

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



**XII, 2 1973**

## INDICE

---

J. ALBERICH,	<i>Sobre el fondo ideologico de las «Sonatas» de Valle Inclán</i> .....	267
G. MARRA,	<i>La poesia di Emerson: natura come realizzazione di forme</i> .....	287
S. PESCATORI,	<i>Corrispondenza tra fraseologismi e unità lessicali (sotto l'aspetto formale e semantico) nel russo moderno</i> .....	311
R. SBROCCHI,	<i>Stendhal e le tematiche del «Gattopardo»</i> ..	333

### NOTE E RASSEGNE

L. MANCINELLI,	<i>Dada mistico. L'esperienza di Hugo Ball</i> ....	345
B. TAROZZI,	<i>Poesia e regressione: Anne Sexton</i> .....	355

### RECENSIONI

D. H. MEADOWS e a.,	<i>Sui limiti dello sviluppo</i> (S. Cecchinell) .....	367
J. G. CASALDUERO,	<i>La imagen del monarca en la Castilla del siglo XIV</i> (D. Ferro) .....	370
B. A. USPENSKIJ,	<i>Poetika komposicii. Struktura chudozestvennogo teksta i tipologija komposicionnoj formy</i> (M. Marzaduri) .....	374
V. MARCADÉ,	<i>Le Renouveau de l'art pictural russe</i> (M. Marzaduri) .....	383
A. SERPIERI,	<i>T. S. Eliot: le strutture profonde</i> (G. Miglior)	388
S. A. ROXAS,	<i>Library Education in Italy: an Historical Survey, 1870-1969</i> (N. Vianello) .....	390
H. KENNER,	<i>The Pound Era</i> (G. Restivo) .....	392

### Repertorio bibliografico

---

#### COMITATO DI REDAZIONE

Direttore responsabile: Sergio Perosa

Sezione Occidentale: Eugenio Bernardi, Ettore Caccia, Franco Meregalli, Gianni Nicoletti, Sergio Perosa, Vittorio Strada

Sezione Orientale: Lionello Lanciotti, Maria Nallino, Gianroberto Scarcia.

---

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 1973 Università degli Studi di Venezia

Abbonamento 1973: L. 7.000 - C.c.p. 17/19477 intestato a Paideia - Brescia

Prezzo del presente fascicolo L. 4.250

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



PAIDEIA

XII, 2 1973

## SOBRE EL FONDO IDEOLÓGICO DE LAS «SONATAS» DE VALLE-INCLÁN

¿Por qué ocuparse a estas alturas de las *Sonatas*, obra que tiene tan mala prensa en el valleinclanismo actual? Después de todo, su mismo autor, poco antes de su muerte, había dicho al Dr. García-Sabell: «¡Las Sonatas! Olvidémoslas. Son solos de violín»<sup>1</sup>. La crítica – con la excepción de Casaldüero<sup>2</sup> y pocos más – ha tendido a ver en ellas una actitud demasiado esteticista y artificiosa, que las hace indignas de comparación con las obras tardías del gran gallego. Pero no hay que olvidar que el calificar a una obra de esteticista no es bastante para despacharla como poco importante o poco seria. Detrás de la estética está siempre la ética. Al encontrar una cosa «bella», el escritor también la encuentra «buena», no necesariamente en un sentido moral aceptado por sus lectores, pero sí en un sentido vital. En literatura, al menos, lo estético no es nunca una categoría químicamente pura ni aislable por completo de otras. Así, es fácil ver que la inmoralidad de los llamados decadentes era un intento de edificar una nueva moralidad; fracasado intento, tal vez, pero no por ello dejaba de ser una auténtica aventura espiritual, más o menos enraizada a la vida de los que la emprendieron. Las *Sonatas*, en efecto, a pesar de su esteticismo y su artificiosidad – y también a causa de estos mismos rasgos – traslucen mucho del Valle-Inclán íntimo en la época en que las escribió. Y por ser una obra temprana, de principios del siglo, reflejan así mismo la ideología que Valle tenía en común con otros escritores del 98, en ese tiempo de tanteos y dudas, de busca inquieta de valores. Al bautizar con el nombre de Impresionismo la literatura del novecientos, Casaldüero no se refiere solamente al uso de una

1. D. García-Sabell, «Españoles mal entendidos; Don R. del V.I.», en *Insula*, XVI (1961), Nos. 176-177, p. 19.

2. J. Casaldüero, «Elementos funcionales en las *Sonatas* de V.I.», en *Estudios de Literatura Española*, 2a ed., (Madrid, 1967), pp. 258-275.

técnica simbolista, sino a una actitud espiritual de amplísimas resonancias: «La voluntad y la observación del Naturalismo han sido sustituidas por la inteligencia y la intuición. La seguridad ha dado lugar a la indecisión»<sup>3</sup>. Más que elaborarse un sistema de ideas coherente y compacto, los novecentistas se mueven fluidamente entre solicitaciones igualmente atractivas; la inconsecuencia es su lema; también en el terreno de las ideas y los valores se entregan al impresionismo, a la sugerencia: decir y desdecirse, huir y atacar, negar y difuminar la negación en un esbozo de aserto. Y, sobre todo, no expresar los resultados, las conclusiones del pensamiento – puesto que el pensamiento queda siempre abierto, inconcluso – sino su proceso mismo, su fluir y refluir entre lo uno y lo otro. En este sentido, las *Sonatas* son la obra más noventaiochista de Valle, mucho más que las tardías o esperpénticas, donde el escritor ha tomado por fin – a los sesenta años, más o menos – una postura cristalizada, dura, erizada de puntas penetrantes.

Para mí las *Sonatas* son el primer libro en que Valle proyecta, de una forma velada pero enérgica, incluso agresiva, su personalidad<sup>4</sup>. En sus obritas anteriores había – es verdad – muchos rasgos originales, reveladores de sus vetas más hondas y luego fructíferas, pero todo a retazos, por tanteos y trompicones. En las *Sonatas* se han reunido todos esos fragmentos, con un gran esfuerzo artístico, sintético, con una terrible voluntad de expresión total. No quiero decir que en las *Sonatas* esté *todo* Valle-Inclán, tal como le conocemos hoy. Ni mucho menos. Pero sí está entero el Valle-Inclán de entonces (y el de algunos años después), gritando a los cuatro vientos: ¡Aquí estoy yo! Todos los noventaiochistas, con su culto del individualismo y de la personalidad, habían hecho lo mismo: Benavente, en *La comida de las fieras* (con su sosia literario, Tomillares); Unamuno en *Paz en la guerra* (Pachico Zabal-

3. J. Casaldueiro, *loc. cit.*, p. 273.

4. En este ensayo me limito a reproducir – con algunas modificaciones – una modesta conferencia pronunciada en la Universidad de Nottingham el 2 de marzo de 1972. En él me propongo solamente aventurar una serie de interpretaciones personales de las *Sonatas*, aunque apoyadas por fuerza en no pocos juicios ajenos y ya casi mostrencos, y sin espacio suficiente, además, para desarrollar a fondo y con detalle los temas que rozo. Pido, pues, la indulgencia del lector para este imposible intento de abrir un coco con un cascanueces, según la acertada frase de mi buen amigo y colega J. M. Aguirre, a quien agradezco de verdad la inteligente crítica y sagaces sugerencias que me ha brindado después de leer mi manuscrito. Mi única esperanza es, pues, excitar las ideas – aunque sea por antagonismo – de otros valleinclinistas más concienzudos y reposados que yo.

bide) o quizás mejor en *Amor y pedagogía*, donde ya no es ningún personaje sino el Maese Pedro de su retablo; Baroja se define por primera vez en las *Aventuras de Silvestre Paradox* (1901), la primera obra inconfundiblemente barojiana, después de las vacilaciones de *Vidas sombrías* y de esa extraña novela dialogada, tan postiza, que es *La casa de Aizgorri*. José Martínez Ruiz se busca a sí mismo en *La voluntad*, *Antonio Azorín*, y se encuentra en *Las confesiones de un pequeño filósofo*, hasta el punto de que de ahora en adelante adopta como seudónimo el nombre de su protagonista. Incluso ponen estos escritores en medio de la novela un pequeño autorretrato físico: Baroja, sus barbuchas rubias, su calva premura y su nariz torcida; Azorín, su paraguas rojo y su monóculo de carey; Valle-Inclán, su «melena merovingia» seguida por la «tonsura casi clerical», los «quevedos», que se afirma Bradomín al luchar a bastonazos con el indio ratero, su brazo cortado. La diferencia es que los primeros vierten en esos libros trozos literales de su vida real, y el flujo constante de sus ideas en forma casi ensayística, mientras que el último reclama el derecho a soñarse a sí mismo, proyectándose en una acción totalmente inventada. Pero en el tono, en esa voz «engolada y magnífica», está todo él.

Para Meregalli, la creación de Bradomín es «la reazione esasperata di un uomo misconosciuto, che dopo aver scritto una ‘Sonata de Otoño’ [en los fragmentos de *El Imparcial*] cerca a lungo e invano un editore»<sup>5</sup>. Es, pues, un desafío cara al público, un presentarse osadamente, un quitarse la máscara, echando al suelo la pretendida impersonalidad de que trataba de revestirse el escritor del siglo XIX, quien incluso se escondía tras el «nosotros» cuando quería decir «yo». Quitarse la máscara... y ponerse otra, pues, al quererse crear una personalidad literaria, se crea también una careta, una *persona* en el sentido etimológico y teatral del término, una cara pública que es y no es al mismo tiempo su cara verdadera. Osadía que oculta a medias su debilidad interna, su inseguridad moral; «ese doble juego impresionista – escribe Casaldueiro – de ocultar y expresar constantemente el yo, de expresarlo hasta cuando se oculta, de ocultarlo hasta cuando se expresa, esto es, de hacer siempre poesía de la realidad»<sup>6</sup>. Resulta paradójico que Valle-Inclán sea más auténtico, esté más desnudo, en las obra dialogadas pos-

5. Franco Meregalli, *Studi su R. del V.I.* (Venecia, 1958), p. 17.

6. J. Casaldueiro, *loc. cit.*, p. 273.

teriores, donde la acción toma forma dramática y el autor se retira, que en las *Sonatas*, donde habla en primera persona por boca de Bradomín; pero es que, incluso en las *Comedias bárbaras*, Valle ya ha madurado y se ha liberado de muchas incertidumbres; por no sentir esa necesidad imperiosa de afirmarse, ese nerviosismo del novel, se presenta con mucho mayor aplomo. Bradomín es ciertamente una proyección del yo de Valle, pero una proyección fuertemente imaginativa, fantaseada y arropada en literatura propia... y ajena. En ninguna otra obra suya son tan abundantes ni extensos los «plagios». Hemos hablado de agresividad, de presentarse enfáticamente cara a un público pacato y filisteo. Precisamente por ese afán de afirmarse, se le va la mano, y exagera algunas cosas que él no sentía quizás muy íntimamente – o que sintió de una forma pasajera, luego profundamente modificada –, pero que estaban en el ambiente literario de la *avant garde* y que le garantizaban el escándalo, el *épater le bourgeois*<sup>7</sup>. Estas cosas desorbitadas en las *Sonatas* son sobre todo tres:

1) El erotismo, algo desmesurado, insistente y empalagoso, casi puramente cerebral. En *Otoño*, por ejemplo, una vez que se crea – con gran fuerza y rapidez, como todo en Valle – esa atmósfera erótica peculiar que liga a Bradomín y a Concha, parece como si el autor no supiese ya qué hacer con ella, y simplemente la alarga, la prolonga con insignificantes variaciones: paseos por el jardín, besos en el mirador, cenas en la intimidad... Tal vez por esa excesiva preponderancia de lo erótico dijese luego Valle que la *Sonatas* eran solos de violín, variaciones sobre un mismo tema, monótonamente repetido. Lo mismo se puede afirmar de *Estío*, aunque no de *Primavera* e *Invierno*, las más maduras y tardías de la serie. Ese erotismo, además, trata de disfrazarse de sensualidad perversa, sin serlo. Se ha notado que Bradomín es un tipo fundamentalmente sano en sus actos, aunque hable de perversiones con retórica y regusto decadentes («el magnífico pecado de las tragedias griegas», «el amor de los efebos», «el divino marqués de Sade», etc.) e incluso las vea a su alrededor. En la mente del novelista ello es sin duda un fantaseo tentador, «muy saturado de literatura y de Academia Veneciana» como la Volfani, no una experiencia.

2) La crueldad estética, la belleza de la violencia, muy imbuída

7. Véase el fino y detallado estudio de G. Sobejano, «*Épater le bourgeois* en la España literaria del 1900», en *Forma literaria y sensibilidad social*, (Madrid, 1967), pp. 178-223.

del espíritu de Nietzsche, probablemente filtrado por D'Annunzio<sup>8</sup>. Hay que reconocer que el deleite en la brutalidad es uno de los rasgos más tenaces y característicos de Valle, y no sólo en la época de las *Sonatas*, pero es el acento y el enfoque moral el que varía de modo notable con los años. El gusto más bien repugnante de Bradomín por «la púrpura gloriosa de la sangre, y el saqueo de los pueblos, y los viejos soldados crueles, y los que violan doncellas, y los que incendian mieses, y cuantos hacen desafueros al amparo del fuero militar» deja paso al despotismo hospitalario de Montenegro, protector de sus criados y redentor de los miserables; las campesinas a las que hace concubinas suyas se sienten honradas por los favores del señor, e incluso sus hijos ilegítimos se enorgullecen de serlo. Mucho más camino hemos andado cuando llegamos a *Tirano Banderas*, la más tajante condenación de la violencia tiránica que se ha escrito jamás. En las *Sonatas* mismas, la crueldad está más en la fantasía de Bradomín que en sus verdaderos sentimientos; los soldados que motivan esa parrafada d'annunziana no han violado ni hecho correr la sangre; sus crímenes son más bien tropelías de borrachos vulgares (apalear al que les niega el vino, subir un caballo a un piso alto). En la famosa escena del negro destrozado por los tiburones, la que promueve el espectáculo y goza de él es la Niña Chole; Bradomín se horroriza, aunque en seguida siente – o imagina sentir – una «voluptuosidad depravada y sutil».

3) La burla irreligiosa, que luego Valle quizás consideró inmadura, síntoma de tensiones después superadas, pues el caso es que no se vuelve a repetir con el tono que tiene en las *Sonatas*. Sus obras posteriores contienen ataques anticlericales (el sacristán de *Divinas palabras*, el Abad de Lantañón en *Cara de Plata*, o la «monja de las llagas» del *Ruedo Ibérico*), pero no contra la religión en sí. Sobre esto volveré más adelante.

Al dar como título de este ensayo «Sobre el fondo ideológico de las *Sonatas*» quiero decir exactamente esto, el *fondo*, no la superficie, no la estructura imaginativa que son las memorias de Bradomín intencionalmente, sino su subsuelo, lo que las soporta y sostiene, que es, claro, la ideología de Valle en esa época; ideología que sólo se transparenta leyendo entre líneas, se escapa por resqui-

8. Véase G. Sobejano, *Nietzsche en España* (Madrid, 1967), pp. 213-227.

cios, acá y allá. Todo ello hay que cogerlo al oído, como un rumorillo subterráneo; se adivina en el matiz y el contexto, en la ironía de las situaciones o las palabras, pues se trata de una revelación musitada en la ambigüedad, forma suprema del simbolismo. Y ese fondo ideológico es – en eso quedamos – un juego de tensiones entre valores opuestos, un sistema dinámico, inestable e incluso paradójico, un constante afirmar y minar lo afirmado con la duda.

«¡Mi amor adorado, estoy muriéndome y sólo deseo verte!» ¡Ay! Aquella carta de la pobre Concha se me extravió hace mucho tiempo. Era llena de afán y de tristeza, perfumada de violetas y de un antiguo amor.

Así comienza, con un gran diapasón romántico, la *Sonata de Otoño*, la primera que escribió Valle-Inclán. Y así se introduce, desde la primera línea, el tema central de toda la serie, la conjunción del amor y la muerte, del sexo y la destrucción. Pero no voy a ocuparme ahora de ese tema central, sino de otros subtemas o motivos que se entrelazan a él íntimamente. Lo que pudiéramos llamar la orquestación de la melodía básica, que se realiza por medio de tres instrumentos: el orgullo aristocrático, la decadencia del heroísmo, la irreligión. El primero hace a Bradomín un amante narcisista, un «cisne que pasea su blancura inmaculada, su grácil esbeltez, sintiendo agudamente la diferencia entre su aristocracia y cuanto le rodea» (Casalduero); el segundo explica la situación del protagonista como ejecutor de proezas carnales, a falta de hazañas marciales o políticas; el tercero pone el tema de lo erótico contra el fondo de la rebeldía metafísica, tan tradicional en la literatura donjuanesca. Los tres son «elementos funcionales», sin los cuales el conjunto resultaría una música del todo diferente. Pero lo que me interesa aquí no es su funcionalidad en la obra, sino lo que revelan del autor, su sótano ideológico. Vamos, pues, a examinarlos por separado, brevemente:

A) El Palacio de Brandeso es un palacio donde hay manzanas puestas a secar en los alféizares de las ventanas, donde se hila la lana, donde se ven, en el zaguán, grandes arcones para recoger el grano de los foros o rentas. Es decir, es una mansión aristocrática pero también rural. Es el símbolo de una nobleza que tiene sus raíces en la tierra, que no vive solamente del pueblo sino con el pueblo y formando parte de él. Antes de llegar al Palacio, nos enteramos de que Concha es una propietaria generosa, que perdona

la renta a sus molineros en años de sequía. Bradomín también es generoso, cuando acaso no debería serlo mucho, pues su fortuna consiste principalmente en legajos de pleitos. Odia a los mercaderes «herejes» que le acompañan en el barco donde navega a Méjico: «La raza sajona es la más despreciable de la tierra». La herejía de estos nórdicos pelirrojos que le hacen sentir «la vergüenza zoológica» no es el protestantismo, sino el espíritu mercantil, el capitalismo. O sea, Valle-Inclán está comenzando a hacer la apología de esa España arcaica, paternalista, precapitalista, que tan magníficamente ha descrito J. A. Maravall<sup>9</sup>. Para él, en esa época, eso no es sólo una afición estética, es un sentimiento profundamente arraigado y una valoración de la situación social cambiante que había visto en la Galicia de su niñez. Si a nosotros nos parece retrógrada, no olvidemos que ni Valle ni nadie había visto vivir mejor a los campesinos bajo el régimen liberal-burgués creado por la desamortización. Si acaso, vivían peor y más explotados que antes, bajo los mayorazgos y los conventos. En *La dama errante* Baroja se indignaba de la miseria producida en el campo por el cerramiento de fincas y la desaparición de las tierras comunales, así como de la brutalidad con que la guardia civil reprimía las más mínimas infracciones contra la propiedad. Por eso Valle acentúa y ensancha durante mucho tiempo esa actitud que habría que llamar populista – ya que la palabra «democrática» resulta inexacta por sus connotaciones parlamentarias – y, poco después de terminar las *Sonatas*, abandona a Bradomín (demasiado cosmopolita y frívolo) para exaltar a Montenegro, el hidalgo rural, el hidalgo-pueblo, que es mucho más «su tipo»<sup>10</sup>. En las novelas de la guerra carlista no se ocupa de los generales, ni de los políticos, ni de los obispos; ni siquiera aparece el rey. Para él la causa carlista es la causa del pueblo, la defensa tenaz de la España antigua contra la monarquía liberal, el mercantilismo y la burocracia. Por eso hace decir a don Juan Manuel que, si no fuese tan viejo, hubiera levantado una partida, no por un rey ni por un emperador, «sino pa-

9. J. A. Maravall, «La imagen de la sociedad arcaica en V.I.», en *Revista de Occidente*, xv (1966), pp. 225-256.

10. Véase G. Gómez de la Serna, «Del hidalgo al esperpento pasando por el dandy», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, LXVII (1966), pp. 148-174. Antes de las *Sonatas*, Valle-Inclán había esbozado el tipo de hidalgo rural justiciero que luego cristalizaría en Montenegro con el Don Manuel Bermúdez y Bolaño de «Mi bisabuelo», cuento recogido en la segunda edición de *Jardín umbrío* (1914), pero seguramente muy anterior a esta fecha, como todos los de esa colección.

ra justiciar esta tierra donde han hecho camada raposos y garduñas. Yo llamo así a toda esa punta de curiales, alguaciles, indianos y compradores de bienes nacionales, a toda esa ralea de tiranos asustadizos a quien dio cruces y grandezas Isabel II».

Apenas es necesario añadir que Valle-Inclán no era el único en tomar esa actitud, al menos en lo que respecta a su lado negativo, de odio a la sociedad burguesa. También Ganivet, Maeztu, Baroja y Azorín – antes de su conversión al conservadurismo –, despreciaban a la democracia parlamentaria y a todo lo que ésta representaba. La diferencia – fundamental – es que mientras éstos miran al futuro, a un futuro anarquizante (la «aurora roja» del novelista donostiarra) o de dictadura progresista (*César o nada*), Valle mira hacia atrás, a una sociedad fuertemente jerarquizada. Si en esto era Valle retrógrado, también sería injusto acusarle, como hicieron Ortega y otros de sus contemporáneos, de total indiferencia por la situación social de su país. En este caso – una vez más – la actitud estética respondía a una valoración ética.

Pero no para ahí la cosa. El parecido entre Valle y sus coetáneos es mayor y más complejo de lo que parece a primera vista, pues, al encararse con el problema de España, los otros noventaiochistas muestran tantas ambivalencias, ambigüedades y contradicciones como el primero. Cuando se debatía la cuestión de la europeización de España (que en el fondo era la de su industrialización), Baroja comentó así el libro de su amigo Ramiro de Maeztu titulado *Hacia otra España* (1899):

Maeztu ...nos trae sus entusiasmos anglosajones y nietzscheanos por la fuerza, por el oro, por las calles tiradas a cordel, y a nosotros nos entenece la debilidad, la pobreza y las callejuelas tortuosas, oscuras y en pendiente. Nos canta Bilbao, a nosotros que no pensamos más que en Toledo y en Granada, y que preferimos el pueblo que duerme al pueblo que vela... Yo que no pienso, y casi podría añadir que ni quiero, ser nada en la vida, miro a Maeztu como un paralítico podría mirar a un gimnasta; me asombra su decisión, su acometividad, su entusiasmo y su fuerza, pero no le sigo. Es más: el día en que esa nueva España venga a implantarse en nuestro territorio con sus máquinas odiosas, sus chimeneas, sus montones de carbón, sus canales de riego; el día en que nuestros pueblos tengan las calles tiradas a cordel, ese día emigro, no a Inglaterra ni a Francia..., a Marruecos o a otro sitio donde no hayan llegado esos perfeccionamientos de la civilización<sup>11</sup>.

¿Qué otra cosa hace Azorín, sobre todo a partir de *Los pueblos*

11. P. Baroja, *Obras Completas* (Biblioteca Nueva), VIII, p. 862.

(1905), sino defender la vida arcaica de los campos y villorrios presentándonosla como supremamente civilizada y sabia en su sencillez? ¿Y Unamuno, que comenzó abogando por la europeización de España para acabar diciendo que había que españolizar a Europa?

Si estos autores acompañan a Valle en su amor al pasado, tampoco Valle deja de acompañarles a ellos, e incluso dejarles rezagados, al vislumbrar la necesidad de drásticos cambios sociales. Desde que, en 1892, elogia a Pablo Iglesias y a Salmerón desde las columnas de *El Universal* de Méjico, hasta que, en *Romance de lobos*, anticipándose a las obras más subversivas posteriores a 1920, incita Montenegro a las huestes de mendigos a tomarse la justicia por su mano «incendiando las mieses y envenenando las fuentes», resulta imposible imaginarse un Valle-Inclán exclusiva y estéticamente embobado en las «bernardinias» que le atribuía Ortega. Pero lo más curioso es que en las mismas *Sonatas*, en la de *Invierno*, Valle levanta fugazmente el velo de su arcaísmo para suurrarnos que no cree en la tradición:

Yo confieso – dice Bradomín de los carlistas fanáticos – que admiro a esas almas ingenuas que aún esperan de las rancias y severas virtudes la ventura de los pueblos: las admiro y las compadezco, porque ciegas a toda luz no sabrán nunca que los pueblos, como los mortales, sólo son felices cuando olvidan eso que llaman conciencia histórica, por el instinto ciego del futuro que está cimero del bien y del mal, triunfante de la muerte<sup>12</sup>.

¡Ahora resulta que hasta Bradomín saludaba al progreso!

Otro aspecto importante del aristocratismo de nuestro héroe es el dandysmo, tan bien estudiado por Verity Smith<sup>13</sup>. El dandy es el aristócrata que afirma agresivamente su aristocracia precisamente porque sabe o siente que la nobleza ya no tiene una misión social que cumplir, e intuye su inutilidad y su parasitismo, sin dejar por eso de sentirla como su posesión espiritual más preciada, su yo más íntimo, lo que le distingue de la vulgaridad ambiente. Se trata, pues, de una actitud crepuscular, incierta, en absoluto dependiente de la sensibilidad, y, como tal, admirablemente adecuada al tratamiento simbolista. Eso es Bradomín. Su insistencia en su alta cuna – los blasones, el parentesco de obispos y mariscales, las ge-

12. Reléase este pasaje entero de la *Sonata de Invierno*, lleno de resonancias nietzscheanas, como nota G. Sobejano, *Nietzsche en España*, p. 217.

13. Verity Smith, «Dandy elements in the Marqués de Bradomín», en *Hispanic Review*, xxxii (1964), pp. 340-350.

nealogías absurdas de su tío Juan Manuel, los brillantes uniformes de zuavo pontificio, de guardia noble, el hábito de Santiago, etc. – todo resulta sospechoso. Un hombre que nos recuerda tan a menudo su nobleza no está muy seguro de que su nobleza tenga gran valor, y mucho menos de que nosotros – los demás – se lo reconozcamos. Esta falta de convicción, esta inquietud del dandy queda magníficamente ilustrada en la *Sonata de Invierno* cuando Don Carlos le ruega: «– Oye, dinos el soneto que has compuesto a mi primo Alfonso. Súbete a esa silla –»; y Bradomín, inclinándose: «– Señor, para jugar nací muy alto». Eso es justamente lo que sentimos nosotros, sus lectores, que Bradomín es poco más que un juglar vagabundo, decididor, ingenioso, figurón de actitudes gallardas. A pesar de ser tan linajudo, no nos parece que tenga gran cosa que realizar en su vida. Y sin embargo esa mentira («el lustre en los carcomidos escudones») es la «mentira vital» del 98, mentira íntima, que se siente en la sangre, aunque uno se burle de ella donosamente. Es un error creer que el Valle-Inclán de los serpentes se había arrancado del corazón el dandysmo de Bradomín. ¿Por qué aparece entonces una y otra vez, en *Luces de bohemia*, en *El Ruedo Ibérico*? Entre la jactancia del seductor de Concha y la fatuidad de Torre-Mellada – ambos coleccionistas de hábitos, títulos, vanidosos plumeros – no hay mucha diferencia en lo externo, pero la hay, y enorme, en la inspiración que les dió la vida. Torre-Mellada es fruto del odio o del desdén – es «los demás» – la plebe blasonada, incapaz de distinción espiritual de ninguna clase. Bradomín es siempre Valle, ahilado, adelgazado por los años, la vivencia del yo pretérito, quizás de un yo muerto, si es que algún yo puede nunca morir por completo.

B) El subtema de la aristocracia es inseparable del de la decadencia del heroísmo. Bradomín siempre se está quejando de haber nacido en una edad antiheroica, donde su orgullo aristocrático no puede tener pleno sentido. A veces esta queja toma la forma de pequeñas frases irónicas, en que se percibe claramente el contexto histórico que les da resonancia, la conciencia de la decadencia nacional: «Hoy, al contemplar las viejas cicatrices y recordar cómo fuí vencido [por la Niña Chole], casi me consuelo. En una historia de España, donde leía de niño, aprendí que lo mismo da triunfar que hacer gloriosa la derrota», frase que recuerda el vano desplante del almirante Méndez Núñez tras la batalla de El Callao: «Más

vale honra sin barcos que barcos sin honra». Al desembarcar en Veracruz, después de evocar las glorias de sus antepasados, que fundaron el reino de Nueva Galicia, apena el contraste con la escasa capacidad heroica del protagonista: «Yo crucé ante la Niña Chole orgulloso y soberbio como un conquistador antiguo». Lo único que Bradomín sabe conquistar es una mujer sensual y fácil como la Niña.

En esa *Sonata de Estío* se hace hincapié a menudo sobre la decadencia del heroísmo, sobre todo al comparar al bandolero Juan de Guzmán (y a muchos otros jarochos, plateados, caballistas de toda laya) con los conquistadores de Indias:

Juan de Guzmán en el siglo xvi hubiera conquistado su Real Ejecutoria de Hidalguía peleando bajo las banderas de Hernán Cortés. Acaso entonces nos dejase una hermosa memoria aquel capitán de bandoleros con aliento caballeresco, porque parecía nacido para ilustrar su nombre en las Indias saqueando ciudades, violando princesas y esclavizando emperadores... Era hermoso como un bastardo de César Borgia. Cuentan que, al igual que aquel príncipe, mató siempre sin saña, con frialdad, como matan los hombres que desprecian la vida, y que sin duda por eso no miran como un crimen dar la muerte. Sus sangrientas hazañas son las hazañas que en otros tiempos hicieron florecer las epopeyas. Hoy sólo de tarde en tarde alcanzan tan alta soberanía, porque las almas son cada vez menos ardientes, menos impetuosas, menos fuertes. ¡Es triste ver cómo los hermanos espirituales de aquellos aventureros de Indias no hallan ya otro destino en la vida que el bandolerismo!

Nótese cómo equipara psicológicamente a Hernán Cortés con Juan de Guzmán. El primero es tan salvaje y tan cruel como el segundo (Valle ve la historia pasada por el colador de Nietzsche); la diferencia es que el primero violaba, saqueaba y mataba en nombre del Rey, es decir, formando parte de una empresa colectiva inspirada por ideales políticos y religiosos. El segundo, solamente por dinero y rebeldía antisocial. Al final de *Estío* muere otro bandido (¿o el mismo?) que quería sublevar a Méjico por Don Carlos, pero la empresa, totalmente en desacuerdo con la realidad social, no era más que un sueño romántico. Lo que le ha faltado a Juan de Guzmán no es el ánimo, sino el marco colectivo en que ese ánimo se puede ejercer fructíferamente; no el valor, sino el espíritu de los tiempos heroicos, la conciencia mancomunitaria en que se tiene que insertar la voluntad individual para realizarse plenamente<sup>14</sup>.

14. Interpreto el pasaje de esta forma porque es la única que me parece tener sentido.

En la *Sonata de Invierno*, Bradomín, ya viejo, cansado de vagabundear (la mayor parte de su vida la pasa «en la emigración»), se acerca a Navarra para unirse a las filas carlistas. Tal vez esa pequeña y anacrónica sociedad eclesiástico-militar conservaría algún resto del pasado heroísmo, «el resplandor de la hoguera». Pero la desilusión es también completa. Al carlismo le falta el timón, la cabeza: sus dirigentes, intrigantes y cobardes, quieren ganar la guerra a fuerza de trisagios. Como dice el fraile-guerrillero Fray Ambrosio, «los generales alfonsistas huyen delante de nosotros, y nosotros delante de los generales alfonsistas. Es una guerra para conquistar grados y vergüenzas». Los únicos vestigios de activismo se encuentran entre los cabecillas anárquicos y fanáticos como Santa Cruz, es decir, casi al mismo nivel que el de los plateados mejicanos. Los soldados voluntarios, las abnegadas monjitas y campesinas que los alimentan, son un pueblo acéfalo, traicionado, muerto de cansancio por la inutilidad de su esfuerzo. Don Carlos, por el que tanto padecen, es «el único príncipe soberano que podría arrastrar dignamente el manto de armiño, empuñar el cetro de oro y ceñir la corona recamada de pedrería con que se representaba a los reyes en los viejos códices», pero Valle socava esta imagen épica al presentarlo tomando parte en una aventurilla amorosa bastante sórdida, durante la cual el conde de Volfani se queda lelo y babea como el Laureano de *Divinas palabras*, mientras un chulo andaluz cree que «lo que tiene es vino». Esta atmósfera acanallada, picaresca, chulapona – de «cerrado y sacristía», como hubiera dicho Machado –, no se encamina ni mucho menos a «esperpentizar» a Don Carlos. El Pretendiente se mantiene siempre a miles de leguas de los «espadones» del *Ruedo Ibérico*, a quienes lo augusto y lo noble les falta por fuera y por dentro, tanto en el ánimo como en la apariencia. Se encamina, por el contrario, a presentarle como un Cristo entre los sayones, «la majestad caída» en la charca

Valle-Inclán se contradice al llamar a los bandoleros «hermanos espirituales» de los conquistadores, después de haber afirmado que sus almas son «menos ardientes, menos impetuosas, menos fuertes» que las de antaño. ¿En qué quedamos? Sospecho que Valle, arrastrado un tanto a ciegas por la interpretación nietzscheana de la historia, habla sólo de individuos señeros cuando en realidad «siente» que la falta de heroísmo no se debe a la escasez de héroes en potencia, sino al ambiente mezquino de los tiempos, es decir, a la sociedad de sus días, lamentación que se repite constantemente en *Estío e Invierno*. Tal suposición queda confirmada en la primera línea del mismo párrafo que acabamos de citar: el bandido Guzmán «en el siglo XVI, hubiera conquistado su Real Ejecutoria de Hidalguía, etc.».

de la vileza nacional, el ideal de la autoridad y la justicia absolutas pisoteado por una sociedad irremediabilmente mezquina.

El carlismo es, pues, la noble fachada («catedral», «monumento nacional») de ese ideal heroico irrealizable en la España moderna, la «alada mentira» inactual, los hombres sonoros de historia («lanzas de Borbón», «tercios castellanos»), los «claros clarines» de Rubén; encubriendo todo ello la pobre realidad de un pueblo sin grandeza y sin futuro. Pero tampoco el carlismo está esperpentizado; no es la afectación ridícula de algo que no se posee, no es la «fachenda» del militarismo isabelino, sino el eco del pasado glorioso resonando vacío en el triste presente, y evocado por eso con una mezcla ambigua de nostalgia e ironía románticas. Ironía ante la impotencia, ante la inutilidad del esfuerzo o del ensueño. En *El Ruedo Ibérico* no hay ambigüedad irónica, todo es tajante, mordaz, brusco, porque el ideal, entre sus personajes, ni se siente, ni se busca, ni se lamenta. Bradomín, en cambio, al perder su brazo ingloriosamente, mientras volvía grupas, en el curso de una misión sin importancia que una simple monja pudo llevar a cabo, envidia de verdad a Cervantes por haber perdido el suyo en Lepanto, y se sonríe de sí mismo entre lágrimas, triste y divertido al representar su farsa galante para «hacer poética» su manquedad ante las damas de Estella<sup>15</sup>.

C) Bien sabido es que las *Sonatas* contienen gran cantidad de chistes antirreligiosos y de asociaciones irrespetuosas del sexo con cosas sagradas. Me limitaré a recordar solamente una de estas bromas, quizás la más atrevida de todas. En *Estío*, Bradomín y la Niña Chole hacen alto en un convento; en el jardín encuentran una fuente con un amorcillo de piedra que arroja agua por el pene; dos monjitas, que ingenuamente ven en el Cupido una imagen del Niño Jesús, tratan de impedirles que beban advirtiéndoles que aquel agua está bendita y se necesita bula papal para gustarla; pero Bradomín, pretextando que él y la «marquesa» tienen esa licencia, hace que la Niña Chole beba poniendo su boca en la «cándida virilidad» de la estatua, con gran escándalo de las religiosas. Incluso la Niña Chole cree haber cometido un sacrilegio. Como vemos, la burla no puede ser más atrevida, pues asocia una práctica sexual

15. Véase mi artículo «Ambigüedad y humorismo en las *Sonatas* de V.I.», en *Hispanic Review*, xxxiii (1965), pp. 360-382.

– que además solía considerarse aberrante (*fellatio*) – con lo más sagrado que puede haber para un cristiano, la imagen de Cristo mismo.

G. C. Flynn, en una serie de artículos publicados en la *Hispanic Review*<sup>16</sup>, ha estudiado con minuciosidad este aspecto de las *Sonatas*, llegando a la conclusión de que su autor se propuso demoler por la ironía los valores tradicionales, católicos, de España. Bradomín, aunque alardee de catolicismo, es un escéptico que se complace siempre en asustar con bromas irreligiosas a las mujeres que está seduciendo. Su mayor triunfo consiste en ver cómo se disipan los escrúpulos morales de éstas cuando llega la hora del disfrute carnal. Para él, eso significa que la religión no sirve para la vida, que los intereses vitales están en conflicto con ese sistema de creencias que él no comparte sino de forma muy involuntaria, muy residual, «con una mezcla de superstición y de ironía». Esta función demoledora de las *Sonatas* me parece completamente intencional. Valle-Inclán sitúa a su héroe, adrede, en ambientes clericales y devotos, en ciudades levíticas, entre mujeres piadosas; lo rodea sutilmente de una atmósfera dieciochesca, más que decimonónica; lo envuelve en un vago aire de hedonismo más o menos incrédulo conjurado por la sombra de Casanova, el ex-seminarista profanador de conventos y condecorado por el Papa, es decir, en un vitalismo que no necesita – o no se atreve – a destruir las instituciones religiosas, sino que se apoya cínicamente en ellas, mundanizándolas. Al Modernismo le gusta crearse estas sensibilidades vicarias, teñidas bellamente de historia. Un mujeriego decadente como Bradomín tenía que enmarcar su sensualidad en el acicate y el contraste de lo religioso<sup>17</sup>. Pero, ¿qué significa todo esto por debajo del nivel literario, es decir, no solo en la conciencia más o menos

16. «The Adversary: Bradomín», xxix (1961), pp. 120-133; «Casanova and Bradomín», xxx (1962), pp. 133-141; y «The Bagatela of R. del V.I.», xxxii (1964), pp. 135-141.

17. Mi amistoso y benévolo crítico J. M. Aguirre me escribe a este respecto: «No puedo creer en la ‘función demoledora’ de la ‘religiosidad’ de V.I... La intención de Valle no pudo ser demoledora, antes, tal vez, lo contrario: al unir el amor con la religión, de alguna manera, está afirmando la importancia del primero mediante la importancia de la segunda». Y cita a renglón seguido una frase muy oportuna de Anatole France sobre Barbey d’Aurevilly: «Le mot *diabolique* ou *divin*, appliqué à l’intensité des jouissances, exprime la même chose, c’est-à-dire des sensations qui vont jusqu’au surnaturel». De acuerdo. Pero – para el que ha sido alguna vez creyente, como suponemos lo fue Valle-Inclán – transferir la emoción religiosa de lo sobrenatural a lo carnal, del Criador a la criatura, es siempre una cosa muy seria, aunque se tome a broma, y tiene que producir – tanto en el autor como en el lector – el efecto psicológico de una apostasía.

libresca de Bradomín sino en la de su creador Valle-Inclán? Aunque supusiésemos – y es mucho suponer – que éste no hacía más que seguir una moda artística vacía para él de contenido humano, resultaría inevitable pensar que también se estaba encarando – *velis, nolis* – con la religión de su infancia, de su familia y de su país. Si esta religión tenía aún algunas raíces en su alma, aunque sólo fuesen vestigios atávicos, ¿cabría imaginar que la pusiese en solfa por pura fidelidad a un manierismo literario? Si, por el contrario, su incredulidad hubiese sido absoluta, sin resquicios, ¿se hubiese molestado en burlarse tan refinada e insistentemente de una religión que para él no encerraba ningún significado? El verdadero creyente no blasfema por estética; el verdadero ateo tampoco blasfema, ni siquiera por estética, pues le parecería un falso reconocimiento de aquello que niega.

En esas burlas irreligiosas de las *Sonatas* hay una desazón, una inquietud, muy sospechosas. Al igual que otros noventaiochistas, Valle no se satisface con una filosofía materialista. No tiene una fé a la que su razón pueda dar asentimiento, pero siente el hueco doloroso que ha quedado en su alma al pasar de la creencia ingenua, infantil, al escepticismo. «En el Impresionismo – escribe Casaldueiro –, que ha heredado el materialismo de los naturalistas y también las ansias del Espiritualismo, se siente hondamente la divinidad del hombre y su caída». Recordemos que Bradomín entra de vez en cuando en las iglesias, y reza, y busca consuelo en estas oraciones de incrédulo, sobre todo en la *Sonata de Invierno*, al sentir el acoso de su pasado «tumultuoso y estéril». Recordemos también que el más grande amor de sue vida fué María Rosario, la princesa italiana que iba a profesar de monja, la única mujer que no se le rindió. Al burlarse, pues, de esa piedad que tal vez admira en el fondo de su corazón, Valle-Inclán, en las *Sonatas*, está haciendo algo que responde a resortes íntimos, pero también algo que suena a nerviosismo y atolondramiento, que no parece una reacción madura, pues en ello vemos, por un lado, como un afán vengativo contra esa religión que ya no le sirve de norma ni de esperanza, y, por otro, como un ingenuo tentar a las fuerzas desconocidas y sobrenaturales, a las que quizá teme todavía con una especie de instinto supersticioso. Es como Don Juan tirando de la barba al Comendador, por probar si el Cielo le fulmina. Veamos, para confirmarlo, ese pasaje tan cervantesco – y por cierto magistral – en que Bradomín, la Reina y el Obispo de Ur-

gel hablan de las futuras memorias del primero, es decir, de las *Sonatas* que estamos casi terminando de leer:

La Reina me dijo sonriendo:

– Bradomín, serían muy interesantes tus memorias.

Y gruñó la Marquesa de Tor:

– Lo más interesante no lo diría.

Yo repuse inclinándome:

– Diría sólo mis pecados.

La Marquesa de Tor, mi tía y señora, volvió a gruñir, pero no entendí sus palabras. Y continuó el prelado en tono de sermón:

– ¡Se cuentan cosas verdaderamente extraordinarias de nuestro ilustre Marqués! Las confesiones, cuando son sinceras, encierran siempre una gran enseñanza: recordemos las de San Agustín. Ciertamente que muchas veces nos ciega el orgullo y hacemos en esos libros ostentación de nuestros pecados y de nuestros vicios: recordemos las del impío filósofo de Ginebra. En tales casos, la clara enseñanza que suele gustarse en las confesiones, el limpio manantial de su doctrina, se enturbia...

...La plática del prelado sólo a mí parecía edificar, y como no soy egoísta, supe sacrificarme por las damas y humildemente interrumpirla.

– Yo no aspiro a enseñar, sino a divertir. Toda mi doctrina está en una sola frase: «¡Viva la bagatela!». Para mí, haber aprendido a sonreír es la mayor conquista de la humanidad...

...Su Ilustrísima alzó los brazos al cielo.

– Es probable, casi seguro, que los antiguos no hayan dicho viva la bagatela como nuestro afrancesado Marqués. Señor Marqués de Bradomín, procure no condenarse por bagatela. En el Infierno debió haberse sonreído siempre.

Es decir, la ironía con que Valle-Inclán se burla de las cosas sagradas es un juego peligroso, diabólico, del que el autor tiene plena conciencia, aunque también se refiera a ello en forma irónica. Es un desafío, que tal vez Don Ramón escribió con un ligero temblor en la mano. Lo mismo podía haber escrito: «Señor Marqués del Valle-Inclán, procure no condenarse por bagatela».

Ahora bien, esta actitud no vuelve a repetirse en toda la obra valle-inclaniana. Quizás después Valle sintiese que había ido demasiado lejos, que había atacado cosas que en el fondo respetaba, aunque solo fuese emotivamente, a un nivel no racional. Pero es que Valle nunca fué un racionalista; por eso el papel de volteriano le venía un poco demasiado ancho. En *Romance de lobos* resurge su cristianismo básico con la conversión de Don Juan Manuel, mientras Fusco Negro, el loco teólogo, le recuerda el pecado original con un pesimismo casi determinista. Bradomín, en *Luces de bohemia*, quiere una muerte cristiana y el reposo en un «camposanto», frente a Rubén Darío, que, aterrado por la muerte, desearía

la indiferencia del pagano. Don Roque Cepeda (*Tirano Banderas*) ve la redención social del indio como una misión religiosa. Valle-Inclán se burla siempre de la milagrería beata, de la fe materialista (casi el «Dios ibero» de Machado) que ve el infierno como un caldero de verbena para freir almas en vez de churros (*Luces de bohemia*), y se burla de estas cosas precisamente porque revelan una gran ceguera para lo trascendente, lo único que él respeta, aún luchando con un determinismo sombrío que le hace ver en la vida el dominio absoluto de un Mal misterioso, satánico.

Por eso el tono cínico y frívolo de las *Sonatas* da una nota discordante en la totalidad de su obra. Pero aún en éstas se percibe, si aplicamos bien el oído, un debate subterráneo sobre las dimensiones metafísicas de la conducta humana. Mientras que en *Otoño*, *Estío* y *Primavera* predomina la liviandad («lo mejor de la santidad son las tentaciones», «yo soy un santo que ama cuando está triste», etc. ), en *Invierno* Bradomín parece enfrentarse con el pecado algo más seriamente, describiéndolo como una vivencia sobrecogedora. El recuerdo de María Rosario, la niña enloquecida por un amor que ella creía satánico, le ahoga en amargura: «Acababa de levantarse en mi alma, penetrándola con un frío mortal, el recuerdo más triste de mi vida. Salí de la estancia con el alma cubierta de luto... Todo el pasado, tumultuoso y estéril, echaba sobre mí, ahogándome, sus aguas amargas». Cuando Sor Simona le acusa de haber enamorado a Maximina a sabiendas de que era su hija «...su voz, embargada por el espanto de mi culpa, me estremeció. Parecíame estar muerto y escucharla dentro del sepulcro, como una acusación del mundo». No es el pecado mortal teórico de los colegios de jesuitas; no es el chico que se masturba creyendo ofender a Dios. Es el pecado real, en la vida, en nuestras relaciones con los demás: «la perversión melancólica y donjuanesca que hace las víctimas y llora con ellas»; «mortal» en el sentido de que siembra la muerte y el sufrimiento, dejándonos luto y tristeza, aunque nunca nos sintiéramos plenamente responsables de sus consecuencias; Bradomín no empujó a la hermanita de María Rosario que se cayó por la ventana, ni sabía que Maximina era su hija. Y sin embargo, la cadena de desgracias ha comenzado en un acto intencional, la seducción de ambas muchachas inocentes; el pecado, por tanto, es *suyo*, es un hecho de conciencia, una intuición retrospectiva y desoladora, no un concepto de teología moral. Valle-Inclán no pretende filosofar, sino expresar vivencias. Lo que ocurre es

que, alguna vez que otra, la sensación del pecado tiene que contrastarse con su definición en el catecismo aprendido de niño: «Yo guardaba un silencio sombrío. Hacía mentalmente examen de conciencia, queriendo castigar mi alma con el cilicio del remordimiento, y este consuelo de los pecadores arrepentidos también huyó de mí. Pensé que no podía compararse mi culpa con la culpa de nuestro origen... Yo, como si fuese el diablo, salí de la estancia». Hay aquí, por un lado, una aceptación orgullosa de su destino: no siente remordimiento; el arrepentirse le serviría de consuelo, de alivio, pero él, como el diablo, no sabe arrepentirse; tendrá que cargar con su tristeza hasta el fin de sus días. Por otro lado, una escapatoria intelectual, pseudo-teológica: «Pensé que no podía compararse mi culpa con la culpa de nuestro origen...». Bradomín, que ha querido erigir el egoísmo en suprema ley de su vida, traspassa su culpa, cuando le asaltan los fantasmas de sus víctimas, a la humanidad entera; sus actos son suyos, pero el mal que causan ya no lo es, es de todos, de la vida, de la fatalidad. En realidad, es difícil saber qué quiere decir exactamente. ¿Siente su culpa? ¿No la siente? ¿Qué cosa es culpa? Su introspección psicológica es intensa, pero breve y escasamente conceptualizada; es más bien un barajar términos éticos («pecado», «culpa», «remordimiento», «arrepentidos») sin insertarlos en ningún esquema doctrinal, antes bien acentuando su aspecto puramente sensorial («frío mortal», «espanto», silencio sombrío»). Lo único claro es que existe un debatirse, una tensión insoluble, entre la vivencia pujante y las normas éticas recibidas, que se quieren romper, y al mismo tiempo se añoran. En el fondo, Bradomín está constatando el fracaso vital de su arriscado egotismo. Al canto del gallo ha sucedido el silbido lúgubre del buho.

Son, pues, las *Sonatas* una obra llena de debates íntimos, de inquietudes ideológicas, no tan diferente, después de todo, de otros libros contemporáneos como *La voluntad*, *Camino de perfección*, *Amor y pedagogía*. Todo lo preciosista que se quiera, pero encerrando en su centro el yo palpitante de Valle-Inclán en medio de la fabulación donjuanesca, «amurallado de poesía»<sup>18</sup>, tal como Azo-

18. «La divinidad del hombre, del yo, la creen expuesta a tales peligros, temen tanto que sea profanada, que la amurallan de poesía, de leyenda, como dice Valle-Inclán, sintiendo piedad por ese yo que ocultan y que, al mismo tiempo, les consternaría no ocultar» (J. Casaldueiro, *loc. cit.*, p. 273).

rín, Baroja y Unamuno lo habían «amurallado» de paisajes líricos, furiosas diatribas y parábolas cordiales. Lo que ha hecho Valle-Inclán en mayor grado que los otros es adoptar una escritura simbolista, en que las ideas se presentan como intuiciones, y las intuiciones se expresan como sugerencias, alusiones y anécdotas simbólicas. Pero – ya lo digo – es más bien una cuestión de grados y matices; la vehemencia subjetiva, anárquica y desobjetivizadora es esencialmente la misma en todos, así como la importancia que en ellos asume la intuición como forma favorita del conocimiento. Seguir examinando a fondo todo este cúmulo de paralelos y divergencias nos llevaría muy lejos, pero que quede al menos una cosa clara: esa distinción pedante de los libros de texto entre Modernismo y Noventayocho nos ha cegado durante demasiado tiempo a ciertas realidades más profundas e insoslayables que la manía clasificadora de nuestros críticos. Es hora – como diría Unamuno – de «confundir», para ver si así llegamos a conocer mejor.

## LA POESIA DI EMERSON: NATURA COME REALIZZAZIONE DI FORME

Emerson è un poeta di idee espresse secondo un metodo di concatenazione che rende ogni singola poesia, a suo modo, per associazioni e diramazioni, rappresentativa della sua teoria e del suo pensiero.

Guardando al complesso degli argomenti trattati sembra evidente che uno dei temi e forse il tema più elaborato dal poeta è la natura trattata filosoficamente<sup>1</sup>. Il significato dell'affermazione si chiarisce e l'interesse si giustifica quando si sia letta la prima e una delle più complesse poesie del poeta, cioè *The Sphinx*.

