ahora, a pesar de haber servido de tema y de modelo a todos nuestros historiadores»³⁴. De Angelis rileva che l'autore dell'*Argentina* fu testimone oculare di molti fatti narrati e che la provenienza del manoscritto è molto vicina all'epoca della scoperta del Río de la Plata: «Muy próximo a la época del primer descubrimiento del Río de la Plata, el autor de *La Argentina* tiene el mérito de habernos transmitido, con el candor característico de los escritores de aquel siglo, lo que recogió de los actores de los hechos que refiere, cuando no es él mismo quien los presenciaba»³⁵. Tra le 45 opere edite da de Angelis *La Argentina manuscrita*³⁶ di Guzmán è forse, per il suo carattere di inedito e di primo documento storico dell'Argentina, il pezzo più importante e pregiato. Prova ne siano le numerose edizioni fattene dopo de Angelis³⁷.

34. P. de Angelis, «Prospecto», *Colección Pedro de Angelis*, Op. cit., I, p. 30.

35. *Ibidem*.

36. Così identificata per distinguerla dall'*Argentina* di Centenera pubblicata a Lisbona nel 1602.

37. Una 2ª edizione di de Angelis nel 1836, una nel Paraguay del 1845, una di Pelliza,

Ricardo Rojas, nell'analizzare l'opera e la personalità di Guzmán, dice che, come l'Inca Garcilaso de la Vega è il primo storico dell'America nato in territorio americano, così Ruy Díaz de Guzmán è il primo storico dell'Argentina nato nel Río de la Plata³⁸. Ruy Díaz de Guzmán è quindi il primo argentino che, scrivendo di cose argentine, abbia dichiaratamente espresso il desiderio e l'intuizione di fare un omaggio alla patria, ricordando 60 anni della storia della scoperta, conquista e colonizzazione delle terre del Plata. Inoltre l'analogia con l'Inca Garcilaso è calzante ove si tenga presente che Ruy Díaz da parte di padre, Alonso Riquelme, discendeva dagli spagnoli, mentre da parte di madre, Ursula Irala, dagli «indios» guaraní di Asunción³⁹. La *Argentina* comprende il periodo della storia del Río de la Plata dal 1512 al 1573 e si divide in 3 libri: il primo fino al 1541, il secondo fino al 1556 e il terzo fino al 1573. Una questione importante è quella delle fonti. Mentre Groussac e Rojas credono che Ruy Díaz abbia conosciuto le opere apparse prima sulla vita e i costumi del Río de la Plata, come il poema *La Argentina* di Barco Centenera, e altre fonti, A. Carretero, ribadendo in questo la tesi di de Angelis, dichiara che Ruy Díaz scrisse l'opera prescindendo totalmente da altre opere. Né Rojas, né Groussac citano de Angelis se non per rilevarne i difetti. Inoltre Rojas critica anche Groussac quando questi si abbandona a ipotesi teoriche come quella di supporre che il libro lo abbia scritto in realtà un gesuita a cui Ruy Díaz abbia raccontato la storia⁴⁰. De Angelis esclude che Ruy Díaz abbia conosciuto altre opere riguardanti la storia della conquista e colonizzazione. Senza riferirsi a de Angelis, Rojas trova similitudini tra *Los Comentarios* di Pedro Hernández, *La Argentina* di Centenera e l'opera di Ruy Díaz. Anche Rómulo Carbia, seguendo Rojas, insiste in una similitudine tra la *Historia general de las Indias* di Gómara, la *Milicia y descripción de las Indias* di

Buenos Aires 1881, una di Lajouane, Buenos Aires 1910, una di Paul Groussac negli *Anales de la Biblioteca*, Tomo IX, Buenos Aires 1914.

38. Cfr. *Historia de la Literatura Argentina*, Buenos Aires, 1960, III, pp. 209-240.

39. Nel prologo al lettore Ruy Díaz de Guzmán si esprime con parole affettuose verso la patria argentina. Osserva giustamente Rojas che con queste parole di Guzmán appare per la prima volta nel Río de la Plata l'espressione del sentimento nativo, concepito come differenziazione tra il «criollo» e il suo progenitore europeo e come amore alla terra americana (Rojas, op. cit., p. 223).

40. Questa è una supposizione infondata. Ma anche Rojas poi suppone che Ruy Díaz de Guzmán abbia memorizzato tradizioni orali, specie di leggende locali sul Río de la Plata e le abbia trascritte nella sua storia. E anche questa supposizione è priva di prove e quindi infondata (Cf. Rojas, op.cit., VI, p. 515).

Vargas Machuca, la *Descripción* che precede le *Décadas* di Antonio Herrera e l'opera di Guzmán. Ma Caillet-Bois afferma che dopo un'attenta analisi comparativa delle parti indicate non ha trovato le similitudini tra le opere citate⁴¹. Nonostante de Angelis non escluda che Guzmán abbia conosciuto *La Argentina* di Centenera e i *Commentari* di Pedro Fernández, pubblicati a Valladolid nel 1555, egli osserva: «Pero los comentarios de Fernández se ciñen a una sola época y determinadas personas: y Centenera, que se propuso cantar ese grande episodio de la conquista del Río de la Plata, lo matiza con todos los colores que le administraba su fantasía, sin sujetarse a las trabas que debe enfrenar la pluma de un historiador»⁴². E infatti A. Carretero conferma il giudizio di Caillet-Bois e prima ancora di de Angelis quando afferma: «Muchos críticos han pretendido ver en la obra de Ruy Díaz influencias de sus contemporáneos, pero a nuestro criterio la obra fue escrita con total libertad de ellas»⁴³. A conferma dell'importanza data all'*Argentina*, de Angelis aggiunse in appendice circa duecento pagine di note con riferimenti storici e geografici. La comprensione di de Angelis per Guzmán, la simpatia con cui egli considera l'epilogo di questo primo storico argentino contrasta con i giudizi stranamente severi emessi contro lo stesso Guzmán dai vari Groussac, Rojas e Caillet-Bois. Commentando l'esiguità delle notizie a noi giunte sulla vita di Guzmán, de Angelis dice: «Nada más se sabe de la vida de este escritor, cuyo nombre brillará algún día en los fastos literarios de estos estados. Es probable que bajó al sepulcro en tierra extraña, haciendo votos por la prosperidad de su patria, y empleando sus últimos años en ilustrar su historia»⁴⁴. È singolare questa affermazione, che dopo poco più di vent'anni si sarebbe potuta applicare allo stesso de Angelis, che aveva preso la cittadinanza argentina subito dopo il suo arrivo a Buenos Aires nel 1827 e morì povero e completamente dimenticato, abbandonato da tutti, in mezzo all'ingratitude di coloro che, pur approfittando delle sue scoperte e ricerche, non gli vollero riconoscere il contributo eccezionale alla scienza storica argentina.

La collaborazione tra de Angelis e Rosas costituisce tema di lunghe controversie. De Angelis era stato assunto da Rivadavia per collaborare a un'iniziativa di grande importanza e responsabilità,

42. P. de Angelis, op. cit., I, pp. 50-51.

43. A. Carretero, op. cit., I, p. 39.

44. P. de Angelis, op. cit., I, p. 53.

quella di fondare e dirigere giornali governativi che giustificassero l'opera di Rivadavia e riuscissero a convincere gli Argentini della convenienza e bontà della politica rivadaviana. I punti fondamentali di questa politica erano:

1. Un forte governo unitario e centrale che dirigesse il paese da Buenos Aires.
2. Una politica orientata verso gli scambi commerciali con l'Inghilterra e la Francia.
3. Una politica culturale ispirata al liberalismo europeo e decisamente anticlericale.

Questa politica provocò una violenta opposizione da parte dei «caudillos» delle province. La pace disastrosa con il Brasile nel 1827 affrettò la caduta del Presidente Rivadavia. Ostili a lui erano anche i ricchi allevatori di bovini della provincia di Buenos Aires, che volevano mantenere un commercio attivo con l'Europa e gli Stati Uniti con l'esportazione di cuoio e carni salate. Anche il clero era ostile alla politica liberale di Rivadavia da quando egli aveva abolito le decime della Chiesa. Rivadavia era il simbolo della politica progressista che guardava alla Francia e all'Inghilterra e intorno a lui si polarizzò l'opposizione all'interno del paese, conservatore e timorato. Gli antecedenti europei di Pietro de Angelis, il suo passato liberale, carbonaro e murattista fecero credere giustamente che egli sarebbe stato un fedele interprete e difensore della politica liberale e progressista di Rivadavia. Ma dopo la caduta di Rivadavia e dei vari Vicente López, Dorrego e Lavalle che si succedettero in poco tempo al potere, de Angelis si riparò all'ombra di Rosas, il nuovo «caudillo» e gli offrì la sua collaborazione, senza sospettare, all'iniziarla, che questi si sarebbe convertito, specialmente nel secondo periodo, in un tiranno feroce e sanguinario. All'epoca della pubblicazione della *Colección* Rosas era ancora il governatore liberamente eletto dal popolo, che gli aveva dato pieni poteri per liberare il paese dall'anarchia e dalle lotte civili che minacciavano di distruggerlo. Quando de Angelis difese la politica estera di Rosas lo fece convinto di servire gli interessi della nazione Argentina la cui nazionalità egli aveva adottato. Ma la sua partecipazione alla feroce polemica giornalistica contro i nemici politici di Rosas lo identificò con una linea politica che si opponeva agli ideali liberali e progressisti di Rivadavia. Il «Restaurador de las leyes», come fu chiamato Rosas, rappresentava la reazione più retrograda del paese, anche se la sua politica centralizzante contra-

stò e finalmente sconfisse le tendenze anarchiche che il liberalismo rivadaviano non aveva potuto dominare. Con il suo opportunismo politico de Angelis offrì il fianco alle critiche degli storici argentini posteriori e all'odio politico dei nemici di Rosas.

La collaborazione più importante di de Angelis al governo rosista è quella dell'*Archivo Americano* in occasione del blocco navale imposto dalla Francia e dall'Inghilterra. *El Archivo Americano y espíritu de la prensa del mundo* ha relazioni più che qualsiasi altro scritto di de Angelis, e più degli altri giornali da lui fondati e diretti⁴⁵, con l'apologia e difesa del regime rosista. Si cominciò a pubblicare nel 1843, l'anno in cui le forze del generale rosista Oribe cominciarono l'assedio di Montevideo. La pubblicazione dell'*Archivo Americano* ha un rapporto diretto con l'assedio di Montevideo e uno indiretto con le conseguenze internazionali scatenate dal conflitto e dall'intervento francese e inglese in quel conflitto. Nei primi mesi del 1843 la situazione politica, diplomatica e militare nel Río de la Plata presentava un equilibrio apparente, ma che nascondeva forze, tendenze e aspirazioni che si sarebbero sviluppate in azioni belliche e politiche fino a raggiungere la crisi del febbraio 1852, che segnò la caduta di Rosas. Nella lotta contro Rosas ebbero una parte molto importante i giornali di Montevideo, Buenos Aires e alcuni giornali europei. A Montevideo Florencio Varela dalle colonne del *Comercio del Plata* e José Rivera Indarte da quelle del *Nacional* esprimevano la politica antirosista. A Buenos Aires gli unici giornali che uscivano erano quelli addetti al regime rosista. La *Gaceta Mercantil* era il giornale ufficiale. Il suo redattore, lo spagnolo Mariño, rifletteva fedelmente il punto di vista governativo. Gli altri giornali importanti che uscivano a Buenos Aires, come il *Dario de la Tarde* e il *British Packet*, seguivano essi pure la linea governativa. L'unica opposizione della stampa era quella di Montevideo. I giornali di Montevideo arrivavano a Buenos Aires e circolavano clandestinamente, accendendo polemiche intorno ai temi di grande attualità, come la politica interna della Confederazione Argentina e la libera navigazione dei fiumi; ad essi si aggiungevano gli interessi delle potenze straniere che desideravano aprire mercati ai loro prodotti e quindi un altro motivo di polemiche era l'intervento straniero nel Río de la Plata. Il conflitto più grave nel Río de la Plata non era quello tra Oribe e Rivera, ma

45. Vedi nota N. 6.

quello che vedeva di fronte Rosas da un lato e i suoi nemici politici, argentini e stranieri, dall'altro. Il governo di Montevideo cercava di ottenere l'appoggio ufficiale della Francia e dell'Inghilterra contro Rosas e aveva inviato Florencio Varela nel 1843 a Londra con quel fine. I nemici di Rosas tendevano a presentare la causa di Montevideo assediata (e subito chiamata con facile e superficiale analogia la «Nuova Troia») come se il conflitto fosse tra la civiltà e la barbarie, tra la libertà e la tirannia. Le potenze straniere già avevano imposto il blocco navale e non si erano lasciate sfuggir l'occasione per intervenire e assicurarsi i vasti territori di espansione politica, commerciale e culturale. Il governo di Rosas si rese conto che era necessario contrapporsi alla propaganda giornalistica di Montevideo, che arrivando in Europa avrebbe potuto far perdere la bilancia dell'opinione pubblica in favore degli emigrati argentini che si ergevano a patrioti e difensori dell'ideale puro di libertà. Così si concepì un organo di propaganda e diffusione che pubblicasse il maggior numero di documenti e che ribattesse alle accuse, vere e false, della stampa straniera con editoriali solidi che, basandosi sui fatti, potessero persuadere l'opinione pubblica e giustificassero agli occhi della stessa l'operato di Rosas. Inoltre si pensò che questo giornale avrebbe dovuto riassumere gli articoli più importanti apparsi nei giornali locali e stranieri dove si esprimesse opinione favorevole alla politica della Confederazione Argentina. Si pensò inoltre che, affinché questa pubblicazione si diffondesse nel pubblico europeo, si dovesse redigere in francese, inglese e spagnolo. L'uomo chiamato a dirigere un incarico così delicato fu Pietro de Angelis. Rosas gli dette la direzione della Stamperia di Stato, il più importante strumento della propaganda governativa, che de Angelis diresse fino al 1852, anno della caduta di Rosas. De Angelis dal 1840 fu anche direttore degli archivi di Stato. Con la sua conoscenza della materia, la sua sensibilità per le questioni storiche e la conoscenza della storia del Río de la Plata, di cui l'imponente collezione in sette volumi già pubblicata era prova, de Angelis si sentì naturalmente chiamato a difendere l'indipendenza e l'autonomia argentina di fronte all'intervento straniero. Infatti nel 1839 aveva pubblicato un lavoro intitolato *De la conducta de los Agentes de la Francia durante el bloqueo del Río de la Plata*, firmando «Un observador imparcial». L'anno dopo pubblicò i due numeri unici dell'*Espíritu de los mejores diarios que se publican en Europa y América*, di 36 e 108 pagine rispettivamente, che co-

stituiscono un antecedente diretto dell'*Archivo Americano*, cominciato a pubblicare tre anni dopo. In altre occasioni de Angelis già aveva dato prova della sua erudizione storica e legale in opere di dottrina politica e di diritto pubblico e amministrativo, come i suoi *Ensayos literarios y políticos* (1833), la *Memoria sobre el estado actual de la hacienda pública, escrita por orden del Gobierno* (1834) e la *Recopilación de las leyes y decretos promulgados en Buenos Aires desde el 25 de Mayo 1810 hasta el fin de Diciembre de 1840* in tre tomi più uno di indice (1836-1841). Con la solidità delle convinzioni che solamente dà la vasta dottrina e il lungo studio, de Angelis si oppose al flagrante e arbitrario intervento straniero negli affari interni del paese. E se possiamo rimproverargli la sua sollecitudine nel giustificare tutti gli atti del tiranno Rosas non possiamo obiettare alla sua posizione in difesa degli inalienabili diritti di sovranità nazionale argentina. Già nel primo numero dell'*Archivo Americano*, del 12 giugno del 1843, egli, con un articolo di fondo sulla situazione del conflitto nel Río de la Plata, prende posizione contro l'ammiraglio inglese Purvis, comandante della flotta inglese nell'Atlantico meridionale, che si era apertamente schierato in difesa di Montevideo, violando gli accordi tra la Confederazione Argentina e l'Inghilterra e in aperto contrasto con l'azione diplomatica neutrale dell'ambasciatore inglese. De Angelis prende lo spunto da questa situazione per fare l'apologia del regime rosista. E questa sarà la linea del giornale: sfruttare gli errori tattici degli avversari per giustificare la tirannia. Ed è in questo che Pietro de Angelis ha una pesante responsabilità morale, in quanto asservì il suo talento al tiranno. Infatti già al Numero del 30 giugno 1843 de Angelis inizia una serie di articoli di una biografia di Rosas con il titolo di «El general Rosas y los salvajes unitarios». In questa biografia de Angelis, per giustificare tutto l'operato di Rosas, si abbassa ad attaccare anche il suo benefattore Rivadavia accusandolo di velleitarietà, inettitudine, ambizione e sogni culturali di grandezza e presentandolo come un personaggio caricaturale. Il tono polemico è qui vivissimo e, in un certo senso, efficace, inquantoché era questo il linguaggio che i partigiani di Rosas erano in grado di capire. Il tono offensivo e sarcastico dell'articolo per quanto riguarda Rivadavia avrebbe dovuto servire a esaltare le qualità di statista, politico e militare di Rosas. Inoltre l'accusa settaria contro Rivadavia doveva presentare quest'ultimo come il responsabile dell'anarchia che sommerse il paese e dalla quale lo

salvò Rosas. Nel rileggere il materiale dell'*Archivo Americano*, possiamo concludere che de Angelis può aver avuto ragione nella difesa della sovranità argentina minacciata dal comandante inglese, ma ebbe torto nell'usare quella difesa per giustificare e anzi glorificare un tiranno come Rosas. Torto che si aggrava per il suo attacco sleale nei confronti di Rivadavia, che certamente non si era macchiato del sangue dei suoi compatrioti come Rosas. Le parole con cui de Angelis attacca Rivadavia indicano servilismo e meschino desiderio di appagare l'insaziabile vanità del feroce don Juan Manuel de Rosas. Lo stile della polemica contro Rivadavia indica che de Angelis si diletta di fare sfoggio delle sue abilità di scrittore e polemista, e questo aggrava il nostro giudizio morale, perché Rosas non può avergli chiesto di fare dello spirito su un tema tanto serio; oltretutto il rozzo caudillo non aveva senso dell'umore. E in questi articoli un altro aspetto negativo della personalità di de Angelis viene a galla. Egli si era rifugiato a Parigi come liberale e come liberale era stato raccomandato a Rivadavia e assunto da questo. Ora, per far cosa gradita al dittatore, parla dei liberali come dei reietti, attentatori delle istituzioni, e prende le difese della chiesa, contro cui erano state prese delle misure durante il governo di Rivadavia che aveva abolito la decima.

Leggendo questi scritti di de Angelis nell'*Archivo Americano* si arriva alla conclusione che de Angelis è stato visto in Argentina in funzione politica. E così coloro che lo attaccarono e continuano ad attaccarlo lo fanno in funzione politica, come alleato e difensore del rosismo e dimenticano il suo contributo decisivo alla storia argentina sui territori della Patagonia. D'altra parte, coloro che presero le difese di de Angelis lo fecero in funzione rosista, ossia per giustificare Rosas e il rosismo attraverso il suo mentore napoletano. E costoro anche dimenticano che de Angelis, sul piano morale, non può essere né difeso né giustificato e che il suo attacco a Rivadavia è un'imperdonabile prova di ingratitudine e di mancanza di scrupoli. È probabile che de Angelis si sia trovato in una situazione molto difficile. Rosas, soprattutto durante la seconda parte del suo governo, fu un dittatore spietato e sanguinario, un vero tiranno, e la sua «mazorca» insanguinò le strade di Buenos Aires. Forse de Angelis si sentì troppo vecchio e indifeso per opporsi all'arbitrio di Rosas e possiamo persino intravedere i suoi timori di rappresaglie⁴⁶, ma questo non giustifica la sanguinosa ironia nei ri-

46. Cf. Raul H. Castagnino, *Rosas y los jesuitas*, Buenos Aires, 1970, p. 63.

guardi di Rivadavia, l'uomo che lo aveva assunto per il suo passato liberale e progressista. Moralmente de Angelis è indifendibile. La passione politica, lo «sport» preferito degli Argentini, ha accecato troppi occhi per troppo tempo. È ora di vedere il caso de Angelis con gli occhi della posterità, per quello che egli ha lasciato alla cultura argentina.

L'ultima fatica, uno dei suoi contributi più importanti alla storia e alla questione dei limiti con il Cile, è la *Memoria*, scritta nel 1848 e pubblicata nel 1852. Nel 1848 de Angelis fu incaricato dal governo di scrivere una *Memoria histórica* per dirimere la questione degli stretti con il Cile. Il governo cileno aveva sempre avanzato pretese sullo stretto di Magellano e la costa atlantica dello stesso e la Patagonia, che nelle carte geografiche cilene appariva con il nome di «Chile oriental». Nel 1843 il Cile aveva deciso di occupare lo stretto di Magellano con le terre adiacenti. Riferendosi alla questione degli stretti, Mariano Pelliza, che fu sottosegretario agli esteri dal 1880 al 1902, dice infatti che «la cuestión ha permanecido donde el hábil publicista (de Angelis) la colocó desde la primera época y el trabajo argentino se ha limitado a sostener su doctrina»⁴⁷.

Con questa nota di riconoscenza a de Angelis da parte di uno storico e diplomatico argentino concludiamo questa breve presentazione dello storico italo-argentino, ripromettendoci di dedicargli un lavoro di maggiore impegno.

47. Cf. Mariano A. Pelliza, *La cuestión del Estrecho de Magallanes*, Buenos Aires, 1969, pp. 92.

INDIVIDUO, SOCIETÀ, NATURA NELL'OPERA DI GEORGE ORWELL

L'attualità, la ricchezza, e, per molti aspetti, la contraddittorietà dell'opera di George Orwell la impongono, dopo quasi un trentennio, all'attenzione e allo studio. «Conservative» e «radical», «unideological» e «intensely moralistic», di volta in volta «insular» e «internationally minded»¹, questo polemico ed eclettico intellettuale, protagonista della cultura letteraria britannica degli anni Trenta e Quaranta, ripropone una sintesi di vent'anni tra i più tormentati della storia europea e della storia letteraria britannica. Con il suo «penny-encyclopaedic learning»² egli presenta, immutati nel loro interesse, alcuni tra i problemi più dibattuti sulla condizione dell'uomo contemporaneo.

Centrale nella sua opera è una tensione irrisolta e sovente contraddittoria tra la perenne perfezione di un ordine naturale al di sopra della storia e l'artificialità della creazione umana, ovvero un dilemma ideologico che, nelle sue varie articolazioni, si riassume in una antinomia natura-società. Tale dilemma e tale tensione emergono in primo luogo nel dibattito intorno al macchinismo e all'industrialismo, nel quale Orwell s'inserì e che compendia il suo atteggiamento intellettuale verso la realtà contemporanea.

Il mondo creato dalla razionalissima civiltà industriale bandisce il bello e il piacere dei sensi, e perciò si oppone in pratica e in linea di principio alle suggestioni che provengono da un rapporto incontaminato colla natura³. Non è casuale che, nell'opera narra-

1. R. Hoggart, «Introduction to 'The Road to Wigan Pier'», in *George Orwell, a Collection of Critical Essays*, edited by Raymond Williams, Englewood Cliffs - New Jersey, Prentice Hall, 1974, p. 49.

2. J. Meyers, *A Reader's Guide to George Orwell*, London, Thames and Hudson, 1975, p. 12.

3. Si veda a questo proposito la costante repressione dei sentimenti e degli istinti in *1894*, e come invece i personaggi li riacquistino pienamente nel loro pur fuggevole contatto colla natura (cap. II, pp. 88-105, New York, The New American Library, 1961).

tiva, la bellezza trovi posto accanto alla presentazione o alla descrizione della campagna e della natura in genere⁴, sia pur nella sconsolatezza di certi toni elegiaci con cui Orwell cerca di viverne i valori nel momento stesso in cui li vede in procinto di scomparire.

A metà degli anni Trenta, quando questa problematica più gli stava a cuore, Orwell giunse a valutare la antiestetività, anzi l'inerte bruttezza dell'industrialismo, come dipendenti dalle tradizioni architettoniche del periodo e di conseguenza a dare una valutazione negativa dell'industrialismo su basi estetiche. In quel discusso reportage che fu *The Road to Wigan Pier* giungeva a subordinare l'aspetto estetico a quello umanistico e filosofico di tipo tardo-romantico⁵, pur ribadendone l'essenziale antiestetività.

Certo Orwell non assunse nella polemica anti-macchinistica posizioni di rifiuto assoluto; vi sono in essa mediazioni e sfumature. L'assenza di valori estetici nell'industrialismo lo pone come realtà contraria alla natura e perciò disumana, ma esso è essenzialmente un male in sé, a prescindere dalla sua esteticità⁶. Polemizzando con Wells in *The Road to Wigan Pier*, Orwell ribadisce il concetto di macchina come male inerente (p. 178), e ne fa discendere la necessità dalla malattia del mondo, dalla malattia della civiltà⁷, della cui crisi e decadenza essa e l'industrialismo nel suo complesso sono le manifestazioni.

In questo caso l'industrialismo è addotto come prova d'un mondo già corrotto che usa la macchina per la propria sopravvivenza, ma altrove viene sottolineato il rapporto intercorrente tra l'indu-

4. E. M. Thomas, *Orwell*, Edinburgh, Oliver and Boyd, 1965, p. 21: «There are occasional glimpses of beauty, usually associated with the countryside...».

5. *The Road to Wigan Pier*, Harmondsworth, Penguin Books, 1967, p. 96: «It all depends on the architectural tradition of the period»; e p. 97: «I doubt whether it is centrally important, and perhaps it is not even desirable, industrialism being what it is, that it should learn to disguise itself as something else». (Le successive citazioni dalle opere di Orwell si riferiscono all'edizione Penguin dal 1951 al 1971).

6. *Ibid.*, pp. 97-98: «... a dark Satanic mill ought to look like a dark Satanic mill and not like the temple of mysterious and splendid gods. ... But the beauty or ugliness of industrialism hardly matters. Its real evil lies far deeper and is quite uneradicable. ... there is always a temptation to think that industrialism is harmless so long as it is clean and orderly».

7. *Ibid.*, pp. 178-9: «The machine has got to be accepted, but it is probably better to accept it as one accepts a drug—that is, grudgingly and suspiciously... In a healthy world there would be no demand for tinned foods, machine guns, daily newspapers, telephones, motorcars etc. etc. ...».

ustrialismo e la crisi della civiltà, la quale si fonda sulla schiavitù degli individui, sull'insicurezza e sulla menzogna⁸.

Come altri intellettuali del primo dopoguerra Orwell avversa la civiltà industriale perché alienante⁹ e perché, in quanto contro natura, porta alla degenerazione fisica, alla bruttezza e alla decadenza dell'uomo¹⁰. Tali effetti sono evidenziati in *Coming Up For Air*¹¹, *Keep the Aspidistra Flying*, e in modo alquanto più equivoco in 1984 dove si ha da un lato lo sviluppo di un rapporto emotivo-irrazionale colla natura, residuo del passato e dell'infanzia del personaggio-autore, e dall'altro l'allucinante paesaggio urbano d'una civiltà ad alto livello tecnologico.

Già in *The Road to Wigan Pier* l'autore aveva sottolineato le limitazioni imposte alla libertà dell'individuo dal macchinismo industriale, e aveva concluso che esso rende impossibile «a fully human life» e, a lungo andare, conduce a «the brain in the bottle» (p. 182). I temi ossessivi del destino dell'individuo e della sua libertà troveranno poi massimo sviluppo in 1984 dove l'individuo è costantemente minacciato dalla sinistra intrusione della macchina.

Se Orwell affronta, talora nei termini di un anticapitalismo socialisteggiante, il tema della meccanizzazione e del suo legame con il profitto¹², nonché il tema della quasi assoluta negatività della scienza¹³, egli tuttavia non svolge mai l'analisi a livello politico-economico, tanto che, nella sostanza, la sua polemica nei confronti del macchinismo e dei suoi effetti si configura più come un pregiudizio ottocentesco che un'autentica analisi. Per lui l'industrialismo non è un modo di produzione e quindi una forma del rapporto dell'uomo con la natura; il suo giudizio, fondato sull'opinione che la

8. *Ibid.*, p. 149: «We are living in a world in which nobody is free, in which hardly anybody is secure, in which it is almost impossible to be honest and to remain alive».

9. *Coming Up For Air*, p. 74.

10. *The Road to Wigan Pier*, pp.87-8: «... in any large industrial town the death rate and infant mortality of the poorest quarters are always about double those of the well-to-do residential quarters... It was impossible... not to be struck by the physical degeneracy of modern England».

11. *Coming Up For Air*, p. 75: «When I was a kid every pond and stream had fish in it. Now all the ponds are drained, and when the streams aren't poisoned with chemicals from factories they're full of rusty tins and motor-bike tyres».

12. *The Road to Wigan Pier*, p. 181: «... under capitalism any invention which does not promise fairly immediate profits is neglected».

13. In 1984 la scienza è incoraggiata solo se è funzionale al sistema dello Stato totale, limita la libertà dell'individuo, inventa nuovi strumenti di distruzione. Di essa Orwell ostenta una completa sfiducia.

società e la civiltà industriale fossero in sé negative, finisce per proporre modelli che s'inquadrano in una mentalità neo-medievalista, nel culto delle società agrarie e mercantili dell'epoca dell'economia classica e in un'idea tutta romantica della natura. Di questo sapore è anche la 'nostalgia' di cui tanto si compiacciono i suoi personaggi¹⁴, nostalgia per il passato del capitalismo liberale e, al tempo stesso, culto di una disperata malinconia come unica dimensione interiore.

La conseguenza più grave dell'industrialismo e della sua concretizzazione politica nello 'Stato totale' è il sovvertimento della natura intesa come «the world of appearances, facts and laws». In un mondo dove tutto è stravolto, dal linguaggio alla storia, alla giustizia, alla distribuzione delle ricchezze, la 'natura' rappresenta ancora una possibilità di salvezza, perché è l'ordine che perpetuamente si rinnova e, in quanto percepibile dai sensi nelle sue relazioni causali, costituisce un punto di riferimento e di sicurezza; essa è cioè la 'realtà oggettiva'.

In *Coming Up For Air*, anche se la 'natura' è irrimediabilmente scomparsa, il protagonista crede di poter trovare scampo dall'alienante contesto industriale nel suo «personal contact with nature», ma in effetti la può vivere soltanto come ricordo e quindi come assenza. Nel mondo dei 'romanzi' di Orwell l'organizzazione e la pianificazione hanno causato la dissoluzione dei valori tradizionali, e la salvezza sta nella «observance of natural laws» e nello «empirical contact with material world»¹⁵; George Bowling, nel suo citato romanzo, può esclamare: «I was looking at the field. I felt... happy» (pp. 162-3). La natura rappresenta la «peace» (pp. 165-67), intesa come armonia ed equilibrio, distrutta dal nuovo ordine sociale e produttivo, ed è efficacemente simbolizzata dal 'pool', microcosmo naturale a misura d'uomo, e dal 'fishing' simbolo della condizione d'integrazione dell'uomo con la natura.

Bowling non propone che muti il rapporto colla natura implicito nel sistema capitalistico (rapporto di saccheggio), ma propone invece un rapporto colla natura in cui essa vien considerata tra il metafisico e il vitalistico. È significativo che una costante dei suoi personaggi sia, in qualche momento dell'azione, un contatto vivi-

14. Si veda ad es. 1984, p. 84: «... you had the illusion of actually hearing bells, the bells of a lost London that still existed somewhere or other, disguised and forgotten».

15. A. Sandison, *The Last Man in Europe*, London, Macmillan, 1974, p.19; e anche pp. 23, 161, 48.

ficante colla natura intesa come energia vitale; significativo in 1984 è il tentativo di una assolutizzazione cosmica del sesso (energia) come primo passo per un ritorno alla natura¹⁶. Nel medesimo romanzo il rapporto tra i due protagonisti vien fatto equivalere ad un gesto politico, ed è sintomatico che il 'Party' proibisca l'amore proprio per il suo potere vitalizzante e liberante.

La natura diventa il recupero d'una dimensione interiore, intimistica e cosmica al tempo stesso; essa è il simbolo della pace e dell'ordine minacciati dal disordine verso il quale procede il mondo. Tale concezione della natura non può non richiamare il microcosmo edwardiano della 'market town' colla sua gamma di tipi, di rapporti sociali, di situazioni, posto come alternativa a quello vuoto, meccanico e alienante dei 'suburbs' e delle 'semi-detached houses'. Orwell propone un modello ruralistico come alternativa alla civiltà industriale e alle sue brutture, salvo poi ad avvedersi che il recupero di questa dimensione resta un dato illusorio; sicché il recupero della natura come recupero del passato e al tempo stesso di un equilibrio e di una dimensione interiore rimangono come assenza e come 'disillusion'. Essa prende talora la coloritura del mito dell'origine incontaminata delle cose, per la quale il personaggio – come l'autore – sente una incontenibile nostalgia, e sulla quale costruisce la sua elegia¹⁷.

Di fronte al mondo del passato, il mondo del presente rivela tutta la sua inadeguatezza ed oppressività. Perso nei toni dolenti del suo lamento, l'intellettuale non aspira né a progettare un mondo nuovo né a creare un uomo nuovo, ma vive nell'attesa d'un mitico ritorno del vecchio uomo e del vecchio mondo. Egli non può evitare di essere coinvolto in un discorso sul presente e sul futuro, ma lo svolge con lo sguardo volto al passato.

Se l'industrialismo e la tecnica sono contro natura, allora esse

16. In *Keep the Aspidistra Flying* l'intimorito G. Comstock invidia l'operaio perché sa mettere la ragazza «in the family way» (p. 49), e in 1984 la sensualità della classe operaia è la misura del suo rapporto d'integrazione colla natura: da questa integrazione discende l'energia vitale che farà di loro, nella profezia di W. Smith, una forza escatologica.

17. La tensione verso il mondo del passato è presente soprattutto in *Coming Up For Air* e 1984, ma l'autore si pronunciò esplicitamente sul problema: cfr. «Great Morning» by Osbert Sitwell», in *The Collected Essays Journalism and Letters of George Orwell*, (in seguito citato come CEJL), edited by Sonia Orwell and Ian Angus, Harmondsworth, Penguin Books, 1975, vol. IV, p. 504: «There is now a widespread idea that nostalgic feelings about the past are inherently vicious... in many ways it is a... handicap to remember that lost paradise 'before the war'... in other ways it is an advantage...».

portano al 'male' che, nella sua dimensione politica, è la dittatura. Nell'opera di Orwell si ha la contrapposizione tra l'umanista e lo scienziato¹⁸ che si risolve in favore d'un 'common sense intellectual', il quale compendia il senso della proposta riformistica di Orwell, cioè l'adeguamento della nuova società di massa del capitalismo monopolistico a contenuti e valori che le sono estranei e tipici d'un ordine sociale del passato.

La civiltà industriale è portatrice d'un 'uneradicable evil', ovvero d'un male oggettivo; in 1984, ambientato in un contesto ad altissimo livello tecnologico, la macchina è negatrice dei valori tradizionali, strumento di controllo, propaganda e tortura. La protesta di Orwell contro il macchinismo resta protesta metafisica perché si volge contro un male metafisico difficilmente collegabile alla dimensione storica dei problemi. In tale prospettiva si ha la proiezione della civiltà contemporanea in un apocalittico universo totalitario anziché la rappresentazione delle sue contraddizioni concrete, della sua profondità misurabile storicamente. Si tratta insomma del rifiuto dei 'dark Satanic mills' per un mondo quasi pastorale, tanto più malinconicamente vagheggiato quanto più irrimediabilmente perduto.

In questo contesto di atteggiamenti e orientamenti è evidente l'apertura sempre più marcatamente volta ad esiti irrazionalistici. Vi è infatti in tutta l'opera di Orwell, ma con maggior frequenza in 1984, la tendenza a spiegare i fenomeni storico-sociali in termini psicopatologici o metafisici. In «Wells, Hitler and the World State» aveva parlato di tendenze irrazionali del mondo moderno¹⁹; in «Politics Vs Literature» dirà esplicitamente che «the world is suffering from some kind of mental disease which must be diagnosed before it can be cured»²⁰, e in questi termini egli arriva ad affrontare il problema della lotta politica. L'individuo è costretto ad af-

18. *Coming Up For Air*, pp. 153-60: dove l'autore si sforza di mostrare l'anacronismo della figura dell'umanista avulso dalla realtà contemporanea.

19. Cfr. *CEJL*, II, p. 168.

20. *Ibidem*, IV, pp. 248-49. Questo atteggiamento, mentre riassume lo smarrimento dell'artista e dell'intellettuale di fronte alla realtà contemporanea, segna anche il suo ingresso in quell'atteggiamento complessivo, comune a molti intellettuali del xx secolo, che è stato definito irrazionalismo. Consapevoli che esso non esaurisce la complessità dell'uomo e dell'opera, e che nulla toglie al valore di testimonianza della vicenda letteraria e personale, ci sforzeremo di cogliere, nel corso del presente saggio, tutti quegli elementi e costanti che ne spieghino questo aspetto particolare, riferendoci ai tre elementi del titolo - individuo, società, natura - cercando di inquadrarli e riferirli ad un più ampio contesto di idee e di rapporti.

frontare la realtà come «nightmare»²¹, la storia stessa diventa incubo esistenziale che lo sconvolge.

È tipico del procedimento intellettuale di Orwell ricorrere a delle semplificazioni e generalizzazioni che possono risultare mistificanti. Il potere, in *1984*, viene assimilato a «a boot stamping on a human face for ever» (p. 220), cioè a sadismo puro, ossia a un fenomeno psico-patologico, e il 'Party' e il concetto di potere che esso incarna sono una sorta di spirito del male, la «phantom-like emanation of all that is foul in human nature»²².

Da codesta critica all'industrialismo scaturiscono importanti conseguenze sul piano letterario. Se infatti la civiltà occidentale, «stricken with the leprosy of despair... secretly wishes to die»²³, tanto da essere continuamente misurata dalla metafora della 'sinking ship'²⁴, allora in essa non c'è spazio per la letteratura e per l'arte. Si arriva con ciò al problema della morte della letteratura e dello scrittore. In *Keep the Aspidistra Flying* Goldon Comstock scrive poesia morta perché è egli stesso creatura morta, e la sua condizione discende dalla morte della civiltà che lo ha prodotto. Si ha cioè la morte della poesia in un mondo capitalistico che è morto perché non vive più nella dimensione della poesia²⁵, ovvero della natura e dell'interiorità individuale; il mondo industrializzato coi suoi oppressivi linguaggi di massa ha ucciso l'individuo come prodotto della tradizione 'liberal'. Allo stesso modo il romanzo è caratterizzato da un considerevole abbassamento del livello artistico, e la sua crisi è – secondo Orwell – imputabile alla sua riproduzione su scala industriale, al disfattismo degli intellettuali e al sistema di pubblicità ad essi collegato²⁶.

21. Si veda a questo proposito: I. Howe, «Orwell, History as Nightmare, in *American Speech*, Spring 1956, xxv, pp. 193-207.

22. I. Deutsche, «'1984'. The Mysticism of Cruelty», in *George Orwell, a Collection of Critical Essays*, cit., p. 131.

23. C. I. Glicksberg, «The Literary Contribution of George Orwell», in *Arizona Quarterly*, Autumn 1954, x, p. 237.

24. Tale metafora è presente sia nei saggi, sia in *Coming Up For Air*, sia infine in *1984*, abbracciando un arco di tempo che va dal 1938 al 1948 e che testimonia la permanenza di certi atteggiamenti e valutazioni dell'autore nella fase della maturità. Cfr. ad esempio: «Writers and Leviathan», in *CEJL*, iv, p. 463: «When you are on a sinking ship, your thoughts will be about sinking ships».

25. *Keep the Aspidistra Flying*, p. 90: «My poems are dead because I'm dead. You're dead-we're all dead. Dead people in a dead world».

26. «In Defence of the Novel», in *CEJL*, I, p. 282: «Novels are being shot at you at the rate of fifteen a day, and everyone of them an unforgettable masterpiece... When all

Del pari lo scrittore e l'individuo sono in procinto di scomparire perché sta per scomparire il liberalismo di cui sono il prodotto; l'artista, nell'attuale fase monopolistica del capitalismo non può giovare alla costruzione della società. Il suo atteggiamento dev'essere quello che Orwell assume in «Inside the whale», ossia la passività, l'abbandono al flusso della realtà storico-sociale che egli dovrà registrare, accettare e sopportare²⁷; lo scrittore deve diventare cioè una specie di 'enregistreur' che usa un linguaggio dalla assoluta trasparenza («Good prose is like a window pane»)²⁸.

La letteratura, l'arte e l'artista validi nell'era 'liberal' muoiono invece con l'avvento della società totale; essa, nella sua accezione politica, s'identifica collo stato totalitario, inteso nella sua negatività dapprima come 'capitalistico' e 'imperialistico' o 'fascista', ma successivamente coincide, sulla base del denominatore comune dell'industrialismo, quasi esclusivamente col progetto e colle realizzazioni della Russia sovietica²⁹.

Né è ancora possibile una nuova letteratura; in «Inside the Whale» si afferma che «The autonomous individual is going to be stamped out of existence... Literature must suffer at least a temporary death. The literature of liberalism is coming to an end and the literature of totalitarianism has not yet appeared». Inevitabilmente «... the writer... is sitting on a melting iceberg: he is merely an anachronism, a hangover from the bourgeois age...; this is not a writer's world...; as a writer he is a liberal, and what is happening is the destruction of liberalism»³⁰. Inoltre se lo stato totalitario si fonda sulla pianificazione e quindi sulla repressione della libertà economica dell'individuo e del 'free capitalism', allora la minaccia investe anche individuo in sé e quindi la letteratura moderna, che è «essentially an individual thing... the truthful expression of what one man thinks and feels»³¹.

novels are thrust upon you as works of genius, it is quite natural to assume that all of the are tripe. Within the literary intelligentsia this assumption is now taken for granted».

27. *CEJL*, I, p. 577: «Get inside the whale... Give yourself over to the world-process, stop fighting against it or pretending that you control it; simply accept it, record it».

28. *CEJL*, I, p. 29.

29. Si vedano a questo proposito le osservazioni di Gyorgy Lukacs sull'irrazionalismo del dopoguerra in *La distruzione della ragione*, Torino, Einaudi, 1959, pp. 773-861.

30. Cfr. *CEJL*, I, pp. 540-70, e in particolare p. 576.

31. Cfr. *CEJL*, II, p. 162: «Literature as we know it is an individual thing... The novel... is a product of the free mind, of the autonomous individual».

In questo contesto si può parlare anche di morte della cultura. Se in *Coming Up For Air* gli intellettuali del 'Left Book Club' preparano il mondo allucinante del dopoguerra, ampliato poi nella sua portata negatrice dall'intelligentsia del 'Party' in 1984, Porteous³² rappresenta l'intellettuale privo di ogni rapporto colla realtà: gli uni prospettano un'alternativa sbagliata, la subordinazione dell'intellettuale ad una linea di partito, l'altro un esito culturale oramai morto. Tra i due modelli Orwell cercherà d'inserire la nuova consapevolezza delle sue 'personae' totali, al tempo stesso personaggio, autore, metafore dell'intellettuale e dell'uomo medio, la cui proposta si esaurisce nell'ipercriticismo, nell'irrazionale visione dell'apocalisse e in una psicologia della sconfitta³³.

In *Keep the Aspidistra Flying* Orwell aveva tentato di tracciare la parabola della morte dell'arte e dell'artista limitatamente all'universo piccolo-borghese. Gordon è un 'kleiner mann' stordito e confuso dalla caotica contraddittorietà della civiltà industriale che scopre l'inutilità e l'anacronismo della poesia e dell'arte come esilio dalla vita³⁴, sceglie di rimanere nell'ambito della sua classe e, in quanto piccolo intellettuale, sancisce la sua vera funzione non tanto nella pratica della poesia, ma nella ricerca di spazi esistenziali fruibili: la saggezza, la 'decency' e la 'respectability' all'interno della 'lower-upper-middle-class'³⁵. Non a caso Orwell fuor di metafora oscilla, specie nei saggi, tra una concezione della letteratura come strumento per la critica e la comprensione della realtà storico-sociale, una concezione spiritualista per cui lo spazio della letteratura coincide con quello dell'interiorità dell'individuo-artista³⁶, e la prospettiva di un annientamento totale della stessa. Perciò la sua opera narrativa ha stretti legami col saggio e con l'autobiografia.

32. Il personaggio non è privo di connessioni col Porteous di *Antic Hay* di Aldous Huxley.

33. *Coming Up For Air*, pp. 153 ss.

34. Gordon Comstock infatti detesta i 'posters' come segni della alienante civiltà industriale (p. 19), e la pubblicità perché opprime l'individuo con la promessa d'un mondo inesistente (p. 9). In 1984 gli 'ads' diventeranno simbolo del potere totalitario, del suo uso e della sua carica di violenza.

35. *Keep the Aspidistra Flying*, p. 255. E cfr. anche la discussione di Orwell con D. Hawkins in «The Proletarian Writer», in *CEJL*, II, pp. 54-61, dove 'teorizza' la condizione dello scrittore in quanto prigioniero del suo ruolo di profeta della borghesia con l'assioma: «So long as the bourgeoisie are the dominant class, literature must be bourgeois» (p. 58).

36. «The Prevention of Literature», in *CEJL*, IV, p. 87: «... cannot the individual writer

Per Orwell l'inclusione della 'politica' nella 'imaginative literature' è l'estrema difesa della letteratura in pericolo di scomparire, per questo affermerà: «As it is I have been forced into becoming a sort of pamphleteer»³⁷; la politicizzazione della letteratura è il tentativo di salvarla scientizzandola e sociologicizzandola, cioè rendendola competitiva con forme e linguaggi più propriamente scientifici³⁸, e corrisponde a una forma di neo-naturalismo che pervade tutta la sua produzione narrativa.

Nella civiltà industriale l'opera letteraria si configura come una merce³⁹, e in 1984 essa diventa alienazione perché ha subito un processo di meccanizzazione totale e, in mano alla burocrazia del 'Party', viene svuotata di ogni contenuto individuale. Ciò è potuto accadere perché si è verificata l'ipotesi marcusiana sull'invasione dello spazio privato da parte della società di massa e, di conseguenza, la sua dissoluzione⁴⁰. Si ha perciò come correlativo letterario la dissoluzione del personaggio e la dissoluzione della forma del romanzo; esso non è più incentrato sul personaggio e sulle sue dinamiche ma sull'ambiente e sui problemi.

Nelle opere di Orwell il mondo dei rapporti umani e dei valori liberal-borghesi ha cessato di esistere come totalità positiva ed è diventata totalità negativa, realtà che sfugge al controllo della coscienza individuale⁴¹. Nell'universo razionale della totalità nega-

remain free inside his own mind...?». E cfr. anche 1984 p. 138: «... but the inner heart, whose workings were mysterious even to yourself, remained impregnable».

37. «Why I Write», in *CEJL*, 1, p. 26.

38. G. Lukacs, *op. cit.*, pp. 193-95.

39. «The Prevention of Literature», cit., p. 93: «Books would be planned in their broad lines by bureaucrats, and would pass through so many hands that when finished they would be no more an individual product than a Ford car... anything so produced would be rubbish...».

40. H. Marcuse, *L'uomo a una dimensione*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 30-31: «L'idea di una 'libertà interiore'... designa lo spazio privato in cui l'uomo può diventare e riavere se stesso. Oggi questo spazio privato è stato invaso e sminuzzato dalla realtà tecnologica. La produzione e la distribuzione di massa reclamano l'individuo intero... Il risultato è la mimesis: un'identificazione dell'individuo con la sua società e, tramite questa, con la società come un tutto... In questo processo la dimensione 'interiore' della mente... viene dissolta». In 1984 tale dimensione interiore è limitata a «a few cubic centimeters inside your skull», e la resa dello spazio privato dell'individuo è totale dopo il 'trattamento' che O'Brien infligge a Winston.

41. Come ben osserva R. Runcini, *Illusione e paura nel mondo borghese*, Bari, Laterza, 1968, pp. 285-86: «... la crisi del dopoguerra... [segnò] la fine dell'ideologia liberale, con tutta l'evidente impotenza delle istituzioni rappresentative della democrazia parlamentare... In questa parabola [si ha]... la generale sfiducia nella tutela degli interessi privati, l'inattuabilità del libero scambio a raggio mondiale... la formazione massiccia

tiva non esiste libertà né, paradossalmente, ragione; a crescente razionalità tecnico-scientifica non corrisponde crescente libertà e umanità⁴²; la realtà perciò assume la configurazione del caos, dell'apocalisse. Da essa discende in tutta l'opera di Orwell il necessario antagonista per la totalità (negativa), per la 'superorganizzazione' (il 'superstate' di 1984), e la paura del suo attacco contro l'individuo. Tale procedimento risulta chiarissimo nella 'prospettiva' storica di *Homage to Catalonia*, ma anche nei 'romanzi', specie *Keep the Aspidistra Flying*, *Coming Up For Air* e 1984. Alla totalità positiva di cui l'individuo, fino a un'epoca che Orwell identifica col periodo edwardiano, era espressione coerente ed integrata, si sostituisce un individuo che tenta di costituire in sé medesimo una nuova totalità antagonistica.

L'opposizione non poteva sussistere se non come esasperazione individualistica di temi e di motivi. In ciò Orwell rimanda allo scontro tipico del periodo post-bellico tra marxismo e idealismo sul problema della totalità, con una netta tendenza verso posizioni empiriste, le quali, all'ipotesi marxista secondo cui la realtà umana e sociale può venir mutata alle radici e nel suo complesso, ossia nella sua totalità, oppone il frammentarismo soggettivistico dell'empirismo e il corrispondente metodo della prospettiva soggettiva, secondo cui sono possibili solo i mutamenti parziali mentre il tutto rimane come entità immutabile.

Di qui l'enfasi di Orwell sull'"autonomous individual" e sul metodo soggettivo che è alla base della sua opera e si trova, sviluppato in modo esemplare, in *Homage to Catalonia*. Di qui anche l'enfasi sull'uso individuale del linguaggio letterario e sulla letteratura come fatto individuale.

Vi è una variante a questo atteggiamento che caratterizza l'ultima fase dell'opera di Orwell e che corrisponde a una mistica della 'helplessness'⁴³. Venuta meno la fede in un processo rivoluzionario concepito come avulso dai reali movimenti politico-sociali della sua epoca, o ad essi solo casualmente collegato, Orwell giunge alla conclusione che l'universo in cui l'individuo si muove rappresenta un sistema negativo e pervasivo al punto che ogni atto

di monopoli con le conseguenti dittature di mercato... L'atomismo sociale dello Stato ottocentesco era messo sotto accusa in quanto espressione mistificante del suo stesso presupposto ideologico del libero, naturale sviluppo dell'individuo nella società».

42. Questo motivo critico è comune a molti intellettuali radicali. Si veda ad esempio: C. Wright Mills, *Politica e potere*, Milano, Bompiani, 1970, p. 303.

del soggetto si risolve in frustrazione. Due varianti pongono in luce due aspetti della medesima figura, contraddittori, ma vicendevolmente integrantisi. Si tratta della bipolarità di atteggiamenti che oscillano tra l'attivismo velleitario e un quietismo apocalittico che si risolve in inerzia nihilistica. Se si confrontano questi due atteggiamenti colla speranza, sempre viva in Orwell, di una 'rivoluzione', di un profondo cambiamento della realtà⁴⁴, si vedrà che l'atteggiamento del soggetto, attivo o passivo, conduce allo straniamento o a un riformismo piccolo-borghese che è aspirazione ad una integrazione nella totalità avversata.

Nulla può salvare l'individuo nella società totale poiché al suo interno l'unica dimensione possibile per esso è l'"unperson", l'individuo alienato (1984, p. 41). Se in una lettera all'editore Gollancz Orwell ammetteva nel 1940 che «It is quite possible that freedom of thought etc. may survive in an economically totalitarian society»⁴⁵, nel 1946 lo Stato totale minaccia così da vicino l'individuo da rendere insicura anche la famiglia, suo unico rifugio⁴⁶.

L'intellettuale piccolo borghese nei romanzi di Orwell è incline alle tentazioni dell'irrazionale e della violenza⁴⁷. Egli è votato ad un pessimismo che si fa sempre più accentuato e che diventa entropia distruttiva, una rassegnazione impotente che dissolve la spe-

43. Cfr. non solo la conclusione di *Burmese Days* (dove all'individuo non resta che il suicidio), di *Keep the Aspidistra Flying* (dove l'individuo non può realizzare un suo progetto e si abbandona al flusso vitalistico della sua classe), di *Coming Up For Air* e 1984 (dove l'individuo si annulla nella realtà «metafisica» dell'«ordine»), ma anche il saggio «Inside the Whale» dov'è sancita definitivamente l'impossibilità d'un rapporto integrato individuo-realtà, e quindi artista-società.

44. Cfr. «Review 'The Communist International' by F. Borkenau», in *CEJL*, I, p. 388; «My Country Right or Left», *CEJL*, I, p. 591; «The Lion and the Unicorn: Socialism and the English Genius», *CEJL*, II, p. 108; «The British Crisis», *CEJL*, II, p. 249.

45. *CEJL*, I, p. 449.

46. G. Orwell, «Review: 'The Reilly Plan' by Lawrence Wolfe», *CEJL*, IV, pp. 116-17: «... in the modern world [the family] is the sole refuge from the State, but all the while the forces of the machine age are slowly destroying [it]». Cfr. anche 1984, p. 178, dove «The Party... systematically undermines the solidarity of the family». La tesi della morte dell'individuo nella società di massa sarà teorizzata anche dalla 'Scuola di Francoforte': cfr. M. Horkheimer - T. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 166-167: «Nell'industria culturale l'individuo è illusorio... e tollerato solo in quanto la sua identità senza riserve con l'universale è fuor di ogni dubbio... Domina la pseudo-individualità... La cultura di massa svela così il carattere fittizio che la forma dell'individuo ha sempre avuto nella società borghese».

47. 1984, p. 93: «Winston had a hallucination of himself smashing a pickaxe right into the middle of it». E anche *Coming Up For Air*, p. 148: «It was what I saw myself... Smash! Right in the middle! The bones cave in like an eggshell and what was a face a minute ago is just a big blob of strawberry jam».

ranza o che quanto meno la fa uscire dalla storia nel momento in cui configura remote e vitalistiche possibilità di riscatto per una classe operaia concepita con fin troppo disimpegno estetizzante⁴⁸.

In effetti la chiave di volta delle maggiori problematiche trattate da Orwell si colloca cronologicamente alla fine dell'esperienza spagnola, quando l'intellettuale rientra nel mondo dei valori borghesi. Sfumata la possibilità di lottare nel movimento – ipotesi che i personaggi non seguono mai, e nella quale Orwell stesso si trovò per un seguito di circostanze alquanto casuali – non resta che un qualunque nihilismo di sinistra. L'intellettuale si trova fra l'esperienza del comunismo (come lotta nella Guerra di Spagna) e l'alienante atmosfera insulare d'un paese a regime di monopolio, ed ha come prospettiva o l'ipotesi di una violenza di segno specificamente comunista (discendente da una certa interpretazione dell'esperienza russa) o l'ipotesi d'una violenza di segno nazifascista che già devastava l'Europa contemporanea.

È sulla sfondo di questa apocalisse che le 'personae' dei romanzi di Orwell tentano l'ampliamento smisurato della coscienza individuale, e mentre contemplan la loro dissoluzione e la loro morte, tentano una inutile fuga nel passato, nella natura, nell'arte, nella religione o nelle microstrutture del fatiscante universo borghese, sempre approdando ad un determinismo di volta in volta sociale, storico, biologico, economico che rende l'uomo prigioniero d'una irreversibile condizione esistenziale. Di qui certe deformazioni e certi tocchi surrealistici che, mentre vogliono configurare l'opera come urlo di impotenza, non riescono però a raggiungere un autentico pathos tragico e rimangono invece su più dimessi toni grotteschi. Di qui anche l'ironia, sovente involontaria, che scaturisce dalla contraddittorietà delle elucubrazioni rispetto al quadro della realtà affrontata.

L'esito finale della parabola di Orwell è l'irrazionale. Come infatti alla parentesi della lotta in *Homage to Catalonia* segue una scarica di sentimento, così in *Animal Farm* e *1984* vi è un ritrarsi della ragione in sé stessa, la sospensione di ogni dibattito e di ogni speranza. L'utopia diventa anti-progetto, 'anti-utopia'.

48. *Ibid.*, p. 181: «If there was hope it lay in the proles!»; «The solid contourless body, like a block of granite, and the rasping red skin... 'She's beautiful', he murmured». Cfr. anche *The Road to Wigan Pier*, p. 21: «Most of [the miners] are small... but nearly all of them have the most noble bodies; wide shoulders tapering to slender supple waists, and small pronounced buttocks and sinewy thighs, with not an ounce of waste flesh anywhere».

Nei romanzi di Orwell i personaggi, veri catalizzatori di spunti emozionali, versano sempre in una condizione di eccitabilità o irritabilità che si ricollega alle loro tendenze distruttive⁴⁹. Comstock, Bowling e Smith, ma anche l'Orwell esplicito dei saggi, immaginano sempre l'eventualità che l'intera civiltà occidentale scompaia in una apocalittica conflagrazione⁵⁰. Il personaggio, in quanto intellettuale, si sforza di spiegare questa condizione della sua sensibilità⁵¹ senza tuttavia riuscire a collegarla all'interruzione d'un ruolo e d'una funzione intellettuale presso il suo popolo⁵², ruolo e funzione che si ostina a considerare quelli profetici «of making people conscious of what happens outside their own small circle»⁵³.

L'intellettuale lascia spazio a un recupero e ad una giustificazione dell'esistente in quanto male relativo rispetto all'incombente catastrofe⁵⁴, e nasconde questa giustificazione con la maschera del-

49. P. Rieff, «Orwell and the Post-Liberal Imagination», in *Kenyon Review*, Winter 1954, xvi, p. 69: «The liberal imagination at the end of its optimism is deeply irritable, ti would feel better if the whole civilization blew up. Gordon Comstock and George Bowling are always imagining that probability...». Cfr. il Cap. 9 di *Coming Up For Air*, e anche *Keep the Aspidistra Flying*, p. 26: «With his tongue... he made a buzzing... sound to represent the humming of the aeroplanes. It was a sound which, at that moment, he ardently desired to hear».

50. *Homage to Catalonia*, p. 221: «... all sleeping the deep, deep sleep of England, from which I sometimes fear we shall never wake till we are jerked out of it by the roar of bombs». Dal momento del suo ritorno dalla Guerra di Spagna, i personaggi – nelle opere narrative – e l'autore – nei saggi – oscillano tra il presentimento della catastrofe e la lettura di sinistri segni premonitori.

51. *Coming Up For Air*, p. 123: «A sort of wave of disbelief was moving across England... [the war] did turn people into nihilists... People were turned into Bolshies just by the war». Bowling stesso, a causa della guerra, è «jerked out of the old life I had known» (p. 124).

52. G. Lukacs, *op. cit.*, p. 805: «Ma per quanto questo feticismo della negazione sia insostenibile sotto l'aspetto filosofico, ha nondimeno reali basi sociali. Esso è un'auto-difesa ideologica di quell'elemento intellettuale che ha perduto ogni base sociale e che quindi si sente, nella società, completamente isolato, in una situazione vis à vis de rien...».

53. *CEJL*, IV, p. 270.

54. Tale recupero viene stigmatizzato nei termini seguenti da E. Thompson, «Inside Which Whale?» in *George Orwell, a Collection of Critical Essays*, cit., pp. 83-86: «... all Communist intellectuals were not public school boys with a 'taste for violence' ... within the rigid organization and orthodoxy, the Communist movement in the thirties (and forties) retained (in different degrees in different contexts) a profoundly democratic content, in the innumerable voluntary initiatives and the deep sense of political responsibility... But Orwell was blind to all such discriminations; and in this he anticipated the wholesale rejection of Communism which became a central feature of Natopolitan ideology... Somewhere around 1948 the real whale Natopolis swam along this way through the seas of the Cold War. After watching the splashings about of the disenchanting... it opened its jaws and gulped... in order to add nourishment to its

la «awake conscience» in un mondo di «sleep-walkers»⁵⁵, e con un atteggiamento di ribellismo permanente, di anarchismo individualistico⁵⁶. Ora, tale ribellismo, che proviene da un fondo d'inquietudine oscillante tra la coscienza d'una radicale 'rottenness' della realtà (moralismo) e la sua irrimediabile 'loss' (nihilismo), è anche la sanzione della condizione di disadattamento dell'artista e dell'intellettuale rispetto alla società⁵⁷. Il ribellismo implica poi anche una certa carica di attivismo, senza che ci si ponga mai in concreto il problema di intervenire sulla realtà negata, né il problema del rapporto coi movimenti che storicamente ne hanno postulato il mutamento. L'intellettuale è artefice e vittima al tempo stesso della propria emarginazione, e arriva alla classe operaia solamente tramite il suo volontarismo velleitario⁵⁸.