Si deve dire subito che Emerson, qui come altrove, non riuscì

To clothe the fiery thought  
In simple words... (Quatrains, Poet)<sup>2</sup>

come egli avrebbe desiderato e che un'interpretazione di *The Sphinx* è quindi difficile per la sua oscurità di cui responsabile è forse una mancata decantazione dei residui della fusione del contenuto intellettuale e di quello immaginativo nella realtà della poesia. È perciò altrettanto necessario premettere che alla lettura un po' di tutte queste poesie è opportuno sorvolare sui difetti che segnano la realizzazione artistica per limitarsi solo ai contenuti.

*The Sphinx* è la narrazione dell'incontro tra «un» poeta e la Sfinge. Si presenta dapprima la Sfinge, portatrice di un atteggiamento e di un contenuto intellettuale, e solo quando il lettore ha già avuto il tempo di associarla per giustapposizione alle immagini della natura, evocate nelle prime cinque strofe, giunge il poeta.

Si ripete l'eterna domanda della Sfinge e l'eterno tentativo del poeta che fida, in cuor suo, di saper mutare «thy dirges» in «pleasant songs»:

Say on sweet Sphinx...

1. I. Carpenter, *Emerson Handbook*, New York, Hendricks, 1953, pp. 80-1.

2. p. 239. Per le poesie si fa riferimento al volume IX dell'edizione completa delle opere di Emerson pubblicate da Routledge, London, 1888.

Deep love lieth under  
These pictures of Time  
They fade in the light of  
Their meaning sublime.

Il poeta si è illuso, e ora si compiace di saper rispondere, mentre, rapidamente, l'ottimismo svanisce alle elusive parole della Sfinge:

The old Sphinx bit her thick lip  
said, «Who taught thee me to name?  
I am thy spirit, yoke-fellow  
Of thine eye I am eyebeam.

Elusive è la parola esatta poiché indica un inafferrabile infinito entro il quale si muove anche il poeta che, ironicamente, a causa della limitatezza dei «cerchi» in cui agisce, vizierà sempre, nel tempo, il suo tentativo di risolvere l'enigma e di capire la natura.

L'idea del tempo, di una «lapse of time» che irrimediabilmente corrompe l'agire dell'uomo appartiene al patrimonio filosofico comune e fa sì che la filosofia che il poeta aveva proposto, venga sconfitta e l'ottimismo iniziale, spazzato via. La Sfinge e la natura divengono entità arcane, al di là dell'analisi del «realist» e del «nominalist»:

You have not got rid of parts by denying them, but are the more partial. You are one thing, but nature is one thing and the other thing, in the same moment. She will not remain orb'd in a thought, but rushes into persons; and when each person, inflamed to a fury of personality would conquer all things to his poor crochet, she raises up against him another person, and by many persons incarnates again a sort of whole<sup>3</sup>.

Il mistico cerchio dell'amore, orizzonte di vita e di poesia, viene incluso e superato dal più vasto «cerchio» di una sfinge irridente. A questo punto un passo da *Circles* ci viene in aiuto per risolvere l'*impasse*:

Our life is an apprenticeship to the truth, that around every circle another can be drawn; that there is no end in nature, but every end is a beginning; that there is always another dawn risen on mid-noon, and under every deep a lower deep opens...<sup>4</sup>.

e si apre una nuova possibilità. Si crea, col riconoscimento teoretico della situazione umana, una posizione dialettica all'interno di *The Sphinx*. Si chiarisce, anche, una prima caratteristica del pensiero emer-

3. R. W. Emerson, *Essays and Representative Men*, London, Collins, p. 358. Per i saggi si fa riferimento a questo volume.

4. *ib.*, p. 177.

soniano che alla linea o ragionamento lineare e analitico contrappone il cerchio o posizione simmetrica e comprensiva<sup>5</sup>.

La frammentarietà della conoscenza dell'infinito della natura è un fatto accettato in Emerson, qui come ad esempio nel saggio *Nominalist and Realist*:

Nature will not be Buddhist: she resents generalizing and *insults the philosopher* in every moment with a million of fresh particulars...<sup>6</sup>.

Nulla contiene tutta la verità:

We have such exorbitant eyes that on seeing the smallest arc we complete the curve and when the curtain is lifted from the diagram which it seemed to veil, we are vexed to find that no more was drawn than just that fragment of an arc which we first beheld<sup>7</sup>.

La soluzione è nella dottrina generale di Emerson, nel superamento dei limiti del lineare «understanding» con la simmetrica e comprensiva intuizione o «reason», che concilia le antinomie della vita.

La vittoria della Sfinge significa sì la sconfitta del poeta, ma è il trionfo della Poesia e della Natura che ci porta a notare una seconda caratteristica di Emerson, il suo ottimismo, affiancato spesso, come qui all'inizio, da una convinzione di pessimismo.

Alla fine, i termini con cui viene descritta la Sfinge «merry Sphinx» e «universal dame» sono quasi affettivi e la sua ricchezza, sua e della natura, trova frequente espressione anche in altre poesie. Basti leggere la fine di *Woodnotes*:

And lo! he passes like the breeze;  
Thou seek'st in globe and galaxy,  
He hides in pure transparency<sup>8</sup>;  
Thou askest in fountains and in fires,  
He is the essence that inquires  
He is the axis of the star;  
He is the sparkle of the spar;  
He is the heart of every creature;  
He is the meaning of each feature;  
And his mind is the sky. (p. 57)

5. Sherman Paul, *Emerson's Angle of Vision*, Harvard, 1952, pp. 5-27.

6. R. W. Emerson, *Essays, cit.*, p. 358.

7. *ib.*, p. 351.

8. Si osservi la similarità della ricerca di Emerson e di quella di Sant'Agostino. Si legge nelle *Confessioni*, in traduzione inglese, «And what is this? I asked the earth, and it answered me «I am not He» ...I asked the sea, and the deeps, and the living creeping things, and they answered, «We are not thy God, seek above us»..., trad. di E. B. Pusey, Chicago, Benton, 1952, x,9.

Essa, come un abilissimo Proteo, è in fondo «the free spirit» che si realizza unicamente nel flusso eterno della natura. Non è vero d'altronde che anche la qualità propria della fantasia è di «to flow and not to freeze» cioè di essere «fluxional»? Così la Sfinge:

Uprose the merry Sphinx<sup>9</sup>  
And crouched no more in stone;  
She melted into purple cloud,  
She silvered in the moon;  
She spired into a yellow flame;  
She flowered into blossoms red;  
She flowed into a foaming wave;  
She stood Monadnoc's head.

E il senso di positività e di ottimismo si accresce quando si consideri come questi simboli dramatizzino la fusione di «the One and the Many», come dal particolare si giunga al termine insondabile di Dio. Si chiarisce quindi un terzo punto sulla natura che riguarda il particolare idealismo di Emerson che, facendo corrispondere «mind» a «universe», dotava anche l'animo finito dell'uomo di una qualità di creatività infinita.

L'accento, oramai, non è più su «riddles», ma sull'armonia che si stabilisce tra il poeta, la poesia e la Causa Prima. Risolta la negatività della posizione pessimistica iniziale (che resterà sempre presente come alternativa) si apre nella poesia, e con questa poesia, una prospettiva che ci permette di illustrare e seguire quel programma di concatenazione di idee osservato all'inizio.

I tre punti enucleati, dunque, faranno da guida alla futura analisi che prenderà avvio dall'immagine del cerchio, come posizione intellettualmente e anche artisticamente comprensiva, per arrivare a forme di descrizione più concrete strettamente legate all'aspetto ottimismo-pessimismo, a quello dell'identificazione tra «mind» e «universe» quindi della costante tensione dialettica reale-ideale intesa a creare, oltre alle due posizioni filosofiche tradizionali di oggetto-soggetto, una nuova posizione espressa dalla forma organica.

Questi tre punti però e la semplice struttura della poesia *The Sphinx* non chiariscono completamente il genere d'errore commesso dal poeta. Farò perciò ore altre considerazioni anticipando che si tratta di un errore commesso contro la forma organica.

9. R. W. Emerson, *Ess.*, cit., p. 238.

## II

Sul misticismo di Emerson molti critici si sono espressi. Alcuni l'hanno negato, altri hanno considerato delle componenti mistiche pur non riconoscendone la purezza<sup>10</sup>. Interessano degli elementi che, al limite, potrebbero rientrare nel misticismo, presenti nella poesia *The Sphinx*. Dopo ciò che è stato detto l'errore del poeta è da imputarsi alla fastidiosa presenza del tempo che lo costringe entro i suoi limiti anche quando egli, con un perfetto concetto mistico come l'amore, pensa di averli superati.

La Sfinge insorge infatti contro la dimensione temporale e di conseguenza intellettuale che viene imposta a lei e alla natura. (Si ricordi il frequente attacco a concetti quali «philosopher» e «thought» anche nei passi citati).

Cosa significa dunque applicare il tempo alla natura? I versi

The Lethe of Nature  
Can't trance him again (p. 11)

nei quali il poeta afferma la sua rinuncia e implicitamente una condanna della natura come manifestazione concreta lo spiegano.

La menzione di «Lethe» è significativa. Si accenna ad una interiorizzazione dell'esperienza che, nel contesto della giustapposizione di reale-ideale, si può anche descrivere come «forgetting» e «remembering». L'aggancio alla tradizione filosofica è chiaro e bisognerà servirsene. Una citazione da Plotino mi sembra la più opportuna, ma si potrebbe fare altrettanto convenientemente da Platone o da Sant'Agostino:<sup>11</sup>

Memory, in point of fact, is impeded by the body: even as things are, addition often brings forgetfulness; with thinning and clearing away, memory will often revive. The soul is a stability; the shifting and fleeting thing which body is can be a cause only of its forgetting not of its remembering – Lethe stream may be understood in this sense – and memory is a fact of the soul ... and the lapse of time will have utterly obliterated much of what was formerly present to them.

10. Si veda E. Zolla, *Le Origini del Trascendentalismo*, Roma, 1963, pp. 210 ss.; F. I. Carpenter, *op. cit.*, p. 114 e P. F. Quinn, «Emerson and mysticism», *Al*, 21, pp. 397-414, in cui l'autore contrasta «mystic» a «humanist» definendo Emerson entro il secondo termine, ritenendo impossibile che Emerson in un tempo relativamente breve riuscisse a percorrere tutta l'esperienza mistica.

11. Si veda le *Confessioni*, x, 15-17, e la diffusa dottrina della Anamnesis di Platone. Per i passi da Plotino si veda *The Six Enneads*, tr. S. Mackenna, Chicago, Benton, 1952, IV *Enn.*, III tr., 26 e IV *Enn.*, IV tr., 5.

La memoria, fatto dell'anima, sta al di fuori del tempo. Riguardo a *The Sphinx* dire che la Natura è interpretata negativamente significa affermare che essa è «body», è un ostacolo alla visione, alla memoria interiore del Perfetto e significa anche interpretarla secondo una concezione pessimista che, come vedremo, non è assente dalla poesia di Emerson, cioè della forma come fuggevole «mask».

A questo punto le due possibili posizioni del poeta e della sfinge definiscono l'errore del primo. Egli non ha capito che anche un solo aspetto della natura offre, a chi lo comprenda, la possibilità di risalire alla divinità<sup>12</sup>; per noi, l'interazione dei due elementi ideale-reale costituisce «the poetic construction of things», la base della concezione della forma organica.

La Sfinge termina infatti dicendo:

Who telleth one of my meanings  
Is master of all I am

e nel saggio *The Poet* si parla di:

The divineness of this superior use of things, whereby the world is a temple, whose walls are covered with emblems, pictures, and commandments of the Deity, in this that there is no fact in nature which does not carry the whole sense of nature<sup>13</sup>.

Si definisce allo stesso tempo il misticismo di Emerson. Nutrito da una continua dialettica esso svanisce e lascia il campo ad una Natura che è concreta elaborazione artistica e filosofica.

Nonostante egli affermasse la validità dell'esperienza mistica, Emerson si preoccupava costantemente della necessità di poterla riportare alla realtà e realizzarla in termini concreti. L'«insight» che il poeta era in grado di raggiungere valeva solo in quanto poteva arricchire «the conduct of life». È in questo senso che si parla di misticismo dinamico riguardo ad Emerson, qualità che avremo spesso occasione di notare.

Si delinea anche più chiaramente la struttura della poesia. Considerata l'equazione Sfinge-Natura è evidente che la domanda della Sfinge

12. Si legga ad esempio un passo da *Nature*: «Herein is especially apprehended the unity of nature – the unity in variety – which meets us everywhere... Each particle is a microcosm and faithfully renders the likeness of the World... A rule of one art, or a law of one organization holds true throughout Nature. So intimate is this unity that it is easily seen, it lies under the undermost garment of nature and betrays its source in Universal spirit... Every universal truth which we express in word implies or supposes every other truth... It is like a great circle on a sphere, comprising all possible circles», *The Works of R. W. Emerson*, London, Routledge, 1890, pp. 556-7.

13. R. W. Emerson, *Ess.*, cit., p. 227.

si sviluppa attraverso tutte le prime cinque strofe in cui essa evoca immagini della natura. Il concetto intellettuale e temporale che la rende «an image of time» viene travolto dalle incessanti metamorfosi della Sfinge che suggeriscono la costante e soprattutto comune presenza spirituale che il poeta d'altronde riconosceva anche nei versi a *The Rבודהora*:

...in my simple ignorance suppose  
The self-same Power that brought me here brought you.

Da ciò si può dedurre una considerazione più generale. Si crea una poesia come realizzazione di forme quando si comprendano i poli entro i quali essa si sviluppa e ci si riferisca alla struttura dell'arte basandosi sulla tensione che si crea nell'incontro di ideale e reale. La relazione<sup>14</sup> tra «mind» e «matter» significa struttura poetica delle cose. Condurrà a, e condiziona la creazione di un metodo di espressione organico. Prenderò questa caratteristica come motivo guida e, nella considerazione delle forme che da questo principio derivano, cercherò di osservarne la realizzazione e a volte la complessità e la varietà di significati a tutti i livelli che in questa poesia del macro-significante è in grado di assumere in un procedimento di concatenazione ed associazione che facilmente introduce anche il lettore nel meccanismo organico che le governa.

L'idea più vaga ed allo stesso tempo concreta della concezione spirituale dell'universo è resa da Emerson con il ciclo e la figura del cerchio. Ne osserverò brevemente tre aspetti, la memoria, l'armonia, la rima ed il ritmo che mostrano funzione e significato comuni in quanto capaci di rappresentare sì l'ideale, ma anche di affondare un significato nella storia.

L'idea di circolarità come interpretazione dell'universo connessa all'infinito cambiamento delle forme è culturalmente radicata e si ritrova chiaramente in Platone, nell'emanazione di Plotino, nel completamento dell'*iter* cristiano, nella perfetta circolarità della danza delle stagioni e della mitica età dell'oro «encircling all».

14. Diceva il poeta in *Nature, cit.*, p. 548 «the universe is composed of nature and the soul» e in «History», *Ess., cit.*, p. 22 «the mind is One and nature its correlative» e precisava che «this insight, which expresses itself by what is called imagination, is a very high sort of seeing, which does not come by study, but by the intellect being where and what it sees, by sharing the path or *circuit of things through forms*, and so making them translucent to others», p. 233.

Motivi che Emerson colse ed introdusse nell'idea del cerchio e che fecero di un concetto astratto una realizzazione artistica.

Motivi che hanno qualcosa da dire riguardo alla memoria, il nostro primo aspetto, che a sua volta approfondisce il significato del cerchio. Essa esprime un significato interiore, ma è anche sempre «progressivamente» associata al tempo e ai suoi contenuti.

Un significato generale, quindi storico e concreto. Si osserva che la memoria acquista consistenza storica appena sia associata, da un vino che è musica, ad un primigenio «far Chaos», che Emerson considerava altrove rigenerativo<sup>15</sup>, espressione delle prime ed autentiche qualità dell'essere, luogo spirituale in cui il poeta di *Bacchus*, inebriato, riesce ad intuire il destino dell'uomo. La memoria («Winds of remembering») esprime rigenerazione, dinamicità per la società e l'individuo che, chinandosi sul suo essere, trova l'energia per sfondare i «seeming-solid walls of use».

Allo stesso modo, in quanto figlia prima di quel caos, la poesia mantiene intatta la sua memoria («Age cannot cloud his memory») e viene lanciata in questo significato contro le cristallizzazioni della storia.

Nel contesto si precisa il significato teoretico del cerchio che si fa portatore, nella realtà, di un significato intuitivo e rivoluzionario. Questo è possibile perché la poesia è visione interiore, cioè pura memoria. La sfinge si definisce nei confronti del suo poeta il suo «eyebeam», la poesia è dunque *horasis*, visione, definita «the eye of the desirer», cioè indica una verginità di ispirazione risalente ad un momento precedente ai limiti del tempo.

Il concetto appare, nella sua fluidità, anche in altre forme come ad esempio nel puro e libero incontro di anime di *The Visit*:

But the unit of the visit,  
The encounter of the wise,-  
Say, what other meter is it  
Than the meeting of the eyes?  
Nature poureth into nature  
Thorough the channels of that feature,  
Riding on the ray of sight,  
Fleeter far than whirlwinds go,  
Or for service, or delight,  
Hearts to hearts their meaning show,  
Sum their long experience,  
And import intelligence.  
Single look has drained the breast;

15. Si veda il saggio «Compensation».

Single moment years confessed.

e nella satira di *Uriel* in cui «round» spezza tutte le categorie:

Gave his sentiment divine  
Against the being of a line.  
«Line in nature is not found;  
Unit and universe are round;  
In vain produced, all rays return;  
Evil will bless and ice will burn».

È chiaro che il significato storico del cerchio è possibile per la pregnanza fortemente ideale che lo costituiscono e che si oppongono al tempo come fissità. Pur essendo quest'ultimo guardiano, «warder», e serbatoio delle cose e costituendo una sua armonia:

Rhyme the pipe, and Time the warder,  
The sun obeys them and the moon (*Monadnoc*) (p. 65)

viene ricacciato. Esclamava Emerson osservandone la duplicità:

Day! hast thou two faces?

.....  
Back, back to chaos, harlot Day! (*The Chartist's Complaint*)

Viene ricacciato verso l'annientamento provocato dall'alternativo apparire di un «primal mind»

That flows in streams, that breathes in wind (*Woodnotes*) (p. 55)

e la sua musica superata ed assorbita in una maggiore danza

Of things with things, of times with times (*Woodnotes*) (p. 53)

che include tempi e cose e ripropone liberamente e «progressivamente» tempi e cose.

Il ciclo temporale diviene un ciclo mistico che si realizza naturalmente nell'eterno presente di *Celestial Love*:

There Past, Present, Future, shoot  
Triple blossoms from one root;  
Substances at base divided,  
In their summits are united (p. 102)

dove

..... all form  
In one only form dissolves.

In fondo è proprio in ciò che ha il suo fondamento la memoria come valore rigenerativo e anche l'immagine del cerchio che la esprime, nel

momento in cui l'esperienza, per Emerson come per Sant'Agostino, lascia il posto ad una attuale presenza mistica.

Analogamente si concepiscono l'armonia, la rima e il ritmo.

Stars weave eternal rings (*The World-Soul*) (p. 25)

osserva il poeta e del perenne moto l'armonia appare la prima qualificazione sensibile. L'armonica danza, concetto antico e diffuso non fu espressione di un assoluto misticismo per Emerson come poteva esserlo per Plotino per il quale «the dance is a thing of eternity, it is an eternal perfection... no memory of time and place» (IV Enn, IV tr., 8) ma lo era, invece, dell'intersecazione temporale che la rendeva significativa per tutti e per se stesso.

Il suo atto d'inizio viene subito concretizzato e la creazione diviene:

And God said «throb» and there was motion  
And the vast mass became vast ocean (*Woodnotes*) (p. 56)

dove l'attualizzarsi della forma nel mare è accompagnato da un simbolico moto che lungi dall'essere fine a se stesso si concreta poi nella storia e indica il progressivismo storico ed il dinamismo della concezione emersoniana. Così si legge:

That the slave who caught the strain  
Should throb until he snapped his chain (*Freedom*) (p. 72)

e nel *Concord Hymn* ancora in immagine ciclica sarà esploso il colpo della libertà

And fired the shot heard round the world. (p. 139)

o con immagine ancora marina nel *Boston Hymn*:

I break your bonds and masterships  
And I unchain the slave:  
Free be his heart and hand henceforth  
As wind and wandering wave (p. 176)

Al pari del moto armonico del mare rima e ritmo concludono l'universo creato ponendosi come «circumstance» e la natura stessa «rounds with rhyme her every tune» (*Woodnotes*). Si potrebbe quasi dire che ogni forma è accolta al suo apparire dall'armonia della rima e anche l'uomo in sua assenza si troverebbe «unbound, unrhymed».

A questo punto siamo già nella storia. L'idea del ciclo si allarga inserita non solo nelle cose, ma nella più vasta prospettiva di ideale-reale. Il significato per l'individuo si concreta e *Alphonso of Castile*, nella natura, riordina le idee e ritrova la sua destinazione che renderà lui, come

tutti gli uomini, sciolti dalla condanna di essere «the fool of space and time» (*Woodnotes*).

È anche la prospettiva della poesia che, in questa dialettica di corrispondenze, acclimata «the exile» al suo destino insegnandogli a risalire verso il cielo e quindi «to live on even terms with Time» (*Art*).

È inevitabile non riconoscere la forte tensione ideale di queste immagini. La rima, anche nel significato di poesia, è definita «golden» in *Saadi* (117) richiamando la perenne, ciclica, uguale primavera dell'età dell'oro, al di sopra di guerre e di paci, di città che fioriscono o bruciano, elevandosi al di sopra delle cose, armonia delle cose, «the rhyme of things» (*Merlin* II), a rappresentare la loro giustizia, un aspetto ancora di quel «musical order and pairing rhymes» (*The Poet*) cui si giunge negli «extremes of nature reconciled» di *Merlin I* e nel trasporto dionisiaco di *Bacchus* che pone il poeta tra il tempo misurato e l'eternità in una posizione di perfetta equidistanza e circolarità.

I significati sottesi alla rima e all'armonia ci hanno portato, a questo punto, a posizioni etereamente astratte che però indicano ancora due possibili contenuti: il valore morale della giustizia come armonia e quello del poeta e dell'uomo come spirito creatore.

Innanzitutto l'armonia, che anche la rima esprime, trova espressione nella struttura ad opposti (*Merlin, Compensation*)<sup>16</sup>, nella ricerca di termini dialettici contrastanti all'interno della struttura neoplatonica, quasi a rimare e fondere perennemente le cose che esprime anche il

16. Si legga da *Merlin*:

Balance-loving Nature  
Made all things in pairs.  
To every foot its antipode;  
Each color with its counter glowed;  
To every tone beat answering tones,  
Higher or graver;  
Flavor gladly blends with flavor;  
Leaf answers leaf upon the bough;  
And match the paired cotyledons.  
Hands to hands, and feet to feet,  
In one body grooms and brides;  
Eldest rite, two married sides  
In every mortal meet. (p. 109)

e da *Compensation*: (p. 229)

The wings of Time are black and white,  
Pied with morning and with night.  
Mountain tall and ocean deep  
Trembling balance duly keep.  
In changing moon and tidal wave  
Glow the feud of Want and Have...

senso più profondo del concetto di relatività morale. Cosa comporta infatti l'applicazione del concetto di «round» alla morale? Significa superare in direzione della libertà anche i confini del cerchio e giungere alla posizione di *Brahma*:

And one to me are shame and fame

o di un passo di *Circles*:

The same law or eternal procession ranges all that we call the virtues, and extinguish each in the light of a better... One man's justice is another's injustice; one man's beauty another's ugliness; one man's wisdom another's folly... There is no virtue which is final; all are initial. The virtues of society are vices of a saint...<sup>17</sup>

che, lasciando la più vasta libertà di interpretazione rendono possibile l'esistenza di quel terribile «thinker»<sup>18</sup> e di quel grande poeta, ideali interpreti del significato del cerchio, di cui il mondo e la natura vivono in attesa<sup>19</sup> e la cui intuizione pesca nel già notato abisso rigenerativo del saggio *Compensation*:

The eborigenal abyss of Real Being... Being is the vast affirmative, excluding negation, self-balanced, and swallowing up all relations; parte and times within itself.

17. Dal saggio «Circles» p. 186.

18. Diceva il poeta in «Circles», «Beware when the great God lets loose a thinker on his planet. Then all things are at risk. It is as when a conflagration has broken out in a great city, and no man knows what is safe or when it will end» e anche in *Uriel*:

The balance-beam of Fate was bent;  
The bounds of good and ill were rent;  
Strong Hades could not keep his own,  
But all slid to confusion. (p. 22)

19. L'atmosfera di attesa è sovente espressa nelle poesie ed associata al carattere rivoluzionario del grande poeta, spesso presentato come «child». Si veda a questo proposito *The Sphinx* «I awaited the seer/While they slumbered and slept» e *Monadnoc* «Anchored fast for man an age/I awaited the bard and sage» (p. 66) e ancora *The song of Nature* (p. 211):

But he, the man-child glorious-,  
Where tarries he the while?  
The rainbow shines his harbinger  
The sunset gleams his smile...

mentre l'associazione a «child» si trova in *Woodnotes I* (p. 47) e soprattutto in *Threnody* che ne canta le capacità rivoluzionarie:

A genius of so fine a strain  
Who gazed upon the sun and moon  
As if he came unto his own,  
And pregnant with his grander thought  
Brought the old order into doubt. (p. 134)

Caricati di tutti questi significati anche gli elementi naturali si associano nella tensione verso l'ideale e agiscono a dissolvere il tempo come ad esempio fa il mare, frequente correlato dell'armonia, che con il suo eterno moto ne infrange perpetuamente la vitrea prigione:

The sea-beats scorns the minster clock  
And breaks the glass of Time (*Water*) (p. 284)

Tenendo presente l'idea del ciclo ed assieme ad esso gli elementi della memoria, dell'armonia e della rima che lo approfondiscono, passiamo ora a considerarne la realizzazione più concreta.

Nel contesto naturale il cerchio o la danza riconducono sempre all'idea di un ritorno delle cose, si tratti del «round day» (*Blight*), del susseguirsi delle stagioni (*Monadnoc*), della propria vita (*Days*), o di un dio sempre presente («I keep, and pass, and turn again» *Brahma*).

L'idea stimola il poeta oltre la semplice descrizione quando egli immagina il maturarsi di cose ed eventi, temporalmente successivi, supplendo alla impossibilità concreta di averli dinanzi a sé con la visione. Il processo non è semplicemente stilistico. Dire

Over the winter glacier  
I see the summer glow  
And through the wild-piled snow-drift  
The warm rosebuds below (*The World-Soul*) (p. 77)

oppure

Thawing snowdrift into flowers (*Monadnoc*) (p. 60)

implica aver già assegnato un valore simbolico al calore, simbolo della creatività della natura, significa essere a contatto con un tessuto metaforico.

Così, in altri passi, lo svolgersi delle cose e degli eventi svela a chi lo osserva poeticamente, cioè metaforicamente, un significato che va oltre il loro tranquillo ripetersi e consumarsi. Si legga da *Xenophanes*:

The specious panorama of a year  
But multiplies the image of a day-  
A belt of mirrors round a taper's flame;  
And Universal Nature, through her vast  
And crowded whole, an infinite paroquet,  
Repeats one note.

dove l'accento a «paroquet» svaluta la circolarità degli eventi come elemento capace di divenire motivo sufficiente d'arte e di vita e rivela – come in *The Sphinx* – la sfiducia del poeta che sente l'illusorietà del-

le forme e l'elusività di «one Deity».

Emerson in questi versi ci propone un'immagine ironica e complessa. Da un lato un cerchio di «mirrors» suggerisce la vanità delle forme, dall'altro però si afferma la presenza della fiamma creatrice che si riflette all'infinito nella natura. È un'idea che immediatamente suggerisce altre idee. Innanzitutto l'illusorietà dei sensi che pur moltiplicando le cose in «scent», «sound», «aspect» si riducono poi ad uno sfuggente «one pattern», quindi l'importante idea della maschera che per l'uomo si presenta simbolo di forme percepibili e periture.

È lo stesso motivo del poeta che chiede gli siano date verità «for I am weary of the surfaces» (*Blight*), tanto da sperare che

Tomarrow when the masks shall fall  
That dizen Nature's carnival  
The pure shall see by their own will (*Threnody*) (p. 135-6)

Certo apparve ad Emerson, nella tragica vanità del ritorno delle forme, anche l'illusorietà della sua propria vita in *Days* e *The Day's Ration*.

Il suo calice che dovrebbe contenere i doni naturali e che il tempo deve riempire non riesce a trattenere, ironicamente, tutta l'abbondanza che vi è riversata rimanendo irremediabilmente limitato

All substances the cunning chemist Time  
Melts down into that liquor of my life

.....  
How much runs over on the desert sands (p. 121)

situazione che crea anche un contesto, segnato dal «cunning Time», per la tragica ironia di *Days*, forse la rappresentazione più riuscita della vanità delle forme. I giorni scorrono ricchi di doni senza che il poeta pensi di coglierli. Capirà solo poi di trovarsi in un piccolo cerchio entro il pur piccolo ed ironico cerchio del tempo: però anche lo scorrere di *Days* è molto più vasto di quello vitale del poeta che, perduto, non riuscirà più a recuperare e comprendere.

Anche qui la soluzione si trova quando si estenda la prospettiva del ciclo in un *iter* trascendente, in una speranza, forse cristiana<sup>20</sup>, che si alza al di sopra delle fuggevoli forme. Nell'ambito dei sensi l'uomo rimane limitato e la sua ricerca si perde nell'illusione di un sogno, un

20. È il motivo di consolazione offerto da «Deep Heart» al poeta nell'elegia *Threnody*:  
«...What is excellent  
As God lives, is permanent  
Hearts are dust, hearts' love remain;  
Heart's love will meet thee again».

sottile senso di sogno che pure è presente nelle «prosaiche» poesie di Emerson e che, solo nel contesto del dissolvimento delle forme, trova un significato.

La vita si libera e si dissolve nel sogno come fanno «yonder leafless trees»

. . . . . against the sky  
How they diffuse themselves into the air  
And, ever subdividing, separate  
Limbs into branches, branches into twigs  
As if they loved the element and hasted  
To dissipate their being into it (*The earth*) (p. 282)

In questo senso è anche l'azione della poesia che scioglie il mondo in estasi e che si ricollega al significato di memoria. Il sogno diventa mistico, il canto «a mystic song», il poeta stesso facendosi pino, montagna, mare, nella sua primigenia memoria descrive una incessante «rushing metamorphosis»

Dissolving all that fixture is  
Melts things that be to things that seem  
And solid nature to a dream (*Woodnotes II*) (p. 51)

il poeta «crystal soul/Sphered and concentric with the whole» (*The poet*) (p. 265) il cui polso danza con la natura (*May-Day*) ne diventa l'interprete «melting matter into dreams» (*The Poet*). (p. 271)

Così il canto di Saadi crea l'illusione di poter rapire, di far sognare, l'illusione della nascita delle cose

Swims the world in ecstasy  
The forest waves, the morning breaks  
. . . . .  
The pastures sleep, ripple the lakes,  
Leaves twinkle, flowers like persons be,  
And life pulsates in rock and tree.  
Saadi, so far thy words shall reach:  
Suns rise and set in Saadi's speech!

Avrà infine risolto il poeta l'enigma che si cela dietro la maschera ed il «fraudulent Time»?

### III

Se Emerson non avesse fatto la bella ed ineffabile scoperta dell'esistenza della vita interiore, di una divinità che in lui era presente, le sue poesie non sarebbero probabilmente mai apparse.

Quella sua fu dunque la ricerca costante di una corrispondenza tra l'anima ed il mondo, tra questo e la divinità, e il suo problema quello insoluto di identificare «the One» e «the Many», il mondo trascendente e quello fenomenico, che trovava soluzione non nella logica, ma nella metafora. L'enunciazione di quel problema filosofico in termini artistici ci porta quindi direttamente alla forma organica di cui la metafora è il nucleo.

Metafora ha qui un significato molto vicino alla «imagination» di Coleridge e la teoria della forma organica trova origine per Emerson proprio in un passo di Coleridge<sup>21</sup>, un passo dal quale, come osserva I. Carpenter<sup>22</sup>, nacque uno stimolo che informò l'idea moderna dell'arte. Emerson infatti si affiancò a Greenough nel criticare il concetto di ornamento fine a se stesso<sup>23</sup>, senza funzionalità, favorendo la nascita di principi quali «inner controlling purpose» e la necessità, come dice Coleridge, che la forma corrisponda alla vita.

Il poeta doveva ricercare «a meter-making argument»<sup>24</sup> ed essere convinto della intensa natura metaforica delle cose divenendo «discoverer and user of symbols»<sup>25</sup>. Si legga da *The Poet*:

We are symbols and inhabit symbols; workmen, work and tools, word and things, birth and death, are all emblems... The poet... puts eyes and a tongue into every dumb and inanimate object<sup>26</sup>.

L'analisi che seguirà tenderà perciò a vedere nel simbolo l'elemento centralizzante, considerando simbolici quegli elementi concreti nella natura capaci di mostrare l'ideale nel reale, e terrà conto, trattandosi del

21. Si veda F. Thompson, «Emerson's Indebtedness to Coleridge», *SP*, xxiii, 1926, pp. 53-76.

22. I. Carpenter, *op. cit.*, p. 100.

23. E. Zolla, *op. cit.*, pp. 220-23; Si veda anche R. P. Adams, «Emerson and the Organic Metaphor», *PMLA*, 1954, pp. 117-130 che traccia una differenza tra «formism» e «mechanism»; e N. Foester, «Emerson and the Organic Principle of Art», *PMLA*, 1926, pp. 193-208.

24. Dal saggio «Spiritual Laws», p. 80.

25. Si legga a questo proposito anche il bel passo di O. W. Holmes, «This is the fascination of Emerson's poetry; it moves in a world of universal symbolism... he looks always with the eye of the poet, never with that of the man of science. The law of association of ideas is wholly different in the two. The scientific man connects objects in sequences and series... his aim to classify and index all that he sees so as to show the relations which unite, and learn the laws that govern the objects of his study. The poet links the most remote objects together by the slender filament of wit, the flowery chain of fancy, or the living, pulsating chord of imagination always guided by his instinct for the beautiful», *Ralph Waldo Emerson*, Boston, Mifflin, 1897, p. 323.

26. pp. 229-30.

rapporto tra uomo natura e divinità, accanto all'ottimismo teologico anche del pessimismo umano dovuto alla superiorità della natura – quel duplice aspetto di ottimismo-pessimismo già visto in *The Sphinx*.

Si prenda ad esempio la ben nota poesia *The Snow Storm* in cui sono descritte le bizzarre costruzioni architettoniche che vento e neve, a differenza dell'uomo senza sforzo, realizzano «in the mad wind's night-work». Ironica ed inimitabile abilità a fornire infiniti modelli che l'uomo, nel suo esilio, faticosamente adatta attraverso l'arte, costruendosi una storia<sup>27</sup>.

Il vento, forza creatrice della natura, assume un significato allo stesso tempo fisico e simbolico sul quale si sviluppa la poesia che già nella prima strofa apriva convenientemente la prospettiva da «woods», a «hills», a «heaven» allargando la realtà fino a renderla simbolica.

Il gelo ed il vento appaiono frequentemente nella poesia di Emerson. I termini e l'azione di *The Snow Storm* ritornano ad esempio in *May-Day*:

Eldest Mason, Frost, had piled  
Swift cathedrals in the wild (p. 144)

ed il vento si trova sovente associato a «heat» e a «sunshine», elementi generatori:

The South-wind brings  
Life, sunshine and desire  
And on every mount and meadow  
Breathes aromatic fire

altre volte è il germogliare delle cose che il caldo vento aiuta e scopre:

...the south-wind searches  
And finds young pines and budding birches (*Threnody*) (p. 130)

Introdotta dai versi di *Woodnotes I*

27. Si veda il concetto precisato nel saggio «History», p. 11: «I have seen a snowdrift along the sides of the stone-wall, which obviously gave the idea of the common architectural scroll to about a tower. By surrounding ourselves with the original circumstances, we invent anew the orders and the ornaments of architecture, as we see how people merely decorated the primitive abodes. The Doric temple preserves the semblance of the wooden cabin in which the Doric dwelt. The Chinese pagoda is plainly a Tartar tent...».

A proposito dell'impossibilità di riprodurre la natura, cosa che Emerson cercò di fare in *The Humble-Bee*, diceva: «...the poems are a corrupt version of some text, with which they ought to be made to tally... A rhyme in one of our sonnets should not be less pleasing than the iterated modes of a seashell... the pairing of the birds is an idyll, not tedious as our idylls are...», «The Poet», p. 233.

It may blow north, it still is warm;  
Or south, it still is clear;  
Or east, it smells like a clover-farm;  
Or west, no thunder fear (p. 46)

il vento richiama quei «charmed days» durante i quali «the genius of God doth flow» e ci riporta anche al senso di una costante primavera che tinge «the human countenance/With a colour of romance» (*The Humble-Bee*) (p. 40).

Considerati i termini particolari dell'idealismo di Emerson che, identificando «the human mind» con lo «Universal mind», attribuisce anche all'animo umano una qualità creatrice, non è strano trovare nelle poesie frequente menzione, accanto al vento, della primavera che di quella energia spirituale sembra essere l'ambiente ideale, descritta nel ruolo di interprete della ricchezza della natura di cui esprime il risveglio e soprattutto l'attività plasmante.

Introdotta con l'espedito stilistico settecentesco<sup>28</sup> della personificazione «Daughter of Heaven and Earth, coy Spring» (*May-Day*) essa diviene subito il soggetto di un canto dedicato al suo vitale calore:

Heat with viewless fingers moulds,  
Swells, and mellows, and matures,  
Paints, and flavors, and allures,  
Bird and briar inly warms,  
Still enriches and transforms,  
Gives the lily and lily length,  
Adds to oak and oxen strength,  
Transforming what it doth infold,  
Life out of death, new out of old,  
Painting fawns' and leopards' fells,  
Seethes the gulf-encrimsoning shells,  
Fires gardens with a joyful blaze  
Of tulips, in the morning's rays... (p. 149)

e accanto ad esso identificazioni con l'amore e la divinità che, celata da una simbolica maschera, lascia cadere gli infiniti «seeds of beauty». Si attua una divinizzazione della primavera, discendente diretta degli dei, prima con la figura di Giove che la riversa sulla natura, poi con quella degli «eternal gods» che tessono il tessuto dei suoi verdi prati e infine con l'immagine diretta della primavera stessa:

28. Si veda J. R. Roberts, «Emerson's Debt to the Seventeenth Century», *Al*, 21, pp. 298-310, in cui tratta relazioni con More e Cudworth, oltre che con Newton, Bacon e Milton, Sull'argomento si veda anche W. M. Wynkoop, *Three children of the Universe, Emerson's view of Shakespeare, Bacon, and Milton*, London, Mouton, 1966.

. . . . . my Spring  
Masks the might of Nature's King. (p. 158)

La qualità divina della primavera, nel contesto della coincidenza tra «mind» e «universe», offre anche la possibilità di precisare il significato della personificazione e di conseguenza dell'atteggiamento del poeta.

Lungi dall'essere ornamento settecentesco essa instaura un rapporto inverso a quello tradizionale. È il poeta che desidera farsi, lui, primavera<sup>29</sup> cercando di assorbirne lo spirito, come cercava anche di identificarsi con il pino di *Woodnotes* e l'ape di *The Humble-Bee* «wiser than human seer» appunto perché

Seeing only what is fair  
Sipping only what is sweet (p. 41)

riusciva con maggiore immediatezza ad identificarsi con la primigenia forza creatrice della natura. Nella rigogliosità della silenziosa e travolgente natura anche una piccola ape ha, organicamente, la sua parte di verità che il poeta sembra invano voler rincorrere:

Zig-zag steerer, desert cheerer  
Let me chase thy waving line  
Keep me nearer, me thy hearer  
Singing over shrubs and vines (p. 39)

e sempre, in profondità, la silenziosa ed ideale natura si esprime in serenità che lentamente induce al sogno nel ritmo inarrestabile del volo dell'ape:

Sweet to me thy drwosy tone  
Tells of countless sunny hours... (p. 40)

e che rende anche possibile interpretare la primavera nel senso di un «undersong», già del «pine-tree», che, esprimendo fortemente la sostanza ideale, muta le cose solide in sogno.

*Monadnoc*, la montagna, nel suo perdurare e nella sua immobilità, ne condivide le qualità divenendo anch'essa «undersong» nella mutevole storia dell'uomo fatta di idee ed azioni caduche.

La montagna si presenta così un «wondrous craft» che riunisce in

29. A questo proposito si leggano anche alcuni versi da *May-Day* (p. 148):

Hither rolls the storm of heat;  
I feel its finer billows beat  
Like a sea which me infolds

in cui il poeta desidera immedesimarsi, come avveniva anche in *Woodnotes*:

Put off thy years, wash in the breeze  
My hours are peaceful centuries...

sé i regni animale e vegetale «of plant and stone» assicurando anche a livello visivo il concetto astratto di «undersong», cioè della massima inclusività.

Come nella pratica consueta di Emerson si trova dapprima una resa concreta della montagna, «fixed cone», quindi simbolica come «constant giver» «Pillar which God aloft had set», in attesa di «bard, lover and saint». Per la sua «fissità» ci ricorda gli ultimi versi di *Woodnotes*, già citati, mentre come «giver» si associa, nella sua dovizia alla bontà divina.

Dalle «sweet varieties of chance» si regredisce alla fonte, ad una «mystic season's dance» che in visione prospettica coglie allo stesso tempo il passato ed il futuro. Allora il significato spirituale balza in primo piano espresso come superiore saggezza contemplativa:

By million changes skilled to tell  
What in the Eternal standeth well  
And what obedient nature can (p. 60)

Così, dalla concreta montagna che conosce «the gamut old of Pan» si giunge inevitabilmente al suo dissolversi in un mistico «mightier chant» già presente nell'invito:

O Pilgrim, wandering not amiss!  
Already my rocks lie light  
And soon my cone will spin. (p. 65)

E, scomparse le forme, essa si fissa nel silenzio di un «Mute orator!», quasi nuovo enigma della sfinge che l'aveva eretta (*The Sphinx*).

Sono i due volti di una medesima realtà che innalza l'uomo e lo sconcerta, che precisa il clima di costante attesa di un grande uomo poeta, non ancora apparso, che riesca «in large thoughts» ad esprimerla o come dice Emerson:

Shall string Monadnoc like a bead. (p. 66)

Il senso della necessità del grande poeta è frequente nelle poesie. Emerson espresse questa necessità e ne tracciò le qualità per mezzo di un simbolo impersonale dell'esperienza poetica: l'arpa.

Le qualità colpiscono subito, rivelate attraverso associazioni con elementi già noti. Ed è il canto degli uccelli:

What was that I heard  
.....  
Harp of the wind, or song of bird, (*May-day*) (p. 143)

il vento:

Where is the wind, my brother - where? (*Maiden Speech of the Aeolian Harp*)

che assume anche fisionomia divina in *The Poet*:

Or like the thrill of Aeolian strings  
In which the sudden wind-god rings (p. 264)

che si qualifica come nutrimento del poeta:

God only knew how Saadi dined  
Roses he ate and drank the wind (*The Poet*) (p. 267)

*The Harp* è una poesia che presuppone ciò che si è fin qua detto. L'impostazione è chiaramente simbolica e di concreto non restano che l'arpa e il vento. La perfetta consonanza con la natura di cui essa comprende ed esprime «the rarest moods» e riguardo alla quale l'arpa

Ever on her secret broods

l'associano subito alla Sfinge che «broods on the world» (*The Sphinx*) e alla «brooding soul» di *Uriel*, all'idea, in «broods», di generazione e creazione. Definire infatti l'arpa un impersonale simbolo di espressione poetica significa riconoscerla elemento costitutivo all'origine del mondo quando ispirò, quasi divinamente,

...the stagnant earth with thought (*Solution*) (p. 189)

L'arpa si colloca perciò in un momento precedente allo sfociare delle forme, la sua saggezza è di possedere «a mystic tongue» che imbevendosi della sua «primeval memory» annulla il diacronismo degli eventi.

Viene descritta infatti come una «all-echoing shell»

Which thus the buried Past can tell (*The Harp*) (p. 205)

che solo così riesce a rendere «the syllables that Nature spoke» e di nuovo rivelare che la natura «to the soul is moored».

Le caratteristiche dell'arpa diventano per alcuni allora, come per O. W. Holmes; anche le qualità per eccellenza della poesia che come l'arpa dovrebbe:

...ring as blows the breeze  
Free, peremptory, clear. (*Merlin*) (p. 106)

ed adempiere ad un'altra funzione suggestiva. Essa aprì accanto a me, dice il poeta

A window ... and to say sooth

I looked forth on the fields of youth (p. 207)

L'immagine della giovinezza rievocata dalla fantasia e tante volte espressa in «child»<sup>30</sup>, balena di una qualità eroica, nella perfetta realizzazione libera e chiara:

I saw fair boys bestriding steeds  
I knew their forms in fancy weeds (p. 207)

e poi subito si fa patetica appena l'immagine del fanciullo spontaneo e libero, simbolo di poesia, lascia il posto alla realtà che significa anche:

Man in man is imprisoned (*Saadi*) (p. 117)

oppure

We cannot learn the cipher  
That's writ upon our cell. (*The World-Soul*) (p. 24)

La Poesia trova un nobile fine allora nello studio dell'uomo, nello sforzo di aprire all'uomo, che la sfinge lamentava di aver perduto, il significato del suo valore spirituale che, ripeto, fu l'origine delle poesie di Emerson<sup>31</sup>. L'invito della musa a Saadi è quello di

Open innumerable doors  
The flood of Truth, the flood of Good (*Saadi*) (p. 119)

è poiché «those doors are men» ritrovare in ciò il tema ed il fine dell'attività poetica.

Once I dwelt apart  
Now I live with all (p. 90)

dice l'arabo di *Hermione*, mentre gli ormai familiari elementi naturali

River and ...crag and bird  
Frost and sun and eldest night (p. 91)

gli ricordano che:

The chains of kind  
The distant bind

In questo invito della Musa a Saadi e degli elementi all'uomo risiede

30. Si veda la nota 19.

31. Diceva Emerson nel saggio «The Over-Soul» (p. 160): «What we commonly call man, the eating, drinking, planting, counting man, does not, as we know him, represent himself, but misrepresents himself. Him we do not respect, but the soul, whose organ he is, would he let it appear through his action, would wake our knees bend».

l'aspetto fondamentale della poesia che abbiamo cercato di interpretare e di conseguenza dei simboli che vi sono contenuti, invito che si sostanzi nella concezione organica dell'arte. Il tempo e l'ideale assieme possono dire qualcosa all'individuo e alla società chiamati a partecipare direttamente al misterioso processo della loro fusione e possono dire qualcosa anche al lettore futuro chiamato a partecipare attraverso queste testimonianze ed ad uscire da sé per affondare così il suo senso e quello della Poesia nella storia.

CORRISPONDENZA  
TRA FRASEOLOGISMI E UNITÀ LESSICALI  
(SOTTO L'ASPETTO FORMALE E SEMANTICO)  
NEL RUSSO MODERNO\*

INTRODUZIONE

Il fraseologismo o locuzione fraseologica (russo *frazeologizm*, *frazeologičeskij oborot*, *frazeologičeskaja edinica*, *ustojčivoe slovosočetanie*) consiste, com'è noto, in un gruppo di parole, di composizione e significato costanti, che il parlante ripete senza intervenire sulla sua struttura, adoperandolo cioè nella forma già fissata dall'uso. Si tratta di una unità linguistica, che si situa in posizione intermedia tra la frase libera e la parola, partecipando di proprietà dell'una e dell'altra<sup>1</sup>:

- a) come la parola singola, esso viene riprodotto nel discorso sempre secondo un modello già stabilito, con significato, struttura e composizione fissi, e condivide alcune caratteristiche proprietà del vocabolo singolo (sinonimia, antonimia, polisemia, omonimia); inoltre, è talvolta esso stesso lessicalizzato, ecc.;
- b) come la frase libera, esso risulta formato da un insieme di due o più

\* *Avvertenza*: Il presente lavoro tratta soprattutto della formazione di nuove unità lessicali derivate da fraseologismi. Poiché in esso sono toccate questioni di carattere generale riguardanti le relazioni che intercorrono fra parola e fraseologismo, abbiamo preferito un titolo più generico, accogliendo il suggerimento del Prof. L. P. Krysin, che ringraziamo per aver letto il manoscritto e per le preziose osservazioni, di cui abbiamo tenuto conto.

Le fonti, da cui riportiamo i materiali esemplificativi, sono nella quasi totalità lavori dedicati a problemi diversi da quello qui trattato, che finora non ci risulta sia stato impostato nei termini da noi proposti.

(*Abbreviazioni*: M. = Mosca, L. = Leningrado)

1. Lavori teorici sulla definizione e le delimitazioni del concetto di fraseologismo e altri problemi concernenti l'argomento se ne sono accumulati negli ultimi anni in quantità. Per un approccio della questione, non è inutile consultare il *Frazeologičeskij slovar' russkogo jazyka*, a cura di A. I. Molotkov, M. 1967 e l'introduzione dello stesso, *Frazeologizmy russkogo jazyka i principy ih leksikografičeskogo opisanija*, oltre all'opera di V. N. Telija, *Čto takoe frazeologizm*, M. 1966. Alcune precisazioni fondamentali sul valore semiologico dei fraseologismi si trovano in G. L. Permjakov, *Ot pogovorki do skazki (Zametki po obščej teorii kliše)*, M. 1970, pp. 34 ss.

parole provviste di accento tonico<sup>2</sup>.

I fraseologismi sono di solito divisi in tre gruppi<sup>3</sup>:

1. Concrezioni fraseologiche (russo *frazeologičeskie sraščeniija*, ingl. *phraseological concretions*), in cui il senso dell'espressione non dipende affatto dal significato lessicale dei componenti, e spesso, addirittura, uno o più dei componenti è privo di significato nella lingua viva, ed è presente solo in quel contesto (es.: *to i delo, sobaku s'el, bit' bakluš'i*).

2. Unioni fraseologiche (r. *frazeologičeskie edinstva*, ingl. *phraseological unities*) in cui il senso dipende in maggiore o minor misura dal significato lessicale dei componenti, ferma restando l'invariabilità dell'espressione (es.: *delat' iz muhi slona, popast'sja na udočku, vagon-restoran*).

3. Combinazioni fraseologiche (r. *frazeologičeskie sočetaniija*, ingl. *phraseological collocations*), in cui uno o più componenti, pur possedendo tutti un significato preciso che contribuisce a formare il senso dell'espressione, si trovano solo in quel contesto, ovvero hanno quel significato solo in quel contesto (es.: *peročinnyj nož, imenitel'nyj padež, tupoj ugol*).

#### 1. La locuzione fraseologica e il suo sinonimo lessicale

Le più caratteristiche fra le locuzioni fraseologiche, com'è noto, equivalgono per significato a una parola singola<sup>4</sup>. Se ne distinguono però, in primo luogo, per una certa coloritura («connotazione») stilistica, di solito per una maggiore espressività; cfr.

*položa ruki na serdce e otkrovenno,*

2. Sono escluse dunque le locuzioni formate da preposizione e sostantivo, oppure con particelle, o da due parole di cui una abbia perso il proprio accento tonico, non già perché fra queste locuzioni non ci siano molti esempi di fraseologismo in senso lato, ma perché molte di esse sono tanto fraseologizzate, da costituire una vera e propria parola, che si scrive in elementi separati per semplice convenzione (meglio si direbbe tradizione; cfr. *k slovu e k stati, potomu čto e čtoby*). Se ne darà qualche esempio più avanti (v. p. 319). Così ci sarebbe da discutere se considerare, dal punto di vista lessicografico, come una sola parola certi composti occasionali, solo perché l'autore ha unito i due termini col trattino (*palec-stročka, štyk-jazyk* in Majakovskij), o non invece considerar tali solo composti del genere di *žar-ptica, gorod-geroj, student-inostranec*.

3. Secondo la classificazione proposta dal Vinogradov e accettata da quasi tutti; N. Šanskij vi aggiunge un quarto gruppo (v. p. 325 e n. 40).

4. Appunto perché il fraseologismo ha un significato unico e non scindibile nei significati dei suoi componenti (cfr. Permjakov, *op. cit.*, pp. 33-34). Se infatti il significato è unico, il fraseologismo è già terminologizzato; se no, è una associazione libera di parole.

*na každyj šagu e povsjudu,  
bok o bok e rjadom,  
u čerta na kuličkah e daleko,  
ne po karmanu e dorogoj,  
obvesti vokrug pal'ca e obmanut',  
prinosit' v žertvu e žertvovat',  
oluh carja nebesnogo e durak, ecc.*

(Così in italiano, oltre ai facili paralleli delle prime tre espressioni, abbiamo *a casa del diavolo* e *lontano*, *prendere per il naso* e *ingannare*, ecc.).

Nel panorama piuttosto variegato di queste locuzioni, alcune di esse attirano l'attenzione per possedere una caratteristica comune: in esse si ritrova, intatto o con qualche mutamento, lo stesso elemento (parola) che si può considerare loro sinonimo. È possibile individuare due gruppi di locuzioni:

1. i fraseologismi contenenti la stessa parola che fa da sinonimo alla locuzione nel suo insieme; cfr.

*vavilonskoe stolpotvorenje*, equivalente alla parola *stolpotvorenje*;  
*gorodit' vzdor*, equivalente a *gorodit'*;  
*sal'to-mortale*, equivalente a *sal'to*<sup>5</sup>, ecc.

(così in italiano *torre di Babele*, e *babele*, *salpare l'ancora* e *salpare*, *campare la vita* e *campare*, ecc.);

2. i fraseologismi contenenti una parola affine per derivazione al sinonimo della locuzione: in altre parole, in quest'ultima è contenuto non il sinonimo, ma la sua radice; cfr.

*zažmurit' glaza e zažmurit' sja,*  
*vesti besedu e besedovat',*  
*začëtnaja knižka e začëtka, ecc.*

(così in italiano *aggrottare le ciglia* e *accigliarsi*, *far conversazione* e *conversare*, *colpo di sole* e *insolazione*, ecc.).

È chiaro che di questo gruppo faranno parte fenomeni eterogenei, che sono associabili solo per un tipo di corrispondenza morfologica in qualche modo comune, e cioè la presenza, nei due termini della coppia, di elementi morfo-semantici corrispondenti.

È, comunque, in questa direzione che dovremo volgerci per spiegarci un certo numero di questioni riguardanti lo *slovoobrazovanie*<sup>6</sup> come

5. Trascrizione fonetica dall'italiano, divenuta prestito.

6. Uso il termine russo per comodità: il termine *slovoobrazovanie* («formazione di parole»; ted. *Wortbildung*, ingl. *word-formation*) comprende tutti insieme i fenomeni di

pure l'etimologia di certe parole.

Negli esempi precedenti è intuitivo che ci debba essere una certa parentela tra il fraseologismo e la parola corrispondente (anche se, come vedremo, la parentela sia a volte meno stretta di quanto appaia). Si tratta di vedere qual è questo rapporto, il legame che intercorre fra la parola e il fraseologismo come unità significanti della lingua.

Prendiamo ad esempio alcune combinazioni fisse di parole:

*kurit' f'miam, klevat' nosom, nosit' na rukah*  
(coi loro sinonimi *l'stit', dremat', obožat'*);  
*dat' soglasie, prinimat' rešenje, pojti na lad*  
(coi loro sinonimi *soglasit'sja, rešat'sja, naladit'sja*).

Si noterà che, mentre nel primo gruppo il senso complessivo di ogni locuzione è dato dal «contributo» di entrambi i suoi componenti, nel secondo gruppo il senso è dato praticamente da uno solo di essi, che per di più è quello che grammaticalmente si trova in posizione subordinata, mentre la parola reggente (*prinimat', dat', pojti*) è lessicalmente «vuota». Se poi si considera il rapporto che intercorre tra i fraseologismi del primo gruppo e i loro sinonimi, paragonandolo al rapporto fra il secondo gruppo e i rispettivi sinonimi, si noterà anche una diversità sul piano stilistico, perché in questo secondo caso i fraseologismi, rispetto alle parole, sono intesi come denotazioni di carattere descrittivo, perifrastico: tant'è vero che alcuni escludono trattarsi di fraseologismi, data la libertà con cui possono legarsi al contesto (se si può dire che *oderžat' pobedu = pobedit'*, non potrà però stabilirsi l'uguaglianza *oderžat' blestjaščuju pobedu = «blestjašče» pobedit'*)<sup>7</sup>.

Tuttavia l'elemento essenziale, che separa nettamente questi due tipi di fraseologismi, sta nell'origine della loro equivalenza ai sinonimi. Mentre è chiaro che nel primo gruppo la formazione del fraseologismo

composizione e di derivazione.

Il termine «composizione», secondo l'indice terminologico compilato da G. C. Lepschy in appendice a A. Martinet, *Elementi di linguistica generale*, Bari 1967, è reso in russo con *kompozicija*; ma il dizionario linguistico dell'Ahmanova (O. S. Ahmanova, *Slovar' lingvističeskib terminov*, izd. 2-oe, M. 1969) ignora del tutto questa parola, riportando peraltro solo *kompozita, složnoe slovo* per «composto, parola composta».

«Derivazione» invece è attestato nel dizionario dell'Ahmanova coi termini *derivacija* e *affiks'al'noe slovoobrazovanie*.

Tuttavia, a quanto pare, anche in inglese si usa il termine *derivation* e il suo derivato *derivational* per indicare, in generale, i fenomeni di formazione delle parole; cfr. *derivational morphology* in D. S. Worth, recens. a *Razvitie grammatiki i leksiki sovremennogo russkogo jazyka*, M. 1964, in «International Journal of Slavic Linguistics and Poetics», x (1966), p. 178.

7. Cfr. A. I. Molotkov, *op. cit.*, pp. 14-15.

non ha nulla a che fare con quella del sinonimo lessicale, per quanto riguarda la formazione dei fraseologismi *dat' soglasie*, ecc. e dei vocaboli corrispondenti *soglasit'sja*, ecc. si possono ravvisare dei processi di formazione che s'intersecano fra loro. Ci si può infatti chiedere quale dei due elementi di ciascuna coppia sia derivato dall'altro; in altre parole, il fraseologismo è una «scomposizione» descrittiva, perifrastica della parola, oppure, viceversa, è quest'ultima che risulta dalla «contrazione» d'un fraseologismo?<sup>8</sup> La presenza, accanto al fraseologismo, di parole che sono morfologicamente affini a uno dei suoi componenti, ed equivalgono per significato alla locuzione intera, può avere evidentemente tre spiegazioni: un primo caso è quello che si tratti di due processi di formazione indipendenti, senza alcun rapporto fra loro; un secondo caso è quello della «scomposizione» d'una parola in due o più elementi, che vengono a formare una formula fissa; un terzo, quello della possibile derivazione della parola dal fraseologismo.

Una coincidenza sembra essere la scomparsa della locuzione *primimat' rešenie* accanto alla parola *rešat'*, giacché la prima proverrebbe da un calco fraseologico del XVIII sec., dal francese *prendre une résolution*. Lo stesso si dirà del rapporto fra *molčat'* e *hranit' molčanie*<sup>9</sup>.

Un rapporto di derivazione del fraseologismo dal vocabolo si può supporre invece in locuzioni del tipo di *vpast' v ošibku* (da *ošibat'sja*), come risultato d'una scomposizione del verbo in una perifrasi; così dicasi di *vesti bor'bu* (da *borot'sja*), *nanesti udar* (da *udarit'*), *soveršat' napadenie* (da *napadat'*), *okazat' pomošč'* (da *pomogat'*), *prihodit' v vostorg* (da *vostorgat'sja*), ecc. (cfr. nel linguaggio giornalistico, specialmente della radio, in italiano: *bombardare* = *effettuare un bombardamento*, *perquisire* = *operare una perquisizione*, ecc.). Questo genere di denotazioni descrittive, formate da un elemento significante (il sostantivo) e da uno «formale» (il verbo) costituiscono uno dei fenomeni più notevoli del russo (ma non solo del russo) moderno<sup>10</sup>.

Per quanto riguarda la terza ipotesi, e cioè la derivazione della parola singola dal fraseologismo, sembrerebbe logico escluderla, giacché, come le parole sono complessi di morfemi, così i fraseologismi sono

8. Cfr. N. M. Šanskij, *Frazeologija sovremennogo russkogo jazyka*, izd. 2-oe, M. 1969, p. 180. A quest'opera si deve un inquadramento del problema trattato nel presente lavoro; per alcuni suggerimenti metodologici e una parte dei dati forniti qui è stato utile il capitolo *Frazeologija i slovoobrazovanie*.

9. Cfr. *id.*, *ibid.*, pp. 180 e 191.

10. Cfr. N. M. Šanskij, *Razvitie slovoobrazovatel'noj sistemy russkogo jazyka v sovet-skuju èpohu*, «Russkij jazyk v nacional'noj škole», 1967, 3.

insiemi di parole. È forse questo, come arguisce lo Šanskij, che spiega l'insufficiente attenzione dedicata all'argomento dai ricercatori<sup>11</sup>. Il contributo delle locuzioni fraseologiche alla formazione del sistema lessicale della lingua è stato in genere sottovalutato.

Eppure la semplice osservazione può dimostrare facilmente che molti fraseologismi, anziché essere derivati, sono all'origine della parola equivalente, e che quest'ultima, cioè il loro sinonimo lessicale, si è prodotta partendo dal fraseologismo. Così, si può ragionevolmente supporre che la parola *naladit'sja* sia comparsa conseguentemente all'espressione equivalente *pojti na lad*, come *bol'tat'* («dire futilità») dall'espressione *bol'tat' jazykom, čučelo* (nel senso traslato di «buffone, zimbello») da *čučelo gorohovoe*, *golovomojka* da *myt' golovu*, *otkrytka* da *otkrytoe pis'mo*, ecc.

A questo punto, si rende necessario soffermarci in modo particolare su certe caratteristiche dei rapporti fra parole e fraseologismi. Si può dare per scontato, sulla base di quanto abbiamo visto finora, che molti processi di *slovoobrazovanie* abbiano avuto una spiegazione incompleta o troppo semplificata, proprio perché usualmente si isola la parola derivata, osservandola unicamente sotto il profilo storico, al di fuori del contesto normale in cui la parola primitiva era usata, nel quale soltanto può realizzarsi come unità linguistica.

## 2. *Procedimenti di formazione delle parole sulla base di locuzioni fraseologiche*

Un'analisi sulla formazione di parole nuove in base ai fraseologismi sarà da condurre in questi termini:

- a) individuazione delle parole derivate; raggruppamento in base alla derivazione dal fraseologismo intero o da una sua parte; classificazione per gruppi;
- b) individuazione del procedimento di *slovoobrazovanie* che ha contribuito alla nuova formazione, e classificazione in base al procedimento.

Per quanto riguarda il primo punto, precisiamo che, nella formazione d'una parola da un fraseologismo, quest'ultimo può essere presente nel derivato sia per intero, sia in qualche sua parte, che è quella che ne determina il significato, è cioè il centro semantico dell'unità fraseologica. Tuttavia un raggruppamento in base a questo criterio si dimostra basato su fattori abbastanza esteriori, se si considera che da fraseolo-

11. v. *id.*, *Frazeologija...*, cit., p. 181.

gismi completi o da parti di essi derivano parole appartenenti a svariate classi lessico-grammaticali e come conseguenza di processi altrettanto svariati.

Per esempio, derivano da fraseologismi completi, anche se per processi differenti, le parole *vezdesuščij*, *krivotolki*, *zarplata*: *vezdesuščij* è una cristallizzazione della locuzione [*Gospod'*] *vezde suščij* (= *suščestvujuščij*)<sup>12</sup>; *krivotolki* è il risultato di un processo di addizione, dall'espressione *krivye tolki*, ora scomparsa dall'uso<sup>13</sup>; *zarplata* si è formato mediante l'addizione d'un tema abbreviato a uno intero, dalla locuzione fissa *zarabotnaja plata*<sup>14</sup>.

Non un'intera locuzione, ma parte di essa sta all'origine di parole come *ugrobit'* (da *grob*, nell'espressione *vognat' v grob*); *gorodit'* (da *gorodit'*, nell'espressione *gorodit' vzdor* o *gorodit' čepubu*); *otkrytka* (da *otkrytoe*, nell'espressione *otkrytoe pis'mo*); *ostočertet'* (da *sto čertej*, nell'espressione *nadoest', kak sto čertej*), *ávtó* (da *avtomobil'noe proisšestvie*) «incidente d'auto», nel gergo degli addetti al pronto soccorso<sup>15</sup>. Come si vede, anche qui sia le parole derivate che i processi di derivazione sono eterogenei. Lo Šanskij riporta alcuni esempi, catalogati grammaticalmente (sostantivi, aggettivi, verbi), ma si tratta d'una classificazione incompleta per certi versi (manca per esempio una rubrica a parte per avverbi, congiunzioni e altri), sovrabbondante per altri versi (aggiunte di una rubrica per parole «varie», ecc.), comunque non organica<sup>16</sup>. Si preferisce perciò darne qui una basata sui procedimenti di *slovoobrazovanie*, con opportuni riferimenti alle categorie grammaticali.

12. Non così il lat. *omnipotens* (v. n. 13), esempio di addizione; in it., come corrispondente di *vezdesuščij*, esiste *omnipresente*, che però è di formazione analogica, modellato sulla serie dei composti con *omni-* presente in lat.; cfr. invece *sempreverde*, *basso fondo*, *pomodoro*, *maltrattare*, ecc.

13. Cfr. N. M. Šanskij, *Frazeologija...*, cit., p. 182; per il processo di formazione, cfr. il lat. *omnipotens* (<*omnia potens*).

14. Cfr. in it., benché assai più rare, forme come *Coldiretti* (giornal.) = *Coltivatori diretti*. Per forme simili, che però in it. conservano un che di artificioso (cfr. *milcritica* (!) = *critica militante*, in Sanguineti) v. F. Fochi, *Lingua in rivoluzione*, Milano 1966, pp. 333 ss.

Altrettanto di dovrà dire di *cantautore* e sim., che, anziché di formazione spontanea, si direbbe spuntato bell'e fatto come Minerva dal cervello di qualche Giove pubblicitario.

15. Cfr. *Russkij jazyk i sovetskoe obščestvo. Slovoobrazovanie sovremennogo russkogo literaturnogo jazyka*, a cura di M. P. Panov, M. 1968, p. 277.

16. Cfr. N. M. Šanskij, *Frazeologija...*, cit., pp. 184-186.

## Procedimenti

Una prima suddivisione può esser fatta come segue:

1. parole derivanti dalla fusione di tutti i componenti del fraseologismo in una sola unità lessicale:

a) concrezione (senza mutamenti morfologici); es. *vezdesuščij*;

b) addizione (con qualche mutamento morfologico); es. *krivotolki*, o (caso particolare, che preferiamo denominare composizione) *zarplata*;

2. parole derivanti da un fraseologismo di cui sono «caduti» alcuni componenti:

a) ellissi (senza mutamenti morfologici); es. *boltat'*, *čučelo*;

b) «caduta» di componenti (con qualche mutamento morfologico); es. *ugrobit'*, *otkrytka*.

Ricomponendo questi dati possiamo ottenere il seguente schema:

senza mutamenti morfologici	con mutamenti morfologici
A.1 concrezione	B.1 concrezione (*) B.1.a addizione B.1.b composizione
A.2 ellissi	B.2 «caduta» (ellissi)

(\*) su questo modello faremo una precisazione a suo luogo

Seguendo questo schema, procederemo dall'alto in basso e da sinistra a destra.

### A.1

Le parole che si sono formate in seguito alla concrezione d'una intera locuzione fraseologica in un'unica parola costituiscono unità lessicali derivanti da un processo di formazione lessico-sintattico (o semplicemente sintattico, secondo i casi)<sup>17</sup>. In questo gruppo rientrano tutte le parti del discorso, eccetto forse i verbi; es.: *blizležaščij* (< *bliz ležaščij*), *vyšeukazannyj* (< *vyše ukazannyj*), *nižepodpisavsijsja* (< *niže pod-*

17. Ricordiamo che s'intende per derivazione lessico-sintattica la formazione di parole composte o composte-derivate, mediante lessicalizzazione d'un gruppo di parole. Derivazione lessico-semantica si ha per formazione d'un lessema nuovo in seguito alla suddivisione semantica della parola primitiva; es.: *radicale* (termine linguistico) e *radicale* (termine politico) ecc.; *fisico* («corporeo» ecc.) e *fisico* (specialista di fisica). Derivazione morfologica si ha quando il rapporto di formazione delle parole trova espressione evidente in un cambiamento di composizione fonetica, uno spostamento di accento, ecc.

*pisavšijsja*), *gloubokouvažаемyj* (<*gluboko uvažаемyj*) e sim.; *itak* (<*i tak*), *čtoby* (<*čto by*) e sim.; *segodnja* (<*sego dnja*), *sejčas* (<*sej čas*); *nel'zja* (<*ne l'zja*); *krovoprolitie* (<*krovi prolitie*, con successiva -o- analogica al posto di -i-, secondo il modello delle parole composte con la vocale di legamento -o-/-e-); *naveki* (<*na veki*, o più precisamente <*na veki večnye*, quindi risultato d'un doppio processo, di ellissi e di concrezione).

Cfr. in italiano, in formule talora simili anche per significato: *addì* (<*a dì*), *allora* (<*all'ora [che]*, da cui anche >*allorché*, con troncamento, come in *or-dunque*), *malora* (<*mal ora*, con troncamento oggi non più ammesso, come in *una sol volta*), *sottoscritto* (<*sotto scritto*), ecc.

Lo stesso processo ha dato luogo a un gruppo piuttosto numeroso di aggettivi terminologizzati, usati in linguaggi specialistici; es.:

*metallsoderžaščij*, *med'soderžaščij*, *kislorodsoderžaščij*, *virussoderžaščij*;  
*azotfiksirujuščij*;  
*vperedsmotrjaščij*; ecc.<sup>18</sup>.

Queste parole, in linea teorica, e in carattere con la struttura compositiva del russo, potrebbero avere anche un'altra forma: *metallOsoderžaščij*, ecc. (escluso *vperedsmotrjaščij*, che non può avere altra forma, data la natura e la combinazione dei suoi componenti, che lo fanno accomunare a *vyšeukazannyj*, ecc., di cui sopra). Ma qui, del resto, queste parole c'interessano solo come esempi esistenti d'un modello produttivo.

## A.2

Le parole risultanti da un fraseologismo in seguito alla semplice caduta di alcuni suoi componenti si possono considerare come unità lessicali prodottesi in seguito a un processo di derivazione lessico-semantico o anche morfo-sintattico<sup>19</sup>.

Se il significato che prima era dato da tutta la locuzione fraseologica è assunto dalla parola grammaticalmente principale (reggente), si ha la comparsa di una nuova forma omonimica mediante un processo di derivazione lessico-semantico<sup>20</sup>.

18. Cfr. I. K. Sazonova, *Leksika i frazeologija sovremennogo russkogo literaturnogo jazyka*, M. 1963, pp. 114-115.

19. v. n. 17.

20. v. n. 17.

In questo modo si sono prodotte le parole (sostantivi e verbi)

*čučelo* (<*čučelo gorohovoe*)<sup>21</sup>,  
*stolpotvorenje* (<*vavilonskoe stolpotvorenje*)<sup>22</sup>,  
*forma* (dal calco fraseologico *byt' v forme*),  
*kanitel'* (<*tjanut' kanitel'*)<sup>23</sup>,  
*boltat'* (<*boltat' jazykom*),  
*razrešit'sja* (<*razrešit'sja ot bremeni*),  
*pomešat'sja* (<*pomešat'sja v ume*),  
*peregnut'* (<*peregnut' pal'ku*),  
*pereživat'* (<*pereživat' gore*)<sup>24</sup>, ecc.

Quando si dice che le parole su elencate hanno lo stesso significato del fraseologismo intero, si parla del significato dato appunto dal contesto del fraseologismo. Le stesse parole in altre accezioni (p. es. *boltat'* «agitare, dimenare», *čučelo* «spaventapasseri», *kanitel'* «canutiglia [filo d'oro o d'argento per ricamo]») esistevano o esistono antecedentemente o insieme al fraseologismo.

Se il significato appartenente prima a tutta la locuzione fraseologica si concentra in una parola grammaticalmente dipendente, si genera un nuovo elemento «omomofemico», col passaggio da una parte a un'altra del discorso, ossia un caso particolare di derivazione lessico-semantica, che partecipa però anche degli aspetti morfologici e sintattici, e quindi si può definire morfo-sintattico. Per chiarezza, citiamo subito come esempi *mostovaja*, *naberežnaja* e *portnoj*, derivate dalle locuzioni fraseologiche *mostovaja ulica*, *naberežnaja ulica*<sup>25</sup> e *portnoj*<sup>26</sup> *master*, in conseguenza della concentrazione semantica in un solo componente, dipendente sotto l'aspetto grammaticale, dell'espressione.

21. *Čučelo* vale propriamente «spaventapasseri»: l'espressione *čučelo gorohovoe* (e l'equivalente *šut gorohovij*), che sta all'origine del nuovo significato («buffone, zimbello»), è attestata in tutto l'Ottocento nel significato di «persona bizzarra, oggetto di derisione»; cfr. *Frazeologičeskij slovar'...*, cit., p. 536. È forse in relazione con l'espressione *gorohovoe pal'to*, spiegata da Saltykov-Ščedrin come «divisa che, secondo la voce popolare, era propria un tempo dei raccoglitori di dati statistici» e usata in seguito per indicare gli spioni, gli agenti della polizia segreta. Questa locuzione è fatta risalire a Puškin (*gorohovaja šinel'*); cfr. N. S. Ašukin, M. G. Ašukina, *Krylatye slova*, izd. 3-e, M. 1966, p. 166.

22. Anche in it. *babilonia* e *babele* hanno tratto il nuovo significato dall'espressione fraseologica corrispondente.

23. Anche se *kanitel'* è grammaticalmente dipendente, dal punto di vista logico è reggente, dato il significato della locuzione.

24. Cfr. *Pravil'nost' russkoj reči. Slovar'-spravočnik*, a cura di S. I. Ožegov, M. 1965, p. 147.

25. Cfr. in it. *sopraelevata* < *strada*, *ferrovia sopraelevata*; *circolare* < *linea circolare*, ecc.

26. Da *portno*, tela grezza per camicie da contadini (cfr. Dal', s.v. *portno*).

Può sembrare che le proprietà morfologiche e sintattiche delle parole in questione non subiscano variazioni in questo passaggio; tuttavia si noterà che cambiano di significato i concetti di genere e numero, la funzione dei casi, la possibilità di combinarsi in unità sintattiche; e soprattutto che l'insieme delle forme possibili di queste parole (generi, numeri, casi; ad es., in aggettivi sostantivati, come *mostovaja, portnoj*) si riduce, limitandosi alle forme appartenenti a un solo genere e, spesso, a un solo numero<sup>27</sup>. Altri esempi di questo genere di concentrazione semantica:

*prjamaja (linija), lomanaja (linija),  
peredovaja (stat'ja),  
posevnaja (kampanija), uboročnaja (kampanija),  
pohoronnaja (povestka),  
otbivnaja (koileta).*

Si noterà che i citati esempi si allontanano dal campo della nostra indagine per una caratteristica: le parole sostantivate non fanno forse parte d'un vero e proprio fraseologismo, sibbene d'un sintagma che si avvicina al fraseologismo, ma conserva una maggiore libertà sintattica dei suoi componenti. Resta comunque difficile stabilire con criteri oggettivi la linea di demarcazione fra concrezione fraseologica (*sraščenie*) e unione fraseologica (*edinstvo*), e specialmente fra quest'ultima e la semplice combinazione (*sočëtanie*)<sup>28</sup>.

Per quanto riguarda forme del tipo di *detskaja, stolovaja, konditerskaja, buločnaja*, ecc., che sembrerebbero poter essere ricondotte agli esempi precedenti, esse meritano una breve digressione. Queste parole presuppongono, in effetti, alla loro origine, un'espressione fraseologica formata con sostantivi come *komnata, lavka*, ecc. Ma questo modello, che sta all'origine della serie, assai produttiva ai giorni nostri, ha subito in tempi recenti una trasformazione: è divenuto cioè un modello di puro e semplice *slovoobrazovanie*, saltando il passo intermedio *slovosočëtanie* → *slovoobrazovanie*: in altre parole, i nuovi vocaboli così prodotti non derivano da un processo di sostantivazione dell'aggettivo di un sintagma «sostantivo + aggettivo», ma consistono in un aggettivo sostantivato che *non presuppone nessun sostantivo* come motivazione del mutamento semantico avvenuto. Ciò è dimostrato dal fatto che in alcuni di questi casi le nuove parole sono spiegate con sostantivi di genere diverso; cfr.

27. Cfr. N. Janko-Trinickaja, *Processy vključenija v leksike i slovoobrazovanii*, in *Razvitie grammatiki...*, cit., p. 24.

28. Cfr. A. V. Kalinin, *Leksika russkogo jazyka*, M. 1966, pp. 185 ss.

*upakovočnaja* (= *upakovočnoe otdelenie*), *varočnaja* (= *varočnoe otdele-*  
*kanyžnaja* (= *pomeščenie*),  
*prorabskaja* (= *derevjannyj domik*),  
*otbel'naja* (= *ceb*),  
*procedurnaja* (= *kabinet*), ecc.<sup>29</sup>.

Si sono già formati in questo modo dei modelli ben distinti e molto produttivi. Nella formazione di parole da temi di sostantivi inanimati si usa il sistema di desinenze degli aggettivi femminili unito ai suffissi -*n-* o -*ov-*:

*agregatnaja, apparatnaja, buterbrodnaja, garderobnaja, generatornaja, zaku-*  
*sočnaja, kofejnaja, ožidal'naja, pel'mennaja, sosisočnaja, stereotipnaja, sti-*  
*ročnaja, upakovočnaja, čertežnaja, šašličnaja, ecc.;*  
*igrovaja, duševaja, pirožkovaja, produktovaja, ecc.*

Per formare nuovi termini da temi appartenenti a sostantivi animati, si usa il suffisso -*sk-*:

*assistentskaja, dispetčerskaja, konduktorskaja, korrektorskaja, komendant-*  
*kaja, pilotskaja, učitel'skaja, ecc.*<sup>30</sup>.

Alcuni, a proposito di questo fenomeno, arrivano a parlare di *slovoobrazovanie* di sostantivati secondo un modello, contrapponendo questo processo a quello storico di ellissi del sostantivo, facendo notare che nel primo caso si tratta ormai di formazione morfologica, non più morfo-sintattica<sup>31</sup>. C'è chi invece, confutando quest'affermazione, tende a dimostrare la difficoltà di separare nettamente i due fenomeni; ma non risulta convincente quando, a riprova della sostanziale identità di essi, sostiene che l'intero sistema delle forme dell'uno rientra in quello dell'altro<sup>32</sup>, mentre, come si è già visto, certi aggettivi non corrispondono affatto a un eventuale sostantivo sottinteso.

### B.1 (concrezione con mutamenti morfologici)

In questo tipo rientrerebbero parole del genere di *segodnjašnij* (da *segodnja*, a sua volta da *sego dnja*), *selavivščik* (da *\*se la vi = c'est la*

29. Cfr. *Russkij jazyk i sovetskoe obščestvo, cit.*, pp. 105-106.

30. Cfr. *ibid.*, pp. 208-209.

31. v. V. V. Lopatin, *Substantivacija kak sposob slovoobrazovanija v sovremennom rus-skom jazyke*, in *Russkij jazyk. Grammatičeskie issledovanija*, M. 1967, pp. 207-208, con note bibliogr.

32. *ibid.*, pp. 208-209.

*vie*, quindi «fatalista, conciliante»; parola coniata da Evtušenko<sup>33</sup>): derivazioni aggettivali dalla concrezione d'un intero fraseologismo.

In realtà l'oggetto della nostra ricerca sono le parole derivate da fraseologismi, ma che siano ad essi sinonime; e quindi si dovrebbe escludere che il tipo B.1 possa essere rappresentato, dato che qualsiasi mutamento morfologico contraddice di per sé il concetto di «concrezione». Abbiamo tuttavia accennato a questo tipo perché il significato di questi composti deriva unicamente dal fraseologismo che ne è all'origine, e non dalle sue parti componenti.

I sistemi di formazione più propriamente morfologici sono molto vari e numerosi, ma si riconducono ai due fondamentali: composizione (sia semplice che suffissata) e derivazione (suffissata o prefisso-suffissata).

#### B.1.a

Si tratta del processo che abbiamo chiamato addizione: un genere particolare di composizione, in cui si sommano i temi dei componenti, con lievi adattamenti morfologici. Comprende sostantivi:

*krivotolki* (v. p. 317) da *krivye tolki*,  
*obščezitje*, da *obščee žitie*,  
*skalozub*, da *skalit' zuby* (unione di due radici senza alcun altro elemento morfologico, eccettuata la vocale di legamento: è possibile anche la combinazione inversa *zuboskal*<sup>34</sup>, cfr. anche *vodoprovod*).

Dal fraseologismo intero o da parte di esso, in seguito a composizione suffissata provengono degli aggettivi:

*pustoporožnyj* (da *perelivat' iz pustogo v porožnee*)<sup>35</sup>,  
*vekovečnyj* (da *na veky večnye*),  
*železnodorožnyj* (da *železnaja doroga*),  
*belogvardejskij, krasnogvardejskij* (da *belaja gvardija e krasnaja gvardija*),  
*krasnoarmejskij* (da *Krasnaja armija*).

Di questi si può dire la stessa cosa che si è detta del gruppo B.1: pur

33. cit. in *Russkij jazyk i sovetskoe obščestvo*, cit., p. 240.

34. Cfr. Ju. R. Gepner, *Očerki po obščemu i russkomu jazykoznaniju*, Har'kov 1959, p. 74.

35. Il passaggio è avvenuto attraverso una fase di ellissi del verbo: il fraseologismo ha mutato le sue caratteristiche, diventando avverbiale (*iz pustogo v porožnee*); cfr. *meždu strok* da *čitat' meždu strok*; *čerez pen' kolodu* da *čerez pen' kolodu valit'*; v., a questo proposito, A. M. Babkin, *Leksikografičeskaja razrabotka russkoj frazeologii*, M.-L. 1964, p. 49.

non essendo sinonimi del fraseologismo originario, il significato di queste parole proviene da esso. Ciò vale anche per un aggettivo del genere di *podžigatel'skij* (che, si badi, non è composto), che ha potuto formarsi solo sulla base del fraseologismo *podžigatel' vojny*. Il suo significato infatti («guerrafondaio») non si riferisce a *podžigatel'*, ma a *podžigatel' vojny*.

### B. r. b

Si tratta di sostantivi composti, derivanti da locuzioni di tipo «aggettivo + sostantivo», mediante addizione del tema abbreviato del primo componente più il tema intero del secondo. La produttività di questo modello ricevette il più forte impulso all'epoca della Rivoluzione, o meglio già negli anni della I Guerra mondiale, ed è tuttora assai alta. Alcuni esempi che si riferiscono a tutto l'ultimo cinquantennio:

*Kavarmija* (*Kavkazskaja armija*; I Guerra mondiale), *Konarmija* (*Konnaja aviabaza* (*aviacionnaja baza*), *armija*),  
*agitpunkt* (*agitacionnyj punkt*),  
*Azneft'* (*azerbajdžanskaja neft'*),  
*dramkružok* (*dramatičeskij kružok*),  
*fizkul'tura* (*fizičeskaja kul'tura*),  
*gorsovet* (*gorodskoj sovet*);  
*gosbank* (*gosudarstvennyj bank*), *gosêkzameny* (*gosudarstvennye êkzameny*, nel gergo studentesco)<sup>36</sup>,  
*kompattija* (*kommunističeskaja partija*),  
*narsud* (*narodnyj sud*),  
*orgbjuro* (*organizacionnoe bjuro*),  
*partbjuro* (*partijnoe bjuro*), *partbilet* (*partijnyj bilet*);  
*pedinstitut* (*pedagogičeskij institut*),  
*profbjuro* (*professional'noe bjuro*), *profsojuz* (*professional'nyj sojuz*);  
*poliitbjuro* (*političeskoe bjuro*), *politêkonomija* (*političeskaja êkonomija*);  
*sberkassa* (*sbergatel'naja kassa*),  
*sovslužaščij* (*sovetskij služuščij*, che sostituì il «deprezzato» termine *činovnik*; nella lingua viva *sovsluž*)<sup>37</sup>, ormai desueto;  
*socrealizm* (*socialističeskij realizm*),  
*sel'sovet* (*sel'skij sovet*),

36. Non appartengono a questo tipo *Gosplan* (*Gosudarstvennyi planovyj komitet*) e *Gosstroj* (*Gosudarstvennoj komitet po delam stroitel'stva*) che, come si vede, sono costituiti da due temi abbreviati (*plan* e *stroj* non sono qui parole intere) e corrispondono a espressioni più complesse e di formazione meno «spontanea»; cfr. *Slovar' sokraščenijs russkogo jazyka*, a cura di B. F. Korickij, M. 1963, *ad vocem*.

37. Cfr. A. Mazon, *Léxique de la guerre et de la révolution en Russie*, Paris 1920, p. 46.

*zarplata (zarabotnaja plata),*  
*žilploščad' (žilaja ploščad'),* ecc.

Le locuzioni fraseologiche che stanno all'origine di queste formazioni si avvicinano di più alle combinazioni libere di parole, ma si debbono considerare fraseologiche perché soddisfano alla condizione essenziale di essere costanti e di fornire una denotazione già pronta, «prefabbricata» e unitaria, di oggetti e concetti<sup>38</sup>. Altri propone di considerare locuzioni del tipo di *partijnyj bilet, sel'skij sovet* o anche *socialističeskij realizm* come «unioni fraseologiche»<sup>39</sup>, perché il senso dell'intera espressione dipende in varia misura dai suoi componenti, che conservano ciascuno il suo significato, e si trovano in un numero elevato di contesti; o addirittura di includerle in un quarto gruppo, le «espressioni fraseologiche» (*frazeologičeskie vyraženiija*) assieme con i detti proverbiali e le citazioni letterarie<sup>40</sup>.

Alcuni temi abbreviati di uso infrequente o morfologicamente «scomodi» (*go-, gla-, profes-, Mo-, Ro-*) sono scomparsi, mentre rimangono produttivi i più usati e facilmente componibili (*gos-, spec-, snab-, prom-*; cfr. anche *Ros-, Ukr-, Mos-, Len-*, ecc.; in tutto alcune centinaia)<sup>41</sup>.

Come s'è visto, il tema abbreviato è normalmente ridotto a una sillaba (fanno eccezione, degli esempi citati, solo *agit-, polit- e radio-, tele-*, di cui si dirà in seguito). Quando il tema abbreviato è meno comune, e ridotto a una sillaba risulterebbe incomprensibile, si ha la comparsa di nuovi sostantivi formati con le vocali leganti *-o-, -e-* da un tema «mozzato» più un tema intero (*benzokolonka, êvakogospital', ênergosistema*)<sup>42</sup>.

Tipico del modello che stiamo esaminando è il processo di trasformazione «interna» subito da queste forme, per cui, pur non subendo trasformazioni esteriori, ma in forza di rapporti diversi con le altre unità linguistiche (possibilità di comporsi liberamente con ogni sostantivo), esse danno luogo non tanto a parole composte, quanto a un particolare tipo di locuzione, dove *prof-, part, sov-*, ecc. costituiscono dei veri e propri aggettivi analitici<sup>43</sup> invariabili, accanto a *radio-, tele-, kino-*,

38. Cfr. anche G. L. Permjakov, *op. cit.*, pp. 32 ss.

39. Cfr. A. V. Kalinin, *op. cit.*, p. 188; cfr. anche qui, p. 312.

40. Cfr. *id.*, *ibid.*, p. 188, n. 1.

41. Cfr. *Russkij jazyk i sovetskoe obščestvo, cit.*, pp. 91-92.

42. Cfr. *ibid.*, p. 98.

43. Cfr. *ibid.*, p. 93.

*foto-*, *avto-*, *élektro-*, *avio-* (*avia-*), *makro-*, *mikro-*<sup>44</sup>, ecc. Alcuni di essi si possono addirittura allontanare dal campo dei semplici morfemi e lessicalizzarsi (*radio*, *kino*, *foto*, ecc. sono sostantivi; cfr. anche *avto*, qui sopra, p. 317)<sup>45</sup>.

La lessicalizzazione di questi elementi ci porta a considerare un caso particolare di avvicinamento dei moduli di abbreviazione a quelli di composizione. Le parole composte *fotoťovary*, *fotoťrjuk*, *fotoobvine-**nie*<sup>46</sup>, *aviačudo*, *aviapredanie*<sup>47</sup>, *kinoartist*, *kinoatel'e*, *kinofestival'* ci inducono a un confronto con altri composti, come *Gruzijafil'm*, *Vostokruda*, *Frunzeugol'*, in cui è semanticamente rappresentata la formula «attributo + sostantivo», mentre la struttura morfologica è quella «sostantivo + sostantivo»<sup>48</sup>.

Al tipo *zarplata*, *profsojuz* forse si possono collegare per la somiglianza del procedimento altri composti, derivati non più dalla locuzione «aggettivo (troncato) + sostantivo» ma da un sintagma, la cui prima parola, grammaticalmente reggente, è abbreviata, e la seconda è inclusa nel composto al caso voluto dalla prima; es.:

*zamdirektora* (*zamestitel' direktora*),  
*upravdelami* (*upravljajuščij delami*),  
*zavbibliotekoj* (*zavedujuščij bibliotekoj*).

Faremo menzione, a parte, delle abbreviazioni d'altro genere, senza affrontare alcuna questione ad esse relativa, che richiederebbe un'apposita trattazione. Si tratta inoltre di formazioni meno spontanee, specialmente per quanto riguarda le sigle o simili. Si parte da *samogon* (< *sam gonjat'* [*vodku*]), che in pratica è da considerare un'addizione come *zuboskal*, ed ha carattere di abbreviazione solo logica (manca un componente del fraseologismo), per passare a *partorg* (*partijnyj organizator*), *kožimit* (*imitacija kože*), e quindi a *gost* (*gosudarstvennyj standart*), *glavk* (*glavnyj komitet*), *sambo* (*samozaščita bez oružija*), *pask* (*paraminosalicilovaja kislota*), e quindi a *lavsan* (*laboratorija vysokomolekuljarnyh soedinenij Akademii nauk [SSSR]*), *zags* ([*otdel*] *zapisi aktov*

44. Cfr. I. P. Mučnik, *Neizmenjaemye suščestvitel'nye, ih mesto v sisteme sklonenija i tendencii razvitiija v sovremennom russkom jazyke*, in *Razvitie grammatiki...*, cit., p. 80, e V. L. Voroncova, *Processy razvitiija morfoložičeskikh élementov, stojščih na grani morfemy i slova*, *ibid.*, p. 96.

45. Per tutta la questione, si rimanda all'articolo di V. L. Voroncova, cit. nella nota precedente.

46. Cit. *ibid.*, pp. 96-98.

47. Cit., *ibid.*, p. 97.

48. Cfr. *Russkij jazyk i sovetskoe obščestvo*, cit., p. 98.

*graždanskogo sostojanija*), e infine *MGU* (*Moskovskij gosudarstvennyj universitet*), *CPKiO* (*central'nyj park kul'tury i otdyha*), ecc.

Questi composti (che, si badi, sono sostantivi, essendo lessicalizzati) presentano problemi particolari, dovuti alla non ancora compiuta stabilizzazione nella lingua. Le incertezze maggiori, nel loro uso, sono determinate dall'incerta definizione del genere (difficoltà di concordanza) e dall'incognita della loro flessione (variabilità totale, o parziale, o invariabilità)<sup>49</sup>.

## B.2

Rimangono da vedere i processi di derivazione nella loro forma più tipica, ossia quelli che, in base a uno solo (eccezionalmente più d'uno) dei termini componenti il fraseologismo, mediante l'aggiunta di affissi formano la nuova parola.

Un primo gruppo è quello dei sostantivi suffissali derivati da un aggettivo, che fa parte d'un fraseologismo di tipo «aggettivo + sostantivo», mediante suffissi sostantivanti, come *-k(a)* e *-ik*; si forma così un sinonimo monoverbale in seguito a concentrazione semantica d'un sintagma biverbale; in altre parole, si ha un caso di «inclusione» del sostantivo mediante i suffissi *-k(a)* o *-ik*; es.:

*vintovka* (= *vintovoe ruž'ë*),  
*začetka* (= *začetnaja knižka*),  
*otkrytka* (= *otkrytoe pis'mo*),  
*litejka* (= *litejnyj ceħ*),  
*ëlektrička* (= *ëlektričeskij poezd*),  
*odinočka* (= *odinočnaja kamera*),  
*rotacionka* (= *rotacionnaja mašina*),  
*šossejka* (= *šossejnaja doroga*),  
*večerka* (= «*Večernjaja Moskva*», quotidiano),  
*publička* (= *Publičnaja biblioteka*),  
*korotkometražka* (= *korotkometražnyj fil'm*),  
*rodilka* (= *rodil'noe pomeščenje*),  
*valerianka* (= *valerianovye kapli*).

Come si vede, il genere e il numero della combinazione che ha dato origine alla nuova parola è irrilevante, ai fini del processo di formazione<sup>50</sup>; il suffisso *-k(a)*, che si accompagna al sistema di flessione della I declinazione, è usato anche nel caso che il sostantivo originale sia ma-

49. I problemi relativi sono ampiamente trattati in I. P. Mučnik, *op. cit.*, pp. 148-180.

50. Cfr. D. S. Worth, *op. cit.*, p. 179.

schile o neutro, o perfino plurale (*valerianka* = *valerianovye kapli*), mentre la parola nuova è sempre femm. sing. Si assiste anche qui a una tendenza allo «slittamento» del processo *slovosočëtanie* → *slovoobrazovanie* verso un più diretto procedimento di *slovoobrazovanie*. Questo fenomeno è intuibile specialmente in certe formazioni del linguaggio parlato, come *psihiatrička* (= *psihiatričeskaja bol'nica*), *vodorodka* (= *vodorodnaja bomba*), *obručalka* (= *obručal'noe kol'co*)<sup>51</sup>, *Teatralka* (= *Teatral'naja ploščad'*)<sup>52</sup>, e in sostantivi derivati da nomi propri, nei quali è sottinteso il nome d'un oggetto; p. es. *heminguejka* (maglione à la Hemingway), *pamirka* (da Pamir; tipo di tenda), *tolstovka*, *šaljapinka*, *kerenka* (v. p. 325), ecc.<sup>53</sup>.

Il successo di questo procedimento, assai produttivo nella lingua russa contemporanea, non è frenato nemmeno dagli equivoci che possono sorgere in seguito alla comparsa di forme omonimiche; cfr.:

*komsomolka* («ragazza aderente al Komsomol» e «Komsomolskaja pravda»), *ispanka* («donna spagnola» e *ispanskaja influëncja*), *rajonka* (*rajonnaja poliklinika* e *rajonnaja bol'nica*), ecc.<sup>54</sup>.

Il procedimento si applica anche nella formazione di nomi propri; es. *Sikstinka* (= *Sikstinskaja madonna*, «Madonna Sistina»)<sup>55</sup>.

Unica limitazione (morfologica) alla produttività di questo modello è costituita dal numero delle sillabe del tema-base: se il tema è monosillabico si esclude la possibilità di formare il nome in *-ka*: per es., è possibile il passaggio *neotložnaja pomošč'* > *neotložka*, ma non *skoraja pomošč'* > \**skorka*<sup>56</sup>.

Il tema dell'aggettivo-base subisce dei mutamenti, perdendo in tutto o in parte il suffisso già presente; es.:

*motornaja lodka* > *motorka*,  
*anatomičeskij teatr* > *anatomička*,

tuttavia il suffisso che comprenda una vocale, senza la quale il tema di-

51. Esempi cit. in N. Janko-Trinickaja, *op. cit.*, pp. 27-28.

52. Udito in conversazioni.

53. Cfr. V. P. Danilenko, *Imena sobstvennye kak proizvodjaščie osnovy sovremennogo slovoobrazovanija*, in *Razvitie grammatiki...*, *cit.*, p. 78.

54. V. esempi in N. Janko-Trinickaja, *op. cit.*, p. 28. Vi si cita anche l'uso di *kandidatka* nel senso di «donna candidato» (titolo scientifico) e come equivalente di *kandidatskaja rabota*. L. P. Krysin, tuttavia, nega che *kandidatka* sia usato in luogo di *kandidatskaja rabota*.

55. *id.*, *ibid.*, con altri esempi.

56. Cfr. *id.*, *ibid.*, pp. 28-29.

verrebbe monosillabico, conserva la sua integrità; cfr. *vzrivčatoe veščestvo* > *vzrivčatka*, *ovsjanaja krupa* > *ovsjanka*, ecc.; *vintovka* (< *vintovoe ruž'ë*), di formazione più antica, è analogo<sup>57</sup>.

Fin che siano contemporaneamente in uso sia l'espressione completa che il sostantivo suo sinonimo, quest'ultimo mantiene una connotazione stilistica inferiore: una volta che esso abbia preso il sopravvento nell'uso, o che addirittura abbia soppiantato del tutto il fraseologismo, si perde la coscienza della derivazione, e il sostantivo diviene stilisticamente neutro; cfr. *perčatka*, *kosovorotka*, *otkrytka*, *pjatiletka*, e sim.

Connotazione stilistica inferiore mantengono certe parole formatesi all'epoca della Rivoluzione; es.:

*kerenka* (biglietto di banca emesso sotto il governo di Kerenskij);  
*večorka* («Večernie izvestija», giornale bolscevico), *biržovka* («Birževyja vedomosti»);  
*letučka* (*letučij listok*), volantino di propaganda politica;  
*aleksandrinka* (per i bolscevichi, era l'Aleksandrinskij teatr, dove aveva sede la Conferenza democratica convocata da Kerenskij);  
*učredilka* (così i bolscevichi chiamavano l'Assemblea costituente, *Učreditel'skoe sobranie*) «avec la nuance d'ironie méprisante que suggère le souvenir de mots du même type, tels que *govorilka*, 'la boîte aux parloottes', ou même [...] *potrebilka*, 'la maison de tolérance' (dans le langage des soldats)...»<sup>58</sup>.

Più raramente il processo d'inclusione si verifica in sostantivi suffissati formati col suffisso *-ušk(a)*:

*raskladuška* (*raskladnaja krovat'*),  
*legkovukša* (*legkovaja mašina*),  
*tepluška* (*tëploje pomeščenie*, *tëplyj vagon*, in origine «vagone merci riscaldato che può trasportare persone, soldati»<sup>59</sup>).

Il suffisso *-ik* è meno tipico, ma abbastanza diffuso. Si accompagna naturalmente al sistema flessivo del maschile, e forma sostantivi sulla base di temi aggettivali, senza però escludere dal processo di formazione i suffissi *-n-*, *-ov-* inclusi nel tema; es.:

*gruzovik* (*gruzovaja mašina*),  
*morkovnik* (*morkovnoe bljudo*, *morkovnyj sup*),  
*ugolovnik* (*ugolovnyj prestupnik*),  
*tranzitnik* (*tranzitnyj passažir*),

57. Cfr. *id.*, *ibid.*, p. 29.

58. Cfr. A. Mazon, *op. cit.*, p. 31.

59. Cfr. *id.*, *ibid.*, pp. 20 e 30.

*materik (materaja zemlja)*<sup>60</sup>,  
*černovik (černovaja rukopis')*,  
*kadrovik (kadrovoj rabočij, kadrovoj oficer)*,  
*peredovik (peredovoj rabočij)*,  
*stroevik (stroevoj soldat), frontovik (frontovoj soldat)*,  
*planovik (?)*

Anche in questi ultimi esempi, probabilmente, il modello di *slovoobrazovanie* è divenuto autonomo, producendo lessemi per analogia, senza che sia possibile determinare la combinazione di parole corrispondente, che non è neppure in uso.

Come si vede dagli ultimi esempi, dagli aggettivi con tema comprendente il suffisso *-ov-* si formano per lo più nomi di persona, indicanti il genere di attività esplicito<sup>61</sup>, com'è del resto tipico di questo suffisso (cfr. *akademik, istorik, nevrastenik*; qui per influsso di suffissi analoghi di altre lingue) e dei suffissi simili (*-n-ik, -čik, -ščik*; tutti indicanti, in buona parte, nomi di persona). È perciò caratteristico il fatto che l'uso di esso per formare nomi di cose sia in fase d'incremento, ciò che contribuisce a mutare la fisionomia dell'insieme dei suoi composti<sup>62</sup>.

Si noterà infine che i sostantivi del tipo esaminato risultano in maggiore o minor misura dei termini idiomatici, giacché i suffissi di per sé non portano, come già indicato, un significato preciso o univoco, mentre l'«aggiunta di significato» che il termine di nuova formazione possiede gli proviene dall'intera locuzione fraseologica di cui esso è un «concentrato»<sup>63</sup>.