Si comprende perciò come si sia potuto affermare che Orwell appartiene alla tradizione degli intellettuali conservatori che, in quanto dissidenti, sono prodotti dal sistema per la propria sopravvivenza⁵⁹.

digestive system. ... By the '50s, literature from Dostoevsky to Conrad had been ransacked for confirmation. Psychologists were called in to testify. Novels, plays and theses were written, displaying not only Communism but also radicalism as projections of the neuroses of maladjusted intellectuals».

55. *Coming Up For Air*, pp. 28-9.

56. «Why I Write», p. 26: «... then I underwent poverty and the sense of failure. This increased my natural hatred of authority...». È significativo che, disperando in un movimento di liberazione W. Smith dica: «You could only rebel against [the Party] by secret disobedience or, at most, by isolated acts of violence such as killing somebody or blowing something up» (1984, p. 127).

57. In più punti della sua opera Orwell aveva quasi teorizzato la condizione di ribelle dell'artista e dell'intellettuale: cfr. «Writers and Leviathan», *CEJL*, IV, pp. 463-70; «Politics and the English Language», *CEJL*, IV, p. 165; «Review: 'We' by E. I. Zamyatin», *CEJL*, IV, pp. 96-99; e infine «the Prevention of Literature», *CEJL*, IV, p. 83, in cui afferma: «In the past, at any rate throughout the Protestant centuries, the idea of rebellion and the idea of intellectual integrity were mixed up. A heretic – political, moral, religious or aesthetic – was one who refused to outrage his own conscience...».

58. *The Road to Wigan Pier*, p. 130: «It was in this way that my thoughts turned towards the English working-class... They were the symbolic victims of injustice, playing the same part in England as the Burmese played in Burma... I had at the time no interest in Socialism or any other economic theory – it seemed to me then... that economic injustice will stop the moment we want it to stop... and if we genuinely want it to stop the method adopted hardly matters».

59. R. Hoggart, «Introduction to 'The Road to Wigan Pier'», cit., p. 37. È ben vero che affermazioni del genere fanno giustizia sommaria dell'uomo e dell'opera, omettendo di dare il giusto risalto alla loro evoluzione storica, e quindi di spiegarle prima ancora di valutarle. È anche vero però che al di là del valore e del rigore della vicenda umana, letteraria e intellettuale del fenomeno 'Orwell', di esso è stato fatto un certo uso, il quale, a prescindere dalle intenzioni dell'autore e talvolta in certa misura col suo con-

Stando allo schema della dialettica Orwelliana tra individuo e totalità, la storia altro non sarebbe che la lotta tra le tendenze ribellistiche del singolo e le tendenze totalizzanti del contesto, dove il momento della negazione corrisponde ad una sorta di mito della caduta, e il momento dell'affermazione della totalità ad un mito di redenzione, in cui però il prezzo da pagare è comunque lo straniamento e l'alienazione dell'individuo⁶⁰.

È questa dimensione che prevale nella dialettica perché nella società totalitaria alla coscienza individuale non resta che ribellarsi per rimanere fede a sé stessa, per ritrovare cioè, nella ribellione, la verità dell'atteggiamento permanente dello scrittore e dell'intellettuale. L'attivismo che l'accompagna è quindi l'illusione della realizzazione di sé⁶¹ dal momento che, prevista e favorita dal 'Party', essa dipende da un cieco determinismo.

L'intellettuale ha anche delle pericolose inclinazioni verso il superuomo; egli si rivolge ai ceti medi cercando di costituire con essi una sorta di comunità di superuomini capaci di elevarsi al di sopra della banalità media se non altro con la piena coscienza della propria realtà e del proprio destino (ciò che invece non fanno né possono fare il sottoproletariato e la classe operaia). Molti degli atteggiamenti di G. Bowling, come di G. Comstock e dell'autore stesso, rimandano ad un rapporto ammiccante tra l'autore e il suo pubblico, tra il personaggio e l'ipotetico interlocutore medio, alla cui base sta un implicito io-tu, gli unici che abbiano capito⁶².

senso (si veda per esempio la prefazione alla cosiddetta 'Ukrainian Edition' di *Animal Farm*) ha contribuito a dare una certa collocazione intellettuale, culturale e politica alla sua opera.

60. A. Sandison, *op. cit.*, Capp. 2-3. L'autore rimanda le problematiche di Orwell al suo 'mind' puritano e le riassume nella dialettica tra la ricerca d'identità, l'identificazione col 'sinner' e col 'social outcast', il senso di colpa, il desiderio d'integrazione nell'ordine.

61. Alla crisi che sconvolgeva la coscienza individuale Orwell non riteneva di opporre né una scelta politica, né una scelta religiosa né una scelta edonistica, ma invece «unending work» (*CEJL*, 1, p. 255), parlando ad un attivismo di ascendenza puritana (cfr. Sandison, *op. cit.*, pp. 31-42).

62. *Homage to Catalonia*, p. 46: «If you had asked me what I was fighting for...»; *The Road to Wigan Pier*, p. 31: «You and I and the editor of the Times Lit. Supplement... all of us really owe the comparative decency of our lives to poor drudges underground, blackened to the eyes...», ed ivi, p. 86: «When you are unemployed, which is to say when you are underfed, harassed, bored, and miserable, you don't want to eat dull wholesome food. You want something a little bit 'tasty'». *Coming Up For Air*, p. 8: «Do you know the active, hearty kind of fat man...?»; ed ivi, p. 13: «You know how these streets fester all over the inner-outer suburbs...».

Il personaggio-autore si atteggia ad eroe, quasi a superuomo, anche nella surcigliosa sufficienza con la quale valuta il mondo, i protagonisti, gli avversari, i valori e i disvalori, per operarne una riduzione in chiave 'low-brow'⁶³. La sua esistenza è continuamente messa in forse e tutto nell'universo percepibile rimanda ad una pericolosità problematica fatta di sintomi inquietanti e di oscure minacce⁶⁴ provenienti dal mondo che muta in senso industriale.

G. Comstock e G. Bowling come W. Smith sono spurie personalizzazioni di problemi oggettivi. Essi giungono a qualche forma di conoscenza, ma, chiusi nei loro condizionamenti⁶⁵, si scoprono votati a progetti impossibili e finiscono per fare della loro insufficienza ed incapacità l'unica ragione di vita. Come individui posti di fronte all'ordine super-razionale, cercano – senza riuscirvi – di definire la propria identità, e allo stesso modo Orwell, l'artista, tenta di includere la politica nella letteratura per trovare un'identità e un

63. *Coming Up For Air*, p. 145: «These chaps can churn it out by the hour. Just like a gramophone... Democracy, Fascism, Democracy...»; così presenta ad esempio un intellettuale di sinistra: «A rather mean little man, with a white face and a bald head, standing on a platform, shooting slogans. What's he doing? Quite deliberately, and quite openly, he's stirring up hatred...»; e in *Keep the Aspidistra Flying*, p. 21, la descrizione di individui tipici del sottoproletariato: «Gordon watched them go. They were just by-products. The throw-outs of the money-god. All over London, by tens of thousands, dragged old beasts of that description; creeping like unclean beetles to the grave». Cfr. anche «Spilling the Spanish Beans», *CEJL*, IV, pp. 301-2: «I honestly doubt... whether it is the pro-Fascist newspapers that have done the most harm. It is the left-wing papers, the News Chronicle and the Daily Worker, with their far subtler methods of distortion, that have prevented the British public from grasping the real nature of the struggle. The fact which these papers have so carefully obscured is that the Spanish Government... it far more afraid of the Revolution and counter-revolution; between the workers who are vainly trying to hold on to a little of what they won in 1936, and the Liberal-Communist bloc who are so successfully taking it away from them»; dov'è evidente l'inadeguatezza dell'approccio a problemi storici (cfr. H. Thomas, *The Spanish Civil War*, London, Eyre & Spottiswoode, 1961).

64. «Letter to Rayner Heppenstall», *CEJL*, I, p. 312: «I am rather glad to have been hit by a bullet because I think it will happen to us all in the near future...»; «Letter to H. Read», *CEJL*, I, p. 425: «I doubt whether there is much hope of saving England from Fascism of one kind or another...»; *Keep the Aspidistra Flying*, pp. 111-12: «If marriage is bad, the alternative is worse»; *Coming Up For Air*, p. 19: «There was a bombing plane flying overhead. For a minute or two it seemed to be keeping pace with the train», e poco oltre: «Fear! We swim in it. It's our element.», e a p. 30: «I see the posters and the food-queues, and the castor oil and the rubber truncheons and the machine guns.»; cfr. anche «Letter to Brenda Salkeld», *CEJL*, I, p. 145: «... our civilization is doomed... the horrors that will be happening within ten years... either revolution... or else... trustification and fordification.».

65. Il personaggio, come le situazioni problematizzate nei saggi, sono chiusi in un rigido determinismo volta a volta biologico, sociale ed economico.

ruolo, per autodefinirsi e per difendersi come individuo⁶⁶.

Poco importa ricollegare il sincretismo interclassista di Orwell ad una precisa anagrafe ideologica. Il significato della sua opera tende pur sempre all'Utopia, al 'Commonwealth' ideale in cui regnerà un socialismo utopistico e morale che prescinda dalla storia e dalla economia, come dalla teoria e dalla prassi del marxismo. Fondamentale è la sua intuizione sullo sviluppo della società britannica e delle società occidentali nel senso di una omologabilità della classe operaia ai ceti medi, e, sulla scorta di questo dato evolutivo, la sua proposta per la salvezza dell'individuo nonché per una nuova collocazione sociale e una nuova funzione dell'artista: ciò che fornisce la chiave per comprendere il significato del suo 'commitment', della sua presa su un certo pubblico occidentale e della sua fortuna.

66. «Why I Joined the Independent Labour Party», *CEJL*, I, p. 374: «In so far as I have struggled against the system, it has been mainly by writing books which I hoped would influence the reading public.».

L'«UOMO VIVO»

(Una discussione sul romanzo psicologico sovietico negli anni '20)

Nel 1927 venne pubblicata dalla rivista «Molodaja Gvardija» la prima parte del romanzo di S. Semenov, *Natalja Tarpova*¹. Si tratta indubbiamente di un'opera minore, ma ci interessa per il suo carattere programmatico, perché scritta, cioè, seguendo i canoni proposti da uno dei gruppi letterari che si confrontavano nella seconda metà degli anni '20, quello degli scrittori proletari.

La tematica del romanzo è centrata sul problema delle intime contraddizioni dell'individuo in una società in via di trasformazione. Riacciandosi esplicitamente alle riflessioni di Lenin sulla difficoltà di costruire un mondo nuovo con materiale umano vecchio, Semenov svolge la tesi secondo cui l'individuo che edifica la nuova società, anche se ha abbracciato la nuova concezione del mondo, deve combattere nel proprio intimo un retaggio culturale formatosi in un'altra società, sotto l'influsso di ideologie diverse e, quindi, in contraddizione con la nuova visione del mondo. L'uomo nuovo è pertanto il risultato della fusione dell'ideologia e della psicologia di classe nuove.

Non ci interessa tanto analizzare le ragioni per cui Semenov non è riuscito a conferire al proprio romanzo un respiro adeguato all'ampiezza del tema, quanto vedere in quale situazione si inseriva la sua opera, che venne entusiasticamente salutata dal «Na literaturnom postu»², la rivista della VAPP³. Ermilov, uno dei più

1. Il romanzo, che uscì in edizione integrale a Mosca nel 1931, tratta delle vicende di Natalja, giovane impiegata comunista che attraverso il conflitto tra l'attrazione sensuale per l'ingegnere Gabruch («specialista» di origine borghese che collaborava con il potere sovietico) e l'attrazione ideale per Rjab'ev (organizzatore della cellula di partito della fabbrica dove è ambientato il romanzo) raggiungerà la propria «integrità» individuale nel superamento della contraddizione tra le proprie convinzioni ideologiche e i propri sentimenti. In realtà, la figura di Natalja, che infine si unirà a Gabruch, non presenta la complessità di carattere che intendeva conferirle l'autore e la sua raggiunta armonia interiore ci appare come una conclusione forzatamente introdotta nel romanzo.

2. Pubblicata a Mosca tra il 1926 e il 1932. Per ragioni di brevità la indicheremo in nota con la sigla NLP.

stretti collaboratori di detta rivista, riteneva che il romanzo portasse un contributo alla risoluzione dei problemi della «rivoluzione culturale», intesa soprattutto come trasformazione della personalità umana⁴. Il suo giudizio altamente positivo, nonostante i limiti del romanzo, è da mettere in relazione con il fatto che, nella seconda metà degli anni '20, il movimento della letteratura proletaria attraversava una fase di rinnovamento. Converrà ricordare che esso era sorto come corrente organizzata di massa fin dal primo anno della rivoluzione (la sua origine teorica è da far risalire alle elaborazioni di A. Bogdanov del periodo prerivoluzionario), e aveva già percorso diverse fasi del suo sviluppo. Il tratto comune delle organizzazioni in cui esso si era successivamente riconosciuto – *Proletkul't*, «Kuznica», il gruppo «Oktjabr'» e la VAPP⁵ – era costituito dalla convinzione che anche il proletariato, come le classi che lo avevano preceduto, avrebbe saputo creare una propria arte e, quindi, una propria letteratura. Al di là di questo presupposto comune, le varie organizzazioni si erano poste, in periodi diversi, obiettivi dissimili, a volte persino in netto contrasto tra di loro. Tra tutte queste organizzazioni ebbe maggior peso nella vita letteraria sovietica il gruppo «Oktjabr'», che divenne più tardi il gruppo egemone della VAPP.

Nel primo periodo della sua esistenza, gli anni 1923-25, questo gruppo fu caratterizzato da un interesse prevalente per i riflessi politici e ideologici che poteva avere l'arte sullo sviluppo della società. I suoi teorici sostenevano il predominio, tra le componenti del fatto artistico, dell'elemento ideologico, autoproclamandosi in questo senso interpreti della politica culturale del partito. Per circa due anni essi condussero una politica di aspre e laceranti polemiche con le organizzazioni letterarie di varia tendenza nell'intento di ottenere da parte del partito il riconoscimento di unico gruppo rivoluzionario attivo nel settore dell'arte. In realtà la politica cul-

3. Sigla dell'Associazione nazionale degli scrittori proletari, fondata a Mosca nel 1920. Nel 1928, dopo il suo primo congresso, l'associazione venne a chiamarsi VOAPP, cioè Unione delle associazioni sovietiche degli scrittori proletari. La VOAPP comprendeva le associazioni di ciascuna repubblica sovietica, di cui la più famosa era la RAPP (associazione russa). Le tre sigle vengono abitualmente usate come sinonimi.

4. Cfr. V. Ermilov, *V poiskach garmoničeskogo čeloveka*, NPL 1927 n. 20.

5. Sulla storia di tali organizzazioni si confrontino: E. J. Brown, *The proletarian episode in Russian Literature. 1928-1932*, New York 1953; H. Ermolaev, *Soviet literary theories (1917-1930)*, Los Angeles 1963; S. Šešukov, *Neistovye revniteli*, Moskva 1970 e S. Fizpatrik, *Rivoluzione e cultura in Russia*, Roma 1976.

turale del partito era assai più complessa di quanto non volessero i *napostovcy*⁶. La risoluzione del Comitato centrale del partito del 1925, che veniva a far luce sul problema, auspicava infatti il fiorire di una letteratura proletaria e le prometteva un determinato appoggio, ma condannava nel contempo chi credeva di poter far nascere tale letteratura con metodi amministrativi anziché con una reale egemonia artistica, e riaffermava la validità del principio della «libera competizione» tra le tendenze artistiche⁷.

L'intervento del partito provocò tra i *napostovcy* una profonda crisi, non solo e non tanto per la mancata concessione del monopolio sulla letteratura, quanto per la unanime critica, loro rivolta, di non aver saputo creare nulla di artisticamente valido.

Solamente un anno più tardi il gruppo – che si era nel frattempo sciolto nella VAPP, aveva mutato i propri quadri dirigenti e pubblicava la nuova rivista «Na literaturnom postu» – era stato in grado di darsi un nuovo programma. Dopo aver affermato che l'organizzazione della letteratura proletaria si trovava a una svolta, Libedinskij scriveva: «L'elemento sui cui deve porre l'accento la VAPP è l'attività artistica, non la lotta ideologica, come si è fatto in passato. Ciò significa che ci accingiamo a risolvere innanzitutto i problemi artistici. E chi cerca di impostare i problemi alla vecchia maniera o si nasconde dietro l'affermazione che l'una e l'altra cosa sono ugualmente importanti, sbaglia e fa arretrare l'organizzazione»⁸.

Il senso della svolta che si produce nella VAPP risulta ancor più chiaro se si tiene presente il quadro ideale e sociale del periodo in cui si verifica. Quando si era formato il gruppo dei *napostovcy* era ancor vivo nelle coscienze degli scrittori, ma anche del lettore di massa, il ricordo della guerra civile e del comunismo di guerra, con tutta la tensione ideale che ciò significava. Si comprende quindi come certe opere, quali *Nedelja* di Libedinskij, che esprimevano il

6. Vengono così chiamati gli aderenti alla rivista «Na postu» (1923-1925), che veniva pubblicata dal gruppo «Oktjabr'», il quale nel 1924 promosse la pubblicazione anche della omonima rivista.

7. Cfr. *Voprosy kul'tury pri diktature proletariata*, Moskva-Leningrad 1925. La risoluzione era stata preceduta, nel 1924, da una discussione durante la quale le posizioni dei *napostovcy* erano state criticate assai più aspramente di quanto non risulti dallo spirito della risoluzione stessa. La traduzione italiana del dibattito è pubblicata in appendice a L. Trockij, *Letteratura e rivoluzione*, Torino 1973. Su tali problemi si confrontino le introduzioni di V. Strada al suddetto volume e a *Rivoluzione e letteratura*, Bari 1967.

8. Ju. Libedinskij, *Učeba, tvorčestvo i samokritika*, «Oktjabr'» 1926, n. 1, p. 94.

pathos rivoluzionario delle masse in lotta per la propria sopravvivenza, riscuotessero un notevole successo, anche se offrivano un quadro schematico della realtà e non approfondivano i caratteri dei personaggi. Ma a metà degli anni '20, il fiorire della Nep⁹ aveva non solo prodotto un miglioramento reale delle condizioni materiali, ma anche sostituito una più sottile stratificazione sociale e psicologica allo scontro frontale dei due grandi blocchi che aveva caratterizzato il periodo precedente. L'individuo comincia ad avere maggiore spazio nella società sovietica e ciò si riflette naturalmente anche sulla letteratura. Il lettore stesso, anche quello proletario, richiede dallo scrittore un tipo di letteratura diversa e lo trova, sul mercato, nelle opere dei cosiddetti «compagni di strada»¹⁰. Gli scrittori proletari, che non avevano colto questo mutamento in atto e continuavano a scrivere opere scopertamente ideologizzate e schematiche, si vedono minacciati di perdere il proprio pubblico, anche quello per loro più naturale. Questa circostanza significava ben più che una semplice sconfitta di gruppo, poiché, convinti come erano che la funzione fondamentale dell'arte fosse di organizzare i sentimenti e l'ideologia di classe, essi temevano di vedere le masse proletarie cadere sotto l'influenza disgregatrice dell'arte «borghese» dei «compagni di strada».

Rilevando l'eccezionale stato di arretratezza della letteratura proletaria, Fadeev metteva in evidenza che, mentre la letteratura classica si distingueva per la capacità di rappresentare con profondità i caratteri degli individui, lo scrittore proletario invece «prende uno schema preconcepito dello svolgimento delle cose basandosi sul manuale di dottrina politica e cerca, con vario successo, di renderlo più fresco con concreto materiale vivo»¹¹. Tale schematismo, d'altronde, veniva giustificato con la tesi che una classe giovane, per prender coscienza di sé, ha bisogno di generalizzazioni relativamente semplici: «L'arte che si pone al servizio di una classe che lotta per l'autoaffermazione è sempre necessariamente schematica»¹².

9. Nuova politica economica, introdotta nel 1921.

10. Si tratta di scrittori delle più diverse tendenze, che venivano considerati nel loro insieme perché tutti, pur non essendo comunisti, avevano accettato il potere sovietico. Al loro interno venivano però differenziati in base all'origine sociale e alla collocazione politica.

11. A. Fadeev, *Na kakom etape my nachodimsja*, NPL 1927, n. 11-12, pp. 5-6.

12. V. Ermilov, *Problema živogo čeloveka v sovremennoj literature i «Vor»* L. Leonova, NPL 1927, n. 4, p. 66.

Questo coprirsi dietro la necessità storica limitava la ricerca autocritica dei *vappovcy*¹³, e le precludeva tutto un settore di notevole importanza. Se è vero infatti che, per superare lo schematicismo, vennero individuati tre momenti fondamentali su cui dovevano lavorare gli scrittori proletari (la rappresentazione psicologica dell'«uomo vivo»¹⁴, lo studio dei classici e il realismo), è pure vero che l'elaborazione di questi tre momenti non andava a intaccare i principi della concezione dell'arte dei *vappovcy*, anzi, se mai, ne traeva origine e insieme limitazione.

Ricordiamo che l'arte, per i *vappovcy*, era una forma di conoscenza della realtà mediante le immagini e, nello stesso tempo, una attività volta a organizzare i sentimenti e la psicologia di classe, e come tale essa doveva, collaborare con il partito nell'opera di trasformazione socialista della società e degli individui. Insomma, l'arte veniva apprezzata soprattutto come forza capace di creare il consenso. Mentre, però, nella prima fase della loro attività i *vappovcy* coglievano solo l'aspetto razionale e volitivo sia dell'atto creativo dell'artista, sia del suo risultato, ora essi scoprono anche l'aspetto inconscio della personalità umana. Libedinskij affermava: «Riconosciamo la grande funzione dell'intuizione, cioè dei processi inconsci; in arte essi svolgono, naturalmente, una funzione di grandissima importanza»¹⁵, anche se precisava immediatamente che su tali processi si doveva intervenire mediante un'attività organizzatrice. Questo concetto, che viene qui introdotto per la prima volta abbastanza cautamente, verrà poi sviluppato dallo stesso autore, che attribuirà sempre maggiore importanza ai processi inconsci della creazione artistica.

In un suo articolo successivo¹⁶ egli sostiene che la caratteristica peculiare dell'arte è quella di cancellare nell'individuo le concezioni comuni degli oggetti e dei fenomeni per sostituirle con concezioni più intense e generalizzanti. Ciò è possibile perché l'individuo non è pura razionalità, ma ha, di fronte alla realtà, una serie di reazioni «mediate». Tali «mediazioni», che egli indica con il termi-

13. Aderenti alla VAPP.

14. Si deve ricordare che lo slogan dell'«uomo vivo» risale ancora al primo periodo dell'esistenza del gruppo «Oktjabr'» che si formò in seguito alla scissione di alcuni membri del gruppo «Kuznica», scissione determinata da un'esigenza di maggiore concretezza. Il problema trovò una prima analisi nell'articolo di Ingulov, *O živom čeloveke*, pubblicato sul n. 4 (1923) della rivista «Na postu».

15. Ju. Libedinskij, *Učeba, tvorčestvo i samokritika*, cit., pp. 96-97.

16. *Chudožestvennaja platforma RAPP'a*, NLP 1928, nn. 19 e 20-21.

ne belinskiano di «impressioni immediate», costituiscono la base dell'arte, poiché sono il materiale concreto di cui si serve l'artista per esprimere, nella rappresentazione di un fenomeno, i momenti tipici, generalizzanti. L'arte «sceglie solo i fenomeni tipici, dà un senso alla casualità e attraverso tali fenomeni manifesta in modo trasparente la loro causalità. Ma questa causalità non si ottiene allontanandosi dalla concretezza; un fenomeno reale in arte rimane concreto pur svelando il proprio legame con altri fenomeni reali. L'arte non fa astrazioni come la scienza o la filosofia, bensì, attraverso le impressioni immediate, mostra i fenomeni concreti nel necessario legame che li unisce, e ciò suscita quel sentimento che noi chiamiamo 'senso estetico'. Grazie all'arte noi ricostruiamo la nostra immediata impressione del mondo, della realtà circostante»¹⁷. Tale processo di selezione del materiale da parte dell'artista non è esclusivamente spontaneo od inconscio. Trattandosi di un processo di scelta, ad esso prende parte attiva la visione del mondo dell'artista, tuttavia, «esso mantiene in sé tutta la specificità dell'arte. Ciò si manifesta nel fatto che l'impressione immediata, liberandosi dall'involucro delle concezioni comuni, resta comunque immediata [...]. Dobbiamo ricordare che un fenomeno artistico, allorché inizia a perdere la propria immediatezza, cessa di essere un fenomeno artistico»¹⁸.

Queste tesi di Libedinskij sembrano avvicinarsi molto alle posizioni di Voronskij là dove questi affermava che «il segreto dell'arte è nella riproduzione delle sensazioni e delle impressioni più immediate e originarie»¹⁹. In realtà le loro posizioni divergevano piuttosto nettamente, come appare evidente a un loro esame minimamente più ampio.

Per Voronskij, infatti, il ruolo delle impressioni immediate in arte è del tutto peculiare: «Individuare e riprodurre le impressioni immediate è l'obiettivo principale dell'artista. Che importa che tali percezioni contengano molti aspetti illusori, falsi, che verranno poi corretti dalla nostra attività razionale, quando tale sensazione, reintegrata in tutta la sua verginità, ci accomuna al mondo reale in tutta la sua chiarezza, freschezza, forza e bellezza? È come se tra il mondo e l'uomo venissero a cadere barriere invisibili ma solide, e il mondo si presentasse all'uomo nella sua nudità. Esso ri-

17. Ju. Libedinskij, *Chudožestvennaja platforma RAPP'a*, NLP 1928, n. 19, p. 17.

18. *Ivi*, p. 18.

19. A. Voronskij, *Iskusstvo videt' mir*, Moskva 1928, p. 91.

sorge nelle sue basi primordiali rinnovate. Questa percezione immediata è integra, unica, unisce le parti disgiunte in un unico quadro, alimenta anche l'originalità dell'artista e ci rende il mondo lieto»²⁰.

Libedinskij non riteneva possibile parlare di riscoperta di un atteggiamento primordiale verso la realtà, poiché non solo le concezioni dell'uomo, ma anche le sue impressioni immediate della realtà sono in effetti mediate dalle condizioni storico-sociali²¹. Il momento reale di divergenza non è comunque su questo punto, dato che anche per Voronskij «le emozioni estetiche, nel loro sviluppo, dipendono dai processi socio-economici»²². Egli riteneva, tuttavia, che l'arte non dovesse essere manifestamente interessata, ma che fosse compito dell'artista «reincarnarsi creativamente» nel materiale rappresentato²³. Venimo così al momento di scontro reale, in quanto i *vappovcy*, e con essi Libedinskij, non sapevano distaccarsi da una concezione dell'arte che non fosse strettamente finalizzata ad interessi di classe, mentre Voronskij difendeva il principio della possibilità, per l'artista, di rappresentare oggettivamente la realtà indipendentemente dai suoi presupposti ideali.

Tale contrasto acquista maggior evidenza se confrontiamo le posizioni delle due tendenze sul problema del rapporto tra intuizione (inconscio) e coscienza (ideologia) dell'artista nel processo creativo. Secondo Voronskij l'aspetto intuitivo era quello determinante, quello che caratterizzava il processo artistico. L'attività razionale, pure necessaria, subentrava solo in un secondo momento e, soprattutto, non era affatto specifica dell'arte.

Per i teorici della VAPP, invece, predominante era proprio l'aspetto cosciente. Perfino Libedinskij, che per certi aspetti si differenziava abbastanza dai suoi compagni, affermava che «motore del processo creativo, sua fonte d'energia è, in gran parte, il momento volitivo»²⁴.

Per le tesi espresse nel suddetto articolo, Libedinskij venne in seguito duramente criticato. È abbastanza naturale che le critiche partissero dall'ala sinistra della VAPP, che in generale non condivideva le posizioni del gruppo dirigente e che giunse, verso la fine

20. *Ivi*, pp. 153-154.

21. Ju. Libedinskij, *Chudožestvennaja platforma RAPP'a*, NLP 1928, n. 20-21, p. 9.

22. A. Voronskij, *op. cit.*, p. 89.

23. *Ivi*, p. 90.

24. Ju. Libedinskij, *Chudožstvennaja platforma RAPP'a*, cit., p. 13.

degli anni '20, a formare una propria frazione interna, il «Lit-front», assieme ad alcuni ex-allievi del prof. Pereverzev. Alla III Conferenza dell'Associazione degli scrittori proletari di Leningrado, centro della suddetta opposizione, Kamegulov attaccò Libedinskij sul problema delle impressioni immediate, sostenendo che l'attività dell'artista, al pari delle altre forme di attività sociale, ha carattere prevalentemente razionale. L'arte è sì espressione dei sentimenti, ma anche e soprattutto, come insegnava Plechanov, espressione delle idee più profonde di un'epoca: «Ricevendo le impressioni immediate dalla realtà, lo scrittore le carica di significato, le medita, poi le riproduce in immagini concrete, che al lettore sembrano impressioni immediate, ma in effetti [...] nascono come risultato di un enorme lavoro del pensiero»²⁵.

Assai meno naturale ma assai più sintomatico in quanto indice di un certa involuzione del dibattito sull'arte all'interno della VAPP verso la fine degli anni '20, è il fatto che più o meno le stesse obiezioni venissero mosse a Libedinskij da uno dei suoi più fedeli compagni, A. Fadeev. Secondo quest'ultimo è erroneo ritenere che la peculiarità dell'arte «di rivelare la vera essenza della realtà sia insita proprio nella sua 'immediatezza'» in quanto «solo una concezione del mondo avanzata, rivoluzionaria, dà la possibilità all'artista del proletariato di scoprire con maggiore coerenza la essenza dei fenomeni; l'«immediatezza» è solo l'apparenza, la forma»²⁶. È evidente come il problema venga completamente capovolto. L'«immediatezza» dell'arte da elemento essenziale, quale era in Libedinskij, diventa un'attributo esteriore, con tutte le conseguenze che ciò comporta. Distinguendo l'arte dagli altri aspetti della conoscenza solo in base alla forma, Fadeev viene a negare la specificità della stessa e assegna allo scrittore compiti puramente illustrativi. Si potrebbe rilevare facilmente quanto ci sia di falso in tale concezione dell'arte. Lo sviluppo stesso della letteratura sovietica negli anni '20 lo ha dimostrato, in quanto non erano certo gli scrittori prole-

25. A. Kamegulov, *Na literaturnom fronte*, Leningrad 1930, p. 79. Più in generale, poi, questo gruppo di Leningrado (tra cui ricordiamo Lelevič, Rodov, Bezymenskij e Lidja Toom) non condivideva la teoria della rappresentazione psicologica dei personaggi che, a suo avviso, avrebbe snaturato, intellettualizzandola, la figura dell'operaio che avrebbe dovuto costituire nella sua forma più pura l'eroe della letteratura proletaria. (Cfr. L. Averbach, «*Levaia opozicija*» i tvorčeskie voprosy proletarskoj literatury, NLP 1928, n. 8).

26. A. Fadeev, *Za tridcat' let*, Moskva 1957, pp. 83-84. L'articolo citato (*Za chudožnika materialista-dialektika*) è del 1930.

tari a detenere il primato nella letteratura. Altra cosa è che nel decennio successivo le loro teorie abbiano avuto tutt'altra fortuna e gran parte della letteratura sia stata prodotta per assolvere a determinati compiti sociali. Nostra intenzione è però mostrare come, verso la metà degli anni '20, gli scrittori proletari facessero un tentativo per uscire dai propri limiti elaborando la teoria dell'«uomo vivo», e quale fu la sorte di tale teoria.

Il romanzo di Fadeev *Razgrom*²⁷, pubblicato nel 1927, fu il primo successo²⁸ di un certo rilievo di uno scrittore appartenente alla corrente proletaria. Tale successo fu determinato dal fatto che la guerra civile veniva finalmente rappresentata superando la contrapposizione elementare tra l'eroe positivo tutto d'un pezzo e l'eroe negativo, incarnazione del male assoluto. Fadeev riesce ad individualizzare i propri personaggi, e con ciò stesso indica una strada nuova agli scrittori proletari.

Prendendo spunto dal romanzo di Fadeev, Libedinskij affermava che: «rappresentare la personalità nel concreto è oggi il compito principale dell'epoca che stiamo realizzando»²⁹. Tale esigenza di concretezza era motivata, inoltre, dal fatto che «la personalità integra non esiste. [...] È necessario cogliere l'uomo quale esso è. In ogni individuo ci sono determinate stratificazioni fondamentali, di classe, che lo determinano, e altre, assai complesse, psicologiche e ideologiche, che sono in lotta tra di loro»³⁰.

In queste formulazioni ritroviamo il senso principale dello slogan dell'«uomo vivo» che a detta di Ermilov, divenne per la letteratura proletaria il «problema di tutti i problemi». Tale parola d'ordine altro non era che un'indicazione di lavoro allo scrittore proletario affinché imparasse ad individualizzare i propri personaggi soprattutto attraverso un rappresentazione psicologica dei vari

27. Trad. it. *La disfatta*, Torino 1967.

28. Il romanzo venne accolto dal favore quasi unanime della critica. Fecero eccezione gli aderenti alla rivista «Novyj Lef», rivista di tendenza futurista. Nell'articolo *Razgrom Fadeeva* (1928, n. 5), O. Brik stigmatizzava il romanzo in quanto costituiva per lui un tentativo (fallito) di rappresentare un contenuto nuovo con forme in realtà adeguate a una letteratura di tipo diverso. I *lefovcy* erano decisamente contrari alla teoria della rappresentazione psicologica, in quanto ritenevano che l'arte rivoluzionaria dovesse rinnovarsi non nel senso del proprio contenuto, bensì in quello di entrare in un rapporto completamente nuovo con la realtà: all'arte che «conosce» o rappresenta la realtà essi contrapponevano l'arte che trasforma, «produce» la realtà.

29. Ju. Libedinskij, *Realističeskij pokaz ličnosti, kak očerednaja zadača proletarskoj literatury*, NLP 1927, n. 1, p. 27.

30. *Ivi*.

caratteri. Nell'accezione dei teorici della VAPP la letteratura psicologica non doveva, però, tendere alla rappresentazione dei conflitti interiori individuali, ma cogliere il nesso diretto tra questi e la realtà sociale che li determina. Nella differenza tra «psicologismo individualistico», ossia borghese, e «psicologismo sociale» si vedeva il tratto qualificante della letteratura proletaria. Solo lo scrittore proletario, forte della sua concezione del mondo marxista, avrebbe prodotto un'arte in cui la realtà avrebbe trovato la sua più elevata espressione, poiché avrebbe saputo rappresentare le linee di sviluppo generale di tale realtà. Ciò avrebbe determinato anche la superiorità dell'arte proletaria rispetto alla precedente arte borghese, la cui carenza principale era, secondo i *vappovcy*, la mancanza di prospettiva storica e, conseguentemente, l'incapacità di liberare la rappresentazione artistica dagli aspetti casuali o marginali.

Il rapporto con la letteratura classica e, in particolare, con i granrealisti russi dell'Ottocento ha un'importanza determinante nella teoria dell'«uomo vivo». Infatti, il problema della rappresentazione psicologica del personaggio venne posto proprio quando, cercando di superare il proprio schematismo iniziale, gli scrittori proletari iniziarono ad analizzare le ragioni per cui l'arte classica, a differenza di quella proletaria, era in grado di far leva sulle emozioni e i sentimenti anche di un lettore contemporaneo. Secondo Ermilov tale prerogativa era dovuta al fatto che i classici sapevano far sì che «gli elementi conoscitivi oggettivi e i tratti generalmente umani delle loro opere spesso cancellano, nella percezione del lettore, gli elementi soggettivi di classe»³¹. Dallo studio degli scrittori del passato, che erano considerati maestri nella rappresentazione degli esponenti della propria classe, si doveva ricavare un metodo di lavoro per raggiungere le stesse vette nella rappresentazione degli esponenti di classe del proletariato.

V'è innanzitutto da rilevare che questo nuovo corso tendente al recupero dell'esperienza culturale del passato rappresenta una svolta considerevole nella storia della letteratura proletaria. Nel primo periodo, infatti, essa si caratterizzava per un netto rifiuto di tutto quanto era stato espresso in arte nelle epoche precedenti. Tale rifiuto è senz'altro da mettere in relazione con il fatto, cui già accennavamo, che tra le varie componenti del fatto artistico veniva

31. V. Ermilov, *Esše o tvorčeskich putjach proletarskoj literatury*, NLP 1928, n. 6, p. 15.

privilegiata quella ideologica. In questo senso, tutta l'arte prodotta da classi diverse dal proletariato non aveva altro effetto che «contagiare» il lettore proletario con elementi di una ideologia a lui estranea e, quindi, era da respingere in blocco. Ora, invece, i dirigenti della VAPP comprendono che, se il proletariato vuole essere una classe egemone nel modo più completo, non può esimersi dall'assimilare criticamente l'eredità culturale.

Per ben comprendere tutta la portata della parola d'ordine «studiamo i classici» è pure necessario tenere in considerazione il fatto che i *vappovcy*, pur affermando genericamente il principio della corrispondenza tra forma e contenuto, pensavano le due categorie come nettamente distinte. Il contenuto, era l'ideologia proletaria insostituibile, mentre la forma era qualcosa a sé stante, che veniva applicata al contenuto e che, quindi, poteva esser presa a prestito da altre scuole artistiche, così come essi ritenevano avesse fatto ogni nuova classe nel momento della propria affermazione storica³².

Il problema del recupero delle esperienze artistiche del passato veniva affrontato con un esplicito richiamo alle teorie plechanoviane: «[...] per accostarci a tale eredità abbiamo il metodo fornitoci da Plechanov. In generale, la letteratura che corrisponde al periodo di ascesa di una classe riflette in modo maggiormente obiettivo la realtà, rivoluziona al massimo la psiche e la coscienza dell'uomo, rappresenta questa realtà in modo più corretto e, per tale ragione, deve essere da noi assimilata. Al contrario, quanto più sono decadenti certe forme d'arte create nel periodo in cui la classe comincia il proprio declino storico, tanto più esse sono per noi inaccettabili»³³. Come si vede, quella che in Plechanov era la semplice constatazione del fatto che in determinate epoche storiche si affermano con maggior frequenza determinate tendenze artistiche³⁴, viene elevata dai *vappovcy*, dopo la debita schematizzazione, a dogma assoluto, la cui funzione principale stava nel giustificare il rifiuto di una consistente parte di quell'eredità culturale che si proclamava di voler riconquistare per il proletariato.

Il richiamo a Plechanov veniva inoltre sviluppato stabilendo un rapporto diretto tra correnti filosofiche e correnti artistiche: «il materialismo e l'idealismo non sono solo determinate percezioni e

32. Cfr. Ju. Libedinskij, *Učeba, tvorčestvo i samokritika*, cit., p. 100.

33. *Ivi*, pp. 100-101.

34. Cfr. G. Plechanov, *Scritti di estetica*, Roma 1972, in particolare il saggio *Arte e vita sociale*.

concezioni del mondo, essi sono anche diversi *metodi dello scrittore*»³⁵ (il corsivo qui e ovunque è dell'autore). Da qui ad affermare con Fadeev che: «noi individuiamo nel realismo e nel romanticismo i metodi del materialismo e dell'idealismo più o meno coerenti nella creazione artistica, il metodo dello 'strappare qualsiasi maschera'³⁶, da un lato, e il metodo del travisamento e della mistificazione della realtà, dell'«inganno che eleva», dall'altro»³⁷, il passo è breve. Il romanticismo veniva rifiutato soprattutto in quanto evasione dalla realtà, anche se si riconosceva che, in determinati periodi storici, ossia quando l'evasione dalla realtà era servita a prefigurare la società futura, esso aveva svolto una funzione progressista. Complessivamente, però, esso veniva giudicato inadeguato alla nuova letteratura³⁸ e, tra tutte le tendenze artistiche del passato, si riconosceva come valida solo la scuola realista. Ma anche qui sono necessarie alcune precisazioni. Come abbiamo visto, lo studio dei classici era finalizzato alla elaborazione di un metodo di lavoro dello scrittore che lo portasse ad elevare la qualità delle proprie opere, ma che fosse anche il più corrispondente all'ideologia proletaria. In questo senso l'arte realista rispondeva meglio alle esigenze, anche immediate, degli scrittori proletari poiché vi era più evidente il nesso tra le condizioni storico-sociali che l'avevano generata e il risultato concreto, la singola opera. Quindi, i realisti classici erano maestri assoluti limitatamente al metodo. Poiché, però, nell'opera d'arte si operava una netta distinzione tra il contenuto e la forma, diventava possibile affermare che «lo scrittore proletario deve apprendere la maestria tecnica sia dai classici che dai 'compagni di strada' e persino dai simbolisti, che erano grandi maestri [...]»³⁹.

La teoria dell'«uomo vivo» era direttamente finalizzata, data la

35. L. Averbach, *Tvočeskie puti proletarskoj literatury*, NLP 1927, n. 10, p. 10.

36. Si tratta di parole di Lenin, dell'articolo *Lev Tolstoj kak zerkalo russkoj revoljucii* (1908) in cui si fa riferimento al realismo di Tolstoj e alla sua capacità di rivelare le contraddizioni della realtà russa (cfr. *Lenin o kul'ture i iskusstve*, Moskva 1956, p. 74). Questa frase divenne una delle principali parole d'ordine della VAPP per indicare la scelta del realismo.

37. A. Fadeev, *Doloi Šillera*, NLP 1929, n. 21-22, p. 6.

38. Sul problema del romanticismo i *vappovcy* si differenziavano notevolmente da Gor'kij e da Lunačarskij, che furono tra i maggiori teorici del realismo socialista. Soprattutto quest'ultimo riteneva che il realismo classico fosse ormai inadeguato per il suo carattere troppo prosaico e che una delle caratteristiche del nuovo realismo dovesse essere proprio lo slancio romantico.

39. M. Grigor'ev, *Tvorčeskie puti proletarskoj literatury*, NLP 1928, n. 9, p. 13.

concezione essenzialmente pedagogica dell'arte dei *vappovcy*, alla creazione di grandi figure letterarie positive. In questo senso si attribuiva grande importanza al problema del rapporto tra personaggi positivi e negativi dell'opera, sia perché costante preoccupazione di molti, anche tra i più accesi sostenitori della rappresentazione psicologica, era che essa finisse per giustificare agli occhi del lettore il comportamento del nemico di classe⁴⁰, sia perché la teoria dello psicologismo veniva a sua volta schematizzata e molto spesso si riduceva alla costruzione di tipi letterari caratterizzati dal 50% di qualità positive e dal 50% di qualità negative. Nello studio dei classici i *vappovcy* speravano di trovare soluzione anche a questo problema. In realtà, salvo alcune eccezioni, esso non diede risultati di grande rilievo, perché la maggior parte degli scrittori lo interpretava come una meccanica applicazione di procedimenti letterari o, addirittura, come il rifacimento di alcune delle figure più note della letteratura realistica russa dell'Ottocento in chiave proletaria. Indicativo a tal proposito è il già menzionato romanzo di Semenov, la cui Natalja Tarpova è trasparentemente una sorta di Anna Karenina proletaria.

Dopo circa due anni di discussioni sull'«uomo vivo» Fadeev constatava amaramente che tale termine «è stato così spesso usato a proposito e a sproposito ed è stato così fortemente marchiato che è ormai difficile credere che, effettivamente, dietro di esso possa nascondersi qualcosa di vivo»⁴¹. Eppure, se è vero che dal punto di vista dei risultati pratici la discussione sull'«uomo vivo» non diede molto, è pure vero che essa, come abbiamo già più di una volta rilevato, nascondeva in sé un problema assai più vasto e che ha avuto riflessi importantissimi per lo sviluppo successivo della letteratura sovietica, il problema del realismo.

Nella concezione vappiana il realismo della letteratura proletaria doveva essere «permeato della presa di coscienza organica degli obiettivi finali del proletariato in lotta per l'edificazione della società socialista» e doveva soprattutto mostrare «l'individuo in contatto con l'ambiente sociale, fondando l'analisi psicologica non sul-

40. Altre critiche venivano mosse da A. Kurella che, nell'articolo *Protiv psihologizma* (NLP 1928, nn. 5 e 6), fondava la sua opposizione di principio alla teoria della rappresentazione psicologica sul fatto che rappresentare le contraddizioni e le debolezze dei personaggi avrebbe significato incoraggiare il lettore ad adattarsi sulle proprie debolezze, anziché spingerlo a lottare contro di esse.

41. A. Fadeev, *Stolbovaja doroga proletarskoj literatury*, «Oktjabr'» 1928, n. 11, p. 178.

lo sviluppo autonomo del carattere, ma sul processo di modificazione del carattere sotto l'influsso dell'ambiente sullo scontro e sull'interazione tra individuo e ambiente ecc.»⁴². Ne risulta una concezione dell'arte assai restrittiva. Se tale doveva essere, infatti, la massima espressione dell'arte proletaria, ben si vede come, in ultima analisi, essa fosse relegata a far da supporto alla politica. Questo tipo di critica veniva già allora mosso alla VAPP da un altro gruppo che pure si collocava sul terreno del realismo e della letteratura proletaria, il «Pereval»⁴³.

Il problema del realismo quale tendenza più congeniale all'arte socialista non era certo privilegio della VAPP, anzi l'apporto di questa organizzazione alla discussione che portò nel 1934, nel corso del I Congresso degli scrittori, alla definizione del realismo socialista fu forse il meno profondo e il meno valido dal punto di vista teorico. Un'importanza ben maggiore ebbero, in questo senso, le teorie di Lifšic e di Lukács. La VAPP ebbe certamente, grazie al peso della sua forza organizzativa, un'importanza non secondaria nel determinare lo sviluppo degli avvenimenti che condussero al congresso.

Un contributo positivo alla elaborazione della teoria del realismo socialista avrebbe potuto essere costituito dalla discussione sull'«uomo vivo», ma questa formula fallì proprio perché sulla sua attuazione pratica venne a pesare la contraddizione maggiore della concezione dell'arte vappiana. Infatti, i tentativi per sviluppare negli scrittori proletari una maggior sensibilità per i problemi specifici della creazione venivano oggettivamente resi vani quando si faceva dipendere la qualità dell'opera, e quindi anche della forma, dalla profondità e dalla correttezza del contenuto ideologico. Ben presto i *vappovcy* si trovarono ad una nuova svolta. La suddetta contraddizione poteva essere risolta solo affrancando la letteratura proletaria dal suo asservimento alla politica o accentuandone la ideologizzazione. I *vappovcy* si incamminarono proprio per questa seconda strada. Il problema del realismo si trasformò nel problema del metodo, ma non si trattava ormai più di un metodo artistico, bensì filosofico.

Con un parallelismo diretto tra arte e filosofia, i *vappovcy* affer-

42. Le citazioni sono tratte da una risoluzione inedita della VAPP che Averbach riporta parzialmente nel suo articolo *Tvorčeskie puti proletarskoj literatury*, cit., p. 6.

43. Costituitosi nel 1926, il gruppo comprendeva quasi esclusivamente scrittori «compagni di strada», tra cui ricordiamo M. Prišvin, A. Platonov, I. Kataev ecc.

fermavano che il metodo artistico dello scrittore proletario è il materialismo dialettico. In sostanza essi continuavano a intendere per metodo dialettico materialistico il realismo quale arte che rappresenta la realtà colta nel suo sviluppo. Certo è che, anche se essi attribuivano un significato quasi magico alla formula del materialismo dialettico come risoltrice di tutti i problemi della letteratura proletaria, nessuno dei teorici della VAPP riuscì mai ad approfondire in che senso potesse essere specificamente applicata all'arte la filosofia del proletariato. Negli anni 1929-'30 si fece un gran parlare del metodo materialistico dialettico, ma l'unica cosa sensata in proposito fu scritta da Fadeev nel 1932, quando sconfessò completamente tale teoria: «partendo dal fatto che la concezione del mondo del proletariato è il materialismo dialettico, molti di noi hanno impostato il problema del nuovo metodo artistico rivoluzionario come il metodo del materialismo dialettico in arte. Ora è chiaro a tutti che tale impostazione del problema era libresca, dogmatica e ha portato non poco danno alla letteratura sovietica»⁴⁴.

Sul modo di intendere il realismo e l'arte proletaria la VAPP aveva un serio antagonista nel «Pereval». Tale gruppo, infatti, pur accettando come obbligatori per un'arte rivoluzionaria i due principi suddetti, poneva in primo piano il fatto che l'arte è «l'estrinsecazione del proprio mondo interiore» da parte dell'artista e che è «opera letteraria soltanto quella in cui gli elementi del pensiero e del sentimento ricevono una forma estetica nuova»⁴⁵. La VAPP e il «Pereval» non riuscirono mai a trovare punti di contatto, anche se Ležnev sottolineava a ragione che gli scrittori proletari avevano tratto molti dei propri slogan dalle proposte artistiche dei *pereval'*-

44. A. Fadeev, *Za tridcat' let*, cit., p. 87. Non abbiamo qui intenzione di occuparci dell'elaborazione teorica dell'ultimo periodo di esistenza della VAPP. Le sue proposte si svilupparono sempre più nel senso di fare della letteratura uno strumento propagandistico del partito. Basti ricordare che quando, per la realizzazione del 1° piano quinquennale, apparve il movimento degli *udarnik* (lavoratori che si distinguevano per la particolare intensità dei loro ritmi lavorativi), la VAPP lanciò la delirante parola d'ordine «creare gli *udarnik* della letteratura», ordinando ai propri membri di scrivere entro il termine di 15 giorni romanzi o novelle che esaltassero le figure degli *udarnik* della produzione. Queste posizioni non trovarono, però, nemmeno il consenso del partito, che iniziò sugli organi centrali di stampa la campagna che portò nel 1932 allo scioglimento della VAPP. Pare tuttavia difficile supporre, data l'avanzata fase di centralizzazione dello stato sovietico, che un'organizzazione così di massa e così importante come la VAPP abbia potuto agire in piena autonomia.

45. *Dichiarazione dell'Associazione nazionale degli scrittori operai e contadini «Pereval»*, in G. Kraiski, *Le poetiche russe del '900*, Bari 1968, p. 318.

cy⁴⁶. Fadeev spiegava le ragioni di questo mancato incontro con il fatto che, in un primo momento, la VAPP era così lontana dall'occuparsi di questioni propriamente artistiche che non poteva certo scorgere interessi comuni con il «Pereval», mentre più tardi questo ultimo si era incamminato su una strada che lo allontanava sempre più dal materialismo⁴⁷.

A meritare ai *pereval'cy* l'accusa di idealismo era senza dubbio il loro rifiuto di considerare l'arte come «pubblicistica in immagini» o come semplice rappresentazione della realtà. Secondo Gorbov, che insieme a Ležnev era il maggior teorico del «Pereval», compito dell'arte non è rappresentare la realtà, ma «costruire sul materiale della realtà, partendo da essa, un nuovo mondo: il mondo della realtà estetica, ideale. La costruzione di tale realtà ideale è la funzione sociale dell'arte»⁴⁸. Condizione imprescindibile per la creazione di tale realtà ideale è che l'artista rifiuti di sottomettersi a una «ordinazione sociale» intesa come un'imposizione di carattere esterno, e si assuma tutta la propria responsabilità per la ricerca del materiale su cui costruire l'opera e per l'elaborazione estetica di questo stesso materiale. Secondo Gorbov, i *vappovcy* cadevano in errore quando consideravano, nel fenomeno artistico, solo l'aspetto oggettivo, ossia ciò che viene rappresentato o il risultato di tale rappresentazione, mentre l'arte è un processo «soggettivo-oggettivo»: «qualsiasi fenomeno della realtà entrando nella sfera d'attrazione dell'arte cessa di essere esclusivamente un fenomeno della realtà e diventa un segno del mondo interiore dell'artista»⁴⁹. Ovviamente il fenomeno rappresentato acquista un significato oggettivo, ma questo è un aspetto diverso del problema, perché l'obiettivo principale dell'artista è quello di rivelare il proprio «rapporto con l'oggetto» ed è in questa sua specificità che l'atto dell'artista è sempre e comunque socialmente valido. Nel porre l'accento sulla responsabilità personale dell'artista e sul carattere anche soggettivo dell'arte egli non intendeva, tuttavia, sostenere una presunta superiorità dell'artista rispetto alla società, anzi, «l'artista proletario non può essere un individualista. Egli deve sempre essere al fianco della propria classe. Ma deve sempre seguire la propria via sog-

46. Cfr. *Protiv buržuaznogo liberalizma v chudožestvennoj literature*, Moskva 1931, pp. 34-35. Con il termine di «*pereval'cy*» si indicano gli appartenenti al gruppo «Pereval».

47. Cfr. A. Fadeev, *Stolbovaja doroga proletarskoj literatury*, cit., pp. 181-182.

48. D. Gorbov, *Poiski Galatej*, Moskva 1929, pp. 25-26.

49. *Ivi*, p. 35.

gettiva, non deve soddisfare alcuna richiesta finché non sia entrata nel suo mondo interiore, finché non sia un suo atto interiore»⁵⁰. E, soprattutto, precisavano ancora i *pereval'cy* l'artista deve sentire il materiale che si propone di rappresentare come materiale estetico e non pubblicitario.

Nell'espone la propria teoria estetica, Gorbov polemizzava principalmente con l'ala sinistra della VAPP⁵¹, ma poiché la matrice ideale era comune a tutta l'organizzazione, se ne sentì investito anche il gruppo maggioritario che rispose a Gorbov con un articolo di Averbach. Quest'ultimo si pone l'obiettivo di difendere il principio «arte uguale pubblicitaria in immagini, uguale ideologia». Nell'affermazione di Gorbov, secondo cui «l'arte è una specie particolare della realtà»⁵², Averbach scorgeva il proposito di «cancellare la differenza tra l'essere della conoscenza della realtà e l'essere della realtà stessa, tra la 'base' e la 'sovrastruttura'»⁵³. A dimostrazione di ciò egli riporta tutta una serie di citazioni plechanoviane sulla concezione marxista del rapporto base-sovrastruttura, che però non hanno alcuna validità rispetto al problema della specificità dell'arte, se non di dimostrare che l'arte è una parte della sovrastruttura. Detto questo ci pare, tuttavia, che il problema sia ancora tutto da risolvere. Averbach non capisce o non vuole capire che Gorbov affronta un problema che non riguarda tanto il risultato del processo della creazione artistica, interpretabile anche in puri termini sociologici, quanto la natura specifica di questo processo. Problema che, per altro, nonostante tutti i loro tentativi, i *vappovcy* non riuscirono mai a risolvere, convinti come erano che la teoria marxista sull'arte dovesse limitarsi, in ultima analisi, alla formula: l'arte è «ideologia specifica»⁵⁴. I *vappovcy* consideravano controrivoluzionario il «Pereval» perché non accettava il principio che l'arte deve porsi «al servizio della pratica sociale di classe»⁵⁵, e non si accorgevano che i *pereval'cy*, esigendo dall'artista che non si trasformasse in un incensatore della rivoluzione proletaria, gli richiedevano un impegno sociale ben più profondo.

50. *Ivi*, pp. 47-48.

51. L'articolo di Gorbov, *Poiski Galatej*, che venne pubblicato nell'omonima raccolta di saggi, era il testo di una relazione tenuta a una conferenza congiunta della VAPP e del «Pereval» sul problema dello sviluppo della letteratura proletaria.

52. D. Gorbov, *Poiski Galatej*, cit., p. 17.

53. L. Averbach, *Doloi Plechanova*, NLP 1928, n. 20-21, pp. 16-17.

54. *Ivi*, p. 17.

55. *Ivi*, p. 21.

Nel concreto, il programma artistico dei *pereval'cy*⁵⁶ stabiliva che le caratteristiche principali dell'arte proletaria dovessero essere la «sincerità», intesa come rapporto dell'artista verso l'oggetto, anche se riconoscevano che questa qualità non può essere definita specifica per l'arte; l'«umanesimo», cioè la rappresentazione del divenire dell'uomo nuovo, che si differenziava, però, dallo slogan vappiano dell'«uomo vivo» in quanto essi sostenevano il diritto dell'artista di mostrare qualsiasi manifestazione del carattere e dei sentimenti umani; e il *dvižnicestvo*⁵⁷, secondo cui l'arte doveva sottolineare il carattere di estrema mobilità di tutti i fatti reali, e che si contrapponeva alla concezione vappiana della rappresentazione delle tendenze di sviluppo della realtà. Ma il momento qualificante della loro proposta era ciò che essi definivano il problema del mozartismo. Si rifacevano con ciò al tema della novella di Puškin, *Mozart e Salieri*, che uno scrittore del «Pereval», Sletov, riprese creando le figure di Luigi e Martino. Ecco come Gorbov riasumeva i termini della questione: «In ogni attività sociale, quindi, anche in arte, l'individuo può realizzare qualsiasi cosa solo accostandosi alla propria opera in modo creativo, cioè in tutta la sua integrità. Si tratta della personalità integra che porta all'assoluta perfezione la propria espressione (sotto forma di opera d'arte o sotto altre forme creative) e con ciò stesso dà, in forma individuale, attuazione a quel processo sociale che questa personalità incarna. Tale personalità è Mozart, quale che sia il campo della sua azione. Salieri cerca di esprimere la stessa cosa, ma lo fa in modo meccanico, smembrato, non ha integrità. Proprio in questa interpretazione è reso Martino dal compagno Sletov. Noi non contrapponiamo il genio, l'eroe alla massa. Sia Luigi-Mozart che Martino-Salieri sono individui, la massa convalida sia l'uno che l'altro. Solo, in Luigi-Mozart la massa trova quell'espressione perfetta che essa cerca di trovare nell'individuo, mentre non può trovare tale espressione in Salieri-Martino, a causa dello smembramento, della non integrità, del carattere meccanico e antiumanistico di questa personalità. Martino non è in grado di dare alla massa un'espressione adeguata, cioè creativa»⁵⁸. Gli oppositori del «Pereval», e in particolar modo l'ala sinistra della VAPP, interpretavano diversamente

56. Cfr. *Protiv buržuaznogo liberalizma v chudožestvennoj literature*, cit.

57. Neologismo derivato dal termine *dviženie* (movimento) che potremmo rendere in italiano con «mobilismo».

58. *Protiv buržuaznogo liberalizma v chudožestvennoj literature*, cit., p. 60.

le figure di Luigi e di Martino individuando nel primo l'eroe- individuo e nel secondo la massa, per la semplice ragione che nella novella di Sletov Luigi appartiene a una classe sociale più elevata di Martino, e accusavano il «Pereval» di contrapporre l'uno all'altra a tutto vantaggio dell'individuo.

D'altra parte questa era una delle accuse meno gravi tra quelle che venivano mosse ai *pereval'cy*. Il loro «peccato» più grave era, secondo Gel'fand, il non aver rinnegato le teorie di Voronskij, dalle cui elaborazioni il gruppo aveva inizialmente tratto ispirazione, e, conseguentemente, il sottovalutare l'importanza del fattore ideologico in arte e il sopravvalutare l'aspetto inconscio rispetto a quello razionale. Quando si sostituisce alla «concezione del mondo» la «sensazione del mondo» si finisce per far prevalere l'aspetto intuitivo, affermava Gel'fand, e ciò «conduceva al fatto che nella conoscenza del mondo da parte dell'arte il criterio della prassi rivoluzionaria viene 'eliminato', diventa superfluo, tutto il problema della conoscenza del mondo, della sua rivelazione in arte viene riversato sulle spalle del creatore-artista, del 'chiaroveggente'. Il centro di gravità si sposta sulle particolari proprietà personali, in ultima analisi, sulle particolari doti biologiche del creatore. Con ciò stesso viene 'eliminato' il problema della concezione del mondo e della tendenza di classe, della funzione sociale dell'arte rimane il creatore individuale, l'artista libero, che si trova al di fuori della società, al di fuori delle determinate condizioni storiche concrete, *al di fuori della lotta di classe*, l'artista cui si richiede solo una particolare 'rinuncia', una particolare 'purificazione' da tutte le esigenze pratiche, prosaiche, dai 'problemi d'attualità'»⁵⁹.

Al criterio della sincerità i *vappovcy* contrapponevano quello della veridicità, cioè della massima corrispondenza alla realtà, poiché sincero può essere anche uno scrittore reazionario o semplicemente estraneo all'ideologia del proletariato, mentre l'arte proletaria deve rappresentare qualsiasi fenomeno della realtà conformemente all'ideologia del proletariato, la sola ideologia che corrisponde allo sviluppo oggettivo della realtà. Essi vedevano nel criterio della sincerità l'incapacità dei *pereval'cy* di comprendere i rapporti sociali e il loro sviluppo, nonché l'intenzione di difendere la validità di qualsiasi arte appoggiando in tal modo oggettivamente le classi reazionarie che, ridotte ormai nell'impossibilità di agire

59. *Ivi*, pp. 14-15.

politicamente, cercavano di «disarmare» ideologicamente la classe operaia servendosi dell'arte. Questo stesso obiettivo era perseguito, secondo i *vappovcy*, dal «Pereval» con lo slogan dell'umanesimo, poiché in una società in cui la lotta di classe era ancora così attiva come nella società sovietica degli anni '20, i sentimenti umani non potevano avere un carattere generale, ma solo classista. A tale proposito era messa sotto accusa una novella di Guber, il cui intreccio si risolveva nella riconciliazione tra un figlio bolscevico e un padre reazionario proprietario terriero presso il letto di morte di quest'ultimo. Zonin contesta ai *pereval'cy* la possibilità, per lo scrittore, di rappresentare verità parziali, poiché «qualsiasi aspetto individuale interviene nella creazione artistica come tipico»⁶⁰, e quindi generalizzante.