Un secondo gruppo di questo tipo può essere identificato nei verbi derivati dalla parte sostantivale del fraseologismo, mediante derivazione suffissale o prefisso-suffissale; es.:

*baklušničat' (bit' bakluši)*,

60. Secondo lo Šanskij (cfr. N. Šanskij, *Frazeologija...*, cit., p. 190 e N. Šanskij *et al.*, *Kratkij etimologičeskij slovar' russkogo jazyka*, M. 1971, p. 258). Questa derivazione, tuttavia, appare abbastanza dubbia. Secondo L. P. Krysin, essa è senz'altro da scartare. Nel dizionario etimologico del Vasmer (M. Fasmer, *Ėtimologičeskij slovar' russkogo jazyka*, vol. II, M. 1967, pp. 580-581) si accenna solo all'aggettivo *materoj* come tema-base, non all'espressione *materaja zemlja*; cfr. anche il dizionario del Dal', s.v. *materyj*.

61. Cfr. *Nekotorye voprosy sočetanija slov i slovoobrazovanija v sovremennom russkom jazyke*, L. (izd. LGU) 1965, p. 5.

62. Per la questione dell'ampliamento semantico dei suffissi e in particolare per lo «slittamento» di certi suffissi da «indicatori di persone» a indicatori di oggetti, macchine, ecc., v. *Russkij jazyk i sovetskoe obščestvo*, cit., pp. 118 ss.; cfr. anche *Russkij jazyk i sovetskoe obščestvo*, in «Russkij jazyk za rubežom», 1967, 3, pp. 24-25.

63. Cfr. I. A. Mel'čuk, *Stroenie jazykovyh znakov i vozmožnye formal'no-smyslovye otnošenija meždu nimi*, in «Izvestija AN SSSR (LJa)», xxvii (1968), 5, p. 432.

*duračit' (valjat' duraka),  
kanitelit' (tjanut' kanitel'),  
kostiť (peremyvat' kosti),  
naladit'sja (pojti na lad),  
nasabačit'sja (sobaku s''el),  
ostočertet' (nadoest', kak sto čertej),  
oduračit' (ostavit' v durakah), ecc.*

Un terzo gruppo di questo tipo si ha in un caso particolare di «inclusione» dell'oggetto mediante la particella *-sja*<sup>64</sup>;

*nasupit'sja (<nasupit' brovi),  
oskalit'sja (<oskalit' zuby),  
zažmurit'sja (<zažmurit' glaza).*

L'inclusione del significato della parola caduta anche qui è fondamentale per intendere correttamente il fenomeno, giacché il suffisso *-sja* non ha questa specifica funzione.

Come si vede, la derivazione di unità lessicali da fraseologismi si attua in diversi modi: non sono usati soltanto diversi procedimenti di *slovoobrazovanie*, ma anche diversi temi produttivi (*word-formative stems*), in una gamma che va dall'espressione intera fino a uno solo dei suoi componenti, che può anche essere non molto significativo o poco chiaro.

Se si tien conto che abbastanza spesso le parole «de-fraseologiche», per motivi innanzitutto di carattere lessicale e derivazionale (morfologico), cambiano la loro struttura originaria, si capirà perché in certi casi non si avverta affatto la provenienza di alcune di esse dal fraseologismo. Può essere necessaria l'analisi etimologica per chiarire se esse derivino da un'unità lessicale singola o da una locuzione fraseologica. Ciò non toglie che una descrizione della lingua russa moderna, fatta sul piano sincronico, possa fare a meno di ripercorrere il processo storico di formazione di certe serie di parole, là dove questo processo abbia dato vita a un modello puramente morfologico; mentre sarà interessante seguire gli sviluppi dei modelli la cui produttività è pienamente attiva.

64. Cfr. N. Janko-Trinickaja, *op. cit.*, p. 25; sulle funzioni di *-sja* e sui suoi significati, v. *id.*, *Vozvratnye glagoly v sovremennom russkom jazyke*, M. 1962.

## STENDHAL E LE TEMATICHE DEL «GATTOPARDO»

Sono trascorsi quattordici anni dalla pubblicazione postuma del *Gattopardo* e quindici dalla morte del Lampedusa, personalità fra le più difficili e singolari della nostra storia letteraria contemporanea, che né i pochi fortunati che ebbero dimestichezza con lui<sup>1</sup>, né i suoi scritti<sup>2</sup>, né in definitiva la stessa critica sono riusciti ad illuminare con sufficiente chiarezza: segno della difficoltà di attingere il profondo substrato del suo pensiero.

Ci sembra che una mano per avvicinarvisi più speditamente ce l'offra il suo saggio su Stendhal, giacché non poche tematiche del *Gattopardo* sono profondamente affini a quelle che Lampedusa evidenzia nell'autore transalpino. In realtà il discorso del nostro critico, più che rimanere contestuato serenamente in Stendhal, a volte sembra quasi prescindere, esponendo e perorando principi di arte e tematiche in maniera chiaramente interessata e, comunque, in sintonia psicologica ed estetica con l'autore francese. Questi momenti delle *Lezioni* costituiscono, a nostro avviso, dei veri e propri «punti chiave», che ci permettono di penetrare meglio nella difficile psicologia dell'autore siciliano. Del resto lui stesso non ha fatto mistero circa la sua profonda ammirazione per Stendhal e il suo desiderio di *cercare di fare lo stesso*<sup>3</sup>.

1. Tra gli altri: F. Orlando, *Ricordo di Lampedusa*, Milano, Scheiwiller, 1963; G. Lanza Tomasi, *Pubblicatelo ma non a mie spese*, in «La Fiera letteraria», 21 marzo 1968 e *Premessa a «Il Gattopardo» - Edizione conforme al manoscritto del 1957*, Milano, Feltrinelli, 1969.

2. *Il Gattopardo*, pubblicato postumo, a cura di G. Bassani, nel 1958 con i tipi di Feltrinelli; *Lezioni su Stendhal*, pubblicate sulla rivista «Paragone», IV (1959), pp. 3-49; *Racconti (Il mattino di un mezzadro - I luoghi della mia prima infanzia - La gioia e la legge - Lighea)*, pubblicati nel 1961, con i tipi di Feltrinelli.

3. A proposito dell'*Henri Brulard* stendhaliano, scrive nei *Racconti (Luoghi della mia infanzia)*: «Vi è un'immediatezza di sensazioni, una evidente sincerità, un ammirevole sforzo per spazzare via gli strati successivi dei ricordi e giungere al fondo. Vorrei cercare di fare lo stesso. Mi sembra addirittura un obbligo...» (abbiamo sottolineato noi); cfr. *Il Gattopardo e i Racconti*, Milano, Feltrinelli, 1968, p. 402.

Naturalmente Lampedusa non è la trasposizione in Italia del modulo narrativo stendhaliano, giacché egli ha una sua personalità tutt'altro che sollecitabile: il proposito di *fare lo stesso* deve intendersi solo nel senso che egli rivive e reincarna nella sua anima mediterranea e isolana quei semi di luce, liberamente fecondandoli per proprio conto; sì che, alla fine, le sue tematiche sono nuove e del pari nuovo ne è il modulo d'arte.

Nelle pagine che seguono cercheremo di evidenziare alcuni di questi «punti chiave».

### 1. *La malinconia*

Nell'economia del romanzo la malinconia è l'atmosfera costante, che assume aspetti sempre cangianti e tonalità diverse, ma che sostanzialmente non muta. Si potrebbe ripetere, in proposito, quanto il critico di Stendhal dice degli scritti dell'autore transalpino: *sono tutti intrisi di malinconia*<sup>4</sup>. Donde nasce? Innanzitutto dalla caratteristica psicologia isolana, fatta di fatalismo, di millenaria osmosi di quel «paesaggio irredemibile»<sup>5</sup>: di quei «disperati dirupi che saggine e ginestre non riuscivano a consolare»<sup>6</sup>; di quella «funerea campagna, gialla di stoppie, nera di restucce bruciate»<sup>7</sup>; del «rantolo della Sicilia arsa»<sup>8</sup>; dell'«immemorabile silenzio della Sicilia pastorale»<sup>9</sup>. Altra fonte è data dalle millenarie frustrazioni economiche e sociali, dai complessi di servitù e di inferiorità sedimentati nell'animo siciliano da millenni di dominazioni straniere, dalla nota emarginazione dell'isola nell'evoluzione economica della Penisola<sup>10</sup>. Fra i tanti fattori di malinconia, questi abbiamo fissato; che, nella pur evidente diversità di contenuti psicologici, ritroviamo in altri grandi siciliani, primi fra tutti Verga, Pirandello e Quasimodo<sup>11</sup>.

Ma la «psicologia isolana» di Lampedusa ha un suo volto carat-

4. *Lezioni*, p. 22.

5. *Gattopardo*, p. 213.

6. *Gattopardo*, p. 61.

7. *Gattopardo*, p. 62.

8. *Gattopardo*, p. 64.

9. *Gattopardo*, p. 109.

10. *Gattopardo*, p. 207.

11. Per una *malinconia isolana*, comune a tutti i Siciliani, cfr. G. Padellaro, *Trittico siciliano*, Milano, Rizzoli, 1969, pp. 71 ss. (cfr. anche *l'Introduzione* di A. Pagliaro); L. Russo, F. Felcini e A. D'Asdia (*art. cit.*).

teristico: egli innalza a simbolo della vita umana la triste realtà dell'aridume pietrificato della sua terra. Così la «irredimibilità» siciliana diventa la «irredimibilità» dell'uomo, sottratto quasi ad ogni storicizzazione e sempre sospeso fra un passato che vive nel ricordo e un futuro che non esiste mai, perché, appena verrà, sarà di colpo passato<sup>12</sup>.

## 2. *La voluttà*

Anche in sintonia con la pagina stendhaliana, «*tutta intrisa di voluttà*»<sup>13</sup>, il *Gattopardo* presenta questa tematica in tutte le sue sfaccettature. Per ben intenderne la portata artistica, però, ci sembrano molto interessanti i consigli suggeriti dal Russo: dobbiamo esaminare i passi ispirati alla voluttà nel suo naturale contesto, cioè in quell'atmosfera di «dissoluzione totale» in cui il romanzo si articola e in cui «non sono risparmiati neanche i valori della religione tradizionale». Si tratta di una voluttà di «disgusto baudeleriano», che ha tutto un fondo di «indifferenza e di primitività»: essa è propria di un «uomo autoctono, nel momento in cui il mondo si viene abolendo»<sup>14</sup>. Allorché Lampedusa tratta della voluttà stendhaliana, osserva che il suo personaggio ne risulta «mostruosamente vivo e sensuale»; ciò perché «una pulce ingrandita dieci volte sembra un mostro apocalittico: possiamo ammirare l'ottico, ma la pulce rimane quello stesso relativamente innocuo insetto che è. La tecnica è riuscita a denudare Julien per il lettore, quello stesso Julien, per altro, agli altri personaggi appare ancora rivestito di non pochi pregi e di qualche virtù»<sup>15</sup>. Viene spontaneo il paragone Julien-Salina: entrambi «denudati per il lettore» fino ad apparire come «mostri» di sensualità, eppure entrambi delle povere «pulci ingrandite». Il Salina incarna un passato che svanisce e un futuro destinato a svanire come il passato: un mondo di primitivi che di per sé non si contestua in limiti di storia. Così ridotto, l'uomo si scatena contro l'incombenza della

12. Cfr. M. Ganci, *La Sicilia del Gattopardo*, in *Il Gattopardo. Edizione conforme al manoscritto del 1957*, Milano, Feltrinelli, 1969. Cfr. G. Pampaloni, *Il Gattopardo*, in «Comunità», febbraio 1959, p. 80. Col suo caratteristico colore, dice Lampedusa: «Noi privi di illusione, dobbiamo ritirarci in un cantuccio e stare a guardare i capitomboli dei nostri giovani attorno a quest'ornatissimo catafalco» (*op. cit.*, p. 208).

13. *Lezioni*, p. 22.

14. L. Russo, *Analisi del Gattopardo*, in «Belfagor», settembre 1960, pp. 513-514.

15. *Lezioni*, p. 35.

inevitabile morte, attaccandosi decisamente ai propri istinti. Ma Lampedusa non indulge a immoralismi<sup>16</sup>, dimostrando un notevole senso di «misura»<sup>17</sup> e «riscattando la sensualità risolvendola ora in una maliconica sospensione, ora nelle memorie, ora nella beatitudine del dissolvimento della morte»<sup>18</sup>: esprime solo un estremo bisogno di vita mentre tutto corre verso la morte<sup>19</sup>. E il suo senso della misura risalta chiaramente in due punti *clou* del romanzo: nella scappata notturna del Principe da Mariannina, che si chiude con un semplice «e bussò deciso alla porta»<sup>20</sup>; e nella scorribanda amorosa di Angelica e Tancredi, che si chiude con «il boato del campanone della chiesa che piombò quasi a picco sui loro corpi giacenti»<sup>21</sup>.

Del resto la sensualità nel romanzo resta pur sempre un problema secondario rispetto al «pessimismo essenziale» che vi imperversa<sup>22</sup> e allo scettico compiacersi del nulla che sta aspettando il protagonista<sup>23</sup>.

Ci sorge spontaneo il confronto tra l'incombenza della morte nel *Gattopardo* e l'incombenza della morte per peste a Milano nei *Promessi Sposi*: il Principe si reca nottetempo a Palermo in una casa che doveva essere molto frequentata (quella di Mariannina) e Lampedusa non la descrive, fermandosi al bussare che fece il Principe; anche don Rodrigo entrò una sera «in una casa, dove andava, per il solito, molta gente... e a notte già fatta, tornò al suo palazzo»<sup>24</sup>. Secondo alcuni critici, il Manzoni vuol riferirsi a una «casa di malaffare»<sup>25</sup>. L'altro confronto spontaneo è fra l'immorale azione iniziata tra Angelica e Tancredi e conclusasi di colpo

16. N. Cossu, *Il Gattopardo*, in «Italia che scrive», marzo-aprile 1959, p. 80 e E. Vittorini, in «Il Giorno», 24 febbraio 1959 sono di avviso contrario.

17. A. Di Rosa (*Il Gattopardo*, in «Il Punto», marzo 1959, p. 403) nota che l'autore è «totalmente assente a una eventuale partecipazione personale» nell'intrecciarsi della sensualità del Principe. R. Barilli (*Il Gattopardo*, in «Il Mulino», aprile 1959, p. 408) osserva che, anche nelle pagine cosiddette scabrose del romanzo, c'è sempre un notevole «segno di misura e di grazia».

18. A. D'Asdia, *Il Gattopardo di G. Tomasi*, in «Quaderni del Meridione», 1959, pp. 73-74; cfr. anche C. Varese, *Scrittori d'oggi*, in «Nuova Antologia», 1959, p. 541.

19. Cfr. C. Varese, *art. cit.*, p. 544.

20. *Gattopardo*, p. 32.

21. *Gattopardo*, p. 186.

22. G. Pampaloni, *Il Gattopardo*, in «Comunità», febbraio 1959, p. 82.

23. G. Stamatì, *Gattopardeschi e no*, in «Belfagor», marzo 1960, p. 167.

24. *I Promessi Sposi*, cap. VII.

25. G. Toffanin, *La Critica e il tempo*, Torino, Paravia, 1950, p. 70.

con il suono del campanone della chiesa e l'azione immorale del tentato ratto di Lucia a scopo sempre di libidine, da parte dei bravi di don Rodrigo, conclusasi improvvisamente con il «don, don, don» della campana della chiesa<sup>26</sup>.

### 3. *L'autopsicologia e il disimpegno*

Tradendo l'intima sintonia con il pensiero di Stendhal, Lampedusa così commenta il grande scrittore francese: «I fatti non intendono essere narrati come sono, ma come appaiono al temperamento frivolo, ma nello stesso tempo coraggioso e 'strafottente' di Fabrizio, temperamento di 'uomo di società' che riduce al proprio livello il mondo esteriore. Questo modo di narrare è di una difficoltà prodigiosa: l'autore deve stare sempre nella pelle del suo protagonista; e, poiché il mondo è visto tutto intero attraverso gli occhi di questi, anche il lettore contempla tutto attraverso quella mente svagata, signorile e non troppo intelligente. Il risultato è che il lettore percorre quei trenta anni che dura il romanzo avendo le sensazioni di puro gioco, di cosa indifferente e superflua che un simile temperamento dona a chi lo possiede. E il lettore è trascinato nel supremo piacere di levità e di spettacolo che effettivamente fu il mondo per Fabrizio del Don- go. Quanti Fabrizi ho conosciuto! Gente per i quali i Federali, i più biechi Prefetti, le guardie carcerarie, gli imbroglianti più sinistri, le sguardine più dichiarate erano avvertiti soltanto attraverso i loro lati più superficiali e spesso piacevoli, e ciò non già per difetto di penetrazione ma per fiducia nella vita»<sup>27</sup>. Fra i «tanti Fabrizi» che Lampedusa conosceva, di certo il principale doveva essere il Fabrizio del suo romanzo, stranamente omonimo del Fabrizio stendhaliano. Inoltre, anche se non si può identificare *tout-court* il personaggio col suo autore, è pur vero che «l'unico protagonista, e solo, è il sentimento dello scrittore»<sup>28</sup> di cui il personaggio è il parto.

Così, poiché in ultima analisi don Fabrizio è il «parto» del «sentimento dello scrittore», incarna di conseguenza quella caratteristica «riduzione al proprio livello del mondo esteriore», lodata in Stendhal ma da notarsi anche in Lampedusa. Il che è autopsicolo-

26. *I Promessi Sposi*, cap. VIII.

27. *Lezioni*, p. 42.

28. L. Russo, *Personaggi dei Promessi Sposi*, Bari, Laterza, 1958, p. 14.

gismo, ossia anche nei tratti che parrebbero soltanto narrativi, storici o quasi-storici; anche quando parrebbe che i personaggi si muovano per proprio conto, prendendo una personale dimensione umana, anche allora si muovono all'interno di una controllata economia artistica priva di pause: sono sempre creature quasi kafkiane, che ricamano unicamente in cromatismi visivi la *Weltanschauung* del poeta. La differenza Kafka-Lampedusa è marcata, ma non troppo: l'uomo per entrambi non è forse un grande escluso, un catenato alla solitudine e alla infelicità in un mondo senza luce? Non sono forse emblematiche di questo crudele destino tutte le figure e i drammi dei loro personaggi? Tornando al nostro autore e sempre sulla falsariga delle sue parole su Stendhal (ma espresse in forma troppo calda perché non indichino la personale sintonia di concezioni artistiche), noteremo che tutto il disimpegno che si può osservare nelle pagine del romanzo hanno una loro origine artistica ben precisa. I fatti «non intendono essere narrati come sono, ma come appaiono al temperamento» dell'autore; e, poiché sotto l'apparente «sensazione di puro gioco», di «levità e di spettacolo», si nasconde sempre la drammatica visione lampedudiana della realtà, nasce l'istanza da parte nostra di non esaminare i personaggi e le loro azioni in forma autonoma, ma sempre e solo come proiezioni visive di quella sua intima *Weltanschauung*.

Il che avremo modo di chiarire subito.

#### 4. Il «disimpegno» religioso

L'apparente religiosità di cui è pregno il romanzo, parrebbe cozzare con una evidente irreligiosità di cui traboccano non pochi brani<sup>29</sup>.

Ma ciò non deve attribuirsi a «un penoso vuoto spirituale» o a «parodie di pratica religiosa»<sup>30</sup>, né alla «mancanza della luce della Fede»<sup>31</sup>, né ad «incredulità»<sup>32</sup>. A parte la precisa *Weltanschauung*

29. Così, fra l'altro, il Rosario (p. 11) e la Maddalena «bella biondona» (p. 11); la canzonatura di P. Pirrone (pp. 12 ss.); l'apparente «bestemmia» del duca Paolo (p. 12); la irriverenza per la confessione di don Fabrizio (p. 31); la giustificazione del peccato (p. 32), ecc.

30. I. Margoni *Il Gattopardo in Francia*, in «Belfagor», settembre 1960, p. 534.

31. *Idem*, p. 534.

32. P. De Rosa, S.J., *Il Gattopardo*, in «Civiltà Cattolica», aprile 1959, p. 169. Così non ci sembra potersi definire una *bestemmia* il pensiero di don Fabrizio sull'eternità, come propone invece C. Bo (*La zampata del Gattopardo*, in «Nuova Stampa», 26 novembre 1958).

dell'autore, che esclude le cose come sono e che porta avanti un suo discorso artistico ed essenziale, non è difficile scoprire nel romanzo una «prepotente luce di carità» e una sorta di drammatica e sofferta critica a una religiosità tradizionale che troppo spesso ha tradito l'essenza del messaggio evangelico<sup>33</sup>, e – indirettamente – «un motivo storico e cristiano insieme»<sup>34</sup>. Ma, come dicevamo sopra, occorre rassegnarci «a non ricercare nel *Gattopardo*, sotto e oltre l'immobile scetticismo del suo protagonista, quello che l'autore non vi ha messo, e cioè morale e religione»<sup>35</sup>.

### 5. Il «disimpegno» storico e politico

Messosi al di sopra dei pur gravi avvenimenti storici che interessavano tanto da vicino anche i meridionali, don Fabrizio afferma: «Noi Siciliani siamo stati avvezzi da una lunga, lunghissima egemonia di governanti che non erano della nostra Religione, che non parlavano la nostra lingua, a spaccare i capelli in quattro»<sup>36</sup>. E, più avanti continua: «Sono venticinque secoli almeno che portiamo sulle spalle il peso di magnifiche civiltà eterogenee, tutte venute dal di fuori, nessuna a cui abbiamo dato il *la*... Da duemilacinquecento anni siamo colonia»<sup>37</sup>. Sotto l'apparente «disimpegno» storico e politico c'è, dunque, tutta una bimillennaria tragedia, con la conseguente acquisizione di un totale scetticismo: l'avvicinarsi passato di padroni poteva concludersi con i nuovi «padroni»? Chi poteva assicurare che le cose sarebbero cambiate di colpo?

Quindi se i Borboni cadono e viene Garibaldi, l'unica alternativa per i Siciliani è inneggiare a Garibaldi senza impegno<sup>38</sup>. Del resto la nuova monarchia piemontese non avrebbe mutato assolutamente nulla: «non ci lasceranno neanche gli occhi per piangere»<sup>39</sup>. Ed eccoci alla dolorosa esclamazione: «Se vogliamo che tutto rimanga com'è, bisogna che tutto cambi»<sup>40</sup>, giacché «tutto è un bluff»<sup>41</sup>.

33. G. Pampaloni, *Il Gattopardo*, in «Comunità», febbraio 1959, p. 85.

34. C. Varese, *Del «Gattopardo»*, in «Nuova Antologia», agosto 1959, p. 541.

35. G. Stammati, «*Gattopardeschi* e no», in «Beifager», marzo 1960, p. 169.

36. *Gattopardo*, p. 203.

37. *Gattopardo*, p. 203.

38. *Gattopardo*, pp. 57, 65, 28, 55.

39. *Gattopardo*, p. 222.

40. *Gattopardo*, p. 36.

41. *Gattopardo*, p. 110.

Il «disimpegno» storico e politico del romanzo, non sempre visto alla luce di quanto abbiamo considerato sopra, ha suscitato una nutrita *quérelle*. Ad alcuni suona come «beffa della storia»<sup>42</sup>, come tradimento perché evidenzia un rifiuto di allinearsi con la «sinistra in letteratura»<sup>43</sup>, come «ultimo tentativo di fare un romanzo storico, dove la storia è negata»<sup>44</sup>. Altri, invece, hanno cercato di intenderlo nel caratteristico contesto della *Weltanschauung* dell'autore, come ci sembra più giusto e doveroso. In particolare il Russo osserva che il romanzo lampedusiano è del tutto nuovo nella nostra letteratura, ed è – a suo modo – «politico». Inoltre osserva che «la presunta visione storica reazionaria del Lampedusa è in realtà la visione di una eterna dialettica: della lotta tra gli uomini moderni (garibaldini o garibaldeschi) e gli uomini vecchi, vecchissimi». Per cui il romanzo non parteggia per nessuno, giacché il Principe è solo un «pessimista..., che vorrebbe abolire tutto il mondo della storia per renderlo immobile, e non perché ne valga la pena». La poesia (perché di poesia si deve parlare) del romanzo è solo «poesia dell'immemoriale silenzio, dello sfacelo, della morte»; non ha altro da dire: «ha solo l'inquietata atmosfera politica propria di un trapasso di regime»<sup>45</sup>. Del resto, anche a volerlo inquadrare entro limiti storici, il *Gattopardo* è stato scritto molti anni dopo l'unità nazionale e il suo autore non poteva non denunciare la fasulla retorica risorgimentale che, realisticamente parlando, non solo non aveva risolto, ma aveva approfondito dolorosamente il dramma della Questione Meridionale<sup>46</sup>. Ma, a parte questa giusta considerazione, non si deve mai dimenticare che il *Gattopardo* non è storico, bensì scettico ed esistenziale: «è il romanzo della indifferenza dell'individuo verso la storia» e ciò costituisce ancora oggi in letteratura «uno degli elementi più profondi; una componente essenziale della sofferta poesia in cui crediamo»<sup>47</sup>. E che Lampedusa abbia incarnato profondamente il dramma vissuto dalla poesia contemporanea, ci vie-

42. E. Falqui, *Il nichilismo del «Gattopardo»*, in «La Fiera letteraria», 14 e 21 giugno 1959.

43. E. Vittorini, in «Il Giorno», 24 febbraio 1959.

44. A. Moravia, *Il Gattopardo*, in «L'Europeo», 5 luglio 1959.

45. L. Russo, *Analisi del Gattopardo*, in «Belfagor», settembre 1960, pp. 513-530, *passim*.

46. Cfr. G. Barberi-Squarotti, *Il Gattopardo*, in «Il Verri», febbraio 1959.

47. G. Pampaloni, *Destra e sinistra in letteratura*, in «Comunità», maggio-giugno 1959, p. 90.

ne insegnato dal Montale, allorché lo definisce senza mezzi termini: «L'unico scrittore italiano di statura europea, insieme a Pirandello»<sup>48</sup>.

Nelle *Lezioni su Stendhal* si trova enucleato chiaramente lo spirito del Lampedusa su questo problema, allorché egli con il solito calore che copre una sintonia di intenti, nota che la *Chartreuse* dà modo all'autore di evocare «con tenera ironia il periodo pre-riorgimentale italiano»<sup>49</sup>. In tal modo egli poteva «contemplare il tutto dal punto di vista di un estraneo»<sup>50</sup>. Del resto «la satira a posteriori è irresistibile»<sup>51</sup>.

Sintetizzando e chiarendo quanto sopra abbiamo notato, il Pampaloni pone a monte della «indifferenza» lampedusiana in tutti i campi «l'indifferenza tra destino individuale e la storia». Infatti, a ben considerare, «per qualcosa che i tempi nuovi aggiungono, qualcosa di prezioso (perché nostro) si perde con il vecchio che va distrutto». Così nasce il «dialogo con la morte». La storia, le lotte sociali, il progressismo e tutto il resto non stanno «al centro, il Lampedusa, del suo interesse di narratore e di osservatore», che resta inchiodato nel suo tragico esistenzialismo<sup>52</sup>.

#### 6. *La concentrazione sostanziale dei momenti psicologici*

Enfaticamente il critico di Stendhal osserva che un buon romanzo deve avere una «concentrazione sostanziale di momenti psicologici»<sup>53</sup>, e nota che Stendhal «conosce i più riposti pensieri di ogni personaggio e li addita al lettore. Il risultato di questa tecnica è la completa fusione dell'autore, del personaggio e del lettore. Gli sforzi di Stendhal sono rivolti ad ottenere una *concentrazione sostanziale di momenti psicologici, brevissimi, di qualche riga*»<sup>54</sup>. Ma, prima di giungere a questo, il romanziere francese ebbe un suo lunghissimo «*monologo interiore*»<sup>55</sup>, mediante il quale cercò di portare avanti «un continuo lavoro di eliminazione»; alla fine ne nacque uno «stile paragonabile a quei moderni quadran-

48. E. Montale, *Il Gattopardo*, in «Corriere della sera», 12 dicembre 1958.

49. *Lezioni*, p. 4.

50. *Lezioni*, p. 25.

51. *Lezioni*, *ivi*.

52. G. Pampaloni, *Il Gattopardo*, in «Comunità», febbraio 1959.

53. *Lezioni*, p. 27.

54. *Lezioni*, p. 27.

55. *Lezioni*, p. 31.

ti di orologi che ci mostrano con la massima chiarezza l'ora esatta, benché le cifre sono sostituite da lineette. Rimangono espresse nel modo tradizionale soltanto le dodici, *l'ora del sole e della morte*<sup>56</sup>. Benché costato anni ed anni di «colloquio interiore», di «composizione», di «eliminazione», ecc. e sia stato buttato giù sulla carta in poco tempo, il romanzo stendhaliano «a prima vista potrebbe sembrare scritto nello *stile dell'improvvisatore*. Stendhal, però, era dotato in modo stupefacente di quella facoltà di comporre interiormente, di correggere nella mente; facoltà che del resto si trova, in grado maggiore o minore, in *chiunque voglia scrivere chicchessia*»<sup>57</sup>. Sicché, a quanti potrebbero muovere a Stendhal l'accusa di essere stato un improvvisatore, egli potrebbe rispondere categoricamente: «Non è vero! Vi sbagliate! Perché io l'ho composto da sempre, l'ho rimuginato a lungo nella mia mente, fin quando mi è rimasto in petto soltanto l'essenziale già in parole essenziali formulato»<sup>58</sup>. Così Stendhal aveva lo «stile dell'improvvisatore», ma occorre capire bene quest'espressione.

Egli «si poneva a tavolino e non aveva che *ricopiare*, per così dire, *dalla propria memoria*, ridiventata sensazione, il suo libro. Era un affare di *pochi giorni*. Ed il testo appariva sciolto, irruente, *improvvisato*, mentre era il frutto di una lunga e minuziosa elaborazione, compiuta però non sulla carta – sulla quale non si possono fare elaborazioni che di parole – ma nel calore della sensazione»<sup>59</sup>. Così il romanzo presenta un'«espressione *spontanea*, ma di un sentimento *lungamente elaborato*»<sup>60</sup>. E, dopo questa minuziosa descrizione, interessante e interessata, il critico conclude scoprendo la profonda sintonia psicologica esistente tra lui e il narratore d'oltr'Alpe: «Quando un poeta giudica insufficiente un'opera e la conserva nel cassetto della sua memoria *per molti anni, vuol dire che si sente di essere pari ai massimi*»<sup>61</sup>.

È chiaro che il critico sta parlando anche di sé, forse soprattutto di sé. I suoi amici, infatti, la vedova e il Bassani ci hanno confermato che lo scrittore da almeno venticinque anni meditava di

56. *Lezioni*, p. 10.

57. *Lezioni*, p. 10.

58. *Lezioni*, pp. 10-11, *passim*.

59. *Lezioni*, p. 10.

60. *Lezioni*, p. 19.

61. *Lezioni*, p. 23.

scrivere il suo libro, forse «da sempre», osserva Pampaloni<sup>62</sup>. Lo stava, dunque, componendo «interiormente», seguendo la via normale di «chiunque voglia scrivere chicchessia», e lo serbava gelosamente «nel cassetto della sua memoria», restio a qualsivoglia sollecitazione, sentendo – come Stendhal – di seguire per questa via il cammino artistico dei «massimi».

In questo lunghissimo «monologo interiore» egli portava avanti un impegnativo e anche ingrato «lavorio di eliminazione», costringendo la sua inventiva a sostare solo sull'«ora del sole e della morte», che formano quasi l'ossessivo bordone dell'intera pagina lampedusiana. Dopo cinque lustri di un tale impegno, poté permettersi di sedersi al tavolino del bar Mazzara, dietro al teatro Massimo, a Palermo, e «ricopiare dalla propria memoria, ridivenuta sensazione», il suo romanzo. Fu un affare di «pochi giorni»: quanti ne bastavano per «ricopiarlo» sulla carta: una serie di normali quaderni scolastici. In tale contesto non ci sembra giustificata la critica che da alcuni gli è stata mossa circa la presunta fretta compositiva: se uno scrittore compone in sé, per almeno venticinque anni, un romanzo, allora non è il caso di chiamarlo «improvvisatore». Però essere mancato, e mancò di certo, il lavoro di lima<sup>63</sup>, ma resta la piena validità del messaggio.

### 7. *Un anziano per gli anziani*

Lampedusa vergò sulla carta il suo romanzo all'età di sessanta anni, Stendhal vergò il suo a cinquantacinque. Entrambi ultimano questo lavoro in pochi giorni. Della *Chartreuse* Lampedusa aveva scritto che era un «messaggio diretto da un anziano a degli anziani», giacché «bisogna avere superato i cinquanta anni per capirla; allora si vede che essa, spoglia di illusioni anche artistiche, quasi spoglia di aggettivi, nostalgica, composta e soave, è il vertice di tutta la narrativa mondiale»<sup>64</sup>. Data l'affinità psicologica di entrambi, non possiamo non applicare al Lampedusa la stessa considerazione. Infatti quella demitizzazione di tutto, finanche di valori che esaltano tanto i giovani e i non più giovani, può essere intesa in pieno solo da chi non culla più in sé troppe illusioni. Agli occhi dell'uomo maturo, infatti, gli uomini e gli eventi, gli ideali

62. G. Pampaloni, *Il Gattopardo*, in «Comunità», febbraio 1959, p. 79.

63. N. Cossu, *Il «Gattopardo»*, in «Italia che scrive», marzo-aprile 1959, p. 80.

64. *Lezioni*, p. 49.

e le mete contestuate nell'ora che volge, vengono considerati nel fluire vertiginoso del tempo, che smorza, accantona, rende a ogni cosa il comune aspetto di cenere. Ne nasce il senso della nostalgia e anche dell'ironia, che non è dissacrazione del presente, delle sue ansie, delle sue lotte, dei suoi problemi: è una sua semplice consequenziale demitizzazione, che si origina naturalmente in chi le cose le vede in prospettiva.

Lampedusa fece appena in tempo ad ultimare la stesura definitiva del romanzo: la malattia si era aggravata di colpo e la sua fibra, che non era mai stata robusta, non resse. Il suo era stato un vero canto del cigno. E, anche in questo, incarnava quanto aveva scritto di Stendhal: «Dopo il compimento della *Chartreuse*, non poteva che morire»<sup>65</sup>.

65. *Lezioni*, p. 44.

## Dada mistico. L'esperienza di Hugo Ball

Se mai vi furono nella vita di uno scrittore esperienze diverse, per non dire opposte, tali appaiono, ad una prima lettura, i due momenti espressivi di Hugo Ball, l'esperienza Dada e i saggi storico-politici: poli, a prima vista, di un arco di vita che dall'inizio alla fine sembrano comprenderla tutta. Ma gli anni che intercorrono tra questi due poli sono assai pochi, e se una curva evolutiva c'è, essa investe la forma espressiva senza modificare la realtà che in tale forma si condensa. L'autore dell'assurda *Karawane* o dello sconcertante *Te gri ro ro* è lo stesso che bolla con giudizio severissimo le 'colpe' della società tedesca dalla riforma luterana in poi; né i due anni che intercorrono tra le sue ultime esperienze Dada (1917) e il *Pamphlet - Zur Kritik der deutschen Intelligenz*<sup>1</sup>, pubblicato postumo nel 1970 ma composto nel 1919, operano una svolta o una 'conversione' nell'autore. Se mai si può parlare di una razionalizzazione di quello stesso atteggiamento che si era prima espresso in forme più immediate, o forse metaforiche. Se infatti il Dada è in prima istanza una rivolta contro l'arte tradizionale ormai destituita di validità e il rifiuto di una società che ha superato il limite della contraddittorietà, rivolta e rifiuto prendono forma pensata e razionale nel *Pamphlet*. Ed esso vale a documentare, se ancor ce ne fosse bisogno, la serietà di un movimento che, se pur assunse atteggiamenti goliardici, non è tuttavia espressione di spirito goliardico.

In questo però le due forme letterarie si differenziano: tra i molti e complessi moventi dell'avanguardia poetica, il *Pamphlet* è interprete di uno solo, quello storico-politico. E non si potrebbero ridurre le radici del Dadaismo a quest'unico movente senza limitarne il significato e il valore. Come d'altra parte non si possono leggere gli scritti storici di Ball senza tener conto che nascono non tanto dall'esigenza di una chiarificazione storica, quanto dal bisogno di accusare per spiegare l'atteggiamento negativo assunto di fronte alla società, e ancor più l'impulso alla rivolta a cui non sfuggono i dadaisti, e a cui Ball non si sottrae neppure dopo aver abbandonato il Dadaismo. Questo assolve l'autore da un eventuale giudizio negativo su alcuni errori e molte esagerazioni che si accompagnano tuttavia

1. Hugo Ball, *Zur Kritik der deutschen Intelligenz. Ein Pamphlet*, a cura di Gerd-Klaus Kaltenbrunner, Rogner e Bernhard, München 1970, pp. 326.

ad osservazioni sorprendentemente penetranti.

Le pagine più indicative e su cui meglio conviene soffermarsi sono senza dubbio quelle che egli dedica a Lutero, in cui vede il primo responsabile di tutte le colpe e le manchevolezze della borghesia tedesca. Ma non ci interessa tanto indagare se il suo giudizio sia storicamente esatto, né esaminare quanto di vero ci sia nel rappresentare la borghesia tedesca come la più arretrata, la più caparbiamente chiusa ad ogni stimolo libertario e rivoluzionario: non importa che sia ingiusto definire la riforma di Lutero «eine mönchische Busslehrenrevolte», la rivolta nata da un monaco che subordina la dottrina della penitenza alle sue debolezze carnali. Tutto questo rientra nello stile del *Pamphlet* e non può né sorprendere né scandalizzare. Interessa invece vedere quali sono i punti in cui egli attacca Lutero: la «Confessio Augustana» e la condanna di Münzer. E non c'è dubbio che sono i due punti più deboli della Riforma. Con la Confessio Augustana e il principio «cuius regio eius religio» Lutero nega all'individuo quella libertà in materia religiosa che era stata una delle primarie esigenze, se non la prima, del pensiero luterano; e demanda la libertà religiosa dell'individuo al principe, che diventa responsabile, in campo religioso e morale, per i suoi sudditi, diventa cioè la loro stessa coscienza. In questo vede Ball la connivenza subdola ma palese di Lutero con la ricca borghesia che non era disposta a lasciar umiliare il suo «wohlbestalltes Schlaraffentum» e preferiva quindi rinunciare alle proprie responsabilità e libertà; la connivenza con i principi che volevano la tutela morale sui loro sudditi poiché questo significava trasformarli in un duttile e obbediente strumento di potere e rafforzare quindi l'autorità dello stato e di chi lo governa.

La malafede di Lutero si era già dimostrata nel 1525 nel suo atteggiamento di fronte ai contadini ribelli e nella condanna di Münzer. E non c'è dubbio che tra i due riformatori contrapposti, Lutero e Münzer, il vero cristiano è, come dice Ball, quest'ultimo e che il bagno di sangue in cui naufragarono i movimenti contadini è macchia indelebile dell'attività di Lutero.

È giusto prospettare la contrapposizione Lutero-Münzer come contrapposizione tra politica e spirito umanitario. È molto discutibile invece che le radici del contrasto tra i due riformatori si possano individuare nella formazione scolastica da una parte, lo spirito mistico dall'altra. Non c'è dubbio che Münzer sia un mistico, come mistici furono tutti i riformatori popolari da Gioacchino da Fiore a Huss. Ma la sua radice mistica era la stessa di Lutero. Se mai Lutero impianta su questa radice mistica un procedimento sillogistico, rigidamente logico fino al limite del sofisma; ma il punto di partenza è sempre una tesi mistica. Meglio che in qualsiasi altro momento della teologia luterana, l'ambiguità di un procedimento sillogistico impiantato su una tesi mistica appare chiara nella dottrina che fu

pretesto per condannare le rivolte dei contadini e che ha la sua origine nel dualismo tra realtà interiore e realtà esteriore, conseguenza estrema della frattura tra spirito e materia. Come dalla mistica neoplatonica e dal frantumarsi dell'unità divina nella molteplicità degli individui, si giunga al dualismo tra mondo terreno e ultraterreno, tra realtà materiale e spirituale, con l'implicita condanna del primo termine del binomio, è problema che investe momento per momento tutta l'evoluzione della mistica: farne la storia significherebbe cogliere e valutare gli apporti infiniti e infinitesimali che hanno contribuito al travisamento di un principio filosofico e al consolidamento di un equivoco.

Il punto d'arrivo, la conseguenza estrema di questa evoluzione è già riconoscibile nell'impostazione che i mistici tedeschi del Trecento hanno dato al problema gnoseologico. Non tanto in Eckhart, quanto in Tauler, nell'anonimo *Mosaiktraktat*, e in termini ancor più drastici nella *Deutsch Theologia*, leggiamo che l'unica conoscenza possibile è in Dio e che l'uomo per attingerla deve chiudersi in se stesso respingendo da sé il mondo esteriore ed ogni sollecitazione che da esso proviene, e cercare l'estasi che sola può realizzare l'unione con Dio, l'«unio mystica» che ricomponе l'unità primigenia. E in questa estasi il problema gnoseologico tende a confondersi con l'ontologico, perché l'uomo che attinge la conoscenza di Dio è Dio. Il dualismo materia-spirito si è trasformato in realtà interiore-realtà esteriore e nei due termini del binomio si realizzano i poli del bene e del male.

Se la *Deutsch Theologia* e i grandi mistici del Trecento sono tra le fonti principali di tutta la dottrina luterana, ancor più di quanto Lutero non dimostri nelle sue citazioni, della dottrina luterana della libertà del cristiano sono senz'altro la radice. Ma nello scritto *Von der Freyheit eines Christenmenschen* del 1520 il problema ridiventa ontologico e morale, con uno di quei trapassi illogici a cui il procedimento sillogistico troppo spesso apre la via. E tale ridiventa dopo che le premesse sono state forzate ai limiti dell'assurdo. Se per i mistici il mondo esteriore doveva essere escluso perché turbava l'estasi e la conoscenza in Dio, in quanto fallace parvenza priva di realtà, per Lutero deve essere escluso sempre per la stessa causa ma per un altro fine: affinché l'uomo si realizzi pienamente. Solo nel suo mondo interiore, solo chiudendosi nel suo io l'uomo è assolutamente libero, «eyn freyer herr über alle ding und niemandt unterthan», mentre calato nella realtà esteriore è «eyn dienstpar knecht aller ding und yedermann unterthan»<sup>2</sup>. Ed ecco che qui, con un nuovo scarto del procedimento sillogistico il dualismo viene superato nella più aberrante delle maniere, perché l'uomo dotato di anima e corpo, appartenendo al mondo spirituale e al mondo materiale, unisce in sé l'aspetto interiore e quello

2. «Un signore libero al di sopra di tutte le cose e a nessuno soggetto», «uno schiavo soggetto a tutte le cose e a chiunque».

estriore ed è quindi, contemporaneamente, il signore assolutamente libero e lo schiavo tenuto ad obbedire, l'artefice della sua libertà e salvezza e il servo che non può e non deve ribellarsi. I due mondi non hanno contatti e l'uomo interiore non è responsabile delle azioni dell'uomo esteriore. Il servo può anche uccidere se gli viene comandato, ma il suo io interiore è libero da ogni colpa, perché non lui l'ha voluto. E viceversa la libertà del mondo interiore non deve essere trasferita nel mondo esteriore: l'uomo non deve ribellarsi all'ingiustizia, alla schiavitù e alla fame perché sono tutti fallaci vincoli della realtà esteriore che non toccano l'uomo interiore, libero e affrancato da ogni legame.

Questo non 'capirono' i contadini ribelli, che confondendo la realtà interiore con l'esteriore pretesero la libertà dalla guerra e dalla fame. E sulla base di questa dottrina Lutero condannò i contadini e li abbandonò alla repressione dei principi. Il ragionamento di Lutero è capzioso fino all'assurdo. Thomas Münzer invece ha ragione, ma non perché è un mistico; ha ragione perché il sillogismo nel suo pensiero non prevarica sul senso umano; ha ragione perché è un uomo libero e non deve difendere una posizione di potere. Ma la matrice di Münzer è la stessa di Lutero: mistici sono entrambi ed è un grave errore storico condannare Lutero come scolastico. Al contrario, sono proprio le premesse mistiche portate fino all'assurdo che conducono alla mistificazione. E quando Ball condanna la Riforma perché è «una filologia e non una religione»<sup>3</sup> non si rende conto che indirizza i suoi strali contro l'aspetto più positivo del pensiero luterano, la ricerca del verbo biblico nella sua forma primigenia, ripulito dalle incrostazioni che secoli di teologia gli avevano sovrapposto.

Né il metodo sillogistico, troppo spesso adottato da Lutero, può essere identificato con la scolastica, che giunge anzi, ad opera di San Tommaso, a risultanze diametralmente opposte: al superamento del dualismo spirito-materia nella concezione dell'uomo come «unione sostanziale» di anima intellettuale e corpo, restituendo all'uomo la libertà di pensiero e la piena responsabilità delle azioni. È significativo che anche a questa ricostituzione dell'integrità e totalità umana si giunga attraverso il problema della conoscenza<sup>4</sup>, ma i risultati sono opposti: perché se da un lato l'uomo è libero e quindi responsabile, non gli si offre dall'altro, per nessuna via, la possibilità di attingere l'essenza divina, di fondersi con Dio e deificarsi. La «ratio» che lo rende libero gli pone anche dei limiti insormontabili, la cui consapevolezza si realizza nella coscienza della propria misura, che è consapevolezza insieme di un valore e di un limite. La distanza tra queste risultanze e quelle di Lutero è abissale. Qui, non là, sta l'essenza dell'Umanesimo. E nulla veramente si ritrova in Lutero dello spirito della scolastica.

3. Hugo Ball, *op. cit.*, p. 64.

4. S. Tommaso, *Summa contra Gentiles*, III 47.

Se Ball non scorge, non può o non vuole scorgere, la vera radice del pensiero luterano, se, consapevolmente o no, attribuisce le cause dell'esito negativo di quello ad una radice filosofica che a Lutero è estranea nella sostanza, egli si comporta in realtà come il malato che vede e depreca negli altri il suo stesso male. Non a caso infatti all'esperienza storico-politica di questi anni, legata all'amicizia di Ernst Bloch, seguirà in Ball un momento dichiaratamente mistico-religioso, dominato dall'influenza del teologo mistico Franz von Baader, aperto alle più deteriori manifestazioni di un misticismo decadente quali la magia e la demonologia. Ball non vuole, o non può, vedere che alla base del pensiero luterano è la mistica tedesca del Trecento, la stessa esperienza religiosa che egli ammira ed esalta in Münzer, in Böhme e in Baader. Per questo Ball attribuisce ogni colpa degli errori di Lutero, e in una prospettiva più ampia, di tutti gli errori umani e della totale infelicità degli uomini, a quello che considera l'opposto della fede mistica, l'antagonista e il grande nemico: la ragione:

Ma se da un lato egli persegue la «Vernunft» (che d'altra parte non si può qui identificare con la «ratio» ma piuttosto con il più deprecabile 'benpensare') come l'eredità del luteranesimo, colpa prima e costante degli errori dei tedeschi, freno allo slancio cristiano e umanitario, abitudine all'ossequio supino delle leggi e dello stato, dall'altro individua il perpetrarsi di questo peccato originale nel pietismo con tutto il suo perbenismo borghese. Con radici ancor più profonde lo spirito luterano si riafferma nell'etica kantiana, il cui principio dell'imperativo morale gli appare ribadire il rispetto delle leggi e dell'autorità costituita<sup>5</sup>. Mentre individua chiaramente la componente conformista e la sua origine, o meglio la sua codificazione, nella morale luterana, egli insiste d'altro lato nell'attribuire questi aspetti negativi alla radice scolastica, razionale, che si perpetua da Lutero a tutto il pensiero tedesco culminando poi nella filosofia di Hegel. Accanto a Lutero, Hegel è il secondo idolo tedesco da abbattere, colpevole di «aver scambiato la logica con il Logos»<sup>6</sup>, e di avere, con il sistema di tesi antitesi e sintesi, costretto l'anima negli angusti limiti del «Selbstbewusstsein» del suddito prussiano<sup>7</sup>.

Anche a proposito di Hegel il discorso di Ball è discutibile. La critica è discorde sull'influenza che può aver avuto sulla formazione del giovane Hegel lo studio presso la facoltà di teologia di Tubinga, in cui il futuro filosofo restò come studente dal 1790 al 1793<sup>8</sup>. Certo la scuola di Tubinga era dominata dal pietismo e dalle correnti teosofiche, le cui radici affondano profondamente nella mistica medievale. Quanto in lui sia rimasto dell'insegna-

5. Hugo Ball, *op. cit.*, p.78.

6. Hugo Ball, *op. cit.*, p. 132.

7. Hugo Ball, *op. cit.*, p. 140.

8. C. Lacorte, *Il primo Hegel*, Firenze 1959 e G. Della Volpe, *Hegel romantico e mistico*, Firenze 1929.

mento dei celebri maestri di quella scuola è assai incerto, anche se un contributo notevole allo studio del problema viene dall'esame delle opere giovanili di Hegel avviato dal Dilthey. Ad una tendenza ad accentuare la presenza mistica nel giovane filosofo, a cui si indulse negli anni in cui si voleva vedere in Hegel il profeta dell'ideologia nazionalistica e della 'mistica' fascista, succede nella critica del dopoguerra una tendenza opposta, volta a limitare tale presenza, se non a negarla. Ma non è nella più o meno accentuata religiosità degli scritti giovanili che si deve inseguire la traccia della filosofia mistica; forse è nel fondamento stesso della dialettica hegeliana e cioè nell'accentuato dualismo tra pensiero e essere e nella preminenza data al primo, per cui «die Denk- und Begriffsbestimmungen sind es, in denen er *ist*, was er *ist*»<sup>9</sup>. Al di là di qualsiasi implicazione religiosa, l'interiorizzarsi dell'essere è legato ad una radice mistica, oscillante tra problema ontologico e gnoseologico, ma che tende sempre più a trasformarsi in una ontologia mistica: l'essere è nell'intelletto, la realtà in ciò che l'io pensa. A questo punto il dualismo mistico tra realtà interiore e realtà esteriore pare superato nella prevaricazione della prima sulla seconda. Siamo ormai sulla via che porterà alla tragica constatazione che non c'è altra realtà che quella dall'uomo pensata, o immaginata, o sognata. La vita diventa illusione, autoinganno. L'uomo è sospeso sul vuoto.

Se Ball accusa Hegel di aver sacrificato la religione alla «Vernunft», il «Logos» alla logica, ciò avviene perché egli è alla ricerca del 'palpito religioso', del 'mistico fondersi dell'anima in Dio', ed è, anche biograficamente, alle soglie della crisi misticheggiante della sua vita. Non si accorge quanto la sua crisi sia parente della dialettica negativa.

Date queste premesse, gli altri giudizi di Ball sono scontati: la «Vernunft» resta per lui la grande colpevole. La filosofia della ragione ha fatto dello stato il principio più sacro e su di esso ha basato la morale individuale e l'etica sociale. Per questo, afferma Ball, nessuna rivolta è stata mai condotta in Germania contro lo stato, né, di conseguenza, contro l'assetto sociale su cui esso poggia. Anche Marx si inserisce in questo schema conformistico e, affermando il principio che il profitto regge il mondo, fa sua la morale della borghesia capitalistica: lo stato che egli auspica non vedrebbe infatti l'abolizione del concetto di classe e delle barriere che separano nella società le classi, ma soltanto la sostituzione di una classe ad un'altra nel ruolo direttivo dello stato. Attorno a questi spostamenti di potere, poiché tali sono, assai più che rivoluzioni, l'involucro statale resta intatto pur nella sua convenzionalità, artificiosità e violenza costringitiva. Sotto questo profilo Ball vede in Marx la stessa componente negativa di Bismarck, una frangia di quella morale legalista che considera lo stato di diritto inattaccabile e inviolabile anche nella violenza della rivoluzione proletaria. E la critica corrosiva

9. G. W. F. Hegel, *Wissenschaft der Logik*, II p. 494.

e distruttrice che avrebbe dovuto demitizzare il concetto di stato si scaglia contro la religione, a cui vengono attribuite tutte le colpe di una società conformista e spietata. E qui Hugo Ball manifesta senza alcuna remora il fondamento religioso del suo pensiero: nessuna rivolta è possibile senza una solida fede. Ma la sua non è generica fede nelle possibilità umane, né tanto meno in un progresso che, vicino o lontano, l'uomo possa realizzare, ma è «l'insegnamento dei santi, dei mistici e dei profeti»<sup>10</sup> contrapposto all'ortodossia dei concili e all'infallibilità dell'autorità religiosa.

Gli unici giudizi positivi sono rivolti a personalità assai diverse tra loro, ma che hanno come unica nota comune un'accentuata componente mistica o misticheggiante. Mistico è Jakob Böhme, il cui pensiero è ancorato ai grandi maestri del Trecento; mistico è Franz von Baader, che a Böhme si riallaccia direttamente. A Baader in particolare sono rivolte le parole di più entusiastico consenso, né Ball pare accorgersi che la genesi del pensiero di entrambi è la medesima del pensiero luterano. Ma nella stessa galleria di ritratti positivi troviamo Mazzini e Bakunin, l'Italia dei Carbonari, Gracco Babeuf e Filippo Buonarroti. Se da un lato il filo del pensiero di Ball sembra aggrovigliarsi in un intrico di mistica, fede e misticismo convulso, dall'altro appare chiaro il punto di partenza di tutti i suoi giudizi, esemplarmente riassunto nella sua definizione del socialismo, contrapposto alla «Göttin Vernunft», il totem dell'abominato illuminismo: «I principi della rivoluzione francese, libertà, uguaglianza e fraternità, che continuarono ad agire nel tempo, sono profondamente cristiani e divini. La liberazione dalla schiavitù e il comunismo, che in questa rivoluzione [la Comune di Parigi] tornarono a vivere, questi sono veramente cristiani. Gli evangelisti e gli apostoli, i padri della Chiesa e Campanella, Thomas Münzer, gli Anabattisti, in parte i monaci, i Quaccheri, i settari russi, questi sono veramente socialisti»<sup>11</sup>.

Non occorre insistere sulla disparità dei personaggi e delle correnti che sono qui accomunati sotto la definizione di cristiani e socialisti. Occorre invece rilevare che in tutti Ball crede di vedere la negazione della «Göttin Vernunft», la «dea ragione», e l'affermazione di uno slancio umanitario, istintivo come una forza della natura, scevro di strutture razionalistiche e di irrigidimenti politici. Di qui ad una formulazione tipicamente anarchica il passo è breve: «Il 'sapere', dove entra come sommo principio, uccide necessariamente l'entusiasmo, lo spirito, e quell'istinto umano che sgorga da sorgenti irrazionali, il quale trova per ogni conflitto la soluzione più semplice. Il 'sapere' moltiplica i problemi, l'entusiasmo li semplifica e risolve»<sup>12</sup>. Riportato ad una terminologia più immediata e ad una formulazione più polemica, il pensiero dell'ex dadaista Ball coincide con quello del dadaista Tzara: «Fe-

10. Hugo Ball, *op. cit.*, p. 240.

11. Hugo Ball, *op. cit.*, p. 166.

12. Hugo Ball, *op. cit.*, p. 204.

de irrefutabile in ogni dio che sia il prodotto immediato della spontaneità: DADA...»<sup>13</sup>.

Benché i dadaisti siano sempre rifuggiti da formulazioni ideologiche essendo ogni affermazione di principio contraria allo spirito di assoluta spontaneità e libertà, non è tuttavia difficile scorgere che in tutto il movimento e in tutti i suoi rappresentanti l'obiettivo principe è la distruzione della logica, confusa spesso con la ragione, colpevole di aver organizzato una società ingiusta e un consorzio umano non più tollerabile. Anche nel Ball post-dadaista la negazione della ragione e della logica è il vero filo conduttore delle analisi storiche e dei giudizi contenuti nel *Pamphlet*, è l'angolo visuale che gli permette di accomunare nel paradiso dei giusti i padri della Chiesa e Bakunin, Franz von Baader e Filippo Buonarroti, nella condanna più intransigente Lutero e Hegel, Marx e Bismarck. E per lo stesso motivo il cattolico Ball non si accorge che l'Italia di Mazzini non è la stessa dei Carbonari e delle logge massoniche. Mistica e misticismo, se è lecito scorgere nella prima una corrente di pensiero, nel secondo un atteggiamento sentimentale, si confondono nel suo giudizio fino a non distinguersi dalle loro conseguenze più lontane: il rifiuto totale della società, la negazione del pensiero, il vagheggiamento di un umanitarismo da età dell'oro che senza esitazione lo stesso Ball chiama 'utopia'. Nel ripudio della società e dei suoi prodotti entra anche il ripudio della lingua come fatto convenzionale, come mezzo che la società impone all'uomo perché possa comunicare con gli altri.

Nei riguardi della lingua il rifiuto ha però moventi più complessi. Il carattere stesso della letteratura d'avanguardia porta allo squilibrio tra lingua e linguaggio, tra lo strumento convenzionale di comunicazione e il suo aspetto soggettivo, il mezzo dell'espressione. Il processo che porta a questo squilibrio è lungo e lento e ha le sue origini nel prevalere del mondo interiore soggettivo, su quello esteriore e oggettivo, nel venir meno, come vuole Lukacs<sup>14</sup>, della fede nella realtà oggettiva. Se l'inizio di questo processo è lontano nel tempo, le ultime tappe che porteranno allo squilibrio della bilancia e alla frattura tra lingua e linguaggio sono sempre più brevi e affannose perché al prevalere dell'io e del mondo interiore s'unisce la rivolta contro la società e il rifiuto delle sue strutture convenzionali e logiche. Con la logica il poeta rifiuta anche la lingua, le cui strutture gerarchiche sono dettate dalla logica, e di conseguenza rifiuta la possibilità di comunicare con i suoi simili. Quando i dadaisti compongono poesie con le parole che vengono fuori a caso, scritte su cartoncini, da un cappello, sanno di non poter essere capiti e non lo desiderano. *Katzen und Pfauen* e *Karawane*, per citare due poesie di Ball, non hanno mai detto nulla a nessuno, né vogliono dire alcunché; se a noi sembra di cogliere un'immagine evocata dal ripetersi di alcuni suo-

13. Tristan Tzara, *manifeste dada* 1918.

14. G. Lukacs, *Die Theorie des Romans*, pubblicato in volume per la prima volta a Berlino nel 1920.

ni («...faffa...faffa...olafa...fafamo...fafo...mâ mâ...mjâma...») in *Katzen und Pfauen*, imitativi forse dei suoni dei gatti e dei pavoni), abbiamo però sempre coscienza che forse arbitrariamente forziamo il componimento a dire cose che non dice. Anche *Te gri ro ro*, che alterna suoni privi di significato a parole, e conclude tutte le strofe, tranne l'ultima, con due versi di normale struttura sintattica, forse non vuole dire nulla: noi siamo tentati di leggere in quei versi finali la constatazione di un assurdo, quello stesso assurdo prima espresso in suoni incomprensibili e che alla fine, nell'ultima strofa, si afferma come totalità, perché nessun suono, nessuna parola ha più un significato. E se non è vero? Chi ci darà mai la certezza che il poeta ha voluto dire questo, o comunque ha voluto dire qualcosa? Noi possiamo aver inventato quel significato, forzando il testo, compiendo un arbitrio. La parola, anche la più consueta, quella che tutti conosciamo, può non voler dire più nulla, poiché è venuta meno la certezza che ad un significante corrisponde un significato, e con questo è venuto meno il fondamento stesso della lingua. Siamo di fronte a un linguaggio assoluto, che non dice più nulla.

Si potrà forse obiettare che queste poesie di Ball sono le espressioni più assurde del dadaismo. Ma lo stesso dubbio rimane anche in componimenti in cui il linguaggio comunica qualche cosa. Si pensi al dubbio che grava su una delle più celebri poesie del dadaismo tedesco, *Kaspar ist tot*, di Hans Arp, a proposito della quale ci si chiede chi sia Kaspar, il burattino, l'uomo, Dio? Sempre di Arp leggiamo *Schwarze Eier* e vediamo immagini, talvolta bellissime, riflettersi negli «occhi dei verri». E se invece siamo noi a suggerirle al testo? Quanto gli prestiamo di nostro? Il dubbio resta. A questo proposito mi pare che la poesia più significativa sia *Opus Null*, sempre di Arp. Leggendola si può cedere all'impressione che lingua e linguaggio riacquistino un certo equilibrio: la struttura sintattica è perfetta, ogni regola è rispettata, l'iniziale maiuscola contrassegna con rigore quasi pedante tutti i sostantivi. Le due strofe di cui è composta la poesia si corrispondono simmetricamente. Ma in ogni verso è inserita almeno una parola diversa da quella che la nostra logica richiederebbe ed essa basta a cancellare il concetto che stava per prender forma. È un gioco bizzarro o il poeta vuol deludere il lettore che tenta di capire? La tecnica è talmente precisa e insistita che si crede di scorgere proprio l'intenzione di dimostrare quanto facilmente si possa vanificare il significato di un enunciato, come la struttura logica della lingua sia fragile, o meglio vuota, quando non sia sorretta da un contenuto, da un concetto che si voglia comunicare, e soprattutto da una presenza umana che voglia esprimersi e che gli altri possano capire. Ed ecco che questa lingua regolare ma vuota, perfettamente strutturata ma priva di senso umano, fa pensare alla società che l'uomo ha realizzato, alla vita stessa che al poeta viene offerta: tutto risponde agli schemi prestabiliti, tutto è in 'regola', ma dentro non c'è niente, né umanità né felicità, non c'è che l'anonimo «unopercento» di *Opus Null*.

Ma ancora una volta: è proprio questo che il poeta ha voluto dire? Se la rinuncia a comunicare è propria, in misura diversa, di tutti i movimenti d'avanguardia, essa è il fondamento del dadaismo, e a tale rinuncia si collega, indice di profondo scetticismo, il quasi totale disimpegno politico di questi movimenti. Eppure la poetica dei dadaisti, se di poetica si può parlare, è ancora lontana dal sostituire all'espressione il silenzio, dal radicalismo, ad esempio, della Wiener Gruppe che affermerà che si può fare opera di poesia col solo pensiero, senza né scrivere né dire una parola. Per Dada la parola, detta o scritta, il suono, il segno, anche se non comunicano nulla, sono più importanti del silenzio e della pagina bianca. L'espressione è valida di per sé, al di fuori, o al di sopra, di ogni relazione con gli altri; la poesia dada è una voce senza pubblico, o, nei casi migliori, per cui il pubblico non conta. È simbolo di un mondo tutto e solo interiore, di una frattura totale e irreparabile tra mondo interiore e mondo esteriore, tra realtà soggettiva e realtà oggettiva. È però sempre espressione. Forse di una realtà frantumata, a cui la stessa volontà individuale rinuncia a dare ordine. L'io che credeva di poter essere sovrano incontrastato del mondo interiore, ha abdicato. Chi domina ora è il caso, quello che fa sortire le parole dal cappello dei dadaisti.

## Poesia e regressione: Anne Sexton

La pubblicazione di *Life Studies* di Robert Lowell nel 1959 si situa come capovolgimento imprevisto nella poesia formalistica e impersonale degli anni cinquanta<sup>1</sup>. Mai fino ad allora, con l'eccezione dei poeti *beat*, una vicenda privata era stata proposta ai lettori con tale immediatezza e crudeltà. I temi esistenziali dell'alienazione si erano concretizzati risalendo alla vicenda familiare e politico-sociale di una generazione e imponendosi per la essenzialità rigorosa e il costante controllo formale dell'ironia.

Era stato previsto allora che i cattivi imitatori si sarebbero sentiti autorizzati a sbandierare storie di nevrosi private quanto irrilevanti. Nel libro di Lowell invece il preciso inquadramento storico e l'analisi lucidissima del *self* davano ragione del passaggio da una ortodossia anche metrica a una più libera esplorazione formale e tematica.

Se pure in modi diversi due poetesse della Nuova Inghilterra utilizzano la lezione lowelliana per imporre altri squarci biografici di uguale violenza ma non sempre ugualmente convincenti. Esiste nella poesia di Sylvia Plath un rapido disfarsi dei modi pianamente narrativi e biografici per raggiungere una oggettività più sicura ed una più vasta rilevanza<sup>2</sup>. Questo è attuato formalmente con la creazione di una articolata mitologia personale in cui le *persone* hanno tutto il peso emblematico e riconoscibile delle figure della storia e del costume: il nazista e l'ebreo, boia e vittima, in «Daddy», la macabra spogliarellista stanca di risorgere intorno a cui si accalca la folla in «Lady Lazarus», lo sfrontato inarrestabile persuasore pubblicitario in «The Applicant». La violenza che fa scontrare l'una contro l'altra queste maschere è presente in altre laceranti contrapposizioni simboliche: il colore vitale e doloroso dei papaveri contro la falsa morte incolore del sonnifero («Poppies in July»), il peso e la solidità della statua di contro a tutto ciò che scioccamente si muove in un gorgo e si perde nell'indistinto («Sculptor» ma an-

1. Fra i poeti americani del secondo dopoguerra anche John Berryman condivide con il Lowell di *Life Studies* il rifiuto dell'impersonalità in poesia. Vedi in proposito: S. Perosa, prefazione al poemetto di J. Berryman *Omaggio a Mistress Bradstreet*, Torino, Einaudi, 1969, p. 5-18.

2. Per un'accurata e illuminante analisi di questo passaggio cfr. R. Oliva, «La poesia di Sylvia Plath» in *Studi Americani* n. 15, 1969, pp. 341-381.

che «The Spinstler»<sup>3</sup>. Si sono studiate nell'opera della Plath le corrispondenze patologiche della *imagery*. Resta però il fatto che l'oggettivazione riesce indiscutibile. La crudeltà del disvelamento non è vanificata dalla curiosità alla moda del nevrotico lettore (o critico) contemporaneo.

Per Anne Sexton la legittimità dell'esposizione privata si presenta più problematica. Lowell la difende pur ponendola, come riuscita formale, dopo la Plath<sup>4</sup>. Altri<sup>5</sup> la liquidano severamente in poche righe senza neppure concederle il beneficio di un'analisi dimostrativa. Rosenthal che ha dato un nome («confessional poetry»)<sup>6</sup> alla tendenza poetica che si rifà a *Life Studies*, riconosce alla Sexton alcuni meriti pur ammettendo che non esiste per lei né la forza corrosiva e polemica della Plath, né la solida consapevolezza storica di Lowell<sup>7</sup>.

3. Il movimento è assunto con una connotazione positiva in «Spinstler» perché ad esso si contrappone la rigidità e il rifiuto alla vita da parte della zittella. In «Sculptor» invece la forma fissa una vita «più vita» della nostra: «a solid repose than death's». Intorno alla statua, alla forma raggiunta e definitiva, «Our bodies flicker/Toward extinction». La contrapposizione drammatica è comunque costante.

4. Vedi *The Review*, n. 26, estate 1971, «A Conversation with Robert Lowell», p. 27: «Few women write major poetry... Only four stand with our best men: Emily Dickinson, Marianne Moore, Elizabeth Bishop and Sylvia Plath... Anne Sexton I know well... She is a popular poet, very first person, almost first on personality... Years ago, Sylvia and Anne Sexton audited my poetry classes. Anne was more herself, and knew less. I thought they might rub off on each other. Sylvia learned from Anne».

5. Vedi Charles Gullans in *The Southern Review*, primavera 1970, p. 497; a proposito di *Live or Die*: «The materials of Anne Sexton's third book are already familiar to us. Wanting to die, resisting suicide, checking into the mental hospital, talking to one's psychiatrist, insanity and the threat of it, and one's desperate resistance to that insanity – any of these might well be the materials of a serious poem; but these are not poems, unless we conceive of a poem as the simple delineation of anguish, or literal confession. These are not poems at all and I feel that I have, without right or desire, been made a third party to her conversations with her psychiatrist. It is painful, embarrassing, and irritating... The Romantic stereotype says that the poet is sensitive and suffers; the neo-Romantic stereotype says that anyone who is sensitive and suffers is a poet. ...their (Anne Sexton's poems) publication is a result of the confusion of critical standards in the general mind». Nonostante questo giudizio, e altri simili, il libro della Sexton ottenne nel 1967 il premio Pulitzer di poesia.

6. M. L. Rosenthal, *The New Poets*, Oxford University Press, 1967, p. 25: «The term 'confessional poetry' came naturally to my mind when I reviewed Robert Lowell's *Life Studies* in 1959, and perhaps it came to the minds of others just as naturally. Whoever invented it, it was a term both helpful and too limited, and very possibly the conception of a confessional school has by now done a certain amount of damage» (p. 25). «Confessional poetry is a poetry of suffering. The suffering is generally unbearable because the poetry so often projects breakdown and paranoia. Indeed the psychological condition of most of the confessional poets has long been the subject of common literary discussion... It is not enough, however, to relegate the matter to the province of the mentally disturbed. ...Sentimentality, self-dramatization, and the assumption that universal feelings are the private property of the poet himself as a uniquely seismographic instrument are among the manifest dangers of the situation...» (p. 130-1).

7. M. L. Rosenthal, *op. cit.*, p. 133: «Anne Sexton's poetry seldom explicitly includes the

Secondo altri critici la Sexton vede bene ma vede poco, anche se non si può disconoscerle una certa abilità tecnica e immaginativa. Si tratterebbe comunque di un personaggio sgradevole, piagnucoloso, irritante<sup>8</sup>, le cui poesie possono servire da specchio soltanto a una borghesia sfaccendata e *sophisticated*, un personaggio non riscattato da un qualsiasi superamento di sé in una visione più vasta<sup>9</sup>. Di queste accuse la poetessa deve essere ben consapevole se mette come epigrafe a una poesia di *Live or Die* una frase di Artaud: *You speak to me of narcissism but I reply that it is a matter of my life...*<sup>10</sup>.

Se pare problematico chiedere alla Sexton la lucidità storica che permetta un distacco critico, si può invece cercare altrove il suo tentativo di oggettivazione e la ricerca di una forma che come la *frozen emotion* poundiana fissi il grido del self in una tecnica precisa: ad esempio i modi della *nursery rhyme* coi loro toni grotteschi o insidiosamente sinistri nei primi tre volumi di versi, o il ricorso alla favola in *Transformations*.

Il perseguimento di una costruzione formale, ovviamente irrinunciabile, è costante nella Sexton fin da *Bedlam and Part Way Back*, il suo primo volume di versi pubblicato nel 1960. La data è significativa: *Life Studies* è del 1959, ma la prima raccolta della Plath, *Colossus*, pubblicata in Inghilterra, è dello stesso anno.

In questa prima raccolta la Sexton<sup>11</sup> organizza tematicamente l'oscillare del self fra pazzia e realtà. Utile al riguardo, data l'evidente derivazione lowelliana, il confronto tra *Bedlam and Part Way Back* e *Life Studies*. Mentre Lowell fa della clinica psichiatrica (nella poesia «Waking in the Blue») un momento simbolico che sviluppa il tema dell'*indictment* a tutta una società (il sorvegliante notturno della clinica, assorto nella lettura di *The Meaning of Meaning*, pare altrettanto confuso, e teso alla ricerca disperata di un

cultural criticism of Lowell's or Plath's. But it is not entirely without it, either,...» e cita come esempio la poesia «Ring the Bells» della prima raccolta.

8. C'è anche chi lo trova, se non simpatico, per lo meno 'interessante'. Vedi G. S. Fraser in *Partisan Review*, n. 2, 1970, p. 300: «Yet... one's criticism of Mr Golfarb and Mrs Sexton is in terms of the highest possible poetry, which theirs isn't, not in terms of general literary efficiency; theirs are human voices, and they know how to make themselves heard, and they don't fumble or muff, they get the effects they are aiming at and they are interesting as human persons – especially as human persons wanting other persons to get as interested in themselves as they are».

9. Per un esempio italiano e contemporaneo di questa tendenza ad esporre il self più dolorosamente privato e irriscattabile penserei a Dario Bellezza (*Poesie*, Garzanti 1970) che però sente tutto il peso e l'esclusione a cui lo condanna l'irriducibilità di un cros tragico e proprio di questa coscienza fa motivo della propria poesia.

10. A. Sexton, *Live or Die*, Boston, Houghton Mifflin, 1966, p. 75. Epigrafe alla poesia «Suicide Note».

11. A. Sexton *Bedlam and Part Way Back*, Boston, Houghton Mifflin, 1960. *Bedlam* significa inglese «frastuono, confusione, ospedale psichiatrico». Il ritorno dal caos è quindi solo parziale e il titolo della raccolta indica l'oscillare fra pazzia e «normalità» senza soluzione definitiva.

senso perduto, quanto i suoi pazienti) tanto che la trama si svolge sui due piani paralleli della storia di una famiglia e dell'intera nazione americana, lo stesso luogo diventa per la Sexton il polo estremo e ricorrente di una storia tutta personale. In Lowell «Mayflower screwballs» applicato ai malati della clinica implicava una notazione ironica e di distacco – la capacità di vedere, anche in se stessi, il termine inevitabile di una vicenda storica oltre che familiare e specifica. Per la Sexton invece – cito a caso da una delle numerose poesie che hanno per sfondo la clinica – «You, Doctor Martin» – il rapporto malato-psichiatra è posto in termini tutti psicoanalitici e mitici. Il dottore è infatti definito come terzo occhio<sup>12</sup> oracolare, padre-dio: «Of course I love you;/you lean above the plastic sky,/god of our block, prince of all the foxes». I pazienti sono allora bambini disordinati («we stand in broken lines... We chew in rows, our plates/scratch and whine like chalk/in school»), che tuttavia accettano l'autorità, vi si adeguano anzi come un rifugio<sup>13</sup>.

Anche a livello formale la Sexton non raggiunge spesso la concisione epigrafica di Lowell. Una frase che in «Waking in the Blue» esprimeva chiaramente la connotazione sinistra dei pazienti che devono essere difesi soprattutto da se stessi («We are old timers,/each of us holds a locked razor»), diventa esplicitamente per la Sexton in «You, Doctor Martin»: «There are no knives to cut your throat». Anche ad una prima lettura «You, Doctor Martin» mostra chiaramente la diversa direzione verso la quale si muove la poetessa, non solo rispetto a Lowell, ma anche rispetto alla Plath<sup>14</sup>, nonostante l'uso di figure comuni come quella della strega, di Lazzaro risorto ecc.

Non c'è nella Sexton la rappresentazione del *self* visto storicamente. Sebbene sia certamente anche lei un «Mayflower screwball», se guarda a se stessa lo fa per vedersi come regina spodestata, un tempo bellissima, «magic tal-

12. Vedi in proposito il libro di T. Lobsang Rampa *The Third Eye*, pretesa «rivelazione» sulla mitologia tibetana: il terzo occhio sarebbe la facoltà, perduta dagli occidentali, che permette di vedere una realtà non percepita dai sensi. Il libro, tradotto anche in italiano (Mondadori, 1958) ebbe molto successo in Inghilterra e negli Stati Uniti negli anni cinquanta.

13. Vedi ad esempio nella stessa raccolta la poesia «For John, Who Begg Me Not To Enquire Further», p. 51: «Not that it was beautiful,/but that, in the end, there was/a certain sense of order there;...».

14. La Plath esaurisce il tema della pazzia trattato esplicitamente nel romanzo autobiografico *The Bell Jar*. Nelle poesie il tema dell'ospedale è svolto partendo sempre da una realtà fisica: una ferita, la gamba ingessata ecc., per passare metaforicamente a una malattia più vasta. Riguardo all'uso di metafore comuni, «Lazarus» è nella Sexton solo un nome che indica il ritornare dalla morte (nella poesia «The Hangman» in *All My Pretty Ones*, Boston, Houghton Mifflin, 1961, p. 38). La Plath invece costruisce su quella metafora tutta la poesia «Lady Lazarus» arricchendola di volta in volta di significati. Lady Lazarus è la risorta, ma anche la spogliarellista, e la strega mangiatrice di uomini, attorno alla quale la folla preme gridando al miracolo.

king to itself», volpe maligna. Si chiarisce quindi facilmente ad una lettura attenta di *Bedlam and Part Way Back* il senso diverso che esperienze apparentemente simili assumono nelle diverse personalità poetiche. In Lowell l'inquadramento storico, la morte del mito, la dissacrazione dolorosa, una misura che evita l'*épanchement* irrilevante. Nella Sexton, nessuna ironia, la formalizzazione del mito, o il lamento organizzato come cantilena infantile.

Il libro si divide in due parti. La prima, di trenta poesie, la seconda di tre che concludono cronologicamente e tirano le fila dell'esperienza. Nella prima parte vengono dati i luoghi e i personaggi di un'infanzia mai superata e della nuova infanzia della clinica. Nella seconda si attua il tentativo, incerto e provvisorio, di conciliazione. Il tema dell'infanzia diventa così il centro unificante del libro e lo conclude con il tentativo di riconquista dell'amore della figlia, allontanata durante la malattia, la pacificazione della protagonista con la madre morta, e l'accettazione della sua pesante eredità.

Contrastanti, all'interno, le soluzioni formali esplorate, che procedono a volte confusamente fra resoconto cronachistico e concentrazione metaforica. È tuttavia interessante notare come la Sexton utilizzi sia nella prima parte che nella seconda più efficacemente proprio quelle forme di linguaggio brevemente affermativo, ricorrente, iterato che Rosenthal avvicina al *baby talk*. In questi componimenti la tecnica prosodica utilizza un ritmo sostenuto, rime, assonanze e ripetizioni che paiono talvolta avvicinarsi ad una specie di ossessiva canzonetta.

Esempi significativi di questa tendenza sono «*Ringing the Bells*», «*Lullaby*» e «*Music swims back to me*». Nella prima poesia il ritmo, raramente sostenuto dalla rima, si articola intorno alle ripetizioni ossessive di alcune proposizioni, e nella allitterazione:

And this is the way they ring  
 The bells in Bedlam  
 And this is the bell-lady  
 Who gives us a music lesson...  
 .....  
 and this is the small hunched girl  
 on the other side of me  
 who picks at the hairs over her lip  
 who picks at the hairs over her lip all day,  
 .....

Qui la poesia esprime nella forma più congeniale la regressione patetica della *hunched girl* e della *speaking voice* proprio nella struttura sintattica che riproduce la ripetizione ossessiva del gesto e del suono della campana che a sua volta diventa il ritmo stesso della composizione. In altri casi, ad esempio in «*Noon Walk on the Asylum Lawn*», l'organizzazione formale delle contrapposizioni – il verso descrittivo, il versetto biblico e il commento del *self* – danno risultati felicemente epigrammatici:

The summer sun ray  
shifts through a suspicious tree.  
*though I walk through the valley of the shadow*  
It sucks the air  
and looks about for me.

The grass speaks.  
I hear green chanting all day.  
*I will fear no evil, fear no evil*  
the blades extend  
and reach my way.

The sky breaks.  
It sags and breathes upon my face.  
*in the presence of mine enemies, mine enemies*  
The world is full of enemies.  
There is no safe place.

Le corrispondenze precise (the sun ray – the grass speaks – the sky breaks) attuano qui un crescendo minaccioso dove le parole bibliche paiono davvero, come nella successiva definizione di Lowell, «sad/slight, useless things to calm the mad»<sup>15</sup>, scongiuri infantili. La natura felice si rivela subito inquietante: il sole stesso «shifts to suspicious trees», l'erba si muta in una spada pronta a colpire, il cielo ferito infine non offre riparo.

In queste poesie brevi la cui struttura stessa corrisponde perfettamente alla regressione descritta (nel caso precedente, la paura), la Sexton dà, io credo, il meglio di se stessa, riuscendo a fare dei suoi stessi limiti un *atout*, scegliendo la dimensione che le è più congeniale. Altrove il distacco formale è ricercato nel mito («Where I live in this honourable House of the Laurel Tree», dove la ninfa inseguita da Apollo e mutata in alloro piange il suo passato rifiuto, e le membra di legno e le mani verdi, e l'inutile corona di cui adorna il poeta), in una sorta di poco originale *science fiction* («Venus and the Ark», sulla distruzione e rinascita del mondo dopo uno scoppio nucleare), nel ritratto («Unknown girl in the Maternity Ward», «The Farmer's Wife», «Portrait of an Old Woman on the College Tavern Hall», che implicano sempre una profonda identificazione) e infine nelle poesie del ricordo, le più rilevanti anche numericamente, che nei casi peggiori si risolvono («Hutch», «The Kite» ecc.) in un descrittivismo quasi imagista che pare però voler convogliare implicazioni che il testo non riesce a suggerire per mancanza di dati. Nella prima parte della raccolta è evidente l'influsso di *Life Studies*, e in particolare delle poesie in cui la figura del nonno del poeta garantisce la sicurezza di un mondo vittoriano («Dunbarton» e «Grandparents»). Tuttavia nella poesia della Sexton dedicata a un great-grand father

15. R. Lowell, *Near the Ocean*, New York, Farrar Straus and Giroux, 1967, «Waking Early Sunday Morning», p. 17.

«who begat eight/genius children and bought twelve almost new grand pianos», un «Bunyan man/slapping his thighs and trading the yankee sale/for one dozen grand pianos» il punto su cui si insiste è la fertilità di un passato mitico, e l'autrice torna sull'immagine del pianoforte senza però svilupparla, tanto che questa diventa simbolica di una grandezza che pare solo meramente volumetrica.

È chiaro il tentativo della Sexton di esplorare strade diverse, e più complesse, nelle tre lunghe poesie finali della seconda parte («For John, Who begs me not to enquire further», «The Double Image», «The Division of Parts») che dovrebbero concludere se non con una pacificazione almeno con un armistizio il suo confronto con coloro che le rimandano minacciosamente indietro l'immagine di sé. Qui si scende talvolta nella pura registrazione di eventi, non sempre rilevanti e spesso inutilmente patetici: «I could not get you back/except for weekends. You came/each time, clutching the picture/of a rabbit/that I had sent you...» Eccetera. È vero però che l'orchestrazione non vuole attuarsi qui sulla frequenza metaforica ma sulla organizzazione narrativo simbolica della doppia immagine, di volta in volta individuata. Compare infatti per la prima volta nella poesia dedicata al marito che apre la seconda sezione il «cracked mirror/of my own selfish death» e il capo diventa allora «my awkward bowl,/with all its cracked stars shining/like a complicated line», oppure «glass, an inverted bowl». La soluzione è indicata nella identificazione totale: «your fear is anyone's fear.../my kitchen, your kitchen,/my face, your face». E il rifugio domestico diventa incredibilmente lo specchio, reale questa volta, del *self*.

Nella poesia successiva, che si svolge in sette sezioni, lo sdoppiamento si attua dapprima davanti alla figlia. La pazzia viene allora come punizione di un rifiutarsi alla vita, quella propria e quella nuova della creatura: «The day life made you well and whole/I let the witches take away my guilty soul». Poi il confronto è con la figura materna:

And this is how I came  
to catch at her; and this is how I lost her.  
I cannot forgive your suicide, my mother said.  
And she never could. She had my portrait  
done instead.

Questo ritratto diventa allora chiaramente simbolo della schizofrenia: il sorriso della posa si trasferisce sulla tela, formale, inespressivo. È il sorriso che gli altri esigono da lei, colpevole invece di aver cercato la morte e di avere per questo ucciso l'amore che la madre le portava. Le immagini si moltiplicano a questo punto all'infinito e ciascuno vive con il suo doppio, il suo sorriso dipinto. Anche la madre ha un suo ritratto che riafferma un legame, e una pesante eredità: «And you resembled me, unacquainted/with my face you wore it». A volte narrazione e metafora si uniscono felicemente:

I wintered in Boston,  
childless bride,  
nothing sweet to spare  
with witches at my side.

O, nella sezione successiva:

I checked out for the last time  
on the first of May  
graduate of the mental cases,  
with my analyst's okey,  
my complete book of rhymes,  
my typewriter and my suitcases.

All that summer I learned life  
back into my own  
seven rooms, visited the swan boats,  
served cocktails as a wife  
should,...

Si ripropone allora l'immagine della figlia. Confronto ansioso che ripete il passato confronto con la madre. Intanto i ritratti, nella casa materna sulla collina, fronteggiandosi 'on opposite walls' riproducono entrambi i falsi sorrisi: «my mocking mirror, my overthrown/love, my first image». È, questo, il ritratto materno. Nell'altro quadro, di fronte: «I rot on the wall, my own/Dorian Gray». Nel rendere la scissione la forma poetica era stata più convincente, per l'uso ripetuto del refrain, di quanto non sia poi la soluzione. Nell'ultima sezione di «Double Image» il tono scade e si ferma al patetico, esplicito, poco convincente tentativo del lieto fine:

I, who was never quite sure  
about being a girl, needed another  
life, another image to remind me.  
And this was my worst guilt; you could not cure  
nor soothe. I made you to find me.

Nell'ultima poesia della raccolta, «Division of Parts», che continua il tema della accettazione reale e simbolica della eredità materna, viene affermata la necessità e l'alterità di un amore ragionevole «as Latin, as solid as earthware». Nell'infanzia invece tutta l'avidità dell'amore era accettata: «At first hunger is not wrong»<sup>16</sup>, l'impossibile era a portata: al circo il trapezista volava, incantando, sulla spiaggia l'aquilone correva lontano. La protezione era richiesta, e concessa. Resta ora invece una realtà senza «praise or paradise».

L'importanza della seconda parte di *Bedlam and Part Way Back* è confermata dal successivo sviluppo della Sexton nella raccolta successiva, *All*

16. In *Bedlam and Part Way back, cit.*, la poesia «Unknown Girl in the Maternity Ward», p. 34.

*my Pretty ones*, del 1961, imperniata sulla morte dei genitori. Qui il baby talk e gli schemi ripetitivi sono messi da parte (una eccezione è però «The Starry Night» col suo ossessivo ritornello) ma i risultati sono deprimenti e il cumulo di tristezze raccontate supera la sopportazione di un lettore non incline alle identificazioni<sup>17</sup>. La Sexton flirta con il bisogno di una religione. In «The starry Night» questo bisogno diventa grido trovando il felice correlativo oggettivo della notte stellata: «Oh starry starry night! This is how/ I want to die». In molti altri casi però la Sexton propone semplicemente la sua storia senza riuscire a trarne una tensione o un ritmo significativi. E quindi anche la sua «sincerità» diventa subito maniera. Basterebbe a questo proposito confrontare «To a Friend Whose Work has come to Triumph» con le composizioni di Berryman o Auden sullo stesso tema: le considerazioni ispirate da un quadro. Si tratta, come in Auden, della caduta di Icaro<sup>18</sup>, ma il discorso è continuamente interrotto dagli esclamativi: «Think of the difference it made! ...Admire his wings!» ecc. che rendono il ritmo, non si sa quanto volutamente, grottesco. *Live or Die*, del 1966, seppure interessante, non si può dire aggiunga molto alle prime raccolte. La Sexton si accorge di non poter sfruttare in eterno i suoi dolori ma i risultati tradiscono la sua incertezza. In *Live or Die* tutta la ricerca formale si indirizza soprattutto alla densità metaforica. Le poesie non sono organizzate in una struttura ma poste in ordine cronologico e, come l'autrice stessa riconosce «they read like a fever chart for a bad case of melancholy»<sup>19</sup>. Il lettore se si era dapprima rallegrato per la capacità della Sexton ad essere prima di tutto se stessa ora incomincia ad annoiarsi per il fatto che non sia altro che se stessa. L'epigrafe all'ultima poesia della collana<sup>20</sup> indica che la stanchezza del-

17. Vedi R. Howard, «Anne Sexton», in *Alone with America*, London, Thames and Hudson, 1969, pp. 44-8 a proposito di *All My Pretty Ones*: «...Her first book, especially the best poems, spills into the secondo and somehow adds to it', Robert Lowell said when *All My pretty Ones* was published... choosing truth and taking the always discreditable consequences does not, for all that, mean that Anne Sexton has given over the oracular role... Once she is on the tripod, it does not matter that images are extinguished, metaphors dissipated, words harrowed. What is left is a poem which utter necessity seems to have reduced to absence...».

18. Per Berryman, in «Winter Landscape» le implicazioni seguivano la descrizione del quadro di Brueghel. In Auden il commento a un altro quadro di Brueghel, «La caduta di Icaro» diventava *paysage moralisé*. Niente di simile per la Sexton. Il quadro (presumibilmente lo stesso Brueghel che aveva ispirato Auden) è visto solo attraverso lo «strazio» delle frasi esclamative.

19. R. Howard, *op. cit.*, p. 448-50: «A lessening of attention to what happens in the poem, as Roethke prophesied, has obliged Sexton to move into it every kind of event that can compel our shocked attention, if not our assent, to that other world, the world where «I am the target». ...So assured, in these poems which won her a Pulitzer Prize, and in the ones to come after, is Anne Sexton of her hieratic position... that she can afford, literally, to say anything and know that for all the dross it will be, in some way, a poem».

20. Tratta da *Herzog*, di S. Bellow.

L'autrice è quasi identica: «live or die, but don't poison everything...». Al lettore non resta che sperare che dopo una dichiarazione così autoironica, il volume successivo, *Love Poems*, del 1969 allarghi il quadro.

Questo avviene in parte con la interessante ripresa delle «filastrocche» lugubri che permettono per lo meno un distacco ironico, raggiunto anche nella poesia «For my lover, returning to his wife»:

She is so naked and singular  
She is the sum of yourself and your dream.  
Climb her like a monument, step after step.  
She is solid.

As for me, I am a watercolor.  
I wash off.

L'uso del refrain e della rima «ritardata» conferisce ai temi più «sfacciati» un tono di provocazione ben controllato. I titoli sono significativi: «The Ballad of the Lonely Masturbator», «The Interrogation of the Man of Many Hearts», «In celebration of my Uterus» ecc. Alcuni critici, imbarazzati, la accusano di cattivo gusto<sup>21</sup>. Se il premio Pulitzer ha premiato l'impegno tematico della raccolta precedente, quest'ultima non raccoglie altrettanti onori. Pure il tono allusivo e sinistro indica una svolta necessaria in «The Papa and Mama Dance» per esempio<sup>22</sup> e nelle poesie finali della sequenza «Eighteen Days without you»:

The day of the lonely drunk  
is here. No weather reports,  
no fox, no birds, no sweet chipmunks,  
no sofa game, no summer resorts.

No whatever it was we had,  
no sky, no month – just booze.  
The half moon is acid, bitter, sad  
as I sing the Blended Whiskey Blues.

Insomma le composizioni in cui la struttura prosodica *diventa* la regressione sono certamente più efficaci e meno noiose di quelle in cui *si parla* della pazzia. Il personaggio non è gradevole: celebra con la stessa serietà con cui parlava della morte la propria abbronzatura e una camicia da notte rossa. Evidentemente solo un controllo ironico può salvare da questa sincerità in-

21. G. S. Fraser, *art. cit.*, p. 299. G. Burns invece (*Southwest Review*, primavera 1969, pp. 232-3) considera i *Love Poems* positivamente. Con questa raccolta secondo Burns la Sexton sfugge al manierismo «of the poem on the Gruesome Subject-madness, incest, operations- spiced like a recipe with slightly cutesy surrealist metaphors...» «The result is a better book than any she's done...».

22. Qui il tema dell'incesto è solo suggerito, non reso esplicito. Perciò l'interessante atmosfera sospesa, di minaccia.

differenziata. Se il quadro si allarga i risultati sono comunque peggiori: l'assassinio di Kennedy diventa pretesto per un flirt e per sentirsi buoni in «December 4th»: «And we both wrote poems we couldn't write/and cried together the whole long night». Meglio allora la pura celebrazione uterina, in cui i sensi, come per la Plath, danno l'unica possibilità di rapporto col reale. Ma quella che nella Plath era forma drammatica, violenza di tutti i rapporti, qui diventa un diluirsi in *poeticalities* e metafore stravaganti ma non per questo riuscite, di maniera a volte come nella peggiore Minou Druet, irritanti.

In *Transformations* (1971), passato il tempo degli amori, si propone il mito ironizzato, la favola. Ma il ritmo è spesso inavvertibile, e l'ammoderamento forzato. Meglio Grimm, che non è del resto, meno crudele:

You always read about it:  
the plumber with twelve children  
who wins the Irish Sweepstakes.  
From toilets to riches.  
That story.

Or the nursemaid,  
some luscious sweet from Denmark  
who captures the oldest son's heart.  
From diapers to Dior.  
That story<sup>23</sup>.

La maggiore riuscita della Sexton resta dunque nelle forme ossessive della ripetizione e della canzonetta macabra, che meglio si adeguano ad una tematica che voglia sfuggire la pura autolamentazione. Se è vero che niente conforta più di un bel verso pessimista, dobbiamo dire che purtroppo i versi della Sexton sono raramente confortanti. L'unica allegria possibile è allora quella del *self* che ironizza su se stesso raccontandosi in rima e fingendo il potere malefico delle allusioni e dei *refrains*.

23. A. Sexton, *Transformations*, Boston, Houghton Mifflin, 1971, «Cinderella», p. 53.

## RECENSIONI

---

D. H. MEADOWS, D. L. MEADOWS, J. RANDERS, W. W. BEHRENS, III, *Sui limiti dello sviluppo*, Milano, Mondadori (Biblioteca dell'EST), pp. 159.

Il pianeta Terra fino a quando ci sopporterà? Incremento demografico e industrializzazione hanno raggiunto livelli tali da rendere lecita la domanda se stiamo operando per un collasso d'immani proporzioni, addirittura per l'autodistruzione, invece che per il miglioramento collettivo. Ci sarà dunque un «medioevo prossimo venturo?». La previsione di una catastrofe mondiale è scientificamente valida, bisogna prenderla in seria considerazione per vedere se e in quale misura sia possibile scongiurarla; non è affatto un'ipotesi allarmistica diffusa da certi ambienti per screditarne altri. Politici e scienziati soprattutto sanno che lo sviluppo industriale ha un prezzo, in continuo aumento finché diventerà insostenibile a meno che non ci si decida a mutare programma di sviluppo. Il Sistema intanto mira all'efficacia dei suoi fattori, le cui interrelazioni sono tali che l'avaria di uno determina conseguenze disastrose anche negli altri (si pensi alla mancanza di energia elettrica o all'ingorgo del traffico in una megalopoli, ecc.). L'equilibrio faticosamente raggiunto è instabile, precario: il disastro già ora può capitare per un evento impreveduto qualsia-

si. Socialmente anzi siamo in una grave situazione di squilibrio: l'industrializzazione, determinando la concentrazione della ricchezza, aumenta il dislivello tra paesi ricchi e paesi poveri e, all'interno dei paesi ricchi, tra ricchi e poveri. Gli emarginati, i sottocupati, i reietti dell'industria, gli abitatori del sottosuolo economico, i «grassi di fame» sono ancora tanti. Troppi! Lo sviluppo capitalistico ha perpetrato una società profondamente ingiusta: pur imponendo a tutti di consumare non ha dato a tutti un lavoro (cfr. M. Harrington: *La povertà negli Stati Uniti*, ed. Mondadori, 1963).

Il rapporto del System Dynamics Group Massachusetts Institute of Technology (MIT) condotto per il Club di Roma sui dilemmi dell'umanità è la prima ricerca scientifica organica e globale, mediante un modello formale ottenuto con il metodo della dinamica dei sistemi, sull'attuale «problematica del mondo». I relatori insistono sul fatto che esistono limiti *naturali* allo sviluppo, insuperabili; solo rispettandoli è possibile stabilire un equilibrio dinamico, altrimenti è garantito il disastro totale. Lo sviluppo ha già raggiunto il livello di guardia: l'umanità ha cento anni di tempo per salvarsi. Angoscia e smarrimento prendono il lettore di fronte alle risposte inequivocabili dei calcolatori, alle tabelle e diagrammi, alla rappresentazione del

modello del sistema mondiale mediante diagramma di flusso (*I limiti dello sviluppo*, EST: Mondadori, 1972, fig. 28). Gli scienziati del MIT non condividono l'ottimismo tecnologico, definito anzi «la più comune e pericolosa reazione alle nostre conclusioni sull'esame del modello mondiale» (p. 124), demandano ai politici il compito delle scelte e dei provvedimenti concreti. La loro conclusione è: «L'unica cosa che ci manca è un riferimento, realistico ma tuttavia proiettato nel futuro, un obiettivo che possa guidarci verso una condizione di equilibrio; in assenza di tale obiettivo la nostra azione diventa miope, e inevitabilmente produce quella crescita esponenziale che è destinata a sfociare nella rottura dei limiti naturali e nella catastrofe finale» (p. 146). Nonostante questa sconcertante affermazione, l'équipe del MIT propone tre condizioni per uno stato di equilibrio globale: 1) mantenere costante il capitale fisso e la popolazione; 2) mantenere al minimo gli indici di entrate e di uscita, cioè nascite e morti, investimenti e deprezzamenti; 3) il livello della popolazione e quello del capitale fisso, e anche il rapporto tra essi, vengono determinati in accordo con scelte di carattere generale e con l'orizzonte di tempo prefissato. (Quest'ultima è molto vaga). Si dovrebbe creare così maggiore libertà, pur non potendosi configurare le istituzioni della futura società e dire se sarà migliore della presente, poiché non esiste un modello formale di condizione sociale nello stato di equilibrio. Certamente non esiste dovendo ancora ideare la struttura della nuova società. Non è chiaro come possano essere valide quelle tre condizioni se gli scienziati, constatato di non avere a disposizione un modello formale della socie-

tà in stato di equilibrio, dichiarano di non potersi pronunciare sul futuro.

Tuttavia il rapporto del MIT rimane importante almeno per tre motivi: i) dimostra che i principali elementi del sistema mondiale: popolazione, produzione di alimenti, industrializzazione, inquinamento e sfruttamento delle risorse crescono *esponenzialmente* nel tempo (per la popolazione la crescita è addirittura iperesponenziale: nel duemila la Terra sarà popolata da sette miliardi di individui); ii) che essi sono interdipendenti e s'influenzano a vicenda, per cui un discorso valido deve comprenderli tutti; iii) che si rende necessario un riesame dei valori della civiltà occidentale, responsabili di uno sviluppo economico incontrollato. Il presente testo è un severo grido d'allarme e un monito: ormai appare indilazionabile una svolta decisiva, una scelta fondamentale da parte di tutti i fruitori del Potere, politico ed economico. Gli uomini di cultura devono indicare le nuove prospettive, sensibilizzare l'opinione pubblica al fine di creare una «coscienza ecologica», premere sulle istituzioni politiche ovunque inadeguate per un rinnovamento. Conoscere i limiti dello sviluppo significa acquisire consapevolezza dell'urgenza di una diversa società mondiale; la presente sta avviandosi alla catastrofe, confermando così la tesi di Malthus e Marx sul *surplus* demografico e sul metodo capitalistico di sviluppo.

Sembra naturale che la risposta cibernetica più completa sia stata elaborata nella più prestigiosa università scientifica americana, trovandosi proprio gli Stanti Uniti ai limiti dello sviluppo. Se è vero che tutti i popoli devono contribuire al mutamento, bisogna riconoscere che l'impe-

gno spetta soprattutto ai paesi ricchi, i maggiori responsabili dell'impoverimento delle risorse naturali e dell'inquinamento. Gli scienziati del MIT esplicitamente chiamano in causa i politici precisando che equilibrio non significa arresto del progresso, ma scelta ragionata degli obiettivi si da consentire libertà più sostanziali di quelle odierne. «Naturalmente, non c'è alcuna garanzia che, una volta raggiunto l'equilibrio, le risorse morali dell'uomo siano sufficienti perché venga risolto il problema della distribuzione del reddito; ma le condizioni sono ancor meno favorevoli nell'attuale situazione di sviluppo incontrollato, che mette a dura prova tanto le risorse morali quanto quelle naturali» (p. 143). È imprevedibile se la nuova società sarà giusta, vale però la pena di tentare. Anzi, dobbiamo farlo, spinti dalla necessità e dalla esigenza morale di garantire la vita a tutti gli uomini e conferirle dignità.

Nemmeno il commento al rapporto del Comitato Esecutivo del Club di Roma suggerisce la soluzione politica *ad hoc*; vi sono constatazioni ed osservazioni accettabili, molte buone intenzioni, manca l'originalità di un progetto. È diventato un luogo comune dire che ci vuole un enorme sforzo di comprensione e d'immaginazione, un fermo impegno etico-politico, il contributo di tutti i popoli e il cambiamento di valori ed obiettivi. Su ciò facile è l'accordo. Discutibile ci sembra la proposta di «un'assise mondiale in cui statisti, uomini politici e scienziati possano discutere, al di fuori delle strettoie dei rapporti formali, i pericoli e le promesse del futuro sistema mondiale» (p. 155). In assemblee del genere i rapporti rimangono sempre formali e la discussione finisce per arenarsi a causa di incom-

pressioni, dovute a mentalità e a linguaggi differenti. Possono capirsi scienziati ed uomini politici? Ne dubitiamo. Un'assise mondiale sarebbe impotente come tutti gli organismi internazionali o sovranazionali. Inoltre, data la struttura politica esistente, è impensabile un accordo tra statisti, interessato com'è ognuno alla propria sfera d'influenza o alla salvaguardia della propria nazionalità. I politici in genere sono miopi, pragmatici, ostili alle serie riforme perché sostenuti dalle *holdings* finanziarie ed economiche, sensibili all'opinione della «maggioranza silenziosa», i gruppi di pressione progressisti li provocano poco. Il politico autentico è un'eccezione; egli sì ha il coraggio di mutare Sistema, di rompere con l'abitudine, di creare nuovi valori e d'impegnarsi per attuarli. È un uomo di cultura, perciò un rivoluzionario che s'impone per la lucidità di pensiero, per il disinteresse personale, per la forza della sua testimonianza.