I termini di questo dibattito sono assai indicativi sia perché da esso risaltano in modo ancor più chiaro le posizioni della VAPP, sia perché, se si tien conto dell'influenza politica che aveva tale organizzazione verso la fine degli anni '20, si vede fino a che punto fosse degenerato il dibattito letterario. La «questione» del «Pereval» venne risolta in un dibattito all'Accademia comunista, nel 1930, cui oltre ai *pereval'cy* parteciparono la VAPP e la sua frazione interna, il «Litfront». Il «Pereval» venne apertamente sconfessato, tanto che nella risoluzione finale si dichiarava che esso svolgeva «una funzione politico-sociale assai reazionaria e nociva»⁶¹ e, di conseguenza, il gruppo venne sciolto.

L'ultimo prodotto della teoria dell'«uomo vivo» fu il romanzo di Jurij Libedinskij *Roždenie geroja* (La nascita di un eroe), pubblicato nel 1930. La tematica affrontata dallo scrittore è assai interessante e va forse al di là degli stessi fini che si era posto l'autore. La storia di Šoročov, maturo bolscevico protagonista del romanzo, si svolge su due piani, quello individuale-familiare e quello sociale, ma il problema con cui egli si scontra è uno solo: la tendenza ad evitare le difficoltà originate dall'impatto con la realtà cercando di mettere ordine, di inquadrare ogni manifestazione della vita in schemi ben precisi che consentano all'individuo di poter scegliere un comportamento per ogni situazione. In questo senso ci pare, appunto, che Libedinskij superi il proprio obiettivo, che consisteva nel rappresentare la lotta di un vecchio bolscevico con-

60. *Ivi*, p. 69.

61. *Ivi*, p. 104.

tro un certo tipo di burocratismo nascente nella nuova generazione rivoluzionaria. Egli va oltre il proprio tema in quanto ci mostra che tale fenomeno è determinato dalla paura o dall'incapacità di confrontarsi con la realtà e che dà origine, a sua volta, alla fuga in piccoli mondi privati o fantasiosi, problematica questa che non si riferisce solo alla società sovietica degli anni '20. Libedinskij, che ha il merito di affrontare questo tema con grande coraggio, non riuscì, però, a risolvere il compito che si era proposto nell'ambito del romanzo, in quanto il superamento da parte di Šoročov della contraddizione con cui si scontra ci viene raccontato dall'autore, ma non ci è mostrato dallo svolgimento dei fatti⁶². Tuttavia, quest'opera è uno dei risultati più interessanti che ha prodotto la teoria dell'«uomo vivo», sia per l'importanza della tematica, il cui svolgimento era denso di pericoli pubblicistici per uno scrittore proletario e che l'autore è riuscito ad evitare, sia, conseguentemente, per la freschezza con cui tale tematica viene trattata. Il romanzo venne pubblicato, però, in un momento in cui la teoria della rappresentazione psicologica era sottoposta a dura critica e stava per essere abbandonata, ed è questa la ragione per cui, all'interno della VAPP, gli venne tributata un'accoglienza tutt'altro che calorosa. Il tema del romanzo si sviluppa, infatti, principalmente nelle vicende amorose di Šoročov e Ljuba, e ciò era incompatibile con uno dei principi fondamentali della teoria dell'«uomo vivo» che si interessava pur sempre della psicologia sociale dell'individuo e non dei suoi problemi intimi. Ricordando come lo stesso Libedinskij, nel formulare la teoria dello psicologismo, sottolineava che lo scrittore deve rappresentare come la lotta di classe si riflette nel mondo intimo dell'individuo, Svinin affermava che «in *Roždenie geroja* si fa leva proprio sulla seconda parte di tale proposizione. Libedinskij concentra l'attenzione esclusivamente sulle *collisioni intime*. Il mondo circostante, con la sua severa lotta di classe, quasi scompare dal campo visuale dello scrittore. Per questo, sprofondando nel

62. Ciò è evidente soprattutto nella parte del romanzo che riguarda le vicende personali di Šoročov. Rimasto vedovo, egli inizia una relazione con la giovane cognata, Ljuba, ma questo rapporto è viziato dall'aspirazione della donna a crearsi un piccolo mondo domestico e dalla tendenza del protagonista a costruire tale rapporto sul modello di quello precedente con la moglie. Nella conclusione Libedinskij vorrebbe mostrarci uno Šoročov rinnovato, comunista ideale anche nella vita privata (da qui il titolo del romanzo). In realtà l'equilibrio interiore di Šoročov è raggiunto a prezzo della sua fuga dalla complessità del rapporto con Ljuba e la sua figura ci pare, pertanto, poco convincente.

confuso e contraddittorio mondo intimo dei suoi personaggi, Libedinskij stesso si confonde in questo complesso labirinto e perde la prospettiva di sviluppo del fenomeno descritto»⁶³.

Un'altro aspetto carente del romanzo veniva individuato da Ermilov nel «razionalismo» di Libedinskij, cioè nella sua tendenza a costruire il romanzo più sulle riflessioni che non sulle azioni dei personaggi⁶⁴. Questo aspetto venne rilevato anche da Maznin che scriveva: «Libedinskij mette in rilievo, a volte in modo troppo inopportuno, l'idea che voleva sviluppare nel romanzo in numerosissimi passi didascalici»⁶⁵. Egli, inoltre, rilevava che la maggiore carenza del romanzo era costituita dal fatto che «nel rappresentare il materialista dialettico organico, quale Libedinskij voleva rendere Šoročov, alla fine del romanzo si è allontanato egli stesso 'alla Ejdkunen'⁶⁶ dalla complessità concreta della realtà, si è incamminato sulla via della minor resistenza liberando Šoročov dalle contraddizioni intime, conservandogli solo quelle di carattere esterno [...]. Ecco perché la figura di Šoročov che trionfa su Ejdkunen ci pare poco convincente e male elaborata»⁶⁷. Infine Maznin sottolinea un aspetto che qui ci interessa maggiormente, cioè il fatto che Libedinskij presenta Ljuba e Ejdkunen non come personaggi reali, «uomini vivi» ma come «parti contraddittorie di Šoročov, prive di autonoma esistenza all'interno del romanzo»⁶⁸. Anche se non condividiamo questo giudizio critico proprio nei confronti di Libedinskij, esso tocca un problema reale tra gli scrittori proletari in quanto questi si accorsero di aver trasformato in uno schema proprio ciò che avrebbe dovuto costituirne il naturale superamento. «Il superamento del passato schematismo nella creazione di alcuni scrittori ha un chiaro carattere metafisico»⁶⁹, rilevava Novič, intendendo con ciò la produzione di una serie di opere di bassa lega in cui si pretendeva di aver risolto il problema degli stereotipi affiancando ad essi degli antistereotipi, cioè costruendo l'opera sulla contrapposizione di personaggi positivi e negativi della stessa collocazione politica e sociale.

63. N. Svinin, *Šag vpered, dva šaga nazad*, NLP 1930, n. 13-14, p. 92.

64. Cfr. V. Ermilov, «Roždenie geroja» *Ju. Libedinskogo*, NLP 1930, n. 12, p. 84.

65. D. Maznin, «Roždenie geroja» *i naš metod*, NLP 1930, n. 13-14, p. 84.

66. Nel romanzo, il segretario di Šoročov, personaggio in cui si incarna la tendenza alla schematizzazione della realtà.

67. D. Maznin, «Roždenie geroja» *i naš metod*, cit., p. 87.

68. *Ivi*, p. 89.

69. I. Novič, *Ili-ili*, NLP 1929, n. 18, p. 37.

La soluzione di questo problema si presentava difficile in una letteratura che si poneva pur sempre l'obiettivo di creare l'eroe positivo che fosse d'esempio alle masse. Libedinskij riferiva a questo proposito le interessanti affermazioni di un operaio-scrittore: «Bisogna scrivere: 'le sirene suonarono, io andai al lavoro con ardore e pieno di forze'. Ma se osserviamo cosa succede in realtà, le cose non stanno affatto così: la sirena suona e tu la mandi al diavolo, ti alzi e vai sbadigliando e senza alcun ardore. Se scrivi 'senza ardore' la cosa risulta ideologicamente sbagliata. E se scrivi che le sirene suonarono con ardore la cosa risulta irrealista, ne viene fuori della propaganda»⁷⁰. Libedinskij rispondeva a questo operaio che si trattava realmente di una contraddizione dialettica, la cui soluzione si trovava nel fatto che «la necessità concreta si trasforma in libertà concreta»⁷¹. Tale risposta è forse corretta dal punto di vista storico-filosofico, ma abbiamo ragione di credere che i dubbi creativi di quell'operaio-scrittore non siano stati risolti, così come, d'altronde, la teoria dell'«uomo vivo» non riuscì a risolvere i problemi artistici degli scrittori proletari, anche se si deve riconoscere che essa inizialmente avrebbe potuto costituire una buona fase di partenza per poterlo fare. Il suo sviluppo successivo venne, però, probabilmente determinato più da preoccupazioni politiche che estetiche, preoccupazioni che sono senz'altro da mettere in relazione con il corso dello sviluppo storico-sociale, ma che si poterono manifestare con tanta forza proprio perché costituivano anche il vizio d'origine di tutta quella corrente letteraria che prese il nome di letteratura proletaria.

70. Ju. Libedinskij, *General'naja zadača proletarskoj literatury*, cit., p. 28.

71. *Ivi*.

THE BAVIAD E THE MAEVIAD:
DUE POEMETTI SATIRICI DI WILLIAM GIFFORD

Nor wool the pig, nor milk the bull produces
Yet each has something for far different uses:
For boars, pardie have tusks, and bulls have *horns*.

L'attività di William Gifford è poco nota se non come episodio minore di un fenomeno poetico minore quale è quello costituito dalla produzione poetica del gruppo Della Crusca. Che Gifford abbia attaccato questo gruppo in *The Baviad* è abbastanza noto, però molto di più come fatto di cronaca nello stile di Mrs. Piozzi, che per la sostanza del suo attacco, il quale invece contiene delle complessità di carattere teorico-letterario, a volta sfumate di politica. Forse più nota è anche l'attività severa e conservatrice di Gifford come direttore della *Quarterly Review* di quanto non sia il fatto che egli, giudicato uomo così severo e critico, compose anche delle poesie d'amore colorando della loro tenerezza anche parte del suo secondo poemetto, cioè *The Maeviad*. Sembra cioè che la personalità del Gifford non venga rilevata appieno nel suo misto di severità e di sentimentalismo, forse esasperazione di due poli dello stesso mondo neoclassico che costituiva per Gifford il punto di origine e di formazione: da un lato la severità del tirocinio culturale, dall'altro il sogno implicito in quello studio classico rappresentato dalla filosofia del «*beatus ille*», dall'espressione di una velata malinconia che pervade sia le eulogie dei pochi amici «ideali», sia le poesie d'amore. Il fenomeno diventa però senza dubbio interessante quando questa complessità e in parte contraddittorietà di atteggiamenti si ritrova in un genere letterario che potrebbe non prevederli, e cioè la satira. Interessante forse perché Gifford riprende la satira neoclassica quando questa è già defunta o per lo meno è scomparsa come genere letterario predominante, ormai così a ridosso dell'ottocento romantico. E interessante perché egli, e non poteva non farlo, segna e segue quel movimento di trasformazione della satira che muta gradualmente struttura umanizzando il tipo di attacco giovenalesco. Gifford perciò, pur venendo alla fine del secolo e operando forse anche di più, come direttore, nel

secolo successivo fino al 1824, anno della sua morte, riassume e richiama, anche se in tono minore, molte delle componenti del secolo, di un secolo così vario e discusso. In lui si rivede la grande tradizione satirica, in lui c'è la modificazione sostanziale di tale tradizione, i nuovi contenuti sentimentali che si fondono con quelli specificatamente neoclassici, mentre le sue opere contengono un richiamo continuo ai problemi di teoria e pratica letteraria e pittorica che appassionarono la seconda metà del secolo. Il mio scopo perciò è quello di illustrare questi temi e di connetterli anche con l'uomo Gifford, poiché egli non fu schivo e dimesso, ma un critico severo e battagliero, un caso insomma in cui, come osservava Samuel Johnson, la biografia e l'arte si integrano a vicenda.

Passando da *The Baviad* (1791) a *The Maeviad* (1795)¹ è evidente che lo spirito satirico si allenta, si distrae, si compiace di cogliere l'occasione di introdurre una dimensione più personale, un Gifford veramente diverso da quello che si era visto nella secca e mordace satira di *The Baviad*. È un mutamento un po' improvviso e inaspettato e forse ciò nuoce alla unità e alla efficacia della composizione², anche se al lettore suona di sorpresa e torna piace-

1. L'edizione a cui si fa riferimento è quella stampata a Londra nel 1827 che contiene, oltre ai due poemetti, anche la breve «Mémorial of His Own Life», «Epistle to Peter Pindar», e «English Bards and Scotch Reviewers». I tre versi citati all'inizio come motto si riferiscono ad un personaggio sovente ripreso da Gifford, cioè Mr. Parsons. Questi, trovandosi escluso dalla prima edizione del poemetto sebbene sicuramente un «Bavian», al grido di «Better be damn'd than mention'd not at all» implorò, «deviously», Gifford di introdurlo e ciò avvenne con quattro versi:

May he who hates not Crusca's *sober* verse
 Love Merry's *drunken* prose, so smooth and terse;
 The same may rake for sense in Parson's skull,
 And shear his hogs, poor fool! and milk his bull.

Mr. Parsons però non sembrò molto felice dell'accoglienza e reagì immediatamente con uno «spirited chastisement» che suona appunto «Nor wool the pig, nor milk the bull produces» la cui profondità, commenta Gifford, «by the by, proves Mr Parsons to be an accurate observer of nature». (p. 16).

Il titolo *Baviad* e *Maeviad* fa riferimento a due poetastri Bavius e Mavius resi immortali per la loro inimicizia nei confronti di Virgilio e di Orazio. Entrambi si trovano nominati da Pope. Nella *Epistle to Dr Arbuthnot* si legge:

Does not one table Bavius still admit? (99)
 May ev'ry Bavius have his *Bufo* still! (250)

e nell'*Essay on Criticism*:

Il Maevius scribble in Apollo's spight (34). Cfr. *Spectator* 253.

2. Il biografo di Gifford, R. B. Clark, riferisce come i giudizi nei rispetti di *Maeviad* furono contrastanti e accennarono alla minore efficacia del secondo poemetto, *William Gifford, Tory Satirist, Critic, and Editor*, New York, Columbia U.P., 1930, pp. 57-8.

vole. Ma oltre a ciò questo mutamento di registro pone un problema critico, in particolare quello dei modelli letterari di Gifford.

Giovenale e Orazio, e così Persio, erano modelli tradizionali della satira augustea. Quello di Orazio era un esempio di satira raffinata, razionale, distaccata, prodotta da un uomo che si considera ad ogni momento superiore allo schiamazzo degli ossessionati dal successo e dal denaro; quella di Giovenale, e di Persio, era un esempio di satira più intensa, più acre, prodotta da un uomo immerso nella corruzione dell'umanità che egli vuole castigare. È la satira del poeta e dell'uomo che si rende conto di come la società rispetti ed innalzi proprio quel simbolo del male che egli vuole condannare. In fondo di questo tono era stata anche la «spiritosa» risposta a Gifford di Mrs. Thrale (Mrs. Piozzi): «Does any body read what Mr Gyfford writes *except himself?*»³ e a questa visione satirica si richiama l'apertura di *The Baviad*:

F. Save me from this canting strain!

Why, who will read it?

P. This, my friend, to me?

F. None, by my life.

P. What! none? Sure, two or three—

F. No, no; not one. 'Tis sad; but—

Entrambi gli esempi confluiscono nell'opera satirica di Gifford. Da un lato la satira aspra e velenosa di *The Baviad*, dall'altro quella più distaccata di *The Maeviad* nella quale egli quasi rinuncia ad attaccare il male fidando nell'efficacia dell'esempio che gli contrappone. Sullo schema di Orazio, la struttura stessa di *The Maeviad* è caratterizzata da una maggiore apertura che gli consente di introdurre⁴ funzionalmente la citazione di amici e persone a lui cari. Il carattere, perciò dell'opera oraziana è in parte responsabile della struttura di *The Maeviad*, ma non è ovviamente da sottovalutare la scelta operata da Gifford che probabilmente desiderava

Si vedano i commenti anche in M. R. Adams, «Della Cruscanism in America», *PMLA*, 79, 1964, pp. 259-65.

3. Si veda K. C. Balderston (ed.), *Thraliana, The Diary of Mrs Hester Lynch Thrale (Later Mrs Piozzi)*, Oxford, 1951, vol. II, p. 931.

4. Inizialmente Gifford giustifica la pausa satirica come divagazione, «But wither roves the Muse?» (381). Da un punto di vista strutturale il significato della divagazione si chiarisce alla fine poiché essa si pone allora come la risoluzione della satira. Il ricordo o la commemorazione dei suoi amici che impersonano un ideale di civiltà e un modo di vivere diversi, «the few I love», secondo il modello oraziano ed epicureo, la presentazione delle virtù di tale stile di vita sono sufficienti per sconfiggere le sciocchezze dei poeti che egli attacca nella prima parte del poemetto.

trovare l'opportunità di attenuare lo spirito sarcastico con toni più umani, che danno adito ad una serie di considerazioni completamente diverse.

Oltre al richiamo ad un certo modo di vedere la vita sempre ed ancora vista alla luce degli ideali neoclassici della cultura e dell'amicizia, epitomizzato nell'ideale del «*beatus ille*», c'era anche una profonda ragione storica che spiega la facilità e anche la necessità del passaggio dall'uno all'altro tipo di satira. Si tratta della graduale modificazione dello spirito satirico verso un modo «sentimentale» di interpretare l'uomo, le sue passioni, i suoi difetti, e ciò si inquadra anche nella reinterpretazione dell'esempio di Giovenale che non viene più considerato come un poeta satirico acre e pungente⁵. È il momento in cui la teoria estetica reinterpreta anche il concetto di «natura ideale» forse riprendendo una precisazione su di esso che era stata di Dryden quando egli affermava che la perfezione della tragedia e della commedia consiste nella imitazione di una natura meno perfetta della natura ideale. Nel 1776, James Beattie è molto più specifico ed anche più conforme alla tematica della seconda metà del secolo. Una delle sue tesi in *An Essay on Poetry and Music, as They Affect the Mind* è che i personaggi perfetti non sono adatti alla poesia perché il lettore «cannot sympathize with them» e perché la pena che deriverebbe dal contemplare la sofferenza della pura virtù sarebbe incompatibile con le passioni più tenere (cioè quelle del sentimentalismo) e con «sympathy».

Paraphrastic Imitation

Gifford intitola la sua prima satira *The Baviad; A Paraphrastic Imitation of the First Satire of Persius* (1791)⁶. Il problema o l'i-

5. Si veda E. D. Leyburn, «Notes on Satire and Allegory», *JAAC*, 6, 1947, pp. 323-331; P. Pinkus, «The New Satire in Augustan England», *UTQ*, 38, 1968/9, 136-58; R. C. Whitford, «Satire's View of Sentimentalism in the Days of George III», *JEGP*, 18, 1919, 155-204; W. B. Carnochan, «Satire, Sublimity and Sentiment: Theory and Practice in Post-Augustan Satire», *PMLA*, 85, 1970, 260-8; M. C. Randolph, «The Structural Design of the Formal Verse Satire», *PQ*, 21, 1947, 368; M. A. Wilkinson, «The Decline of English Verse Satire in the Middle Years of the Eighteenth Century», *RES*, N.S. 3, 1952, 222. Si veda anche *Spectator* 355.

6. *The Baviad* è divisa in 26 sezioni distinte da lettere alfabetiche ad ognuna delle quali corrisponde in nota la corrispondente parte della satira di Persio contraddistinta dalla stessa lettera. A volte si tratta di una ripresa diretta, a volte di un suggerimento che Gifford poi svolge secondo le sue esigenze specifiche. *The Maeviad* è invece divisa in

dentificazione del modello letterario coincide, nel Settecento, con un altro problema critico, anche di maggior rilevanza per l'opera di Gifford, cioè la definizione specifica del concetto di imitazione. Il modello letterario infatti veniva «usato» dall'autore settecentesco secondo il particolare significato che all'occasione egli dava al termine onnipresente di imitazione. E il concetto è estremamente importante in quanto indica l'ascendenza culturale dell'autore che si voglia studiare e con ciò ci si ricollega al problema della identificazione del modello letterario.

Nel caso di Gifford si tratta ad esempio di «paraphrastic imitation»⁷ e da questa definizione si può dedurre la sua paternità cul-

16 sezioni e rispecchia la decima satira del primo libro, di Orazio. Mentre *The Baviad* era rivolta in particolare al gruppo di poetucoli che scrivevano su giornali come il *World*, il *Telegraph*, l'*Oracle*; *The Maeviad* si propone di ripulire il teatro invaso dal cattivo gusto. Ogni sezione serve inoltre ad introdurre man mano gli «eroi» di Gifford. R. B. Clark traccia la storia della *Florence Miscellany* che costituì la prima pietra dello scandalo. I partecipanti alla raccolta erano quattro: Mrs. Piozzi, Bertie Greatheed, William Parsons, Robert Merry. Piozzi aveva già scritto dei prologhi ed epiloghi e B. Greatheed aveva contribuito alla *Arno Miscellany* - (Il tema dei prologhi e degli epiloghi fu oggetto di particolare cura da parte di Gifford che se la prese anche con un altro rappresentante del «genere», cioè Miles Andrews (10) che guidato da «Dulness whose attention to her children is truly maternal» si dava a comporre simili cose. Ci dà un estratto della sua migliore composizione, il suo «Prologue to Lorenzo»:

Feg, cries fat Madam Dump, from Wapping Wall,
I don't love plays no longer not at all,
They're now so vulgar, and begin so soon,
None but low people dines till afternoon;
Then they mean summat, and the like o' that,
And its impossible to sit and chat.
Give me the uppero, where folks come so grand in,
And nobody need have no understanding.) -

Delle copie della *Miscellany* giunsero fino in Inghilterra e alcune delle poesie furono ristampate nello *European Magazine* già nel marzo del 1786. Poco più tardi anche il *Gentleman's Magazine* stampò sia la prefazione al volume che poesie. Nel 1787 fu fondato il *World* che divenne il mezzo di espressione principale dei Della Cruscans. Tra coloro che contribuirono c'era Mrs. Hannah Cowley, drammaturgo; Miles Andrews; e Edward Jerningham che Gifford presenta come uno dei «full-grown children of this piping age» (20).

Molti degli autori usarono dei pseudonimi: Della Crusca era Robert Merry; Anna Matilda era Mrs. Cowley; Laura Maria era Mrs. Mary Robinson; Arno era a volte Greatheed; Andrews e Jerningham si facevano chiamare Arley e Benedict; Edwin era Thomas Vaughan; Yenda era Thomas Adney; Adelaide era Mrs. Piozzi. Poi c'erano anche Joseph Weston (critico di Pope), Colman, O'Keefe, Holcroft e altri drammaturghi; e gli attori Richard Bensley e John Kemble. Il giornale *World* divenne subito famoso con il titolo di arbiter nel gusto e nella letteratura, anche se poi si dedicò allo scandalo e al pettegolezzo, *op. cit.*, pp. 36-80.

7. E. B. Greene descrive la sua traduzione di Giovenale nello stesso modo indicando l'intenzione anche più chiaramente, *Satires of Juvenal paraphrastically imitated and*

turale dal momento che una satira di quel tipo, scritta in 'heroic couplets', si inserisce nel contesto augusteo⁸, anche perché si riferisce alla satira romana imitata dai poeti augustei. La scelta stessa degli autori che Gifford traduce lo indica: Persio, Orazio, Giovenale, già tradotti da Dryden, Pope, Johnson, per citare i rappresentanti maggiori. Ed è precisamente a Dryden che bisogna rian- dare per definire almeno inizialmente il concetto di «paraphrastic imitation».

Nella Prefazione a *Translations from Ovid's Epistles* (1680) Dryden si inseriva definitivamente nella disputa circa l'arte della traduzione che aveva precedentemente visto da un lato il letteralismo di Jonson e dall'altro la maggiore libertà di Cowley, il quale sostituiva alla parola «translating» quella di «imitating» ponendosi così nella posizione di padre putativo dei processi che diverranno così comuni nel secolo successivo. Dryden, commentando la propria opera di traduttore, distingue tre termini: «metaphrase, paraphrase, imitation». Del primo osserva che consiste nel «turning an author word by word, and line by line» secondo l'esempio della traduzione di Ben Jonson della *Ars Poetica*; del secondo dice che si tratta di «translation with latitude, where the author is kept in view by the translator, as never to be lost, but his words are not so strictly followed as his sense»; del terzo, imitazione, afferma che in questo caso «the translator (if now he has not lost that name) assumes the liberty not only to vary from the words and sense, but to forsake them both as he sees occasion»⁹. I tre termini sono posti quindi in una sequenza che va verso sempre un maggiore grado di libertà nella «traduzione». Dryden, da parte sua, non approva la imitazione poiché la libertà implicita in essa gli sembra «the greatest wrong which can be done to the memory and reputation of the dead». Però a noi interessa sia questa sua definizione sia quella ancora più precisa che dà successivamente:

adapted to the Times, (1763). Si veda H. D. Weinbrot, «The Pattern of Formal Verse Satire in the Restoration and in the Eighteenth Century», *PMLA*, 80, 1965, 394-401; «Translation and Parody: Towards the genealogy of the Augustan Imitation», *ELH*, 33, 1964, 434-448; S. K. Land, «Universalism and Relativism: A Philosophical Problem of Translation in the Eighteenth Century», *JHI*, 18, 1957, 597-610; H. F. Brooks, «The Imitation in English Poetry before Pope», *RES*, 25, 1949, 124-140.

8. Per alcuni interessanti aspetti dell'epitteto «augustan» si veda H. Erskine-Hill, «Augustans on Augustanism: England 1653-1759», *Renaissance and Modern Studies*, 11, 1967, pp. 55-82; J. W. Johnson, «A Meaning of Augustan», *JHI*, 19, 1958, pp. 507-527.

9. John Dryden, *Essays*, London, Dent, 1954, p. 151.

I take imitation of an author, in their sense [John Denham e Mr Cowley], to be an endeavour of a later poet to write like one who has written before him, on the same subject; that is, not to translate his words, or be confined to his sense, but only to set him as a pattern, and to write as he supposes that author would have done, had he lived in our age, and in our country¹⁰.

Johnson ha presente questa interpretazione del concetto nel commento alle *Imitations of Horace* di Pope: «the plan was ready to his hand, and nothing was required but to accomodate as he could the sentiments of an old author to recent facts and familiar images»¹¹. Ma sia in Pope che in Johnson si aggiunge qualcosa in più, cioè la presenza cosciente dell'originale in chi scrive e in chi legge, essa assume una precisa funzione e certamente aggiunge un piacere in più alla lettura quando chi legge abbia l'abilità di trovare paralleli tra la situazione descritta nell'originale e quella dell'epoca in cui vive: «the man of learning may be sometimes surprised and delighted by an unexpected parallel; but the comparison requires knowledge of the original, which will likewise often detect strained applications»¹². Questo significa che il poeta moderno trasformava l'esercizio di traduzione in un esercizio di originalità. Come diceva Dryden, anche se non in senso approvativo, «imitation of an author is the most advantageous way for a translator to show himself»¹³. Gifford stesso, d'altro canto, aveva presente la differenza tra una traduzione e una imitazione. Nella prefazione alla sua traduzione di Giovenale il suo intento è inequivocabile: «but shame and sorrow on the head of him who presumes to translate his grossness into the vernacular tongue... to make him speak as he would have spoken if he had lived among us»¹⁴. Egli poi aggiunge anche di non essersi lasciato influenzare da ire personali e non aver aggiunto nulla al testo dell'autore latino. Le intenzioni di Gifford erano quindi ben chiare e distinte. Egli ci fa capire esattamente cosa significa «paraphrastic imitation» nel caso di *The Baviad*, oppure «imitation» nel caso dell'ode orazionaria *Otium Divos rogat* allegata a *The Maeviad*.

È evidente che non si comprende il significato e la dimensione della satira di Gifford se non si ha veramente presente la satira di

10. *Ibidem*, p. 152.

11. Samuel Johnson, *Lives of the English Poets*, London, Dent, 1961, p. 228.

12. *Ibidem*, p. 228.

13. John Dryden, *op. cit.*, p. 151.

14. *The Satires of Decimus Junius Juvenalis*, London, 1817, vol. 1, p. LXXX.

Persio. L'opera vive in simbiosi, si fonda e si complementa sull'opera dell'autore latino che, a sua volta, letta accanto a quella di Gifford acquista vivacità ed applicazione immediata. Così si evidenziano dei toni comici, di cui farò un esempio, che a prima vista non sono evidenti poiché si fondano sul modo di riprendere il testo e l'argomento di Persio. A questo punto si definisce anche una caratteristica fondamentale del processo imitativo. Partendo dal particolare di Persio che viene adattato al settecento si elaborano poi altri particolari che ordiscono un tessuto culturale complesso di riferimenti. Cosicché anche il significato dell'opera non termina nel testo inglese, ma risiede in questa serie di interrelazioni e ramificazioni. È altresì interessante notare che l'opera stessa non viene pubblicata indipendentemente, ma con il testo latino in nota. Lo stesso Johnson nel 1738 scriveva al suo editore chiedendo che le citazioni latine della sua poesia *London*, una imitazione della terza satira di Giovenale, «be subjoined at the bottom of the Page, part of the beauty of the Performance (if any beauty be allow'd it) consisting in adapting Juvenal's Sentiments to modern facts and persons»¹⁵. Ciò che a prima vista ad un lettore moderno può sembrare una curiosità obbedisce invece ad una funzione strutturale ed artistica che facilita la tessitura di ramificazioni. Il poeta settecentesco usufruiva delle sue fonti a volte senza molti scrupoli per l'originalità, molto più preoccupato di adeguarsi al modello culturale. Mrs. Lady Mary Montagu descrive le satire di Churchill¹⁶ come un'opera d'intarsio talmente portato alle estreme conseguenze che non vi si trovava nemmeno una intera frase tutta dell'autore.

Gifford usò questi procedimenti nelle sue due satire. Già l'apertura di *The Baviad* indica una generalità di riferimenti. Il verso del poeta «When I look round on man, and find how vain / His passions—» non solo si riferisce direttamente a quello di Persio «O curas hominum! O quantum est in rebus inane!», ma introduce il tema del modello letterario. Come Persio precisa la sua paternità culturale ponendo come primo verso della sua satira un verso di Lucilio per indicare anche il tipo di opera che ha composto, così Gifford usa quel verso e per indicare quel contesto classico e per rifarsi direttamente alla propria e più specifica matrice culturale che richiama la tradizione Pope-Johnson: da un lato la generalità del giudizio morale di Johnson («Survey mankind from China to

15. H. D. Weinbrot, «Translation», *cit.*, p. 446.

16. E. H. Weatherly, «Churchill's Literary Indebtedness to Pope», *SP*, 43, 1946, 59-69.

Peru»), dall'altro ancora il tema della vanità delle ambizioni umane o *The Vanity of Human Wishes*, nel contesto dell'assoluta noncuranza umana.

Superato questo stadio iniziale Gifford ha ora l'opportunità di introdurre gradualmente i suoi «eroi» e di tessere i suoi riferimenti a scopo specificatamente satirico. Nella sezione «e» di *Baviad*, forse il più celebre degli «eroi» viene indicato «In his closet pent, / He toils to give the crude conception vent» (39/40). Per le sue innumerevoli odi, sonetti, poesie, Della Crusca si era conquistato la reputazione di primo poeta dell'età, ma il poema sul quale si fonda la sua fama, *The Wreath of Liberty* scritto per la rivoluzione francese, è ironicamente allo stesso tempo dimostrazione sublime di teorie critiche oramai screditate come quella della corrispondenza tra «sound and sense»¹⁷, che qui appare come la verità sacrificata «to letters, sense to sound» (42). Ecco che allora si inserisce il modello di Persio. Nella sezione «f» viene ripreso il raduno culturale, qui a casa Piozzi. L'aderenza a Persio e la «presenza» del poeta romano crea per accumulazione e per espansione un effetto comico che altrimenti sfuggirebbe se la lettura fosse limitata a Gifford. Invece così il contesto può espandersi. Fissato il tono, Gifford opera allora una ulteriore modificazione satirica di un episodio analogo in *The Rape of the Lock*: «The summons her bluestocking friends obey, / Lured by the love of poetry – and Tea» (47/8) che qui nell'esempio di affettazione del Bardo che si accinge a leggere, invitato calorosamente, la sua *The Wreath of Liberty*, suona

Bows round the circle, and assumes the chair;
With lemonade he gargles next his throat (54/5)

e le vibrazioni ironiche acquistano un significato più vasto e si elevano a carattere di rappresentatività mostrando la follia comune dell'uomo quando si legge che anche al tempo di Persio «Sede leges celsa, liquido cum plasmate guttur / Mobile collueris». L'elemento eroico del poemetto diviene «the flowery subject», così in Pope «Thus on Meander's flowery margin lies / The expiring swan» (Canto v) e in Persio i crapuli romani ascoltano tremanti il balbettio nasale del poeta con un mantello sulle spalle color di giacinto.

Anche altre volte la interrelazione dei due testi permette di crea-

17. Cfr. *An Essay on Criticism*, v. 365; D. T. Mace, «The Doctrine of Sound and Sense in Augustan Poetic Theory», *RES*, 11, 1951, pp. 119-39.

re un arguto gioco ironico che altrimenti andrebbe perduto. Questo stesso personaggio, che ormai si lamenta di essere sceso nella valle degli anni «Tun' vetule», presta ancora gli orecchi a «such transitory fame as fools can give»⁶⁶ – come facevano anche gli «eroi» di Persio – sorretto dallo «unusual lustre» degli occhi di Emma, Anna e Laura. Ma le donne gli dicono ciò che già dissero ad Anacreonte: l'Amore un paio di anni fa

–tore his name from his bright page
And gave it to approaching age.

il che indirettamente colpisce Della Crusca nella sua attività poetica come Bardo virile¹⁸. «En pallor, seniumque» conferma Persio dando una profondità psicologica all'osservazione che riverbera anche attorno alla poesia «Interview» dal *British Album* nella quale l'amante respinto si vanta «how well he can play the fool».

In *The Maeviad* il tono, come si è detto, è diverso, ma questo processo di associazioni e bilanciamenti culturali è ancora operante. L'opera indulge più al sentimentale che al satirico e quindi l'esempio sarà di questo tipo. La stessa decima satira di Orazio del primo libro ora presa a modello inizia con l'affermare un ideale di poesia superiore a quello di Lucilio che era disordinato e trascurato nello stile. Il riferimento diretto qui è a Pope, «O, for thy spirit, Pope!» (213), ma l'intero passo è a prima vista di sapore grayiano con quel «I leave the world behind» (219) che poi ritorna

Pleased to steal softly by, unmark'd, unkown,
I leave the world to Holcroft, Pratt, and Vaughan. (295/6)

Gray era un tema molto comune di imitazione e anche di parodia nel settecento. In questo contesto si deve ricordare che William Parsons, uno degli «eroi», aveva pubblicato nel 1796 una «Ode to a Boy at Eton, Three Sonnets, and One Epigram» scritta per correggere la visione di Gray nella sua «Ode». In essa il fanciullo era Bertie Greatheed, Jr. (Bertie Graetheed era un «eroe» che aveva partecipato alla *Florence Miscellany* del 1785). Così qui il tono di ammirazione per Pope si fonde o si confonde con uno spirito malinconico nell'immagine del poeta «slowly wandering by thy sacred stream / Majestic Thames» (218/9). Ma il tono alla Gray tradisce una componente culturale diversa molto più vicina alla moda au-

18. Lo stesso destino è riservato a «snivelling Jerningham» che all'età di 50 anni «cum ad canitiem» sta ancora poetando su «love-lorn oxen and deserted sheep» (22).

gustea del Thomson («There studious let me sit / And hold high converse with the mighty dead», *Winter*, 431/2) di cui condivide il senso di una meditazione assorta durante la quale egli riesce a comunicare con lo spirito di Pope «guide my hand thro' all the maze of song» (224), e a realizzare nei momenti più nobili ed elevati («When I shall strike the lyre / To nobler themes», 221/2) una forma di comunicazione che poi si trasmette letterariamente nella forma della imitazione. Seguendo questa linea di pensiero egli intende risvegliare l'assopita «soul of Comedy» invocando Menandro e Terenzio in cui si realizza ancora, con la fusione del saggio e del poeta, il fine dell'arte come imitazione «And sweetly blend instruction with delight» (242).

Nel caso del «sublime» l'ironia si fa ancora più sottile. In questo caso il «Bavius» e il «Maevius» si vedono sottrarre il loro stesso elemento stilistico e così sfumano in un «airy nothing» anche le loro composizioni. Gifford, come si vedrà, attacca di sovente gli eroi di *The Baviad* e *The Maeviad* per un particolare tipo di sublime, puramente retorico e roboante. Però la critica stilistica si espande anche in questo caso poiché il carattere di «sublime» è implicito nel tipo stesso di satira concepito da Gifford, sul modello di Persio e di Giovenale; e l'esistenza anche in questo caso di due livelli, rappresentati dal poeta e dai «Della Cruscans», apre il testo ad una serie di considerazioni. Gifford, nel lungo saggio introduttivo a Giovenale, aveva precisato come la funzione del «ridicolo», nel senso attribuitogli da Shaftesbury, in età augustea, non aveva più ragione di esistere in quanto aveva perso la sua efficacia. Non aveva più funzione terapeutica. Si imponeva allora di cambiare, in fondo di cambiare tipo di satira, di passare dalla urbanità di Orazio alla «sublimità» di Giovenale. Dal momento che la tecnica del ridicolo non riesce più ad aver ragione del vizio e della follia, questi devono essere «overawed» esattamente come Giovenale aveva «aw'd» la Roma corrotta. È chiaro a questo punto sia un riferimento alla terminologia e all'estetica del sublime sia una intenzione ironica all'interno del poemetto quando il tipo di sublime del poeta s'imporrà sul falso sublime dei poetastri. Ecco che allora si inserisce nuovamente la matrice culturale augustea, poiché l'effetto che Gifford otterrà risulterà sì dal contrasto tra due tipi di sublime, ma anche dalla associazione con «ironic diminution»¹⁹ che trasforma «Hupsous» in «Bathos». «Wonderful is

19. Si veda P. Stevick, «Miniaturization in Eighteenth Century Literature», *UTQ*, 38,

the profundity of the Bathos?» si chiede Gifford riprendendo «Morton's catch-word» (135) e riecheggiando il *Peri Bathos*. O' Keefe ne aveva raggiunto il fondo, ma Reynolds, Holcroft e Morton hanno superato il suo primato

In the *lowest* deep a *lower* still

determinando una emulazione a regredire che ironicamente «does them honour».

Ciò contro il quale Gifford si scaglia non è solamente l'ottusità delle composizioni, ma anche il genere di «diction» usata dagli autori e dalle autrici, che ricorda lontanamente la «diction» neoclassica solo nelle caratteristiche grammaticali dei composti, ma non nella sua intenzione. In particolare a Gifford non suonavano gradite espressioni come «turgid tyrants, moody monarchs, pampered popes, radiant rivers, delicious dilatings, sinking sorrows, blissful blessings, meliorating mercies, sublunary suns, -dewy vapours damp, that sweep the silent swamp» (p. 18). È un dettato poetico simile a quello augusteo, anche per i numerosi latinismi, di cui però non coglieva l'intento più nobile che consisteva nello sforzo di allargare i confini espressivi della lingua, un processo implicito anche nella imitazione, perdendosi invece in vuoti suoni

And noise and nonsense clatter through the line. (44)

Il titolo di «true sublime» con cui viene descritto Della Crusca (Yes, I did say that Crusca's «true sublime», 1) in *The Maeviad* riprende l'idea precedente e riconferma la condanna. È un genere di sublime che

Lack'd taste, and sense, and every thing but rhyme (2)

È la caratterizzazione del sublime esteriore definito come una struttura accumulativa basata sulla paratassi, sulle iperboli, sull'effetto cumulativo delle assonanze e delle allitterazioni e sulle rime

With a wild waste of words; sound without sense (75)

Si leggano ad esempio i seguenti versi di Robert Merry:

Conjure up demons from the main;
Storms upon storms indignant heap,
Bid ocean howl, and nature weep,
Till the Creator *blush to see*

*How horrible his world can be:
While I will glory to blaspheme,
And make the joys of hell my theme.*

provocati dal momentaneo rifiuto di Mrs. Robinson «to open her eyes» e commentati da una «excellent maxim of Pope-

Persist, by nature, reason, taste, unaw'd;
But learn, ye *Dunces*, not to scorn your *God*» (p. 25)

L'accento alla «diction» costituisce un legame diretto con la teoria critica che sostiene il concetto di imitazione. Prima di passare ad esaminarla nella forma in cui essa appare in Gifford mi sembra utile soffermarmi brevemente su di una nota di costume riguardo all'argomento. Uno dei metodi scolastici di insegnamento comunissimo nel settecento, a cui anche Gifford, pur nella limitazione dei suoi mezzi, dovette sottoporsi, era l'esercizio di traduzione o di imitazione, che occupò tutta la prima parte della sua carriera «letteraria». Nella *Memoir of His Own Life* (premessa alla traduzione di Giovenale e poi anche ai due poemetti satirici) ricorda come, nella scuola di Mr. Smerdon, egli si applicasse per consiglio del maestro ad eseguire traduzioni dai classici «and indeed I scarcely know a single school-book, of which I did not render some portion into English verse» (p. xxiv)²⁰. Ma da qui nasce l'incoraggiamento di Mr. Smerdon a tradurre la decima satira di Giovenale e poi la quarta, terza, dodicesima e ottava. La cosa può sembrare oggi irrilevante, ma acquista un significato quando si pensi che della *Elegy* del Gray furono scritte più di 250 imitazioni. L'imitazione era del resto un modo di comporre. Il fatto ha anche dei risvolti minori, ma non per questo mi sembrano meno interessanti. Sempre nella sua *Memoir*, Gifford fa un riferimento comico al suo «Presbyterian master» (di professione calzolaio) che si assicurava l'ultima parola in ogni discussione religiosa non solo per la mnemonica conoscenza dei «tracts» della Exeter Controversy, ma anche perché possedeva un particolare dizionario di cui faceva l'uso più singolare. Consultava le parole comuni e imparava a memoria le perifrasi complicate e difficili con le quali erano spiegate nel suo *Fenning's Dictionary* e così «his victory was

20. S. Tunnicliffe, «A Newly Discovered Source for the Early Life of William Gifford», *RES*, 16, 1965, 25-34, accenna alla maggiore conoscenza che Gifford avrebbe avuto degli autori classici e inglesi (Milton e Butler) anche durante il primo e difficile periodo della sua vita.

complete» (xv-xvi). È un riferimento umoristico, ma quanti poeti adottarono questo modo di esprimersi «originale» in modo «serio»! L'argomento dei sinonimi e delle perifrasi è invece ragione di satira in *The Baviad* nei confronti di Mrs. Piozzi, la quale aveva appunto pubblicato un libro «she was pleased to call *British Synonyms*» (p. 3). L'argomento era di assoluta serietà anche per l'attenzione che veniva riservata all'argomento. «To execute it with any tolerable degree of success, required a rare combination of talents, among the least of which may be numbered neatness of style, acuteness of perception, and a more than common accuracy of discrimination» (p. 3), il che presupponeva una buona conoscenza del latino, la qual cosa a sua volta presupponeva quel lavoro di parafrasi, versione e imitazione a cui si fa riferimento. Ciò che suscitò l'ira di Gifford si spiega anche così, quando il primo «cargo of poetry arrived from Florence» ricevendo immediata accoglienza nel giornale *World*, che era «perfectly unintelligible and therefore much read» (p. 4), esso si rivelò come un «ostentatious display of 'bluehills', and 'crashing torrents', and 'petrifying suns!'"» (p. 5) che colpì immediatamente «the native grubs» i quali si diedero ad imitare. Si sviliva un processo che poi diventa una mania presso i seguaci di *World* e di Della Crusca. Ci si cimentarono Yenda²¹ e Anna Matilda con odi descrittive e poi «amatory epistles» finché «the fever turned to a frenzy»: Laura Maria, Carlos, Orlando, Adelaide, ed altri mille «nameless names» contrassero l'infezione. Anzi come dice Mrs. Robinson:

When midst ethereal fire
Thou strik'st thy *Della Cruscan* lyre
Round to catch the *heavenly* song
Myriads of *wondering* seraphs throng!

Teoria critica: riflessione e ispirazione

Il tono di questa citazione ci presenta da sé un primo aspetto della teoria critica giffordiana. Una ragione per la quale egli definisce i poetastri «native grubs» e in *The Maeviad* «our sots» è dovuta alla loro impazienza («headlong haste», 93) nel rimare, e all'idea che la riflessione sia nemica del gusto:

21. «Gentle dulness ever loves a joke!», il nome di questo poeta non è che quello di «a most pertinacious gentleman» letto a rovescio: Mr. Timothy Adney. *The Baviad*, p. 28.

And think reflection still a foe to taste (94)²²

La contrapposizione tra «reflection» e «taste» richiama quella tra riflessione e ispirazione che era divenuta o era stata l'oggetto di una viva disputa tra Sir Joshua Reynolds e William Blake²³. È nota infatti l'insistenza con la quale Reynolds nei *Discourses* esortava il giovane pittore a non affidarsi all'ispirazione e a coltivare invece la cultura e un processo imitativo basato su un costruttivo tirocinio. È una concezione che ovviamente rifiuta le nuove teorie della visione e della espressione immediata. Nel testo di Gifford la disputa viene riecheggiata in tono minore anche perché minori sono gli autori con i quali è alle prese. Se Reynolds pensava che l'originalità si dovesse fondare sull'imitazione, Gifford ironicamente si fermava addirittura molto prima

And give us truth, tho' at second hand (96)

La risposta dei poetucoli era ugualmente deludente dal momento che si contrapponeva a qualsiasi tirocinio

Shall souls of fire, they cry, a tutor brook?
Forbit it, inspiration! (98/99)

Seppure in modo secondario, la critica di Gifford è interessante anche perché ci indica almeno una ragione della ristrutturazione ideologica romantica. La distinzione tra «fancy» e «imagination» di Coleridge non poteva essere certamente meno drastica quando

22. Gifford dà degli assaggi di Mrs Robinson, Mrs Cowley e Mr Merry:

O let me fly
Where Greenland darkness drinks the beamy sky!

Pluck from their dark and rocky bed
The yelling demons of the deep,
Who soaring o'er the comet's head,
The bosom of the welkin sweep.

Why does thy stream of *sweetest* song
Foam on the mountain's murmuring side,
Or through the vocal covert glide!

I heard a tuneful phantom in the wind,
I saw it watch the rising moon afar,
Wet with the weeping of the twilight star.

23. E. Wind, «Blake and Reynolds», *The Listener*, 58, 1957, pp. 879-880; F. Will, «Blake's Quarrel with Reynolds», *JAAC*, xv, 1957, pp. 340-9; H. Wright, «William Blake and Sir Joshua Reynolds», *Nineteenth Century*, 101, 1927, pp. 417-31; R. Macklem, «Reynolds and the Ambiguities of Neo-Classical Criticism», *PQ*, 31, pp. 383-99.

«fancy» era decaduta a livelli inequivocabili e in una ambiguità di definizione:

Old phrases with new meanings to dispense,
Amuse the fancy, – and confound the sense! (109/110)

e oramai poteva anche significare solamente «tinkling trash» (103) o «O, void of reason! Is it thus you praise» (111).

Ritornando all'argomento della disputa si deve notare che l'accento su «skill» costituisce una tradizione presso i poeti settecenteschi che va da Pope a Johnson, a Reynolds, a Cowper. Accanto alla famosa esortazione di Pope in *An Essay on Criticism*: «Moderns, beware! Or if you must offend / Against the *Precept*, ne'er transgress in End, / Let it be *seldom*, and *compell'd by Need*, / And have, at least, *Their Precedent* to plead» (163-166), si poneva Samuel Johnson che descrive esattamente la posizione tradizionale:

The same method must be pursued by him who hopes to become eminent in any other part of knowledge. The first task is to search books, the next to contemplate nature. He must first possess himself of the intellectual treasures which the diligence of former ages has accumulated, and then endeavour to increase them by his own collections.

The mental disease of the present generation is impatience of study, contempt of the great masters of ancient wisdom, and a disposition to rely wholly upon unassisted genius and natural sagacity. (*Rambler*, 154)

Gifford riprende quasi letteralmente la concezione in *The Maeviad* (sezione «d») quando insiste sul valore di «art»: «Judges of truth and sense, yet more demand / That art to nature lend a helping hand» (45/6), ma allo stesso tempo riflette anche la maggiore complessità dovuta alla consapevolezza storica che era venuta evolvendosi durante il secolo, e che ora si innesta sulla concezione tradizionale. Nella sezione «e» di *The Maeviad* Gifford riprende l'argomento della tragicommedia. La disputa riguardo a questo «genere» era di vecchia data e si era già risolta con Johnson. Ora, chiaramente Gifford invita l'autore drammatico a variare il linguaggio a seconda del personaggio

From grave to gay, as nature dictates, range; (78)

La lezione di Shakespeare è stata evidentemente assorbita, ma, ancora più importante in campo critico, è chiaro che è stata assorbita anche la lezione del relativismo storico. Così si può associare il grande drammaturgo all'autore classico poiché tutti fanno parte di

quella eletta schiera, «the bards of other days», i quali derivarono le loro opere dalla natura ed ora si impongono come esempio, «From nature's varied face ye wisely drew, / And following ages own'd the copies true» (91/2). La lode dei padri è a prima vista interamente tradizionale, ma invece anch'essa presenta dei risvolti che questa volta richiamano la nuova critica psicologica del secolo. La lode dei padri a cui tutto riusciva facile e naturale si contrappone implicitamente non solo alla infelicità espressiva dei moderni, ma anche alla loro diversità nel fine dell'opera artistica. Dice Gifford:

Now all is changed! We fume and fret, poor elves,
Less to display our *subject*, than *ourselves*: (*Baviad*, 222/3)

La dimensione soggettiva²⁴ che oramai aveva prevalso sulla imitazione oggettiva retorica comporta una perdita di lucidità e costa molta più fatica («Heavens, how we sweat! laboriously absurd!», 225). Vano è allora l'estremo tentativo (tale è secondo Gifford) di cogliere il fascino e la naturalezza degli antichi ripescando dalla storia il loro linguaggio arcaico, come è divenuto di moda. Ricalcando Persio in questo concetto egli constata come questi poeti, che cercano invano di esprimersi, si rifugino nella scelta di parole arcaiche che nemmeno comprendono. Così quella antica materia in mano loro si riduce solamente a «the *trash* of ancient days» (194)²⁵

For *ekes* and *algates* only deign to seek
And live upon a *whilome* for a week. (198/9)

Ora la chiusura ironica e satirica è inevitabile e Gifford non se la fa sfuggire. Dopotutto, egli dice, «our sires» sono accusati di non saper usare bene la rima e di essere rozzi nel linguaggio («Their rhymes were vicious, and their diction coarse;», 235); i moderni hanno migliorato, è vero, «We want their *strength*; agreed:» ma ci rifacciamo senza dubbio «by *sweetness* all our own» (237), naturalmente quella di *The Baviad*, di «Arno and his flux of song» (284)²⁶.

24. Sull'argomento si vedano i numerosi articoli di M. Kallich, *PQ*, 27, 1948, 314-324; *MLN*, 62, 1947, 166-173; *MLQ*, 15, 1954, 125-36; *SP*, 43, 1946, 644-667; *ELH*, 12, 1945, 290-315; W. J. Ong, *MP*, 48, 1951, 16-27; il recente libro di Joan Pittock, *The Ascendancy of Taste*, London, Routledge, 1973, pp. 230; e quello di J. S. Malek in cui raduna molti dei suoi precedenti articoli, *The Arts Compared, An Aspect of Eighteenth-Century British Aesthetics*, Detroit, Wayne State U.P., 1974, pp. 175.

25. E. W. Cochrane, «The Settecento Medievalist», *JHI*, 19, 1958, pp. 35-61.

26. Di questa «spes altera Romae» Gifford dà un esempio «a very mellifluous one; easy,

Arte e Morale

Vi è un punto dopo la prima parte di *The Maeviad* dove Gifford, come si è detto cambia registro e indugia a rappresentare dei modelli di arte e vita che gli stavano a cuore. Principalmente, il soggetto è la pittura la cui problematica però nel Settecento è strettamente legata a quella della letteratura. Si tratterà inoltre di un ideale più ampio di vita in cui arte e morale rappresentano i due volti del Giano bifronte.

Come pittore Hoppner seguiva, ci informa Gifford, i sani criteri e «those genuine principles of taste and nature, which the genius of Reynolds first implanted among us», anche se nel costruire⁷⁷ i suoi dipinti egli ricercasse poi di differenziarsi dal mae-

artless, and unaffected»: la storia di «a poor owl»,

*Gently o'er the rising billows
Softly steals the bird of night,
Rustling thro' the bending willows;
Fluttering pinions mark her flight.*

*Whither now in silence bending,
Ruthless winds deny thee rest,
Chilling night-dews fast descending
Glisten on thy downy breast*

*Seeking some kind hand to guide thee
Wistful turns thy fearful eye;
Trembling as the willows hide thee,
Shelter'd from th' inclement sky. (p. 35)*

Un altro esempio di «mellifluous piece» si trova in *Maeviad* (p. 64) questa volta di Cesario:

*Slighted love the soul subduing,
Silent sorrow chills the heart,
Treach'rous fancy still pursuing
Still repels the poisoned dart.*

*Soothing those fond dreams of pleasure
Pictur'd in the glowing breast,
Lavish of her sweetest treasure,
Anxious fear is charm'd to rest.*

*Fearless o'er the whiten'd billows,
Proudly rise, sweet bird of night,
Safely through the bending willows
Gently wing the aery flight.*

77. Si veda C. Mitchell, «Three Phases of Reynolds's Method», *The Burlington Magazine*, 80, 1942, pp. 35-40; E. H. Gombrich, «Reynold's Theory and Practice of Imitation», *The Burlington Magazine*, 80, 1942, pp. 40-5; Thomson, «The Discourses of Sir Joshua Reynolds», *PMLA*, 32, 1917, pp. 339-366; H. Trowbridge, «The Platonism of Sir Joshua Reynolds», *ES*, 21, 1939, pp. 1-7; W. Hilles, *The Literary Career of Sir*

stro «with so many winning and original graces» assicurandosi il perdono anche prima che fosse pronunciata l'accusa (di imitazione). La sua opera era varia e, accanto al ritratto al quale si dedicava anche spinto dalle necessità materiali, la sua natura, «his feelings and disposition», gli facevano amare «the landscape and the rural and familiar walks of life» che egli metteva superbamente in risalto negli sfondi dei ritratti. I principi sono quelli neoclassici²⁸, quelle «scenes of rural retirement» rimanevano ancora il modello del «beatus ille» oraziano, come neoclassica è la sua pittura. «Taste in the arts and elegancies of life», significativamente abbinata, indicano il tenore della vita ambita sia da Hoppner che da Gifford. Già nella sezione «c» di *The Baviad* il poeta faceva accenno alla corruzione e alla stupidità della città («besotted town»)(11) appellandosi al «common sense» e allo «judgment» dell'interlocutore, così accostando al giudizio letterario anche quello morale. «When his mind was free from the little cares and fretting incidents of the world and his character and feeling were allowed their full scope...»: è per questo ideale che Gifford si rivolge ad Orazio ed anche al primo amico citato, Ireland (sezione «q»), egli dedica una «imitation» dell'ode di Orazio «Otium divos rogat» (Lib. II, XVI). Nel trasmettere l'argomento principale della composizione egli spesso accentua alcuni motivi adattandoli alla sua età. Ritornano le stesse ammonizioni: «O, well is he! for life is lost, / Amidst a whirl of passions tost» e così anche il desiderio e la necessità dell'accontentarsi, un'esortazione frequente nel settecento, quella di non voler andare «beyond the reach / Of his contracted span!» che nasceva da una serie di riflessioni filosofiche. Gifford stesso accenna agli studi stoici condotti assieme a Ireland e bisogna dire che lo stoicismo²⁹ lasciò molto in eredità al settecento.

Il resto della dottrina viene di conseguenza. Egli sentiva una avversione naturale per «affectation and vulgarity» e questo gli permetteva di dare, al ritratto, un'aria «of gentility and fashion on the most inveterate awkwardness and deformity». In fondo erano questi i limiti entro i quali la «imagination» era lasciata libera di

Joshua Reynolds, Calbridge, 1936, pp. 318.

28. Si veda E. J. Morley, «Eighteenth-Century Ideals in Life and Literature», *RSL*, 16, pp. 117-136.

29. Si veda H.K.Hunt, «Some Problems in the Interpretation of Stoicism», *AUMLA*, 28, 1967, pp. 165-75; A.N. Sams, «Anti-stoicism in the Seventeenth and early Eighteenth-Century England», *SP*, 41, 1944, pp. 65-78.

agire; viene qui definita «transforming touch» al contatto della quale «age lost its furrows and its pallid hues». A questo punto sorge il problema critico, quando Gifford la definisce ancor meglio come «This power of improving what was placed before him, without annihilating resemblance...». Si tratta della tanto problematica relazione tra l'attività di «improving» e la necessità della «resemblance». La tensione che esiste tra figura ideale e figura reale, tra mitologia e storia e la realtà settecentesca era un problema presente e concreto. La preferenza (in verità parziale) di Gifford per Hoppner piuttosto che per Gainsborough sta proprio in questa relazione tra ideale e reale, che ogni pittore risolveva individualmente. Ed è a questo punto che alla imitazione si affianca necessariamente l'originalità. Fino a che punto si poteva spingere l'idealizzazione della figura? Gifford fa una distinzione molto sottile. Secondo lui Reynolds si affidava completamente alla rappresentazione oggettiva sulla tela eseguita secondo precisi criteri, cioè ancorando il dipinto ad elementi particolari dell'individuo ritratto che fossero riconoscibili, anche esagerandoli (Gifford dice «maliciously»); Hoppner invece dipingeva sorvolando su alcuni particolari così che «his beauties» apparivano non come erano, ma come «they wished to appear»: alla impersonale dottrina neoclassica viene affiancata la psicologia individuale che vuole ritrovare la propria giovinezza anche se «falling into the sear, the yellow leaf» e, in questo senso, le sue pitture costituivano «the truest of all mirrors», un processo descritto da Gifford come «union of airiness with substance». C'era addirittura chi, come Thomas Robertson, durante il secolo fissava la funzione dell'artista nella modificazione della natura, nell'arte «quite independent of Nature», nella bellezza che non consiste in ciò che viene imitato («copied») ma che è tanto più valida quanto più essa si differenzia dalla natura.

Hoppner incarna non solamente i valori della vita vissuta in «rural retirement» e, come precisa alla fine del poemetto, con «the approbation of 'the few I Love'» (398), ma anche le altre caratteristiche che Reynolds voleva vedere nel pittore il quale doveva essere un uomo versato in «music or painting, in writing or conversation». Gifford mette l'accento su i «colloquial powers» dell'amico, che nei momenti migliori rivelavano una freschezza di pensiero e una fertilità inventiva. Tutto ciò viene accuratamente e oculatamente connesso con il tipo della sua educazione, inizialmente trascurata, poi costruita su vaste letture così che «there was scarcely

a topic of conversation into which he could not enter with advantage, or a subject, however remote from his ordinary pursuits, which his taste could not embellish, and his knowledge illustrate».

Arte e Biografia

Ci si chiede a volte la ragione, oltre quella letteraria, che spinse Gifford a scrivere *The Baviad* e *The Maeviad*. Bisogna innanzitutto precisare il movente letterario che costituisce la motivazione più evidente. Gifford accenna ai numerosi panegirici che il gruppo di «poeti» in questione si indirizzavano l'un l'altro così che «they soon wrought themselves into an opinion that the fine things were really deserved, which they mutually said and sung of each other» (p. 4). Accenna, poi, a quel «knot of fantastic coxcombs» che capeggiati da un certo Este fondarono il giornale *World* sulle cui pagine venivano ospitati, e al cattivo costume che tutto ciò produsse come conseguenza. Tutto questo si riconnette alla leggerezza e alla mondanità della prefazione di Mrs. Piozzi³⁰ al volume di poesie *Florence Miscellany*³¹ che non poteva non suscitare l'ira del severo Gifford.