Dall'attuale classe politica non possiamo certo aspettarci un mutamento radicale per evitare i limiti dello sviluppo; anzi, se prima non si realizzerà una politica mondiale avremo solo dei correttivi. Si continuerà a depauperare le risorse naturali non rinnovabili, a danneggiare senza rimedio il pianeta, aumenterà il divario di reddito e quindi la miseria e la violenza. I limiti dello sviluppo non fanno che riproporre per altra via come il problema fondamentale oggi sia la soluzione della questione internazionale, dell'eliminazione degli Stati. Soltanto a questa condizione si potranno cambiare i metodi e i rapporti capitalistici di produzione e affrontare realisticamente i problemi connessi ai limiti dello sviluppo.

SILVANA CECCHINEL

JOAQUÍN GIMENO CASALDUERO, *La imagen del monarca en la Castilla del siglo XIV (Pedro el Cruel, Enrique II y Juan I)*, Madrid, *Selección* 44 de «Revista de Occidente», 1972.

Joaquín Gimeno Casaldüero, medievalista, docente presso università statunitensi, ci presenta un libro interessante e nuovo, un'opera che allarga gli orizzonti della tradizionale storiografia per dare una visione più ampia della realtà castigliana del tempo, di cui il monarca, oggetto specifico dello studio, è artefice e prodotto.

Nella breve *Introduzione* l'autore spiega l'importanza della guerra civile del 1366, che rappresenta la svolta decisiva di un lungo processo iniziato sotto Alfonso X e che terminerà sotto i Re Cattolici. È il momento in cui Castiglia cambia, nel turbine dei conflitti fra tre antagonisti: il monarca, la nobiltà e la città, intesa quest'ultima, ma Casaldüero mai affronta il problema da un punto di vista sociale, come nuova classe borghese.

Con oculata metodologia il nostro studioso presenta nel primo capitolo la situazione castigliana prima del fatidico 1366, non tralasciando di esaminare anche le condizioni dell'Europa.

Nel Duecento San Bonaventura costruisce la teorizzazione del feudalesimo rifacendosi a modelli ben vivi: esalta il monarca come armoniosa unione di una pluralità di leggi, usi, costumi, interessi. Il rapporto tra il re e i grandi del suo regno, e il re e le città, secondo la concezione germanica, era di tipo contrattuale. La terra era del re (origine patrimoniale del suo potere); egli la concedeva in cambio di servizi.

La figura del monarca durante i se-

coli cambia per acquistare magnificenza e potere; Casaldüero cita le teorie di Sant'Isidoro, di San Tommaso, dei Padri della Chiesa. La maggioranza dei teorici riconosce nel re il difensore del bene del popolo, a cui egli deve rispondere delle sue azioni. È significativo che la funzione legislativa nel mondo feudale non sia svolta dal re, ma dalla comunità (nobiltà, prelati, delegazioni cittadine), perché le leggi devono soddisfare le esigenze contingenti della comunità. Ma proprio da questo concetto di comunità, nato dalle esigenze della nuova società cittadina, sorge il conflitto tra monarchia e nobiltà, perché quest'ultima vede sminuire il suo potere: il re si avvarrà dell'appoggio delle città per rendersi indipendente dalla nobiltà; inizia così la frantumazione del feudalesimo.

Nel XIII secolo il sistema caratteristico delle monarchie europee era quello ereditario; il sistema elettivo era proprio del pontificato e dell'impero. In entrambi i casi, con diverse interpretazioni (San Bonaventura, San Tommaso), si afferma il carattere divino dell'investitura. Alfonso X fu un accanito difensore del sistema ereditario: ritenne la sua investitura come un diritto concesso da Dio al re e alla sua stirpe. In Castiglia, dunque, si radica l'idea che solo il sovrano può trasmettere il diritto alla corona.

Il re ha una fortissima responsabilità in tre direzioni distinte: verso Dio, verso se stesso, verso i suoi vassalli. Alfonso, nel suo dottrinale dei re, riassume il tutto nell'unica responsabilità della realizzazione della giustizia. Casaldüero nota con acutezza che il lavoro alfonsino è caratterizzato dal desiderio di evitare innovazioni: è un compendio di diritti. Per avvalorare la sua tesi cita dovi-

ziosamente dalle *Partidas* brani di carattere politico, legislativo ed economico (analisi del sistema tributario, del commercio estero).

Il grande sogno di Alfonso sarebbe stato un equilibrio tra nobiltà e società cittadina, ma la grande oppositrice fu la nobiltà, non per tenere fede a ideali feudali, ma per conservare i privilegi, o, nell'ambito dell'alta nobiltà, per motivi dinastici: è il caso della guerra del 1282 tra i figli e i fratelli di Alfonso.

Sancho IV si appoggia, per ottenere un potere illimitato e per idealizzare e divinizzare la figura del sovrano, agli ideali delle *Partidas* e ad altre teorie precedenti; inoltre codifica in *Castigos y documentos* la relazione tra vassalli e monarca. Le citazioni di Casaldüero anche qui sono lunghe e particolareggiate.

Il *Libro de los cien capítulos* che Casaldüero data tra il 1285 e il 1300, posticipandolo rispetto alla credenza della critica precedente, riprende la teoria del sovrano immagine di Dio e da Questo investito a regnare in suo nome e condannabile solo dalla Divinità. La nobiltà è l'appoggio della monarchia.

Paladino e difensore della nobiltà è don Juan Manuel, parente dei re di Castiglia, ma ostentatamente lontano da loro nella ricerca di superarli in dignità e prestigio: egli sottolinea, secondo l'idea feudale, il dovere di mutua assistenza che si deve instaurare nel rapporto re-sudditi, con il diritto, però, da parte dei sudditi, di giudicare la condotta dei re. Per don Juan Manuel la società contemporanea è costituita solo dalla nobiltà. Con Alfonso e Sancho condivide l'idea della necessità dell'obbedienza al monarca, che può essere castigato solo da Dio.

Per Casaldüero all'inizio del XIV

secolo ci sono due posizioni contrapposte: l'una dei principi che ricercano antiche formule per distanziare i vassalli, l'altra dei nobili che si rifanno ad antiche cerimonie per collocare il re vicino ai suoi sudditi, per poter così partecipare essi stessi al governo. Con Alfonso XI vince la prima corrente: l'unzione divina colloca il monarca tra Dio e i suoi vassalli, ma l'atto di incoronarsi prepotentemente da solo lo allontana dalla Chiesa (vedi teoria di Egidio Romano) e dai suoi sudditi. Si deve così ricorrere a un compromesso: Giovanni da Parigi per esempio, nega all'unzione un'influenza determinante sull'indipendenza dei re nei riguardi della Chiesa. I re di Castiglia, dunque, si sentono indipendenti da Roma, ma perdono il loro carattere semidivino.

Nel secondo capitolo Casaldüero analizza il regno di Pietro I (Pedro el Cruel) e Enrico II di Trastámara.

All'inizio del XIV secolo in Europa si manifesta una tendenza verso il regime corporativo per la realizzazione di una armoniosa comunità che solo nella sua molteplicità può riflettere la grandezza del Creatore. Per avvalorare questa idea Casaldüero disquisisce a lungo in un particolareggiato confronto tra le teorie di Aristotele, San Tommaso, Sant'Isidoro e San Bonaventura. È mia impressione che il Nostro intellettualizzi e filosofeggi un po' troppo, perdendo forse di vista la realtà, per giungere alla conclusione che, come si era trascendentalizzato il feudalesimo, così si trascendentalizza nel XIV secolo il regime corporativo, che favorisce lo sviluppo e le conseguenti pretese delle città.

I re di Castiglia accettarono e favorirono la crescita delle città, perché così crebbe il loro potere nei ri-

guardi della nobiltà: ne è un esempio Alfonso XI, che bilanciò il potere dei vari stati sociali, creando però con la sua condotta privata i presupposti agli avvenimenti che scateneranno la guerra civile. Però solo con Pietro I si realizza il sogno dei re di Castiglia: il re despota assoluto, situazione che già si era verificata durante la minorità di Pietro con la reggenza della regina Maria e del suo consigliere Juan Alfonso de Albuquerque, che non aveva disdegnato l'appoggio delle città contro la nobiltà ribelle.

Per Casaldiero il regno di Pietro I ricorda quello di Filippo IV di Francia: entrambi si rifanno alla dottrina di Egidio Colonna, autore nel 1280 per Filippo del *De Regimine Principum*, opera che nel 1345 fray Juan García Castrojériz tradusse per l'infante Pietro. Mi risulta poco chiara, però, la spiegazione che ci dà Casaldiero della coincidenza di situazioni, nonostante egli la avvalori con la solita dovizia di particolari; ritiene la analogia significativa non per un'influenza di Egidio Colonna, o perché i due principi siano partiti da una base comune (entrambe le tesi non sono dimostrabili), ma perché la condotta dei due accentua ciò che di analogo ci fu nelle loro aspirazioni. Entrambi concepirono la figura del principe dal potere illuminato. Ma la nobiltà si oppose al disegno di Pietro e scelse come paladino Enrico di Trastámara. L'intervento della Francia a fianco di Enrico e quello dell'Inghilterra a fianco di Pietro fu quasi una logica conseguenza di un equilibrio molto precario che cercava ogni pretesto per infrangersi.

La guerra civile dura tre anni (marzo 1366-marzo 1369). Casaldiero la divide in tre periodi: il primo, fino all'aprile del '67, termina con il suc-

cesso della monarchia, il secondo con l'assassinio di Pietro, il terzo segna l'inizio di una nuova dinastia, quella dei Trastámara, con Enrico, che si affretta a rafforzare e legittimare in tutti i modi la sua investitura, instaurando un regime cooperativo, che in teoria dovrebbe distruggere i vecchi e pericolosi contrasti tra monarchia, nobiltà e società cittadina.

Enrico fu abilissimo nel distruggere la figura di Pietro, non ricorrendo a storie più o meno credibili, ma ricordando ed evidenziando le gravi pecche morali del suo predecessore.

Casaldiero a questo punto fa una lunga disquisizione sulle idee che della monarchia e della tirannide, sua degenerazione, ebbero filosofi come Sant'Agostino, Sant'Isidoro, San Gregorio, Giovanni di Salisbury, Giovanni da Parigi, idee che informarono il comportamento dei monarchi europei e castigliani. È un lungo preambolo per spiegare come Enrico riesca a giustificare la sua posizione nei riguardi del tiranno Pietro, nuovo Satana; come tale ce lo descrive anche Matteo Villani nella sua *Cronica*. Casaldiero non ricorda, invece, la tradizione letteraria fiorita attorno alla figura di Pietro. A mio giudizio almeno un accenno sarebbe stato pertinente. Cita parecchie volte poesie tratte dai *Cancioneros* per dimostrare come si esaltava la figura di Enrico. Non c'è dunque da parte sua una aprioristica negazione del riferimento letterario.

All'immagine di Enrico che ama e vive con i suoi sudditi (si tenga presente che con lui le *cortes* ebbero nuova forza), si oppone quella di Pietro, tiranno degli uomini e dispregiatore di Dio; questo è il filo conduttore della *Crónica del rey don Pedro* di Pero López de Ayala. Giustamente osserva Casaldiero che Enrico cer-

ca insistentemente il confronto con il fratello per esaltare i suoi titoli e i suoi diritti.

Per annullare qualsiasi rigurgito di reazione, per irrobustire la sua autorità, Enrico creò una seconda nobiltà, un gruppo forte e fedele, strettamente vincolato alla corona. Nasce così, secondo Casaldüero, lo spirito del cortigiano: tutti si sentono obbligati ad esaltare il monarca e a collaborare con lui. Lo stesso spirito informa la poesia del XIV e XV secolo, tipicamente celebrativa.

Enrico morì nel 1379 lasciando un regno solido perché retto da un prestigioso e miracoloso equilibrio di forze che solo lui era riuscito ad avvicinare. Suo successore fu Giovanni. Per Casaldüero la presentazione che di lui fa López de Ayala nella *Crónica del rey don Juan* («avía muchas dolencias») ha alterato l'interpretazione della sua personalità e del suo carattere. Giovanni è per tradizione l'uomo ammalato, vittima anche di pesanti sconfitte militari: figura in verità triste. Non si può affermare, dice Casaldüero, che alla debolezza fisica unisse debolezza morale; anzi i dolori fisici moltiplicarono le sue energie e non gli impedirono una vita attiva. Così la ricerca del colloquio con i suoi sudditi non fu, come vuole la tradizione, dimostrazione di mancanza di volontà o di opinione politica. Il suo carattere fu fermo e deciso, anche se saggiamente duttile. Cercò, come Enrico, il rafforzamento della corona mediante l'equilibrio di forze contrarie (nobiltà-città), però meno ambiguamente e sornionamente. Si preoccupò anche di modernizzare la Castiglia per adeguarla allo sviluppo politico ed economico degli altri stati europei. Fallì invece il suo sogno dell'annessione del Portogallo al regno di Castiglia.

Casaldüero, nella totale riabilitazione della figura di Giovanni, vuole giustificare anche sul piano umano il desiderio del Trastámara di lasciare ai propri figli la corona portoghese. Come sempre le sue osservazioni sono acute, la documentazione meticolosa, però mi sembra che a volte le conclusioni siano un po' forzate per sostenere la propria tesi. Molto più chiara, logica, obiettiva è l'investigazione storica sull'intervento di Giovanni in Portogallo. Molto intelligentemente, a mio modo di vedere, Casaldüero dà evidenza alla situazione coincidente, e allo stesso tempo conflittuale, che si era venuta a creare in Castiglia e Portogallo. Gli argomenti che legittimavano l'incoronazione di Enrico di Trastámara legittimavano anche l'usurpazione del portoghese Maestre de Avis, ma si creavano così dubbi sulla legittimità di Giovanni ad essere re. Anche da questa situazione il Trastámara esce vincitore, anche se in verità non troppo pulito.

Casaldüero dedica l'ultimo capitolo della sua opera alla posizione che Giovanni prese verso la Chiesa allora travagliata dallo scisma. Inizia con uno sfoggio di citazioni tratte da San Paolo, Sant'Agostino, San Gregorio, San Bernardo, San Bonaventura, San Tommaso, Egidio Romano, Giovanni da Parigi, per chiarire il concetto di unità tra Chiesa e popolo cristiano, per dimostrare come la Chiesa sia scesa dalla sua «turre eburnea» per evolversi attraverso i secoli con la politica europea, sotto l'impulso di tre elementi dominanti: il papa, il collegio cardinalizio, i fedeli.

Giovanni propugna la via conciliare, riflesso della sua posizione «democratica» del momento; la ricusa quando in Castiglia propone un pro-

gramma centralizzatore e assolutista. Per Giovanni il pontefice rappresenta i principi della monarchia, e come monarca, anzi «rex regum» deve essere concepito.

Casalduero non fornisce la sua validissima opera di una bibliografia, sempre molto utile e pratica. Ho notato alcune imprecisioni e discordanze grafiche nelle citazioni, del resto giustificabili in un lavoro storico e non strettamente filologico. Interessante è il modo in cui ha composto ciò che, a mio giudizio, troppo modestamente chiama *Indice alfabético*: in realtà è un indice analitico di situazioni riassunte sotto voci più

«tradizionali».

Nell'esame particolareggiato del libro ho più volte evidenziato la scrupolosità e l'abbondanza della documentazione, la precisione della citazione, la profondità di riflessione, la acutezza di giudizio. È un libro denso, stimolante, condotto con intelligente rigore scientifico, senza abuso di pedanterie (eventuali ripetizioni di concetti sono giustificabili nel desiderio di chiarezza). Lo stile è agile, essenziale, il periodare breve e incisivo. Le imprecisioni e le mancanze che ho rilevato nulla tolgono a una opera che onora la storiografia castigliana.

DONATELLA FERRO

B. A. USPENSKIJ, *Poetika kompozicii. Struktura chudožestvennogo teksta i tipologija kompozicionnoj formy* (= *Semiotičeskie issledovenija po teorii iskusstva*, 1), Moskva, Izdatel'stvo «Iskusstvo», 1970, pp. 224, 30 ill.

«— [...] *El hijo de Bartolomé Carrasco* [...] *me dijo que andaba ya en libros la historia de vuesa merced, con nombre de El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha; y dice que me mientan a mi en ella con mi mesmo nombre de Sancho Panza, y a la señora Dulcinea del Toboso, con otras cosas que pasamos nosotros a solas, que mi hices cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió* —.

— *Yo te aseguro, Sancho, dijo Don Quijote, que debe de ser algún sabio encantador el autor de nuestra historia; que a los tales no se les encubre nada de lo que quieren escribir* —».

In questo dialogo, che si trova all'inizio della seconda parte del *Don*

*Chisciotte*, i due protagonisti si pongono un problema capitale della teoria letteraria, quello delle fonti da cui il narratore trae la sua conoscenza e, quindi, dei limiti di tale conoscenza. Secondo Sancio, che concepisce la narrazione come il fedele resoconto di fatti di cui si è stati testimoni, Cide Hamete Benengeli, il supposto cronista delle loro vicende, non dovrebbe conoscere eventi ai quali non ha assistito, mentre per Don Chisciotte l'autore è un mago la cui conoscenza è praticamente illimitata. I due personaggi hanno in mente insomma due tipi opposti di narratore: il testimone oculare, vincolato a un certo punto di vista, che deve dar ragione al lettore di tutte le informazioni di cui si trova in possesso, che esulano dalla propria esperienza empirica, e il dio onniscente che può, a suo arbitrio, assumere qualsiasi punto di vista, e che comunque non deve giustificare le sue conoscenze.

Gli studi sul *point of view in fiction* hanno una ricca tradizione nella

critica letteraria inglese e americana novecentesca. Le polemiche di Henry James contro il proteismo dei romanzieri naturalisti, i suoi tentativi di creare un punto di vista controllato e interno all'azione narrativa incorporandolo in uno dei personaggi, le riflessioni contenute nelle sue prefazioni hanno dato vita a una ampia serie di studi. Il dibattito teorico su questo argomento, inaugurato dal lavoro ormai classico di Percy Lubbock *Tre Craft of Fiction* del 1921, che pose i problemi e tentò una prima classificazione, si è in un certo senso concluso quarant'anni più tardi con *The Rhetoric of Fiction* di Wayne C. Booth, un libro che rinnova profondamente le discussioni sul punto di vista, inserendole in una prospettiva diversa.

Assai più esigua la letteratura su questo tema in Unione Sovietica. Al termine degli anni dieci e negli anni venti se ne interessarono Ejchenbaum, Vinogradov e Gofman, nell'ambito dei loro lavori sullo *skaz*, e, fra gli studiosi che si mossero ai margini dell'esperienza formalista, Bachtin e Vološinov. Più tardi, oltre alle osservazioni che si trovano qua e là in Gukovskij, sono da ricordare le indagini del grande medievalista Lichacëv, dedicate alla concezione del tempo e dello spazio nell'epos e nel folklore slavi, e, fra gli studi più recenti, il bel saggio di Lotman sullo spazio artistico nella prosa di Gogol'.

Per liberare questo settore della ricerca letteraria dalle secche di un descrittivismo che, in mancanza di adeguate strutture teoriche, moltiplicava vanamente i rilievi tassonomici, alcuni studiosi si sono rivolti, in questi ultimi anni, all'indagine tipologica («*Typology of literary structures should be the peak of the structural analysis*», scrive L. Doležel:

*The Typology of the Narrator: Point of View in Fiction*, in *To Honor Roman Jakobson, I*, The Hague-Paris, 1967, p. 543). I lavori più interessanti, il libro del tedesco F. K. Stanzel (*Typische Formen des Romans*, Göttingen, 1964) e l'articolo che ho citato del cecoslovacco L. Doležel, propongono dei modelli semplici di punti di vista, dei tipi ideali logici (o quasi logici) ai quali andranno poi raffrontate le varie realizzazioni empiriche, cioè le concrete narrazioni.

In questo senso è orientato, almeno nelle intenzioni, anche il libro di Uspenskij che apre la collana di indagini semiotiche promossa dalla casa editrice moscovita Iskusstvo. Boris Andreevič Uspenskij, linguista autorevole, studioso degli universali del linguaggio, è uno dei promotori delle ricerche semiologiche in Unione Sovietica. Estremamente versatile, si è occupato *sub specie semioticae* di stilistica, letteratura, cartomanzia, personologia, culturologia, ma soprattutto di pittura. Questa ricchezza di interessi, questa capacità di muoversi con competenza in discipline diverse sono fra i motivi che rendono suggestiva la lettura di *Poetika kompozicii*.

Il libro indaga quello che l'autore definisce «il problema centrale della composizione delle opere d'arte: il punto di vista» (*točka zrenija*) (p. 5). Nell'introduzione («*Točka zrenija*» *kak problema kompozicii*, pp. 5-15) Uspenskij precisa l'ambito e i criteri del suo lavoro, fornendo il quadro teorico entro cui si dovrebbero collocare i capitoli successivi. Innanzitutto egli distingue fra «arti rappresentative» (letteratura, cinema, teatro, pittura figurativa) e «non rappresentative» (pittura astratta e ornamentale, musica, architettura), le prime sono «direttamente legate al-

la semantica», nel senso che costituiscono «la rappresentazione di un frammento della realtà che funziona da *denotatum*», mentre le seconde sono «legate, di preferenza [...] alla sintassi» (pp. 5-6). Il problema del punto di vista è pertinente per tutte le forme d'arte rappresentativa, mentre non appare rilevante per le arti astratte. In una prima approssimazione il punto di vista viene caratterizzato come un aspetto della correlazione fra piano dell'espressione e piano del contenuto, un concetto semiologico e non puramente letterario. Sue varianti specifiche sono la prospettiva in pittura e il montaggio nel cinema.

La nozione di punto di vista è fondamentale, secondo Uspenskij, in una «teoria generale della composizione», che si proponga di studiare le leggi che governano la costruzione dei testi artistici (dove testo [*tekst*] significa, come precisa l'autore, «una qualsiasi sequenza di segni organizzata semanticamente»). Egli infatti parte, esplicitamente, dall'ipotesi che «la struttura del testo artistico si può descrivere analizzando i diversi punti di vista [...] e le relazioni che questi hanno fra di loro» (pp. 11-12).

Da queste premesse di carattere generale Uspenskij trascorre a una più concreta determinazione del terreno e degli scopi della sua ricerca: indagare sul punto di vista in letteratura per fondare, sul tale base, «una tipologia delle possibilità compositive» (p. 11) dei testi letterari; lavoro non da poco, poiché presuppone si siano definiti il repertorio dei possibili punti di vista, il sistema delle loro combinazioni, e le funzioni che essi sono chiamati ad assolvere nelle varie opere.

Si capisce come tale indagine si trova a dipendere, in larga misura,

dal significato che si dà al termine «punto di vista», poiché, come ricorda Uspenskij, «sono possibili approcci diversi» a questo concetto: può essere inteso come categoria esclusivamente psicologica, o come categoria spaziale, etc. Uspenskij individua quattro «piani di osservazione» (*plany rassmotrenija*) del punto di vista in un'opera letteraria: «il piano della valutazione», «il piano fraseologico», «il piano spazio-temporale», «il piano psicologico». A ciascuno corrisponde un distinto «livello» (*uroven'*) d'analisi strutturale del testo: «In altre parole ai differenti approcci con cui vengono rivelati e fissati i possibili punti di vista in una opera letteraria corrispondono tecniche di descrizione della sua struttura diverse; in tal modo strutture di una stessa opera possono essere enucleate a vari livelli di descrizione; in generale si può affermare che tali strutture non debbono necessariamente coincidere l'una con l'altra» (p. 13).

Infine l'autore avverte che, pur concentrando la sua ricerca sui testi letterari, cercherà, quando gli sarà possibile, di istituire rapporti sia con le altre forme e l'espressione artistica, sia con le pratiche linguistiche extraletterarie. Nel primo caso dovrebbe emergere «il carattere universale» dei procedimenti individuati, nel secondo il loro fondamento «naturale» (p. 13).

Prima di iniziare un esame dettagliato dell'opera mi sembra necessario soffermarmi su alcuni concetti introdotti da Uspenskij in questa prima parte, concetti che saranno chiamati a sostenere un ruolo fondamentale nel corso del lavoro e la cui formulazione appare inadeguata.

Comincio dalla nozione chiave di «punto di vista». Definirlo come un aspetto della correlazione fra i pia-

ni dell'espressione e del contenuto (p. 6) è troppo generico, mentre affermare che i diversi punti di vista corrispondono alle «posizioni dell'autore dalle quali viene condotta la narrazione» (pp. 10-11) è un puro truismo. I logici direbbero che il termine viene definito per estensione e non per intensione: conosciamo, grosso modo, gli ambiti che abbraccia, senza sapere precisamente che cosa esso indichi, quali siano i suoi connotati. Nel corso dell'opera lo troviamo in contesti e con significati diversi, che non vengono chiariti in un sistema coerente di specificazioni e di corrispondenze. Non giova inoltre alla sua comprensione il raffronto con le nozioni di struttura e composizione. A volte i tre concetti paiono coincidere e la struttura dell'opera d'arte, o delle sue possibilità compositive, esaurirsi nell'analisi dei punti di vista (cfr.: pp. 16-18, etc.), mentre in altri luoghi Uspenskij per struttura sembra intendere qualcosa di più, o comunque di diverso. E non è solo un problema terminologico, determinato dall'uso sinonimico di parole cariche ciascuna di una propria tradizione, poiché nulla vieta di usare parole vecchie in sensi nuovi, se previamente ne vengono ridefiniti i significati, quanto teoretico. Quello che manca è il quadro generale, o teoria, che fissi, in modo coerente e adeguato, le classi di significato dei concetti che vengono utilizzati.

Per quanto riguarda i piani nei quali si manifesta il punto di vista in un testo letterario il problema è di sapere se ci troviamo di fronte a un sistema con una sua gerarchia o no, cioè se c'è un punto di vista dominante e altri subordinati. Uspenskij sembra offrire una soluzione allorché definisce il sistema dei punti di vista sul piano della valutazione come «la

struttura compositiva profonda dell'opera» (*glubinnaja kompozicionnaja struktura*), in opposizione ai «procedimenti compositivi superficiali» (*vnešnie kompozicionnye prëmy*) (p. 16). Dico «sembra» poiché nessuna delle questioni che tale affermazione comporta viene poi affrontata nell'opera. Rimane una indicazione isolata, e si ha persino il dubbio che si tratti di un omaggio all'ovvietà diffusa, che vede nell'ideologia l'aspetto più importante di un testo letterario.

Uspenskij inizia la sua analisi (cap. 1, «*Točki zrenija*» *v plane ocenki*, pp. 16-27) dal piano «valutativo», o «ideologico» (termine ripreso da Bachtin e Gukovskij), piano che appare difficilmente formalizzabile e per il quale «è necessario ricorrere all'intuizione» (p. 16). In primo luogo Uspenskij cerca di definire «da quale punto di vista (in senso compositivo) l'autore di un'opera valuta [...] il mondo che rappresenta» (p. 16), di vedere cioè se questo punto di vista coincide con quello di uno o più personaggi, con quello di un narratore esterno, etc. Quindi, a seconda delle relazioni che si stabiliscono fra i vari punti di vista ideologici, Uspenskij distingue due tipi fondamentali di narrazioni: quelle in cui vi è un punto di vista dominante, che subordina a sé tutti gli altri, e quelle in cui i vari punti di vista non sono disposti secondo un ordine gerarchico, ma hanno pari dignità. La distinzione corrisponde ai modelli di romanzo monologico e polifonico di Bachtin.

La tesi del secondo capitolo («*Točki zrenija*» *v plane frazeologii*, pp. 28-76) è che in un'opera letteraria ciascun punto di vista ha connotazioni linguistiche proprie, cosicché una variazione stilistica indicherebbe, fra l'altro, che l'autore ha mutato prospettiva. La nominazione dei per-

sonaggi fornisce un esempio perspicuo, anche se limitato, di questo asserito. L'alternarsi dei nomi con cui viene designato Dmitrij Fëdorovič Karamazov in *Brat'ja Karamazovy* (ora Dmitrij Karamazov, ora Dmitrij, ora Dmitrij Fëdorovič, ora Mitja, ora Miten'ka) corrisponde, con una certa approssimazione a dir il vero, al succedersi dei diversi punti di vista nel romanzo (Alësa, Ivan, il procuratore, etc.). In alcune opere la nominazione coinvolge problemi più complessi, oltre a indicare un punto di vista serve a esprimere un giudizio. Così in *Voïna i mir* i nomi con cui viene designato Napoleone rifletterebero, secondo Uspenskij, l'atteggiamento della società russa contemporanea verso di lui. Nei primi due volumi viene chiamato Bonaparte, o Buonaparte, in seguito quasi esclusivamente Napoleone. Su questo sfondo emergono alcune deroghe significative: Bezuchov lo chiama Napoleone quando la norma è Bonaparte, e viceversa Rastopčïn preferisce Bonaparte, quando altri lo chiamano Napoleone.

Queste osservazioni rientrano, in gran parte, nei confini della stilistica, con tutti i problemi che comporta il definire una *koïne* sulla quale commisurare gli scarti individuali. Più pertinente alla ricerca mi pare la dicotomia «testo dell'autore» (*avtorskij tekst*, autore in questo caso è colui al quale viene attribuito il testo in questione) e «testo estraneo» (*čужoj tekst*). I due «testi» non sono entità immobili e costanti, ma interferiscono continuamente l'un sull'altro dando luogo, persino in una stessa proposizione, a forme contaminate in cui confluiscono due punti di vista. Per chiarire riprendo da Uspenskij un esempio, che mantiene, anche nella traduzione italiana, i suoi caratte-

ri linguisticamente composti: nello *Igrok* di Dostoevskij l'eroe si rivolge a Polina dicendole: «Io, al vostro posto, mi sarei senz'altro *maritata* con l'inglese».

Nel terzo capitolo («*Točki zrenija*» v *plane prostranstvenno-vremennoj charakteristiki*, pp.77-108) Uspenskij cerca di determinare il sistema di coordinate spaziali e temporali entro cui si colloca la prospettiva dell'autore. Il problema di fondo è se il punto di vista dell'autore coincide, o no, con quello di un personaggio.

Sul piano spaziale si possono dare quattro casi. Il punto di vista dell'autore e quello di un personaggio coincidono su questo e su altri piani (l'autore si è «incorporato» in un personaggio) oppure coincidono solo su questo piano (l'autore è una sorta di accompagnatore invisibile del personaggio). D'altra parte il punto di vista dell'autore può non coincidere con quello di un personaggio determinato: scivolare come una sorta di occhio mobile da un interprete all'altro, oppure, come accade sovente nella narrativa ottocentesca, essere una presenza invisibile e indeterminata.

La stessa tipologia vale per il piano temporale. I casi di maggior interesse si hanno allorché in una narrazione si sovrappongono prospettive temporali diverse: i medesimi eventi sono visti dal protagonista della storia e da un narratore che già ne conosce l'esito, ciò che per il primo è sincronico, per il secondo è retrospettivo. Uno sfasamento di tempi si può avere persino quando l'ottica è unitaria: nelle autobiografie il tempo di ciò che viene descritto diverge dal tempo in cui avviene la descrizione.

Nell'ultima parte del capitolo U-

Uspenskij cerca di definire il diverso «grado di concretezza» del tempo e dello spazio in pittura e in letteratura. Mentre agli altri piani sono tipici dell'arte verbale, quello spazio-temporale è comune ad ambedue le espressioni artistiche. La generalizzazione va tuttavia specificata: a differenza della pittura, «concreta» nella dimensione spaziale e «indeterminata» in quella temporale, «la letteratura è legata innanzitutto al tempo» (p. 102), proprietà questa che discende dal carattere lineare delle lingue naturali. Il tempo in letteratura è orientato, mentre in pittura è libero. Anche quando sotto la forma di «una determinata sequenza di scene alle quali prendono parte le stesse figure» (p. 104) viene espressa in pittura una successione temporale (Uspenskij porta come esempi i cicli di affreschi e le vite dei santi che troviamo narrate ai bordi delle icone) lo spettatore è sempre libero di «scegliere il tempo», può cioè leggere tale sequenza nell'ordine indicato dal pittore, o sostituirlo con altri che egli preferisce.

Questa distinzione fra arti dello spazio e del tempo, distinzione che risale a Lessing e agli illuministi, si presta ad alcune chiose.

Che un ciclo di affreschi, o comunque una serie di scene collegate fra loro e disposte dall'artista secondo un determinato ordine – ordine, si badi bene, che può non corrispondere a quello cronologico – formino un insieme strutturato mi pare difficile dubitarne e i ragionamenti di Uspenskij a questo proposito sono capziosi. Certo lo spettatore può dare un ordine diverso agli episodi (leggerli da destra a sinistra, come dice Uspenskij), ma con ciò deroga da una indicazione precisa dell'autore, che ha previsto e organizzato il tempo in

una certa successione, e in tal modo si priva di una parte dei significati dell'opera. Questo lo avevano compreso i contemporanei di Giotto, i quali sottolineavano il carattere narrativo dei suoi cicli di affreschi col verbo *historiare*.

Eventi che si riferiscono a tempi diversi si possono incontrare anche all'interno di uno stesso spazio figurativo. Nel medioevo si trovano spesso affiancati in uno stesso quadro gli episodi più significativi della vita di un santo, o di una parabola evangelica, etc. Si potrebbe obiettare che in molti di questi casi la dimensione diacronica non è autonoma, ma subordinata al carattere di *summa* dell'arte medioevale, che cerca di condensare in un medesimo spazio una serie di *exempla*. Meno equivoco mi pare il carattere narrativo di alcuni quadri rinascimentali. In uno dei teleri della *Leggenda di Sant'Orsola* del Carpaccio le varie scene costituiscono i singoli momenti di un racconto: il principe Ereo si congeda dai genitori, incontra Orsola, assieme salutano il re e la regina di Bretagna, e infine salgono su una nave per Roma. Episodi vari cui partecipano gli stessi protagonisti si trovano ne *Il tributo di San Pietro* del Masaccio, nelle *Storie della vita di Santo Stefano e San Lorenzo* dell'Angelico, nelle *Sette opere di misericordia* del Caravaggio, per citare gli esempi più ovvi.

D'altra parte vi sono generi letterari nei quali lo spazio è «concreto» almeno quanto il tempo, si pensi ai palindromi, ai calligrammi, agli acrostici, e in genere alla poesia visiva.

Con ciò non voglio certo infirmare le affermazioni di Uspenskij, secondo cui la percezione letteraria è legata al tempo e quella pittorica allo spazio, ma indicare che vi sono ar-

tisti, generi, epoche, che tendono ad annullare questi tratti specifici e a sottolineare la successione, la diacronia, la continuità nella pittura, e viceversa la staticità e la globalità nella letteratura. E proprio questi casi mi paiono i più interessanti.

Il quarto capitolo («*Točki zrenija*» *v plane psihologii* pp. 109-134) è dedicato al punto di vista sul piano psicologico. Secondo Uspenskij le narrazioni si distinguono in oggettive, che riportano i fatti, e soggettive, che li interpretano. Solo queste ultime sono rilevanti per il piano psicologico. Nelle narrazioni soggettive il comportamento di un personaggio può essere descritto da un punto di vista situato al suo interno (il punto di vista del personaggio stesso, o quello di un osservatore onnisciente), oppure da un punto di vista che si trova al di fuori di lui. In alcuni casi, come a esempio nell'uso dei *verba sentiendi*, i due tipi hanno forme linguistiche specifiche. Una proposizione come «egli pensava», che denota il punto di vista interno, si trasforma in quello esterno in «evidentemente egli pensava», «forse egli pensava», «probabilmente etc.».

Un'importanza particolare su questo piano avrebbe, secondo Uspenskij, il problema della conoscenza dell'autore, la quale a volte si presenta come illimitata (l'autore penetra nelle camere, nei letti, e persino nei cuori dei suoi personaggi), mentre in altri casi viene condizionata da una certa prospettiva che l'autore ha assunto. Tuttavia, come appare dalla citazione di Cervantes che ho posto all'inizio, il problema non può essere ristretto al solo piano psicologico.

Nel quinto capitolo (*Vzaimootnoženie toček zrenija na raznyh urovnjach v proizvedenijach. Složnaja toč-*

*ka zrenija*, pp. 135-158) vengono esaminati i rapporti tra i vari livelli di analisi. Il punto di vista assunto dall'autore può essere coerente a tutti i livelli della narrazione, o sfasato, come nei racconti di Zoščenko, nei quali coincide col personaggio sul piano fraseologico, per divergere su quello ideologico. Siamo in tal modo arrivati alle soglie del sistema di relazioni che collegano i vari livelli di analisi. Dopo aver postulato l'esistenza di «leggi oggettive che determinano i diversi rapporti fra le strutture di un'opera d'arte» (p. 136) Uspenskij elude il problema, e con questo anche le premesse della sua ricerca, affermando che su tali leggi non si può dire ancora nulla di preciso. Egli indica solo alcuni casi in cui i diversi livelli possono non coincidere.

Nel sesto capitolo (*Nekotorye special'nye problemy kompozicii chudožestvennogo teksta*, pp. 159-171) Uspenskij considera il punto di vista nei suoi rapporti con l'oggetto descritto e nei suoi aspetti pragmatici. I punti di vista che un autore adotta sarebbero, in alcuni casi almeno, «condizionati dalla specificità del materiale che viene rappresentato» (p. 164), affermazione che pone un problema di notevole interesse, ma che non pare suffragata dagli esempi. Uspenskij si limita infatti a mostrare come Tolstoj in *Voina i mir* verso alcuni personaggi assume una pluralità di punti di vista (interno, esterno, etc.), e verso altri uno solo, quello esterno. Uspenskij avanza l'ipotesi che il punto di vista dell'autore sia una funzione della situazione in cui il personaggio si trova, e muterebbe col mutare di questa.

Del momento pragmatico Uspenskij esamina solo l'aspetto in cui le divergenze fra i punti di vista del-

l'autore e del lettore siano state previste dall'autore. Sono i casi classici dell'ironia e del grottesco, fondati ambedue su uno sfasamento di prospettive: la posizione dell'autore-narratore è dinamica (cioè muta i propri punti di vista), mentre quella del lettore rimane statica, e abbiamo l'ironia; nel caso inverso, di una posizione statica dell'autore-narratore di fronte a una situazione dinamica del lettore, avremo il grottesco.

Nel settimo capitolo (*Strukturnaja obščnost' raznyh vidov iskusstv. Obščie principy organizacii proizvedenija v živopisi i literature*, pp. 172-218), il solo che possa essere definito semiologico, Uspenskij elabora alcuni concetti comuni alla pittura e alla letteratura.

I vari punti di vista in una narrazione si lasciano raccogliere, a tutti i livelli, nelle due classi complementari di esterno/interno: «in un caso l'autore occupa nella narrazione una posizione esterna rispetto agli avvenimenti rappresentati... Nell'altro invece egli può situarsi in una certa posizione interna rispetto alla narrazione» (p. 172). Questa ripartizione binaria dei punti di vista può essere estesa alla pittura. La prospettiva lineare (*prjamaja perspektiva*), che ha dominato la pittura dal Rinascimento ai giorni nostri, corrisponde a un punto di vista esterno, è una «finestra aperta» sulla natura, come diceva L. B. Alberti, mentre nella pittura medioevale, e in particolare nelle icone, il punto di vista del pittore è interno allo spazio rappresentato (*obratnaja perspektiva*).

Di maggior interesse sono le osservazioni di Uspenskij sui confini (*ramki*) del testo artistico.

Chi supera la linea che divide lo spazio profano da quello sacro sa di entrare in un sistema di norme e va-

lori diverso, per comprendere i quali dovrà adottare un punto di vista nuovo e adeguato. Anche l'arte è uno spazio separato, e anche l'arte ha un confine, un limite, una soglia per ricordare, a chi li varca, che sta trascorrendo dal reale al simbolico, dalla vita a una sua rappresentazione.

Le varie espressioni artistiche hanno forme peculiari per marcare i confini del testo dal *continuum* vitale. In pittura e in letteratura il limite dell'opera viene sovente indicato col trapasso dal punto di vista interno a quello esterno: nelle favole le formule stereotipe poste al termine, in cui si passa improvvisamente dalla terza alla prima persona (si pensi agli equivalenti italiani: Stretta la foglia e larga la via/Dite la vostra che ho detto la mia, oppure: Favola lunga, favola stretta/Canta la tua che la mia l'ho detta), nel folklore il *začín* e la *koncovka*, nel romanzo i vari procedimenti con cui è introdotta e conclusa la narrazione (l'autore si finge editore di un testo altrui, o racconta retrospettivamente vicende di cui sarebbe stato testimone, etc.).

L'avvicinarsi dei punti di vista, come procedimento compositivo per demarcare i confini, vale anche per le parti che compongono un testo, poiché un'opera d'arte è un'unità discreta, formata a sua volta di unità discrete: «Il testo di una narrazione può essere suddiviso in una totalità di microdescrizioni sempre più piccola; ciascuna delle quali è organizzata secondo lo stesso principio: ha cioè dei confini speciali, indicati dal succedersi dei punti di vista interno ed esterno» (p. 198).

In un'opera artistica i punti di vista sono, spesso, una funzione del luogo (centro/periferia del testo). In un quadro i procedimenti utilizzati per rappresentare i personaggi e le

cose che ne costituiscono lo «sfondo» divergono da quelli impiegati per le parti in primo piano. Anche nei testi letterari il trattamento riservato ai personaggi principali si distingue da quello adottato per i personaggi secondari. In ambedue le espressioni artistiche gli aspetti «periferici» sono in generale meno realistici, più convenzionali e artificiosi. Tale convenzionalità può arrivare al punto che le figure e le cose sullo sfondo paiono, rispetto a quelle in primo piano, segni di secondo grado: «non segno della realtà rappresentata... ma segno del segno della realtà» (p. 206).

Il rilievo fondamentale che si può fare al lavoro di Uspenskij è che non fornisce quella «tipologia delle possibilità compositive in relazione al punto di vista» (p. 111) che si era proposto di costruire. La ragione, come ho già detto, è da vedere innanzitutto nella mancanza di un quadro teorico adeguato, al quale non può certo supplire il fervore classificatorio. Anzi la tassonomia minuziosa, a volte persino esornativa e sviante, sembra proprio indicare l'incapacità di cogliere quelle categorie generali, semplici e coerenti, che costituiscono la premessa di ogni tipologia. Uspenskij si pone il problema di classi comuni a tutti i livelli, ne fanno fede le categorie di interno/esterno, ma in modo non sistematico. Tali classi vengono infatti descritte esaurientemente in relazione al piano psicologico, ad esse si accenna nell'analisi del piano fraseologico, mentre per gli altri due piani non vengono nemmeno menzionate. Le generalizzazioni che troviamo nel settimo capitolo, secondo cui i punti di vista a tutti i livelli si lascerebbero ripartire in un sistema di classificazione binaria, non sono fondate a sufficien-

za nella ricerca, e possono essere accolte solamente come suggestive proposte di lavoro.

Vi è poi il problema dei limiti entro i quali possono essere applicati i risultati del lavoro di Uspenskij. Gli esempi di cui si giova sono tratti quasi esclusivamente dalla narrativa russa ottocentesca, in particolare da *Voina i mir*. Le sole eccezioni sono alcuni riferimenti, del tutto secondari, ad Avvakum, al folklore russo e a Bulgakov. In tal senso l'analisi opera su di un corpo coerente del quale cerca di offrire una descrizione adeguata. Ma è possibile considerare questa descrizione, e i rilievi teorici che ne conseguono, come rappresentativa della narrativa in genere? O, detto altrimenti, è lecito che le caratteristiche emerse dallo studio del romanzo russo realistico (e suoi immediati dintorni) vengano estrapolate e attribuite a universi il cui esame potrebbe ovviamente fornire altri risultati? A questo proposito ho seri dubbi, credo anzi che operando su di un campionamento più esteso e differenziato emergerebbero con maggior evidenza certe categorie generali, mentre molti aspetti su cui si è diffuso Uspenskij apparirebbero varianti specifiche e locali di queste.

Le mie osservazioni non debbono far dimenticare i meriti notevoli di questa opera che, sia pur mancando alcuni degli obbiettivi che si era proposta, per l'ampiezza del disegno, la vastità dei problemi che affronta, la ricchezza di intuizioni, è fra i contributi più importanti e originali a questo settore dell'indagine letteraria.

Occorre infine accennare al rapporto che Uspenskij istituisce con la tradizione. I semiologi sovietici si sono posti più volte il problema dei loro precedenti non immediati, che esulino cioè dalla linguistica struttu-

rale e dalla teoria dell'informazione, e hanno indicato in Šklovskij, Tynianov, Vygotskij, Bachtin, Propp, Bogatyrëv, Jarcho, Ejženštejn e Florenskij gli studiosi che hanno maggiormente influito su di loro e dei quali si sentono ideali continuatori (si veda a questo proposito il recente lavoro di Ju. M. Lotman, *Analiz poetičeskogo teksta*, M. 1972, pp. 16 ss.). Uspenskij fa di più: accoglie e rielabora le ricerche di studiosi so-

vietici, le quali abbiano una attinenza più o meno diretta col problema del punto di vista (Bachtin, Vološinov, Vološin, Vinogradov, Lichacëv, Ejchenbaum, Gukovskij, V. V. Gippius, Tomaševskij, Florenskij), pone cioè il suo lavoro come una esplicita prosecuzione e sistematizzazione di cinquant'anni di studi, indagini, intuizioni del *literaturovedenie* sovietico.

MARZIO MARZADURI

V. MARCADÉ, *Le Renouveau de l'art pictural russe. 1863-1914*, Lausanne, Editions l'Age d'Homme (Slavica. *Écrits sur l'Art*), 1972, pp. 394, con 110 illustrazioni in bianco e nero e 5 tavole a colori.

La studiosa francese di origine russa Valentine Marcadé con una difficile ricerca che l'ha impegnata sette anni ha approntato una storia della pittura russa moderna, che ora appare nella nuova collana *Écrits sur l'Art* della *Slavica*. In questa opera, che ha come precedente il lavoro di Camilla Gray *The Great Experiment: Russian Art 1863-1922* (mentre paiono ormai invecchiati e inutilizzabili gli studi e i compendi, a loro tempo meritori, di L. Réan, L. Lozowick, A. Salmon, G. K. Lukamskij e G. H. Hamilton) l'autrice, allieva di Pierre Francastel all'Ecole des Hautes Etudes di Parigi, intende mostrare come «*le développement de l'art russe à partir de la seconde moitié du XIX siècle fut conditionné par l'essor économique et la montée du capitalisme en Russie*» (p. 11). La borghesia fornì il pubblico e il committente nuovi che consentirono alla pittura russa di abbandonare i soggetti e le desti-

nazioni tradizionali, affrontare temi e sperimentare tecniche inediti. In tal senso, e tenendo conto delle differenze storiche, la funzione dei grandi mercanti moscoviti collezionisti di arte (Mamontov, Tret'jakov, Morozov, Ščukin) può essere raffrontata, secondo l'autrice, a quella dei mercanti olandesi del XVII secolo.

Queste premesse sociologiche vengono seguite solo in parte nell'opera che, sia nella partizione del materiale, distribuito secondo le tradizionali categorie storico-culturali di realismo, *art-nouveau*, simbolismo e avanguardia, sia nell'analisi delle correnti e degli artisti preferisce itinerari consueti, e più sicuri: ricostruzione dell'ambiente artistico o delle circostanze biografiche, ricerca delle fonti ideologiche, tematiche o iconiche, indagini sui vicendevoli influssi fra artisti e correnti diverse o fra la pittura e le altre arti. Né mancano alcune pericolose sortite nell'infido territorio delle generalizzazioni meta-storiche, quali l'innata spiritualità dei russi o la loro naturale predisposizione alla rappresentazione simbolica.

La prima parte del lavoro è dedicata al *peredvižničestvo*, l'equivalente in pittura del grande realismo let-

terario russo (*Le réalisme* pp. 23-75). Il termine *a quo* scelto dall'autrice è il novembre del 1863, quando tredici studenti abbandonano l'Accademia di Pietroburgo per organizzarsi in una comunità di produzione artistica autonoma. Divergenze interne e, innanzitutto, mancanza di committenti costringono il gruppo a sciogliersi nel 1870. In quello stesso anno sorge a Mosca il *Tovariščestvo peredvižnych chudožestvennych vystavok* che si propone di far uscire la pittura dalle accademie e di portarla, con mostre itineranti, nelle varie città dell'impero. Saltikov-Ščedrin sottolineava il carattere democratico di questa singolare *choždenie v narod* scrivendo sugli «Otečestvennye zapiski» in occasione della prima mostra petroburghese del 1871: «Le opere di arte, chiuse sino ad oggi fra le mura dell'Accademia o nelle gallerie private, divengono accessibili a tutti i russi. L'arte cessa di essere un segreto [...] si rivolge a tutti, e a tutti riconosce il diritto di giudicare i suoi prodotti». La società delle mostre itineranti, nella quale si succedettero diverse generazioni di pittori, continuò la sua attività fino alle soglie degli anni trenta di questo secolo, contribuendo in modo decisivo, come ricorda l'autrice, alla formazione di un pubblico e di un collezionismo moderni in Russia. Nel giudizio su questa corrente la Marcadé accoglie le riserve avanzate dalla critica simbolista che accusava i *peredvižniki* di sciatteria formale, di provincialismo culturale, di aneddotismo tematico e di sudditanza alla letteratura («*On pourrait considérer leurs oeuvres [...] comme une illustration de la littérature classique russe du XIX siècle [...]. Presque toutes les oeuvres engagées des peintres ambulants faisaient écho aux thèmes traités par les meilleurs*

*représentants du réalisme dans la littérature russe du XIX siècle*», p. 53).

Nella seconda parte viene esaminata la funzione che ebbe «Mir iskusstva», la rivista fondata da Džagilev nel 1898, nel rinnovamento della pittura russa (*L'arte nouveau en Russie: Le Mond de l'Art*, pp. 59-120). Nella rivista sotto il comune segno di un ideale artistico in cui erano annullate le distinzioni fra arti maggiori e minori, e l'opposizione fra arte e vita veniva risolta nella estetizzazione della realtà, si raccoglievano esperienze diverse (l'elemento unitario del gruppo è un «gusto» e non una tendenza, diceva Benua): innanzitutto il cenacolo estetizzante di Benua e dei suoi amici petroburghesi Bakst, Somov, Lansere, Nuvel', Nurok, Filosofov e Džagilev, che ne costituirono il nucleo fondamentale, al quale occorre aggiungere i filoni non meno significativi degli artisti del circolo di Talaškino, che coltivavano l'ideale morrisiano di un artigianato d'arte, e degli artisti moscoviti Serov, Korovin e Vrubel', che nella rivista portarono le esperienze della comunità di Abramcevo nel campo dell'arte applicata; per la parte letteraria occorre menzionare i poeti simbolisti Bal'mont, Brjusov, Belyj, Sologub, il filosofo Šestov e gli scrittori Rozanov e Merežkovskij. «Mir iskusstva», uno dei prodotti graficamente più raffinati dell'*art nouveau* europea, ricco di produzioni e di silografie, stampato su carta e con caratteri speciali, si proponeva di formare in Russia un gusto medio elegante e cosmopolita; per questo diede sempre ampio spazio alle ricerche nel campo dell'arredamento, a tutti i tentativi di creare «un ambiente umano confortevole, originale e alla portata di tutte le borse» come diceva la Teni-

ševa.

Il campo di attività dei *miriskusniki* fu vastissimo. Essi influenzarono la pittura, la grafica, la musica, la letteratura, le arti applicate, il *décor* teatrale (che praticamente reinventarono) e persino la moda. Mentre in questi ultimi anni sono apparsi in Unione Sovietica monografie su alcuni protagonisti dell'*art nouveau* (fra gli altri lavori su Benua, Rerich, Korovin, Golovin, Lansere), manca ancora, purtroppo, una ricerca soddisfacente su «Mir iskusstva». Il recente studio della Gusarova (A. Gusarova, «*Mir iskusstva*», Leninograd 1972), che si aggiunge nella modestissima bibliografia sull'argomento a quelli di Benua e di Sokolov, si limita alle esperienze figurative del gruppo. Speriamo che le pagine della Marcadé stimolino a ricerche in questa direzione, ricerche certamente difficili e che richiedono competenze vastissime e nello stesso tempo specifiche, dovendo ricostruire la fitta e complessa trama dei rapporti fra le varie arti nel panorama della cultura novecento europea.

Meno organica la terza parte del volume (*Le symbolisme*, pp. 123-193) in cui l'autrice raccoglie sotto la comune etichetta di simbolismo l'esperienza degli artisti russi monacensi, i contributi delle riviste che continuarono l'eredità di «Mir iskusstva», la produzione artistica di Čurljanis e l'attività scenografica di Sapunov, Sudejkin e Kustodiev. (Sui rapporti fra *art nouveau* e simbolismo la Marcadé scrive: «*Le caractère particulier de l'art nouveau en Russie lui vient de ce que le Symbolisme n'a pas existé avant lui, comme dans les autres écoles européennes, mais qu'il s'est dès le début mêlé étroitement à lui et s'est développé parallèlement*».

Monaco fu con Parigi uno dei cen-

tri del grande esodo verso la cultura europea dei giovani pittori russi negli anni novanta. Vi studiarono, in gran parte alla scuola di Ažbe, alcuni dei futuri protagonisti delle avanguardie europee, come Kandinskij, Bechteev, Javlenskij e la Verevkin. All'opinione diffusa che emargina questi artisti dalla storia della pittura russa moderna l'autrice ribatte che, legati alla Russia degli anni novanta per formazione intellettuale, essi continuarono a intrattenere con la loro patria rapporti strettissimi partecipando con regolarità a mostre, scrivendo per riviste, almanacchi, cataloghi, e ritornandovi spesso per lunghi soggiorni. Ciò varrebbe, innanzitutto, per Kandinskij che nelle collaborazioni a «Mir iskusstva» e «Apollon» anticipò le sue tesi sulla pittura astratta, influenzando sulla successiva evoluzione delle avanguardie russe.

Le grandi riviste che raccolsero l'eredità di «Mir iskusstva» furono «Vesy», «Zolotoe runo» e «Apollon». Queste due ultime in particolare continuarono, giovandosi per la parte grafica degli stessi collaboratori, il programma di un organo aperto a tutte le arti, ricco di informazioni sulla cultura europea e che affiancava alla attività pubblicitaria la promozione di mostre di pittura. «Zolotoe runo» patrocinò le più significative esposizioni di quegli anni: nel 1907 *Golubaja roza*, la prima mostra di corrente in Russia, nel 1908 la grande mostra della pittura impressionista e post-impressionista francese, nel gennaio del 1909 quella dedicata ai *fauves* e ai pre-cubisti, alla fine dello stesso anno la mostra in cui Larionov e la Gončarova presentavano al pubblico russo i loro quadri primitivisti, ispirati alla tradizione popolare delle insegne, dei *lubki*

e al disegno infantile. Con questa mostra la pittura russa apriva un discorso nuovo e originale, che esorbitava dai limiti dell'*art nouveau* e del simbolismo.

L'ultima parte (*Les sources de le Art du XXe siècle en Russie*, pp. 195-261) è dedicata all'avanguardia. Nel 1914 in una retrospettiva della propria produzione la Gončarova indicava i «periodi» del suo lavoro nell'ordine seguente: impressionismo, primitivismo, cubismo, futurismo, raggismo, sequenza che può essere assunta a descrivere l'evoluzione della pittura avanguardista in Russia, che in poco meno di una decina di anni passò dalla crisi del naturalismo all'arte astratta.

La Marcadé cerca di ricostruire il vertiginoso succedersi di mostre, il comporsi e il dissolversi di gruppi e alleanze, il susseguirsi di manifesti e dichiarazioni programmatiche, l'avvicinarsi di stili, le polemiche appassionate e i gesti deliberatamente provocatori che li accompagnarono, facendo emergere da questo fecondo disordine le personalità maggiori della avanguardia pittorica russa: Larionov, Gončarova, David Burljuk, Jakulov, Rozanova, ma innanzitutto Malevič, Tatlin, Filonov. Essa inoltre indaga sui complessi rapporti fra pittura e letteratura in quegli anni. Purtroppo gli studi e le ricerche su questo periodo, dei quali l'autrice ha potuto giovare, sono scarsi e sovente contraddittori. Le opere sono disperse e molto spesso inaccessibili; i cataloghi delle mostre e gli scritti dei protagonisti difficili da reperire; rimane inoltre un ricchissimo tesoro di testimonianze, di lettere, di diari inediti che il geloso e non sempre disinteressato amore degli eredi o la ottusa vigilanza dei «custodi» non consentono di consultare.

Il libro della Marcadé si ferma alle soglie dei conseguimenti più rigorosi e originali della avanguardia russa, il suprematismo e il costruttivismo. L'autrice si giustifica asserendo che il 1914 «*marque la fin naturelle d'une période capitale pour l'art russe*» e che già nel 1913 «*tout était déjà joué et les peintres n'ont fait par la suite que progresser sur un terrain déblayé*» (p. 12). Tale *coupure* pare estremamente arbitraria, perché infatti il 1914 e non il 1915, quando appaiono nella grande mostra futurista *O. 10 i primi quadri suprematisti* di Malevič, o il 1917, che avrebbe trovato almeno una giustificazione sociologica?

In appendice al volume vi sono gli elenchi dei quadri esposti alle principali mostre tenute in Russia negli anni 1907-1914.

Lasciando agli specialisti una disanima più accurata di questo lavoro, non si può tuttavia non rilevare il disequilibrio fra le parti, che privilegia alcuni artisti (i pittori monacensi, Matjušin, Filonov), mentre trascura altri (i futuristi), la mancanza di un piano generale coerente, le dimenticanze spesso sorprendenti (così sono ignorate alcune fra le più importanti mostre di «*Mir iskusstva*»), o, addirittura, gli errori, come ad esempio far cessare alla fine del 1909 la rivista «*Zolotoe runo*», mentre invece l'ultimo numero apparve nella primavera del 1910. Cogliamo pretesto dall'ultima parte per alcune considerazioni sui rapporti fra letteratura e pittura nella cultura avanguardista.

È ormai un luogo comune che una delle caratteristiche fondamentali dell'avanguardia sia l'interrelazione fra i diversi linguaggi artistici. E mentre un tempo, pur riconoscendo tali rapporti, l'amore geloso per il proprio campo di ricerca impediva che

si varcassero i confini fra le varie espressioni artistiche, oggi da più parti si sente il bisogno di uscire dalla separatezza della propria disciplina, di abbattere gli steccati e riportare dagli altri territori formule, categorie, moduli critici. Si assiste a una sorta di imperialismo della pittura, che sta imponendo alla storiografia letteraria periodizzazioni e definizioni storico-critiche: così Markov nella sua storia del futurismo (*Russian Futurism: A History*, Berkeley and Los Angeles, 1968), un libro fondamentale che non ritroviamo nella bibliografia della Marcadé, descrive l'evoluzione della poesia futurista russa coi termini di *impressionism, primitivism, cubism, abstractionism, expressionism, constructivism* (e, per rimanere in territori limitrofi all'avanguardia, A. Rannit inserisce, in modo assai più discutibile, l'attività poetica dell'Achmatova all'interno dell'*art nouveau* e parla di *expressionism* in Zabolockij, cfr.: A. Rannit, *Anna Akhmatova Considered in a Context of Art Nouveau*, in A. Achmatova, *Sočinenija II*, München 1968; ID., *Zabolotskii – a Visionary at a Crossroad of Expressionism and Classicism*, in N. Zabolockij, *Stichotvorenija*, München 1965). Dietro queste operazioni critiche vi è l'idea dell'avanguardia come insieme, più o meno coerente, di linguaggi artistici, uno dei quali rompendo in modo clamoroso con la propria tradizione assume la funzione di linguaggio guida, d'esperienza esemplare a cui, consapevolmente o meno, le altre espressioni artistiche si rifanno. Nel caso dell'avanguardia russa questo ruolo l'ebbe la pittura che si sganciò in modo reciso e definitivo dalla iconografia naturalista, mentre la poesia era ancora irretita nella tradizione simbolista. «La strana frattura dei

mondi pittorici/Fu foriera di libertà, liberazione dalle catene», scriveva Chlebnikov in un poemetto del 1921, rievocando il significato che per sé e per gli amici futuristi ebbe la scoperta della pittura cubista (*Sobranie sočinenija II*, München 1968, p. 291).

Posto in tal modo il problema, i rapporti fra pittura e letteratura si configurano come il trapasso di una serie di idee, motivi, procedimenti dall'una verso l'altra, o, che è poi la stessa cosa ma vista dall'altro versante, come l'adeguamento dei mezzi verbali agli espedienti della pittura cubista («*The Futurist wanted linguistic categories to express in poetry exactly the same elements which were expressed in Cubist painting by the categories of geometric form, space and color*», scrive K. Pomorska in *Russian Formalist Theory and Its Poetic Ambiance*, The Hague-Paris 1968, p. 78).

Ai lavori che si muovono in questa direzione si può talvolta rimproverare l'arbitrio analogico, la facilità con cui trasferiscono, senza specificazioni, formule da un campo all'altro, o la genericità con cui vengono assimilati procedimenti di lingue diverse, ma non certo la mancanza di fondatezza storica: manifesti, dichiarazioni programmatiche, testimonianze di protagonisti e, innanzitutto, le opere offrono prove filologicamente ineccepibili a questo proposito.

L'obiezione ben più seria che si può muovere a queste ricerche è che si limitano alla «scorza delle cose», constatacono e descrivono la traducibilità dei linguaggi artistici nella cultura avanguardistica, ma tacciono le ragioni che fondano tale traducibilità. A noi pare che ciò che caratterizza più profondamente l'avanguardia russa non sia tanto il primato che

in un certo momento la pittura ebbe sulla poesia, e il conseguente scambio di procedimenti, quanto invece l'aspirazione a un linguaggio unitario e polivalente che attingesse la comunicazione originaria degli uomini e che poteva essere espresso sia dalla *zaum'* di Kručënych o Chlebnikov, sia dalle pure icone di Malevič. La rottura delle convenzioni linguistiche era in funzione di questo linguaggio,

concepito come una sorta di struttura profonda, come oggi diremmo, comune a tutti gli uomini; infatti Kručënych, Chlebnikov e Malevič nei loro scritti teorici insistono sul carattere universale delle loro lingue. Con questa prospettiva si comprende la compartecipazione di artisti che praticano lingue diverse, e che spesso sono bilingui (pittori e poeti), o plurilingui, a una stessa esperienza.

MARZIO MARZADURI

ALESSANDRO SERPIERI, *T. S. Eliot: le strutture profonde*, Bologna, Il Mulino, 1973, pp. 285.

Allorché uscì a stampa nel 1972, a cura di Valerie Eliot, la stesura originale di *The Waste Land* con le annotazioni di Pound, i recensori espressero la delusione (alcuni sostennero: scontata) di vedere come il lavoro di «correzione» del poemetto da parte del «miglior fabbro» non avesse che limitata rilevanza, e che in definitiva il testo non fosse stato modificato dalla mano di Pound. Alessandro Serpieri, in un saggio che occupa un posto centrale e preminente nel suo volume critico su T. S. Eliot, ci dice di più. Egli sottolinea da un lato la pressoché assoluta indipendenza di Eliot nella scelta della stesura finale del poemetto, e dall'altro la perfetta coerenza e la chiara finalità dei suggerimenti critici di Pound, nonché dei suoi pesanti tagli al testo. Il saggio «Il manoscritto ritrovato» è forse il più interessante di tutta la raccolta dei saggi riuniti in questo volume, proprio perché è l'unica occasione per Serpieri di legare una lettura strutturale del testo eliotiano a puntuali osservazioni sui

modi di procedere di Eliot nella revisione del testo poetico.

Nella vasta «Introduzione», Serpieri spiega non solo quale sia il metodo strutturalistico cui il suo discorso critico s'adegua, ma anche per quali vie egli vi sia giunto, scoprendo in definitiva più carte di quanto non gli si richieda, additando egli per primo tutti i rischi cui soggiace la sua operazione d'interprete eliotiano. È un atteggiamento questo, onesto fin che si vuole, che potrebbe scoraggiare il lettore non edotto sulle varie posizioni di critica strutturalista, e che potrebbe ricavarne la sensazione d'essere portato per mano su un terreno malfido. Per fortuna Serpieri ci rammenta anche che gli esiti ermeneutici del suo discorso, se positivi, giustificano la sua pratica in questi saggi. La risposta è facile: sono positivi quegli esiti che soddisfano, e non in modo provvisorio od approssimativo, interrogativi che la lettura della poesia di Eliot da sempre ha posto e che riguardano gli impulsi profondi che presiedono alla organizzazione del suo linguaggio poetico. Oltre che convincenti, a nostro giudizio, i risultati di questa metodica giungono più che opportuni,

utilissimi a chiarire con pochi, precisi tratti, il senso dello sviluppo della poesia di Eliot, in virtù di quella ipotesi, che sottende a tutti i saggi eliotiani di Serpieri, che si debba tener conto di «un numero limitato di tensioni conflittuali che presiederebbero all'intera opera di Eliot». L'assunto apparirebbe paradossale, se Serpieri non precisasse che non le tensioni private della coscienza di Eliot sono oggetto del suo studio, ma le tensioni dell'artista Eliot nell'atto della creazione poetica, in quanto trasferisce sulla carta i suoi conflitti profondi, i modi cioè in cui egli compie la lettura di quei conflitti. I modi formali di Eliot, s'è osservato da parte di molti, non mutano anche dopo la sua conversione; vi si scorgono, al più, variazioni, e magari uno scioglimento di incertezze di fronte a strutture espressive diverse che s'erano affiancate nella sua produzione fino a *The Waste Land*.

Il più lungo dei saggi che compongono questo volume è dedicato a *The Waste Land*, e s'intitola «Il doppio registro del poemetto». Esso contiene una «Premessa su alcuni modelli di lettura proposti dalla critica», che in rapida rassegna offre uno sguardo d'insieme sulla esegetica essenziale sull'argomento, con un commento critico che addita punti di forza e manchevolezze: son pagine che servono all'autore d'introduzione e di giustificazione all'analisi che egli si prefigge di condurre e che tuttavia possono costituire un prezioso ausilio per lo studente di Eliot che voglia orientarsi nel panorama della critica eliotiana. Procedendo con molta circospezione alla definizione del modello strutturale di *The Waste Land*, Serpieri giunge tuttavia alla conclusione, in questo suo saggio, che nel poemetto si manifesta una

cruciale svolta nella sua seconda parte, con un «diverso uso delle immagini, delle citazioni, delle allusioni e delle funzioni del linguaggio», abbandonando quindi l'ipotesi di una fondamentale dicotomia nel grande sistema formale dell'opera, e favorendo l'idea dello «sviluppo» strutturale, malgrado una certa mascheratura operata da Eliot del brusco passaggio da un linguaggio mitico ad uno sostanzialmente allegorico. Inutile qui cercare di comprimere in poche parole una ricerca che offre al lettore emozioni simili a quelle della soluzione di un enigma poliziesco. Serpieri dipana la fitta trama di tale mistero – mistero della creazione artistica – con semplicità, sorretto da una profonda, sofferta sfiducia verso le proposte interpretative a livello psicologico o ideologico. Perfino sulla famosissima e tormentatissima frase sanscrita alla fine di *The Waste Land*, egli dà una nuova, conclusiva spiegazione (cfr. p. 232).

Il saggio finale dell'intero volume è dedicato ai *Four Quartets*, e s'intitola «Il conforto delle trasformazioni allegoriche». Qui il discorso di Serpieri si fa più che mai sicuro e fluido. Alcune penetranti intuizioni vengono comunicate per la via più diretta, senza un compendioso corredo di citazioni e di riprove – e valga per tutte quella che chiarisce come avvenga che nella produzione teatrale di Eliot la dimensione propria del teatro tolga drammaticità al suo discorso (cfr. p. 261). Qui Serpieri seleziona il suo materiale più severamente e formula, in questo suo ultimo saggio, pochi e importanti giudizi in breve spazio.

Oltre che dalle menzionate novità interpretative, il lettore del volume di Serpieri è afferrato dalla analitica, esauriente trattazione dei sistemi

di trasformazione instaurati da Eliot sull'intero arco della sua produzione poetica. Non è assente una garbata polemica con tutta quella critica che, studiando le allusioni e le citazioni, ha «sdipanato e spesso confuso di nuovo il groviglio dei sensi». Non si può che essere d'accordo con lui, in questa affermazione che dovrebbe suonare di monito a quanti operano nell'insegnamento, nel campo in genere della poesia, e non solo eliotiana, non solo moderna, a non porre mai troppo accanimento nel voler spiegare tutti i contenuti dell'opera poetica.

La critica eliotiana di Serpieri si situa al culmine di un tracciato disegnato tra le asperità della poesia di Eliot da una folla di critici in cui si iscrivono i nomi di Richards, Leavis, Matthiessen, Olson, Ransom, Wil-

liamson, Moorman, K. Smidt, Jones, e altri, che hanno avuto coscienza, seppure in modo effimero, della problematica strutturale insita in *The Waste Land*, punto focale dell'opera eliotiana. Se ci è concesso di proseguire nella metafora del tracciato verso la vetta, diremo che l'analisi di Serpieri rappresenta una «direttissima», con tutte le implicazioni di difficoltà di esecuzione, ma anche di semplicità di concezione e di brevità di percorso. Tanto complicato è il *rebus*, per dirla in termini lacaniani, del testo poetico di Eliot, quanto semplice è il messaggio informale che Serpieri vi coglie, desumendolo a volte da unità espressive semanticamente irriducibili, ossia risalendo al contenuto non razionalizzabile della poesia stessa.

GIORGIO MIGLIOR

SAVINA A. ROXAS, *Library Education in Italy: an Historical Survey, 1870-1969*, Metuchen N. J., Scarecrow Press, 1972, pp. XII, 248.

Ecco un libro che tutti i docenti di bibliografia e biblioteconomia, nelle varie nostre sedi universitarie, e tutti i bibliotecari italiani ricercheranno e leggeranno con profitto, sempreché siano convinti che i problemi della formazione professionale sono fondamentali, gli uni nel loro insegnamento, gli altri nel loro lavoro e pregiudiziali a ogni sua implicazione.

L'opera della Roxas – anticipiamolo subito ad evitare ogni possibile equivoco – va vista e valutata per quello che è, e non per quello che alcuni «addetti ai lavori» italiani, forse molto più esigenti a parole che impegnati nei fatti, si sarebbero attesi, ma che non è ancora stata scritta, sui problemi e le prospettive del-

l'istruzione professionale per le attività e i servizi della biblioteca. Si tratta di uno studio, nel complesso esauriente e approfondito, su tutta la problematica retrospettiva, a vario titolo interessante e diversamente complessa, di un esame dello sviluppo storico, temi problemi soluzioni realizzazioni, dell'istruzione professionale dei bibliotecari italiani nei cent'anni dall'unità. Su un problema per il quale non si intravedono per il momento soluzioni valide, il libro sarà considerato per molto tempo, crediamo, un'opera standard. Che la autrice sia straniera, è per lei motivo di maggior merito, occasione per noi di qualche considerazione non esattamente incoraggiante: l'interesse dei cultori di discipline comunque afferenti l'attività delle nostre biblioteche e dei bibliotecari italiani è stato dunque sino ad oggi tale da non riuscire a concepire e realizzare, come

primo momento di ogni discorso professionale, un siffatto lavoro *made in Italy*.

Il libro – che si avvale di un'informazione documentata e di prima mano, raccolta per lo più da fonti ufficiali e nell'insieme sufficientemente precisa – si articola in sette capitoli e varie appendici. Il primo capitolo è dedicato a una brevissima introduzione storica, geografica ed economica dell'Italia ad uso del lettore nordamericano, il secondo a uno sguardo d'insieme sullo sviluppo storico dell'istruzione pubblica italiana (che rende interessante la lettura del volume a chiunque si occupi della nostra scuola professionale), il terzo tratta dello sviluppo delle biblioteche nell'Italia postunitaria, il quarto degli esordi dell'istruzione professionale, da Tommaso Gar alla riforma Gentile, il quinto della scuole superiori per bibliotecari (Padova, Bologna, Firenze, Roma, Milano, Napoli e, chissà perché, la Scuola Vaticana); nel settimo, infine, l'autrice espone le proprie conclusioni. Qualche riserva sul merito di alcune appendici, che occupano quasi metà del volume (pp. 146-242) può senz'altro considerarsi riscattata dalla gran messe di dati che esse offrono a prime e anche successive istanze di ricerca, per le quali però sarà opportuno qualche controllo (p. es.: p. 132 leggasi *Squassi*, non *Aquassi*, p. 134 *Apolonj*, non *Epolloni*, p. 136 *Carosella*, non *Carolsella*, p. 149 *Cichi*, non *Chichi*, pp. 150, 212 e 213 *Leporace*, non *Leporance* o *Le Porace* p. 153 Biblioteca Berio, *Genova*, non *Ferrari* [Ferrara?], p. 225 *Maltese*, non *Maltesi*, p. 242 *Stendardo*, non *Standardo*) e qualche aggiornamento (la *Guide for Foreign Students*, fonte delle appendici sesta, *Faculties in Institutions of Higher Learning in*

*Italy*, e settima, *Italian Institutions of Higher Learning*, è del 1960 e alcuni dati, p. es. quelli relativi a questa sede universitaria, a p. 165, potevano essere utilmente aggiornati.

Prescindendo da ogni altra considerazione, bisogna dire che è nel capitolo conclusivo della fatica della Roxas che si appunta il maggiore interesse del lettore italiano che abbia a cuore le sorti delle nostre biblioteche, da quelle antiche a quelle di nuova formazione. L'autrice ha parole di elogio per le varie scuole per bibliotecari esistenti e più o meno funzionanti in Italia, «of high calibre, with well planned curricula, competent faculties, and good training facilities» (p. 141); purtuttavia la situazione dell'istruzione professionale dei bibliotecari è ritenuta, in generale, nettamente insoddisfacente. Le cause, secondo l'autrice, vanno individuate nel sistema di inquadramento dei bibliotecari italiani come impiegati statali (il che ha permesso alcuni passaggi da altre carriere, con effetto evidentemente dequalificante per l'*officium* bibliotecario): particolarmente negativo sembra alla stessa autrice il fatto che per accedere alla carriera di bibliotecario non sia richiesta per legge, nel nostro ordinamento, un diploma delle nostre scuole di perfezionamento, e incredibile che non esista ancora da noi una laurea in *Library Science*.

Pur concordando in molta parte con le conclusioni della Roxas, i bibliotecologi e i bibliotecari italiani rimangono, dopo la lettura del libro, nel contempo insoddisfatti e stimolati: essi si augurano cioè che qualcuno, sulla scorta dei dati raccolti ed elaborati dalla studiosa americana, esaminini più a fondo e seriamente tutto il problema, non tanto dell'istruzione professionale bibliotecaria in a-

stratto, ma piuttosto del miglioramento professionale dei bibliotecari nel contesto della realtà viva in cui operano le nostre biblioteche. Anche perché il problema dell'istruzione professionale non può esaurirsi – come tende a fare la Roxas – al livello direttivo, ma deve naturalmente coinvolgere la qualificazione del personale delle carriere di concetto: che significa aiuto-bibliotecario nelle biblioteche maggiori e bibliotecario nelle minori, soprattutto in quelle consociate nei sistemi provinciali di pub-

HUGH KENNER: *The Pound Era*, Faber and Faber, Londra, 1972, pp. 606.

Publicato alcuni mesi prima della morte di Pound, l'ampio volume di Hugh Kenner ha acquisito più intensa quella connotazione di omaggio che la qualità rievocativa e la disposizione critica, volta a dissolvere le riserve ripetutamente avanzate nei riguardi del poeta americano, già le conferivano. Ripercorrendo le vie dell'inebriatura panletteraria del poeta dei *Cantos*, Kenner individua le linee di forza della cultura che gli fu contemporanea per stabilire non in che modo Pound abbia influito sulla sua epoca (come il titolo dell'opera potrebbe far pensare) ma in che modo l'epoca abbia inciso su di lui, duttile e geniale amplificatore di suggestioni e tendenze. E ciò ai fini di una più positiva valutazione dell'opera poundiana, alla quale Kenner attribuisce una strutturazione spaziale e dinamica secondo termini suggestivamente *up-dated*.

Dopo una fase preraffaellita conclu-

blica lettura.

Come già da tempo altrove, anche in Italia le biblioteche nuove e le nuove implicazioni delle biblioteche di conservazione hanno bisogno di nuovi bibliotecari, che vogliono essere educati, formati e programmati nel loro lavoro<sup>1</sup>. Il libro della Roxas sarà utilissimo a tutti loro, perché è la storia del passato; ma dovranno conoscere le esigenze nuove del presente ed essere preparati professionalmente alle attese dell'avvenire.

NEREO VIANELLO

sasi a Giessen nel 1911 grazie alla valutazione critica di Ford Madox Ford, la cui «dimostrazione cinetica» lo manda con un pugno a rotolare per terra, Pound si avvia ad una «rivoluzione» destinata a sottrarlo non solo alle secche vittoriane dei Tennyson e dei Browning, ma, attraverso la coscienza della necessità di una poesia e di un linguaggio di costante allusione storico-civile, allo stesso simbolismo francese, stimolo iniziale del suo rinnovamento. E ciò mentre Eliot conduce più a fondo l'esperienza simbolista, secondo una poetica dell'effetto suggestivo e della «precisione inesplicabile», fino al limite musicale dei *Four Quartets*: una tesi che tende per certi aspetti a ribaltare un giudizio come quello di Agostino Lombardo (sostanzialmente condiviso da Montale) che in *Realismo e Simbolismo* costringe Pound nei limiti di un estetismo decadente, ma ne salva Eliot. (Per Eliot, a parte il necessario tributo, Kenner non sembra nutrire eccessiva simpatia: lo scorcio umano è cupo, dominato dalla tragedia domestica di una moglie

1. Cfr.: N. Vianello, *Per la formazione professionale del bibliotecario italiano. Propo-*

*ste per la scuola e l'Università*, in «Annali di Ca' Foscari», ...).

drogata e dal desiderio dell'uxoricidio, presente, spiega Kenner, nella *Waste Land* come in *Ash Wednesday*).

Comune a Eliot come a Pound appare tuttavia l'eredità di Henry James, anche se l'incontro tra il romanziere e Pound, reso con aperto compiacimento narrativo nelle prime pagine del volume, intende anzitutto stabilire una cesura socio-culturale tra una generazione privilegiata nella sua «leisure» e i successivi espatriati americani in Europa, ai quali la data di nascita permise una più complessa esperienza di confronto tra l'anteguerra e il dopoguerra, ma spesso con ben più difficili equilibri economici. La «effortless high civility» di James, «lord of decorum», era resa possibile da uno *status* negato all'impiegato di banca T. S. Eliot, come a tanti artisti inglesi amici di Pound, da Whyndham Lewis a Gaudier-Brzeska all'autore di *Ulysses*, al quale Pound nella sua ossessiva imprenditorialità letteraria riuscì ad assicurare nel momento più decisivo la sopravvivenza economica e il necessario inserimento editoriale.

Ma di James rimaneva imprescindibile l'esperienza artistica. Il *Sextus Propertius* come il *H. S. Mauberly* – definito «tentativo di condensare il romanzo jamesiano» – presuppongono i ritmi e la narrativa di James nello stesso modo in cui il *Prufrock* di Eliot sembra presupporre l'allora appena pubblicato racconto di James *Crapey Cornelia*, di cui ripete la situazione: con termine cinese è il *ling* o sensibilità di James a dare il primo *imprinting* al rinnovamento della poesia di lingua inglese, che nei fermenti avanguardistici europei dei primi decenni del Novecento trova il suo *habitat* naturale.

È proprio su questo habitat avan-

guardistico tuttavia che Kenner traslascia di approfondire il discorso. Se l'avventura poundiana viene «giustificata» in certe sue componenti con una documentazione accurata fino al limite della passione archeologica, non mancano reticenze che cancellano ad esempio ogni rapporto tra il futurismo italiano e il vorticismismo inglese.

Le polemiche di Pound contro Marinetti non devono ingannare: l'esposizione di opere di pittori futuristi italiani a Londra nel 1912 contribuì alle origini stesse del vorticismismo, che del movimento accolse non solo l'impulso avanguardistico ad un rinnovamento formale – di per sé ideologicamente collocabile anche in una prospettiva marxista, come il futurismo russo e Majakovskij dimostrano – ma anche quell'esaltazione dell'impulso dinamico come forza di dominio, responsabile tanto nel futurismo italiano quanto nel vorticismismo inglese di una netta vocazione al nazionalismo. Da qui il mancato internazionalismo del Vortex londinese, che Kenner sembra rilevare con stupore, in contrasto con l'internazionalismo degli altri movimenti di avanguardia come, ad esempio, il cubismo.

Di fronte all'ammirato fascino di Ezra Pound per la «vitalità polemica» di Whyndham Lewis, Kenner si stupisce nuovamente, trovandola «incompatible with his own characteristic benevolence and patience», nello stesso modo in cui si stupirà del Pound delle trasmissioni di Radio Roma, «estraneo e incomprensibile» nella sua violenta retorica fascista. Ma è forse proprio nella psicologia «energetica», radicale e sprezzante delle pagine di *Blast* che vanno cercate le origini dell'adesione di Pound al fascismo, prima ancora che nelle

teorie economiche di Douglas, sulle quali Kenner si dilunga per meglio spiegare l'anticapitalismo di Pound, da una parte allergico alle tesi marxiste della lotta di classe e dall'altra aperto all'odio per l'«usura» e le banche, sostrato primo dei *Cantos*. Insofferente dei plutocrati abili nel gioco delle percentuali e degli interessi, Pound – il cui padre, sia detto per inciso, lavorava in una zecca – prima ancora che all'ideologia del fascismo aderisce alla sua dimensione psicologica, come appare da *Blast* e in particolare da un manifesto del Vortice del 1914, che, nel considerare lo sviluppo delle forme artistiche dominanti presso i popoli più antichi, non manca di compiacersi delle virtù belliche degli «uomini di Elam, di Assur, di Babele e di Keta...» che «si sgozzavano a vicenda per il possesso di valli fertili», o degli «uomini da Sargon ad Amir-nasir-pal» che «costruirono tori omocefali in corsa orizzontale» e «scorticavano vivi i prigionieri ed eressero leoni ruggenti». Né l'entusiasmo vien meno di fronte ai Ming, ai quali lo «sforzio della guerra» e «la natura crudele» fornirono lo stimolo per il «Vortex della Distruzione», o di fronte a razze africane ed oceaniche che «caddero in estasi dinnanzi al loro sesso: sito della loro grande energia: loro maturità convessa».

Le celebrazioni falliche del vorticismo – il gatto, il toro e il pene essendo le forme preferite – e l'implicito sciovinismo virilista, che coinvolgono anche il famoso ritratto di Ezra Pound eseguito da Brzeska sotto forma di «testa ieratica» dichiaratamente fallomorfa, sembrano rispondere, più che ad una promessa di «nuovo Rinascimento» da Kenner ravvisata nel vorticismo, a quella scissione della mente androgina e

a quel prevalere di un principio «maschile» distruttivo dalla Woolf associati in *Three Guineas* all'ormai prevedibile scoppio del secondo conflitto mondiale. Non fu forse estranea al pensiero della Woolf la vicenda stessa del vorticismo di Lewis, che per il *Bloomsbury set* non nutriva certo spiccata simpatia se in *Blasting and Bombardeering* poteva così descriverlo: «I have always thought that if instead of the really malefic 'Bloomsburys', who with their ambitious and jealous cabal have had such a destructive influence upon the intellectual life of England, something more like these Vienna Café [*in New Oxford Street, luogo d'incontro dei «ribelli» amici di Lewis*] habitués of those days could have been the ones to push themselves into power, that a less sordid atmosphere would have prevailed. The writing and painting world of London might have been less like the afternoon tea-party of a perverse spinster». (Whyndham Lewis, *Blasting and Bombardeering*, Calder and Boyars, London, 1967, p. 273).

Se a Kenner sembrano sfuggire certe implicazioni del vorticismo – nonostante dedichi a Whyndham Lewis considerevole attenzione, non dissimilmente da quanto sta facendo da qualche anno l'editoria inglese attraverso riedizioni ed antologie – va reso tuttavia atto che egli evita di concedere una qualche extra-territorialità umana e politica al poeta americano, nel quale, secondo Montale, più o meno occasionalmente, prevalevano «l'irresponsabile» e «l'alienato da se stesso e dal mondo». Kenner accenna anzi alla fondamentale coerenza del poeta e dell'ammiratore di Mussolini, dell'appassionato di storia cinese e del sostenitore, contro la sua stessa patria in guerra, dell'Asse Ro-

ma-Berlino. Il discorso avrebbe potuto ampliarsi fino a considerare una serie di scelte o di nostalgie, incluse quelle per il Medio Evo, che rimandano (Claudio Gorlier lo sottolinea recentemente) ad un ordine autoritario e gerarchico opponibile alle democrazie di massa capitalistico-bancarie.

Ma Kenner preferisce qui una tecnica allusiva, in certo modo congeniale allo stile di tutto il saggio, e meglio suscettibile di lasciare aperto uno spazio celebrativo: sottolinea quindi la riaffermazione dei valori umani implicita nell'anticapitalismo di Pound, presentato a tratti come «colomba» pacifista, e decora il libro di richiami iconografici al nostro Rinascimento e in particolare al Tempio Malatestiano di Rimini, insistendo su un parallelismo in realtà più suggerito che esplicito. E soprattutto circoscrive l'inevitabile repugnanza ideologica – si pensi al volume di Nemi d'Agostino su Ezra Pound – cercando nel poeta il «fabbro letterario», avido di possedere il passato come la parola in quasi ieratica simpatia. L'inespugnabile «mantram» di una parola visivamente intesa – l'esperienza dell'imagismo e dell'ideogramma del Fenollosa alle spalle – al tempo stesso percepita nei suoi valori fonici da un Pound già appassionato di poesia provenzale e successivamente autore di una musica per la poesia di Villon, diviene allora il vettore primo di una poetica che non è quella del centone e neppure della semplice «sintesi» eclettica, ma di un'energia coscientemente imbrigliata secondo una formula che è per Kenner l'equivalente letterario della «sinergia» fisica di Buckminster-Fuller.

Su questa qualità sinergica intesa come «patterned energy» Kenner in-

siste, dopo aver analizzato le origini della poetica di Pound in relazione al nuovo entusiasmo per l'antichità classica causato dalle scoperte di Schliemann – di cui appare segno anche l'*Ulisse* di Joyce – e al rinvenimento di frammenti della poesia di Saffo, la cui «musa in pezzi» contribuì a suggerire una «aesthetic of glimpses» con soluzioni formali accostabili alla tecnica del *collage* e alle consuetudini del cubismo. Ma appare soprattutto determinante per il costituirsi di questa nuova poetica la coscienza dell'«omeomorfismo» di certe situazioni letterarie ricorrenti, che suggerisce a Pound l'intensa avventura nel patrimonio letterario europeo o cinese, come aveva suggerito a Joyce un Leopold Bloom/*Ulisse*: un omeomorfismo che è anche psichico e permette, al di là di trasposizioni simbiotiche nei propri personaggi, suggestive identificazioni con personalità letterarie del passato, come nelle poundiane *Persone*.

Se la necessità di strutturare una poesia di «costellazioni di parole», con omeomorfe sovrapposizioni e presenze di un patrimonio culturale «irrinunciabile», conduce Pound ad una soluzione sinergica di «interferenze in equilibrio», viene ovviamente allontanata quell'accusa di «caos» che Nemi d'Agostino ad esempio non ha mancato di avanzare. E, come si è già accennato, la funzionalità di questo comporre si riferisce per Kenner non ad una autoriflessione artistica da «ultimo decadente», ma ad un costante impegno civile (anche se gravido di errori) per il quale persino opere come *Cathay*, apparentemente di sapore esotico e remoto, appaiono in realtà «oblique war poems» per le trincee della prima guerra mondiale.

La stessa scelta della traduzione,

attualizzante e «infedele», si colloca con coerenza nell'ambito della sincronica «interazione» della poesia di Pound. Provenzali e cinesi, latini e italiani, reinterpretati e deformati, talvolta con clamorosi fraintendimenti linguistici di cui Kenner fornisce grotteschi esempi, sarebbero in realtà utilizzati con «translucente» sensibilità linguistica quale nucleo di base per trasformazioni generazionali. La *kernel theory* chomskiana e la formula di equilibri dinamici della cupola geodetica di Buckminster Fuller suggeriscono a Kenner, nel suo discorso sulla nuova coscienza del processo poetico in Pound, le due più significative analogie tra le molte che uno spaccato della cultura dell'epoca sembra offrirgli. La biologia, la linguistica, la topologia, la fisica sono da Kenner utilizzate del pari che le arti figurative o la letteratura per un'esplorazione che potremmo definire di tipologia dei modelli culturali. Ma la fitta rete di richiami costruita alle spalle dei *Cantos* lascia intatto il sospetto che si sia elusa la coscienza dell'orientamento ideologico che ha determinato in Pound l'uso di

*certi* omeomorfismi e la scelta di specifici codici culturali.

Mista di moduli narrativi e di analisi puntuali di passi poetici, la cifra stilistica dell'opera di Kenner risponde ad una costante tensione espressiva, che scivola talvolta nello scoperto compiacimento – ad esempio nel ricalco del brano pateriano sulla Gioconda – e nello sfogo retorico, laddove descrive la «testa ieratica» di Ezra Pound (altrove definito «Titano») come «Sfinge» che «fronteggia l'alba», i cui «stone eyes, narrowed as though to penetrate distance, temporal distance and spatial, perceives every morning the first gleam visible anywhere, suffusing the mountains along the Upper Adige. The eyes face the peak called Ziel (purpose), just left of the one called Mut (courage)».

Ma sia pure al di fuori di uno stretto rigore metodologico, rimangono indiscutibili una sensibilità che sa essere sottilmente analitica ed una vasta informazione su un periodo della letteratura inglese non sufficientemente esplorato.

GIUSEPPINA RESTIVO

## REPERTORIO BIBLIOGRAFICO

degli scritti riguardanti le letterature straniere e comparate pubblicati in Italia nell'anno 1971, compilato, con il contributo del CNR, da Giovanni Battista De Cesare e Giulio Marra.

ELENCO DELLE  
PUBBLICAZIONI PERIODICHE CONSULTATE  
E CORRISPONDENTI SIGLE

Oltre alla Bibliografia Nazionale Italiana (anno 1972), si sono consultate le pubblicazioni periodiche sottototate. Sono indicate con asterisco (\*) le pubblicazioni periodiche non comprese nel Repertorio Bibliografico precedente. Gli scritti per i quali non è indicato l'anno di pubblicazione si intendono pubblicati nel 1971.

AA	= <i>Aut Aut</i> , Milano	AI	= <i>L'Alighieri</i> , Roma
AAN*	= <i>Atti della Accademia nazionale dei lincei</i> , Firenze	AMAP	= <i>Atti e Memorie dell'Accademia patavina di Scienze Lettere ed Arti</i> , Padova
AAP	= <i>Atti della Accademia di scienze lettere e arti di Palermo</i> , Palermo	AN	= <i>Angelus Novus</i> , Venezia
AAST	= <i>Atti della Accademia delle Scienze di Torino</i> , Torino	AP	= <i>Arte e Poesia</i> , Roma
AAV*	= <i>Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura lettere e Scienze di Verona</i> , Verona	API	= <i>Annali della Pubblica Istruzione</i> , Roma
AC	= <i>Accademia Cosentina</i> , Cosenza	AR	= <i>Atene e Roma</i> , Firenze
Acme	= <i>Acme</i> , Milano	ASI	= <i>Archivio Storico Italiano</i> , Firenze
ACP	= <i>Atti dell'Accademia Peloritana, Classe di Lettere, Filosofia e Belle Arti</i> , Palermo	ASNP	= <i>Annali della Scuola Normale di Pisa</i> , Pisa
Ad	= <i>Adelphiana</i> , Roma	Ath	= <i>Athaeneum</i> , Pavia
Ae	= <i>Aevum</i> , Milano	AVI	= <i>Antologia Vieusseux</i> , Firenze
AFCF	= <i>Annali delle Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Ca' Foscari</i> , Brescia	Be	= <i>Belfagor</i> , Firenze
AFLC*	= <i>Annali delle Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari</i> , Cagliari	Bi	= <i>La Bibliofilia</i> , Roma
AFM	= <i>Annali delle Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Macerata</i> , Macerata	BLG	= <i>Bollettino dell'Istituto di Lingue estere della Facoltà di Economia e Commercio dell'Università di Genova</i> , Genova
AGI	= <i>Archivio Glottologico Italiano</i> , Firenze	BSP	= <i>Bollettino Storico Piacentino</i> , Piacenza
AIF	= <i>Annali dell'Istituto G. Feltrinelli</i> , Milano	BSPi	= <i>Bollettino Storico Pistoiese</i> , Pistoia
AION	= <i>Annali dell'Istituto Orientale di Napoli</i> , Napoli	CC	= <i>La Civiltà Cattolica</i> , Roma
AISP	= <i>Archivio italiano per la storia della Pietà</i> , Roma	CIFM	= <i>Contributi dell'Istituto di Filologia Moderna, Serie Francese, dell'Università Cattolica del Sacro Cuore</i> , Milano
AIV	= <i>Atti dell'Istituto Veneto</i> , Venezia	Clio	= <i>Clio</i> , Roma
AL	= <i>Approdo letterario</i> , Torino	CN	= <i>La Cultura Neolatina</i> , Modena
		Co	= <i>Comunità</i> , Milano
		Con	= <i>Convegno</i> , Cagliari
		Cs	= <i>Carte Segrete</i> , Firenze
		CS	= <i>Cultura e Scuola</i> , Roma

Cu	= <i>La Cultura</i> , Roma	RFN	= <i>Rivista di filosofia neoscolastica</i> , Milano
DH*	= <i>De Homine</i> , Roma	Ri	= <i>Il Ridotto</i> , Venezia
Di	= <i>Il Dialogo</i> , Roma	RIL	= <i>Rendiconti dell'Istituto Lombardo</i> , Milano
Dr	= <i>Il Dramma</i> , Torino	RL	= <i>Rassegna Lucchese</i> , Lucca
EM	= <i>English Miscellany</i> , Roma	RLI	= <i>Rassegna della Letteratura Italiana</i> , Pisa
FIL	= <i>Filologia e Letteratura</i> , Napoli	RLMC	= <i>Rivista di Letteratura Moderne e comparate</i> , Firenze
Ga	= <i>Galleria</i> , Palermo	RP	= <i>Rassegna Pugliese</i> , Bari
GF	= <i>Giornale Italiano di Filologia</i> , Napoli	RS	= <i>Rassegna sovietica</i> , Roma
GM*	= <i>Giornale di Metafisica</i> , Genova	RSC	= <i>Rivista di Studi Crociani</i> , Napoli
GSLI	= <i>Giornale storico della Letteratura Italiana</i> , Torino	RSE	= <i>Rivista di Studi Europei</i> , Milano
Hu	= <i>Humanitas</i> , Brescia	RSI	= <i>Rivista Storica Italiana</i> , Torino
Ics	= <i>L'Italia che scrive</i> , Roma	RSLR	= <i>Rivista di storia e letterature religiose</i> , Firenze
Id	= <i>Idea</i> , Roma	KSR	= <i>Rassegna storica del Risorgimento</i> , Roma
IMU	= <i>Italia Medievale e Umanistica</i> , Padova	SA	= <i>Studi Americani</i> , Roma
L'est	= <i>L'est</i> , Roma	Sap*	= <i>Sapienze</i> , Roma
LI	= <i>Lettere Italiane</i> , Padova	SC	= <i>Strumenti Critici</i> , Roma
LS	= <i>Lingua e Stile</i> , Bologna	SCT	= <i>Studi e Problemi di Critica Testuale</i> , Roma
MAST	= <i>Memorie della Accademia delle Scienze di Torino</i> , Torino	SD	= <i>Studi Danteschi</i> , Firenze
Ma	= <i>Maia</i> , Forlì	SF	= <i>Studi Francesi</i> , Torino
MPI	= <i>Ministero della P.I. Accademia e Istituti di Cultura</i> , Roma	Sg	= <i>Studi germanici</i> , Roma
Mu	= <i>Il Mulino</i> , Bologna	SIFC	= <i>Studi Italiani di Filologia classica</i> , Firenze
NA	= <i>Nuova Antologia</i> , Roma	Sig	= <i>Sigma</i> , Roma
NAr	= <i>Nuovi Argomenti</i> , Roma	SM	= <i>Studi Medievali</i> , Spoleto
NRS	= <i>Nuova rivista storica</i> , Roma	SMV	= <i>Studi Mediolatini e volgari</i> , Roma
NS	= <i>Nord e Sud</i> , Napoli	SP	= <i>Studia Patavina</i> , Padova
Opl	= <i>L'Osservatore Politico-Letterario</i> , Milano	SR	= <i>Studi Romani</i> , Roma
Pai	= <i>Paideia</i> , Brescia	SS	= <i>Studi Storici</i> , Roma
PaL	= <i>La Parola e il Libro</i> , Roma	SSL	= <i>Studi e Saggi Linguistici</i> , Pisa
Pb	= <i>Problemi</i> , Palermo	ST	= <i>Studi Tassiani</i> , Bergamo
Pe	= <i>Persona</i> , Roma	St	= <i>Studium</i> , Roma
PL	= <i>Paragone letteratura</i> , Firenze	Stc	= <i>Storia Contemporanea</i> , Bologna
Po	= <i>Il Ponte</i> , Firenze	SU	= <i>Studi Urbinati</i> , Urbino
QF	= <i>Quaderni Francesi</i> , Napoli	TM	= <i>Tempi moderni</i> , Roma
QIA	= <i>Quaderni ibero-americani</i> , Torino	TPr	= <i>Terzo Programma</i> , R.A.I.
QP	= <i>Quaderni Piacentini</i> , Roma	Tr	= <i>Trimestre</i> , Pescara
QS	= <i>Quaderni Storici</i> , Ancona	Ul	= <i>Ulisse</i> , Roma
RCCM	= <i>Rivista di Cultura Classica e Medievale</i> , Roma	Um	= <i>Umana</i> , Trieste
RE	= <i>Rivista di estetica</i> , Padova	Un	= <i>Ungheria d'oggi</i> , Roma
RFIC	= <i>Rivista di Filologia e di Istruzione Classica</i> , Torino	UP	= <i>Università di Palermo</i> , Fa-

USA      *coltà di Magistero*, Palermo      Vel      = *Il Veltro*, Roma  
= *Università degli studi del-*      VP      = *Vita e Pensiero*, Milano  
*l'Aquila*, Aquila      Vr      = *Il Verri*, Milano

## REPERTORIO ALFABETICO

1. Accaputo A.: *Il testamento di J. Chape-lain*, Napoli, Liguori
2. Achermann F.H.: *Gobavi Lord*, Gori-ca, Goriška Mohorjeva družba
3. Achmadulina Bella: *Tenerezza e altri addii*, Introduzione e traduzione di Serena Vitale, Parma, Guanda, 1971
4. Acutis Cesare: «*Leyendas*» di follia e di morte, in: *QIA*, 39/40, pp. 164-169
5. Acutis Cesare: *Due romanzi spagnoli. Mrs. Caldwell habla con su hijo*, di C. J. Cela e *Fiesta al Noroeste*, di A. M. Matute, Torino, G. Giappichelli
6. Agosti S.: *I messaggi formali della poe-sia*, in: *SC*, 14, pp. 1-39
7. Agosti, S.: *Discussion et suggestions à propos de Mallarmé: a) Lettre ouverte à M. Antoine Fongaro*, in: *SF*, 43, pp. 87-92
8. Alatri P.: *Rassegna degli «Studies on Voltaire and the Eighteenth Century»*, in: *SF*, 44, pp. 269-81
9. Alatri P.: *Studi sull'Illuminismo*, in: *SS*, 12, 1, pp. 182-186
10. Alberti Rafael: *Alla pittura. Poema del colore e della linea, 1945-1952*, Trad. di I. Delogu, Roma, Editori riuniti
11. Alberto G.: *E. Hemingway. Il poeta della avventura*, Milano, U. Mursia
12. Aleixandre Vicente: *El escuchador* [= G. A. Bécquer], in: *QIA*, 39-40
13. Aleksandrov A.: «*OBERIV*» note in-trodottrive, in: *RS*, 14, pp. 188-197
14. Almansi G.: *Lettura delle novelle di Alatiel*, in: *PL*, 252, pp. 26-40
15. Amacker R.: *Le parallélisme métrico-syntaxique microphénomène poétique*, in: *GF*, 2, 3, pp. 267-292
16. Ambrosetti G.: *Lettura autunnale di Kierkegaard*, in: *St*, 12, pp. 917-31
17. Amendola G.: *Metodo sociologico e ideologico: Charles Wright Mills*, Bari, De Donato
18. Ammirata G.: *Il chiacchierato Marcel Proust ed altri saggi brevi*, Roma, Il Campidoglio
19. Andersch A.: *Non si muore mai soli*, in: *TPr*, 1/2, pp. 37-38
20. Andersen H. C.: *Novelle*, Firenze, Vallecchi
21. Andersen H. C.: *Fiabe*, Milano, U. Mursia
22. Anderson Sherwood: *Racconti dello Ohio*, Traduzione di Giuseppe Trevisani, Torino, Einaudi, 1971
23. André: *Breton, un uomo attento*, a cura di Ferdinando Albertazzi, Ravenna, Longo
24. Angeli Giovanna: *L'Eneas e i primi romanzi volgari*, Milano-Napoli, R. Ricciardi, 1971
25. Angeli G.: Su due esperimenti teatra-li di Artaud: *Le jet de sang e Samourai*, in: *PL*, 258, pp. 66-93
26. Angeli G.: *Nota sul «Douanier»*, in: *PL*, 254, pp. 93-106
27. Angelo G.: *A Note on Samuel Butler in Sicily*, in: *EM*, 22, pp. 263-268
28. Angioni G.: *Su alcuni temi della ri-cerca antropologica di B. Malinowski*, in: *AFLC*, 36, pp. 307-337
29. Anguissola A.: *Storia, scienza e socie-tà in Proust*, in: *PL*, 258, pp. 117-128
30. Anouilh J.: *I pesci rossi, ovvero Mio padre questo eroe*, Roma, G. Volpe
31. Anselmi L.: *Qualche dato su «La Re-cherche»*, in: *Opl*, 7, pp. 77-90
32. Anselmi L.: *Morte di Proust*, in: *OpL*, 10, pp. 29-44
33. *Antologia della letteratura francese*, Bologna, Calderini
34. *Antologia di poeti inglesi contempora-nei. I. S. Eliot, L. Macneice, S. Spender,*