Why we wrote these verses may be easily explain'd, we wrote them to divert ourselves, and to say kind things of each other; we collected them that our reciprocal expressions of kindness might not be lost, and we printed them because we had no reason to be ashamed of our mutual partiality... Our little Book can scarcely be less important to Readers of a distant Age or Nation than we ourselves are ready to acknowledge it... and though we have perhaps transgress'd the Persian Rule of sitting silent till we could find something important or instructive to say we shall at least be allow'd to have glisten'd innocently in Italian sunshine; and to have imbibed from it's rays the warmth of mutual Benevolence.

Fin qui tutto rimane all'interno della letteratura, al massimo alla letteratura si associa il biasimo morale quando sulle colonne del *World* venivano ospitati attacchi diretti a personaggi privati che compromettevano ciò che egli definisce come «British Liberty».

Però il gruppo di persone che si erano incontrate a Firenze nel 1785 non era politicamente neutrale, anzi si schierava aperta-

30. J. L. Clifford, *Hester Lynch Piozzi (Mrs Thrale)*, Oxford, 1968, pp. 235-254.

31. E. E. Bostetter, «The Original Della Cruscan and the Florence Miscellany», *HLQ*, 6, 1943, p. 280.

mente contro il Duca Leopoldo. Il loro leader Robert Merry, o «Della Crusca», era il più avanzato di idee e il Duca (che aveva chiuso l'Accademia della Crusca) per tenerlo d'occhio l'aveva fatto membro della nuova istituzione chiamata Accademia Fiorentina. Questo atteggiamento poteva avere degli effetti in patria. Erano infatti note le simpatie di Merry per la Rivoluzione Francese che egli avrebbe cantato in quel poemetto *The Wreath of Liberty* di cui Gifford fa la satira in *The Baviad*. Gifford era di simpatie contrarie. Già nel 1797 egli fu scelto da George Canning per occupare il posto di direttore dell'*Anti-Jacobin or Weekly Examiner*³² il cui scopo era quello controbattere l'influenza della Rivoluzione. Come premio per questa sua attività Gifford fu fatto Paymaster della «Band of Gentlemen Pensioners». Bisogna anche ricordare che i Giacobini stavano acquistando notevole influenza. John Agg riferisce che essi «had command of three out of four of the regular reviews; namely the *Monthly*, the *Critical*, and the *Analytical*; of seven daily newspapers – the *Morning Chronicle*, the *Gazetteer*, the *Morning Post*, the *Courier*, the *Star*, the *Express*, and the *Evening Chronicle*... In addition to these, they have a constant supply of Light-Armed Troops, in the shape of Handbills, Pamphlets, and the detached Volumes: to say nothing of their Auxiliaries in the Provinces, known by the name of *Country Papers*»³³.

Però, nonostante queste colorature politiche, la motivazione espressa della satira rimane solo quella letteraria, «the epidemic malady was raging from fool to fool». Nella introduzione a *The Maeviad* si riprendono gli stessi motivi, satira letteraria e satira morale soprattutto riguardo a Anthony Pasquin, «the diabolical conduct of one of my heroes, Anthony Pasquin». Costui avrebbe praticato la calunnia contro vari personaggi tra i quali un «Illustrious Stranger». L'attacco a Pasquin in *The Baviad* portò anzi ad un processo. È utile, per precisare maggiormente la questione, esaminare gli atti del processo contro Robert Faulder, libraio, da parte di John Williams (alias Anthony Pasquin Esq.), per aver venduto il poemetto satirico *The Baviad*, nel 38mo anno del regno di Re Giorgio. Le accuse non sembrano contenere nulla di politico o fare riferimento a fatti politici. Si tratta ancora di una accusa di carattere morale: «Gentlemen, the Plaintiff complains of an attack (as

32. R. B. Clark, *op. cit.*, p.18; B.S. Allen, «Minor Disciples of Radicalism in the Revolutionary Era», *MP*, 21, 1923/4, pp. 227-89.

33. R. B. Clark, *op. cit.*, p. 81.

it seems to me, from my instructions), separate from his works; -of an attack upon his character, and of *infamy in the abstract*». Il caso non sembra essere stato nemmeno di grande importanza. L'avvocato dichiara esplicitamente di non aver letto una riga né riguardo all'accusatore né riguardo all'accusato: «I have enough of manuscript to read; and my eyes are obliged to borrow the glass I hold in my hand, in consequence of those readings» (p. 109). Nemmeno in *Thraliana* si trovano accenni al fatto, anzi i partecipanti alla *Florence Miscellany* non si preoccuparono molto della satira di Gifford. Basti ricordare l'arguta risposta a Gifford di Mrs. Piozzi riguardo i suoi «British Synonyms».

Nonostante il disinteresse che Mrs. Piozzi riservava a Gifford, egli fu però un personaggio pubblico e controverso. Sono noti i suoi attacchi alla poesia di Keats e le satire di cui lo fecero segno sia Hazlitt che Hunt³⁴, la sua laboriosa attività critica nel curare le edizioni delle opere di Massinger, Ben Jonson, Shirley e quella di direttore della *Quarterly Review* fino al 1824. Ma l'interesse per questo autore, a prima vista così acre e mordace, più che alla sua infaticabile attività è dovuto a quella breve «Memoir of his own Life» premessa alla traduzione di Giovenale che tanto contribuì al successo editoriale del libro. Successivamente fu premessa anche alle edizioni di *The Baviad* e *The Maeviad* e bisogna dire che essa raggiunge ancora oggi l'effetto desiderato. A volte, infatti, le soddisfazioni maggiori di un lettore provengono dalla scoperta di un talento insospettato, di una vivacità priva di sentimentalismi, di una modestia autobiografica come appare nella breve «Memoir» di Gifford, un uomo sopravvissuto culturalmente quasi per caso, certamente per un incontro casuale, per una sola occasione di cui il naturale ingegno seppe avvalersi. Mi soffermo su questo aspetto perché nel caso di Gifford anche la biografia è utile a spiegare il carattere delle sue composizioni, la mordacità e assieme la tenerezza del suo carattere, e perché la sua biografia, come si vedrà, viene riprodotta e ritrovata negli amici di *The Maeviad*.

La vita di Gifford fu una vita difficile di autodidatta e il modo con la quale è narrata ironico e antisentimentale. Anzi il seguito di

34. Si veda «A letter to Gifford» (1819) in *Spirit of the Age* e «Ultra-crepidarius a Satire on Gifford» (1823) di L. Hunt. La definizione di Gifford come «ultra crepidam» sembra sia stata usata per la prima volta dal critico della *Critical Review*, vol. XXXVII, p. 337.

sventure che lo perseguitò costringendolo ad affrontare ogni genere di lavoro e di fatica per mare e per terra gradualmente la rende una autobiografia al negativo, una autobiografia di non-avventure da cui nasce lentamente lo spirito satirico che si rivelerà appieno contro i facili e ridicoli successi dei suoi «eroi». Come apprendista già vi faceva ricorso quando veniva rimproverato «for inadvertently hitching the name of one of his customers into a rhyme». Il carattere delle sue difficoltà corrisponde anche al carattere della società inglese di provincia ben lontana dalla «letteratura». Era un mondo di «masters» grandi e piccoli dove i migliori magari prendevano il nome di «patrons» (come Mr. Cookesley) e i peggiori di uomini interessati esclusivamente al proprio benessere (come Mr. Carlile) e un mondo di «apprendisti» disponibili per qualsiasi lavoro, un mondo fatto però anche di gente sensibile il cui appoggio poté modificare l'egoismo di Carlile nei riguardi del giovane Gifford. Si è detto di una biografia di non-avventure, ma anche di occasioni mai presentatisi, ed è questo, ironicamente, che colpisce il primo patrono, Mr. William Cookesley, che non viene tanto interessato dalle composizioni giovanili di Gifford, ma piuttosto dal fatto che furono eseguite «amidst the grossest ignorance of books»: ed è questa la dimensione della sua autobiografia. Anche il suo primo progetto, ambizioso, della traduzione di Giovenale «originated solely in ignorance» e si rivelò subito un fallimento. La breve «Memoir» non fa accenno agli anni più felici e di successo, ma è chiaro che anche più avanti nella vita egli vedesse ancora con chiarezza le delusioni e le fatiche che tutto gli era costato. Rimarrà un ricordo di ciò anche in *The Maeviad*: gettato troppo presto nel mare della vita

Me, all too weak to gain the distant land,
The waves had whelm'd, but that an outstretch'd hand
Kindly upheld, when now with fear unnerv'd: (349-51)

Ma è anche la dimensione che bisogna scoprire perché ci sia presente un Gifford diverso, come si disse all'inizio, che si evidenzia anche nella seconda parte di *The Maeviad*. Qui cogliendo l'accenno o l'invito di Orazio «haec ego ludo», Gifford cambia tono introducendo le sue «wild strains», ricollegandosi idealmente al «Du zürnest, Liebling der Musen» di Lessing e ricordando a Mr. Parsons «that they were written on the occasion they profess to be» (p. 70). Si tratta di tre poesie, «To a Tuft of Early Violets»,

«Greenwich-Hill», «The Grave of Anna», in cui Gifford appare scosso dall'idea di una sua morte precoce, e che egli dedica ad «Anna». Non sono senza grazia. Come nelle altre opere del poeta c'è sempre una certa misura, un tono esatto che esclude il sentimentalismo troppo marcato. La stessa misura umana e un diretto collegamento con la autobiografia si evidenzia anche quando egli introduce Hoppner, la cui vita richiama per molti versi la sua: un autodidatta giunto tardi alla maturazione e al successo e precocemente scomparso, un uomo che come Gifford è riuscito a sostenere il peso delle circostanze avverse e a realizzarsi con il talento e la volontà. La delicatezza con la quale è tracciata la sua vita aggiunge anche un tocco finale alla sensibilità di Gifford quando egli ricorda le ultime parole dell'amico afflitto dal male che lo avrebbe portato lentamente alla morte, mentre si accingeva a lasciarlo dopo aver fatto qualche passo con lui: «No; don't go yet, my good fellow-stay and take another turn or two with me.- I like to walk in the decline of the last summer's sun, which I shall ever live to enjoy».

TRADUZIONI ITALIANE DEL «MARTIN FIERRO»

Il primo e più noto tentativo di traduzione all'Italiano del *Martín Fierro*, il famoso poema della pampa di José Hernández, fu quello di Folco Testena (pseudonimo di Comunardo Braccialarghe), la cui prima edizione è del 1919, rimaneggiata poi nel 1930 (per la I parte) e nel 1935 (per la II). La V edizione, riveduta e corretta ulteriormente, è del 1950 (Buenos Aires, Centro del Libro Italiano), riprodotta recentemente nella sfarzosa edizione plurilingue dalla editrice EDIL, S.R.L., di B. Aires (1973).

Lo sforzo di Testena può considerarsi senz'altro poderoso, se teniamo conto che si tratta di un non specialista, ma purtroppo è fallito sul piano dei risultati letterari. Innanzitutto perché l'A. non ha saputo scegliere fra i vari livelli linguistici (letterario, colto, colloquiale, plebeo) finendo col mescolare in modo eterogeneo e casuale elementi di diversi livelli. Così troviamo, per esempio «furosetta» (p. 71)¹, «merggiare» (p. 48), «mi frenare» (p. 27), «giva» (p. 23), «ei a sgambare» (p. 21), «rovello», «augello» (p. 1), «ria sorte» (p. 39), «gualdana» (p. 61), «sevo» (p. 66), «lunge» (p. 69), «azza» (p. 72), «puole» (p. 77), «squallente» (p. 78), «s'asconde» (p. 82); accanto a «Buonanotte suonatori!» (p. 21), «mi squagliai» (p. 37), «in panciolle» (p. 15), «porcellone» (p. 67), «per il buco della toppa» (p. 20); o addirittura a «sleppa» (p. 67); «gorgozzule» (p. 62); «cesso» (p. 68), e simili.

Certe forme dell'italiano dialettale, come «ciuccio» 'asino' (p. 13), «scaneggiati» 'trattati come cani' (p. 40); o magari inventate, come «Trappoliera» per 'trappola' (p. 14); o travestite con significati spagnoli (*cocoliche* semantico)² che in italiano non hanno, come «gaucho redondo» che diventa «gaucho rotondo» in luogo di

1. I numeri fra parentesi si riferiscono alle pagine dell'edizione del 1950.

2. Questo argomento è trattato ampiamente nel mio *El «cocoliche» rioplatense* in «Boletín de Filología» (Santiago de Chile), XVI, (1964), pp. 61-119.

‘*gaucho* tutto d’un pezzo’, ‘vero gaucho’ (p. 13); «después de salvar el cuero» che diventa «dopo il cuoio aver salvato» per ‘dopo aver salvato la pelle’ (p. 23); o perfino usate con significati che non hanno né in italiano né in spagnolo come «riparare» per ‘parare (un colpo)’ (p. 45); ecc.

A volte la sintassi italiana viene contaminata da quella spagnola in forma immediata (*cocoliche* sintattico): «forse si *cambi* il destino, / forse finiscan le pene» per ‘forse cambierà il destino, forse finiranno le pene’ (p. 83); o anche in forma (p. 64)³ indiretta: «Chissà quando ciò finisca?», per ‘Chissà quando ciò finirà?’. A volte viene distorta la norma morfematica: «negrina» (p. 83), invece di ‘negretta’ o ‘negruccia’ (per far rima con «cucina»...).

Altre volte si calca letteralmente un costrutto spagnolo, invece di cercarne il reale equivalente italiano: così il gioco di parole «Más prendido que un botón», che può equivale all’ital. ‘più attaccato di una sanguisuga’ e, nel contesto, ‘più innamorato che mai’, viene calcato con un incomprensibile «più attaccato di un bottone» (p. 65). Senza contare il ricorso a immagini che non solo sono troppo lontane da quelle del testo («l’aveva vinta alle piastrelle», invece di ‘l’avevo vinta ai dadi’, p. 24; «L’agnellin... / gioca...» invece di ‘bela’, p. 53) ma che spesso non hanno assolutamente nulla a che vedere col testo: «e ogni vincita ora stava [...] / più lontano delle stelle» invece di ‘il pidocchio che ci stava [annidato nella coperta] non usciva a nessun costo’, o simili (*ib.*); «(s’era in vari) [...] Poffarina! / Uno mangia quel che può», invece di ‘mi ero riunito con altri compagni tanto disgraziati quanto me’ (vv. 2027-28, p. 75). Analogamente «Negra linda... / Me gusta... pa la carona» (‘negra bella... mi piacerebbe portarti a letto’) diventa «Bella negra, / la risposta è stata buona» (p. 43, vv. 1163-64); «vino ciego» (‘mi venne addosso cieco dall’ira’) diventa «Ma perdé la tramontana», come se qui «vino» significasse ‘divenne’; «y en el medio de las aspas» (‘e nel mezzo delle corna’) diventa «Mentre stavo lì annaspando» (p. 45, v. 1215); «pa el cañadón» (‘verso la valle’) diventa ‘lungo il fosso’ (p. 46, v. 1252); «déle palo!» (‘dagli bastonate!’) diventa «dàlli al palo!» (p. 52, v. 1381), come se le bastonate le buscasse il *palo* e non il *gaucho*...

3. Qui il fenomeno del *cocoliche* è più sottile perché anche lo sp. *quién sabe* (equivalente dell’ital. *chissà*) regge l’indicativo e non il congiuntivo (*quién sabe cuando esto terminará*). Ci troviamo di fronte a una interferenza sotterranea dell’equivalente spagnolo dell’altra accezione del *chissà* italiano (quella di ‘forse’), cioè di *tal vez*, che appunto regge il congiuntivo.

Ho citato solo alcuni casi, ma l'intero libro è carico di simili perle per cui ne risulta un centone eterogeneo e difficile comunque da leggere fino alla fine, quale che sia il livello culturale del lettore. Si ha, qua e là, l'impressione di un esercizio dilettantesco di interpretazione, a volte perfino burlesca, del serio testo hernandiano («Incomincio qui a cantare / pizzicando la mandola» ...: p. 1); anche con rime incredibili come «La mia lingua stenta o parmi / ... / da quest'ardua prova a trarmi» (p. 1); o con interpolazioni di banali frasi riempitive, del tutto estranee al testo, come quel buffo «felice sera!» nei versi «vuoi o non vuoi, *felice sera!* / devi andare alla frontiera» (p. 10); o con immagini che né corrispondono al testo né rappresentano in italiano un equivalente di quelle del testo: «perro cimarrón», 'cane randagio', 'inselvatichito', diventa «can dell'ortolano» per far rima con «Sacr...estano» (p. 58, v. 1539).

Questa traduzione insomma non può essere rivolta alla persona colta (malgrado i suoi numerosi *cultismi* e arcaismi letterari), né può essere rivolta alla (né intesa dalla) persona non colta proprio per la continua presenza di tali elementi.

Troppi sono comunque i *qui pro quo* dove è evidente che il traduttore non ha capito il testo: il «moro de número» (cioè il 'morello di razza') diventa «un morello sol[o]» per confusione col l'ital. *uno di numero* che appunto significa 'uno solo'; «si uno anda hinchando el lomo» ('se uno vuol ribellarsi') diventa 'se un fa un po' di carne' (p. 15), forse perché lo sp. *lomo* ha anche il significato di 'filetto di carne' ...; «Y nunca se andan con chicas / Para alzar ponchos ajenos» ('e non hanno nessun scrupolo per rubare la roba d'altri') diventa, all'incontrario, «e se in donna altrui s'imbatten, / non la pigliano... grulloni!» (p. 34, vv. 917-918), come se *alzar el poncho* volesse dire, in questo caso, 'sollevare le gonne (delle donne altrui)' ...; il «gauchaje» ('le truppe dei gauchos') diventa «la scolta» ('la sentinella') (p. 35); il «lobo» ('tipo di foca del Río de la Plata, detta anche *lobo marino*') diventa 'lupatto' (p. 77, v. 2080), animale che il *gaucho* non conosce.

Quanto alla metrica, pur essendo giusto riconoscere il meritevole sforzo realizzato dall'autore per tradurre in ottonari rimati più di settemila versi, occorre rilevare che proprio in questo merito sta anche il suo limite. Infatti, data l'enorme difficoltà, il vincolo formale della rima, aggiunto a quello dello schema fisso dell'ottonario italiano (con accenti fissi sulla terza e sulla settima), ha impa-

stoiato ulteriormente, al di là delle sue forze, il nostro pioniere. A parte il fatto che almeno il 10% dei versi sono metricamente errati, e che molti altri sono tirati per i capelli, tale ambizioso programma metrico è corresponsabile di molte storpiature, licenze gratuite, immagini eterogenee, costrutti sintattici traballanti, interpolazioni riempitive, troncamenti o sincopi o aferesi artificiali... L'estrema difficoltà del testo è, comunque, solo una attenuante generica, dato che nessuno obbliga un traduttore a scegliere un testo così arduo senza misurare preliminarmente le proprie forze.

Vediamo ora una strofa intera (che a prima vista potrebbe magari sembrare ineccepibile) a titolo di esempio organico di come *non* deve essere fatta una traduzione poetica:

<i>Testo</i>	<i>Traduzione del Testena</i>
A otro que estaba apurao Acomodando una bola, Le hice una dentrada sola Y le hice sentir el fierro, Y ya salió como perro Quando le pisan la cola. (I, vv. 1549-1554)	A un altro che in gran fretta Mi lanciava il cappio a volo, Lo affettai d'un colpo solo Come se fosse di pane; Andò traballoni al suolo, Poi scappò via come un cane. (p. 58)

I verso: «apurao [apurado]» non vuol dire qui «in [...] fretta», ma piuttosto 'indaffarato'.

II verso: «bola» non equivale a «cappio» (cioè 'nodo scorsoio') ma a 'palla di pietra' (arma degli indi).

III e IV verso: «Le hice una dintrada sola / Y le hice sentir el fierro» vuol dire 'gli tirai una sola stoccata e gli feci provare il ferro', e non «lo affettai d'un colpo solo / come se fosse di pane». D'altra parte non si può *affettare* ('tagliare a fette') d'un colpo solo; senza contare che uno che viene tagliato a fette poi non potrebbe *scappare*.

VI e VII verso: «andò traballoni al suolo» è un'interpolazione gratuita nel testo (a parte che «traballoni» non si usa in italiano come avverbio) che fa *pendant* con la soppressione del verso finale «Quando le pisan la cola» che, invece, è importante perché il poliziotto ferito non scappa via solo *come un cane* (che di per sé non suole fuggire per nulla), ma come un cane *umiliato e dolorante* a cui abbiano *pestato la coda*.

Quanto ai giochi di parole, frequenti nel poema come nel linguaggio reale del *gaucho*, il traduttore se la cava come può, dato che non è facile trovare dei reali equivalenti italiani; e a volta an-

che ci riesce in qualche modo; ma altre volte ci rinuncia (ed è un peccato...). Così nel caso del v. 1823 (p. 67) dove la frase sarcastica «Cuidado, no te vas a *pér... tigo*», che gioca sulla associazione picaresca di *pértigo* 'stanga del carro' con *peer* (pron. *per*) 'spetezzare', e che potrebbe tradursi nel contesto 'Attenzione a non fartela addosso (dalla paura)!', viene tradotta invece «Bada che ti vai a ferire...», perdendosi così lo scherzo linguistico e l'allusione sarcastica che esso contiene.

Ma fin qui poco male. Un po' più avanti, la frase, altrettanto sarcastica «[...] Pa su agüela / han de ser esas perdices» (vv. 1861-62, p. 69), che segue all'immagine del vecchietto che se la fa addosso (questa volta davvero, dalla paura), e che potrebbe tradursi più o meno 'Alla salute di tua nonna vada questo tuo fetore!'; viene tradotta alla lettera «Per tua nonna serviràn quelle pernici»; e qui non solo si perde il gioco di parole ma si crea un'immagine del tutto incomprensibile in italiano. Così pure al verso 327 (p. 44) viene lasciata tale e quale in ital. (dove pure rimane incomprensibile) la espressione «Inca-la-perra», che è una interpretazione scherzosa di *Inglaterra* associata maliziosamente a *hinca* ('monta') e *perra* ('cagna').

Eppure occorre dare a Cesare quel che è di Cesare: ci sono, in questa disperata impresa del Testena, molti passi ben tradotti, corretti, efficaci e soprattutto armoniosi. Ce n'è qualcuno addirittura di magistrale. Non c'è dubbio, quindi, che egli aveva virtualmente delle grandi capacità di traduttore con uno spiccato senso melodico e ritmico. Non si tratta pertanto di un semplice dilettante qualunque, ma di un dilettante *sui generis*, sommamente e stranamente irregolare, che a volte dà l'impressione di un grande ingegno, a volte (più spesso) quella di un principiante.

Da segnalare, infine, che i versi della traduzione non sono numerati; e ciò rende più difficile il confronto con l'originale e con le note collocate alla fine. Alcune di esse sono realmente utili per il non specialista; altre piuttosto vuote e sempliciotte.

Mi sono limitato all'esame della prima parte del poema (*La Ida del Martín Fierro*), ma il discorso vale anche per la seconda (*La Vuelta del M.F.*).

Per concludere su questo primo tentativo, che tanta eco ha avuto ed ha ancora in Argentina, da una parte va confermata comunque l'ammirazione per l'uomo, che ha dedicato «oltre vent'anni» (son parole sue), con amore e costanza esemplari, per dare «la cit-

tadinanza italiana» a Martín Fierro; dall'altra vanno ribadite le più ampie riserve sui risultati complessivi obiettivamente raggiunti. La sua opera insomma, con tutti i meriti che nessuno le può negare, ivi compreso quello di essere stata la prima (e quindi più difficile) impresa del genere, avrebbe dovuto costituire, per i futuri traduttori, un modello non di come deve essere fatta una traduzione del *Martín Fierro* ma di *come non deve essere fatta*. Invece, come subito si vedrà, ciò non è avvenuto.

Abbiamo visto la prima e più nota traduzione italiana. Confrontiamola ora con l'ultima, pubblicata in Bahía Blanca (Argentina), per i tipi della Casa Editrice Palumbo Hnos. y CIA., S.C.A., 1972, a mezzo secolo di distanza dalla 1 edizione del Testena, e uscita in occasione del centenario della pubblicazione della *Ida del Martín Fierro*. Questa volta il traduttore (o comunque uno dei due) è propriamente uno del mestiere, un «Professore», «Traduttore e Interprete di Lingua Italiana» (come può leggersi nel frontespizio), Francesco F. Crocitto Cuonzo, con cui ha collaborato il fratello, Comm. Giuseppe R. Crocitto Cuonzo. Cionostante i risultati letterari della traduzione non hanno superato di molto quelli del Testena. Trattandosi non più di un dilettante, mi corre l'obbligo di esaminare più *sistematicamente*, e con maggior rigore il testo presentato. Mi limiterò, per ragioni di spazio, al primo migliaio di versi.

Occorre premettere, anche in questo caso, che non mancano qua e là versi felici in corrispondenza di momenti del testo particolarmente ardui come: «un volpone del mio rango / non rimane intrappolato» (p.18); «ché io son come le tigri / a cui rubano la prole» (p. 20) ... Ma il difetto metodologico fondamentale è lo stesso del Testena: la confusione di livelli linguistici. Così forme letterarie o rare come buffi (7,28)⁴, negletta (8,39), sito (9,40), sentía (10,59), ostello (10,67), captiva (12,86), sfuggía (13,102), l'equino (14,114), gruzzo (14,115), a stracciasacco (15,126), indagazione (16,130), gioir (18,153), involato (19,173), non ritenganmi (20,183), del mio dir non ho certezza (10,63), alternano con termini o locuzioni conversazionali e popolari: me li spaccio (5,12); facendola finita (7,33); col gozzo pieno (riferito a persone) (8,34); marmocchi (9,49); minchione (10,58); sgobbar (11,70); balla (11,72); quattro gatti (11,75), testone (11,76), di volata (11,

4. Il primo numero tra parentesi indica la pagina e il secondo la strofa.

79); Porco boia! (13,93); per un pelo (13,103); salvai la pelle (13,104); squagliarmela (16,134); porco cane (17,140); un corno(!) (17,141); sbirciar (18,154); un volpone (18,161); non mollo (19,167); quella là (20,177).

A parte questo vizio di fondo nella metodologia della traduzione, sono numerosi gli abbagli e i *qui pro quo* in cui è caduto il traduttore:

v. 213: «No le faltaba un consuelo» non significa «di rispetto lui godeva» (8,36) ma ‘non gli mancavano consolazioni (affettive o economiche)’;

v. 218: «Cosa que daba calor» non significa «ciò che dava un gran calore» (8,37) ma ‘cosa che entusiasmava’;

v. 224: «más bien era una junción» non significa «ma piuttosto una funzione [religiosa]» (8,38) bensì ‘ma piuttosto uno spettacolo’;

v. 225: «Y después de un güen tirón / en que uno se daba maña» non significa «ed in seguito a strappone / che ben tira ma non strappa» (ib.) bensì ‘e dopo una lunga tirata [cioè dopo una lunga faticata nel lavoro] in cui uno si dava da fare’;

v. 235: «Aquél que no era chancleta» non significa «E la gente non negletta» (8,39), ma ‘e chi non fosse un pastafrolla’;

v. 425: «corté paja» non significa «tagliai paglia», ma ‘tagliai giunghi’ (o frasche con cui il *gaucho* faceva il tetto del *rancho*);

vv. 428-9: «Que si uno anda hinchando el lomo, / Se le apean como un plomo» non significa «se qualcun volge la spalla / gli spediscono una palla» (11,72), ma ‘se qualcuno reagisce gli si butano addosso pesantemente (come il piombo)’;

vv. 443-4: «Porque había rastrillada / O estaba una yegua muerta» non vuol dire «perché alcuno rastrellava / ed alzava un polverone» (11,74) ma ‘perché c’erano tracce [degli indiani sul terreno] o un cavallo ucciso [da loro per succhiarne il sangue];

vv. 452: (Se entiende, de puro vicio)» non significa «e lo fan per distrazione» (11,76), ma ‘si capisce, inutilmente’;

v. 455: «Con un estrutor... ¡qué... bruta!» non vuol dire «Con un caporal testone» (11,76) ma ‘con un istruttore... figlio di...’ (*testone* corrisponderebbe eventualmente allo sp. *bruto* e non *bruta*), in quanto *bruta!* qui è eufemismo per *puta!*, che a sua volta è ellissi di *la puta madre que lo parió!*;

v. 459: «eran lanzas y latones» non significan «eran lance con ottone» (11,77) ma ‘eran lance e spadoni’;

vv. 582-3: «Tendido en el costillar», non significa «Mi buttai carponi» (13,98) ma '(l'indio), disteso lungo il fianco (del cavallo)';

v. 635: «En mi perra vida he visto» non vuol dire «Nella sporca vita ho visto» (14,106) ma 'nella mia vita, *non ho mai* visto' (nello sp. riopl. *en mi perra vida* è una mera negazione intensiva);

v. 757: «Esto sí que es amolar» non significa «questo fatto è amorale» (15,127) ma 'questo sí che è dar fastidio [al prossimo]' (evidentemente qui il traduttore ha letto *amoral* invece di *amolar*);

vv. 781-4: «Y todo era alborotar / Al ñudo, y hacer papel. / Conocí que era pastel / Pa engordar con mi guanaca» non significa affatto «Si riempiva inutilmente / un volume di cartaccia... / era proprio una focaccia / che ingrossava il mio fardello» (16,131) ma 'era tutto un far confusione per niente, e un far teatro. Mi accorsi che era una pastetta per mangiare a spese mie';

vv. 917-8: «Y nunca se andan con chicas / para alzar ponchos ajenos» non vuol dire «e non sanno, disgraziati, / donna altrui quanto conforta» (18,153) ma 'e non vanno tanto per le sottili quando si tratta di rubare'; anche qui il traduttore, come il Testena, ha confuso «alzar ponchos ajenos», che letteralmente significa 'alzare il poncio altrui', con *alzar las faldas de las mujeres ajenas...*

Altri casi, meno vistosi, di traduzione erronea o che comunque non corrisponde al testo sono i seguenti:

vv. 395-6: «lo haremos pitar del juerte; / Más bien dése por dijunto» non corrisponde a «quindi stia ognuno all'erta / se non vuol morire a stento» (10,66), ma 'gli faremo provare una razione di tabacco forte [cioè 'gli faremo sputar sangue']; è meglio che si consideri già defunto';

vv. 856-8: «Y esa fue la culpa toda: / El bruto se asustó al ñudo / y fi el pavo de la boda» non corrisponde a «per la mente sua incosciente / che si spaventò per niente, / la mia mossa fu colposa» (17,143), ma 'e quella fu tutta la (mia) colpa: Quel bruto si spaventò per nulla e ci andai di mezzo io';

vv. 911-2: «Y cuando pescan un naco / uno al otro se lo quitan» non corrisponde a «Ma disposti a disputare / qualche soldo o dei proventi» (18,152), ma 'quando riescono a pescare un po' di tabacco, se lo contendono l'un l'altro';

vv. 191-2: «Y así sin sentir pasaban / Entretenidos el día» non corrisponde a «Ed i giorni si passavan / tanto gli uni come gli altri» (7,32), ma 'E cosí, senza accorgersene, passavano, divertendosi, la giornata'.

v. 491: «Ande enderieza abre brecha» non corrisponde a «come spinto da balestra» (12,82) ma 'dovunque attacchi apre una breccia»;

v. 510: «Y se agacha a disparar» non corrisponde a «e rifugge disperato» (12,85) ma a 'se la dà a gambe»;

vv. 508-9: «Si lo llega a destripar / Ni siquiera se le encoge» non corrisponde a «e anche quando è sviscerato / nella terra non finisce» (12,85) ma 'se anche arrivi a sbudellarlo, lui non fa una grinza»;

vv. 653-4: «Yaguané que allí ganaba / No salía... ni con indulto» non corrisponde affatto a «In quel gioco per sventura / si perdeva fino l'osso» (14,109) ma 'il pidocchio che lí si annidava non usciva nemmeno con l'indulto' (cioè 'non si riusciva a stanzarlo»);

vv. 831-2: «Que talvez mi sepultura / Si me quedo iba a encontrar» non corrisponde a «e che una sepultura / per cercarmi certo fruga» (17,139), ma 'e che forse la mia tromba, se fossi rimasto, avrei trovato' (d'altra parte, come può la sepultura *frugare?*).

Vediamo ora una serie di *qui pro quo* di tipo linguistico: «Nai-des me ha de seguir» (v. 95) 'nessuno mi dovrà seguire' tradotto «Non ho mai *persecutore*» (questo corsivo e i successivi sono miei); «querellas» (v. 98) 'lagnanze' diventa «bagatelle» (6,17) che in ital. vuol dire un'altra cosa; «Hasta ponerse *rechoncho*» (v. 148) 'fino a diventare gonfio' tradotto «fin tener la pancia *a concio*» (7, 25); «el Juez de Paz» 'il giudice di pace' (v. 311) diventa «L'Istruttore» (9,52); «En cuanto *sonó* un cencerro» (v. 540) 'non appena suonò un campanaccio' (il segnale dell'attacco) diventa «ché un campano *li commina*» (12,90) (l'ital. *comminare* significa 'minacciare', e qui il campanaccio non minaccia gli indi, ma dà loro il segnale di attaccare); «echar panes» (v. 567) 'dire bravate' diventa, chissà perché, «finire sottoterra» (13,95); «Siempre he sido medio *guapo*» (v. 591) 'Sempre sono stato piuttosto coraggioso' diventa «sono sempre uno *spaccone*» (13,99) (si è scelta qui una accezione di *guapo* incoerente rispetto al contesto).

Interi gruppi di versi vengono semanticamente sconvolti. Così «Hicieron el entrevero, / Y en aquella mescolanza; / éste quiero, éste no quiero, / Nos escogían con la lanza» (vv. 561-4), 'Fecero una grande confusione, e in quella mescolanza – voglio questo, questo no – ci sceglievano con la lancia', diventa «eran fulmini sul campo! / Ci sceglievano con la lancia, / era un gioco, vera ciancia... / e per noi non c'era scampo» (13,94), dove fra l'altro *ciancia*, che

in italiano significa 'chiacchera inutile, a vanvera', è usato impropriamente col valore di 'bazzecola'.

Insomma l'italiano dei Crocitto è molto approssimativo e vi emergono anche veri e propri barbarismi grammaticali o lessicali con frequenti contaminazioni o ibridismi cocoliceschi⁵: «perché l'uom *cui lo* divora / un dolore straordinario» (5,1); «*né* una mosca si avvicina» (*ib.*, 10) (contaminazione con lo sp. *ni* che ha il valore dell'ital. *nemmeno*); «e nessuno in un impaccio / mi ha mai visto *titubando*» (*ib.*, 12) (confusione con l'uso participiale del gerundio spagnolo); «al confin *se lo* convoglia» (9,47) per 'lo si convoglia' (adozione erronea dello sp. *se lo*); «*a* uno solo, supplicante, / sol poté salvar l'ostessa» (*ib.*, 56) (calco dell'accusativo personale sp.); «A cavallo ed *albeggiando* / mi diressi alla frontiera» (10,64) (altro caso di calco sintattico del gerundio sp.); «Ben compatta *a* noi, furiosa / dando gridi caricò» (13,93) (ancora l'accusativo preposizionale sp.); «Y al fin me les escapé / Con el hilo de una pata» (v. 618) diventa «di volare al Padre Eterno / per un pelo sol non *fallo*» 13,103) (erronea attribuzione al verbo ital. *fallare* 'sbagliare' del valore di 'rischiare'); «Aquel trance *tan amargo*» (v. 624) 'quella situazione così amara' diventa «quell'ora *poco spiccia*» (14,104) (quando l'ital. *spiccio* non ha nulla a che vedere con *amaro*); «poco a poco» (v. 646) diventa «tratto a tratto» (*ib.*, 108) (che in ital. equivale a 'di tanto in tanto'); «*sembra che si fece* tutto / per affliggere la gente» (14,112) (costruzione sintattica erronea in ital., per contaminazione con quella dello sp. riopl.); «Con la roba più *discorda*» (15,118) (ricostruzione di un presunto femminile dell'invariabile *discorde*); «con fine e giusto *accerto*» (16,133) (italianizzazione erronea dello sp. *acierto*; a parte il fatto che tutto il verso non ha nulla a che vedere con il verso corrispondente del testo che dice «Pa no verme más fundido»: v. 796); «giocavamo senza sosta / con *baristi* d'alta sfera» (16,135) divertente attribuzione alla parola ital. *baristi* 'gestori di *bar*' del valore di 'coloro che *barano* nel gioco'); «Se fa caldo *non è gente*» (18,152) (traduzione letterale arbitraria dello sp. riopl. «no son gente» che qui vuol dire 'non sono in gamba; non sono resistenti'); «al mio buco *fui* filando» (19,168) (uso improprio del verbo *essere* al posto di *andare*, per contaminazione con lo sp. *fui* che ha ambedue i valori); «mi contò un *vicino*» (*ib.*, 173) (adozione del

5. Cfr. nota 2.

valore riopl. di *vecino* = 'abitante del luogo'); «per pagar l'*arrendamento*» (*ib.*) (italianizzazione dello sp. *arrendamiento* 'fitto'); «*Forse* mai io ti *riveda*» (*ib.*, 178) (costruzione arbitraria di *forse* con il congiuntivo come il *tal vez* sp.); «né un buon cane per *compadre*» [rimando con «padre»] (*ib.*, 179) (adozione dello sp. *compadre* al posto dell'ital. *compare*).

La rima spesso è tirata per i capelli e qualche volta induce il traduttore a parole di uso raro o speciale, o a inventarne di inesistenti nell'ital. attuale: «Salvazione» per rimare con «veglione» (9,47); «arretaron» per rimare con «mischiaron» (*ib.*, 57); «morir a *stento*» per rimare con «momento» (10,6 cit.); «gridamenti» (12,81) per rimare con «adolescenti»; «non gli si capiva un *brano*» (17,142), per rimare con «cristiano» (voleva dire 'non gli si capiva una parola'). Non mancano qua e là versi metricamente errati o zoppicanti. Nei primi mille versi esaminati ne ho contati almeno una ventina.

Da rilevare infine, anche qui, che i giochi di parole, che allietano qua e là questo serio poema, sono troppo spesso evitati o sacrificati o resi inverosimili. Così quel gustoso «*¡barajo!*» (per *¡Carajo!*) che potrebbe corrispondere all'ital. pop. 'cazzerola!', vien ridotto a un semplice «Per Bacco» (19,163); «Inca-la-perra» (per *Inglaterra*) associato maliziosamente, come s'è visto più sopra, a *hinca la perra* 'monta la cagna', viene sostituito da «ciurmaglia» (9,55) con cui non ha nulla a che vedere; «*¿Quién vivore?*» (v. 860), equivalente *cocolicesco* dello sp. *¿Quién vive?*, è tradotto con un incomprendibile «chi là vipere?» (17,144); così pure «Haga arto!» (*ib.*, 862) (per *haga alto!*), interpretato giocosamente come *lagarto* ('ladro'), viene rappresentato con un poco convincente «Ca va là!» associato a «cavallo» (*ib.*). Comunque è giusto riconoscere che questa traduzione rappresenta un passo avanti rispetto a quella precedente.

Fra la prima traduzione del Testena e l'ultima dei Crocitto, si colloca cronologicamente quella di Mario Todesco, rivista e corretta dal padre Venanzio Todesco, già professore di Filologia Romanza all'Università di Padova, il quale dopo la tragica scomparsa del figlio, la diede alle stampe per i tipi di Bino Rebellato Editore in Padova nel 1959. Si tratta di una traduzione in prosa, sostanzialmente antologica in quanto molti passi, ritenuti non interessanti, sono stati omessi. Non essendo legata al metro del verso

essa riesce a mantenere più facilmente la fedeltà al testo rispetto alle precedenti. Il traduttore questa volta ha scelto un solo livello linguistico (anche se non quello più adatto, a mio giudizio) e, nell'insieme, lo ha mantenuto costante: è il livello *normale* dell'italiano scritto dalle persone colte, senza voli classicheggianti e senza scadimenti popolari; insomma uno stile piano e pulito di *medietas* letteraria. Si sente in questa scelta e in questa coerenza l'intervento della mano di un filologo romanzo. Tuttavia, se l'impresa era ovviamente da considerarsi ardua in partenza per un giovane alle prime armi come Mario Todesco (luminosa figura di patriota fucilato dai nazisti nel 1944), essa continuò ad essere in molti punti insormontabile anche per il vecchio specialista in questioni filologiche quando rivide, aggiornò e pubblicò la traduzione. Infatti a lui pure sfuggì il significato di molte espressioni gauchesche (o più genericamente, rioplatensi) che, pertanto, trascrisse erroneamente od omise o sostituì con altre non omogenee rispetto al contesto; senza contare che sacrificò anche lui molti dei giochi di parole e delle relative allusioni *picaresche* che incontrò nel poema. In ciò risiede il maggior limite di questa antologia che, comunque, ha avuto il merito di essere stata la prima stampata in Italia. Attraverso di essa gli italiani della penisola hanno potuto venire a contatto diretto, anche se incompleto, con la grande epopea della letteratura argentina.

Anche qui l'esame della traduzione sarà sistematico e completo per il primo migliaio di versi. Per il resto della prima parte del poema analizzerò soltanto i principali errori e lacune.

v. 259: «si usté *pisa* su rancho» non corrisponde a «se uno sta nel suo *rancho*» (p. 43) ma a «se uno *mette piede* [cioè ritorna] nel suo rancio» (dato che si parla del *gaucho* fuorilegge ricercato dalla polizia);

v. 261: «lo caza lo mesmo que *ave*» non corrisponde a «gli dà la caccia come a un *uccello*» (p. 43) ma «gli dà la caccia come a una *bestia*» (dato che, per il *gaucho*, *ave* è qualunque animale da cacciagione, dal cinghiale all'armadillo);

v. 276: «Y pa el *cepo* lo enderiezan» non corrisponde a «lo cacciano in *prigione*» (p. 43), ma a «lo spediscono al *supplizio della trave*»⁶;

v. 319: «Allí un *gringo* con un órgano» non corrisponde a «Là uno *zingaro* con un organetto» (p. 44) ma a «Là un *italiano* con un organetto»;

vv. 333-4: «Jue acollarao *el cantor* / con el gringo de la mona» non corrisponde a «io fui legato con lo zingaro della scimmia» (p. 44) ma «il cantante fu legato insieme all'italiano, quello della scimmia»;

v. 361: «Yo llevé un moro [...]» non vuol dire «A me toccò un cavallo nero [...]» (p. 44) ma «io mi ero portato con me [quando mi rastrellarono] un morello [...]»;

vv. 383-4: «Ni envidia tengo al ratón / En aquella *ratonera*» non corrisponde a «non compiangio il topo in trappola in confronto» (p. 45) ma «non invidio nemmeno il topo [che vive] in quella topaia»;

v. 424: «corté paja» non vuol dire «taglia paglia» ma «tagliai giunchi (o frasche) [con cui si facevano i tetti dei ranchos]»;

v. 427: «enriedo» non equivale a «reclusione» (p. 45) ma «pasticcio», «guaio»;

v. 471: «Salíamos muy *apuraos*» non vuol dire «uscivamo di mala voglia» (p. 46) ma «partivamo in gran fretta»;

vv. 545-6: «Y golpiándosé en la boca / Hicieron fila adelante» non vuol dire «in atto di scherno ci sfilarono davanti» (p. 46) ma «picchiandosi la bocca [con la palma della mano per ritmare e amplificare i gridi secondo la loro abitudine] si disposero in fila [cioè presero posizione] davanti a noi»;

v. 583: «Tendido en el costillar» non vuol dire «Ritto sui fianchi» (p. 47) ma «disteso lungo il fianco [del cavallo]» (per non farsi colpire dall'avversario, come solevano gli indi);

v. 604: «me tuvo apuradazo» non corrisponde a «mi tenne impegnato» (p. 47) ma a «mi fece vedere i sorci verdi», «me la sono vista brutta», e simili;

v. 610: «mezquinar la garganta» non vuol dire «rantolare» (p. 47) ma «nascondere [proteggersi con la mano] la gola»;

v. 618: «Seguiré esta relación / Aunque *pa chorizo* es largo» non corrisponde a «Continuerò questa relazione, quantunque forse, sia troppo lunga» (p. 48), ma «Continuerò questo racconto benché la *sfilza* [delle cose narrate] sia ormai lunga»;

vv. 695-6: «Algunos creiban que estaba / Allí la *proveduría*» non corrisponde a «pareva che tenesse un intero magazzino» (p. 49) ma «c'era chi credeva che lì ci fosse il deposito della sussistenza militare»;

vv. 713-4: «Pero sabe Dios qué zorro / Se lo comió al Comisario» non vuol dire «però chissà qual volpe la [sic] mangiò al Com-»

missario» (p. 49) ma ‘però chissà quale volpe *si mangiò il Commisario*’ (nel senso di ‘chissà quale diavolo si portò via l’ufficiale pagatore’);

v. 737: «La cosa se me *ñublava*» non equivale a «La cosa *si faceva seria*» (p. 49) ma a ‘La cosa per me diventava *poco chiara*’;

vv. 741-3: «Yo me le empecé a atracar, / Y como con poca gana / Le dije [...]» non corrisponde a «Me gli accostai *titubante* e gli dissi [...]» (p. 49), ma ‘Cominciasti ad abbordarlo, e con l’aria dello *svogliato* [cioè qui ‘del *distratto*’], gli dissi [...]’;

v. 749: «Me rái y le dije [...]» non vuol dire «*mi schiarìi la gola* e gli dissi [...]» (p. 49), ma ‘*feci un sorrisetto* e gli dissi [...]’;

vv. 847-8: «[...] tan *bozal* / Que nada se le entendía. / ¡Quién sabe de ánde sería!» non vuol dire «così *stupido* che *non capiva nulla*» (p. 50), ma ‘così *confuso nel parlare* che *non gli si capiva nulla*’ (cioè che parlava una lingua ibrida, *cocolicesca*); inoltre è saltato l’intero verso «¡Quién sabe de ánde sería!» (‘Chi sa mai di dove era!’);

v. 874: «Y se empezó la *función*» non corrisponde a «Si cominciò la *funzione*» (p. 51) ma ‘E cominciò lo *spettacolo*’ (qui nel senso metaforico di ‘canaio’).

v. 991: «Me parece el campo *orégano*» (o, in altre edizioni «Para mí el campo son flores») è frase fatta che non corrisponde a «Per me la campagna è il Paradiso» ma alla locuz. ital. ‘per me son rose e fiori’;

v. 1063: «Talvez no te vuelva a ver» non corrisponde a «Chissà non ti possa rivedere» (p. 5) ma ‘forse non ti rivedrò mai piú’;

v. 1158: «Más vaca será su *madre*» non corrisponde a «Piú vacca sarà sua *moglie*» ma ‘sarà vacca vostra *madre*’; il gaucho non suole insultare la moglie dell’interlocutore, ma la madre (o la sorella o la nonna);

v. 1164: «Me gusta... pa la *carona*» non ha qui il senso di «mi piace per la *sella*» (p. 54) ma di ‘mi piacerebbe portarti a letto...’ (*carona* è la coperta che si colloca sotto la sella, ma il gaucho la usava anche come materasso per dormire all’aperto);

v. 1215: «Y en el medio de las *aspas*» non vuol dire «tra le *costole*» (p. 55) ma ‘tra le *corni*’ (cioè ‘in testa’);

vv. 1292-3: «‘[...] Beba, *cuñao*’. - ‘Por su *hermana*’, contesté», non significa «‘Beva, *cognato*’. ‘Per parte di sua *sorella*’, gli risposi», ma «‘Bevi, *cognato*’. - «*Alla salute di tua sorella*», gli risposi’;

v. 1408: «Al *pajonal* enderiece» non corrisponde a «si dirige al

suo pagliaio» (che il *gaucho* non conosceva) ma 'si dirige verso il canneto';

v. 1578: «Y a la *pu...n...ta* disparó» non vuol dire «e sparò alla *pu...n...ta*» (nel senso, come spiega la nota del traduttore, di «*alla disperata*»), ma 'e andò a farsi benedire' («a la *pu...n...ta*» è eufemismo ellittico per *a la puta madre que lo parió!*);

vv. 1595-6: «Y por el suelo la punta / De mi facón *les jugué*» non corrisponde a «*piegai* verso il suolo la punta del mio pugnale» (p. 61) ma 'accarezzai la terra con la punta del mio coltellaccio' (segno di provocazione);

v. 1641: «Otro *iba* como maleta» non corrisponde a «un altro *partí barcollando* come un sacco sul cavallo» (p. 6), ma 'un altro *stava penzoloni* sul cavallo, come un sacco' (dato che era ferito malamente);

v. 2080: «lobo», per il *gaucho*, non corrisponde a «lupo» (p. 69), animale che, come abbiamo già visto, egli non conosce, ma a *foca*;

v. 2129: «Lo levantan de un *sogazo*» non vuol dire «lo sollevano con un *tratto di corda al collo*» ma 'lo sollevano con una *scudisciata*';

v. 2196: «*Alcemos el poncho y vamos*» non corrisponde a «*Prendiamo il poncho e partiamo*» (p. 71) ma '*mettiamo le gambe in spalla* e andiamocene' (*alzar el poncho* è modo di dire che ha perduto il valore letterale).

Qua e là vengono omesse parole o frasi importanti per il contesto eidetico e stilistico. Così il v. 255 «*Pero áura... barbaridá! / La cosa anda tan fruncida [...]*», tradotto «ma ora le cose sono tanto cambiate» (p. 43); a parte il fatto che la traduzione esatta di «*La cosa anda tan fruncida*» sarebbe 'le cose sono tanto *complicate*', viene omessa l'esclamazione *barbaridad!* che è una delle costanti lessicali più peculiari del rioplatense parlato e che corrisponde più o meno all'ital. *mamma mia!* Alla p. 43 è omesso il verso «*Áhi principia el pericón*» (v. 278) che pure è loc. pop. fra le più caratteristiche ed espressive del riopl. ('*Lí comincia il ballo*' nel senso metaforico di '*lí cominciano i guai*'). Alla p. 44 la chaplinesca immagine «[...] un *gringo* con un órgano / Y una mona que *bailaba*» (vv. 319-20), viene ridotta a «uno *zingaro* con un organetto e una scimmia» (fra l'altro, erroneamente perché, come già abbiamo visto, *gringo* non corrisponde a «zingaro» ma a 'italiano'), e si perde l'immagine della scimmia *che danzava* per divertire gli

spettatori. Alla p. 46, viene soppresso il v. 530 «Tanto salir *al botón*» ('dopo di essere usciti tante volte per nulla') dove *al botón* rappresenta pure una delle locuzioni più espressive e più frequenti del riopl. pop. Alla p. 52 sono saltati addirittura 5 versi all'interno di una frase. Pure saltano a volte certe diffuse esclamazioni eufestiche del riopl. tipo *Pucha!* (per *La puta...!*) alla p. 52, v. 959, o *Aijuna!* (per *Ab! Hijo de una...!*) alla p. 50, v. 839. Altre volte vengono rese con espressioni ital. più castigate, come «Pucha» del v. 590 tradotto «alla malora» (p. 47); «Jue pucha» (*hijo de puta!*) del v. 557, tradotto «Fu un disastro...» (p. 47); «La pucha!» del v. 425 tradotto «perdinci!» (p. 45). In tutti questi casi le espressioni corrispondenti da scegliere nell'ital. comune dovrebbero essere invece più pregnanti, del tipo *Porco cane!*, *Porco mondo!*, *Porca miseria!*, *Porco boia!*, *Mondo cane!*, *Figlio di...!*, *Maledetto!*, *Cornuto!* o simili. Tra gli eufemismi gauceschi più trasparenti c'è il *barajo!* (corrispondente all'osceno *Carajo!*) il quale equivale alle varianti ital. *Cazzerola!* *Cacchio!* *Cavolo!* e simili. Nella traduzione invece esso perde la sua origine e diventa «accidenti!» (p. 45) o addirittura un semplice «purtroppo» (p. 43).

A volte sono intere immagini metaforiche che vengono perdute proprio perché la traduzione letterale rimane incomprensibile per il lettore italiano. Così al v. 539 «[los indios que atacaban] Salieron como mais frito» viene tradotta «Vennero da ogni parte come i chicchi di mais tostato» (p. 46). La metafora gaucesca fa riferimento ai grani del mais che quando vengono messi nella padella rovente, secondo l'uso rioplatense, scoppiano e *schizzano* in tutte le direzioni. In italiano potremmo piuttosto dire che gli indiani partirono all'attacco 'schizzando come frecce', o qualcosa di analogo. Così pure al v. 1746 «Más prendido que un botón» (cioè innamoratissimo della sua donna) viene calcato letteralmente «più attaccato di un bottone» (come fece anche il Testena) conservando una metafora che in ital. non è comprensibile. In ital. bisognerebbe ricorrere a qualcosa come 'attacatissimo!' o, meglio 'cotto e stracotto'.

Altre volte gli elementi principali della metafora non vengono tradotti e rimangono semplicemente sottolineati in spagnolo con qualche chiarimento in nota. È il caso di «Soy un pastel con relleno / Que parece torta frita» (vv. 1697-8) che viene trascritto «sono un *pastel* con ripieno sebbene sembri *torta frita*» (p. 63), dove le immagini sono estranee all'uso italiano. Il significato è 'sono

una persona che vale, anche se ho l'aspetto umile'. In ital. si potrebbe ricorrere a una metafora più comprensibile del tipo di 'sono come l'acquavite, che ha l'aspetto d'acqua fresca' o simili.

Ai vv. 581-2 l'indiano che attacca furioso arriva «Gritando: 'Acabáu, cristiano, / Metáu el lanza hasta el pluma!'» nel suo gergo che deforma lo spagnolo. Il traduttore sacrifica l'effetto tragicomico dell'ibridismo linguistico e trascrive alla lettera «Sei morto, cristiano: ti pianto la lancia fino al pennacchio» (p. 47). Si poteva salvare in qualche modo l'effetto del testo ricorrendo a un italiano straniereggiante e dicendo per esempio. 'Cristiano essere fottuto, lancia mettere infilata!'.

Quanto ai giochi di parole *picareschi*, pure tipici della mentalità gaucesca, essi sostanzialmente si perdono. Vediamoli:

vv. 860-4: la sentinella napoletana ubriaca non riconosce Martín Fierro che sta avvicinandosi e gli grida il chi va là nel suo ibrido *cocoliche*. Il *gaucho* capisce fischi per fiaschi e ne nasce una scena divertente basata sull'equivoco linguistico: «Quando me vido acercar, / 'Quen vivore?'... – preguntó; / 'Qué víboras?' dije yo. / – 'Haga arto!' – me pegó el grito, / Y yo dije despacito: / 'Más lagarto serás vos.'»; il gioco di parole sta in «Quen vivore?» (che vorrebbe dire *Quién vive?* 'Chi va là?') interpretato dal traduttore come «Qué víboras?» 'Che vipere?'; e «Haga arto!» (che sta per *Haga alto!* 'Alto là!') interpretato come *lagarto* 'lucertola' e, metaforicamente 'ladro'; il traduttore se la cava mantenendo il testo spagnolo anche qui con qualche chiarimento in nota: «Quando vide che m'avvicinavo, 'quén vivore?' domandò: 'qué vívoras!' risposi io. 'Ha garto [sic]' egli gridò, ed io gli dissi piano: 'Más lagarto serás vos.'» (p. 51; è chiaro che in ital. tale gioco di parole è incomprendibile, e si deve tentare di riprodurre la scenetta mediante un altro gioco linguistico del tipo, per esempio, del seguente: 'Al vedermi avvicinare, / «Arto là!» quello gridò; / «Quale arto?» replicai. / «Chi va accà?», gridò di nuovo; / sottovoce gli risposi: / «Sarà vacca tua sorella!»'.

vv. 1177 ss.: Martín Fierro offende sarcasticamente un negro dandogli del *porrudo* ('persona coi capelli crespi', quindi negro, per associazione con *porra* 'la coda degli animali quando ha i crini sporchi e appiccicati') mediante un gioco di parole: «Po...rrudo que un hombre sea, / Nunca se enoja por esto.»; il negro si infuria e gli risponde per le rime: «– Más porrudo serás vos, / Gaucho rotos! [...]» (vv. 1181-2). Il traduttore (p. 54) trascrive alla let-

tera sia la prima battuta («Per *fiero* che un uomo sia, non si arrabbia mai per questo») sia la seconda («Più *peloso* sarete voi gaucio straccione») senza che il lettore italiano possa vedere nessuna relazione fra *fiero* e *peloso*; anche qui bisognava cercare in ital. un gioco di parole equivalente, sia pure diverso; per esempio qualcosa come «Mammia mia, che denti bianchi! / Come bulbi di *finocchio* ...» [...] – «Il *finocchio* sarai tu, / Sporco *gaucho*!» [...];

vv. 1292-4: il *gaucho* avversario di Martín Fierro gli manda una indiretta allusiva alla onorabilità di sua sorella, chiamandolo *cognato* mentre lo invita sarcasticamente a bere: «Diciendo: 'Beba, *cuñao*' / – 'Por su hermana', contesté, / Que por la *mía* no hay cuidao»; la traduzione resta incomprensibile: «Dicendo 'Beva, cognato'. 'Per parte di sua sorella' gli risposi 'che per la mia non ho pensiero'» (p. 57); si poteva tradurre, rispettando la battuta, press'a poco così: «E mi disse: 'A te, cognato!' – Gli risposi: 'A tua sorella! Della mia non t'impicciare'»;

vv. 1823-4: il *gaucho* Cruz, mentre affronta quello sporcaccione del comandante che gli insidiava la moglie, gli lancia una battuta sarcastica: «Cuidao no te vas a *pér...tigo*, / Poné cuarta pa salir», che, letteralmente, significa 'attenzione a non cadere dal timone [pértigo] del carro; aggiungi un altro cavallo per uscirne [dal pantano]'. E con questo significato infatti viene tradotto nel testo: «Attenzione! non ti metere in pericolo; cerca invece di cavarela» (p. 65). Però in questo modo si perde il gioco di parole originale per cui «Cuidao que te vas a *pér...* [foneticamente equivalente a *peer*, come abbiamo già visto]» è interpretabile, se si fa pausa, come 'Attenzione a non spetezzare [dalla paura]!', o, come meglio si direbbe in ital., 'Attenzione a non fartela addosso!'. Ma adottando quest'ultima traduzione l'allusione sarebbe troppo diretta e si perderebbe il gioco di parole. Perciò potremmo ricorrere anche qui a un gioco linguistico equivalente, anche se non uguale. Per esempio: 'Vatti a far *fo...rtificare* / Se vuoi batterti con me!' Si Si dirà che questa espressione non è fine... Certo, non lo è come non lo è quella del testo hernandiano.

UNA LETTURA DI THE BROKEN HEART DI JOHN FORD

Non è forse casuale il fatto che il disaccordo della critica nell'interpretazione dei due maggiori drammi di John Ford eguagli la discordanza di opinioni sollevata dalle più appariscenti complessità del teatro di Webster: pur approdando a esiti stilistici diametralmente opposti, ambedue i drammaturghi si trovavano infatti (ed è ormai il luogo comune applicabile, sotto vari aspetti, a tutto il periodo storico) ad imprimere forma drammatica ad una realtà che in qualche modo non sentivano più come dominabile o anche solo razionalmente conoscibile; cosicché i loro drammi divenivano carichi di ambivalenze, di nessi discontinui e, in *The Broken Heart*, di emblematici silenzi.

Nella staticità delle componenti formali e nella sommessità, quanto ricca polifonia dei temi, *The Broken Heart* drammatizza nuclei tematici di base riferibili appunto all'esperienza esistenziale di cui sopra, il che ne condiziona i mezzi espressivi, determinando, sotto la nitidezza del tessuto stilistico, una struttura fratturata, un discorso drammatico che sotto certi aspetti prescinde dalla dinamica della causalità e, in ultima analisi, si cristallizza in quel trionfo del rituale o del puro gesto che del dramma è l'emblema più tipico, anche se più semplificato.

La robusta vitalità del teatro elisabettiano si è qui estenuata in esausta esperienza di macerazione interiore; una macerazione che nasce, come vedremo, dall'inconciliabilità – sfociante in una reciproca azione distruttiva – tra il reale e l'ideale, tra l'essere e il voler essere, tra i richiami istintivi dell'esistenza ed il codice della virtù e dell'onore; tanto che tutta la ricca sfaccettatura tematica del dramma è riconducibile a quest'unico tema di fondo, o se si vuole, a questo tragico dissidio esistenziale.

Era forse ovvio che un tema siffatto dovesse trovare il suo luogo privilegiato in quell'esperienza per definizione irrazionale che è

l'amore – ma l'amore come cementazione delle animè, come anelito irrimediabile, come 'fato' cioè, nell'accezione che il termine assume in tutto il discorso fordiano: vale a dire un fato che domina e determina l'uomo dall'interno e contro il quale l'uomo può sì erigere lo strenuo baluardo del dominio stoico e razionale, ma a prezzo del proprio annientamento vitale, di una morte interiore di cui quella fisica non è che il simbolo o l'estrema conseguenza (ovvero, nei risvolti estetizzanti che sono tra le caratteristiche meno vitali dell'opera, il suo fiore più bello, il suo più perfetto coronamento).

Questa concezione faticosa dell'istinto (intrinseca alla concezione di *'Tis Pity She's a Whore*, ma lì anche sfruttata ambigualmente tra i pretesti e gli infingimenti verbali dietro cui si trincerava la cavillosa casistica di Giovanni) riceve in *The Broken Heart* una proiezione esteriore che, sebbene evidente, non ci pare sia stata messa in debita luce dalla critica. Si tratta della profezia che incombe sulle vicende di Sparta e della connessa figura di Tecnicus. Quest'ultimo infatti, alla sua funzione di *monitor* (figura il cui archetipo risale al frate di *Romeo and Juliet*, e di cui è epigono frate Bonaventura in *'Tis Pity She's a Whore*) e a quella di coro (si vedano per questo aspetto i frequenti, impotenti commenti di Tecnicus all'azione), unisce la terza e più evidente funzione faticosa, quella cioè di interprete e mediatore dell'oracolo.

È chiaro che la fatalità in Ford è di natura interiore, intimistica e moderna; questa però – che è anche la sola veramente interessante perché poeticamente vera – trova un emblematico contrappunto in quell'oscura *ananche* greca che opera sullo sfondo. È pur vero che l'utilizzazione dell'espedito classico, esteso anche all'elaborata ritualizzazione della morte stoica, oltre che, naturalmente, all'ambientazione in una mitica Sparta, si amalgama solo in parte (e vedremo quale) nella tessitura poetica dell'opera; ne resta comunque il forte valore simbolico nei riguardi dell'assunto fondamentale, il riconoscimento cioè (tra i più espliciti ed integrali che il tema abbia ricevuto in questa tarda fioritura teatrale) che nell'uomo agiscono forze che lo soggiogano. Il messaggio è qui tanto più persuasivo proprio perché ci troviamo di fronte a personaggi di altissime qualità spirituali, pronte anche a contrastare (a differenza dei protagonisti di *'Tis Pity She's a Whore*) l'imperiosità del fato interiore. Forse per la prima volta, nella lunga tradizione del teatro elisabettiano e post-elisabettiano, la tragedia si impernia non già sulla rottura di un ordine etico, bensì sulla sua massima osservan-

za¹. Solo che, rovesciati così i termini del discorso, la risposta al problema esistenziale registra un'estrema involuzione oltre la quale si affaccia l'attrazione della pura affermazione di principio, del gesto statico e supremo, un pericolo al quale non si sottrae il discorso esistenziale, ma a cui il dramma sfugge in larga misura grazie alla tangente poetica; che si realizza non già nei nessi drammatici e non tanto nella caratterizzazione dei personaggi, quanto nel fiorire spontaneo di tema su tema, di motivo su motivo, in una compatta concatenazione seriale, sempre atta a schiudersi in nuove efflorescenze, sempre aperta a nuove amplificazioni.

Paradossalmente, date le vistose differenze a cui inizialmente si alludeva, è, ancora una volta, un po' il caso del teatro di Webster che si sostanzia tutto nel lampo metaforico del linguaggio; ma tanto quello si contorceva in una tormentosa ricerca metafisico-conoscitiva, tanto questo si distende e si stempera nella elegiaca registrazione di una problematica i cui termini sono chiari, ma la cui risultanza dà sempre e soltanto una cifra: la morte; al parossismo dello spasmo è subentrata la rigidità della quiete assoluta².

Oltre che dai valori formali sopra esposti, il senso pregnante di questa staticità emana dalla stessa situazione drammatica: del ritmo frenetico di tanti drammi elisabettiani, di quelle passioni, dello scontro di interessi selvaggiamente egoistici, qui non è rimasto che l'eco già spento delle guerre tra Sparta e Messene, di interne contese ormai superate e di un torto privato – quello subito da Penthea che il fratello ha costretto a rompere il fidanzamento con Orgilus per sposare Bassanes. Ed anche di questo torto, che pure è l'unica molla di tutta la tragedia, il dramma coglie solo l'*aftermath* nel significato più proprio della parola; non soltanto, cioè, nel senso che la colpa sia relegata nell'antefatto, ma in senso assai più sostanziale, perché di quella preesistente colpa le circostanze attuali mutano profondamente la natura: si tenga presente che fin dall'inizio, Ithocles, il protagonista colpevole, è già penitente, già anzi amaramente espiante. Anche qui cioè, i termini della situazione, o se si vuole, del problema, sono rovesciati rispetto alla tragedia elisabettiana e giacobina (in genere alle prese con un male *morale* e quindi irredento) e si configurano nella futilità e impotenza

1. Per la posizione dei due protagonisti maschili, Orgilus e Ithocles, più problematica al riguardo, si veda più avanti, rispettivamente p. 156 e nota 4; p. 169, nota 24.

2. Per un'illuminante indagine sulle funzioni del linguaggio metaforico di Webster, si veda la monografia di A. Serpieri, *John Webster*, Bari, 1966.

del pentimento – simile a «debito del fallito, senza possibilità di pagamento» – in una condizione esistenziale che non concede alcuna effettiva possibilità di riparazione e in cui la colpa produce irrevocabilmente il suo frutto di morte³; il che è quanto dire che il rovesciamento della situazione drammatica serve di fatto a mettere in rilievo un altro aspetto del determinismo fordiano, un determinismo impietoso che sospinge gli umani destini entro morte e morte senza via di ritorno e che nessuna luce di rigenerazione spirituale viene a soccorrere. La stessa vendetta di Orgilus, legata come è a una sorta di motivo sacrificale, sembra assai più inserirsi come momento culminante di uno scontato rituale elegiaco che assumere il significato di gesto autonomo⁴. E la voce ammonitrice di Tecnicus sullo sfondo – anche per quel che concerne i moniti contro la vendetta – riveste molto più la qualità di profezia che di guida morale, sia perché in quest'ultimo senso rimanda, come vedremo, alle astrazioni della filosofia avulsa dalla vita, e sia perché, soprattutto, la sua funzione profetica è, per definizione, in contrasto con quella ammonitrice.

I motivi sopra esposti risultano a una lettura che tenga presente quella concatenazione seriale dei temi alla quale prima si alludeva, una concatenazione i cui anelli sono saldamente legati tra loro in un compatto nesso causale, lungo il cui filo si realizza l'unità drammatica e dal cui dipanarsi emerge il significato del dramma.

Il punto di partenza nella serie è dato dal tema della bellezza, proposto in termini manifestamente sacrali⁵; concezione di cui

3. È lo stesso Ithocles che ne trae la sconsolata conclusione: «I now repent it, / Now, uncle, now; this 'now' is now too late. / So provident is folly in sad issue, / That after-wit, like bankrupts' debts, stands tallied, / Without all possibilities of payment». (IV, 1,9-13). Per l'interpretazione della figura di Ithocles, si veda più avanti, p. 169, nota 24.

Qui come in seguito, le citazioni dal dramma si riferiscono all'edizione curata da B. Morris per *The New Mermaids (The Broken Heart)*, London, 1965). L'introduzione di Morris e quella di D. K. Anderson, Jr., premessa all'edizione della Regents Renaissance Drama Series da lui curata (*The Broken Heart, London, 1968*), sono tra i migliori contributi critici recenti su *The Broken Heart*.

4. Anche R. T. Burbridge nota a questo proposito: «His will for revenge ceases, at the last, to be will at all; it is simply a kind of inertia» (*The Moral Vision of Ford's 'The Broken Heart'*, in *SEL*, x (1970), pp. 397-407). Notiamo per inciso che, a prescindere da qualche felice annotazione, l'articolo di Burbridge è privo di meriti specifici.

5. Si vedano le espressioni: «*shrine of beauty*», I, 1, 64; «*temple built for adoration only*», IV, 2, 32; «*my senses / Are charmed with sounds celestial*», III, 2, 173-174; «*A goddess! Let me kneel*», *idem*, 178. «*There is more divinity / In beauty than in*

interessa meno la scontata marca platonica⁶ che non la derivante implicazione di un dominio e di un imperio alle cui ferree leggi («the laws / Of beauty», I, 3, 39-40) non è dato sfuggire o sottrarsi. Infatti alle connotazioni sacrali si associano termini di sovranità regale⁷, finché il motivo, nei suoi tre momenti bellezza-sacralità-imperio, è raccolto e portato alla superficie da un *a solo* lirico, la canzone dell'atto III, sc. 2 («Can you paint a thought?») che, secondo una tecnica puntualmente ripetuta nelle quattro canzoni del dramma, rannoda i fili della ricorrenza verbale nel punto in cui il tema acquista la sua massima incidenza strutturale. Qui la lirica rimanda a Penthea – con la quale il tema della bellezza ovviamente si identifica – ed al ruolo principale che questa svolge nelle due scene centrali di questo atto, e cioè il duetto elegiaco col fratello (sc. 2) e la grande scena del testamento (sc. 5); tanto più che in quest'ultima il tema viene ripreso e svolto con variazioni attraverso la simbologia dei tre gioielli, nei quali si sintetizza la preziosa triade giovinezza-fama-amore.

Della bellezza, dunque, la canzone afferma il carattere ineffabile ed il sovrumano potere: «such a glory, (*i. e.* della bellezza) / As beyond all fate, all story, / All arms, all arts, / All loves, all hearts, / Greater than those, or they, / Do, shall, and must obey».

La bellezza (ossia l'amore) è quindi «fato», è anzi «al di là di ogni fato»; è, se possibile, più potente di quello. La fatidicità dei moti interiori, implicita nel contesto drammatico, si dichiara nel motivo lirico. E tuttavia, per una ricorrenza della parola «*fate*» in questa accezione soccorre assai più l'altro dramma di Ford, *'Tis Pity She's a Whore*, dove, a causa forse della difficoltà sempre insita nel compito di rendere accetta una passione abnorme, il drammaturgo si è esplicitamente prodigato a motivarla. «I have... / ... despised my *fate*, / Reasoned against the reasons of my love, / ... 'tis my *destiny* / That you must either love, or I must die» dichiara Giovanni in una delle sue tante affermazioni in proposito, tra sincere ed equivoche come tutta la sua casistica⁸.

majesty», IV, 1, 95-96 (corsivo mio, qui e in tutte le altre citazioni).

6. Per una approfondita analisi del così detto «Platonic love cult», che fiorì a corte, ad opera della regina Enrichetta Maria, cfr. M. Stavig, *John Ford and the Traditional Moral Order*, Madison, Milwaukee and London, 1968 (specialmente il cap. IV).

7. Light of beauty, ... / Whose looks are *sovereignty*», III, 2, 161-164; *Calantha*. «A prince a subject?» *Nearchus*. «Yes, to beauty's *sceptre*», III, 3, 42.

8. Cfr. I, 2, 219-225. Le numerose ricorrenze delle parole *fate* e *destiny* in *'Tis Pity She's a Whore* sono state segnalate da B. Morris nella nota a p.12 della sua edizione

In *The Broken Heart*, invece, quello stesso determinismo degli affetti emerge dalla situazione drammatica, col suo doloroso germinare interiore nel cuore dei personaggi, col suo *essere di fatto*, insomma, al di là delle formulazioni e delle parole; si imparenta, semmai, e si confonde con il Fato che aleggia sul dramma e che ora svolge il ruolo della tipica *ananche* greca, ora acquista tutta una gamma di significati imprecisi, ma sempre intesi a mettere in luce il gioco di forze misteriose che si intrecciano intorno agli umani destini: «Much *mystery of fate* / Lies hid in that man's fortunes» (III, 1,54-55) dirà Tecnicus a proposito di Orgilus, e quest'ultimo, in uno di quegli aforismi tipici sia di Ford che di Webster, sentenzierà in due versi intrisi del senso della corruzione: «Mortality / Creeps on the dung of earth, and cannot reach / The *riddles which are purposed by the gods*» (I, 3,179-181).

Però non ogni cosa si amalgama, si è detto, in questo singolare tentativo di fondere col fato greco il determinismo tutto intimistico degli impulsi interiori: soltanto nella famosa scena della danza che celebra gli sponsali di Prophilus e Euphranea (la sola coppia destinata a realizzarsi nell'amore) fato esteriore e fato interiore paiono identificarsi in un'unica forza distruttrice e fare del lutto privato una catastrofe più ampia che, abbattendosi come con uno schianto sulla casa reale, mette in pericolo le stesse strutture dello Stato: il lontano torto subito da Penthea, la sua morte del cuore, si sono propagati e riprodotti a catena fino a raggiungere Calantha e con essa – in seguito alla morte del re – lo Stato stesso. Ma al di fuori di questa scena la tensione interamente incentrata sul dramma che consuma Penthea, distrugge Ithocles, e stravolge Orgilus, sfiora appena, senza assimilarli, sia i motivi della profezia e dell'oracolo, sia i discorsi profetici di Tecnicus, visto anche che di quest'ultimo interessano invece assai più le dissertazioni etico-razionali, momento cruciale per la controversa lettura dell'opera. Da questi passi dipende infatti (ed il discorso vale anche per le parallele ammonizioni di frate Bonaventura in *'Tis Pity She's a Whore*) l'interpretazione etico-morale del dramma, interpretazione che ci pare vada situata a metà strada tra i due poli estremi, ed egualmente forvianti, della critica fordiana la quale nel drammaturgo ha visto ora l'assertore dei diritti dell'istinto – e quindi dell'amore affrancato dalle limitazioni delle strutture sociali e dall'osservanza del costume (di questo ideale sarebbero rappresentanti Giovanni e

curata per *The New Mermaids*, cit.

Orgilus) – ora il convinto sostenitore della morale tradizionale (di cui sarebbero portavoce Bonaventura e Tecnicus)⁹.

Analogamente a quanto ha intuito R. Ornstein, rispetto alla complessità della figura del frate nel contesto etico di *'Tis Pity She's a Whore*, si può dire che anche in *The Broken Heart* lo scontro – che formalmente si polarizza in Orgilus e Tecnicus, ma che è in realtà interno a ciascun personaggio – non sia «a simple antithesis of... darkness and light»¹⁰.

In realtà, nel mondo di Ford il tradizionale ordine etico sopravvive nelle sue linee di fondo, ma come ridotto a un guscio vuoto e svilito nell'interna dinamica: infatti, se l'etica cristiana di frate Bonaventura è di tipo legalistico e sostanzialmente «negativa», così la etica razionale propugnata da Tecnicus corre sul filo sterile delle costruzioni intellettive e delle sottigliezze accademiche; non quadra più, per ciò stesso, con la complessa realtà dell'esistenza, tanto che se in *'Tis Pity She's a Whore*, la violazione dell'ordine morale conduce, secondo lo schema etico tradizionale, alla morte, in *The Broken Heart* è l'osservanza eroica di quell'ordine che comporta il medesimo prezzo. Sembra perduto il nesso tra un ordine morale ancor saldo, ma svuotato di intimo vigore, ed il sempre conturbante impatto con la realtà delle forze irrazionali ed istintive. Per questo i personaggi, smarriti e lacerati tra i due poli essenziali dell'essere, trovano unica affermazione nella loro stoica forza morale, e solo rifugio nell'estremo annullamento della morte.

Giustapponendo, attraverso una serie di implicazioni drammatiche che subito vedremo, l'ordine armonioso ma astratto dell'intelletto (incarnato da Tecnicus e la filosofia) al palpito vivo che si irradia dai simboli del sangue e del cuore (cui si associa la perentorietà dell'immagine del banchetto), *The Broken Heart* drammatizza la tragica dissonanza tra ordine razionale e realtà dell'istinto¹¹.

9. Per il nutrito elenco degli opposti schieramenti critici in materia si veda M. Stavig, *cit.*, pp. XIV-XIX. Speciale attenzione merita però il saggio che I. Ribner dedica al drammaturgo nel suo *Jacobean Tragedy* (London, 1962). Conciliando le opposte posizioni della critica fordiana, Ribner offre infatti una suggestiva sintesi che abbraccia i due drammi maggiori di Ford. La nostra lettura non è basata su quella di Ribner, anche se entrambe tendono a unificare le precedenti interpretazioni antitetiche.

10. R. Ornstein, *The Moral Vision of Jacobean Tragedy*, Madison, 1960, p. 209. Per l'ambiguità del frate come guida morale, il discorso, ancora una volta, rimanda al frate di *Romeo and Juliet*.

11. Un tentativo di isolare alcuni riflessi verbali di questa antinomia presente nel dram-

Fin dalla scena (I, 3, 102-133) in cui Orgilus si traveste da studente di Tecnicus e, in quel ruolo, assume, significativamente, una «antic disposition», vengono indirettamente presi di mira gli schemi speculativi: non può sfuggire infatti come quella scena non sia altro che un'inquietante parodia dei metodi filosofici: l'astrusità dei problemi, i presupposti aprioristici, il richiamo all'autorità. Senza contare il fatto che, come avviene in genere nelle scene di pazzia, vera o simulata, del teatro elisabettiano, quel farneticante monologo va ricostruito qua e là e letto tra le righe: così, quando Orgilus si domanda tra l'altro, «is it possible, / With... / ... force of reason... / To turn or to appease the raging sea?» per risponderci poco dopo, «No, no», egli sembra esplicitamente negare che la ragione possa soggiogare le dirompenti forze dell'istinto («the raging sea»).

In tal modo, allorché il terzo atto si apre con la disquisizione filosofica di Tecnicus sul retto concetto dell'onore (e la conseguente glorificazione della ragione), il terreno risulta già preparato: ricorrendo agli stessi procedimenti speculativi indirettamente presi di mira da Orgilus, Tecnicus propugna infatti una nitida, quanto astratta distinzione tra le categorie etico-razionali (*knowledge*) con il debito supporto di «necessarietà» (*necessity and truth*), e le categorie irrazionali dell'istinto (*opinion*)¹² con l'altrettanto dovuto appannaggio di «accidentalità» (*probability and accident*): astrazioni che privilegiano il campo speculativo, assai più che non trovino altrettanto esatta corrispondenza nella complessa realtà dell'essere¹³. Realtà che nelle sue componenti istintive si qualifica infatti in una serie di simboli la cui concretezza fisica e addirittura fisiologica costituisce l'implicita ma evidente antitesi dei termini concettuali di Tecnicus. Il primo simbolo è quello, ricorrente, del banchetto che, gustato, è l'amore nella sua pienezza, *feast* nel sen-

ma, è stato compiuto da Ch. O. McDonald, *The Design of John Ford's 'The Broken Heart': A Study in the Development of Caroline Sensibility*, in *SP*, LIX (1962), pp. 141-161. Va detto però che l'articolo, nel suo insieme, risulta del tutto insoddisfacente.

12. Sull'uso rinascimentale di questo termine si veda l'interessante articolo di P. Ure, *A Note on 'Opinion' in Daniel, Greville and Chapman*, in *MLR*, XLVI (1951), pp. 331-338.

13. Forse è a questo stesso illusorio ordine astratto che si riferisce anche Ithocles quando, nel noto e controverso passo sull'ambizione (per cui cfr. più avanti, p. nota 24), osserva amaramente «Morality, applied / To timely practice, keeps the soul in tune, / At whose sweet music all our actions dance. / But this is form of books, and school-tradition; / It physics not the sickness of a mind / Broken with griefs» (II, 2, 8-13). Come sempre, corsivo mio.

so etimologico della parola, ma, non fruito, affama fino all'estinzione delle forze vitali – premessa e causa della letterale quanto simbolica morte di Penthea¹⁴. Ugual ruolo svolge la simbologia del cuore che da ovvio e scontato simbolo della istintività, diventa qui immagine centrale, irradiandosi dal titolo del dramma per amplificarsi in un simbolo composito: arricchendosi infatti di nuove inferenze, si associa al gioiello nella scena del testamento¹⁵, e al sangue – che a sua volta si tramuta in gioiello – nella scena della pazzia:

... have 'ee seen
 A straying heart? All crannies! every drop
 Of blood is turned to an amethyst,
 Which married bachelors hang in their ears. (IV, 2, 128-131)

Il cuore smarrito è un cuore tutto fratture – il sangue coagulato in splendide gocce, simili a segni d'amore: felice connubio di significati affioranti e di trasfigurazione poetica, privilegio esclusivo delle scene di follia di questa ricca stagione teatrale.

A questo punto non occorre più sottolineare come anche la morte di Calantha, alla fine della tragedia, sia letterale e simbolica insieme, né come il simbolo del cuore infranto accomuni le due protagoniste: in una delle molte anticipazioni poetiche di cui è ricca la scena della pazzia, Panthea aveva infatti detto, con profetico vaneggiamento: «Sure, if we were all Sirens, we should sing pitifully; / And 'twere a comely music, when in parts / *One sung another's knell*» (IV, 2, 69-71).

14. Un'indagine sulla simbologia del banchetto (e di quella del cuore) è stata condotta da D. K. Anderson, Jr. (*The Heart and the Banquet: Imagery in Ford's 'Tis Pity' and 'The Broken Heart'*, in *SEL*, 11 (1962), pp. 209-217) che però si limita ad osservarne la compattezza ed il passaggio dal senso figurato a quello letterale senza cogliere la funzione dialettica che detti simboli svolgono all'interno dell'opera. I passi in cui ricorre l'immagine del banchetto sono molti; per un'elencazione completa rimandiamo pertanto all'articolo di Anderson, limitandoci qui a ricordare che il simbolo è usato quasi sempre da Orgilus o da Ithocles e in senso figurato, mentre diviene *letterale* nella «morte di fame» di Penthea. Qui riportiamo, comunque, uno dei passi più significativi, quello in cui Orgilus così descrive la propria angoscia d'amore frustrato: «All pleasures are but mere imagination, / Feeding the hungry appetite with steam / And sight of banquet, whilst the body pines, / Not relishing the real taste of food: / Such is the leanness of a heart divided / From intercourse of troth-contracted loves» (II, 3, 34-39).

15. Il proprio «cuore» è il terzo gioiello di cui Penthea avrebbe disposto il lascito testamentario se, come dice, non lo avesse da tempo perduto: «'Tis long agone since first I lost my heart. / Long have I lived without it, else for certain / I should have given that too» (III, 5, 72-74).

Anche per la simbologia del cuore rimandiamo al sopra citato articolo di Anderson, ricordando che, anche in questo caso, il senso figurato diviene *letterale* nella morte di crepacuore di Calantha.

Il sangue, infine, è il terzo simbolo di quell'irriducibile anelito vitale che solo la morte estingue. Oltre al sangue «contaminato» di Penthea, un riferimento che chiariremo più oltre, c'è il sangue di Ithocles il quale – letteralmente e simbolicamente – «sanguina» presso il corpo senza vita di Penthea («by thy side thy brother bleeds; / The earnest of his wrongs to thy forced faith», IV, 4,65-66); c'è soprattutto il sangue che sgorga prepotente, «like a lusty wine new broached» (V, 2,125), dalle vene aperte di Orgilus la cui morte senechiana e stoica, per dissanguamento, è, come quella di Ithocles, figurazione e segno di un sanguinare interiore, e di quel conseguente estinguersi della linfa, del calore e del colore vitale a cui, con suggestiva prolessi aveva già alluso Penthea nella scena della follia:

Alack, alack, his lips be wondrous cold;
Dear soul, h'as lost his colour... (IV, 2, 127-128)

Sono particolari che accompagnano e caratterizzano quella scena di morte senechiana, corrispondente maschile della morte per crepacuore e suo esatto equivalente. Mentre il sangue di Orgilus fluisce da «vena troppo piena, troppo ricca di vita», si inaridisce in lui «la fonte della vita», il «gelo» si raccoglie attorno al suo cuore («Welcome, thou ice, that sittest about my heart») e in fine il colore vitale si sbianca nel pallore della morte («But prithee, look not pale»), finché resta solo un corpo «esangue» («Remove the bloodless body») ¹⁶. In vivido contrasto col bianco della fede, della purezza e della cera vergine («the burning tapers / Of a life as chaste as fate, / Pure as are unwritten papers» – versi che nella canzone del quarto atto anticipano la simbologia figurativa della grande scena finale), il rosso del sangue (vino appena spillato o goccia simile ad ametista) è l'unico colore che irrorà la fissità marmorea di questo dramma.

La tragica dissonanza tra razionalità ed istinto costituisce dunque, strutturalmente, il punto di rottura, o centro drammatico, tra la catena di temi fin qui esaminati (bellezza, sua sacralità e imperio, fatalità) ed una seconda serie che, ricostruendosi al di là di quel punto, si compendia in altri tre tempi fondamentali: la disarmonia ed il sovvertimento dei valori, il martirio e, in fine, la morte.

¹⁶ V, 2, 154, 128, 157.

Il primo momento trova espressione precipua nel tema musicale le cui note si rincorrono, per così dire, attraverso tutto il dramma; dai primi toni tragici di Penthea ormai sorda ad ogni armonia («this language... / Sounds as would music to the deaf», II, 1,91-92) o capace solo di intendere le note del canto funebre («And 'twere a comely music, when in parts / One sung another's knell», IV, 2,70-71), a quelli nostalgici di Ithocles («Morality, applied / To timely practice, keeps the soul in tune / At whose sweet music all our actions dance», II, 2,8-10) il cui accorato pentimento non può ristabilire l'armonia dell'anima o ricomporre la «danza delle azioni»; dalle note frenetiche di Orgilus che si esalta in una speranza impossibile («our souls / Can dance as well to music of the spheres / As any's who have feasted with the gods», II, 3,18-20), a quelle della trionfante marcia nuziale che, con lacerante ironia, dà inizio, nella seconda scena del quinto atto, alla più tragica delle danze (le cui funeste interruzioni raffigurano, con emblematico vigore, lo scompaginarsi della «danza delle azioni»), fino alle modulazioni dei quattro *songs*, in particolare i due lamenti per la morte di Penthea e Calantha, nelle cui note funebri si spegne finalmente ogni dissidio.

Ma la dissonanza nell'essere sovverte anche i naturali valori: i critici si son dati molta pena per spiegare come mai Penthea possa impersonare il più alto e quasi sovrumano ideale di purezza (la cui vita è «as chaste as fate, / Pure as are unwritten papers», IV, 3, canz.) e autodefinirsi al tempo stesso «a faith-breaker, / A spotted whore» il cui onore è «wracked», il cui nome è «strumpeted», ed il cui sangue «was seasoned by the forfeit / Of noble shame with mixtures of pollution»¹⁷. Minore attenzione è stata rivolta al fatto che – altrettanto paradossalmente – Penthea è «resa vedova da illegittimo matrimonio» e inoltre va certamente annoverata lei stessa tra quelle «virgin-wives» e «married maids» a cui destina il secondo lascito del proprio testamento¹⁸: il che peraltro, costituisce semplicemente il risvolto sociale, della medesima paradossale antinomia.

Comunque, per trovare una spiegazione al problema si è per lo più fatto ricorso alla situazione storico-sociale e al valore vincolante, di vero e proprio matrimonio, attribuito nel Seicento al fi-

17. III, 2, 69-70 e IV, 2, 144-150.

18. IV, 2, 146-147 e III, 5, 52-56.

danzamento¹⁹; cosa certamente da tenere in debito conto, ma che ha il limite di restringere a elementi fattuali un messaggio poetico; altri poi si sono spinti ad attribuire a Penthea torbide colpe recondite, nel quadro di una alquanto dubbia lettura dell'opera²⁰; in un caso e nell'altro si sono comunque cercati motivi logici per spiegare quella che è invece una cifra poetica nella quale si condensano, come in un emblema, quello stravolgimento e quella lacerazione che costituiscono il centro tematico del dramma.

Del resto, nel generale sovvertimento di valori, la vita stessa si contamina con la morte e, come coesistono matrimonio e vedovanza, così il letto matrimoniale si associa alla tomba, in una sorta di profanazione che coinvolge prima di tutti Penthea, «buried in a bride-bed» (II, 2,38), il cui antico amore per Orgilus è «buried in an everlasting silence» (II, 3,69); ma che raggiunge anche Orgilus e Ithocles, accomunati in un passo che è profetico del loro identico destino di amore e di morte:

... till lastly
We slip down in the common earth together.
And there our beds are equal, save some monument
To show this was the king, and this the subject. (IV, 3, 136-138)

In fine, negli insoliti sponsali dell'ultima scena, Calantha celebrerà la sublimazione del motivo unendosi in matrimonio con l'esanime Ithocles, mentre, nel quadro dell'elaborato rituale scenico, il bianco altare con le candele di cera vergine diverrà l'altare dell'incoronazione, del matrimonio e del rito funebre a un tempo.

Siamo già al tema del martirio; che si configura prima di tutto come violenza, ma violenza patita nel centro stesso dell'essere ed il cui equivalente espressivo e drammatico è *rape*; la parola riecheggia ossessiva, in tutte le accezioni e nei molteplici sinonimi, come una costante che pervade l'intero dramma. Fin dalle prime battute, Orgilus dà inizio all'iterato motivo col ricordare che Ithocles «hath *ravished* / All health, all comfort of a happy life» (I, 1,37-38); lo concluderà Bassanes chiedendo, alla fine del dramma, di ritirarsi

19. Si veda specialmente G. H. Blayney, *Convention, Plot, and Structure in 'The Broken Heart'*, in *MP*, LVI (1958), pp. 1-9; P. Ure, *Marriage and the Domestic Drama in Heywood and Ford*, *ES*, xxxii (1951), pp. 200-216.

20. È il caso di E. Giachino del quale si veda l'Introduzione (spec. pp. XLII-LI) alla sua traduzione delle opere drammatiche di Ford, (John Ford, *Teatro*, Torino, Einaudi, 1971).

ove possa udire solo clamori di pianto e «husbands howling that their wives were *ravished* / By some untimely fate» (v, 3,29-30). Tra questi due riferimenti (in cui il termine mantiene il suo significato generico) ricorrono i numerosi contesti riferiti alla condizione di Penthea, vittima di una violenza intima, nei quali la parola assume il connotato più preciso e emblematico di «stupro»: «A *rape* done on my truth» (II, 3,79); «The virgin-dowry which my birth bestowed / Is *ravished* by another» (II, 3,99-100); «a *violent hand plucked* from thy bosom / A love-blest heart» (III, 2,44-45); «the *rape* / On grieved Penthea's purity» (III, 4,26-27); «There is no peace left for a *ravished* wife» (IV, 2,146).

Non è del resto un motivo casuale perché, nella concezione fortemente intimistica del dramma, l'esistenza si ritrae nel centro dell'essere, vale a dire nella sua realtà più intima e segreta, contrapposta, come tale, all'apparenza esteriore, alla *outward view*, suo inattendibile e forviante velame. Tanto che si ripropone, a questo proposito, la vecchia antinomia apparenza-realtà, sempre cara non solo al teatro ma a tutta quanta la letteratura inglese del Rinascimento; si ripropone però in una versione tutta interiorizzata del problema: configurandosi verbalmente come ripetuta antitesi tra *outward* e *inward*, perde di vista le abituali implicazioni etiche e sociali, per gravitare quasi esclusivamente attorno all'*inward*, momento privilegiato, punto focale da cui si irradia la vita – o la morte.

Il motivo antinomico si enuncia, quasi accessorio dapprima, nel riferimento alla «disguise in outward view» assunta da Orgilus-studente, a cui Tecnicus contrappone «i segreti interiori dell'anima» che quel travestimento non potranno del tutto celare (I, 3,3-4); ma diviene subito tematico allorché, nelle parole di Orgilus, l'amore stesso si definisce come fatto interiore per eccellenza, fiamma che arde non vista, e che consuma all'interno:

The *secrets* of those flames, which, *hidden*, waste
 A breast made tributary to the laws
 Of beauty. (I, 3, 38-40)

In questo senso esistenziale, prima ancora che in omaggio al codice stoico, Orgilus aveva parlato poco prima di «silent griefs» e «hidden wounds», lontana ma importante anticipazione del muto dolore che, nella scena finale, condurrà Calantha alla morte per crepacuore e del chiuso cerchio di intimità e silenzio entro cui, nel

dramma, viene patita e si esaurisce l'esperienza del dolore. In quella famosa scena finale – sublimazione di stoicismo e intimismo insieme – il gioco apparenza-realtà raggiunge, nel personaggio di Calantha, il vertice del suo crescendo tragico:

I but *deceived your eyes* with antic gesture,
.....
But it *struck home*, and *here*, and in an instant.
.....
They are the *silent griefs* which cut the *heart-strings*;
Let me die smiling. (v, 3, 68-76)

È peraltro essenziale alla concezione del dramma, e coinvolge tutti i protagonisti; si ricorderà la figura pubblica e sociale di Ithocles – il generale vincitore – che nasconde in realtà l'uomo distrutto da un rimorso insanabile, macerato nello struggimento di un amore che si prospetta irraggiungibile. Ma si ricordi soprattutto Penthea, la creatura più gelosamente ritratta nell'intimo, che per una infallibile intuizione interiore, sa prossima la propria fine:

... by an *inward* messenger I feel
The summons of departure short and certain. (III, 5, 11-12)

E ancora, Penthea che rifiuta di apparire a corte nello sfolgorio di abbaglianti gioielli, perché di fatto rifiuta lo schermo ingannevole dell'apparenza:

Let such ... who covet
A curiosity of admiration,
By laying out their plenty to full view,
Appear in gaudy *outsides*; my attires
Shall suit the *inward* fashion of my mind... (II, 1, 95-99)

La stessa simbologia dei gioielli si inserisce qui come parte integrante nel discorso sul rapporto apparenza-realtà: infatti, a questi gioielli materiali ed esteriori, che riguardano la fallacia dell'apparenza («Th' *outward* senses» della canzone finale), si contrappongono quegli altri gioielli spirituali ed interiori, oggetto del lascito testamentario di Penthea, che appartengono invece all'essenzialità. Tanto che in questo caso si recuperano, per un momento, quelle tradizionali implicazioni etiche da cui il tema in questione va qui altrimenti esente per il fatto stesso che, in questo dramma, la realtà corrisponde ad un'unica e quasi indistinta realtà di morte: non può quindi coincidere in alcun modo con la *verità*, come in genere avveniva, invece, nel teatro elisabettiano.

Comunque sia, riposta nel più profondo del cuore umano, l'essenza individuale non può che risultare impenetrabile:

Our eyes can never pierce into the thoughts,
For they are lodged too *inward*... (IV, I, 17-18).

Non è l'inconoscibilità metafisica di Webster, che investe l'universo, ma piuttosto il segreto del microcosmo umano, chiuso nel cerchio del proprio geloso sentire²¹.

Aggiungeremo anche che, molto probabilmente, i numerosi enunciati riguardanti il significato recondito dell'oracolo dovrebbero fungere – esattamente come l'aspetto fatidico di quella profezia – da valido supporto analogico del discorso in questione. Senonché, come l'*ananche* greca, in questa tragedia, non si fondeva veramente col determinismo degli impulsi interiori, e tutt'al più si limitava a ripeterne il motivo sullo sfondo, così anche qui le due direttrici non si incontrano se non nel puro enunciato.

Tornando al tema del martirio d'amore, Penthea ne è l'eroina consacrata e proclamata in veri e propri termini sacrali:

...Thou shalt stand
A *deity*, my sister, and be *worshipped*
For thy resolved *martyrdom*; wronged maids,
And married wives shall to thy *hallowed shrine*
Offer their *orisons*, and *sacrifice*
Pure turtles, crowned with myrtle... (III, 2, 82-87)

La canzone che, quasi alla fine del IV atto, accompagna e suggella la sua morte, gliene conferisce la palma associandola a tutti i martiri d'amore:

... now Love dies,
Now Love dies, – implying
Love's martyrs must be ever, ever dying.

Il suo martirio si compendia nei motivi dello stupro, della vedovanza, della sterilità e, in fine, della *starvation*, morte per mancanza di sostentamento. Sono, come si vede, tutti simboli dell'amore non realizzato, ma in modo specialissimo lo è quello della sterilità: che trova l'espressione più patetica nella scena della follia dove si configura come desiderio frustrato di maternità:

Since I was first a wife I might have been
Mother to many pretty prattling babes. (IV, 2, 87-88)

21. Per la proiezione stilistica del tema *outward-inward*, si veda più avanti p. 171, nota 25.

o come rammarico per una fecondità spuria:

My father would have picked me out a husband,
And then my little ones had been no bastards. (*ibid.* 91-92)

finché la vecchiezza e l'impotenza di Bassanes (Penthea lo confonde col padre: «I must have called you father», *ibid.* 143), diventano la vecchiezza e la sterilità di Penthea stessa:

But 'tis too late for me to marry now,
I am past child-bearing; 'tis not my fault. (*ibid.* 93-94)

Il motivo della *starvation*, che rientra, come si è visto, in una più ampia simbologia drammatica, è anche l'ultima tappa del martirio, il riflesso più integrale della irrealizzazione in senso assoluto.

Ai martiri estenuati di questa macerazione non spetta palma alcuna al di là della morte, nessun coronamento ideale, nessuna luce di realizzazione che non sia la pace anelata dell'estinzione. Perché, se fama e ricordo sono i molto proclamati ideali sopravvissuti nel grande deserto di queste esistenze, è anche vero che questi si identificano sempre più, e si esauriscono, in una perfezione formale congelata nel gesto, magnificata e sublimata nel rituale. In questo senso A. Lombardo può a ragione parlare di «morte... recitata» a proposito della ritualizzazione stoica che ne scandisce i tempi²².

È anche vero che un ricupero di irrealizzate potenzialità terrene si prospetta nel motivo amore-morte di cui si sostanziano gli sponsali di Calantha; motivo che la canzone conclusiva apertamente proclama, «Love only reigns in death», quasi a suggellare il dramma. Anche Penthea nel duetto col fratello (III, 2) aveva contemplato per un attimo una ricomposta armonia degli affetti al di là della morte: «Pray kill me; ... / Then we will join in friendship, be again / Brother and sister» (vv. 64-67).

Ma la prospettiva ha la dimensione ambigua del sogno, un'identità ancor più vaga di quell'«Elisio» e di quel «cielo» a cui pure, talora, il dramma fa riferimento:

... let lovers' eyes,
Locked in endless dreams,
Th'extremes of all extremes,
Ope no more... (IV, 3, canz.)

22. A. Lombardo, *Il teatro di John Ford*, in *Teatro elisabettiano, Marlowe-Webster-Ford*, I quaderni dell'Accademia Olimpica, Vicenza, 1975 (pp. 45-65).

Non c'è forse tragedia di questo periodo che vada così singolarmente esente da quel terrore della morte che, come un brivido d'angoscia percorre tanti drammi elisabettiani e giacobini. Potrebbe colpire l'indifferenza con cui i personaggi vanno incontro non solo all'annientamento della propria «prerogative in being a creature», secondo l'espressione di Orgilus (v, 2, 151), ma soprattutto all'interrogativo esistenziale che pone la morte²³. Ma la morte per essi è, prima di tutto, liberazione dalle strettoie del fallimento esistenziale, dalla pena della sofferenza; come tale è anelata ed invocata, mentre morte e vita si confondono in un sogno indistinto: «'Tis a fine deceit / To pass away in a dream; indeed, I've slept / With mine eyes open a great while», dice Penthea nella scena della pazzia (vv. 74-75), una scena che, come uno specchio in frantumi, riflette magicamente i frammenti sconnessi dei temi del dramma.

Non soltanto la morte, infatti, è un sogno sfocato, ma anche la vita, allorché si proietta sullo sfondo della vanità esistenziale, perde i suoi contorni e, secondo quelli che sono sempre stati, del resto, fin dall'archetipo biblico, i caratteri tradizionali di quel tema, diventa sogno, anelito, fumo, ombra: Ithocles paragona le ambizioni umane²⁴ ai razzi e ai petardi perché allo stesso modo «they

23. Per Penthea la morte è la meta di un breve viaggio: «In vain we labour in this course of life / To piece our journey out at length... / ...our home is in the grave» (II, 3, 146-148); e ancora: «I must creep thither; / The journey is not long» (IV, 2, 78-79). Oppure è lo scadere del tempo misurato dalla clessidra: «My glass of life... hath few minutes / Remaining to run down; the sands are spent» (II, 5, 9-10). Per Ithocles è l'ultimo respiro esalato «on the sacred altar / Of a long-looked-for peace» (IV, 4, 69-70); mentre per Orgilus è semplicemente un «piegarsi» verso la madre terra: «When feeble man is bending to his mother, / The dust 'a first was framed on, thus he totters» (V, 2, 148-149); è l'offuscarsi del sole, ma anche la quiete del gelo eterno: «the sun's bright splendour / Is clouded in an everlasting shadow. / Welcome, thou ice, that sittest about my heart; / No heat can ever thaw thee» (*idem*, 152-155). Calantha non è meno indifferente: «Those that are dead / Are dead; had they not now died, of necessity / They must have paid the debt they owed to nature / One time or other» (V, 2, 89-92).

24. Le ricorrenti ma poco chiare allusioni all'ambizione di Ithocles rendono particolarmente controversa la lettura di questo personaggio; tanto che la critica ne ha tratto le interpretazioni più disparate (si veda, ad esempio, l'articolo di G. Pellizzi, *The Speech of Ithocles on Ambition in Ford's 'The Broken Heart'*, in *English Miscellany*, xx (1969), pp. 93-99).

Si ha effettivamente l'impressione che il drammaturgo sia rimasto incerto sulla fisionomia da dare al personaggio. Con tutto ciò, a noi sembra che nella pur imprecisa delineazione di Ithocles, spicchi assai più quella sua sofferta macerazione per la colpa commessa in gioventù (oltre che per l'amore di Calantha) che non le sue eventuali, presenti mire arrivistiche (ipotese, quest'ultima, basata sull'interpretazione di passi almeno ambigui). Si vedano però le pagine di M. Stavig (*cit.*, pp. 151-157) che, pur rico-

vanish / In stench and smoke» (II, 2,7-8) e, morente, ricorderà ogni anelito non realizzato: «Thoughts of ambition, or delicious banquet, / With beauty, youth, and love, together perish» (IV, 4,67-68); ma la lamentazione più suggestiva appartiene, come al solito, a Penthea che la svolge in chiave lirica:

... Glories
Of human greatness are but pleasing dreams,
And shadows soon decaying; on the stage
Of my mortality my youth hath acted
Some scenes of vanity, drawn out at length
By varied pleasures, sweetened in the mixture,
But tragical in issue. (III, 5, 13-19)

I beni terreni sono infatti «unconstant friends», come, con altrettanta certezza, «Griefs are sure friends» (IV, 2,168).

Nell'ultima scena, sullo sfondo dell'elaborato rituale, Calantha conferisce al tema quasi una concretezza simbolica accingendosi al matrimonio con un'«ombra»: «thou shadow / Of my contracted lord» (V, 3,62-63), mentre il dramma si conclude sulle note dell'ultimo *song* che è tutta una variazione lirica sulla *vanitas* esistenziale.

Si può parlare, come si è detto, di involuzione estetizzante, di culto del dolore e della morte, di affermazione della forma e del gesto, e tuttavia varrà non sottovalutare le soluzioni formali che, nel quadro di una stilizzazione ricca di elementi simbolici, fanno dell'ultima parte del dramma un trionfo di poetica scenico-teatrale: le note assordanti della marcia nuziale si spengono nel silenzio icastico del dolore, mentre il rosso vivo del sangue si stempera nel candore immacolato della sceneggiatura finale. Si tratta – ed è qui la sua intima coerenza – di una simbologia scenica profondamente radicata nel retroterra del contesto drammatico: si pensi, ad esempio, alla contrapposizione verbale bianco/rosso che ricorre in tutto il dramma, a partire da enunciati marginali dove il rosso è quello del fuoco e della fiamma: «On the *white* table of unguilty faith... / ... that *fire* / Which once rose to a *flame*» (II, 3,25-29); oppure dove il bianco è quello della carnagione: «Sweet princess, / A perfect purity of *blood* enamels / The beauty of your *white*» (V, 2,21-23); fino ai già ricordati, centrali nessi simbolici, sangue-calore-colore. Si pensi poi alla «horrid stillness» che succede alla canzone per la morte di Penthea (IV, 3,154) o, più genericamente,

noscendo di dover qua e là ricorrere a congetture, convince tuttavia dell'oggettività del problema.

a tutta la contenutezza stilistica dell'opera; prolessi, in ambedue i casi, di quel «dramma del silenzio» che si innesta tra le note della marcia nuziale e che, nell'ultima scena, si proietta e si visualizza nella solennità del rito²⁵.

Va osservato, inoltre, che il risvolto estetizzante e la stilizzazione ritualistica si prospettano soltanto dopo la morte di Penthea il cui personaggio va singolarmente esente anche da quella forma di *self-dramatization* che investe principalmente i tre personaggi maschili e solo in misura più contenuta, e comunque più autentica, quello di Calantha. Tanto che, se con A. Lombardo si può certo affermare che per questi personaggi la morte non coincide più – come in genere nel dramma elisabettiano e giacobino – con «il massimo di esperienza, di verità», è pur vero che nel caso di Penthea tutta la sua lenta agonia è rischiarata da un sorta di illuminazione suprema²⁶. In questo personaggio, insomma, la tragedia mantiene, in parte, la solidità e lo spessore degli autentici valori vitali e questo non solo e non tanto perché, già fin dalla scena del testamento, Penthea si appella ai valori della verità, a questa soltanto affidando la propria fama (in netto contrasto con tutta l'automagnificazione maschile)²⁷, ma perché, sempre in contrasto con i personaggi maschili, *attua* la carità e la giustizia nei valori della vita, piuttosto che la perfezione formale della cortesia nei gesti della morte. In questo senso Penthea si contraddistingue anche per la semplicità adolescenziale dei suoi moduli espressivi che contrastano con l'aulica solennità degli altri personaggi e ricordano da vicino, anche se in altra chiave, la freschezza di Annabella in *'Tis Pity She's a Whore*. «When we last gathered roses in the garden, / I found my wits: but truly you lost yours» (IV, 2, 120-121) è, forse, come voleva T. S. Eliot, «the purest poetry to be found in the whole of

25. La contenutezza stilistica del dramma è stata messa in evidenza da Th. N. Greenfield che, muovendo da un'osservazione di B. Morris (Introduzione a *The Broken Heart*, cit.) osserva come la tensione tra «periphrastic and direct utterance», che secondo Morris caratterizza stilisticamente il dramma, concorra «in conveying a sense of much being unsaid» e ancora «in providing... implication of meaning» (*The Language of Process in Ford's 'The Broken Heart'*, in *PMLA*, LXXVII (1972), pp. 397-405). Aggiungiamo che questa contenutezza di stile è la controparte formale della tematica *outward-inward* sopra esaminata (cfr. pp. 165-167).

26. Cfr. A. Lombardo, saggio cit., p. 65.

27. Tipiche le parole di Bassanes che ha appena aperto le vene di Orgilus: «Oh, I envy not a rival, fitted / To conquer in extremities. This pastime / Appears majestic; some high-tuned poem / Hereafter shall deliver to posterity / The writer's glory and his subject's triumph» (V, 2, 130-134).

Ford's writings», ma è certo un frammento tipico del linguaggio di Penthea²⁸; linguaggio la cui poeticità risulta così difficile da isolare perché, come forse soltanto nella poesia di George Herbert e in certe liriche di Blake, è la risultante di un delicatissimo equilibrio tra l'immediato e l'assoluto, di una densa concentrazione tra il quotidiano e l'emblematico (è il caso dei versi che piacevano a Eliot, ove è ovvia la funzione anche emblematica delle «rose» come simbolo d'amore), che l'analisi critica invariabilmente distrugge quando separa.

In sostanza, pur tra tutti i loro aneliti di morte, i due personaggi femminili non vanno immemori delle istanze della vita: è anche il caso di Calantha che, sebbene più aulica e gestuale, non solo è devota, anche se nella morte, a un ideale d'amore, ma provvede, con attento senso di responsabilità, alla cosa pubblica e alla continuità dello Stato, mentre gli eroi maschili sono tutti intenti a celebrare i fasti della morte e a «nobilmente» contendere su chi per primo debba varcare la soglia dell'oltretomba.

Con tutto ciò *The Broken Heart* non è un dramma perfetto: incongruenze e stonature non mancano a incrinarlo; specialmente, come ha sempre osservato la critica, il personaggio di Bassanes è tutt'altro che convincente, mentre esistono momenti di oscurità soprattutto (come si è infatti osservato marginalmente) nella lettura del personaggio di Ithocles. Difetti, questi, da cui si può dire vada esente l'altra più limpida tragedia di Ford, *'Tis Pity She's a Whore*. Ma se l'intenso patos e il trasporto emotivo fanno di quel dramma quasi un'opera lirica di più facile lettura e immediata fruizione, la densa compattezza di *The Broken Heart*, la sua più difficile scansione e partitura, ne fanno una complessa ed orchestrata sinfonia.

28. T. S. Eliot, *John Ford in Elizabethan Dramatists*, London, 1962, p. 126.

MARIA BONATTI

Una vita fatta di tutte le vite: Pablo Neruda

La pubblicazione delle *Memorie* del poeta cileno Pablo Neruda è uno degli avvenimenti letterari di maggior rilievo del 1974. Neruda muore il 23 settembre 1973, in pieno «golpe» militare, ed il libro apparve postumo, contemporaneamente quasi, a Madrid e a Buenos Aires. Tuttavia la traduzione è immediata.

«Forse non vissi in me stesso: forse vissi la vita degli altri»¹. In queste parole del poeta cileno, che troviamo nell'epigrafe a *Confesso che ho vissuto*, è racchiuso il significato profondo della sua esistenza e quindi anche della sua poesia.

Fin dalle pagine, che sono anche le più belle delle *Memorie*, avvertiamo l'importanza e l'influenza che nella vita di Neruda hanno avuto «los otros», in cui sono compresi non solo gli esseri umani, ma anche gli elementi esterni della natura, dell'ambiente in cui egli è vissuto.

Nel primo dei dodici quaderni in cui è diviso il libro, Neruda afferma che l'unico personaggio indimenticabile della sua infanzia è stata la pioggia: «La grande pioggia australe che cade come una cateratta dal Polo, dai cieli del Capo de Hornos fino alla frontiera [...]. Per quanto abbia camminato mi sembra che sia andata perduta quell'arte di piovere che si esercitava come un potere sottile e terribile nella mia Araucania natale»². Ed è proprio la pioggia una delle costanti della poesia nerudiana, che possiamo ritrovare nei versi dei *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, in quelli di *Residencia en la tierra* ed ancora in *Estravagario*, nel «Testamento d'autunno», ma un po' dovunque in tutta la sua poesia. Neruda stesso ricordando, durante il soggiorno in Russia, nel 1949, una commemorazione all'aperto del grande poeta Puskin, interrotta da una pioggia improvvisa, afferma: «Tutto mi parve nel quadro torrenziale della natura. Di più, quella poesia accompagnata dalla pioggia c'era già nei miei libri, aveva a che fare con me»³.

Oltre alla pioggia tutta la natura in genere è motivo ricorrente nelle *Memorie*; ma gli aspetti che il poeta considera, e gli effetti che essa produce

1. P. Neruda, *Confesso che ho vissuto*, Milano, Sugar, 1974.

2. *Ivi*, p. 13.

3. *Ivi*, p. 244.

sulla sua persona, sono strettamente legati ai momenti diversi della sua vita, ai suoi stati d'animo. Neruda, ragazzino spensierato, spinto da una insaziabile curiosità, prova a contatto della natura di Temuco – luogo della sua infanzia –, quasi un'euforia indomabile: «La natura lì mi dava una specie di ebbrezza. Mi attiravano gli uccelli, gli scarabei, le uova di pernice [...]: Ero sbalordito dalla perfezione degli insetti»⁴; egli ne coglie il fascino misterioso, soprattutto quando descrive la casa e il giardino di Bajo Impérial, dove soleva trascorrere d'estate un mese di vacanza con la famiglia: «Tutto era per me misterioso in quella casa, nelle strade sconnesse, nelle ignote esistenze che mi circondavano, nel suono profondo della lontananza marina».

Con occhi di fanciullo egli trasfigura la natura, la popola di presenze surreali: «Lo strano di quel giardino selvaggio era che, di proposito o per incuria, c'erano solamente papaveri [...]. C'erano papaveri grandi e bianchi come colombe, scarlatti come gocce di sangue, violetti e neri come vedove dimenticate»⁵.

Questo senso di stupore, di irrealtà, che Neruda prova a contatto con la natura negli anni giovanili, muta col passare del tempo, attraverso le molteplici vicende della vita.

Nelle pagine in cui Neruda rammenta il soggiorno, in qualità di console, a Batavia – l'odierna Giacarta –, vediamo il poeta stanco di lunghe peregrinazioni nell'estenuante ricerca della sede del nuovo incarico, febbricitante, depresso, rifugiarsi nel Giardino Botanico; qui la frescura, i profumi, l'infinita varietà delle piante, i fiori meravigliosi gli ridanno fiducia, tranquillità e nuova gioia di vivere.

Gli accenti più vivi e sentiti della prosa nerudiana, oltre che nella descrizione del paesaggio, si trovano essenzialmente nei ricordi d'infanzia e di gioventù. La matrigna e il padre sono due affetti incancellabili nella sua vita; è stato detto giustamente che la figura del padre ferroviere «lascia un'orma assai profonda nella sensibilità del poeta, assurgendo nel suo ricordo a categoria mitica, attraverso il tempo»⁶.

Una pecora di lana stinta, ricevuta da un bimbo sconosciuto, attraverso una fessura della cinta del giardino, o il vano tentativo di tenere in vita un cigno mezzo morto, sono esperienze descritte con una delicatezza e una commozione così vive che difficilmente le troveremo in altri episodi, forse più importanti, ma meno sentiti della vita di Neruda.

Non vi è nulla di trascendentale in una pecora di lana o in un cigno dal collo nero; ma questa pecora e questo cigno sono indimenticabili per il poeta, il quale afferma: «Non ho più rivisto una pecorella come quella. La persi in un incendio. E anche ora, in questi anni, quando passo davanti ad un negozio di giocattoli, guardo furtivamente le vetrine. Ma è inutile. Non s'è più fatta una pecora come quella»⁷; e più oltre per il cigno: «Era uno di

4. *Ivi*, p. 15.

5. *Ivi*, p. 23.

6. G. Bellini, *Neruda*, Milano, Accademia, 1973, p. 17.

7. P. Neruda, *Confesso che ho vissuto* cit., p. 20.

quei meravigliosi uccelli che non ho mai più rivisto al mondo, il cigno dal collo nero»⁸.

Gli incontri importanti di Neruda con personaggi famosi, politici e letterati, alcuni divenuti intimi amici, non hanno nella prosa delle *Memorie* quei toni umani, di profonda sensibilità che caratterizzano «i ricordi intermittenenti» e indelebili dell'infanzia. A questi ricordi appartengono invece gli anni di studio nel liceo di Temuco, la conoscenza di Gabriela Mistral – Premio Nobel per la letteratura nel 1945 –, che guida il giovane nelle prime letture dei grandi romanzieri russi, «che lei considerava i più straordinari della letteratura mondiale [...]. E ancora oggi mi accompagnano»⁹; l'intensa emozione provata nello scrivere i primi versi dedicati alla sua «angelical madrastra», e per contrasto l'assoluta freddezza paterna con cui essi vengono accolti.

Il difficile inserimento di Neruda nella vita di Santiago apre un nuovo capitolo delle *Memorie*. Il tono è cambiato, non c'è più la meraviglia delle prime scoperte infantili, ma una certa angoscia per la vita stentata che egli conduce nella pensione della Calle Maruri, dove l'unica gioia gli proviene dal contemplare gli straordinari crepuscoli. La malinconia, la nostalgia dell'ambiente familiare, si accentuano per il suo carattere introverso, solitario, portato alla timidezza, «una sofferenza inseparabile, come se si avessero due epidermidi, e la seconda pelle interiore si irritasse e contrasse di fronte alla vita»¹⁰.

Nonostante la «prolungata introversione», Neruda stringe presto solide amicizie, che lo accompagneranno nella vita: tra esse quelle con Alberto Rojas Jiménez e Tomás Lago. Intanto incomincia a farsi conoscere come poeta e anche a occuparsi di politica: «Da quell'epoca e con intermittenza la politica si mescolò alla mia poesia e alla mia vita. Non era possibile chiudere la porta che dava sulla strada, nei miei poemi, così come neppure era possibile chiudere la porta all'amore, alla vita, alla gioia o alla tristezza del mio cuore di giovane poeta»¹¹.

Nel frattempo si fa vivo in Neruda il desiderio di scoprire nuovi paesi, nuove genti, di uscire dallo stretto ambito nazionale.

Nel 1927 egli riesce a ottenere un incarico diplomatico a Rangoon e con questo primo viaggio in Asia inizia la serie delle peregrinazioni che lo porteranno in vari paesi del mondo. L'esperienza in Oriente pone Neruda a contatto della realtà sconvolgente e al tempo stesso affascinante di un paese pieno di contraddizioni, di cui ritroviamo gli echi nei versi di *Residencia en la tierra*, scritti in questo periodo e che riflettono «la solitudine di un forestiero trapiantato in un mondo strano e violento»¹².

8. *Ivi*, p. 26.

9. *Ivi*, p. 29.

10. *Ivi*, p. 47.

11. *Ivi*, p. 67.

12. *Ivi*, p. 108.

Nel 1932 il poeta torna in Cile e l'anno seguente in qualità di console è a Buenos Aires, dove conosce Federico García Lorca, al quale si lega di profonda amicizia.

Nel 1934 con la stessa carica diplomatica il poeta è in Spagna; qui inizia un capitolo importante della sua vita, sia per le nuove conoscenze – Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Gómez de la Serna, Miguel Hernández –, sia per le vicende di cui è partecipe: la guerra civile spagnola, la morte di Lorca, che lo colpiscono profondamente.

A proposito dell'assassinio del grande poeta spagnolo, Neruda afferma: «Nessuno poteva pensare che un giorno lo avrebbero ammazzato. Fra tutti i poeti di Spagna era il più amato, il più caro, il più simile a un bambino per la sua meravigliosa allegria. Chi avrebbe potuto credere che esistessero sulla terra, e sulla sua terra, mostri capaci di un delitto così inspiegabile?»¹³. Scrive il Bellini che «Lorca, gli amici, la guerra, sono una esperienza positiva e crudele a un tempo»¹⁴ per Neruda. Il poeta, infatti, ricorda queste esperienze agli amici in numerose occasioni, anteriormente alle *Memorie*. Alla guerra civile dedica, com'è noto, *España en el corazón*, a Lorca un'ode in *Residencia en la tierra*.

Oltre ai racconti dei viaggi, degli incontri, delle avventure, interessanti da un punto di vista autobiografico, vi è in queste *Memorie* una caratteristica strutturale che vorrei sottolineare. Mi riferisco a certi testi, intercalati di tanto in tanto ai quaderni in prosa, sotto forma di prologhi, o epiloghi, o momenti intermedi alla narrazione. In corsivo, questi otto testi interrompono la narrazione, non solo per la singolarità tipografica, ma anche per la struttura sintattica. Sono scritti in prosa, ma in una prosa chiaramente poetica, con una sola eccezione; e in tutti i testi ogni frase è separata dalla successiva da punti di sospensione. Il tono di questi frammenti è quindi assai diverso dal resto della prosa; più descrittivo che narrativo, si carica di una sensibilità che meglio corrisponde alla poesia lirica che al tono discorsivo, tipico del genere saggistico e delle *Memorie*. Così diversi dal resto della narrazione, questi testi non sono, però, avulsi dal contesto generale, anzi servono a puntualizzare le sensazioni più intime di Neruda. In questo senso il primo, *Il bosco cileno*, funge da prologo al *Quaderno I*, che si intitola *Il giovane provinciale*. È una evocazione poetica del bosco, fitto di legna e di pioggia, dalla quale prende le mosse tutta la poesia nerudiana.

Il secondo testo, *La parola*, figura come epilogo al *Quaderno 2*, in cui Neruda descrive le prime esperienze poetiche, a partire da *Crepuscolario*; nell'epilogo egli consegna alcune riflessioni intorno alla parola, strumento principale di espressione del poeta.

Intercalati nel *Quaderno 4* troviamo altri due testi, *Gli dei sdraiati* e *L'oppio*, in cui Pablo Neruda manifesta le sue più intime impressioni sul

13. *Ivi*, p. 153.

14. G. Bellini, *op. cit.*, p. 32.

periodo trascorso in Oriente, che, come più volte si è detto, lascia un'impronta incancellabile nella poesia delle *Residenze*.

Il v frammento fa da epilogo al *Quaderno 5* e s'intitola *Le maschere e la guerra*; è dedicato alla Spagna e alla guerra civile, triste capitolo nella vita di Neruda, che nel saccheggio della sua casa madrilenica da parte dei soldati franchisti sente dissolversi dolorosamente la Spagna nella quale ha creduto¹⁵. Alla fine del *Quaderno 6*, *Andai a cercar caduti*, si trova il vi testo, unico privo di titolo, e mancante di punti di sospensione. È una lucida affermazione di ciò che vuol essere la sua poesia: utile per il popolo, al quale «vorrebbe servire da spada e da fazzoletto, per asciugare il sudore dei suoi grandi dolori e per offrirgli un'arma nelle lotte del pane»¹⁶.

Queste riflessioni sulla propria poesia, Neruda le approfondisce anche nel vii frammento, *La poesia*, inserito nel *Quaderno 11*, dove afferma che essa è veramente tale quando acquista dimensione universale, umana, e riesce a essere recepita da tutti.

Nel *Quaderno 12*, intitolato *Patria dolce e dura*, appare l'ultimo testo, *I comunisti*. È un canto rivolto ai compagni, agli uomini che credono in un cambiamento e che lottano perché avvenga. Si tratta di un canto di fede e può essere interpretato come l'ultima parola del poeta, anche se non è l'ultima del libro.

Un'osservazione si può fare alle *Memorie*, il loro carattere frammentario; la spiegazione sta nel fatto che Neruda non le stese organicamente, ma in momenti diversi della sua vita, quando sentiva il bisogno di fissare sulla carta sequenze della sua storia personale.

Cronologicamente il primo momento nella stesura di queste *Memorie* è databile con l'anno 1962, quando il poeta pubblica sulla rivista brasiliana «O Cruzeiro Internacional»¹⁷ parti relative alla sua vita. Sono dieci capitoli apparsi in serie, unificati sotto il titolo *Las vidas del poeta*. Un altro momento risale al 1954, ed è un testo di particolare rilevanza intitolato *Infancia y poesia*, premesso alle prime tre edizioni delle *Obras Completas*, edite dalla Editorial Losada, di Buenos Aires.

Queste parti isolate delle *Memorie* rappresentano, in un certo senso, la prova generale per un testo poetico che Neruda pubblicherà solo nel 1964, in occasione dei suoi 60 anni, il *Memorial de Isla Negra*, costituito da ricordi autobiografici in cinque libri, dove il poeta rievoca con qualche fedeltà cronologica il passato, in liriche di singolare bellezza e profondità. Neruda ricerca nella sua vita (o meglio nelle vite) la chiave di se stesso, della propria esistenza, e ricostruisce alcuni episodi fondamentali, con una precisione e una fedeltà alla verità davvero notevoli. Inteso, quindi, come autobiografia

15. P. Neruda, *Confesso che ho vissuto* cit., p. 165.

16. *Ivi*, p. 186.

17. P. Neruda, *Las vidas del poeta. Memorias y recuerdos de Pablo Neruda*, «O Cruzeiro Internacional», Rio de Janeiro, Gennaio, 16 / Giugno, 1, 1962.

parziale e diario poetico dell'autunno di Neruda¹⁸, si capisce come il *Memorial* non abbia conclusione. La continuazione si troverà in un altro libro di poesia, *La Barcarola*, ispirato al tema dell'amore e della morte, e soprattutto in queste *Memorie*, ultimo libro del poeta, anche se in parte non del tutto nuovo.

Nel 1973 Neruda, infatti, riprese in mano i dieci capitoli delle *Memorie* pubblicate da «O Cruzeiro», rimaneggiandoli e completandoli. Il risultato è questo *Confesso che ho vissuto*, che si pubblicherà dopo la sua morte, nel 1974, per merito della moglie Matilde Urrutia e dell'amico Miguel Otero Silva, che provvederanno a dare ordine definitivo agli scritti nerudiani, seguendo lo schema disposto dal poeta.

Nella versione attuale le *Memorie* conservano la struttura generale di quelle pubblicate su «O Cruzeiro». I dieci capitoli della rivista brasiliana sono aumentati a 12, e ora Neruda li chiama *Quaderni*. La narrazione autobiografica copre gli anni dall'infanzia del poeta al 1973; giunge, cioè, fino alla tragica morte di Allende, quasi alla vigilia della morte dello stesso Neruda.

Nel rimaneggiare i testi Neruda corresse, tralasciò o aggiunse diverse cose, ma resta fedele alla prospettiva in cui si poneva considerando la propria vita, come è riassunto nel prologo, soprattutto nella frase: «Forse non vissi in me stesso, forse vissi la vita degli altri». In effetti, la vita del poeta non è solo una vita individuale; per Neruda il poeta e gli uomini sono tutt'uno. La visione panteista e «multitudinaria», che egli aveva incontrato in Walt Whitman, è la sua visione. Parlando di sé Neruda parla degli altri, converte la sua voce personale nella voce di tutti. La sua è stata una vita in funzione degli altri, vorticosa, densa, movimentata da continue esperienze e da infiniti viaggi, ma in sostanza, come ha affermato Emir Rodríguez Monegal, rimanendo fondamentalmente un «viaggiatore immobile»¹⁹, teso a scavare continuamente in se stesso. Afferma il critico citato:

Questo viaggiatore di tutte le latitudini dell'orbe (è facile avvertirlo) ha viaggiato realmente poco, e la parte più importante del suo viaggio è stata quella che si realizza verso l'interno: il viaggio verso l'unica vera residenza. Per questo bambino perduto e ritrovato l'unica vera residenza è sta il Sud del Cile, mondo umido di pioggia, [...] illuminato dal bagliore di improvvisi incendi, fortemente impregnato dall'odore del legno (altro elemento materno). Questa madre totalmente persa che il poeta ora ricorda è la fonte inesauribile di una poesia che ha ricoperto il mondo intero, scatenando applausi e fervide adesioni, risvegliando collere, invidie incredibili, per far ritorno alla sua stessa unica fonte. [...] Da qui parte e qui fa ritorno il poeta, questo viaggiatore definitivamente immobile nel centro della sua unica sostanza²⁰.

18. Così E. Rodríguez Monegal, *El Viajero Inmovil*, Buenos Aires, Losada, 1966, p. 323.

19. *Ivi*, p. 324.

20. *Ivi*, p. 331-332.

A Meeting with Hugh MacDiarmid

Candymill, Biggar, Lanarkshire, 13 August 1974.

Candymill, made up of a few farms along the side of the road leading from Edinburgh to the South West, is a little village on the border dividing the counties of Lanarkshire and Peebles.

It was, in fact, the bus-driver who asked me if I was going to see «the Poet» having noticed my frequent, furtive glances at the map and my portable tape-recorder. When I said yes, with what must be typical Scottish gentility, the bus-driver got out of the bus and showed me the road I had to follow to get to «the Poet's Cottage». Certainly, I was, to say the least, surprised at the modesty of the poet's home, but was pleasantly received by his warm welcome which completely discredited the legend of his «cantankerousness».

I had no trouble whatsoever in recognising him because he was exactly like the portrait painted by R. H. Westwater for the cover of his Selected Poems published by Penguin. My plans of an interview as such were spontaneously absorbed into a fluent and comfortable conversation, in an atmosphere of ease and friendliness, undoubtedly helped along by the many «wee drams» of malt, of which he is a reputed connoisseur.

Hugh MacDiarmid (pseudonym of Christopher Murray Grieve) was born on 11th August 1892 in Langholm, Drumfrishire, on the Scottish Border, a region well known for the fierceness and the fighting spirit of its inhabitants. His father was a postman and they lived in the Post buildings, in which the local library was also located. Grieve was educated at Langholm Academy, the Broughton Junior Students' Center and the University of Edinburgh. At the death of his father he left his teacher training and dedicated himself to journalism, expressing his left-wing ideas. During World War I he served in the Army in Greece, France and Italy. Grieve revived the old Scots vocabulary which had no equivalent in modern English, inventing a «synthetic or plastic Scots» capable of dealing with any matter of modern thought and life. His communism and his nationalism did not help his popularity but he is now fully recognized as the man who brought the Scottish literary tradition back on the map of European literature, struggling for the «complete independence» of Scotland and the right of his nation to

communicate with the world without the English mediation. C. M. Grieve published in 1923 the *Annals of the Five Senses*, first of a long list of poems and books of poetry. Other famous poems are: *Sangschaw* (1925), *Penny Wheep* (1926), *A Drunk Man Looks at the Thistle* (1926), *To Circumjack Cencrastus or the Curly Snake* (1930), *First Hymn to Lenin and other poems* (1935), *Stony Limits and other poems* (1934), *Second Hymn to Lenin and other poems* (1935), *Lucky Poet. A Self-study in Literature and Political Ideas* (1943), *Speaking for Scotland. Selected Poems* (1946), *In Memoriam James Joyce. From a Vision of World Language* (1955), *Three Hymns to Lenin* (1957), *The Battle Continues* (1957), *Burns Today and Tomorrow* (1959), *The Kind of Poetry I Want* (1961), *Collected Poems* (1962), *Selected Poems* (1970).

Mr. MacDiarmid, which was the most crucial period of your artistic life?

I think there were two turning points in my writing. When I as a boy my parents spoke Scots, all the people in the town where I was born spoke Scots, but any lapse into Scots was forbidden in the classroom. We were obliged, encouraged to speak what they called 'Queen's English', which nobody in England speaks at all, and we weren't told anything at all at school about Scottish literature: one or two of the more important poems of Robert Burns, a ballad perhaps. It wasn't till I was demobbed from the Army in 1920 and came back to Scotland that I thought: «Well, we have been fighting for the rights of small nations, like poor little Belgium and we don't know anything about our own country». So I started to study it, intensively and it wasn't long before I found it, other young Scots coming out of the Army were in the same position. So we started a movement called the *Scottish Renaissance Movement* to revive the use of the Scots language as a literary medium. That was the first turning point. Up to then I hadn't thought of writing in Scots at all. Then I suddenly found that I could write better poetry in Scots than I could hope to do in English. This was the first turning point. The next turning point was about thirty years later. I became more and more concerned with the problems of the modern world, regarding it as a turning point in the whole history of mankind: the acceleration of changes, the new scientific discoveries and so on. So I felt impelled to write about these things in my poetry, but there was no language in which to do it, there were no words in English, it was an international scientific jargon. I was encouraged to persist in writing in this language, in whatever language I could find, by remembering Heine, the German poet, whose first two volumes of lyrics were enormously popular and still are. One day he said to himself: «I won't write anymore of this sort of stuff!» and he spent years in trying to find a way of breaking up the tonality of the lyric and introducing kinds of material, scientific, political, that had up to that time been considered non poetical. I took exactly the same course and I have been pursuing that course ever since. My bibliographer, Dr.

Aitken of the Strathclyde University in Glasgow tells me that I have written 135 books and pamphlets. I should stop but I don't intend to stop.

Is your language invented or derivative?

My language is partly invented. It is on a basis of the kind of Scots that was written by Dunbar and H. Henryson and other Scots poets of the xv and xvi centuries, but it is an invented language.

You said once: «Dunbar, not Burns!» Are you still of the same opinion?

No, I changed. That was a young man's feeling at that time. Dunbar was a great technician of verse but hadn't the solid poetic content that a great poet requires, and I decided since, that if I had been a little bit older and a little bit wiser I would have recommended not so much Dunbar hut Henryson

Did your parents speak Scots?

Yes, that was the language I learned on my mother's knees; in my childhood all my people spoke Scots, they don't today, there has been a considerable lapse of spoken Scots.

Were poetry and ballads in Scots popular during your childhood?

My father and mother weren't very much interested in poetry or anything but in the Borders there was a lot of that. My grandparents, for example, would tell me stories in Scots and some ballads occasionally.

Why did you write your marxist poetry, your 'Hymns to Lenin'?

I was always a socialist. I began as a socialist. I was a member of the *Independent Labour Party (Social Democratic Party)* and I found that they had moved away from the ideas of the early socialist pioneers in Scotland, all Scottish Nationalists before the time, whereas the new ones were so anxious to have Westminster as a platform that they had ceased to be of any use for Scotland. It didn't suit me and I thought of moving further left (that is an arguable point), and I joined the Communist Party and I am still a very active member of it. The Communist Party, incidentally not like the other parties, has declared absolutely for Scottish independence, what our enemies call 'separatism'. We can't have separatism in the modern world, we want complete independence. That is what I stand for in Scotland: cultural and economic independence. We are a wealthy country and England, with her difficulties, her balance of payments, is anxious to grab the Scottish oil.

Do people feel Scots today in Scotland?

Yes, it is pretty general now. The grand swell of public opinion in Scotland has moved in favour of Nationalism beyond the point reached by the Scottish Nazional Party. There has been a big change of public opinion in

Scotland and not only Scots but our other native language, Gaelic, is coming up with some very good poets, for the first time in two centuries or more.

Which are the links between Gaelic and Scottish poetry?

There are many links and also oppositions. Dunbar and others quarrelled with the Gaelic elements. Burns owed a great deal to Gaelic, not in language but in music, Highland music, pipe tunes. But I am very modernistic, my best friend, I think, in the modern poetic world, was Ezra Pound. My wife and I visited him in Venice and went with Ezra to the Florian Café in St. Marc Square. That wasn't long before he died. This was the second time I was in Italy. The first was in the first World War, coming back from Salonicco where I spent two years.

When did you decide to write about the world and not only about Scotland?

There are millions and millions of people all over the world doing exactly the same thing. They feel ruthless and they are seeking an indigenous basis again for their lives and literatures, and finding it. That's happening all over, Australia, Canada and other minor countries. In the bigger literatures, English for example, most of it is rubbish. They talk about English poetry, there is no such a thing.

Do you usually live here, at the «Cottage»?

No, I am a great deal away. Now I am trying to stop being away so much. I have been all over the world in the last ten years. I have been in China, four or five times in Russia, all the Eastern European Countries, Sweden, East Germany, America, Canada. I want to stop. I'm getting too old, you see!

What was the attitude of the Russian critics?

There was a lot of opposition, of course to the Marxist Poems. A lot of people say: «Oh, well, his early lyrics, but anything he has written since then, of course, is just, a palling off, but I don't agree with them and I don't care what they say! I gave you Heine's example and Pasternak was another; he said: «We are living in such a complicated world now, that it cannot be told in a short poem, we must have more elbow room». I have been very lucky. I knew Yeats, Dylan Thomas, Pound, some of the Russians, Pablo Neruda and so on. I have been very lucky.

Certainly yes. You wrote even a poem, 'The Lucky Poet'?

Oh, yes! The critics, the more academic and more official critics, said it was a bad, unintelligible book, but I don't care what they say. The book is just gone into a second edition. I begun publishing and writing verse when I was twelve, I began writing in English. I wrote almost always verse. I have written a lot of prose since, but when I was young I never thought of

prose. It was never possible for me to write drama, or fiction, or a novel because they require a knowledge of character and I am not interested in human character. I am only interested in the higher brain centres, in ideas, not opinions. I have been considerably influenced by Gramsci, the Italian communist writer who also reverted to the native dialect.

I have noticed that Gramsci is very popular in Scotland?

Henderson, of the School of Scottish Studies, has just published, in an Edinburgh magazine, translations of Gramsci's letters. He was over in Italy, during the war, with the partisans. He speaks Italian like a native and has done a very good job. I know the Italian poets, I took Montale around Glasgow, I know Ungaretti, I had a radio broadcast with him in London and I knew Quasimodo.

What do you think of modern Italian poetry?

I like their ideas but I need a bigger canvas for my poems.

Is the actual wish for independence of Scottish people derived from their cultural background or is it a revival caused by the English politics?

Scottish people have always been international in a way that the English have never been. They are now in the European Community but they have never been spiritually in Europe at all. In ancient times the Celtic Commonwealth extended right to the middle of Russia, all over Northern Europe and they were never imperialistic. The separate tribes had their own autonomy, but the Celts were accustomed to be cosmopolitan in that sense, still retaining their native root and language. The main difference between the Celts and the English is an ethnic difference. We are Gaels, they are Anglo-Saxons. The Celtic minorities can get together on a cultural basis. I have recently been in the Welsh Academy, in Ireland, in our Universities, and I think there is a good basis in our literature. I think that the Celtic minorities can unite on a cultural level. The political problem is represented by our common enemy: English imperialism. But I think we will all get autonomy. I am getting too old but I think that in five years (I might still be alive then) we will get our autonomy.

Don't you think that many Scots became conscious of their cultural individuality because of the economic situation, because of the economic oppression, and after moved towards a cultural consciousness?

Yes that is perfectly true. The importance of the upsurge of the Scottish Nationalist Party is represented by the increased proportion of young people who were members of it. I would say 60%. When we started it, back in 1928 (I was one of the founders) they were all older people. Now there is a very healthy climate.

Which kind of poetry have you been reading?

I like difficult poetry, poetry which concerns itself with intellectual values. The great Scottish philosopher, David Hume said that «Prayed daily for the reenthronement of the great god Difficulty». I don't believe in pop art at all, or in giving the people what they want.

I have read most of the European and American poets but I have been influenced, in so far I have been influenced at all, by the French poet Paul Valery. I like that kind of work. Most of what is written today is rubbish. Trying to express what I feel about most of this stuff I would say: – Emotion without intellect, fancy without imagination and a particular attempt to bring things down to the level of mere entertainment –. I am against all this.

I think that since the publication of your first book, 'The Annals of the Five Senses', your attitude towards poetry is quite changed?

That's inevitable. I think that many great poets do change about middle life. They can write different kinds of things all together, they come to a final conclusion about life and themselves and they feel the necessity to change their poetic expression. The early poetry is largely derivative, what your predecessors have done and you hear and read as a boy. Then as you get older, of course, you have to find yourself and get away from it because the gap between the generations is nothing to the gap between centuries. We are living in an absolutely unprecedented period in the world.

In 1935 you translated the Gaelic poetry of Alexander McDonald; was this your first approach to Gaelic poetry?

No, I was friendly with some of the younger Gaelic poets, one in particular, Sorley Mclean, who is a very good poet and if he had been writing in a language with a larger reading public he would have been recognised as a great international poet. He is very good indeed. He followed my example, unfortunately, for a while. He became a marxist too and was wounded in North Africa and then fell back from Marxism. The problem, with Gaelic, is that now in Scotland we have only 30.000 people who can read it and they do not all read or buy poetry. There is a very good book, I think the only good book up to now on the whole Scottish-Gaelic literature, by the professor of Celtic in Glasgow University, Derick Thompson. The earlier ones were written by ministers and were full of moral precepts, with a complete absence of literary criticism. There is now a surprising revival of Scottish-Gaelic language and, of course, it is much easier now. For long time the education authorities made it very difficult. They taught Gaelic even to children who were Gaelic speaking. They taught it through the medium of English, an absolutely antipathetic medium. But now there are far better facilities and Sorley Maclean is now the principal of the Gaelic College in the isle of Skye. A new thing just started, but it will

make a big difference. I think that the next generation, in the next quarter of the century, will see a big development of Gaelic.

Abroad (i. e. Italy) it is rather difficult, studying English literature at the University, to realize the importance of Scottish literature because the information are given through the medium of histories of English literature?

Yes, and they do not know that English poetry owes a great deal to Scotland because one of the important elements in it is the poetry of nature, landscape. They have got that from Scotland, from Thompson of the Seasons, from the Gaelic poets. They hadn't any nature poetry themselves at all. A mountain to them was Richmond Hill in the outskirts of London. They have got a lot from Scotland but there was no reciprocity. Scotland got nothing in return from English poetry. Chaucer wrote in what we now call Northern English, which is virtually the same as Scots, and that would have been the language of the United Kingdom if it hadn't been for the Norman conquest; then Southern English became the standard of English and this was wrong. They cut out their own dialect in England, Northumbria and elsewhere. They cut out Scots. Now there are far more dialects disregarded by official English. They shouldn't, because their potential creative development is in all these dialects. A very good poet, great linguist and scholar, Barnes, the Dorset poet, wrote in Dorset dialect. Official English brushed his poetry aside but he was a better poet than most of those who are included in the *Oxford Book of English Poetry*. The official languages often reflect official lack of civilization. This is one of the reasons why over half a century in *Who is Who* I have described my hobby as 'anglophobia'. Generally interviewers ask me: «Do you still hate England so much?». No, I hate English imperialism, I don't hate the English people, but their imperialistic culture. They have done it deliberately, it has been a constant policy of the English, involving Scottish education. Scottish law has been forced to assimilate itself more and more to the English and our is a finer law, much more humane.

What was the attitude of the readers when you began writing in Scots?

When I started to write in Scottish this was the objection that was raised: – Who is going to read it, the people haven't got Scots any longer –. They don't know they have got it but I found that to a very large proportion of Scottish people, if they see it on the page it is incomprehensible to them, but if they hear it spoken they suddenly find that they know most of the words. They didn't know they knew them before but they know them, the older people especially, of course, but now there is a great revival. The real danger now is because of the overpopulation of England and underpopulation of Scotland, they are flooding Scotland, buying up properties (we call them white settlers). There are more English in Scotland than Scots in England. The English population is growing and there has been a net fall

in Scottish births over deaths, a net fall in population, which is a bad thing. We still have got a tremendous emigration problem. We are losing 30 or 40 thousands of Scots every year. The younger, more virile and better educated Scots are going abroad.

Critica e crisi dell'ideologia nella Storia di Asor Rosa

L'ultimo libro di Alberto Asor Rosa (*La cultura*, vol. iv, tomo II della *Storia d'Italia*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 821-1664) non solo propone una ricostruzione profondamente innovativa dei processi culturali dell'ultimo secolo, ma rappresenta anche un tentativo, metodologicamente organico, di individuare gli strumenti dei quali l'intellettuale si debba, ora, appropriare per potersi impegnare, senza ubbie ideologiche ed in quanto «figura» sociale specifica, in un «progetto» socialmente progressivo e teoricamente fondato perché storicamente maturo.

Già in *Scrittori e popolo* Asor Rosa aveva tentato di realizzare una perfetta coerenza critica tra giudizio letterario intorno a precise figure culturali e giudizio politico sulla realtà storica esaminata. L'ipotesi che sorreggeva *Scrittori e popolo* era però la dichiarata necessità (ancorché programmatica) di elaborare una strategia rivoluzionaria capace di formulare, dal punto di vista dell'autonomia della classe operaia e quale momento della propria lotta, una critica conseguente dell'ideologia, coincidente con la negazione pratica della presente e passata realtà borghese.

Nel volume einaudiano Asor Rosa persegue invece una via, per alcuni versi assai originale, consistente nella combinazione di due diverse linee interpretative, l'una prettamente politica, l'altra di natura sociologica.

Nella *Storia* vi è infatti da un lato lo sforzo di fornire all'intellettuale che opera nell'oggi gli strumenti capaci di spiegare criticamente la società e la cultura presenti (perché capaci di spiegare criticamente la società e la cultura che preparano il presente) sulla base di fondamenti *non* ideologici. Dall'altro lato viene applicato, quale strumento esplicativo di tale direzione della ricerca, lo schema sociologico del rapporto cultura-politica (che è anche, ma non solo, rapporto tra cultura e realtà storica concreta): per mezzo dell'asserita separatezza tra i due termini, Asor Rosa sviluppa ed amplifica la nozione di «opposizione intellettuale» alla «degenerazione della classe politica», collegando inoltre la formazione ed omogeneizzazione del ceto intellettuale anche con lo sviluppo di nuovi mezzi di comunicazione della cultura.

Nel progredire della storia la nozione di separazione tra cultura e politica appare però un cemento sempre più debole ed incapace di unificare realmente le vicende degli intellettuali; ma soprattutto la opposizione, socio-

logicamente documentata, tra cultura e storia, si smentisce poi nel giudizio politico che la istituisce: perché esso nega alla cultura l'*espressione* di opposizione, rovesciandone lo statuto sociologico in parvenza ed impossibilità di un'opposizione, e dimostrando anzi la vacuità di ogni posizione/opposizione meramente ideologiche.

Tali criteri di metodo non sono peraltro mai enunciati con chiarezza, ma sempre trattenuti «al di qua» di una possibile teoria generale della critica e quasi empiricamente rinvenuti nella presenzialità dei materiali stessi offerti dalla trattazione: benché però prudentemente intrecciati alle analisi specifiche e calati, apparentemente, in finalità obiettivamente cognitive, essi sono tuttavia ben operanti e su di essi, più che su singoli momenti dell'opera, una riflessione critica appare necessaria. La *Storia* deriva inoltre secondo noi la propria importanza dall'essere, almeno in parte, lo specchio del travaglio, nella costruzione di una nuova prospettiva culturale, di non ristretti gruppi di intellettuali degli anni '60 e '70, e di riflettere le incertezze anche teoriche di una generazione di militanti nel momento del loro passaggio da una posizione d'avanguardia e minoritaria ad una posizione di mediazione intellettuale «classica». In Asor Rosa il superamento dei tentativi di forgiare una teoria della cultura, quale momento di una più generale teoria rivoluzionaria, approda, in particolare, all'indicazione della necessità di una più impegnata e rigorosa produzione di conoscenza, sia attraverso l'indicazione dei «vuoti» da colmare nella nostra storia, sia con la denuncia dei «vizi» tenaci della cultura italiana, che proiettano anche sul presente le loro ombre criticamente fuorvianti.

La frattura tra ceti intellettuali e paese reale, dalla quale, come dicevamo, muove la *Storia* di Asor Rosa, appare già consumata all'indomani della realizzazione dell'Unità d'Italia. A partire dalla conclusione del periodo risorgimentale, i gruppi intellettuali che si erano riconosciuti (pur nelle interne divisioni tra monarchici, liberal-moderati, democratico-garibaldini e radicali) negli obbiettivi comuni dell'unità e dell'indipendenza del paese, non saranno più capaci, secondo Asor Rosa, di aggregarsi ad un blocco sociale ed interpretarne l'intenzionalità politica, se non, in certa misura e regressivamente, nella cultura del fascismo.

La divaricazione tra cultura e politica appare quindi ad Asor Rosa come l'asse interpretativo centrale cui aggregare la variegatissima storia culturale degli ultimi cento anni, così difficilmente riducibile entro schemi unitari: «... questo disagio torbido, questa recriminazione costante, spesso giustificata da un determinato andamento della società nazionale, ma più spesso ancora da una chiusa, caparbia incomprendimento dei problemi scaturiti dall'unità, correranno come un fiume sotterraneo attraverso tutta la storia d'Italia almeno sino al fascismo...» (p. 833).

La *deprecatio temporum*, ovvero il rifiuto del sistema di potere dominante (la destra prima, la sinistra poi, l'ipotesi infine di un blocco tra borghesia e riformismo) è il comune tratto soggettivo attraverso il quale si esprime

quella oggettiva separazione tra cultura e politica. Muovendo dall'eredità mazziniana e giobertiana, la tradizione umanistica e accademica della cultura italiana opporrebbe alla nuova realtà, rappresentata dalla nascita di uno sviluppo capitalistico e dalla formazione di un proletariato industriale, solo un rifiuto moralistico, il quale indistintamente abbraccia la quasi totalità degli intellettuali italiani, da De Roberto a Pirandello, da Oriani a Corradini, da Carducci a D'Annunzio, da Croce a Gentile.

Non difficilmente documentabile nelle diverse figure singolarmente considerate, il distacco tra politica e cultura rappresenta forse piuttosto, per quanto può valere tale generalissima nozione, la resistenza tenace ed in parte vittoriosa di vasti ma non omogenei strati sociali, incapaci di un progetto politico comune, ma sufficientemente forti per contrastare una reale modernizzazione del paese.

Il «rifiuto della politica» determinerebbe invece, ad avviso di Asor Rosa, uno sviluppo totalmente separato della cultura, la quale progredirebbe solo nei modi di una riproduzione meramente ideologica di sé stessa. Priva di una base di massa e di un centro culturale unificante, la storia degli intellettuali pertiene solo al mondo delle classi dirigenti: all'interno di quel mondo essa però attinge la propria unità nel contrastare la significativa e nuova, anche se embrionale, produzione di conoscenza che una frazione delle stesse classi egemoni faticosamente tenta di far nascere sul terreno delle nuove scienze sociologiche e politiche.

Più che la storia dell'opposizione degli intellettuali alla politica dell'Italia unita, le vicende culturali dell'ultimo secolo documentano invece, per Asor Rosa, l'impotenza dell'intellettuale italiano ad interagire con la storia reale: la varietà degli indirizzi sostenuti e delle alternative propugnate celebrerebbero dunque per Asor Rosa delle vicende culturali quasi «separate», non significative e storicamente decisive, bensì mistificanti e quasi apparenti.

La storia della produzione intellettuale rivela quindi per Asor Rosa una dialettica puramente interna alla storia degli intellettuali: la mancata convergenza tra paese reale ed intellettuali costringe però anche la critica di Asor Rosa ad una operazione di demistificazione *solo interna* dei movimenti culturali, sia che essi si esprimano nei vieti moduli del populismo retorico di Carducci, Guerrini e Rapisardi, sia che, apparentemente, tendano ad una trasformazione del lavoro intellettuale attraverso le voci del paternalismo riformistico o del conservatorismo illuminato di Villari o Franchetti o De Sanctis.

La questione centrale, che lo studio della storia d'Italia propone alla riflessione, è dunque, secondo Asor Rosa, questo abisso tra sistema sociale, che la classe dominante forgia nel periodo che va dall'Unità sino al fascismo, e la totale inadeguatezza delle rappresentazioni ed interpretazioni che la cultura, nel senso più esteso del termine, riesce a dare di tale realtà.

Più che all'arretratezza paurosa del sistema sociale, l'irrealizzabilità di ogni proposta che muova dalla visione universalizzante propria dell'ideologia

e dai compiti che l'intellettuale può responsabilmente assumersi, è idealisticamente riascritta, nella ricostruzione di Asor Rosa, ai tratti specifici della tradizione culturale italiana, all'umanesimo accademico e retorico della letteratura ed al velleitarismo riformatore dei gruppi intellettuali. La cultura può perciò solo funzionare come fabbrica di miti, i quali continuamente spostano al di fuori del sistema quelle mètte che vengono indicate: nel momento in cui esse vengono proposte, quale che sia il loro livello espressivo (poesia, letteratura, critica letteraria, teoria sociale), è anche negata ogni possibilità di realizzare un rapporto tra interpretazione ed attività pratica.

L'indicazione mitica serve da un lato a mascherare a sanzionare il dato presente, e dall'altro a non porre mai, concretamente, il problema degli strumenti atti a realizzare quei valori che l'ideologia viene proponendo. Tutta la cultura, o larghissima parte di essa, è così relegata, nella visione di Asor Rosa, ad un ruolo di rispecchiamento a posteriori e di mistificazione ideologica: essa non può intervenire mai, se non marginalmente e come elemento dell'insieme, alla formazione delle scelte che nel corso della storia si vengono compiendo.

La sezione dedicata all'hegelismo napoletano non può quindi non rivestire un'importanza discriminante per l'intera trattazione. In particolare l'opera di Francesco De Sanctis rappresenta, per Asor Rosa, la moderna fondazione e giustificazione astrattamente teoretica dei tratti tipici di larghissima parte della cultura successiva, delle ricorrenti tentazioni sistematiche di essa, del mito dell'unità del sapere (condiviso poi anche dal positivismo), della superiorità della filosofia sulla scienza e della svalutazione infine della scienza stessa, implicitamente collegata con la crisi morale del tempo.

De Sanctis è quindi il primo compiuto esempio di autoattribuzione, da parte dell'intellettuale, della missione decisiva di edificazione del nuovo stato: per la gracilità degli apparati istituzionali, per la limitatezza dello sviluppo sociale e per la viziosa coincidenza di destinatario e produttore di cultura, tale progetto non può però che risolversi, secondo Asor Rosa, in un'operazione giustificativa e di sostegno dei nuovi valori nazionali e di classe, entro cui la sua cultura s'era sviluppata ed ai quali solo devono essere conquistate le classi subalterne.

Con la riassimilazione di Rosmini e Gioberti da parte di Spaventa ed il recupero di Manzoni da parte di De Sanctis, la nozione di tradizione viene finalizzata, per la prima volta secondo Asor Rosa nell'Italia unita, all'obiettivo mistificante di dare una parvenza di unità al ceto intellettuale, privilegiando nel contempo non i contenuti ma le finalità metodologiche dell'impegno culturale.

Questa audace riduzione e deformazione dell'hegelismo induce poi Asor Rosa a giustificare anche il recupero, da parte di Oriani e di Boine, del desanctisiano concetto di libertà come sentimento del limite, così come l'utilizzazione gentiliana dell'organicismo desanctisiano in *Che cos'è il fascismo* appare ad Asor Rosa legittimata dall'intrinseca ambiguità del De Sanctis

stesso e dalla sua appartenenza a quella schiera di riannodatori di fili per i quali, ad avviso di Asor Rosa, la proposta metodologica è sostitutiva della presa di posizione politica.

Anche il positivismo, per Asor Rosa, non smentisce, almeno nei suoi rappresentanti più emblematici come Trezza e Ardigò, l'assunto centrale di una mancata osmosi tra politica e cultura.

I valori, cui i positivisti ancorano la propria riflessione, non intaccano il moderatismo tipico della cultura idealistica: anche Ardigò, come già De Sanctis, subordina la possibilità di riforma della società alla riforma morale propugnata dagli intellettuali, e la nozione, tipicamente positivistica, di normalità non può non richiamare il desanctisiano concetto del limite, esaltato nelle pagine dedicate all'*uomo del Medioevo*.

Tuttavia una certa apertura verso la cultura europea, lo studio di autori quali Stuart Mill, Taine, Darwin, ed una maggiore attenzione verso la realtà italiana, portano alcuni pensatori dell'area positivistica, benché il meridionalismo connoti in molti di essi una forma mentis anticapitalistica ed agragia, ad intravedere il problema centrale dell'Italia unita, le difficoltà cioè ed i ritardi dello sviluppo capitalistico stesso: per Asor Rosa infatti «lo sviluppo dell'Italia come nazione moderna era affidato essenzialmente allo sviluppo ulteriore e possibilmente rapido di quei centri (Milano e Torino), senza il quale *tutta* l'Italia, — ivi compresa l'area meridionale, — sarebbe precipitata in una paurosa situazione neocapitalistica e quindi non moderna» (p. 920).

Nella temperie positivistica possono quindi essere isolati alcuni elementi di novità e di concretezza, i quali, se pur non superano la «morta gora» della tradizione ideologica nazionale né certamente individuano un reale supporto politico per quei progetti intellettuali che vengano elaborati, oltrepassano tuttavia obiettivamente la concezione dell'iniziativa intellettuale come impegno eroico (di matrice giacobina) di singoli individui, e tendono ad individuare il grave problema della creazione di una strumentazione scientifica atta a forgiare una classe politica all'altezza dei nuovi compiti e capace di interpretare le esigenze dello sviluppo. La fallace dialettica di superamento ed inveramento, propria di ogni tradizione, è finalmente abbandonata soprattutto da alcuni pensatori (Mosca, Pantaleoni e Pareto), i quali in termini moderni si confrontano con la scienza della politica (scienza per eccellenza per una società in cui i meccanismi di massa iniziano ad esercitare pressioni decisive), innalzando così d'un colpo il livello della cultura del proprio tempo, perché «solo nel momento in cui oggetto dell'analisi diventano entità impersonali, quantificabili secondo procedimenti analitici che si rifanno a quelli delle scienze esatte, solo in quel momento si può uscire da una concezione della storia come prodotto delle grandi individualità o come effetto del caso, per arrivare ad individuare 'tracce' della ricerca meno imponderabili ed opinabili» (p. 1015).

Più che i contenuti dichiaratamente reazionari di Mosca e la sua esplicita

teorizzazione della forza come precedente l'esercizio del potere e la possibile utilizzazione degli strumenti del consenso, ad Asor Rosa interessa sottolineare la svolta, che questi pensatori rappresentano, rispetto all'ideologia nazionale delle «belle lettere», a favore di una moderna attitudine a «parlare per cose». Non importa quindi che l'obiettivo politico cui la scienza viene piegata sia la difesa degli equilibri sociali esistenti, perché la scienza «sebbene legata per più versi all'esigenza di difendere un privilegio di classe, nondimeno resta scienza in quanto rappresenta un incremento di conoscenza in un campo fino a quel momento solo empiricamente ed episodicamente affrontato» (p. 1043).

Riferita alla suddetta area dei «moderni» valori della scienza, la cultura socialista appare quasi un'appendice della cultura borghese più avanzata, ed in certo senso lo stimolo necessario ad arricchire l'autocoscienza dei pensatori borghesi ed a dotarla di strumenti più raffinati di quelli, pur apprezzati da Asor Rosa, di De Meis o di Turiello. Il socialismo avrebbe dunque il merito di «variegare» l'unità ideologica del ceto intellettuale: la *mai raggiunta* maturità teorica permette di accostarne i metodi di propaganda e di lotta, nell'analisi e nel giudizio, a quelli propri ad altri movimenti, e di sottolinearne soprattutto la preoccupazione pedagogica «di *educare*, con opera assidua e tenace, le masse stesse a raggiungere i livelli di consapevolezza necessari ad affrontare le grandi questioni del progresso sociale e politico» (p. 1025). Il socialismo riformista italiano, che fa propri i motivi della morale evoluzionistica e si nutre dei temi della retorica carducciana, appare quindi anche meno rilevante del «grande» pensiero borghese coevo. Gli elementi di convergenza tra l'area del socialismo turatiano e quella del pensiero liberale di Pareto e Pantaleoni sono poi paradossalmente, per Asor Rosa, validi e positivi in tanto in quanto svuotano lo scontro tra capitale e lavoro e ne riconducono la dialettica verso un accrescimento dei contenuti della cultura urbana: i limiti gravissimi dell'elaborazione turatiana, determinati nel portare il socialismo italiano alla sconfitta, servono, al contrario, a dare spessore a quella cultura cosmopolita «capace di colloquiare ad un alto livello con le istanze di rinnovamento profondo apertesesi fra gli intellettuali europei nell'ultimo quarto di secolo e in qualche misura anche d'influenzarle» (p. 1071).

La mancata identificazione tra socialismo e movimento operaio è il presupposto teorico, implicito ed occulto, di tale discorso, il quale non solo assimila, nella tendenza interna ad esso, la cultura progressista all'area borghese, ma sanziona anche la subalternità della classe operaia *entro il sistema culturale dato*.

Né è concessa altra possibilità all'intellettuale, per i riferimenti costruiti da Asor Rosa, se non quella di sposare, in modi impliciti od espliciti, la causa della sua propria classe.

Escludendo, nell'analisi della cultura tra '800 e '900, la realtà della convergenza (che ovviamente è sempre anche un'intersecazione) tra movimento

operaio e cultura socialista, Asor Rosa è costretto a svalutare la figura più rappresentativa del marxismo italiano, Antonio Labriola, nella cui prospettiva teorica, estranea ed avversa al positivismo, «tornava ad imporsi – secondo Asor Rosa – come risolutivo un problema di rapporti con la tradizione filosofica precedente» (p. 1034). L'opera labrioliana e l'indicazione centrale di essa volta ad enucleare ed estrarre un *metodo* dal materialismo storico – al di là della varietà storicamente mutevole delle diverse metodologie scientifiche –, è dunque appiattita e confinata da Asor Rosa in un paragrafo della storia dell'idealismo italiano: Labriola stesso anzi appare come un artefice della tradizione idealistica italiana, «il trait-d'union necessario ed ineliminabile tra i due tronconi dell'hegelismo italiano (quello spaventiano-desanctiano e quello crocio-gentiliano), il secondo dei quali non avrebbe potuto nascere senza di lui, più che come un episodio influente della storia del socialismo italiano fra il 1890 e il 1915» (p. 1040). Il limite più grave del riformismo italiano consiste dunque nel mancato compimento della fusione tra socialismo e cultura borghese, il solo blocco che, per Asor Rosa, avrebbe potuto garantire l'attuazione di un «moderno» sviluppo del paese. La crisi del riformismo della *Critica sociale* non nasce dunque dagli errori commessi dai socialisti nel periodo giolittiano, perché essa era già stata consumata con la svolta reazionaria, nei primi anni del '900, del pensiero di Pareto e di Pantaleoni. Il distacco dal radicalismo borghese da parte del movimento socialista segna così, nella deformante ottica asorrosiana, l'ineluttabile destino di subordinazione politica del socialismo italiano all'esperimento giolittiano.

Giovanni Giolitti fu, per Asor Rosa, l'unico statista che avesse compreso come «il passaggio da paese agricolo a paese industriale costituiva per l'Italia la condizione imprescindibile di ogni progresso civile, sociale e politico; e aveva altresì compreso che tale passaggio non sarebbe stato possibile, senza realizzare un blocco di tutte le forze politiche e sociali 'progressive' allora operanti, e senza stabilire quindi un rapporto diretto tra il governo e il movimento operaio organizzato (il partito socialista) e fra le forze imprenditoriali e le rappresentanze sindacali dei lavoratori» (p. 1101). Politicamente e socialmente avanzato, l'esperimento di Giolitti rappresenta però anche il momento di massima divaricazione tra processi reali ed esasperata funzione ideologica del ceto intellettuale. Assistiamo così, per Asor Rosa, al «singolare spettacolo di un esperimento di governo che, mentre è sicuramente egemone sul piano politico e sociale, non ha praticamente nessun effettivo riscontro sul piano culturale. Perché, se è certo che Giolitti contribuì paradossalmente a indebolire e dissolvere la cultura dei suoi alleati democratici e socialisti, riuscì poi a crearsi lui stesso, nel campo propriamente borghese, una cultura che corrispondeva alla sua prospettiva ideologica e politica? La risposta è no. La cultura dell'età giolittiana è sostanzialmente antigiolittiana» (p. 1107). L'antigiolittismo della cultura si trasforma così in una categoria totalizzante, asserita più che dimostrata: «Il rifiuto del ceto politico da parte degli intellettuali... assume... nel periodo 1903-18 la

forma specifica e altamente significativa dell'antigiolittismo» (p. 1359). Tale linea interpretativa, se riesce infatti ad illuminare le varie esperienze degli autori vociani ed il loro progressivo distacco dai problemi effettuali della società italiana sino alla sublimazione della politica nella letteratura e nella poesia, è costretta poi a saldare all'area vociana tutte le correnti avanguardistiche e irrazionalistiche, il *Corriere della Sera* di Luigi Albertini, i liberisti, i radical-liberisti ed i meridionalisti: deve però soprattutto «dimostrare» l'antigiolittismo della cultura neoidealista ed assimilarlo – nella direzione della ricerca di una fede – a quelle istanze culturali che confusamente venivano proponendo la creazione di un partito degli intellettuali capace di contrastare la classe politica ed amministrativa giolittiana.

Il tratto *politico* specifico della cultura crociana, che consiste nella difesa dello stato liberale sotto la forma del riassorbimento delle contraddizioni storiche nell'universalità della storia dello spirito, è pertanto annullato e genericamente confuso ed identificato con ogni altro «occultamento» dei «veri» problemi dello sviluppo capitalistico. Il neoidealismo appare anzi nell'inaccettabile veste di cemento ideologico del blocco culturale antigiolittiano: come il primo idealismo, è anch'esso, per Asor Rosa, movimento «conservatore» e «d'opposizione», ma si differenzia dall'hegelismo napoletano, il quale aveva perso la propria battaglia d'opposizione, perché il crocianesimo, al contrario, riesce ad egemonizzare largamente gli intellettuali italiani, e quindi è *culturalmente* vittorioso, sul terreno però sempre dell'opposizione. Le resistenze opposte al progetto giolittiano sono così riportate da Asor Rosa, con una ridefinizione culturale dell'idealismo, non tanto alla limitatezza della base sociale dell'esperimento di Giolitti stesso ed al suo «coprire» forze assolutamente minoritarie ancorché avanzate: più che espressione culturale di una maggioranza antigiolittiana, l'antigiolittismo degli intellettuali appare il prodotto dei vizi classici della nostra cultura, che non potendo *comprendere* (con poche eccezioni) lo sviluppo del capitalismo, è indotta ad opporsi al momento politicamente avanzato del processo sociale.

La nozione di modernità e progresso, coincidente per Asor Rosa con l'ideologia dello sviluppo urbano, si esaurisce, per la storia della cultura, nella documentazione della sua assenza: il che costringe Asor Rosa da un lato ad una spiegazione tendenzialmente economicistica dei fatti storici, dall'altro ad una spiegazione tendenzialmente intellettuale delle vicende culturali. La mancata conciliazione metodologica, che talvolta affiora, tra la nozione di «capitalistico» e quella di «borghese», può emergere con chiarezza *solo* nell'analisi del giolittismo: il disegno politico di Giolitti infatti, che si definisce come vero e proprio progetto culturale, può derivare la propria sconfitta solo nell'«altro-dalla-storia», ovvero nelle responsabilità «culturali» del cosiddetto blocco intellettuale antigiolittiano.

Anche tutta la storia intellettuale dei primi vent'anni del '900 è così pre-caratterizzata da una scissione permanente dalla «realità» della politica e

dall'«efficacia» degli apparati istituzionali. La costruzione di un blocco sociale a partire dai grandi problemi aperti dalla rivoluzione industriale, giudicata da Asor Rosa come la sola ipotesi realmente *politica*, consente anche soltanto, quale unica possibilità autenticamente *culturale*, la descrizione dei «valori» dell'industrialismo stesso. La sconfitta storica di questa ipotesi annulla perciò, *anche metodologicamente*, l'eventualità di *comprendere* i nessi dialettici che ad un livello più profondo collegano le forme della conoscenza ai rapporti sociali ed alle strutture in generale in cui esse storicamente si dispiegano.

Non soltanto perciò il cattolicesimo è escluso dalla trattazione, in quanto la fede religiosa è stata, per Asor Rosa, una delle cause che hanno reso il paese «nella sua grande maggioranza o ignorante o indifferente o ostile» (p. 1217) ad una prospettiva di rinnovamento, ma il socialismo ed il giolittismo stesso non hanno una voce attraverso cui parlare, se non quella, morta, dei documenti. I movimenti reali non possono esprimere *in sé* delle *figure* da cui derivare un carattere culturalmente significativo: tale operazione è possibile, nella *Storia* di Asor Rosa, solo a partire dalla distinzione tra movimento operaio ed intellettuali socialisti, tra movimento cattolico ed intellettuali modernisti, tra giolittismo stesso ed esponenti della cultura giolittiana.

Il naufragio del progetto giolittiano è dunque la sconfitta – anche per l'incapacità di annettersi un supporto ideologico – di una linea politica *in sé*, e gli insuccessi delle proposte intellettuali nel periodo giolittiano sono una sconfitta della cultura *in sé*. Costringendosi la cultura stessa entro una tradizione che le consente di realizzare l'egemonia solo come forma intellettuale e morale di organizzazione del consenso, essa è destinata ad esaurire le proprie potenzialità entro i confini del ceto intellettuale stesso: anche il crocianesimo, l'esempio più illustre di tale attitudine intellettuale, si nega dunque, per Asor Rosa, come possibilità di realizzarsi in quanto reale egemonia sulla società, e sconta il proprio vizio ideologico con l'impotenza nei confronti dell'avvento del fascismo.

La *Voce* prezzoliniana rappresenta per Asor Rosa solo una variante più esplicita e rozza, nel quadro culturale definito dall'idealismo: in essa «confluiscono le forze effettivamente nuove della cultura nazionale, stimolate a produrre il loro distacco dal passato sotto forma di intransigente reazione a tutto ciò che nel presente costituiva la prosecuzione e il dominio di quell'aborrito passato» (p. 1265). Ma lo stesso Croce, per Asor Rosa, appartiene *politicamente* a quell'intellettualità abbacinata, che propugna la guerra per operare una nuova saldatura tra intellettuali e popolo e che la intende, anche se combattuta contro lo straniero, diretta eminentemente a sovvertire il blocco sociale giolittiano: «sebbene non si possa dire certo che Croce sia un bellicista, il suo discorso ampiamente motivato sul concetto di politica lasciava larghi spazi a suggestioni di violenza e di scontro» (p. 1314).

La teoria del cosiddetto blocco culturale antigiolittiano, per le deforma-

zioni storiche che è indotta a produrre, dimostra invece, a nostro avviso, soprattutto i rischi connessi ad una «traduzione» in termini sociologici di una critica politica dell'ideologia. Non solo è infatti assolutamente indimostrabile ed insostenibile l'«antigiolittismo» di Croce, ma anzi è impressionante il parallelismo con cui si sviluppano, in Croce e Giolitti, le rispettive competenze e valutazioni, dalla teorizzazione dell'unità del corpo sociale alla definizione pratico-empirica della azione politica (distinta in Croce dalla specificità etica della guida culturale), al comune giudizio sulla necessità di una politica conservatrice nelle campagne e del riassorbimento delle spinte eversive, alla simultanea teorizzazione infine della morte del marxismo.

L'asorrosiano quadro sociologico-politico, che abbiamo tentato di lumeggiare criticamente in riferimento ad alcune questioni specificamente culturali dell'Italia unita, non muta complessivamente i propri parametri nelle sezioni dedicate alla produzione letteraria, anche se l'approccio agli autori più rappresentativi è drasticamente differenziato rispetto a quelli che più facilmente si possono ricondurre ad una lettura sociologica.

Nell'opera di Carducci, Pascoli e D'Annunzio è totalmente assente, per Asor Rosa, ogni connessione con lo sviluppo storico borghese: in essi l'ideologia della produzione poetica agisce in modo assolutamente interno a sé stessa ed è funzione al sistema solo in quanto si esprime in termini non contestativi e generalissimi. Anche gli «irregolari» della nostra letteratura, come gli Scapigliati, non riescono, secondo Asor Rosa, a sviluppare elementi di indipendenza dalla tradizione, ma registrano anzi la loro emarginazione estrema, in quanto artisti, nei vietati moduli del classicismo e della retorica populistica.

Nell'ambito della letteratura la mistificazione del discorso poetico è inoltre tanto più inattuale e fuorviante quanto più il protagonismo dell'intellettuale risorgimentale *non* si rovescia nel suo contrario, dando vita ad una produzione letteraria autenticamente disimpegnata e decadente, ma conserva soggettivamente il tratto frustrante di un'impossibile missione sociale, e ad essa si rapporta, sfalsando così i contenuti del messaggio rispetto agli oggettivi presupposti di esso.

Non mutando però la definizione sociologica, è anche minimamente variata ogni critica che da essa di volta in volta venga estratta: come hegeliani e positivisti si limitano ad «additare» dei progetti culturali e sociali, così la poesia in generale è esaurita nello «speculare», pur nelle infinite forme della sublimazione ideologica, i processi di integrazione che si stanno attuando in una realtà di cui essa è non-funzione e non-tendenza. La sproporzione obiettiva tra miti poetici e mondo reale proietta così automaticamente oltre la storia ogni possibilità di conflitto, sicché la voce di Carducci e di D'Annunzio diviene *naturalmente* l'espressione specificamente letteraria del nazionalismo ed il veicolo ideologico poi anche dell'imperialismo.

In *questa* prospettiva sociologica (*non* perché sociologica) i singoli giudizi sono sì unificati, ma vengono anche appiattiti, perché lo schema asorrosiano

esclude ogni sforzo critico volto ad individuare il dato ideologico degli autori nei percorsi formali dell'opera, per verificarlo poi sia come momento di consapevolezza dei gruppi intellettuali sia nel suo farsi coscienza collettiva.

In particolare l'analisi asorrosiana del verismo conferma, a nostro avviso, le osservazioni sin qui svolte. Al tentativo di precisare una nuova ideologia borghese, esperito dal positivismo, pur in modi approssimativi, sul terreno delle scienze, corrisponde – per Asor Rosa –, la tendenza unificatrice – anche come effetto sul piano formale di una nuova sensibilità scientifica – di modi espressivi e giudizi critici, che, almeno in parte, il verismo viene proponendo nell'ambito letterario. Il peso però dell'eredità idealistica, come già aveva contrastato la conoscenza scientifica, connota anche la nozione del «vero» di valori estetizzanti ed impedisce quindi la formazione di una vera e propria scuola verista: la contrapposizione alla poetica del decadentismo, implicata nella formulazione della «impersonalità dell'arte», collega anzi il verismo, specie nella sua fase declinante, quasi ad una posizione precrociana.

La pre-costituzione di un livello sociologico complessivo, che il giudizio critico deve «attraversare» per poter essere non arbitrariamente fondato, conduce Asor Rosa a subordinare la conoscenza estetica alla conoscenza sociologica, anche se tale procedimento è tuttavia presentato non come una precisa scelta di metodo, ma piuttosto come un passaggio obbligato, imposto all'indagine critica dalle caratteristiche specifiche della nostra letteratura.

Così la «verità» storica, attinta dalla «verità» artistica verghiana, è derivata, ad un primo livello, da una duplice sfasatura sociologica, che sottrae il Verga dalla circostanzialità storica ed ideologica, dalla quale pur trae i propri motivi. Verga condivide infatti l'incapacità dei gruppi intellettuali settentrionali di realizzare una egemonia culturale di respiro nazionale, ma il suo concetto di «vero», perché mutuato dalla cultura dell'industrialismo e della scienza, ma poi filtrato attraverso la lezione estetica dell'idealismo meridionale, è da Asor Rosa sottratto ai condizionamenti negativi che i due più significativi indirizzi culturali del tempo esercitarono su ampi settori della letteratura italiana.

La «verità» della lezione verghiana appare quindi come il prodotto curiosamente casuale di un intreccio paradossale, che rende possibile, per una «singolarità delle situazioni tecniche e teoriche» (p. 981), un'effettiva «contemplazione dell'essere», quasi che l'ideologia della creazione artistica non possa che fondarsi nell'antistoria, e che il prodotto artisticamente perfetto debba derivare le proprie rappresentazioni da temi e valori *esclusi* dalla storia.

Anche Verga dunque rientra pienamente nell'aporia fondamentale denunciata dalla *Storia* di Asor Rosa, cioè l'oggettivo disimpegno della cultura (od i vari gradi di un mistificato impegno soggettivo). Ma l'analisi sociologico-politica, che anche in questo caso ha condannato il prodotto intellettuale guardandolo attraverso la chiave della dialettica storica, lo ha poi sottratto alle proprie coordinate, autorizzandone l'esaltazione come destoricata veri-

tà artistica, e quasi proponendone la decodificazione da parte di una non teorizzata teoria della forma.

Non solo Asor Rosa esclude dunque ogni connessione tra la problematica delle classi dirigenti, e più in generale dell'intera società italiana, e gli autori più rappresentativi, ma ne fa emergere l'opera come espressione precaria e quasi casuale, il cui parlare puramente interiore è assolutamente irrelato rispetto alla circostanzialità.

Da un lato gli autori «maggiori» vengono annessi all'ipotesi centrale che abbiamo illustrato (la separazione di politica e cultura), dall'altro lato ad essi viene ritagliata un'area che, solo apparentemente, li esclude dai riferimenti suddetti: pienamente però rientrano nel «sistema» descritto perché più nettamente le loro opere si effettuano *al di fuori* di coordinate socialmente rappresentative, e perciò *non contano*, dal punto di vista della storia della operatività» della cultura, oppure valgono solo per il critico e le sue specializzazioni. Asor Rosa non cogli quindi, né si propone di farlo, il significato storico delle voci più autentiche delle nostre lettere, siano esse Verga, come s'è detto, o Gozzano («un caso unico e va isolato» p. 1274), o Svevo (per il quale «la letteratura è qualcosa di specialissimo, di eccezionale» p. 1435).

Autentici scrittori e poeti possono emergere, per tale nozione di cultura, solo se imprevisi ed imprevedibili intrecci di coordinate sociologiche ne rendono possibile la nascita, perché la storia e l'ambiente «esistono per loro come la risultante di un incrocio di esperienze del tutto casuale e non hanno quindi né sbocco né sviluppo ulteriore» (p. 1284).

All'opera d'arte viene così negata ogni significazione specifica e storicamente determinata, essendo per Asor Rosa la validità di qualunque «espressione» in qualche modo misurabile non dai livelli raggiunti di coscienza non deformata della realtà, ma solo dal concreto spazio culturale che essa riesce a conquistarsi.

La definizione di un peso specifico diverso (ma la distinzione appare peraltro assai ardua) tra fatto culturale da un lato e fatto artistico dall'altro, sociologicamente «rinvenuta» nel rapporto / non-rapporto di essi con gli sviluppi della società, dischiude per entrambi i settori esaminati una prospettiva analitica meramente documentaristica: come essa approda ad uno storicismo giustificativo, nella ricostruzione dei fatti storici e culturali, così anche propone una lettura dei prodotti specificamente artistici come creazione autonoma ed irrelata, e ne autorizza la spiegazione critica sulla base di qualsivoglia gioco formale, perché il «significato» della «grande» arte «non riesce a reggere il confronto da sé solo con la dimensione immensa della condizione collettiva» (p. 1523).

Il problema della valutazione del fatto artistico, su cui ci siamo soffermati, non modifica però in alcun modo il quadro complessivo della *Storia* asorrosiana. La «cultura», capace solo di «parlare» sé stessa, è sempre rigidamente staccata dallo «sviluppo», che non trova una propria «lingua»,

perché gli strati avanzati della borghesia settentrionale portatori del «progresso» (immanente – secondo Asor Rosa – allo sviluppo capitalistico) sono fundamentalmente incapaci, salvo isolate eccezioni, di esprimere una vera autocoscienza storica.

Attraverso la formula della cosiddetta separatezza tra «ideologia» della cultura e «realtà» della politica, che Asor Rosa puntigliosamente rincorre, è di fatto eluso, perché dissolto a priori, il problema dell'integrazione dell'ideologia alla sua base storica concreta, cioè la questione centrale che una storia della cultura non può non affrontare: né sapremmo pensare altro terreno d'una storia, qualunque sia l'obiettivo che essa si prefigga, se non lo studio dei modi delle relazioni tra realtà storica e forma ideologica. Per questo motivo l'opera di Asor Rosa appare come una storia di «significati» sottratti all'intreccio tra processi culturali e processi sociali, e quasi un'illustrazione di forme senza oggetto. Aggirando la questione dell'integrazione delle forme culturali al sistema, Asor Rosa si sottrae anche all'eventualità di giudicare storicamente (e perciò, in qualche misura, storicistamente) necessari i modi di quest'integrazione, così come di valutare i condizionamenti concreti che le forze intellettuali esercitarono nelle vicende storiche del paese. La specificità dell'integrazione di *ogni* forma ideologica al sistema dato è sacrificata (e non utilmente) alla dichiarata necessità, per l'intellettuale che opera nel presente, di non preconstituirsì gli strumenti di analisi e di critica, ma di dotarsi di una strumentazione capace di farsi teoria di una prassi concreta riscoperta di volta in volta.

Se infatti il solo presupposto storicamente valido, perché fondante la «modernità», è lo sviluppo della concentrazione capitalistica, l'analisi deve drasticamente escludere, come non-significative, le amplissime aree della piccola borghesia urbana e rurale e soprattutto del mondo cattolico, i cui valori ed «espressioni» non furono però *mai* compiutamente assimilati alle modalità dello «sviluppo», ma ad esso rimasero tenacemente compresenti.

La ribadita necessità di estrarre una nuova indicazione storiografica, progressiva ed unificante, da quelle forme culturali che sostanziano il dato concreto più avanzato, non può, al contrario, che riproporsi nei toni di una continua petizione astratta, ove quel dato *non comprenda* in sé, come sottogiacenti alla tendenza che esprime, gli altri e diversi processi culturali.

Fissando nuovi parametri, per lo più non acquisiti alla strumentazione intellettuale corrente, Asor Rosa tende soprattutto a spezzare in assoluto il valore ideale e pratico del concetto di tradizione, in quanto momento di idealizzazione delle contraddizioni sociali e modo specifico di autoconservazione ideologica della cultura e quindi di svuotamento di ogni ipotesi alternativa. Come Asor Rosa intende dimostrare la continuità puramente ideologica della tradizione in generale, così giunge però anche a negare l'efficacia di *ogni* operazione tesa al «recupero» di autori o movimenti. Nello sforzo di liberare l'intellettuale dalla tradizione culturale nazionale, Asor Rosa non intende certo proporre un'*altra* tradizione: la critica dell'ideologia conferma piut-

tosto l'operatività mistificante di *ogni* tradizione, di ogni «riannodamento» di fili, siano esse le imprese gentiliano-crociane nel campo della filosofia e della letteratura, ovvero l'asse De Sanctis - Labriola - Croce - Gramsci, (o varie combinazioni di esso) proprio di certa cultura di sinistra. Culturalmente validi sono per Asor Rosa solo quei momenti in cui l'accostamento al dato ha lacerato la tradizione, senza peraltro, almeno fino ad ora, durevolmente interromperla. Ad Asor Rosa non pare però di dover considerare che *i tempi della fortuna*, (cioè *la tradizione*) delle opere sia di teorici sia di poeti e scrittori non sempre coincidono, anzi per lo più sono sfasati, rispetto ai tempi storici della loro concreta effettuazione. Consideriamo, ad esempio, il caso di Labriola; la sua fortuna postuma non è certo ascrivibile all'adesione giovanile di Croce al socialismo, né all'edizione crociana del '38 dei suoi scritti, ma neppure agli studi gramsciani degli ultimi *Quaderni*, bensì coincide con i momenti di maggiore sviluppo e di più tormentato sforzo teorico del movimento socialista ed operaio reale: senza di esso sicuramente le opere di Labriola sarebbero rimaste un paragrafo scarsamente significativo della storia culturale italiana della seconda metà dell'Ottocento. La stessa osservazione può valere, come esempio, anche per Svevo: la fortuna delle opere sveviane, che coincide con la diffusione in Italia dei testi della decadenza grande-borghese, testimonia essa stessa di un'autointerrogazione della coscienza culturale intorno ai temi della crisi della civiltà borghese, di cui l'opera di Svevo era *già* stata una pregnante descrizione.

La *tradizione* non significa infatti solo conservazione di un passato, ma anche e soprattutto trasmissione degli strumenti culturali, dei «linguaggi», dei «luoghi» da cui la critica può procedere per potersi consapevolmente interrogare sul presente ed anche per poterlo sconfessare e negare. Basti riflettere intorno al marxismo della tradizione italiana, il quale è *anche* il prodotto di una mediazione attuata dalla cultura meridionale crociana e gentiliana: per il tramite di essa, Gramsci, Gobetti e Togliatti si impadronirono di strumenti intellettuali che permisero, e non solo ad essi, di capire la realtà torinese e di confrontarsi poi con i problemi della società italiana in generale.

La critica asorrosiana della tradizione e del suo concetto «morde» scarsamente perché la critica dell'ideologia assolve poi paradossalmente una storia separata da essa: mentre una critica feroce demistifica ogni velo ideale, un ultrastoricismo economicistico, esaltando lo «sviluppo», sanziona ogni vittoria presente e passata.

Tutta la critica della cultura e della tradizione intellettuale nell'ultimo secolo interessa in realtà solo in quanto *introduce* il fatto che si vengano *ora* creando, per Asor Rosa, le premesse di una nuova direzione politica del paese, e perciò di una diversa collocazione degli intellettuali in generale. Il legame tra intellettuali e realtà sociale è pertanto visto come «reale» solo nell'ipotesi *attuale* del passaggio a responsabilità di direzione politica del movimento operaio organizzato e dei suoi alleati. Solo in tale fase la cultura è per la prima volta *realmente* chiamata, per Asor Rosa, a recitare la propria

parte. Non intendiamo affrontare la nota questione gramsciana dell'egemonia politico-culturale a proposito della nuova fase, cioè vedere fino a che punto le forze progressive possano esercitare una funzione dirigente prima della effettiva conquista del potere (questione che in Asor Rosa pare rovesciata nella concezione della cultura come necessario cemento a posteriori di un potere già consolidato), quanto limitarci a rilevare, al contrario, l'oggettività di *ogni* blocco storico, e come, in *ogni* momento della storia d'Italia, l'egemonia di una classe si presenti sempre *anche* come modificazione intellettuale e morale (per usare i termini «classici») in connessione con le trasformazioni economiche della società.

La «possibile» alleanza tra intellettuali e classe operaia è l'ipotesi che sorregge la *Storia* di Asor Rosa, ma che in essa si dispiega *ex-absentia*. La critica dell'ideologia ha prodotto un'implacabile attività demistificatrice consapevole di potere, alla fine, ricomporre i soggetti storici della divisione sociale del lavoro. Ma nella delineazione asorrosiana dei soggetti produttori come classe produttrice e degli intellettuali quasi come tecnici provvisti degli strumenti di conoscenza e contestazione dell'organizzazione capitalistica, è rimasta solo una pallida traccia di quel *processo* di maturazione morale ed ideale che ha consentito alle forze progressive di costruire ed affinare i propri strumenti di ricerca, di critica ed anche di lotta. Ma l'intellettuale asorrosiano, conquistato alla «fortuna della politica», appare singolarmente sprovveduto. La sua teoria dubita fortemente di se stessa. Ad esso Asor Rosa ha insegnato a diffidare dei valori democratico-umanistici, quasi che la storia e la cultura degli italiani non offrano contenuti da salvare, ma solo problemi aperti.

RECENSIONI

GIAN-PAOLO BIASIN, *Literary Diseases. Theme and Metaphor in the Italian Novel*. Austin and London: Univ. of Texas Press, 1975, pp. 178.

Biasin attribuisce una vasta gamma denotativa al termine *disease*: dai disturbi clinicamente riconoscibili e qualificabili sino ad un vago senso di insoddisfazione esistenziale di origine mentale o nervosa. Del resto il termine, anche solo inizialmente suddiviso nelle sue componenti fondamentali *dis-ease*, appare essere uno dei più comprensivi di ogni lieve o letale scorcio fisico, psicologico, psicosomatico et al. L'interpretazione così ampliata del significante *disease*, applicabile quindi a malattia immaginaria o a condizione di intolleranza della civiltà contemporanea (ben nota fonte di svariate neurosi) rende possibile al critico di includere nell'area da lui presa in esame i principali rappresentanti della narrativa italiana più moderna, Verga, Pirandello, Svevo, Gadda, a ciascuno dei quali egli dedica un capitolo o saggio separato; rende omaggio lungo l'ideale percorso al filosofo goriziano Carlo Michelstaedter e a Fedirigo Tozzi, il narratore recentemente riscoperto dalla critica autorevole.

Da questo semplice resoconto del contenuto può forse già essere chiaro

che il capolavoro di Giacomo Debenedetti, *Il Romanzo del Novecento* – in effetti sovente citato o ricordato sia nel contesto che nelle note di *Literary Diseases* – si trova per così dire alla radice dell'impresa di Biasin: questi pare a volte, pur inseguendo un'ipotesi diversa ed elusiva, riecheggiare valutazioni e giudizi del primo. Il che non può che accrescere la considerazione dovuta alla ricerca del critico più giovane, il quale si fa così discepolo del più opportuno fra i maestri.

L'idea di *dis-ease* (da malattia fisica riscontrabile, come dicevamo, a forme di disadattamento) assume inoltre una risonanza archetipica e procura a Biasin, nella scia dell'antropologia culturale di Northrop Frye, un'occasione di fornire ai lettori una sezione trasversale dell'intero evolversi della narrativa italiana a partire dalla metà del secolo scorso fino ai nostri giorni. Entro i limiti del suddetto periodo, trova anche il modo di ricordare almeno brevemente pressoché tutti gli altri narratori di merito, mentre, sulla base di esigenze estetiche evidentemente assai elevate, non fa la minima concessione ad occasionali *best-seller* meno validi dal punto di vista del rigore critico.

Nel capitolo introduttivo, che collega la narrativa italiana allo sfondo

europeo, la *disease* del titolo si presenta dapprima, al di fuori dei precisi contorni del romanzo positivistico e specialmente entro la cornice del romanticismo, nel suo significato di chiarificazione e riaffermazione da parte di certi personaggi spiritualmente dotati: malattia e morte possono divenire esiti inevitabili per delle personalità sensitive perennemente in contrasto con il mondo in generale e con le loro proprie opportunità e il loro probabile destino. Oppure una denuncia sociale e perfino politica si delinea in distanza dietro la condizione dell'individuo malato e/o inquieto.

Naturalmente opere di Freud o di accreditati commentatori e continuatori del medico viennese vengono frequentemente citate, in accordo con una delle componenti del metodo critico di Biasin il quale combina l'indagine psicanalitica con un dichiarato interesse sociologico e con lineamenti delle metodologie tematica e strutturalistica. Nell'insieme il libro è un'ulteriore prova – se mai un'altra fosse necessaria – che nessun metodo unico, malgrado i recenti entusiasmi linguistici o strutturalistici, può essere difeso ed applicato come il migliore, ma che assai sovente lo stesso argomento scelto suggerirà il metodo giusto, o la combinazione più opportuna di modi e strumenti critici, mutuamente complementari agli effetti della scoperta di aspetti e tendenze nell'opera d'arte.

Non sarebbe stato fuori luogo, almeno per quanto riguarda Pirandello, sottolineare che, a parte il peso innegabile di pazzia e nevrosi nell'esistenza come nella letteratura moderne, esiste un'intera tradizione classica, dai drammaturghi greci fino

a, diciamo, buffoni ed eroi shakespeariani, che poteva contribuire ad insegnare al romanziere e drammaturgo siciliano come valersi della pazzia per presentare teorie o per complicare e sciogliere intrecci.

E si sarebbe potuto magari insistere un po' più esplicitamente sulla differenza fra malattia come elemento esistenziale, presente almeno in molti esempi di narrativa realistica o anche romantica del diciottesimo e diciannovesimo secolo (un elemento in cui e per cui si suppone che ciascuno maggiormente avverta il legame della comune umanità), e la *disease* carica di sottintesi metaforici e/o simbolici, quindi elemento che rivela oscuramente una dimensione paradigmatica o polemica rispetto ad una organizzazione sociale e ad un ambiente tecnologico non più a misura dell'uomo nella sua integrità originaria, ma soltanto dell'uomo-consumatore, dell'uomo-massa, dell'uomo di partito o di fazione, ecc. ecc.

Ad ogni modo l'interesse prevalente o addirittura esclusivo di Biasin per la seconda alternativa, raggiunge una sorta di glorioso vertice nel quinto – ed ultimo – capitolo, «The Pen, the Mother», riguardante la prosa di Emilio Gadda. Attraverso una rete di riferimenti intersecantisi, per lo più interni all'opera stessa dello scrittore, e di sostanziose citazioni dalle sue pagine, Biasin ci dimostra che l'archetipo della malattia è forse la pietra di paragone più conveniente per giungere al nocciolo della produzione di Gadda, provando al tempo stesso che, in grazia di questa sua peculiarità, egli è anche il più grande esponente della narrativa italiana in una età malata.

MARILLA BATTILANA

COLAIACOMO PAOLA, *Biografia del personaggio nei romanzi di D. Defoe*, Roma, Bulzoni, 1975, pp. 260.
RICHETTI JOHN J., *Defoe's Narratives - Situations and Structures*, Oxford, Clarendon Press, 1975, pp. 224.

Che l'opera di D. Defoe sia «un universo strutturato sui valori coscienti della borghesia» (L. Goldmann, *Per una sociologia del romanzo*, Milano, 1967, p. 30) è indubbio: Defoe e la nascita del romanzo (borghese) sono storicamente ed ideologicamente inscindibili e il compito del critico, nel nostro caso Paola Colaiacomo e John Richetti, è analizzare nella forma eletta, il romanzo appunto, la rappresentazione di quel reale che è insieme storia ed ideologia.

Al centro del romanzo, come dell'ideologia, c'è l'individuo, uomo o personaggio, che forgia il suo destino, lotta e vince in un modo di circostanze avverse in nome di una affermazione di sé, che altro non è che la dimostrazione del predominio «naturale» dell'io sulle cose, sull'«altro», nel libero mercato.

Sia la Colaiacomo che Richetti scelgono di leggere i romanzi di Defoe attraverso la struttura del personaggio-protagonista, ma con una differenza: per la Colaiacomo il personaggio è sì struttura portante del mondo narrativo defoiano, ma è anche ed esplicitamente cifra della storia; la sua analisi dei romanzi rimanda infatti ad una pregevole analisi storica compiuta attraverso gli scritti dello stesso Defoe che, liberi dalla forma romanzesca, significano più immediatamente la complessa problematica di un'etica in formazione.

Richetti invece, in un'opera di rigorosa semplicità analitica, sceglie di

leggere l'ideologia all'interno del romanzo, nella rappresentazione della dialettica fra io e mondo, io personaggio e mondo narrativo, essenza o sineddoche del reale storico.

Per Defoe infatti il romanzo si definisce come vita *vera*, esperienza *reale*, ed è proprio l'identità fra reale e scrittura che sostanzia la forma romanzesca «realista» e la rende funzionale, permettendo la fruizione al lettore borghese impegnato attivamente sulla scena del mondo.

Richetti non dimentica l'importante opera di mediazione che il romanzo svolse fra i suoi lettori: la sua analisi di *Robinson Crusoe* si incentra appunto sulla dialettica riconciliatrice fra ideologia e reale attivamente «vissuta» e narrata da Robinson, sottolineando come sia proprio l'accettazione attiva e cosciente del reale di Crusoe, in un movimento produttivo di scrittura come di potere e di autonomia, a riconciliare il lettore con la «trasgressione».

La mediazione di Robinson si perfeziona nel suo patto con il referente massimo della società puritana, Dio, e Richetti pone come centrale allo sviluppo narrativo – che egli definisce come processo dinamico di appropriazione del *self* – la «conversione» di Robinson, vista come attuazione di un'alleanza necessaria: al Dio castigatore Robinson preferisce un Dio alleato, in una prospettiva di controllo sulle forze trascendenti e immanenti.

Robinson rivendica la sua libertà dalla predestinazione, ma lo fa mostrando al lettore di saper usare una coscienza vigile; costruisce il suo destino, ma viene a patti con la morale.

Defoe guida il lettore attraverso una narrazione in cui il *self* è padrone, controlla l'azione dal suo punto

di vista e media, attraverso un processo di esperienza-conoscenza, l'ideologia vecchia e quella nuova, ricomponendo una visione del mondo arricchita dalla fiducia nell'individuo come possibile arbitro del destino. Il messaggio di Robinson è quindi liberatorio, energie e ambizioni della classe borghese in ascesa si liberano dalla legge del caso, verso un fiducioso progetto di dominio.

Dominio sulla realtà che, data l'identità iniziale vita-romanzo, è anche dominio della forma: per Richetti la tecnica narrativa di Defoe si definisce come ricerca di controllo totale della scrittura, del personaggio che afferma la propria libertà strutturale e linguistica, al di là delle limitazioni e imperfezioni. Il romanzo nasce dall'autobiografia, una narrazione in cui non sono le avventure scelte ad avere importanza, ma lo sviluppo graduale dell'io che impara a controllarle, se ne appropria, acquisendo l'indipendenza da esse.

È l'io immanente che reclama la propria libertà nella narrativa e fuori, e Richetti vede in *Moll Flanders* e in *Roxana* il trionfo dell'indipendenza del personaggio, risolvendo felicemente il problema critico dell'inconsistenza morale e psicologica delle due eroine.

In *Moll Flanders* il problema centrale è la dialettica hegeliana fra *self* e «altro», «altro» che si concretizza non più negli spazi esotici di Robinson o di Singleton, ma nell'Inghilterra contemporanea: un'Inghilterra che diventa più reale del reale, proprio per la natura intensa della rappresentazione realistica – «le immagini scelte per contiguità» jacobsoniane – rendendo più esasperato e significativo il processo di dominio narrativo ed individuale del personaggio.

L'«altro» di Moll è sociale, un sociale analiticamente descritto e dialetticamente superato in un costante movimento che combina cautela ed audacia, accumulazione di esperienza e di capitale. Moll mantiene la sua integrità e, al di là della morale corrente, fa della propria volontà di imposizione la sola forma di valore; ella agisce sul reale, crea un'immagine di sé distinta dall'«altro»: basti pensare a come trasforma l'immagine stereotipa della virtù attentata in sessualità produttiva, in una sintesi, come scrive Richetti, di sessualità e profitto.

Prima donna a gestire (*to manage* è uno dei lessemi più ricorrenti nell'universo defoiano) «economicamente» l'immagine attribuitale dalla società, trova una degna compagna in Roxana che, ancora più lucidamente, distingue la natura (natura che è economia) dalle sue artificiali maschere storico-sociali. L'autore sottolinea l'abilità di Roxana, come ella sappia «usare» gli artifici della società (l'episodio del ballo ne è esempio appropriato), trionfando però come natura, cioè come «natural self», facendo della sua duplicità e del suo distacco lo strumento per conquistare il dominio assoluto, appunto «da donna di piacere a donna d'affari».

La consapevolezza delle leggi del mercato porta Roxana ad una narrazione reticente della propria storia, offrendo al lettore solo quel «meraviglioso spazio» dell'azione potenziale del *self*: «the space of consciousness and power between the self and the world» (p. 220). Di fronte alla potenzialità dell'individuo, disgrazie e omicidi, furti e incesti recedono nel medioevo del mondo: l'uomo nuovo, conclude Richetti, può superare anche la peste, somma meta-

fora di male naturale e circostanza avversa, piegandola a suo vantaggio; il borghese sopravvissuto vivrà anche meglio, cioè, marxianamente, di ricchezza.

A Marx fa riferimento Paola Colaiacomo nella sua analisi di *Robinson Crusoe*, un'analisi che è incentrata sul rapporto fra tempo ed esperienza, struttura temporale ed io narrante. Controllando il tempo Robinson controlla se stesso e l'ambiente esterno; il suo è il tempo sociale della borghesia (contrapposto al tempo aristocratico) che rivela il valore: *time is money and money is time*. Non c'è circolazione di denaro sull'isola di Robinson, il tempo rimane misura del valore: una misura di valore individuale e non sociale, come fa notare Marx.

Per Robinson infatti il tempo di lavoro si ripartisce, a seconda delle sue diverse necessità, fra le varie produzioni di cui determina il valore in forma «semplice e chiara». Ma, se Robinson è per Marx solo l'esempio per descrivere la forma più semplice e naturale di produzione, la produzione d'uso, un'analisi marxiana di *Robinson Crusoe* non può non tener conto della complessità «capitalistica» del romanzo. Certo, come scrive la Colaiacomo, anche Robinson non è in grado di decifrare il «geroglifico sociale» della merce, né Marx pensava che lo fosse. Il passaggio che occorre considerare è fra economia d'uso ed economia di scambio: Robinson produce in una economia d'uso ma appartiene a una economia di scambio e lo sa talmente bene che, come sottolinea l'autrice, fa i conti di quello che avrebbe potuto scambiare se avesse avuto i collegamenti necessari con il mercato.

Ed ancora, come nota anche Ri-

chetti, Robinson non butta via il denaro trovato sull'isola, ma lo conserva, può sempre servire: non dimentica cioè la differenza dell'economia classica fra valore (lavoro) e grandezza di valore, il denaro.

Robinson forse allora non «*subisce*, con tutte le conseguenze negative, l'etica della produzione e del successo» (p. 50), per il semplice fatto che ci crede, e Defoe lo isola proprio per fargli ritrovare un rapporto «naturale» ed etico con la produzione prima di garantirgli il successo, la ricchezza riconosciuta nel valore di scambio del mondo-mercato.

L'isola quindi altro non è che l'universo produttivo di Robinson (come giustamente notava Marx), laboratorio in cui ci si prepara per la «vita».

«Robinson è solo e vuole esserlo; egli non sta affatto costruendo una comunità ideale, bensì l'ideologia che deve mediargli e garantirgli un sistema di vita basato sull'individualismo acquisitivo, fondandolo sulla legge superiore del 'servizio' e della ricchezza 'sociale'» (p. 61). L'«altro» dall'isola è ben presente e non direi «subito», proprio perché accettato e mediato dall'io catalizzatore e totalizzante, pronto a scambiarsi, conscio di appartenere alla totalità del mondo borghese. E forse questo Robinson non fallisce quando non riesce a fuggire con la barca che si era costruita, se, come dimostra la Colaiacomo nella sua analisi, il meccanismo narrativo del romanzo funziona come riduzione costante del mondo a io, e da io a uso. Se «usare il mondo, per Robinson è conoscerlo», l'episodio della barca e della mancata fuga va messo in relazione con l'altra barca, quella che Robinson costruisce subito dopo e con cui fa il periplo

dell'isola; se ne potrebbe dedurre che Crusoe non è pronto ad abbandonare l'isola, deve «conoscerla» ancora, scoprirne fino in fondo le possibilità produttive, «usarla» meglio.

Robinson Crusoe è il romanzo della prassi utilitaristica dunque, come *Moll Flanders*, ma con una differenza: che il «riflesso religioso del mondo reale» è presente (e superato) in *Robinson*, mentre in *Moll Flanders* il rapporto fra individuo e realtà immanente si svela più compiuto, senza o quasi mediazione divina.

Per Moll «l'adesione alla norma sociale borghese basta da sola ad assicurare il controllo su di una prassi che a quella norma contravviene ad ogni momento...» (p. 68). Ma cerchiamo di definire tale norma: la Colaiacomo la individua nella legge del mercato e definisce il romanzo come studio dei rapporti fra questa e la vita privata. Dall'analisi della posta dello «Scandal Club» l'autrice deduce che Defoe intendesse «saggiare le possibilità e le applicazioni della legge del *free trade* a tutto il campo delle relazioni umane, del costume» (p. 112), e vede Moll ripercorrere la strada della «civilizzazione» occidentale «dal punto di vista delle relazioni umane, come compaiono dentro e fuori le istituzioni civili».

Moll scopre quindi la legge dello scambio, la doppia faccia delle istituzioni, nei rapporti umani, nelle decisioni economiche. Diventando ladra (contravvenzione apparente alla norma) acquisterà una professionalità, una specializzazione produttiva (adesione reale alla norma); cioè Moll insegna a distinguere fra apparenza e realtà: la *chiamano* ladra, ma ci fa capire che anche il merciaio lo è, al di là delle definizioni linguistiche c'è la comune prassi dell'uso pro-

duuttivo delle proprie risorse. Come il migliore dei merciai Moll sa fare il suo mestiere e usa economicamente i suoi bottini, tanto da reinvestirli vantaggiosamente nel Nuovo Mondo.

Moll rivendica così la sua appartenenza alla classe in ascesa e vince la sua battaglia contro la società e il suo linguaggio grazie alla sua «onestà» praticità. Il suo viaggio o *quest* alla ricerca di un ruolo sociale si conclude positivamente e lei, l'eroina, una ladra e prostituta, riesce a dare una forma narrativamente efficace alle sue vicende, trasformando la sua storia in romanzo, in una moderna epopea. In tale prospettiva non stupisce che il suo «pentimento» non convinca, sia un elemento di troppo nel sicuro cammino di Moll verso l'auto-affermazione; come nota la Colaiacomo la sua narrazione, il suo realismo sono di un segno nuovo, diverso, «che fa affiorare nell'attualità dei dati l'immagine di quanto di profondo e rimosso essi presuppongono»; essi svelano il meccanismo e non si curano di giustificarlo, moralmente o no.

La tesi dell'autrice è che Defoe, vivendo nella realtà della rivoluzione industriale, non poteva non essere coinvolto nell'esame delle nuove strutture sociali – il suo interesse per la città e per il suo funzionamento, per i poveri e gli emarginati lo provano – arrivando a svincolarsi progressivamente dalla morale religiosa verso un'affermazione laica ed individualistica, come appare chiaramente in *Journal of the Plague Year* e in *Colonel Jack*.

Colonel Jack è presentato come logica continuazione di *Moll Flanders*: Jack, «scoperta la molla segreta del meccanismo, lo fa funzionare,

per diventare poi, a propria volta, produttore di ricchezza» (p. 164). E la scoperta avviene a metà libro, proprio in quel Nuovo Mondo che «è diventato il luogo in cui la cellula costitutiva della società può essere isolata e studiata». Divenuto cosciente, Jack strumentalizza gli schiavi per crearsi un potere il cui meccanismo ha scoperto a sue spese; il successo bilancia e giustifica lo svelamento brutale degli interessi economici e individuali del mondo settecentesco. L'io cioè si «converte» al mondo, lo accetta e lo fa funzionare anche senza lo schermo della religione» (p. 174). Nell'ipotesi della Colaiacomo, alla fine del viaggio, Defoe sembra aver verificato l'affermazione di Marx secondo cui: «Il riflesso del mondo religioso può scomparire, in genere, soltanto quando i rapporti della vita pratica quotidiana presentano agli uomini giorno per giorno relazioni chiaramente razionali fra di loro e fra loro e la loro natura» (*Il Capitale*, I, Roma, 1973, p. 93).

Stupisce a questo punto che l'autrice definisca *Roxana* un fallimento: «... questa è anche la storia di una sconfitta. Roxana riesce a diventare ricca e 'rispettabile', ma non a ricostruire attraverso il 'pentimento' quel rapporto che la sua precedente fase di vita 'anti-sociale' ha negato» (p. 177). Perché il suo pentimento dovrebbe essere convincente se nemmeno quello di Moll lo era? Roxana è certamente più razionale e lucida di Moll, fin dall'inizio delimita ed accetta il proprio ruolo sociale, dimostra notevoli possibilità imprenditoriali e la sua sventura finale è l'ultimo episodio di un romanzo incompiuto. Forse anche Roxana potrebbe risorgere e cancellare, come Moll a Newgate, l'immagine della disgrazia.

La duplicità quasi schizofrenica che la Colaiacomo analizza nel personaggio, mi sembra sia costantemente utilizzata e finalizzata da Roxana, la cui coerenza sta proprio nella ferrea volontà con cui persegue il profitto o il potere. Non il destino o la sventura hanno dominato *Roxana* per 300 pagine, ma la ferrea molla dell'interesse della protagonista; come scriveva M. Praz in una recensione del 1930 in *La Cultura*: «costì il meccanismo dell'animo umano è messo a nudo come un puntualissimo movimento ad orologeria, e la molla è l'interesse».

È la stessa molla di Jack, la stessa di tutto il sistema, e mi pare che qui Defoe affronti il problema dei profitti e delle perdite, non la storia di un imprenditore sconfitto: nella partita doppia Roxana *ha* denaro, rapporti e bellezza da usare, ma *deve* qualcosa al lettore, come Robinson, come Moll. Cosa? Proprio attraverso quel secondo intreccio, quello dei rapporti fra Roxana e i figli che la Colaiacomo sottolinea, Defoe, che aveva già scartato la problematica morale come obsoleta, offre forse una mediazione più moderna, descrivendo l'alienazione psicologica della sua eroina. Roxana è il personaggio defoiano più totalmente inserito nel mercato e il mondo «umano», il mondo degli affetti è rappresentato come alienato alla protagonista; la novità consiste appunto nello svelare la paura di questa alienazione, che significativamente si traduce per Roxana nel timore di non controllare totalmente la realtà che la circonda.

Ancora M. Praz definiva Roxana, prendendo a prestito dei versi di Swinburne:

You seem a thing that hinges hold,
A love-machine

With clockwork joints of supple gold,
No more...

Una macchina d'amore, *sex-machine* fissata dai cardini dorati del mercato, tanto impegnata in «calcoli di cambiali accettate e pagate, di pietre preziose e suppellettili» da rischiare di perdere il controllo di se stessa, delle sue risorse, cioè dei suoi mezzi di produzione. Allora forse la paura di Roxana, la sua angoscia non deri-

vano dalla coscienza della sua cattiva condotta, ma dalla costatazione della minaccia dell'alienazione sulla sua attività produttiva. Forse ancora una volta Defoe si dimostra un precursore: nell'universo dell'homo oeconomicus fa capolino l'incrinatura fra sé e le leggi della competizione, produzione e profitto, fra natura e lavoro.

ALIDE CAGIDEMETRIO

BENIAMINO PLACIDO, *Le due schiavitù: per una analisi della immaginazione americana*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 148.

Il libro, che nasce dalla esperienza di un seminario presso l'Università di Roma, è diviso nettamente in due parti. Nella prima si analizzano due testi tipici sul problema della schiavitù negli Stati Uniti; *Uncle Tom's Cabin* di H. Beecher Stowe e *Benito Cereno* di H. Melville.

La seconda, dal tono assai più polemico è il sostituto delle tradizionali note e della altrettanto tradizionale bibliografia. Contiene esplicitamente l'attacco politico metodologico contro i tre ambiti specifici; strutturalismo e linguistica, applicati alla letteratura, letteratura e storia che sostiene l'analisi della prima parte.

A ben guardare i testi di cui si occupa *Le Due Schiavitù* sono tre e non due. Nella seconda parte si tratta minutamente dell'ormai nota analisi della schiavitù negli USA di Fogel e Egerman *Time on the Cross*, e forse uno dei meriti maggiori del libro di Placido è quello di dimostrare che non solo le opere di immaginazione come *Uncle Tom's Cabin* ma anche i libri di storia si possano

utilmente analizzare, non in rapporto al loro referente nel mondo reale, in questo caso nel passato americano, per stabilire se corrispondono o meno a questa realtà, se siano veri o falsi, ma piuttosto come discorsi ipotetici, come esempi di come questa realtà venga organizzata in discorso per rispondere a precise esigenze ideologiche e psicologiche dell'oggi, ma anche di questo bisognerà riparlare.

La tesi fondamentale su cui si basa il libro è che «Il problema è: ... non già di lusingare la letteratura «in quanto tale» per poi riconnetterla ad altro, alla «società» (delitto e castigo), ma di indagarla direttamente come politica, se non addirittura investirla, ... della Critica (intesa naturalmente come Critica della economia politica)» (pp. 97-98), ma l'analisi dei tre testi procede sulla base della dicotomia (come è fatto), cioè quali sono le sue strutture, come organizza la propria argomentazione, e «come funziona», cioè come opera nella società a cui è diretto. Dietro a questa dicotomia non c'è l'accettazione nemmeno provvisoria della idea della autonomia dell'arte ma piuttosto una piena assunzione della sua eteronomia. Un testo «funziona» co-

sì perché «è fatto» in un certo modo ed «è fatto» in un certo modo affinché «funzioni» così. È la rivalutazione del triangolo retorico autore-testo-lettore a partire dalla considerazione, molto corretta, che ogni messaggio, ogni espressione è esplicitamente o implicitamente indirizzata ad un pubblico e che il suo senso si coglie solo quando si sia mantenuta la interezza di questo processo comunicativo.

In questi termini l'analisi dei tre libri è acuta e assai precisa sia al livello dello smontaggio dei meccanismi letterari (per es. la identificazione della strategia nell'uso dei personaggi in *Uncle Tom* in modo che siano ciascuno copertura ideologica e psicologica dell'altro per indirizzare le simpatie del lettore verso il personaggio di «centro», sia nello spazio letterario che in quello politico) che nella problematicità con cui viene riproposta la questione di come si arrivi ad una necessaria valutazione politica del testo nel suo complesso. Che cosa è un libro «conservatore» e che cosa è un libro «progressivo»? Placido ha troppa sensibilità storica per proporci il dilemma nei termini «reazionario» contro «progressista» in un'ottica che non tenga precisamente conto del contesto in cui il libro è nato ed è stato messo in circolazione. Anzi ci ricorda in modo specifico che il valore politico di un libro cambia a seconda del pubblico; una cosa è *Uncle Tom* letto in America, alla vigilia della guerra civile, cosa del tutto diversa è lo stesso libro letto pochi anni dopo nella Russia zarista. La conclusione che raggiunge Placido è che il giudizio politico si applica non tanto ai libri in sé, ma «alla politica che i libri fanno e che è fatta per mezzo loro» (p. 103).

Per *Uncle Tom* la argomentazione delle *Due Schiavitù* è che non si tratta tanto di un romanzo popolare, consolatorio e quindi necessariamente conservatore, come vorrebbe certa critica per cui i tre termini sono sinonimi, ma che si potrebbe perfino sostenere che, nella misura in cui «si avvicina al lettore... gli porta sotto gli occhi realtà sgradevoli, che moralmente gli appartengono» (p. 43) si tratti perfino di un romanzo «progressivo» se non «eversivo». Placido comunque va ben oltre, l'essere «conservatore» o «progressivo» va misurato rispetto alla funzione che ha saputo svolgere nella società americana prima dello scoppio della guerra civile e cioè:

«Serve (cioè: è servito) a rendere digeribile alla «middle class» il progetto di liberazione della forza-lavoro negra che il capitale americano deve – a questo punto – realizzare...

Uncle Tom's esorcizza il terrore; lo fa attraverso la predisposizione di una serie di modelli immaginari di comportamento che ridefiniscono le distanze dal negro anche quando questi abbia avuto la libertà» (p. 55).

Mi sembra che qui il libro nell'indicare il valore «rassicurante» della immagine del negro proiettata dal romanzo per i lettori della *middle class*, del Nord (l'unico pubblico che lo potesse leggere) dia un contributo importante per capire il modo in cui sia *Uncle Tom* che il romanzo popolare in genere si possano inserire in una dinamica concreta di forze economico-politiche e tuttavia questo non basta a spiegarne il successo, ne è piuttosto la conseguenza. Per spiegare il successo mi sembra che si possa ricorrere ad indicazioni che Placido dà nel corso della sua argomentazione ma che preferisce abbandonare

nella interpretazione conclusiva. Intanto il patetico e poi l'equilibrio «ideologico» che la Beecher Stowe instaura tra i personaggi e che Placido analizza con tanta precisione, ma perché questo equilibrio funzioni, abbia successo, produca effetti politici bisogna accettare che in questo Nord che *Le due Schiavitù* ci indica correttamente come razzista, di fatto se non di nome, la schiavitù rappresentasse in qualche modo un problema, e non solo di mobilità della forza lavoro, che ci fosse uno scontro tra valori ideologici di tipo liberario moral-moralistico figli della lettera della rivoluzione del '76 e della tradizione religiosa uscita dalle ceneri del puritanesimo e necessità economico strutturale di sviluppo della nazione e che questo stesso contrasto si ripetesse a livello di scontro tra ideologia e segrete paure sia della «amalgamation» che del negro libero e magari insolente alla soglia di casa.

In altre parole bisogna credere che presente come corrente sotterranea, problema innominabile, macchia nascosta nella immagine liberal-libertaria che la nazione cerca di inventare per se stessa, e artatamente risvegliato per fare da fulcro allo scontro di interessi economici che contrappongono agrari ed industriali, il problema della schiavitù fosse un problema centrale e dibattuto. Solo così, solo alla luce di questo dibattito ideologico, come voce in un dibattito a cui mi pare il libro non dia abbastanza spazio, si capisce come ci fosse bisogno di una soluzione mediatrice, indolore, come quella immagine del negro Uncle Tom (questa volta nel senso dei Black Panthers) che il romanzo della B. Stowe proietta e solo così si capisce anche l'importanza di un'analisi che, come

quella di Placido, ne colga l'intervento politico attivo.

Ancora su questa questione, che di fatto riguarda più le interpretazioni della Guerra Civile che non *Uncle Tom* in particolare, mi sembra che la tesi sulla funzionalità politica del romanzo regga benissimo anche nell'ambito della interpretazione «moderna» di Barrington-Moore (p. 48) che viene indicata da Placido come insufficiente perché considera i negri un «accidente».

È proprio vero che la Guerra Civile si interpreta meglio essenzialmente in termini di redistribuzione della forza lavoro e che comunque il problema non si sarebbe potuto risolvere attraverso la emigrazione?

L'ipotesi mi sembra importante, nessuno nega che (vedi p. 53) il problema negro in America sia da anni strettamente connesso al problema del controllo economico ed ideologico della forza lavoro, ma per dimostrare che lo stesso meccanismo era prevalente anche alla metà dell'ottocento avrei preferito qualche dato e qualche argomentazione in più.

Come suggerisce Placido sarà bene stare attenti, «non cadremo nella trappola (dello psicologismo) non crederemo che questa paura del rimescolamento razziale derivasse da pruriti di casta, da questioni di pelle» (p. 47) il negro schiavo «che sta al suo posto» non impaurisce nessuno. Ma questo ancora non spiega fino in fondo perché «come ultimo gruppo etnico (ultimo in che senso?) i negri abbiano consentito a tutti gli altri gruppo etnici di sentirsi superiori» (p. 53), perché la presenza del negro come diverso, come altro possa fissarsi in posizione tale non solo nella struttura economica degli Stati Uniti, ma anche nella *American*

mind da essere sempre «altro» per eccellenza, perché sia possibile farlo depositario di tutte le «pulsioni psichiche ignobili» (p. 66) perché per esempio si faccia insieme immagine della interezza della *soul* e simbolo invidiato e odiato della potenza sessuale, incarnazione del demonio. Sembra cioè che vi sia un residuo mitico, psicologico della presenza del negro come ricettacolo polivalente delle contraddizioni della coscienza americana che nessuna analisi storica ed economica riesce a sciogliere.

E questo ci porta ad alcune considerazioni sul trattamento che Placido riserva al *Benito Cereno*.

Seguiamo lo schema delle *Due Schiavitù* e vediamo prima di tutto come «ha funzionato».

Se *Uncle Tom* è stato olio sulle ruote della riorganizzazione capitalista *Benito Cereno* al contrario doveva essere rimosso dalla coscienza americana (p. 90) a causa delle spiacevoli verità che afferma: cioè che negri ribelli e *Uncle Tom* sono due facce indissolubili della stessa realtà e che comunque con il negro bisogna vivere sulla stretta tolda della stessa nave. Ma l'analisi di Placido va oltre e dimostra che il libro afferma una verità ancora più spiacevole di questa: che il «Nord non può permettersi di prendere le distanze da Sud» (p. 84) usandolo come alibi per rafforzare il mito operante della propria libertà e democrazia e che gli Stati Uniti non possono usare l'Europa come alibi morale dello stesso tipo: «Forse (noi americani) abbiamo meno difetti di altre nazioni» (p. 85) come dice Delano.

Se questo è veramente un libro «suicida» come afferma Placido, scritto quasi deliberatamente per essere rimosso, e personalmente credo

che lo sia, si crea una contraddizione nella tesi fondamentale di Placido sulla necessità e quindi anche sulla possibilità di risolvere la critica «letteraria» nella critica della economia politica, nella possibilità di leggere i testi anche e soprattutto in funzione della politica che fanno, del loro contributo allo sviluppo capitalistico.

Ritorniamo un momento al confronto che Placido problematicamente propone tra i due testi. Si potrebbe dire che *Uncle Tom* è un libro «progressivo» perché operando al di sotto della soglia retorica della società a cui si rapporta rende questa società cosciente dei problemi; perché la conduce ad un certo tipo di azione. In questa stessa prospettiva è *Benito Cereno* che si fa «conservatore» (anche se Placido stesso ammette che per affermarlo ci vuole «un minimo di distorsione necessaria» p. 103) perché nell'affermare spiacevoli verità, oltre la soglia retorica del pubblico che avrebbe potuto leggerlo, si è escluso dal mercato cioè dal luogo vero in cui la sua funzione politica si poteva esercitare (p. 103).

Il peccato di Melville sarebbe quindi un peccato di omissione, ma quello che conta qui è che ci sarebbe comunque un libro che al mercato, e allo sviluppo della economia non si può collegare se non per registrare il suo rifiuto a funzionare in un senso o nell'altro. Un libro che è quasi come se non fosse stato scritto, che se è merce è una merce che dal mercato sparisce subito. Qualcuno potrebbe ripetere che questo comportamento rispetto alla mercato è proprio quello che caratterizza la Letteratura (con la L maiuscola), e che questa come l'araba fenice è rinata proprio tra le mani di chi voleva distruggerla. Ne riparleremo, ed è possibile che sia

proprio così, ma comunque i termini della questione non potranno essere quelli della presunta o accertata autonomia o verginità della letteratura stessa.

Se le considerazioni che ho fatto sono legittime, allora *Benito Cereno* è anche uno di quei libri innocenti, quelli contro cui Placido si scaglia in altre sedi, libri che rappresentano la contro-America e che, in questo Placido ha ragione, sono spesso serviti consciamente e inconsciamente a molti americanisti italiani per giustificare l'America in toto o per riaffermare che comunque la democrazia americana ha al proprio interno dei meccanismi di autocorrezione per cui ha in fondo ragione Amasa Delano quando afferma che «Forse (noi americani) abbiamo meno difetti di altre nazioni». Serve cioè a riaffermare il mito, con tutte le sue valenze politiche, che l'America è diversa, speciale e comunque meglio. Forse la risposta che si può dare è abbastanza banale e cioè: che colpa ha Melville, proprio lui che tutto sommato ci credeva abbastanza poco, se gli americanisti italiani si sono fatti incantare e hanno letto l'America come mito invece che come problema? E, almeno in teoria, correggere il tiro dove è necessario non dovrebbe essere in contraddizione col riconoscimento del fatto – vero – che anche in America c'è stata e c'è della gente che con il mito della America e con la sua realtà ha fatto e fa più o meno dolorosamente i conti, e non sono solo i negri, i cicanos, le donne o gli intellettuali degli anni '30. Specialmente per quelli che hanno abbandonato il Cristianesimo l'idea che questi pochi (o tanti) personaggi non redimano la nazione non dovrebbe essere troppo difficile da

accettare, dato e non concesso che il problema sia condannare o redimere invece che spiegare un problema.

Ritornando alle analisi di Placido bisognerebbe concludere che se il terreno in cui ci si pone è lo studio di come agiscano politicamente (sul mercato) i testi, la scelta di *Benito Cereno* come campione di analisi è una scelta infelice perché ci permette al massimo (anche se non è poco) di marcare le retorica media della società americana alle metà dell'800 e di registrare una specie di disattesa mozione di minoranza.

E invece la preziosa analisi che Placido offre di «come è fatto» il *Benito Cereno* dimostra che il testo rimane importante anche su un terreno politico. Ma la presa di posizione metodologica deve attestarsi un passo indietro (o forse uno avanti) accettando che l'analisi di «come è fatto» un testo, o almeno un certo tipo di analisi, basta. Basta purché colga come questo testo in quanto costruzione ipotetica, non referenziale o non direttamente referenziale organizzati nella sua parzialità (di parte e come parte: uno dei testi) tensioni fondamentali culturali, ideologiche, economiche e politiche dell'epoca in cui viene prodotto e accentato anche se questi rapporti possono essere assai più indiretti e meno visibili di quelli che Placido ci mostra all'opera in Melville.

Al di là di questi problemi il discorso di Placido stimola poi ad altre riflessioni. Il *Benito Cereno* che ci presenta sembra in un certo senso uscito dal nulla come se Melville non avesse già scritto dei libri senza pubblico, perdendo o rinunciando a quello che pure aveva, come se la simbologia del bianco e del nero e la sua ambiguità apparissero qui per la pri-

ma volta. La risposta è semplice e giustifica pienamente l'autore; questo è un saggio di tendenza, sul mito in Melville, sulle ambigue opposizioni tra male e bene, bianco e nero, civilizzato e selvaggio e su moltissime altre questioni si è lavorato tanto che la dimensione di «rispecchiamento» politico si è spesso perduta e questa dimensione essendo più pubblica, più storica, più politica è più rilevante.

Non varrebbe la pena di insistere se non potesse servire al dibattito sul rapporto tra letteratura popolare e letteratura colta e sulla questione, così difficile da accantonare, della specificità della letteratura.

Mi sembra che quello che caratterizza *Benito Cereno* rispetto ad *Uncle Tom* sia non solo una differenza stilistica o la capacità di costruire una immagine meno mistificata dei rapporti tra negri e bianchi, ma soprattutto una differenza nello spessore dei significati che mette in gioco per cui le interpretazioni che mettono in luce la problematica metafisica di Melville (questioni di dove sia il male e chi lo sappia riconoscere etc.) non siano in contraddizione con la lettura storica politica della endiadi (nero-bianco-grigio pp. 73-78) che ci offre Placido, ma siano piuttosto additive. Melville (anche se è una banalità dirlo) gioca con una gamma di problemi più larga e soprattutto più profonda di quella della Beecher Stowe. Quello che lo rende uno scrittore più importante è proprio di riuscire a mantenere uno stretto collegamento tra preoccupazioni storico-politiche immediate e la problematica esistenziale e metafisica propria della sua epoca derivandone anche uno spessore di scrittura (non una ornamentazione stilistica) a cui Beecher

Stowe non sogna nemmeno di avvicinarsi.

Siamo di nuovo alla questione della differenza tra «romanzo popolare» e «romanzo non popolare», «letteratura popolare» e «Letteratura» e il suggerimento che viene dalle considerazioni precedenti è che varrebbe la pena di tentare di stabilire tra i due una differenza non in termini di più bello o di più brutto, più eversivo o più consolatorio, diretto alle classi alte o quelle basse, ma piuttosto una differenza di spessore semantico. La Letteratura (con L maiuscola), se esiste e si può isolare, è quella che mette in movimento una gamma di significati più vasta e più profonda e che necessariamente manifesta questa complessità anche a livello di scrittura.

Non si tratta solo del fatto che non esistono sistemi letterari chiusi e che tutti i sistemi letterari hanno a livello paradigmatico la capacità di proporre alternative ai personaggi o al modo di leggerli e possono quindi riciclarsi nella storia (p. 18), ma piuttosto che certi testi possono farlo più e meglio di altri anche se forse il loro valore come documenti storici non è troppo rilevante.

In questa direzione potremmo forse scoprire che molti testi che abbiamo creduto «popolari» non sono «popolari» affatto e viceversa.

Se questa ipotesi ha un minimo di legittimità almeno come indirizzo di ricerca allora bisogna studiare in che modo la scrittura di un romanzo riesca a farsi portatrice di tali spessori e che cosa in un testo lo renda più riciclabile e quindi ricostruire umilmente un ambito di ricerca, un insieme di strumenti specifici da offrire a chi sulla letteratura voglia lavorare.

Il che non significa necessariamente come sostiene Placido che «la conclusione naturale dell'anabasi linguistica (e aggiungo io seguendo il suo ragionamento di quella letteraria e di quella storica) ... è fatalmente la fondazione di un nuovo ambito specifico. Alla fine del viaggio c'è la terra promessa. La nuova patria è fondata. Non resta che difenderla con le armi» (p. 98) anche se è facile accorgersi che succede troppo spesso così.

Ma cerchiamo di seguire fino in fondo il percorso che Placido ci indica prima di tirare le conclusioni. Il terzo testo che ci viene proposto è appunto un esempio di questa super specificità appoggiata alla terroristica autorità del *computer*. Si tratta del famigerato *Time on the Cross* di cui si è parlato abbastanza anche in Italia. Il libro è un tentativo di riscrivere, rovesciandone le interpretazioni tradizionali, la storia della schiavitù in America attraverso metodi rigorosamente quantitativi (quante frustate prendeva all'anno un negro nella piantagione: 0,7 frustate per uomo all'anno - e mangiavano meglio degli operai delle città del Nord etc.). L'opera di sbancamento di Placido, accoppiando alla sua notevole sensibilità politica una seria preparazione di storico e la conoscenza professionale che ha acquisito dei calcolatori, è un piccolo capolavoro sia a livello di smontaggio dei meccanismi e della metodologia del libro (va segnalato che della follia di *Time on the Cross* si sono accorti dopo tanti entusiasmi e un anno dopo Placido, anche gli storici americani vedi *New York Review of Books* Vol. XXII, n. 15, 2 Ottobre 1975) sia al livello del suo inserimento in una prospettiva politica generale. Rispetto a que-

sta prospettiva Placido ci mostra come anche i libri di storia in realtà si liberino dal referente «vero» e siano un'operazione politica sul presente. *Time on the Cross* in modo non troppo diverso da *Uncle Tom* rassicura la *middle class* sul problema negro. Riproiettandone un'immagine laboriosa e felice, riesce persino a giustificare il proprio passato, la schiavitù non era così male, forse perfino i ghetti di oggi non sono così male. Ma l'operazione più importante che compie *Time on the Cross*, come ci mostra giustamente Placido, è di rafforzare la teologia del *computer* come «fonte di verità», come persuasore contro il quale non si riesce a battersi, persuasore che fornisce un'altra stampella a quella ragione borghe- se che «*Le due Schiavitù* in uno dei suoi pezzi più interessanti, ci indica come malata, incapace di interpretare il mondo, bisognosa oggi non solo e non tanto di essere rassicurata «consolata» ma soprattutto di essere sostenuta anche attraverso fumetti e films che le offrano uno sfogo di compensazione fantastica (p. 108).

Cerchiamo di concludere applicando alle *Due Schiavitù* il modello di analisi che esso stesso propone. «*Come funziona?*», meglio come dovrebbe funzionare, come speriamo che funzioni. Speriamo che avvii un dibattito a più voci da cui escano posizioni anche diverse, ma sempre più chiare e dialetticamente contrapposte nell'ambito della americanistica italiana. *Come è fatto?* È un piccolo capolavoro di retorica ed essendo *pamphlet* ha una struttura che direi «correttamente terroristica» specialmente nella seconda parte dedicata più direttamente alla discussione metodologica. Il libro si chiude con la condanna degli storici quantitativi;

con la loro specificità non solo riescono a giustificare la schiavitù ma sono direttamente piazzisti della I.B.M., grossissima multinazionale, e della ideologia di cui con le consorelle multinazionali si fa portatrice. È una conclusione che getta una luce decisamente sinistra sulle altre specificità, specialmente su quella linguistica con cui si era aperto il libro. Se le due specificità sono uguali, e qui simbolicamente lo sono, chi tra i letterati si aggrappa alla linguistica è amico della I.B.M., frusta gli schiavi, è amico dei padroni, reprime gli operai e chi tra i letterati, gente fine, timida e di buon gusto, nota in tutti gli ambienti per le sue tendenze umanistico-umanitarie vuol ritrovarsi in un ruolo del genere?

Forse da questo punto di vista si capisce anche perché tanta insistenza fin dall'inizio sul carattere linguistico dell'analisi operata su *Uncle Tom* e *Benito Cereno*. A non conoscere la serietà di Placido si sarebbe potuto pensare che stesse cercando di dire in giro che anche lui Saussure lo ha letto, che può perfino snobbarlo: «una acquisizione culturale ormai universalmente digerita» (p. 15) mentre in realtà le tecniche che usa sono ben

poco linguistiche e appartengono piuttosto alla tradizione del *close reading* messa a punto dai *New Critics* (e Placido lo sa benissimo visto che già nel '62 in *Studi Americani* n. 8 ha pubblicato quello che è probabilmente il miglior breve saggio sull'argomento che circoli in Italia). In realtà sta solo mettendo a punto le armi per rendere più convincente la sua argomentazione.

Allora, un po' per il gusto di affermare il contrario e molto perché credo che questa sia la direzione in cui sviluppare il dibattito, vien voglia di affermare che il problema dello studio della letteratura, americana e non, in Italia, non è che si siano costituiti ambiti di ricerca troppo specifici, ma piuttosto che questi ambiti non si siano costituiti con abbastanza rigore scientifico e politico e che comunque per affrontare il problema sul serio bisogna muoversi non sul terreno delle singole ricerche ma su quello della organizzazione e dei fini delle istituzioni di ricerca, cioè in primo luogo la scuola e l'università. Ma qui ci manca lo spazio e comunque sarebbe meglio che il dibattito si svolgesse a più voci.

GUIDO CARBONI

LORETTA VALTZ MANNUCCI, *Ideali e classi nella poesia di Milton*, Milano, Edizioni di Comunità, 1976, pp. 284.

Ci si stupirebbe se un saggio intorno alla poesia di Milton portasse il titolo «Ideologia e lotta di classe... etc.», perché l'applicazione ai classici di categorie tanto moderne si è dimostrata spesso incongruente. La scelta dei due vocaboli «ideali» e «classi» è

pertanto frutto di una accortezza che da sola vale un premio: la lettura attenta di questo saggio della Valtz Mannucci. Diviso in due parti, l'una dedicata a *Paradise Lost*, l'altra a *Paradise Regained*, senza altre suddivisioni, senza premessa o conclusioni, dà l'impressione di essere stato scritto in tempi stretti, e perciò ha delle qualità di compattezza e di omogeneità che sono difficilmente raggiungibili nello studio di una mate-

ria così complessa com'è quella dei due grandi poemi di Milton.

Già nella prima parte, intitolata «Paradise Lost: l'educazione dell'eroe», vi è tutta una anticipazione di temi che saranno oggetto di trattazione nella seconda parte «Paradise Regained: l'eroe e il potere», e frasi del genere «come si vedrà a proposito di *Paradise Regained*», piuttosto ricorrenti, sono spie della rapidità della scrittura. Un saggio quindi che non si concede soluzioni di continuità, e che si legge tutto d'un fiato.

Tuttavia non ci si aspetti che tanta omogeneità e compattezza vi sia nella interpretazione «politica», sottintesa nel titolo, dei due poemi di Milton. Se Bibbia e Marx, religione e politica, non sono del tutto irconciliabili, sarebbe però assurdo proporre una lettura della Genesi in chiave classista senza un preliminare sforzo di adattamento. La Valtz Mannucci percorre vie mediate e mette in opera una adeguata preparazione del suo campo di indagine prima di aprirsi ad un chiaro discorso sulla posizione di Milton nei confronti del suo tempo. Perciò un lettore impaziente farebbe bene a leggere da p. 140 circa in avanti, qualora voglia arrivare al punto in cui l'autrice tira i fili dell'ordito che è andata tessendo. Noi non apparteniamo a questo tipo di lettore, ma ci attira l'idea di fornire prima di tutto qualche giudizio su questa parte finale del saggio.

La base a questo tipo di analisi non poteva non derivare alla Valtz Mannucci da recenti studi storici intorno al Puritanesimo, alla nascente borghesia inglese, e al travaglio sociale, politico e religioso del secolo di Milton. Spiccano tra questi studi il testo di Christopher Hill: *Society and Puritanism in Pre-Revolutionary*

England (Londra, 1964) e quello di Lawrence Stone: *La crisi dell'aristocrazia* (Torino, 1972). Ulteriori saggi di Hill sono inoltre importanti supporti delle tesi della Valtz Mannucci. È di Hill ad esempio la corretta impostazione dei legami che intercorrono tra il pensiero di Milton e le formulazioni delle sette puritane più estreme dei «Ranters» e dei «Diggers», oltre che di certe affinità con le tendenze espresse dall'autore di *A Loyall Martyrology* (1662), William Winstanley. Hill non lascia inscruata alcuna angolazione del pensiero religioso (e quindi politico) di Milton in un contesto storico variegato di espressioni utopiche, e tiene quindi presenti anche i legami con la prassi oltre che con la teoria, ossia con gli esperimenti attuati in vere e proprie microsocietà, come quelle dei Quaccheri e dei fautori del «mille-narismo».

L'idea di un Milton radicale, o rivoluzionario, non è nuova, ma è merito di Hill l'averla ripresa sulla scorta di uno studio più attento delle fonti. La Valtz Mannucci cita certe conclusioni di Hill e ne corregge qua e là il tiro. Non sono però correzioni di poco conto. Si legga ad esempio lo spunto polemico delle pp. 229 ss., dove è negata una convinzione intellettualistica di Milton che può ben essere qualificata come elitista. Alla Valtz Mannucci, a quanto ci è dato di capire, questo pare un attentato alla chiarezza con la quale ella pensa Milton possa e debba essere letto. Non trascura di citare, a supporto delle sue tesi, qualche breve passo, in nota, di *pamphlets* antichi, come l'*Animadversions Upon the Remonstrant's Defence* (1641) e di *pamphlets* tardi, come la *Defensio Secunda* (1654) e *Christian Doctrine*

(1655?-60?), che già costituivano il maggior supporto alle tesi degli storici che avevano studiato il pensiero di Milton. Ma la Valtz Mannucci, differentemente da quelli, ha come primo punto di riferimento i due poemi, anzi, a questo punto, soltanto il secondo, più breve, *Paradise Regained*, e non può che affidare ai versi di questo il compito di definire l'esatto contorno della visione politica di Milton. E allora sorge nel lettore un legittimo dubbio, che vi sia cioè, non vera contraddizione, ma qualche distanza tra la formulazione di quel pensiero nella prosa, e la riformulazione nel veicolo poetico.

Non si vuole qui cadere in una sorta di errore romantico per cui la poesia sarebbe totalmente separata dalla realtà, né si respinge la tesi che il lungo periodo di elaborazione di saggi in prosa di Milton rappresenta una preparazione, anche sul piano dello stile, alla stesura dei due poemi, e tuttavia ci si concederà di credere che il maggior sforzo di immaginazione richiesto dalla poesia provochi uno spostamento di segno progressivo persino nella ideologia che vi si esprime. Si ammetterà che le esigenze della poesia comportano una carica di creatività che si traduce automaticamente in una crescita dell'autore. Ma il discorso contenutista della Valtz Mannucci è raramente mitigato da una attenzione alle strutture, ai segni, come a qualcosa che abbia una sua autonomia, un suo prioritario risalto. Sia comunque benvenuto il caparbio contenutismo di questo libro piuttosto che il falso strutturalismo di un testo come quello di Donald F. Bouchard, *Milton: A Structural Reading* (London, 1974), che risulta quasi illeggibile.

Inoltre non si può dare torto alla

Valtz Mannucci allorché legge *Paradise Regained* come un dialogo filosofico del XVIII secolo (p. 180), poiché non è facile collocare in un genere letterario questo poema, e la scelta migliore è proprio quella di veder vi una anticipazione di un genere nuovo. Il fatto poi che tale nuovo genere germinerà e darà i suoi frutti in altri paesi meglio che in Inghilterra non deve lasciare dubbiosi; Milton scriveva in una posizione e di ideali che la maggioranza vincente ripudiava, e perciò gli accadeva come al contadino che sparge il seme controvento e semina nel campo del vicino anziché nel suo. Rimane il fatto che Milton era proiettato per molti versi nel futuro e non sognava una rivalse, perché in fondo il Puritanesimo non aveva mai dominato l'Inghilterra, e la sua visione era ampia, le sue attese rivolte lontano nel tempo.

Finissima l'analisi che l'autrice fa dei concetti di individuo e di massa in Milton sulla scorta di uno studio di Cesare Mannucci (p. 231). Sono questi brevi passi illuminanti che convincono il lettore della possibilità di leggere la poesia di Milton anche per un messaggio ideologico in essa contenuto. Altrove l'autrice si dà a cercare appigli concreti in passi di scrittori di una generazione o due più tardi di Milton, soprattutto di Bunyan e di Defoe, e allora presta il fianco a più d'una critica. Bunyan e Defoe sono ovviamente stati sfruttati da un certo filone di critica per i loro contenuti ideologici, ma rappresentano forme di puritanesimo difficilmente assimilabili a quella di Milton. Il puritanesimo di Milton non si applica al quotidiano, al domestico se non in momenti eccezionali della sua opera, laddove il senso

religioso di Bunyan e quello di Defoe sono calati in un universo sempre circoscritto, in una problematica di piccoli obiettivi a portata di mano. E poi, i cenni che la Valtz Mannucci fa a Bunyan e a Defoe come ad altri rappresentanti delle lettere di epoche vicine a quella di Milton sono soltanto cenni rapidi ed affrettati e quindi inefficaci.

Importante è invece il rapporto, che l'autrice analizza, di Milton con il pensiero di Hobbes, di Locke e di Newton. Si tratta di un rapporto fondamentale per collocare con esattezza la posizione di Milton e per facilitare la lettura dei suoi due poemi. In verità, e sia detto per inciso, anche *Samson Agonistes* avrebbe potuto trovare un suo adeguato posto in questo studio e ci si augura che in un prossimo saggio la Valtz Mannucci elucidi, con lo stesso strumento che ha affinato in questo libro, la sostanza ideale e la dottrina politica che Milton incorpora nell'ultimo suo dramma in versi. Si vorrebbe caso mai vedere sviluppato meglio questo aspetto della incorporazione del messaggio alla funzione estetica nella poesia di Milton. Ecco che cosa ha da dire l'autrice a questo proposito: l'originalità e la forza di *Paradise Regained* starebbero nel «gioco tra la povertà e la schiettezza dei versi versi che portano la linea fondamentale, sempre al limite della prosa, e la chiusa ornamentale ricchezza di quelli che vi si intrecciano intorno ...». Sia che la Valtz Mannucci ci proponga con questa definizione sentenziosa un contrasto connotato all'arte barocca, di piani severi e di linee mosse che si incrociano, sia che voglia parlarci di una dicotomia di fondo della individualità creatrice di Milton, lo spunto è forse accettabile,

ma dovrebbe essere sorretto da qualche illustrazione e da un metodico approfondimento che, per l'appunto, mancano.

Rivendicare alla poesia di Milton una dimensione politica significa caricarla tutta di un interesse aggiunto rispetto a quello a cui è pervenuta tanta critica di una generazione fa. Né Tillyard, né C. S. Lewis vi erano approdati. La poesia di Milton conterebbe quindi una «provocazione», poiché questa è la parola usata, positiva nel senso più largamente politico come non può non essere una analisi della storia e dei meccanismi del potere. Tale analisi però Milton la conduce in maniera mediata, non perché il veicolo della poesia escluda in modo assoluto un'analisi diretta, ma perché nella pratica delle lettere questo veicolo ha dimostrato una forte resistenza sia per colpa degli operatori che del pubblico.

Invano si cercherebbe in questo libro una preoccupazione per i meccanismi che hanno guidato Milton poeta, mosso da contrastanti esigenze, nella sua espressione artistica. V'è caso mai qualche accenno all'altro quesito qui adombrato, ossia ai meccanismi di resistenza operanti nel pubblico, allorché è polemicamente osservato (p. 197) che «il pubblico di Milton lungo i secoli avrebbe lodato l'«elevatezza» del suo pensiero e la «musica d'organo» del suo stile», perché tale pubblico borghese relegava l'arte ad una funzione totalmente «spiritualizzata». Insistendo su questa polemica, l'autrice giunge a negare che Milton immaginasse come funzione tipica da assegnarsi all'arte il godimento dei sensi. E sia, se si intende il godimento dei sensi e nient'altro, perché non si crei confusione in qualche lettore intorno a idee che

sono senz'altro chiare anche nella mente dell'autrice: e cioè che Milton facesse sostanziali concessioni all'assunto di tanta arte barocca che riposava, o meglio, traeva la sua maggior forza, proprio dal godimento intenso dei sensi.

Non è questa l'unica occasione in cui pare di notare un eccesso di fervore nel ricondurre l'opera miltoniana quanto più possibile nell'alveo della visione politica. Per citare un esempio, alcuni versi sono indicati come «una breve descrizione del futuro regno della libertà» (p. 254). Poiché si tratta del Regno di Cristo, la connotazione di questo futuro «regno della libertà» non può essere esattamente secolare, né la intendemmo «come la continuazione del discorso sulla libertà svolto nell'*A-reopagitica*», visto che questo è tolto di peso dai Vangeli. Si possono invocare parecchie attenuanti; la tesi di fondo della Valtz Mannucci è sostanzialmente giusta, ma giusto è anche notare che il discorso politico di *Paradise Regained* è tutto chiuso in un bozzolo di teologia a tratti perfino greve e su cui non si può sorvolare.

Che dire allora della prima parte del libro, quella dedicata a *Paradise Lost*? Si lega o non si lega alla seconda? Stando alle apparenze, sì. Se ne legga la chiusa, veramente brillante nel ribadire che in *Paradise Lost* vi sono le premesse della materia politica trattata in *Paradise Regained*. Rimane il fatto che vi sono differenze notevolissime di struttura e di applicazione creativa nei due poemi, oltre che di esiti letterari che nessuno sforzo, per quanto brillante, di interpretazione può mettere in ombra. Altrimenti, tra altri esempi, come spiegare la differenza di impianto tra le

due parti del libro della Valtz Mannucci?

La prima, riguardante *Paradise Lost*, si presenta come una concatenazione – a volte solo come una sovrapposizione – di tematiche critiche diverse, formalistiche, sociologiche, ecc. ed è perciò di meno agevole lettura della seconda. L'irruenza propria dello stile dell'autrice, con trapassi improvvisi anticipati appena da numerosi «tuttavia», che spezzano il tono conclusivo di un paragrafo o di un periodo, si comunica addirittura al testo miltoniano, come quando, per fare un esempio, ella si ferma a metà di un suo passo illustrativo ricco di superlativi e di riferimenti all'arte pittorica: «Tuttavia ancora una volta lo splendore sensuale dell'immagine, il suo tono eroico, vengono minati a metà descrizione dall'introduzione esplicita, seppure momentanea, del contesto reale...» (p. 57). Lì è soltanto il correlato di una interpretazione già offerta da G. Hartmann in *Milton's Counterplot*, che del resto l'autrice correttamente cita in nota; soltanto che in Hartmann non c'era trapasso di sorta o contrasto tra mondo reale e immagini osservate. La spiegazione di ciò è nella tesi ribadita più volte dalla Valtz Mannucci che vi sarebbero continui riferimenti al contesto reale in *Paradise Lost*, espressi in forma subliminale, ossia appena percettibile. Come negare questa possibilità, se l'aiuto che l'autrice dà al lettore è tale che il discernimento di tale contesto si rivela in modo più che percettibile, anzi addirittura intelligibile e convincente? L'apparato delle note è accuratamente distribuito tra secchi richiami bibliografici e succosi commenti a passi critici spesso riportati nella loro interezza, in traduzione italiana.

Perciò è un apparato insieme serio e invitante, qualità che sovente si escludono a vicenda in certi libri di critica. Tanto serio e invitante che si potrebbe proporre al lettore di leggere di seguito soltanto le note, che ne conseguirebbe una lettura informativa intorno ai temi della critica miltoniana da Tillyard in giù, di ottimo livello.

I critici italiani sono un tantino trascurati; è citato Elio Chinol, ma non è menzionato Marcello Cappuzzo con il suo *Il Paradise Lost di John Milton* (Bari, 1972). Northrop Frye campeggia con la sua serie di scritti intorno a *Paradise Lost* e *Paradise Regained*, e le sue tesi sono richiamate e sostenute nel testo, di cui anzi costituiscono forse il punto d'avvio, la prima ispirazione. Con ciò non si vuole asserire che il rapporto della Valtz Mannucci con i critici che l'hanno preceduta si configuri come un rapporto di totale dipendenza e che la sua operazione si limiti ad una sistemazione del materiale esistente. Tutt'altro. Si vorrebbe solo sottolineare il fatto che tale opera di sistemazione dovrebbe sempre precedere, in una corretta visione ermeneutica, gli apporti individuali ad una critica generale dell'opera di un autore di tanto rilievo. Tale sistemazione è soprattutto motivo di merito allorché il critico, ed è il nostro caso, voglia indicare vie alternative all'interpretazione più largamente accolta.

Quel che ci pare soprattutto importante tra le novità che l'autrice propone è la correzione che fa dell'affermazione secondo cui grammatica e sintassi miltoniane sarebbero perfettamente adagiate nella scia del barocco imperante, con la visione che l'arte barocca ha della relatività e della instabilità del reale. La nostra

autrice non concorda con questa tesi, favorisce anzi l'idea che Milton assuma un preciso rapporto con la realtà esistenziale o sensoriale che dir si voglia, ma privilegi una realtà interiore, intellettuale, complementare ed analoga a quella del mondo esterno (vedi pp. 27-28 ss.). Tali convincimenti possono essere accettati o respinti dal lettore, ma costituiscono una cospicua base di dibattito che il libro appunto offre di suo.

Fa da contrasto a questi apprezzabili punti di forza quanto la Valtz Mannucci ha da dire a proposito della figura di Eva. Sono le cose già discusse di quel che Eva rappresenta in termini di attributi umani, di facoltà umane, immaginazione, intuito, ecc. Sono le cose già rese di dominio pubblico da parte della critica psicoanalitica intorno al mito dell'ermafrodita, o meglio, intorno all'origine ermafrodita degli uomini, al tema, anch'esso mitico, della fecondità, e al tema del rapporto sensuale tra Adamo ed Eva. Quando in questo rapporto ravvisa gli ovvi elementi di sfruttamento e di subordinazione di Eva, l'autrice lo fa con un discorso troppo rapido ed astratto (p. 99) che sembra dar chiaramente ragione a Milton d'aver trattato la materia con occhio realistico, e di aver presentato con esattezza lo stato di cose. Sottacere la presenza di certe strutture tipiche della narrazione psicologica nella vicenda di Eva, e sottacere l'elemento di personale interpretazione miltoniana di questo personaggio, è fare della critica sviante. In primo luogo Eva vuole gustare il frutto proibito per riempire un suo vuoto esistenziale: «... so to add what wants / In Female Sex, the more to draw his Love, / And render me more equal, and perhaps, / A thing

not undesirable, sometime / Superior» (IX, 821 ss.). E questo significa che soffre di un complesso di inferiorità che le deriverebbe da una forma di diritto di primogenitura concesso da Dio ad Adamo, ovvero soffre di quella che Freud chiamò «invidia penis». Semplicemente perché primogenitura e organo maschile rappresentano altrettanti strumenti di dominio nelle società patriarcali, aristocratiche o borghesi che siano. In un contesto naturale, dove si ipotizzassero libertà di scelta e varietà di gusti, si potrebbe immaginare che vi fossero secondogeniti che invidiano i primogeniti, ma anche primogeniti che invidiano i secondi nati, e donne che preferirebbero essere uomini e viceversa. (E che dire di quel personaggio di Virginia Woolf, Orlando, che avendo provato entrambi gli stati, alla fine sceglie di essere donna?). E perché mai Eva vorrebbe essere «superiore?» Non certo perché vagheggi un puro e semplice ribaltamento dei ruoli. Nei fatti la donna, quando ha potuto, ha cercato un suo ruolo, senza tante connotazioni di dominio e di superiorità. Si faccia pure venia a Milton di quella contraddizione che è il pensare che preoccupazione di Eva sia «the more to draw his Love» proprio nel momento in cui spera di essere «more equal», ma non gli si passi l'intero discorso sul sogno di 'superiorità' di Eva, che è una interpretazione delle motivazioni e dei bisogni della donna abbastanza tendenziosa. E si potrebbe continuare così, citando anche quell'episodio del Libro X, dove Eva si getta ai piedi di Adamo, dopo che lui l'ha ingenerosamente cacciata attribuendole tutta la colpa del peccato originale, ma si scriverebbe un sag-

gio che niente ha a che fare con quello della Valtz Mannucci. Ci sono però due ragioni per le quali l'autrice avrebbe dovuto parlare anche di questo. La prima, perché è tutta tesa a darci un'immagine di Milton rivoluzionario, proiettato verso il futuro, contestatore della storia e del potere. La seconda, perché un critico donna non può oggi dimenticarsi del problema femminile quando affronta un personaggio di donna.

Sarebbe qui opportuno fare un bilancio tra meriti e difetti del libro, ma non tanto per porre gli uni contro gli altri e concludere quanto valga il libro in assoluto. Il giudizio in questo caso varia a seconda del punto di vista da cui si osserva l'opera. Guardiamo allo stato degli studi miltoniani in Italia. V'è relativa scarsità e il saggio della Valtz Mannucci può creare le premesse per un rilancio di questi studi, perché è di lettura agevole, laddove tanta critica miltoniana escogita sottigliezze ardue a seguirsi, e si offre quindi ad un pubblico largo, di studiosi e di studenti, e nello stesso tempo è ricco di spunti polemici e di un solido apparato di bibliografia ragionata, modernamente calata nelle pagine stesse del dibattito. In quanto ai difetti, questi si possono ricondurre alla parziale visione che ha della poesia certo realismo critico, quando non sia temperato dal riconoscimento che il poeta, differentemente forse dall'ideologo, nel concepire i rapporti reali, prende spesso abbagli, si contraddice anche, tenta qualche volta impossibili sintesi tra una sua doppia natura, e, malgrado ciò, crea quello che il pubblico si aspetta da lui, e cioè poesia.

SILVANA CATTANEO

M. ELIADE, *Il mito dell'eterno ritorno*, Milano, Rusconi, 1975, pp. 166

Il Mito dell'eterno ritorno, ripubblicato nel gennaio del 1975 dalla casa editrice Rusconi, fu scritto, come è noto, nel 1945. Sembra superfluo ricordare come in questo lasso di tempo si sia verificato un notevole sviluppo critico, determinante soprattutto in Italia, dal dopoguerra in poi; accanto ai nomi di Lévi-Strauss, di Wheelwright, di Emrich, di Frye, il saggio di Eliade si colloca nel filone mitico-ritualistico, proprio di una certa critica simbolica, segnalandosi per l'importanza degli spunti e delle riflessioni.

Il mito e la metafora poetica, il legame che unisce la religione, la poesia e la metafisica, la tensione ontologica regolata sul ritmo ciclico della natura, sono tutti momenti i quali si aprono alle indagini più approfondite e che qui sono riproposti, attraverso una analisi accurata degli aspetti peculiari della società primitiva.

Ripercorrendo rapidamente la traccia del saggio, ci si trova a passare attraverso i quattro capitoli che lo compongono, i cui titoli già di per sé risultano indicativi. Da *Archetipi e ripetizione* il discorso di Eliade si sviluppa nella *Rigenerazione del tempo* per poi giungere a *Dolore e storia* e concludere col *Terrore della storia*. Soffermandoci brevemente su quest'ultimo passaggio, dal dolore al terrore in rapporto alla storia, è interessante rilevare la diversa posizione del Frye su questo tema, molto sentito in genere dai critici simbolici. L'esigenza mitologica di Frye, infatti, lo porta ad un atteggiamento dichiarato di *diffidenza* verso la storia: nel suo discorso il tempo si annulla, diventa riscoperta di archetipi. Elia-

de parla invece di *terrore* della storia, andando ben più oltre e con delle conseguenze di ordine etico-politiche più estreme. Se infatti nella *diffidenza* di Frye resta implicito un atteggiamento di accettazione, anche se critica, del processo storico, il *terrore* di Eliade si pone come rifiuto netto della storia, attraverso la paura che il primitivo prova per qualsiasi tempo non mitico, per qualsiasi storia che non sia un ciclo che si ripete all'infinito e cioè «creazione, esaurimento, distruzione, ricreazione annuale del cosmo». Non va però dimenticata l'epoca in cui il *Mito dell'eterno ritorno* viene scritto, e cioè all'indomani di un conflitto bellico le cui atrocità potevano spingere a riflessioni e conclusioni di questo tipo, soprattutto in un nuovo quadro storico che si configurava in un vastissimo panorama, sempre più complesso ed indecifrabile. Il mito in questo senso si poneva in grado di ricondurre il destino dell'uomo ad unità, dotate di leggi costanti al di là del tempo storico. La stessa considerazione va tenuta presente anche per le pagine che Eliade dedica a Marx e più genericamente allo storicismo. Se infatti risulta già vaga l'affermazione che Marx «situa la sua età dell'oro esclusivamente al termine della storia invece di porla anche all'inizio», altrettanto vago può considerarsi il rapporto considerato dall'autore, del marxismo con la storia: rapporto dialettico e non certo di terrore, in quanto il marxismo si pone come «trasformazione» della storia.

La considerazione centrale del saggio resta il *tempo*: il passaggio dal tempo mitico al tempo storico segna infatti il passaggio dalle società primitive a quelle civili, dalla visione cosmica dell'universo a quella calata

nella storia. In *Archetipi e ripetizione* il critico segnala infatti il fermarsi del tempo nell'uomo che ripete esemplari mitici: «La nutrizione non è una semplice operazione fisiologica, ma rinnova una comunione, il matrimonio e l'orgia collettiva rinviano a prototipi mitici... nel particolare suo comportamento cosciente il 'primitivo', l'uomo arcaico non conosce atto che non sia stato posto e vissuto da un altro che non era uomo».

Anche la tematica del «simbolismo del centro» si riallaccia a queste considerazioni: ogni creazione è la ripetizione della creazione del mondo, e tutto quel che è «fondato» lo è al centro del mondo; la zona del sacro, descrive Eliade, è quella che collega cielo terra e inferno, e qui il primitivo voleva il suo tempo. Sotto il titolo *Rigenerazione del tempo*, sono compresi i riti e le credenze concernenti l'anno, l'anno nuovo e la cosmogonia. Notando come la rigenerazione sia una nuova nascita, Eliade sottolinea «il tentativo di restaurazione anche momentanea del tempo mitico, del tempo puro, quello dell'istante della creazione». Il suo interesse si concentra sulla continuità di questa rigenerazione, anche attraverso i rituali di costruzione i quali, oltre ad imitare, riattualizzano la cosmogonia («Un'era nuova si apre con la costruzione di ciascuna casa; ogni costruzione è un *inizio assoluto*...), riconfermando che la vita non può essere 'riparata' ma solo 'ricreata'. In tal senso è interessante l'accostamento che Eliade pone tra il primitivo e il religioso; la vera esistenza di entrambi è infatti scandita dalla ripetizione dei gesti di «qualcun'altro», attraverso la quale è loro possibile vivere in un presente atemporale, che si rinnova costantemente.

A questo punto è utile soffermarsi brevemente sul termine «mito». Come è noto, da Vico a Coleridge, a Nietzsche, si è giunti alla concezione di «mito» come verità non in concorrenza con quella storica o scientifica, là dove invece in periodo illuministico il termine implicava una finzione o era inteso come una specie di storia falsificata. In senso più ampio «mito» significa, come riferisce R. Wellek, «qualunque storia anonima che narri delle origini e dei destini, le spiegazioni che una società offre al giovane intorno al perché del mondo e intorno al perché noi operiamo come operiamo, e infine le sue indagini pedagogiche della natura e del destino dell'uomo». Per Frye il mito è la forza centrale che dà significato archetipo al rito, il mito «costruisce un racconto centrale intorno a una figura che ora è il sole, ora la fertilità vegetale, ora un dio o un eroe». Storia e mito sono quindi legati nel mondo primitivo: la storia è solo 'sacra' e forse i momenti più efficaci di questo saggio sono proprio quelli che descrivono la rivolta del primitivo contro il tempo storicamente inteso, la sua paura, la sua angoscia: sono momenti che possono essere accostati ad alcune tra le più belle pagine di *Tristi Tropici*, in particolare a quelle descrizioni sui Nambkware, dove è presente quel senso di agonia trasmesso attraverso la frase dell'indigeno che sente l'approssimarsi della 'storia' e dunque la fine della sua civiltà... Eliade si dimostra particolarmente sensibile in queste descrizioni, così anche quando parla del ritorno periodico al «grande tempo» tramite tutti i rituali i quali si rifanno a modelli divini ripetuti ciclicamente. La sua attenzione non manca di fermarsi anche

sull'aspetto etico di questa impostazione, che implica la sacralità di ogni azione responsabile e la relegazione del profano a ciò che resta fuori dal mito, dal modello esemplare: «tutto quello che non ha modello esemplare è *privo di senso*, cioè manca di realtà, proprio perché la realtà per il primitivo è tale solo in quanto limita un archetipo. Sempre a questo proposito giova notare che Eliade parla non soltanto di imitazione, ma usa anche il termine «partecipazione» del tutto necessario alla comprensione della mentalità primitiva e rende i suoi rituali, come egli stesso rileva, simili così ad un atto di fede, dove però le ripetizioni, i riti non si consumano solamente in un tempio dinanzi a vuoti feticci, ma sono presenti nella vita e nelle sue espressioni più significative: l'alternarsi sempre uguale e sempre sorprendente delle stagioni, l'alba, il tramonto, i raccolti, le nascite, le morti... Per queste iterazioni sempre solenni,

sempre «partecipate», l'uomo primitivo diventa egli stesso un archetipo, una divinità e distrugge il tempo. Eliade si rifiuta di trovare per l'uomo salvezza nella storia; l'unica alternativa possibile, a suo parere, per l'uomo moderno, si pone tra la disperazione e la fede; senza distinguere le une dalle altre afferma che tutte le filosofie storicistiche portano al terrore della storia e non sono in grado di difendere l'uomo. La sua conclusione appare oggi quanto mai discutibile («In fondo l'orizzonte degli archetipi e della ripetizione può essere superato impunemente soltanto se si aderisce ad una filosofia della libertà che non escluda Dio»), ma non si deve trascurare, come già precedentemente si è ricordato, l'epoca in cui fu scritto questo saggio, né si devono trascurare le pagine ancora utili per la comprensione delle tematiche arcaiche, pur dopo la fitta pubblicistica mitologica e simbolica.

S. TAMIOZZO GOLDMANN

EDWARD J. BROWN, *Mayakovsky. A Poet in the Revolution*, Princeton University Press, Princeton 1973, pp. IX-386.

Il 14 aprile 1930, con un colpo di pistola al cuore, Majakovskij sceglieva, come già aveva rimproverato ad Esenin qualche anno prima, di percorrere il cammino più facile, il cammino della morte. Ma la tragicità dell'accadimento non riuscì a diradare il clima di 'ostilità' che aveva accompagnato gli ultimi anni della vita del poeta e la sua opera trovò riposo, nella prima metà degli anni trenta, in un sostanziale oblio. Fu, come è noto, Stalin che, su 'istanza' dei Brik,

«introdusse Majakovskij – secondo le parole di Pasternak – per forza, come le patate al tempo di Caterina», dando avvio alla sua rivalutazione che si è concretizzata in una continua, e vasta, produzione critica. In quest'ambito, la monografia del noto studioso E. J. Brown, che alla letteratura sovietica ha già dedicato pagine importanti, rivendica la propria validità (e necessità), ripromettendosi di raggiungere una 'diversità', o 'novità', metodologica «investigando il lavoro [di Majakovskij] come un tutto, piuttosto che nelle parti in un ordine di serie» (p. 9), nella convinzione che la sua opera non possa essere studiata in dissociazione dalla

sua biografia, in modo da instaurare una univocità generativa tra avvenimento biografico e prodotto poetico, «essenziale per una piena comprensione di Majakovskij» (p. 7). L'autore non si ripropone, dunque, di perseguire la letterarietà dell'opera majakovskijana, la qualità (o la condizione) che converte un prodotto testuale in un'opera artistica, e, in contrasto con la critica letteraria sviluppata da Wellek e Warren, individua nella relazione esistente tra vita privata e opera artistica «una semplice relazione di causa e effetto» (p. 7), che conduce il ricercatore a indagare l'intera opera del poeta come, parafrasando Belinskij, una «enciclopedia» della vita sovietica degli anni venti.

È noto che l'esordio poetico di Majakovskij avviene nell'ambito della sperimentazione cubo-futurista, ma sono relativamente poche le sue poesie che seguono i canoni dell'innovazione metrica futurista. Una delle più famose è *Iz ulicy v ulicu*, definita da Malevič un esempio di «versificazione cubista», che produce un indubbio effetto mediante la segmentazione delle parole sulla pagina che possono anche essere lette dal basso verso l'alto: «U- / lica. / Lica / u / dogov / godov / rez- / če. / Če- / rez / (...)». Majakovskij preferisce continuare ad usare il convenzionale verso sillabico-tonico, il quale, come è risaputo, nella storia della versificazione russa aveva rappresentato un notevole sviluppo rispetto al verso sillabico che limitava il numero delle sillabe per verso, ma non definiva l'ordine dell'alternanza delle vocali toniche e atone. Il verso sillabico-tonico, suddividendosi in piedi, regolava anche il metro: il piede del tronco, ad esempio, era composto da

due sillabe con la prima tonica; nel giambo, invece, tonica era la seconda sillaba; il piede trisillabico, come il dattilo, era tonico sulla prima sillaba, mentre l'anfibraco lo era sulla seconda, ecc. Tuttavia, se molte delle poesie del giovane Majakovskij sono meno rivoluzionarie, nella loro struttura metrica, anche di certi lavori dei simbolisti, Brown rileva giustamente che già con il ciclo *Ja*, del 1913, il poeta comincia a sviluppare il suo verso caratteristico, tonico 'puro', in cui l'elemento organizzativo sarà rappresentato dalla sillaba 'fortemente' accentata, senza nessuna regola precisa per quanto riguarda le sillabe atone. Malgrado il rispetto per il verso convenzionale, Majakovskij introduce un'innovazione profonda nella rima. La rima tradizionale si fondava di regola sulla consonanza della sillaba tonica e di tutti i suoni postonici dell'ultima parola di due versi. Majakovskij coinvolge, invece, nella rima non solo i suoni pretonici, ma costruisce rime per pura assonanza, per allitterazione, per troncamento, ecc. come i lemmi *pylál* e *plylá*, *mnógogo* e *dógovor*, ecc. per arrivare a rime, come egli scrisse in *Kak delat' stichi*, l'inizio dei versi, la fine di un verso con l'inizio del verso successivo, la fine del primo e del secondo verso insieme con l'ultimo lemma del terzo e del quarto verso, ecc. La rima serve a Majakovskij non solo a legare il materiale, ma quasi a produrre il concetto e comunque a fissarlo, che poi il secondo termine rimanente provvederà a sottolineare per contrasto.

Tuttavia un nuovo elemento, al quale Brown non sembra riconoscere tutta l'importanza che merita, interviene come 'organizzatore' nella poetica majakovskijana: il ritmo, che

Majakovskij stesso definì la «forza essenziale, l'energia vitale del verso» (e che resta un principio cardine delle poetiche avanguardistiche). Nel verso sillabico-tonico l'«unità» ritmica era rappresentata dalla cadenzata alternanza delle sillabe toniche e atone, e dalla ripetizione dei piedi, mentre nel verso di Majakovskij il numero delle sillabe dell'«unità» ritmica può mutare. A questo punto, secondo Z. Papernyj, studioso acuto del verso majakovskijano, l'insufficienza sillabica che si può creare è 'compensata' dalle cesure che entrano a far parte integrante della struttura del verso, e da una 'forte' accentuazione tonica (l'accento è, ad esempio, più 'forte' nel verbo *žit'* che in *ščitat'sja*) che 'legano' l'«unità» ritmica in un tutt'uno, in una correlazione ritmica con le altre unità. Oltre alla rima e al ritmo, l'innovazione majakovskijana ci sembra determinante anche in che 'legano' l'«unità» ritmica in un tutt'uno, in una correlazione ritmica con le altre unità. Oltre alla rima e al ritmo, l'innovazione majakovskijana ci sembra determinante anche in campo linguistico, come ha evidenziato G. Vinokur; ad essa Brown pare concedere ancora scarsa attenzione. Mentre Kručënych incita a frantumare la parola «in mille pezzi» (in *Fonetika Teatra*) per ricomporla nella *zaum'*, Majakovskij persegue un superamento della parola in quanto tale mediante un suo lavoro di trasformazione che aumenti l'efficacia (e la resa) poetica. Di qui, con l'aiuto di affissi, i sostantivi cambiano di genere o subiscono una trasformazione semantica (ad esempio al singolare hanno un significato astratto e al plurale concreto); i verbi sono formati da avverbi o da interiezioni; gli avverbi assumono nuove accezioni e sono u-

sati come sostantivi; la parola è spesso liberata dai suoi legami sintattici e isolata (un sostantivo in un determinato caso, un verbo in un certo modo) con un procedimento che potremmo definire a flash; ecc. ecc.

Il secondo momento rilevante della ricerca di Brown risiede nell'indagine filologica, ed ermeneutica, che egli compie su gran parte dell'opera poetica majakovskijana. Riprendendo una suddivisione già nota alla critica, egli individua in Majakovskij due personalità, una lirica e una politica, che si alternano o si limitano, contrastandosi, con un conseguente avviamento, nella sua poesia, tra temi lirici e temi storico-politici. Seguendo questa impostazione, uno dei grandi poemi pre-rivoluzionari, *Oblako v štanach*, viene dal Brown interpretato unicamente come un canto d'amore, una «confessione del proprio io a se stesso», estraneo a ogni «catechismo politico» (p. 131), in polemica non solo con la critica sovietica (secondo V. Percov esso riflette la «forza montante di milioni che spontaneamente si rivoltano contro il capitalismo»), ma con lo stesso Majakovskij che, dopo la rivoluzione, lo definì un grido contro l'amore, l'arte, la società e la religione borghesi. L'elemento lirico, di confessione autobiografica sul tema dell'amore, degli amici e dei nemici, della poesia e dei problemi dell'esistenza del poeta, che viene reso esternando un lungo monologo interiore, è di certo il fondamento della struttura narrativa del poema, ma equivale a sottrarre molta della forza, e della complessità, del poema non riconoscendovi una trasparenza socio-politica, comunque mediata. Detto altrimenti, la contrapposizione tra lirico e politico, poesia autentica e *engagement* passionale,

induce a sottovalutare la produzione poetica dettata, per così dire, da immediate esigenze socio-politiche (*Misterija-buff*, ecc. ecc.) e a vedere nel lavoro teorico-politico, e nella pratica, di Majakovskij (*Rosta*, «Lef», «Novyj Lef», ecc.) una deviazione o un allontanamento dalla sua strada poetica. Così la definizione dell'esperienza lefiana come il tentativo di «istituzionalizzare e razionalizzare l'alleanza dell'ex-avanguardia futurista con lo stato proletario» (p. 209), ci pare si innesti nel 'famoso' problema della continuità o morte del futurismo dopo l'Ottobre, problema che va ridimensionato. Si tratta, piuttosto, di ripercorrere il destino dell'avanguardia, in tutte le sue contraddizioni politiche e nei suoi ambiziosi progetti teorico-pratici, che non stipula nessuna *entente* con il nuovo Stato, né pretende investiture, ma che, trovandosi a operare nelle nuove condizioni sociali, si pone gli interrogativi estremi sul proprio ruolo e la propria funzione. È la storia, e il fallimento, di un progetto artistico rivoluzionario che si riconosce, e opera, nei nuovi rapporti sociali di produzione e che si urta contro le contraddittorietà del nuovo ordine. Non siamo nell'ambito di una astuta, e complice razionalizzazione funzionalista, ma nella produzione di nuovi rapporti sociali, cui concorre, con compiti determinanti, anche l'artista. Il tentativo di Brown è conseguenzialmente teso a rimuovere le influenze marxiane, e socio-politiche, nella produzione poetica di Majakovskij, per confezionarci un poeta cantore unicamente del proprio io e della propria esperienza personale. Ma tutto ciò contrasta con la premessa della ricerca che si riprometteva di indagare l'opera poetica di Majakovskij

in stretto rapporto con la sua biografia, per coglierne, si suppose, non solo l'espressione dei temi più personali (quali l'amore), ma anche il risultato del suo impegno politico. Da questa angolatura ci pare limitativo il proposito di interpretare le idee e le situazioni più rilevanti del poema *Pro eto* riconducendole unicamente alla loro fonte letteraria: l'opera di Dostoevskij e le meditazioni del filosofo N. Fëdorov. Se l'espressione dei caratteri dostoevskijani, in permanente rivolta contro la società, e contro l'esistenza stessa, irriga l'intero poema, è proponibile recepire, ad esempio, nel tema dell'amore universale soltanto un'influenza letteraria o è riscontrabile anche una fiducia (o una «fede» come sosteneva Majakovskij) in un mondo nuovo, alla cui costruzione il poeta era concretamente impegnato? La figura di un Majakovskij saldo sullo scoglio del realismo socialista è certamente un'operazione sovietica ingannevole, ma il suo lavoro politico, o meglio il suo progetto che coinvolgeva l'arte e l'artista nella produzione di nuovi rapporti sociali è, testualmente e filologicamente, verificabile e non può essere inteso dal ricercatore come un momento di 'disturbo' nella sua produzione poetica. La contraddittorietà tra creazione individuale e produzione artistica rivoluzionaria che intride tutta la vita di Majakovskij e che si evidenzierà tragicamente nel suicidio del poeta come affermazione di una «libertà perfetta» contro ogni «piano» (p. 259), non può essere innalzato a destino 'ineluttabile' dell'artista in una società marxista, senza avere tentato di capire, e individuare, gli errori che avevano segnato l'esperienza sovietica, compromettendo, oltre quelle del socialismo, anche le

sorti di un'arte e di una letteratura nuove.

Evidenziata l'impostazione della ricerca, al Brown va riconosciuto il merito di avere indagato, con notevole acume filologico, non solo le opere maggiori, ma un vastissimo numero di poesie, svelandone le influenze letterarie, le immagini ricorrenti, i temi poetici costanti, ricostruendo legami e intrecci importanti. Egli conferma che la formazione culturale di Majakovskij è avvenuta sugli autori russi (complesso e sottile è il suo debito nei confronti di Dostoevskij, come già ricordato), mentre certe sue affinità con autori stranieri sono spesso da considerarsi casuali. Così l'uso di immagini 'basse' o 'non poetiche', la degradazione dei temi poetici 'aulici', come le stelle, la luna, ecc. e l'inflessibile egotismo dell'eroe lirico farebbero pensare a una influenza dei *poètes maudits*, ma non risulta che Majakovskij conoscesse particolarmente la loro

produzione. Anche il suo interesse per Walt Whitman, di cui si possono riscontrare tracce in *Oblako v štanach* e in *Človek*, resta limitato. La fantasia majakovskijana era invece stimolata dalla figura di Gesù, di cui si serve nella sua prima poesia per dare vita a un complesso sistema simbolico con 'eroi' e metafore di notevole espressività, anche se talvolta imbevute della negatività nietzschiana, il cui *Also sprach Zarathustra* era molto letto nel *milieu* intellettuale frequentato dal giovane Majakovskij. Anche nell'individuazione dei temi personali più ricorrenti, come la malia dell'amore, l'ossessione del suicidio, il tenace confronto con il *byt*, ecc. (sui quali, per altro, ha già molto indugiato la critica), Brown compila pagine profonde che, comunque, si giustificano, e spiegano, in quella predilezione di un Majakovskij «lirico» e «autobiografico», che esigenze ideologiche avrebbero limitato, e poi condannato.

LUIGI MAGAROTTO

Literatur und Leser: Theorien und Modelle zur Rezeption literarischer Werke, hrg. Gunter Grimm, Stuttgart, Reclam, 1975, pp. 444

Lo scritto di H. R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, risalente al 1967, della cui traduzione italiana, *Perché la storia della letteratura?*, pubblicai una recensione in questi *Annali* (1970, I, pp. 175 ss.), è stato tradotto anche in spagnolo, in portoghese e parzialmente in inglese (a quanto risulta dal volume di V. Aguiar e Silva, *Teoria da literatura*, Coimbra, 1973³, p. 729); ma si direbbe che abbia avuto risonanze immediate particolarmente in Italia, al

di fuori del suo contesto tedesco, a giudicare dal fatto che (a quanto risulta dal volume qui recensito, p. 367) ebbe recensioni italiane e, all'estero, solo un'altra, in olandese. Nell'ambito tedesco ebbe invece una fortuna straordinaria, come dimostra il volume curato da G. Grimm, giovane germanista appena trentenne, che raccoglie quattordici studi, tutti di germanisti, di cui il più anziano ha quarantacinque anni. Quattro di tali studi costituiscono una prima parte, di carattere teorico, mentre gli altri riguardano aspetti della ricezione letteraria tedesca, dal Medio Evo ai nostri giorni. Ci occuperemo qui solo della parte teorica, costituita da u-

n'ampia introduzione alla ricerca sulla ricezione letteraria, dovuta al curatore, e da altri tre studi più brevi.

Secondo Grimm, la molla originaria della recentissima ricerca tedesca nel campo della scienza della letteratura sta in una reazione alla concezione della autonomia dell'opera e alla prevalenza della prospettiva dell'autore. Alla ribalta dell'interesse venne il pubblico dei lettori, mentre il testo si vide piuttosto come prodotto di una situazione storica, e comunque in rapporto con la prospettiva del lettore o dell'interprete. In questo quadro, l'unilaterale interesse per la cosiddetta «alta» letteratura cedette ad un nuovo interesse per la letteratura di consumo. Il concetto di ricezione non restò tuttavia limitato alla sociologia della letteratura, ma si applicò all'interpretazione dei testi, alla critica e alla storia della letteratura; e si pensò di applicarlo non solo all'incidenza effettiva sui lettori, ma anche a un *programma* di incidenza su di essi.

Il precedente lontano della *Rezeptionsästhetik* di Jauss è da ricercare nel noto scritto di Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, al quale si era già rifatto Harald Weinrich, senza tuttavia distinguere con sufficiente chiarezza, secondo Grimm, tra lettore supposto, che è una proiezione dell'autore, e lettore reale. Non staremo qui a riassumere le ben note tesi di Jauss; Grimm conclude che in esse l'autore sistemò organicamente idee di cui parecchie circolavano da anni, e riferisce largamente delle reazioni che lo scritto di Jauss causò. Parecchie di queste reazioni si riassumevano nella difesa dell'opera letteraria nella sua immanenza; Wellek sostiene che la *Rezeptionsgeschichte* di Jauss si risolve nella storia della cri-

tica, e a proposito del cecoslovacco Vodička affermò che questi ritorna al vecchio relativismo storico: l'opera è ciò che il lettore pensa che sia. Reazioni al relativismo della estetica della ricezione vennero anche dalla Germania orientale, dove Manfred Naumann affermò il predominio del punto di vista della produzione, accusando Jauss, non senza ragione secondo Grimm, di ridurre l'estetica marxista ad una «sociologia volgare». Un altro ordine di obiezioni riguarda la praticabilità della concezione di Jauss, di una storia letteraria fatta dal punto di vista del ricettore: «il» lettore non è mai individuabile; individuabili sono soltanto singoli ricettori, soprattutto quando ci occupiamo della letteratura del passato.

Alle numerose obiezioni Jauss rispose in un'appendice, *Über die Partialität der rezeptionsästhetischen Methode*, ad uno studio sulla ricezione delle due *Ifgenie* di Racine e di Goethe (in *neue hefte f. philosophie*, 1973). Egli precisava che non intendeva *sostituire* l'estetica della produzione e dell'esposizione con l'estetica della ricezione, ma soltanto assegnare a questa una funzione; e distingueva *Rezeption* e *Wirkung*, considerando quest'ultima come l'elemento, nella costituzione della tradizione, emanante dal testo, e quella come l'elemento proveniente dal destinatario. Distingueva inoltre *Tradition* e *Selektion*, la prima, come «latente istituzionalizzazione», presupponente la seconda, come «consapevole formazione di canoni».

Grimm pone quindi in relazione il successo dell'estetica della ricezione con l'attualità della scienza della comunicazione, la cui rilevanza per i testi letterari gli pare tuttavia discutibile. Già il fenomenologo Roman

Ingarden si allontanò da una teoria ortodossa del testo in quanto affermò in esso punti di indeterminatezza, che il lettore deve determinare a suo modo, sicché l'opera letteraria si «concreta» soltanto nella sua ricezione. Resta tuttavia un'istanza obiettiva, in Ingarden, in relazione con la quale possiamo dichiarare falsificante la concretizzazione di un lettore: il testo stesso. Un passo avanti fece Mukařovský, che concesse al lettore un rango uguale a quello dell'autore. In Vodička poi l'attività del lettore viene concepita non più, come in Ingarden, come un rifacimento, ma come un'attiva partecipazione. Per Iser il processo della lettura acquista una importanza fondamentale: i significati non sono più grandezze nascoste nel testo, ma vengono generate nel processo della lettura.

P. Rusterholz afferma la necessità di una sintesi tra teoria del testo ed estetica della ricezione. In ogni lettura si verifica una sempre nuova sintesi di testo e contesto; ogni lettore porta nella lettura nuove significazioni, derivanti dai suoi condizionamenti. Non bisogna tuttavia respingere queste trasformazioni storiche come «soggettive»: il trasformarsi dei testi attraverso i contesti è qualcosa di altrettanto «obiettivo» del testo. Naturalmente, il contesto più importante dal punto di vista storico-letterario è il contesto originale del testo, poiché, continua Rusterholz, è solo in riferimento a questo contesto che si possono precisare le condizioni in cui il testo è stato prodotto. Il significato vien senza dubbio prodotto nel processo di ricezione, dal lettore, ma non per questo può essere arbitrariamente scelto: è diretto dall'oggetto della ricezione.

Alle posizioni di Ingarden si avvicina

A. L. Sötermann, distinguendo tra interpretazione e concretizzazione, al fine di superare il relativismo: una concretizzazione completa è individualmente possibile, ma è un limite cui tende lo sforzo comune.

Non seguirò puntualmente la rassegna di Grimm, per non cadere nel riassunto del riassunto. Vorrei soltanto notare come un fenomeno particolarmente importante della ricerca sulla ricezione trova in lui scarsa attenzione: la traduzione letteraria, che è una particolare forma di concretizzazione di un testo letterario, e ciò malgrado la imponente letteratura sulla traduzione letteraria esistente in Germania. Forse tale fatto si spiega rilevando che Grimm è un germanista, cioè si occupa della letteratura scritta originariamente nella sua lingua.

Nel complesso, lo scritto di Grimm, come si conviene ad una «introduzione», è prevalentemente storico-informativo. Degli altri tre, quello di Gotthart Wunberg dà un modello di un'analisi della ricezione e propone una complessa terminologia come strumento per la stessa; più stimolanti mi risultano gli altri due, di Wilfried Barner e di Jochen Schulte-Sasse. Lo scritto di Barner (*Wirkungsgeschichte und Tradition*) parte dalla considerazione dell'effetto dirompente del punto di vista della ricezione nell'attuale riflessione scientifico-letteraria, e lo considera una reazione al lungo dominio dei postulati della *Textimmanenz* e dell'autore considerato come genio, che crea nell'isolamento. Da una parte Gadamer e Jauss considerano, nella ricezione, prevalentemente l'aspetto storico; dall'altro in Weimann la considerazione dei fini politici elimina ogni preoccupazione storica. A proposito del concetto di

tradizione, si rileva che i passati compromessi teologici e politici fanno di questo concetto qualcosa di sospetto, ma che comunque esso rimane necessario nello studio della ricezione. Ogni interpretazione che faccia astrazione dagli elementi tradizionali rischia di considerare ricezione individuale e caratteristica ciò che in realtà si deve ad un intero gruppo o ad un'intera società: la storia di una interpretazione isolata ed un semplice confronto di testi e di manifestazioni che li riguardino non possono condurre né a un autentico lavoro ermeneutico né a una storia dell'efficacia di un'opera. A proposito dello studio della tradizione letteraria, Barner non può dimenticare l'esempio di Curtius. Il pericolo del metodo di questo, soprattutto se esercitato da persone di minore levatura, consiste in una meccanica pedantesca del raccogliere e del combinare, trascurando ciò che nella storia vi è di specifico, e nell'atomizzazione delle tradizioni parziali. Un fenomeno importante, nota Barner, è l'affermarsi di tradizioni marginali, che tanto più si consolidano quanto più rigida è la tradizione dominante: le ortodossie causano quasi regolarmente delle reazioni, che a loro volta si consolidano in tradizioni. Un'opera può essere recepita in una tradizione diversa da quella in seno alla quale è nata o inserita, e allora comincia una nuova epoca nella sua ricezione; o può succedere che si formino due tradizioni di ricezioni dell'opera. La tradizione in cui l'opera si inserisce lascia comunque un certo gioco all'autore, dal punto di vista della produzione; dal punto di vista della ricezione, ci si può chiedere se non sia necessario tener presente anche la tradizione della ricezione del tipo di scrittura in

cui l'opera si colloca, per comprenderla. Il comportamento dei marxisti della DDR, rileva Barner, nei confronti della tradizione ha poco in comune col comportamento degli umanisti, che pensavano di saltare a piè pari intere epoche, rinunciando alla continuità. L'interesse di quegli studiosi è scarso per quanto riguarda il Medio Evo e il Romanticismo, ma i «classici» borghesi come Lessing, Schiller e Goethe vengono da loro valutati come pionieri dell'emancipazione borghese. In conclusione: la ricezione della letteratura è impensabile senza la tradizione. Nessun lettore si avvicina a un testo senza essere condizionato da una tradizione.

Schulte-Sasse studia la *Autonomie als Wert*. I sostenitori dell'autonomia dell'opera pensano, afferma Schulte-Sasse, di avere un insuperabile vantaggio nel fatto di aver eliminato tutti i punti di vista extraestetici. In realtà, essi non si sottraggono a condizionamenti extraestetici. Affermando l'autonomia dell'arte, Schiller voleva sottrarsi al contatto con la realtà e pensava al miglioramento della società attraverso il miglioramento dei singoli individui. La differenza di comportamento di questi deriverebbe dalla loro natura «sensuale», che li farebbe agire in modo «soggettivo»; se agiranno secondo «ragione», in modo «oggettivo», miglioreranno; e lo Stato migliorerà se miglioreranno gli individui. Schiller non prende in considerazione la possibilità che interessi di classe o di ceto possano alterare questo miglioramento. La bellezza è per Schiller libertà ed autonomia del manifestarsi, e la sua manifestazione migliora gli individui, mettendo in armonia la loro ragione coi loro sensi, e così ponendo le premesse dello stato liberale. Li-

bertà dell'arte e libertà dello Stato sono pertanto correlativi. Anche la ricezione dell'arte avviene, secondo Schiller, secondo i modelli del liberismo economico: le scelte sono libere determinazione di singoli individui. Nel 1859, in occasione del centenario scilleriano, Jacob Grimm lesse un discorso su Schiller in cui in apparenza confermava la concezione scilleriana; ma, mentre in questa la poesia ha una funzione creatrice del futuro, in Grimm la poesia resta un fatto statico, un passato da venerare: le affermazioni dell'autonomia dell'arte conducono così a una codificazione dei fatti estetici. Oggi ancora si sostengono affermazioni che costituirono «una particolare risposta storica alle condizioni sociopolitiche del secolo XVIII». Inconsapevolmente si accettano valutazioni legate ad altre condizioni storiche, e proprio così, in quanto non si prende coscienza dei condizionamenti storici in cui ci si trova, ci si allontana dall'obiettività cui si aspira. Solo rendendosi conto dei propri condizionamenti, «caso mai», è possibile sottoporre la motivazione extraestetica ad un controllo riflesso. Strutture sociali, e quindi anche strutture di pensiero, di lingua e di valutazione, dimostrano spesso un'estrema resistenza, anche quando lo stadio della loro legittimità e la loro originale motivazione sono superati. La storia della ricezione trova la sua legittimità metodologica precisamente qui; ma l'estetica della ricezione comporta anche un nuovo concetto del testo e dell'opera, in quanto dinamizza il concetto tradizionale di opera, considera le opere come mezzi variabili di comunicazione. La tradizionale teoria della valutazione poteva considerare le opere letterarie come fuori del

tempo in quanto vedeva in esse qualità di una struttura significativa ugualmente fuori del tempo; ma se il lettore non può recepire storicamente dei significati, nemmeno può dare delle valutazioni storiche. Muškařovský, «che primo rivelò questi rapporti», notò che la mutevolezza del valore storico non si deve all'imperfezione del fare o del comprendere, ma all'essenza del valore estetico, «che è processo, non stato, *energeia* e non *ergon*».

Lo scritto di Schulte-Sasse giunge alla conclusione che le opere antiche, recepite come presenti, lo sono da una coscienza storicamente falsa. La valutazione letteraria ha il compito di renderle comprensibili come opere e valori del passato, che si trovano in una specifica tensione con le circostanze del loro sorgere e del loro imporsi. La critica insegna a comprendere l'opera passata come qualcosa che fu attuale, e come sopravvivate testimonianza di tale attualità.

Lo studio di Schulte-Sasse si direbbe quasi contrapposto a quello di Barner sulla tradizione. Nella concezione di Schulte-Sasse si perde la possibilità di recuperare in circostanze diverse determinate opere, lette naturalmente secondo determinati «codici». Si finisce in tal modo con una concezione del presente come qualcosa che è tagliato dal passato; si afferma un'attualità considerata come univoca. Sorge il sospetto che l'attualità si riduca ad un adeguarsi ad una ideologia considerata come sola presente e quindi come sola legittima nel presente; ci si chiede se tale ideologia univoca e sola presente non finisca coll'identificarsi di necessità in un potere politico assoluto. A questo proposito sarà da osservare che la ricerca letteraria tedesca, almeno ad un

determinato livello, vive in simbiosi con quella della DDR; per esempio, uno dei più presenti punti di riferimento è Roberto Weimann.

Comunque, è da ritenere che l'accento posto specialmente in Germania sull'aspetto sociologico e ricettivo dell'attività letteraria sia destinato ad avere risonanze crescenti anche altrove, e ciò anche appunto per ragioni sociologiche. Il ricettore vocazionale dell'estetica della ricezione è un tipo sociologico assai influente nel mondo contemporaneo: è l'«operatore culturale» che svolge la sua attività nell'ambito dei mezzi di comunicazione, giornali, editrici e simili. Tali operatori considerano professionalmente un testo in funzione della sua possibilità di essere recepito dal pubblico cui si dirigono, piuttosto che in funzione di ciò che loro può sembrare un valore assoluto. Il lettore privato, che legge per propria fruizione, può prescindere dalle altre «concretizzazioni», ed aspirare ad avvicinarsi il più possibile al testo e all'autore; il «lettore» di un editore, invece, non è in realtà un lettore; legge pensando più alla recepibilità da parte di un determinato pubblico che alla sua personale fruizione, e ca-

so mai strumentalizza questa considerandola un campione della ricezione del pubblico.

L'insieme degli scritti qui recensiti mostra un orizzonte culturale assai diverso da quello abituale agli aggiornati «operatori culturali» neolatini; una rete di riflessioni che a qualcuno sembrerà un'apertura suggestiva e liberatoria. Si tratta di una ripresa, in chiave prevalentemente sociologica, dello storicismo, che è anche una ripresa di una problematica gnoseologica, in cui il soggetto è piuttosto una società che un individuo; una problematica che viene applicata all'oggetto letterario, ma in fondo riguarda il rapporto soggetto-oggetto in generale. La tradizione filosofica tedesca continua, in queste riflessioni, e continuando sembra appunto dimostrare che non esistono compartimenti stagni nella storia; che il passato è anche presente, e che le grandi opere letterarie possono appartenere al presente precisamente perché il passato di cui sono testimonianza non è morto o non è morto del tutto. Del resto, il presente è già passato nel momento in cui lo facciamo oggetto della nostra riflessione.

FRANCO MEREGALLI

CLEMENTE TERNI, «*Juan del Encina*», Firenze, Le Monnier, LVI-564 págs.

Considerando que a Encina se le ha venido estudiando a través de trabajos sellados con frecuencia por un exclusivismo congenito de carácter temático, la llegada de una obra de amplitud ofreciendo la expresión poético-musical del artista en su for-

ma original es algo que invita ya a una lectura inmediata. De aquí que si a tal promesa corresponden unos resultados satisfactorios, el reciente «Juan del Encina», de Clemente Ter- ni, que publica el Instituto Hispánico de la Universidad de Florencia, deba de ser recibido con el calor entusiástico que en realidad merece, pues magnífica es esta obra que viene a rellenar un largo y profundo va-

cío en los estudios del arte lírico hispano y aun europeo.

La misma bibliografía parece ya anunciar el calibre del «Juan del Encina» a través de un criterio selectivo que no destaca por sus dimensiones materiales sino por reflejar una mentalidad empírica que, moviéndose siempre dentro de una panorámica pre-eminentemente hispano-italiana, trata siempre de beber en el manantial de la información original (como la «Lux Bella» [1492] de D. M. Durán, la «Música práctica» [1482] de B. R. de Pareja, el «Libro de cifra nueva» [1557] de Venegas de Henestrosa, etc.), o bien en obras de garantía suficiente para sostener el peso de nuevas teorías (como el «Ensayo de métrica sintagmática» [1969] de O. Macri, «Estudios de historia de la teoría musical» [1962] de F. J. Leon Tello, etc.). En cualquiera de los casos, la naturaleza del «Juan del Encina» obliga a Terni a hacer uso tan desigual de las fuentes bibliográficas indicadas al principio de la obra que una simple lectura de las mismas no podría nunca anticipar una idea exacta del contenido del texto al que alimentan. Por ejemplo, así como su afán por presentar una nueva visión histórica del músico-poeta le lleva al uso frecuente de las investigaciones más recientes (con preferencia a Cotarelos, Mitjanas, Subirás y fuentes similares), su interés por demostrar la aprobación y deuda de Encina al sistema tonal moderno propugnado por Ramos de Pareja le lleva a un estudio largo e intenso de la «Música práctica» de éste. Obsérvese, sin embargo, que nuestra bibliografía no se reduce al material expuesto en la lista inicial, sino que se manifiesta todavía a través de notas marginales que revelan

la lectura de tratados importantes, como «De musica» (1557) de F. Salinas, o el «Tratado de glosas etc.» (1553) de D. Ortiz, por ejemplo; por eso me parece acertado el señalar la procedencia de las fuentes informativas, por medio de paréntesis o notas marginales, con la frecuencia que lo hace Terni, si por ello se trata de indicar de manera veraz la bibliografía que sostiene a la obra.

A pesar de la riqueza poética a lo largo de toda la obra, y de que a veces especula Terni con absoluta propiedad sobre la mecánica de la poesía, el «Juan del Encina» es ante todo una obra en donde la música lo invade todo, y todo gira alrededor de ésta. Así pues nos hallamos ante una obra principalmente musical que consta de un estudio preliminar de 56 páginas sobre la vida y la obra del artista, y de una sección de 564 páginas que presenta su obra lírica completa a través de un alto número de transcripciones musicales con letra y de algunos textos poéticos con las que están relacionadas. De aquí que cuando uno considera tal gran cantidad de música impresa uno pueda bien creer que se trata en realidad de la simple compilación que promete el subtítulo, «opera musicale», o bien de la auténtica partitura que parecen también indicar a) la apropiada distribución de material sonoro a lo largo de cada una de las transcripciones; b) el tamaño mismo de la obra (34 × 25 cms.); pero no: el «Juan del Encina» no responde a ninguna de estas dos descripciones, porque se trata en realidad de una obra de erudición de carácter didáctico, dividida en seis secciones diferentes dedicadas a otros tantos aspectos de Juan del Encina.

El estudio preliminar de nuestro

libro comienza prometiendo una revisión de la vida y la obra del artista, que responde a lo previsto cuando examina aquella pero que, acentuando demasiado el marco de la España musical de la época que le sirve de fondo, resulta menos convincente cuando estudia ésta; o sea, que falta aquí la coherencia que se aprecia entre texto y título en «l'espressione musicale» que sigue, ya sea considerada ésta en su aspecto global, ya en cada una de las partes en que viene dividida; y es que, moviéndose siempre dentro de un marco empírico de gran claridad, simplicidad y seguridad de trazo, y tomando el estudio de las obras originales por bandera de combate, aquí demuestra Terni saber escudriñar en la naturaleza del ritmo, la armonía y la forma enciniana con verdadera penetración, aunque sin por ello ahogarse en el pozo de su enorme erudición. Así pues, comenzando por estudiar el sentido tonal y la versificación de Encina a la luz del sentido rítmico-musical de Ramos de Pareja, pasa luego Terni a describir ciertas constantes armónicas que se dan en nuestro artista, logrando hacerlo con gran corrección, pero no sin evitar algunas impurezas técnicas, como la confusión de una 5a. disminuída con una cuarta justa que resuelve en la tercera del acorde, en el quinto compás de la composición No. 15 (página 94), o la de un movimiento minore-maggiore la-Do con un movimiento maggiore-minore Fa-La-re en los compases 9-10 de la composición No. 37 (página 117); errores estos a los que no cabría mencionar siquiera, si no se repitiesen de manera parecida unas páginas más allá, pues tras una justificación ortográfica que corona el modelado de las formas poético-musicales de Encina

aparece una breve descripción de cada una de las mismas que viene a desembocar en una rica sección de ejemplos de gran agudeza teórica, pero que ofrecen de nuevo la particularidad de acusar algunos errores gramaticales; es decir, que ni el tactus del segundo verso de las Mudanzas de la Canción No. 3 coincide con los intervalos del movimiento melódico Altus-Contra en la forma indicada en las páginas 45/46, ni el Altus de las Mudanzas en la Canción No. 4 comienza con la quinta sino con la décima, ni la cadencia de la misma obra la forman los VI-V sino la 5a. disminuída del VII-V (página 82). Sin embargo, entiéndase bien, nada de esto debe ser motivo de alarma, porque los errores mencionados no rebasan nunca la categoría de pequeñeces que en modo alguno afectan al contenido de la obra. Más le perjudica, a mi parecer, el evidente desequilibrio creado por el estudio de la instrumentación enciniana en los «Criteri di trascrizione e realizzazione», pues mientras que el proceso transcríptico es aquí sucinto en su información y carece de verdaderos ejemplos, la instrumentación (en realidad, una parte del todo) está sujeta a un análisis de alto interés que se paga con un buen 70% de la extensión total de esta sección. De tal manera aparece aquí una desproporción temática que, por lo desconcertante, yo me alegro de no encontrar ni en el vocabulario de términos encinianos que sigue ahora ni en el elenco de formas poético-musicales que corona la introducción (aunque esta última ofrezca en cambio el inconveniente de no facilitar un título con la debida rapidez); aquí, por el contrario, la naturaleza de índice de cada una de estas dos secciones sirve para

controlar un manantial informativo que, por indicar su procedencia de manera consistente, permite establecer su absoluta veracidad: virtud esta de la máxima importancia si se ha de demostrar de manera fehaciente el avance realizado por Terni con respecto a otros encinistas de la solvencia de G. Chase, por ejemplo, que todavía calificaba «Pues que jamás olvidaros» de villancico y no de canción, o «Romerico, tú que vienes» de simple villancico y no de villancico a diálogo («The Music of Spain»).

Total que, aunque siempre demostrando una alta claridad de juicio y una erudición al servicio de un desarrollo empírico, el contenido del «Juan del Encina» no logra librarse de algunas inconsistencias de carácter académico, como tampoco escapa su aspecto externo a nuestro libro de reclamaciones al venir presentado en una encuadernación en rústica que no parece hacer justicia al valor del contenido; cierto que cualquier otro tipo de cubierta hubiese incrementado todavía más el peso de un libro que ya rebasa los 2½ kgs.; pero yo creo que, habiendo creado un tesoro, lo que importa ahora es protegerlo aunque sea pronunciando todavía más un defecto que después de todo sería luego mitigado por los atributos de una encuadernación apropiada; se comprende, claro está, que en su afán de presentar una valorada versión completa del tesoro lírico de Encina, con todas las prerrogativas de una auténtica partitura, haya terminado Terni produciendo una obra incómoda y pesada que más parece nacida para el director de orquesta o el estudioso en general que la puede reposar sobre un atril o una mesa apropiada, que para el músico prác-

tico que tiene que manejarla durante la ejecución; sin embargo, a pesar de su carácter de libro de consulta, la gran riqueza teórico-práctica del «Juan del Encina» seguro que podrá muy bien servir a gran diversidad de públicos durante muchos años, de la misma forma que estos sabrán también apreciar los méritos inherentes en el desarrollo de un tema de carácter español pues, a pesar del esfuerzo que Pedrell, Menéndez Pelayo y otros vinieron dedicando a la causa de la música y la cultura española en general, los temas hispánicos continúan siendo aún temas de popularidad tan relativa que todavía hace falta mucho ideal para afrontar los problemas derivados de la indiferencia general que suscitan. Ideal que, en realidad, había ya demostrado Terni, a pesar de su condición de italiano, con «Per una edizione critica delle opere di Antonio de Cabezón» (1970), y con «Musica fra Italia e Spagna» (1972), y que vuelve a reiterar ahora con la fuerza del convencido a quien las consecuencias de la indiferencia hacen poca mella. Claro que poco ideal se necesita para estudiar a un Cabezón, un Pareja o un Encina cuando se ve en ellos el valor de su obra trascendental, aunque mucho, por el contrario, me parece a mí necesario para estudiar a cualquiera de ellos cuando se es consciente de que su naturaleza hispana no está en consonancia con una fácil divulgación. Dígalo, si no, un «Juan del Encina» que, a pesar de todas sus virtudes y de ventilar cuestiones de gran importancia para la historia del arte lírico, no consiguió aun haber sido reseñado después de más de un año de su publicación.

JESÚS LÓPEZ MOSQUEIRA

Vittorio Agosti

NOVITÀ

FILOSOFIA E RELIGIONE
NELL'ATTUALISMO GENTILIANO

«Filosofia della religione» 1

pp. 304, L. 5.000

Nel presente volume l'A., dopo avere osservato che il tema della religione è sempre presente in tutte le fasi del pensiero gentiliano, analizza in particolare il momento della 'religione' all'interno della triade dialettica dell'atto puro. Gentile, nel solco dell'idealismo hegeliano, ha tentato l'ambiziosa operazione di presentare l'attualismo come l'inveramento del cristianesimo e come la versione più moderna e più elaborata del problema teologico.

Ma tutto il pensiero gentiliano è travagliato dal contrasto tra la radice gnoseologica della filosofia moderna e la spinta del misticismo attivistico. Per questo la dissoluzione necessaria della religione nella filosofia, oltre a deformare lo svolgimento storico del cristianesimo, ha finito per razionalizzare i contenuti dogmatici del cristianesimo e per tradursi in una umanizzazione del divino.

Sergio Sorrentino

NOVITÀ

SCHLEIERMACHER
E LA FILOSOFIA DELLA RELIGIONE

«Filosofia della religione» 2

pp. 152, L. 3.500

Questo lavoro di S. Sorrentino su Schleiermacher costituisce una vera e propria introduzione alla conoscenza del grande esponente della cultura romantica, che purtroppo scarsissima incidenza ha avuto nella cultura italiana. Lo S. ha liberato lo spazio autentico di una *filosofia della religione* rigorosamente critica, in quanto è stato il primo a investire, con una riflessione filosofica orientata in senso critico e trascendentale, il vissuto religioso.

L'autore, tratteggiata la storia della recezione e dell'incidenza di S. nella cultura dell'800 e del 900, delinea un quadro teoretico e storico delle strutture che sorreggono l'intera impalcatura degli interessi speculativi di S., secondo il quale la filosofia della religione appare come l'interesse sorgivo di tutto il cosmo schleiermacheriano, e il cardine per un nuovo, alternativo rapporto tra ragione filosofica e riflessione sull'esperienza credente.

ALBERTO GRILLI DIZIONARIO DELLA LINGUA LATINA

L'edizione conterà di cinque grossi volumi di sei fascicoli. Il costo di ogni volume (per i non sottoscrittori) sarà fissato al momento della rilegatura dei fascicoli. La sottoscrizione a fascicoli offre particolari vantaggi economici: L. 8.000 il fascicolo (per l'estero: L. 10.000). La copertina in tutta tela per la rilegatura dei singoli volumi viene spedita con il sesto fascicolo e costerà L. 2.000.

Un dizionario latino la cui ampiezza e documentazione siano maggiori e più sicure di quanto offrano quelli attualmente in uso, pur conservando una certa maneggevolezza, è un'esigenza vivamente sentita. Così nacque l'idea di offrire un dizionario che abbracciasse sinteticamente *tutta la latinità dalle origini al VII secolo*: cosa che in parte oggi è più agevole che venti o trent'anni fa per la pubblicazione di vere e proprie edizioni critiche di molti autori tardi, specie cristiani.

Attenzione viene rivolta anche a termini sinonimi, e pare vantaggioso inserire il confronto del greco, sia per le corrispondenze di vocaboli tecnici (filosofici, retorici, matematici ecc.), sia per richiami di carattere letterario.

Giudizi sul primo fascicolo pubblicato:

PROF. VITTORE PISANI *ordinario di glottologia nell'università Statale di Milano*: È da salutare con grande favore l'iniziativa della Casa Paideia di offrire al pubblico italiano un lessico adatto non solo per la scuola (inclusa l'Università dove qualcuno ancora si occupa di latino) ma anche e soprattutto per gli studiosi e per gli specialisti e di affidare la redazione ad Alberto Grilli. Tanto per fare un esempio, la voce *ā, ab, abs* ci dà fra l'altro un capitolo di sintesi ricco di documentazione e di una chiarezza cristallina nel suo ordinamento esemplare.

PROF. ELIO PASOLI *ordinario di letteratura latina nell'Università di Bologna*: Questo nuovo dizionario latino di A. Grilli mette a disposizione degli studiosi di latino, degli insegnanti, degli studenti universitari uno strumento di grande pregio, quale si può dire non esistesse finora, tra i dizionari di natura e formato manuale, né in Italia né all'estero.

Cette richesses du lexique, cette abondance d'explications de toute sorte font bien augurer de l'ouvrage déjà salué avec sympathie par les latinistes italiens et qui sera destiné moins peut-être aux étudiants qu'aux spécialistes. Félicitons M. Grilli de sa courageuse initiative qui nous fera moins regretter les lenteurs désespérantes du *Thesaurus* et souhaitons une prompte réalisation de ce dictionnaire dont le premier fascicule est plein de promesses.

J. ANDRÉ

«Revue de Philologie», 1975, p. 142

PAIDEIA EDITRICE BRESCIA