- W. H. Auden, C. Day Lewis, A cura di G. Caliumi, Milano, La goliardica
35. Anzillotti R.: *Poesie di Robert Lowell*, in: *RL*, 50, 1970, pp. 68-83
36. Apollineire, Guillaume (Wilhelm Krostowicki): *Le vittoriose imprese di un giovane Dongiovanni*, Milano, Olympia press Italia
37. Aragone E.: *Studio sulle Comedias de santos di Lope de Vega*, Messina-Firenze, D'Anna
38. Arden J.: *Il compito del buon governo*, in: *TPr*, 1/2, pp. 108-23
39. Arguedas José Maria: *I fiumi profondi*. Prefazione di Mario Vargas Llosa Trad. U. Bonetti, Torino, Einaudi
40. Arguedas J.M.: *L'ultimo diario e il canto a Tupac Amaru*, in: *Cs*, 17, pp. 41-72
41. Ariani M.: *L'Orbecche di G. B. Giral-di e la poetica dell'orrore*, in: *RLI*, III, pp. 432-450
42. Arlt R.: *I sette pazzi*, Milano, Bompiani, 1971
43. Asor Rosa A.: *Thomas Mann o dell'ambiguità borghese*, Bari, De Donato
44. Aspetsberger F.: *Wiener Dichtung der Jahrhundertwende. Beobachtungen zu Schnitzlers und Hofmannsthal's Kunstformen*, in: *Jg*, 8, 3, 1970, pp. 410-451
45. *Aspetti e figure del teatro inglese contemporaneo*, Torino, Giappichelli
46. Assunto R.: *...L'entrare abbia del vago e del maestoso...* (Appunti sull'estetica settecentesca), in: *SU*, XLV, 1-2, pp. 1215-28
47. Asturias M. A.: *Chiarivigilia di primavera. A cura di Amos Segala*, Milano, Accademia; Firenze, Sansoni
48. Auciello N.: *Note sul concetto di ideologia in Althusser*, in: *Tr*, IV, pp. 625-643
49. Aurigemma M.: *Il tema ed il gusto della nuova scienza nel teatro e nell'epos del primo Cinquecento*, in: *AFM*, III-IV, 1971-71, pp. 135-160
50. Austen J.: *Orgoglio e pregiudizio*, Milano, A. Mondadori
51. Avalle D'Arco S.: *Ideologia e letteratura in Une saison en enfer di Arthur Rimbaud. Saggio di analisi semiologica*, Torino 15 marzo - 19 maggio 1971, Torino, G. Giappichelli
52. Avila P.L.: *Los Fantasmas de la luz (Gustavo Adolfo Bécquer sueña el olvido)*, in: *QIA*, 39-40, pp. 211-218.
53. Avrich P.: *Kronstadt 1921*, Trad. M. Spinella, Milano, A. Mondadori
54. Babolin A.: *Il pensiero etico e religioso di Joseph Butler nella critica d'oggi*, in: *RFN*, IV, pp. 470-655
55. Baccini D.: *I protagonisti di Love story di E. Segal*, Roma, Le muse
56. Bacon F.: *Scritti politici, giuridici e storici di Francesco Bacone*, A cura di E. De Mas, Torino, Unione tipografico-editrice torinese
57. Bailyn B.: *L'ideologia politica nel periodo della Rivoluzione*, in: *TPr*, 4, pp. 15-23
58. Baker S.: *Come farsi analizzare da uno psicoanalista nevrotico*, Disegni di J. Huchnergerth, Milano, Ferro
59. Bally C.: *Linguistica generale e linguistica francese*. Introduzione e appendice di Cesare Segre. Traduzione di Giovanni Cerevaggi, Milano, Il saggiatore, 1971
60. Baldi S.: *Letteratura inglese (Rassegna)*, in: *AL*, 53, pp. 126-9; 54, pp. 136-8; 55-6, pp. 230-2
61. Balzac (de) H.: *Una figlia d'Eva*, Roma-Milano, Corte, 1971
62. Balzac (de) H.: *Eugenia Grandet*, Az-zate, Varesina grafica
63. Balzarotti R.: *Semantica e linguaggio*, in: *LS*, 1, pp. 97-121
64. Banchin F.: *Le théâtre de Montberlant*, Roma, Fratelli Polombi
65. Banti A.: *Balzac e il suo 007*, in: *PL*, 252, pp. 61-8
66. Baracchi M.: *La lingua di Maksim Grek*, in: *RIL*, 105, 11, pp. 253-280
67. Barilli R.: *Freud e l'arte*, in: *Mu*, 216, pp. 658-94
68. Barozzi P.: *Andy Warhol e gli anni sessanta*, in: *NAr*, 23-4, pp. 51-59
69. Barrit D., Booth A.: *Irlanda inquieta: una guerra di religione?* Prefazione di Tullio Vinay, Torino, Claudiane
70. Barthes R.: *Une idée de recherche*, in: *PL*, 260, pp. 25-30
71. Battaglia S.: *Due ballate di François Villon*, in: *FiL*, 68, pp. 377-88
72. Battaglia S.: *Américo Castro e la «dimora vitale» della Spagna*, in: *FiL*, 68, pp. 526-40
73. Battilana M.: *Venezia sfondo e simbo-*

- lo nella narrativa di Henry James. Prefazione di Claudio Gorlier, Milano, Laboratorio delle arti
74. Beck G.: *Fiktives und Nicht-Fiktives. Bemerkungen zu neueren Tendenzen in der Thomas-Mann-Forschung*, in: *Sg*, III, 447-476
75. Beckett S.: *Primo amore seguito da Novelle e Testi per nulla*, Traduzione di Franco Quadri e Carlo Cignetti, Torino, Einaudi
76. Beckett S.: *Poesie in inglese*. Prefazione e Trad. di Rodolfo J. Wilcock, Torino, G. Einaudi
77. Beckett S.: *Giorni felici*. Introduzione di Renato Oliva Traduzione di Carlo Fruttero, Torino, G. Einaudi
78. Beckett S.: *Mercier e Camier*, Milano, Sugar
79. Bécquer G. A.: *Rime*. Introduzione, trad., note di L. Fiorentino, Milano, Ceschina
80. Bedeschi L.: *Nuovi documenti per la storia dell'antimodernismo. De Töth e Cavalcanti alla direzione dell'«Unità Cattolica»*, in: *NRS*, 55, I-II, pp. 90-132
81. Beebe M.: *Joyce and the limits of modernism*, in: *Um*, 5-8, pp. 29-32
82. Bellettato A.: *Poesia del Québec*, in: *AL*, 54, pp. 72-93
83. Bellini P.: *Comprensione estetica e validità del gusto*, in: *St*, 3, pp. 180-189
84. Bellow S.: *Il pianeta di Mr. Sammler*, Milano, Feltrinelli
85. Bělohradský V.: *Fatto e gesto nel linguaggio marxista*, in: *L'est*, 4, pp. 44-80
86. Benco S.: *Ricordi di Joyce*, in: *Um*, 5-8, pp. 6-13
87. Benjamin W.: *Il dramma barocco tedesco*, Trad. Enrico Filippini, Torino, G. Einaudi
88. Benn G.: *Morgue*. Introduzione e trad. di Ferruccio Masini, Torino, G. Einaudi
89. Benveniste E.: *Problemi di linguistica generale*. Traduzione di M. Vittoria Giuliani, Milano, Il sagggiatore
90. Berceo (de) G.: *Martirio de san Lorenzo*. Edizione critica a cura di P. Tesauro, Napoli, Liguori
91. Bergamini J.: *I Romanov*. Trad. dall'inglese di L. Chiappini, Milano, Dall'Oglio
92. Berger T.: *Il piccolo grande uomo* (Lit-  
tle big man), Milano, Rizzoli
93. Berlanda F.: *Le relazioni fra l'architettura italiana e quella sovietica e i problemi del prossimo futuro*, in: *RS*, I, pp. 4-11
94. Bermond R.: *Pancouta e broussée*. Poesie e prose nel patois provenzale dell'alta Valchisone con cenni di ortografia e di fonetica. Introduzione di G. Buratti, Novara, Tip. S. Gaudenzio
95. Berneri C.: *Guerra di classe in Spagna* (1936-1937), Pistoia, Edizioni RL
96. Berretta A.: *Ulysses: ecclesia diaboli e socialismo*, in: *PL*, 258, pp. 117-28
97. Bertalot R.: *Paul Tillich: storia e Kairòs*, in: *Hu*, 26, 3, pp. 234-43
98. Bertini G. M.: *Bécquer y San Juan de la Cruz*, in: *QIA*, 39-40, pp. 137-142
99. Bertolini V.: *Cenni introduttivi allo studio della filologia romanza*, Povegliano Veronese, Tip. Gutenberg
100. Bertolissi S.: *Russia e Europa*, in: *SS*, 12, I, pp. 186-190
101. Bertolucci Pizzorusso V.: *Il grado zero della retorica nella 'vida' di Jaufré Rudel*, in: *SMV*, 18, 1970, pp. 7-27
102. Beschin G.: *La morte in Heidegger e in Sartre*, in: *AFM*, 1970-71, pp. 341-362
103. Bessie A.: *Il simbolo*. Trad. I. Brin, Milano, Longanesi
104. Beugnot B.: *Boileau, une esthétique de la lumière*, in: *SF*, 44, pp. 229-38
105. Bevilacqua G.: *In che consiste il fascino di 'Unverhofftes Wiedersehen'*, in: *PL*, 254, pp. 45-76
106. Bevilacqua G.: *Brecht, «Lob der UdSSR»*. Saggio d'interpretazione, in: *SV*, I-II, pp. 591-609
107. Bevilacqua G.: *«Tasso» eroe positivo?*, in: *Sg*, I-II, pp. 71-82
108. Bianchi G.: *Da Mann a Proust*, in: *Dr*, 3, pp. 55-59
109. Bianchi R.: *L'arte come ipotesi*, in: *RE*, 16, 3, pp. 371-388
110. Bianchini A.: *Henry James e le Remington*, in: *NA*, 511, pp. 259-64
111. Bianchini A.: *Letteratura spagnola* (Rassegna), in: *AL*, 53, pp. 133-4; 54, pp. 142-3; 55-6, pp. 236-40
112. Bianchini S.: *I pronomi allocutivi in chrétien de Troyes*, in: *CN*, 31, 1-2-3, pp. 69-115
113. Bigongiari P.: *Pierre Jean Jouve «ne-*

- ro amore vivente», in: *AL*, 55-6, pp. 81-93
114. Bigongiari P.: *Letteratura francese* (Rassegna), in: *AL*, 54, pp. 133-36; 55-6, pp. 227-30
115. Binni F.: *Il sogno di Orfeo. Thomas Hardy e il declino della «Romantic Imagination»*, in: *SU*, XLV, 1-2, pp. 1043-80
116. Binni L.: *Breton*, Firenze, La nuova Italia
117. Bioy Casares A.: *Diario della guerra al maiale*, Milano, Bompiani
118. Blaga L.: *Poesie* (1919-1943). Testo a fronte, versione e introduzione a cura di Rosa Del Conte, Roma, Lerici editori, 1971
119. Blok A.: *La baracca dei saltimbanchi*, in: *TPr*, 1-2, pp. 29-37
120. Blum R.: *L'uomo simultaneo*, Milano, Garzanti
121. Bo C.: *La cultura europea in Firenze negli anni '30*, in: *SU*, 1-11, pp. 573-590
122. Boase A.: «*La lumière sans flamme est-elle salutaire? Non au regard de Dieu*» (Cantique 5), in: *SF*, 45, pp. 464-75
123. Bogetti A.: *Estetica e teologia nell'opera di Hans Urs von Balthasar*, in: *RE*, 16, 3, pp. 389-401
124. Bogliolo G.: *Naudé a Urbino*, in: *SU*, XLV, 1-2, pp. 1123-1130
125. Bonfatti E.: *Sentenze e sticomitie nel «Trauerspiel» di Andreas Gryphius*, in: *Sig*, 31, pp. 90-112
126. Bonfante G.: *Corso di glottologia*, Torino, G. Giappichelli
127. Borges J. L.: *Il manoscritto di Brodie*, Milano, Rizzoli
128. Borges J. L.: *Conversazioni con Borges*. Trad. V. Brocca, Milano, Palazzi
129. Borges J. L., Bioy Casares A.: *Sei problemi per Don Isidro Parodi*. Trad. Vanna Brocca, Milano, Palazzi
130. Borioni M.: *Intorno a una «sintesi» della filosofia di B. Russell*, in: *Cu*, 11, pp. 215-256
131. Borland H.: *Quando muoiono le leggende*. Trad. L. Fenoglio, Milano, Rusconi
132. Bornmann B. M.: *Aspetti del mondo antico nella lirica di Gottfried Benn*, in: *SU*, 1-11, pp. 610-641
133. Bornmann B. M.: *'L'Algabal' e le fonti storiche antiche*, in: *Sg*, 8, 2, 1970, pp. 251-68
134. Borsari V.: *Rilevamento di costanti sintattico-semantiche per la lettura di un testo*, in: *LS*, 1, pp. 415-449
135. Bortolotto M.: *Le vin du voyant*, in: *Ad*, 1971, pp. 167-188
136. Boscán J.: *Liriche scelte*. Introduzione e trad. G. Caravaggi, Torino, G. Einaudi
137. Bosco S.: *La terminologia del matrimonio in tedesco*, in: *AAST*, 105, pp. 373-473
138. Bottomore T. B.: *Sociologia*, Bologna, Il mulino
139. Bovazis C.: *La lingua come racconto*, in: *SC*, 16, pp. 304-321.
140. Bozzoli A.: *Manzoni e Goldsmith*, in: *Ae*, 45, 1-11, pp. 46-56
141. Bradbury R.: *Il meglio (1965-1970) di Ray Bradbury*. Trad. G. M. Griffini, Milano, Longanesi
142. Brecht B.: *La madre Vita della rivoluzione Pelagia Vlassova di Tver* (Dal romanzo di Maksim Gor'kij). Introduzione di Paolo Chiarini, trad. E. Castellani, Torino, G. Einaudi
143. Bredero A. H.: *Cluny et Cîteaux au XIIème siècle: les origines de la controverse*, in: *SM*, 2, pp. 135-177
144. Brenner H.: *Fondazione di una teoria materialistica del linguaggio*, in: *Cs*, 17, pp. 16-31
145. Brillì A.: *Il gioco del Don Juan. Byron e la satira*, Ravenna, A. Longo, 1971
146. Brillì A.: *Byron e Leopardi: il riso dei morti*, in: *SU*, XLV, 1-2, pp. 1080-88
147. Brillì A.: *Mitobiografia byroniana*, in: *PL*, 256, pp. 55-71
148. Brontë E.: *Poesie*. Introduzione trad. G. Bompiani, Torino, G. Einaudi
149. Brown C.: *Dal fondo della vita*. Trad. A. Veraldi, Milano, A. Mondadori
150. Bruckner K.: *Uomini e robot*, Brescia, La scuola
151. Bruller J.: *Le silence de la mer et autres récits*. Ridotto e annotato da Clara Cappuccio, Roma, O. Barjes
152. Brunelli G. A.: *Omaggio a Charles Baudelaire*, Messina, Peloritana
153. Buck P. S.: *Mandala*, Milano, Rizzoli
154. Buck P. S.: *Uomini di Dio*. Trad. G. Rossi, Milano, A. Mondadori
155. Buono F.: *Note su marxismo e storia in Bertolt Brecht*, in: *Sg*, 8, 2, 1970, pp. 269-288

156. Buono F.: *Una «Inquiry» di Brecht: Der Dreigroschenroman*, in: *Sg*, I-II, 119-152
157. Burroughs E. R.: *Tarzan delle scimmie*. Presentazione di D. Buzzati, Firenze, Giunti Bemporad Marzocco
158. Cabasino F.: *L'orthographe française. Réformes souhaitables et méthodes nouvelles*, Roma (Roma, V. Ferri)
159. Cain J. M.: *Serenata*, trad. I. Omboni, Milano, A. Mondadori
160. Calabi L.: *L'«uomo mercante» di Adam Smith. Rapporti reali e rapporti personali alle origini dell'economia politica*, in: *AN*, 19, pp. 3-96
161. Calcagnili C.: *Ritorno all'età vittoriana?*, in: *Pb*, 28, pp. 1186-91
162. Caldari F. B.: *Un brano delle «Historiae» del Giovio in una lettera inedita del card. Jean du Bellay*, in: *SR*, 19, 4, pp. 431-52
163. Caldarini E.: *La retorica di Don Giovanni*, in: *Ae*, 45, v-vi, pp. 409-429
164. Caldera E.: *Per uno studio delle varianti nelle «rimas» di Becquer*, in: *QIA*, 39-40, pp. 225-233
165. Calderón de la Barca P.: *Teatro scelto*. Introduzione di Juana Granados, trad. P. Monti e G. Buttafava. Note di G. Buttafava, Milano, Bietti
166. Cambieri Tosi M. J.: *L'eden estetizzante di Du Bos*, in: *NA*, 512, pp. 394-419
167. Cambieri Tosi M. J.: *Un critico protestano*, in: *NA*, 513, pp. 365-85
168. Camerino G. A.: *Considerazioni sulla borghesia, la morte e lo spirito ebraico in Svevo e nella cultura mitteleuropea*, in: *Tr*, IV, pp. 521-558
169. Campagnoli R., Borsari A. V.: *Guida alla tesi da laurea in lingua e letteratura francese*. Tratta dalle lezioni del prof. Liano Petroni, Bologna, R. Patron
170. Camus A.: *Tutto il teatro. Il malinteso, Caligola, Lo stato d'assedio, I giusti*, Milano, Bompiani
171. Camus A.: *La morte felice*. A cura di Jean Sarcocchi, Milano, Rizzoli
172. Cane e gatto. Racconti polacchi. A cura di p. St. Klimaszewski, Torino, Borla
173. Canepa A. M.: *From degenerate scoundrel to noble savage*, in: *EM*, 22, pp. 107-146
174. Cangiano A. M.: *Attualità di Ezra Pound*, in: *Vel*, 15, 2, pp. 246-7
175. Čapek K.: *R.V.R. L'affare Makropulos*. Con una nota di A. M. Ripellino, Torino, G. Einaudi
176. Capizzi C.: *Dall'«Oxford Classical Dictionary» al «Dizionario di Antichità Classiche di Oxford»*, in: *Ae*, 45, v-vi, pp. 568-572
177. Capote T.: *Altre voci, altre stanze*, Milano, Garzanti, 1971
178. Caramaschi E.: *Réalisme et impressionisme dans l'oeuvre des frères Goncourt*, Pisa, Editrice libraria goliardica
179. Caramore G.: *Il biennio 1918-19 nell'evoluzione di György Lukács*, in: *Un*, 11, 4-5, pp. 3-12
180. Carasso J. P.: *La polveriera irlandese. Lotta di classe o lotta di religione?* In appendice inediti di Karl Marx, Jenny Marx, Friedrich Engels, James Connolly, Thomas Darragh, Verona, Bertani
181. Cardenal E.: *Grido. Salmi degli oppressi*. A cura di Giuseppina Pompei, Assisi, Cittadella editrice
182. Cardini R.: *A proposito del «De vera nobilitate» landiniano*, in: *RLI*, III, pp. 451-459
183. Carlo T.: *Blondel: una filosofia per la vita*, in: *AIV*, 129, pp. 49-64.
184. Carlo T.: *Blondel: una filosofia per la vita*, in: *A*, 129 IV, pp. 49-64
185. Carlucci C.: *L'inglese di Beppe Fenoglio*, in: *AL*, 53, pp. 92-101
186. Carneiro C. P.: *Sale verde della Terra*, Palermo-S. Paulo, E.i.l.a. Palma
187. Carpi A. M.: *Stasi e ritmo nel «Complesso di Rönne»*. Nota alla prosa giovanile di Gottfried Benn, in: *Sg*, I-II, 96-118
188. Carpi A. M.: *Aurelio De' Giorgi germanista*, in: *AFM*, III-IV, 1970-71, pp. 215-242
189. Carvalho J. A. de: *Notas sobre un tema de Séneca en el Epistolario de Juan de Avila*, in: *AION*, 1, pp. 129-142
190. Caserta E. M.: *Adamov*, Firenze, La nuova Italia
191. Cases C.: *Due noterelle faustiane: 1) L'histoire de Faust n'aura pas lieu. 2) Cannibali e troie*, in: *SU*, I-II, pp. 642-659
192. Cassieri S.: *Itinerari americani*, in: *NA*, 513, pp. 478-90
193. Castelli F.: *Jorge Luis Borges. Fu-*

- nambolo di gran classe, in: *CC*, 4, pp. 425-437
194. Castelli F.: *La desolata corsa di Jack Kerouac verso la morte*, in: *CC*, 1, pp. 34-48
195. Cattaneo M.: *M. J. Quintana e R. Del Valle Inclan. Studi di letteratura spagnola*, Milano, Cisalpino-Goliardica
196. Caudwell C. (Christopher St. John Sprigg): *Soggettivismo e realismo. Saggio sulla letteratura borghese in Inghilterra*. Introduzione di Vito Amoroso, Bari, De Donato
197. Cavaion D.: *Letteratura e occultazione in Russia* (Un protagonista: Pietro Coadaev), Firenze, G. C. Sansoni
198. Caveri S.: *René de Lostan. Roman*, Aosta, Tipo-offset Musumeci
199. Ceausescu N.: *Message aux logiciens*, in: *Di*, IV, pp. 127-...
200. Celati G.: *Il linguaggio della critica*, in: *Vr*, 37, pp. 56-61
201. Celli G.: *Alcune considerazioni su Lauréamont*, in: *Vr*, 37, pp. 61-68
202. Celsa V.: *Proudhon-Marx. Una polemica*, Palermo, Scuola linotyp. Boccone del povero
203. Cerruti G.: *Louis-Antoine Caraccioli e Voltaire*, in: *SF*, 43, pp. 65-68
204. Cervantes Saavedra (de) M.: *Tutte le opere. A cura di F. Meregalli*, Milano, U. Mursia
205. Chandler, R.: *Tutto Marlowe investigatore*, Milano, A. Mondadori, 1970-71
206. Chandler D.: *Padre O'Brien e le sue ragazze*, Milano, Massimo
207. Chanson de Roland: *La Chanson de Roland*. Edizione critica a cura di Cesare Segre, Milano-Napoli, R. Ricciardi
208. Charteris L.: *Alias il santo*, Milano, Garzanti
209. Chestertan G. K.: *L'uomo che fu Giovedì e dieci storie del padre Brown*, Milano, Club degli editori, 1971
210. Chesterton G. K.: *Nuove avventure di padre Brown*, Milano, U. Mursia
211. Chiarenò O.: *Unamuno y dos amigos suyos italianos*, in: *QIA*, 39-40, pp. 243-247
212. Chiarini P.: *Quattro variazioni brechtiane*, in: *Sg*, I-II, pp. 153-186
213. Chiarini G.: *Lingue e letterature romanze* (Rassegna), in: *AL*, 53, pp. 124-26
214. Chiusano A. I.: *Peter Weiss mette la camicia (rossa) di forza a Hölderlin*, in: *Dr*, 10, pp. 110-113
215. Ciafré G.: *Saggio di lettura di un Testo hegeliano preceduto da una nota introduttiva*, in: *Tr*, 1, pp. 87-108
216. Ciarletta N.: *Coriolano tra la storia e il nulla*, in: *SU*, XLV, 1-2, pp. 1088-98
217. Ciarletta N.: *Teatro* (Rassegne), in: *AL*, 53, pp. 142-7; 54, pp. 152-55; 55-6 pp. 251-55
218. Ciceri M.: *Rilettura del manoscritto escurialense dell' 'Arcipreste de Talavera'*, in: *CN*, 31, 1-2-3, pp. 225-37
219. Cinti B.: *Bécquer ed Herrera*, in: *QIA*, 39-40, pp. 152-63
220. Ciucci G.: *Frank Lloyd Wright, 1909-1938: dalla crisi al mito*, in: *AN*, 21, pp. 85-118
221. Ciureanu P.: *Adolphe de Circourt e i suoi studi danteschi* (con documenti inediti e lo scritto *Éloge de Dante*), Cuneo, Stabilimento tipografico editoriale SASTÆ
222. Ciureanu P.: *Baudelaire in Romania*, in: *MAST*, 1970-71, pp. 1-95
223. Claudel P.: *Il pane duro, Destino e mezzogiorno*, Milano, Massimo
224. Claudel P.: *La luna alla ricerca di se stessa*, in: *TPr*, 1-2, pp. 80-91
225. Claus H.: *Tieste. Thyestes*. Presentazione e traduzione di Luigi Pasciutti, Roma, Carte segrete
226. Clavel B.: *Vittoria a Le Mans*, Trad. di Diana Bonacossa, Milano, Bompiani
227. Clostermann P.: *Fuoco dal cielo*, trad. C. Ricci, Milano, Longanesi
228. Cocco M.: *L'inedito «Roman de Cardenois» e la fortuna di Guillaume de Machaut*, in: *CN*, 31, 1-2-3, pp. 125-55
229. Cocito L.: *Le roman de Flamenca o Las novas de Guillaume de Nevers*. Dalle lezioni di filologia romanza tenute presso la Facoltà di magistero di Genova nell'anno accademico 1971-72, Genova, Tilgher
230. Coco Davani M. C.: *Il segno polivalente. La poesia di Theodore Roethke*, Parma, Guanda
231. Cocozza V.: *Tempo, storia e poesia. Suggestioni per un'ipotesi mallarmeana*, in: *RE*, 16, 2, pp. 206-26
232. Codignola L.: *Toller rivisitato*, in: *SU*, I-II, pp. 660-64
233. Colaiacono C.: *Il contributo di Schil-*

- ler alla formazione della cultura borghese, in: *AN*, 19, pp. 97-120
234. Colesanti M.: *Stendhal falso testimone* (con documenti inediti), in: *AFM*, III-IV, 11, pp. 613-626
235. Colombo C.: *Diario de bordo de Cristóbal Colón. Estudio preliminar de Joaquín Arce*. Edición de J. Arce y M. Gil Esteve, Alpignane, En la imprenta de A. Tollone
236. Colombo R. M.: *Benjamin Franklin e la saggistica di costume*, in: *AFM*, III-IV, 1970-71, pp. 182-214
237. Compton-Burnett J.: *Servo e serva*. Trad. F. Bossi, Torino, Einaudi
238. *Comune (La) di Parigi*. 1871, Milano, Sapere
239. Congilio M.: *Denominatore comune*. Versione italiana di Salvator D'Anna, Palermo-S. Paulo, E.i.i.P.a. Palma
240. Conrad J. (Theodor Josef Conrad Korzeniowski): *Tifone*, Trad. A. Politzer, Milano A. Mondadori
241. Conrad J. (Theodor Josef Conrad Korzeniowski): *La linea d'ombra. Una confessione*. Nota introduttiva di C. Pavese. Trad. M. Jesi, Torino, Einaudi
242. Consiglio A.: *Paul Valéry. Saggi e ricerche per il centenario, 1871-1971*, Napoli, G. e M. Benincasa
243. Contini G.: *Un Faust brasiliano*, in: *PL*, 254, pp. 11-15
244. *Contemporary political analysis* [trad. italiana]: *Teorie e metodi in scienza politica*. A cura di James C. Charlesworth, Bologna, Il mulino,
245. Cooke C.: *La traduzione cesarottiana delle poesie di Ossian*, in: *Ae*, 45, III-IV, pp. 340-357
246. Cordié C.: *Rabelais*, in: *CS*, 39, pp. 44-54
247. Cordié C.: *Balzac*, in: *CS*, 37, pp. 76-85
248. Cordié C.: *Chateaubriand*, in: *CS*, 40, pp. 65-75
249. Cordié C.: *Un pensiero per Gustavo Adolfo Bécquer*, in: *QIA*, 39-40, pp. 170-171
250. Cordié C.: *Quarto contributo bibliografico sul gruppo di Coppet*, in: *ASNP*, pp. 439-454
251. Cordoba U. C.: *L'Andalusia di F. G. Lorca*, in: *Pe*, 12, 10-12, pp. 23-26
252. Cormier, R. J.: *The present state of studies on the «Roman d'Enéas»*, in: *CN*, 31, 1-2-3, pp. 7-41
253. Corradini Favati G.: *I vagabondaggi italiani di un byroniano irlandese*, in: *RLMC*, 3, pp. 165-198
254. Corradini Favati G.: *I vagabondaggi di un byroniano irlandese (cont.)*, in: *RLMC*, 4, pp. 257-89
255. Corsaro A.: *Forma e immagine Lettura retorica di Villon, Pascal, Proust*, Giarre, Questioni di Letteratura
256. Corsini G.: *Conservatorismo e radicalismo*, in: *TPr*, 4, pp. 60-71
257. Cortázar J.: *Storie di cronopios e di forma*. Trad. F. Nicoletti Rossini. Con una nota di Italo Calvino, Torino, Einaudi
258. Cortese N.: *Le prime relazioni tra gli Stati Uniti d'America e gli Stati italiani*, in: *RSR*, 58, 1, pp. 3-20
259. Cozza A.: *Il Byron di John Galt*, in: *EM*, 22, pp. 215-42
260. Cracco G.: *Storia e metafora, natura e religione*, in: *RSLR*, 7, 1, pp. 83-90
261. Cracco G.: *Riforma ed eresia in momenti della cultura europea tra X e XI secolo*, in: *RSLR*, 7, 3, pp. 411-477
262. Cranston M.: *Breton, Eluard and Char: «Ralentir Travaux» - Elective Affinities?*, in: *RLMC*, 2, pp. 133-150
263. Creeley, R.: *Per amore*. Trad. P. Cacciaguerra. Introduzione di Agostino Lombardo, Milano, A. Mondadori, 1971
264. Crichton M.: *Andromeda*, Milano, Garzanti
265. Crino G.: *L'Ejzenštejn di Kozincev*, in: *RS*, IV, pp. 123-129
266. Croce E.: *W. D. Howells viaggiatore in Italia*, in: *Vel*, 15, 5-6, pp. 527-31
267. Cronin A. J.: *Tutti i racconti*, Milano, Bompiani
268. Crucioni F.: *Jacques Copeau o le aporie del teatro moderno*, Roma, M. Bulzoni
269. Csillaghy A.: *La fortuna di Jones Jarce e Italo Svevo in Ungheria*, in: *Um*, 5-8, pp. 38-43
270. Cusatelli G.: *L'arcangelo e il drago. Itinerario ideologico di Annette von Droste-Hülshoff*, Bologna, Alfa
271. Cusati M. L.: *Note lessicali: terminologia mercantile nella «Peregrinação» di Fernão Mendes Pinto*, in: *AION*, 2, pp.

- 227-234
272. D'Agostino V.: *Il sentimento tragico della vita in Miguel de Unamuno*, in: *I-dea*, xxvii, 4, pp. 36-7
273. Dalmati M.: *Tre poeti greci di oggi*, in: *AL*, 55-6, pp. 91-106
274. Damiani B. M., Howe J. W.: *Gustavo Adolfo Bécquer as seen by Valera*, in: *QIA*, 39-40, pp. 234-8
275. D'Ascenzo M.: *Vercors e la «qualité humaine»*, in: *Tr*, iv, pp. 573-590
276. Daudet A.: *Choise de Lettres de mon moulin Avec une notice sur la vie d'A. Daudet, une étude générale de son oeuvre, des notes des jugements et des questionnes par C. Gentile*, Galatina, Editrice salentina
277. Davani M. C.: *Eliot e il «New Criticism»*, in: *Pb*, 25-26, pp. 1096-1102
278. Davis G.: *Muori per la patria*, Milano, Garzanti
279. Dawkins J.: *«Quatre chants de le Hierusalem de Torquato Tasso» par Pierre de Brach*, in: *RLMC*, 4, pp. 289-300
280. De Alessi G.: *Repertorio metrico del Ms. Paris. B. N. lat. 1139* (sezione antica), Torino, Giappichelli
281. De Angelis E.: *Peter Weiss. Autobiografia di un intellettuale*, Bari, De Donato, 1971
282. De Angelis E.: *Arte e Ideologia Grande Borghese: Mann, Musil, Kafka, Brecht*, Torino, Einaudi, pp. 226
283. De Aloysio F.: *Empirismo radicale, orientamenti spiritualistici e mondo della persona in William James*, in: *Tr*, II-III, pp. 227-254
284. De Chirico G.: *Ebdòmero. Romanzo*, Milano, Longanesi
285. De Foe, D.: *Robinson Crusoe. La vita e le strane, sorprendenti avventure di Robinson Crusoe di Jork, marinaio*. A cura di Leonardo Trisciuzzi, Firenze, La nuova Italia
286. De Graaf D. A.: *Gérard de Nerval e l'Illustre Brisacier*, in: *SF*, 44, pp. 281-82
287. Deighton L.: *Funerale a Berlino*, Milano, Garzanti
288. Del Re G.: *Sensibilità fisiologica e mito in John Keats*, in: *EM*, 22, pp. 155-172
289. Demange C.: *Brecht. La vita, il pensiero, i testi esemplari*. Con saggio di Luigi Ferrante, Milano, Accademia, Firenze, Sansoni
290. De Maria A.: *Antropologia e teodicea di Malebranche*, in: *MAST*, 1970-71, pp. IV-196
291. De Mauro T.: *Minima linguistica*, in: *Mu*, 215, pp. 568-574
292. De Mauro T.: *Minima linguistica*, in: *Mu*, 213, pp. 182-191
293. De Michelis E.: *Profilo di Sponde*, in: *RLMC*, 1, pp. 5-30
294. De Montera P.: *Gabriele d'Annunzio e Joseph Reinach*, in: *RLMC*, 1, pp. 39-58
295. De Pasquale, M.: *Alcuni interrogativi su: Simon Dach, Klage über den endlichen Unter gang und ruinirung der musikalischen Kürbs = Hütte und Gärtchens. 13 Jan. 1641*, in: *Sg*, I-II, pp. 208-222
296. Derla L.: *Joseph de Maistre e l'irrazionalismo*, in: *SF*, 44, pp. 238-54
297. Derré J.-R.: *Le Prince de Ligne lecteur de Chateaubriand (deux billets inédits à Metternich)*, in: *SF*, 44, pp. 262-65
298. Descartes R.: *Regole per la direzione dello spirito*. A cura di Santo Arcoleo, Padova, R.A.D.A.R.
299. De Silva C.: *Folktales afro-americani*, in: *SA*, 17, pp. 377-437
300. Destouches L. F.: *Colloqui con il professor J.* Traduzione di Gianni Celati e Lino Gabellone, Torino, G. Einaudi
301. Destouches L. F.: *Il ponte di Londra*. Trad. G. Celati e L. Gabellone, Torino, Einaudi
302. Destro A.: *Le Duineser Elegien e la poesia di Rainer Maria Rilke*, Roma, M. Bulzoni
303. Desvignes L.: *Du théâtre au roman et du roman au théâtre: Un échange de bons procédés entre le Sage e Marivaux*, in: *SF*, 45, pp. 483-91
304. De Tommaso V.: *L'anafora nell'opera poetica di Fray de León*, in: *GF*, 2, 1, pp. 68-76
305. De Tommaso V.: *Fernàn Caballero oggi*, in: *CS*, 40, pp. 75-81
306. De Tommaso V.: *Unamuno e Croce: affinità e divergenze*, in: *RSC*, 8, II, pp. 184-192
307. Diacono M.: *Cross S, words*, Pollenza, La nuova Foglio
308. Dickens C.: *Nicholas Nickleby e il signor Squeers*, Roma, Edizioni paoline

309. Dickens C.: *David Copperfield*, Firenze, Salani
310. Dickens C.: *Canzone di Natale*, Firenze, Salani
311. Diesbech (de) G.: *Il gran Murzuk*. Prefazione di Claudio Quarantotto, Milano, Edizioni del Borghese
312. Di Landa N.: *Una testimonianza inedita del teatro di Alves Redol*, in: *AION*, 2, pp. 235-292
313. Dodd W. N.: *Keats's «Ode to a Nightingale» and «On a Grecian Urn»: two principles of organization*, in: *LS*, 1, pp. 241-61
314. Dodgson Ch. L.: *Alice. Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie. Attraverso lo specchio e quello che Alice vi trovò*. Introduzione e note di M. Gardner tradotte e aggiornate da M. d'Amico, Milano, Longanesi
315. Dokučev N.: *L'architettura russa contemporanea ed i paralleli occidentali*, in: *RS*, IV, pp. 93-97
316. Dolfini G.: *Antico alto tedesco 'goman' e la designazione di «marito»*, in: *RIL*, 105, 11, pp. 330-338
317. Domin H.: *Ich schreibe, weil ich schreibe*, in: *SU*, I-II, pp. 665-671
318. Donne J.: *Poesie amorose, poesie teologiche*. A cura di Cristina Campo, Torino, G. Einaudi
319. D'Onofrio T.: *Letteratura del Nord-America*, Napoli, Tip. G. Cappelli
320. Dorst T.: *Toller. Scene di una rivoluzione tedesca*. Prefazione e traduzione di Aloisio Rendi, Torino, G. Einaudi
321. Dostoevskij F. M.: *Le notti bianche*. Nota introduttiva di A. M. Ripellino, trad. V. de Gavardo, Torino, Einaudi
322. Dostoevskij F. M.: *I fratelli Karamazov*, Firenze, Vallecchi
323. Doyle A. C.: *La valle della paura*. Trad. M. Gallone, Milano, A. Mondadori
324. Doyle A. C.: *Le ultime avventure dell'infallibile Sherlock Holmes, Le memorie di Sherlock Holmes, Il ritorno di Sherlock Holmes, L'ultimo saluto di Sherlock Holmes, Il taccuino di Sherlock Holmes*, Milano, A. Mondadori
325. Drieu La Rochelle P.: *Che strano viaggio*. Trad. e introduzione A. Cattalini, Milano, Rusconi
326. Dubu J.: *Sur deux jetons pour une princesse de la Maison de Savoie*, in: *SF*, 44, pp. 266-69
327. Duhamel G.: *Les voyageurs de L'Espérance Récit de l'âge atomique*. Introduzione, notes et commentaire de Ida Rampolla del Tindaro, Bergamo, Minerva italiana, 1971
328. Dumas A. fils: *La signora delle camelie, Le demi-monde*, Milano, Club degli editori, 1971
329. Dumas A. père: *I tre moschettieri*, Milano, Bietti
330. Dumas A. père: *Robin Hood*, Ozzano Emilia, Malipiero
331. Du Maurier D.: *La prima moglie*. Trad. A. Scalerò, Milano, A. Mondadori
332. Durrell L.: *Nunquam*, Milano, Feltrinelli
333. Dürrenmatt F.: *La meteora*, in: *TPr*, 1-2, pp. 260-92
334. Durzak M.: *Erzählmodelle zu Peter Handkes Romanversuchen*, in: *Sg*, I-II, pp. 187-207
335. Eco V.: *Sulla possibilità di generare messaggi estetici in una lingua ednica*, in: *SC*, 15, pp. 135-52
336. Egri P.: *Joyce's interior monologue in world literature*, in: *Um*, 5-8, pp. 32-36
337. Eichendorff (von) J. K. B.: *Storia di un fannullone*. Nota introduttiva di Cesare Cases. Trad. U. Natoli, Torino, Einaudi
338. Eliot T. S.: *Opere... Poesie, a cura di Roberto Sanesi; Quattro quartetti, a cura di F. Donini; Teatro, a cura di S. Rosati*, Milano, Bompiani
339. Eliot T. S.: *Il bosco sacro. Saggi di poesia e critica*. Trad. e presentazione L. Anceschi, Milano, U. Mursia
340. Ellmann R.: *James Joyce irish european*, in: *Um*, 5-8, pp. 13-16
341. Erba L.: *Huysmans e la liturgia. E alcune note di letteratura francese contemporanea*, Bari, Adriatica
342. Erenburg I. G.: *L'amore di Gianna Ney*, Milano, Club degli editori
343. Fabris M.: *Il teatro sovietico per l'infanzia (1ª puntata)*, in: *RS*, III, pp. 98-127
344. Fabris M.: *Il teatro sovietico per l'infanzia (2ª puntata)*, in: *RS*, IV, pp. 151-170
345. Fabro C.: *La filosofia italiana contemporanea vista da un russo*, in: *St*, 2,

pp. 94-101

346. Fáj A.: *Alcune fonti importanti, finora ignorate del «Finnegans Wake»*, in: *RLMC*, 3, pp. 223-35
347. Fallot J.: *Marx e la questione delle macchine*. Presentazione di L. Della Mea, Firenze, La nuova Italia
348. Falqui E.: *Alle origini del surrealismo*, in: *NA*, 511, pp. 213-24
349. Fancelli M.: *Il Goethe di Santoli*, in: *PL*, 258, pp. 137-39
350. Fancelli M.: *Filippo Tommaso Marinetti e Gottfried Benn*, in: *SU*, I-II, pp. 672-681
351. Farese G.: *Arthur Schnitzler alla luce della critica recente (1966-70)*, in: *Sg*, I-II, pp. 234-268
352. Fasciano D.: *Numen, Reflexions sur sa nature et son rôle*, in: *RCCM*, 3-20
353. Fassò A.: *Significante e significato nell'opera letteraria. Nota al «Cours de linguistique générale» di Saussure*, in: *LS*, I, pp. 202-223
354. Faulkner W.: *Una favola*. Traduzione di Luciano Bianciardi, Milano, A. Mondadori, 1971
355. Fejtő F.: *Storia delle democrazie popolari dopo Stalin*, Firenze, Vallecchi
356. Fergusson A.: *Romani go home*. Trad. di R. Carano, Milano, A. Mondadori
357. Fernandes J. F.: *Nudo sprovveduto. Racconti paulistani*. Versione italiana di Salvator D'Anna, Palermo San Paulo, E.i.l.a. Palma
358. Ferrari A.: *Bernart de Ventadorn «fonte» di Peire Vidal?*, in: *CN*, 31, I-2-3, pp. 171-205
359. Ferrucci F.: *Il Giardino simbolico*. (1. *Voltaire e Rousseau*; 2. *Manzoni e Leopardi*; 3. *Flaubert e Zola*; 4. *Huismans e Mirbeau*; 5. *D'Annunzio e Cechov*), in: *TPr*, 3, pp. 260-301
360. Fink G.: *John Donne tradotto da Cristina Campo*, in: *PL*, 256, pp. 114-20
361. Fischer F.: *Filip Fischer*, Koper, Lipa; Trst, Založništvo Tržaškega tiska
362. Fiumi F.: *Virgilio e il classicismo di T. S. Eliot*, in: *SA*, 17, pp. 121-167
363. Flaubert G.: *L'educazione sentimentale. Storia di un giovane*, Milano, Club degli editori
364. Ford J.: *Teatro*. A cura di E. Giachino, Torino, G. Einaudi
365. Forni G.: *Borges, o della solitudine*, in: *Mu*, 20, 213, pp. 91-108
366. Forni G.: *Commento alla «Crisi» di E. Husserl*, in: *GM*, 5-6, pp. 453-476
367. Forte L.: *Appunti per una lettura di dadaisti tedeschi*, in: *Tr*, II-III, pp. 305-328
368. Fortini F.: *La biografia di Proust*, in: *PL*, 260, pp. 53-61
369. Foucault M.: *Scritti letterari*. A cura di Cesare Milanese, Milano, Feltrinelli
370. Fourier C.: *Teoria dei quattro movimenti, Il nuovo mondo amoroso e altri scritti sul lavoro, l'educazione, l'architettura nella società d'Armonia*. Scelta e introduzione di Italo Calvino. Trad. E. Basevi, Torino, Einaudi
371. Fourmier H. A.: *Il grande amico*. Trad. Anna Banti, Milano, A. Mondadori
372. France A. (Jacques Anatole François Thibault): *Il giglio rosso*, Roma, I Nobel letterari
373. Françon M.: *De la renaissance littéraire aux IV<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> siècles à la Renaissance*, in: *AION*, 2, pp. 157-174
374. Frank A. G.: *America latina: sottosviluppo o rivoluzione*, Torino, G. Einaudi
375. Franzero C. M.: *Osborne svolta a destra*, in: *Dr*, 8-9, pp. 134-36
376. Fredman J.: *Quarta sezione*, Milano, Garzanti
377. Frénaud A.: *Non c'è paradiso* (1943-1960). Trad. e note di Giorgio Caproni. Introduzione di Stefano Agosti, Milano, Rizzoli
378. Friedrich H.: *La struttura della lirica moderna. Dalla metà del XIX alla metà del XX secolo*, Milano, Garzanti
379. Fromentin E.: *Dominique*. Prefazione di Roland Barthes. Trad. Rosetta Loy Provera, Torino, G. Einaudi
380. Frosini V.: *La filosofia tragica di Spengler*, in: *NA*, 513, pp. 347-54
381. Furman D.: *Il problema della genesi delle strutture nella filosofia di Jean Piaget*, in: *RS*, III, pp. 128-141
382. Fusini N.: *Il diamante grande come l'America*, in: *SA*, 17, pp. 167-195
383. Gabetti G.: *L'Italia e la poesia di Rilke*, in: *Sg*, I-II, pp. 83-95
384. Gadda Conti G.: *William Dean Howells*, Roma, Edizioni di storia e letteratura

385. Gagliardi A.: *Nota sui temi della pubblicistica di Tolstoj dell'ultimo periodo* (1905-1910), in: *Acme*, xxiv, fasc. II-III, pp. 125-154
386. Garavini F.: *Marivaux e la «Posta del cuore»*, in: *PL*, 252, pp. 53-61
387. Garevini F.: *Materiali e meccanismi dei romanzi di Robert Brasillach*, Firenze, Artigraf, 1971
388. Gardair J. M.: *Il Goncourt 1970: perversione e estasi*, in: *PL*, 252, pp. 121-4
389. Gardair J. M.: *La machine litteraire*, in: *PL*, 260, pp. 136-41
390. Garin E.: *Hegel nella storia della filosofia italiana*, in: *Vel*, 15, 1, pp. 5-18
391. Garosci A.: *Ritorno alla ragione storica*, in: *NS*, 18, 139, pp. 17-24
392. Gautier T.: *Ciquita* (Dal Capitan Fracassa). Trad., scelta e commento a cura di A. Saracino, Napoli, Fratelli Conte
393. Geissler, H. W.: *Caro Agostino*, Milano, Rizzoli
394. Genet J.: *Tutto il teatro*. Trad. G. Caproni e R. Wilcock, Milano, Il saggia-tore
395. Genot G.: *Sémiologie e sémiotique littéraire*, in: *RL*, 1970, 50, pp. 83-7
396. Genot G.: *Teoria del testo narrativo e prassi descrittiva*, in: *SC*, pp. 152-179
397. Genot-Bismuth J.: *Un voyageur Juif au XII<sup>e</sup> siècle: Benjamin de Tudèle à Lucques*, in: *RL*, 50, 1970, pp. 87-95
398. Genovali S.: *Baudelaire, o della dissonanza*, Firenze, La nuova Italia
399. Gentile F.: *Saint-Simon in Italia. E-mozioni e risonanze sansimoniane nell'Ottocento italiano* (2<sup>a</sup> ed.), Napoli, Morano
400. George P.: *Il mondo attuale*. Presentazione del professor Aldo Pecora, Milano, Il saggia-tore
401. Gerald Manley Hopkins e *La Compagnia di Gesù*, in: *CC*, 1, pp. 548-566
402. Gervasi T.: *La perifrasi verbo sostantivo + participio presente in Otfried*, in: *Sg*, I-II, pp. 32-70
403. Ghiselli G.: *L'eco della poesia di Gyula Illyés in Italia*, in: *Un*, 11, 4-4, pp. 23-36
404. Giacalone Ramat A.: *La traduzione gotica dell'infinito passivo greco*, in: *Sg*, III, pp. 347-368
405. Giarrizzo G.: *Ancora su Hume storico*, in: *RSI*, 83, 11, pp. 439-449
406. Gide A.: *La symphonie pastorale*. Introduction notes et commentaire de Jean-François Rodriguez, Bergamo, Minerva italiana
407. Gigliotti G.: *A. J. Ayer e le origini del pragmatismo*, in: *Tr*, II-III, pp. 424-434
408. Gilbert S.: *Diario di Ratman*, Milano, Rizzoli
409. Giraudoux J.: *La pazza di Chaillot*. Trad. Raul Radice, Torino, Einaudi
410. Giuliani A.: *Jarry e le metamorfosi del Doppio*, in: *Ad*, pp. 207-218
411. Giulietti G.: *Heidegger dopo il 1930*, in: *AAV*, 147, pp. 519-661
412. Glazyčev V.: *Il problema della «cultura di massa»*, in: *RS*, II, pp. 68-81
413. Glenn R. F.: *The impact of the Spanish Pastoral Romance on Lope de Vega's Dramatic Art.*, in: *ALON*, 1, pp. 5-26
414. Goethe (von) J. W.: *Viaggio in Italia*. Trad. I. Dilena. Introduzione e commento di G. Grasso, Bologna, Calderini
415. Goethe (von) J. W.: *I dolori del giovane Werther, Egmont*, Milano, Club degli editori
416. Goes A.: *Il cucchiaino e altri scritti*. Introduzione di E. Balmas, Torino, Claudiana
417. Golon S.: *Il cuore degli animali selvaggi*, Milano, Garzanti
418. Goncourt (Hout de) E. J.: *Le due vite di Geremina Lacerteux*, Milano, Club degli editori
419. Góngora y Argote (de) L.: *Poesie*, Torino, Fogola
420. Gordon D. (Donald Gordon Payne): *Buio oltre la barriera*, Milano, Club degli editori
421. Gor'kij M. (Aleksij Maksimovič Peškov): *Gli ex-uomini e altri racconti*, Firenze, Vallecchi
422. Gor'kij M. (Aleksij Maksimovič Peškov): *La madre*, Milano, Servire il popolo
423. Gorlier C.: *Lo spirito puritano*, in: *TPr*, 4, pp. 5-15
424. Gorlier C.: *Il mito della frontiera*, in: *TPr*, 4, pp. 38-49
425. Gorlier C.: *Letteratura americana* (Rassegna), in: *AL*, 53, pp. 134-6; 54, pp. 143-6; 55-6, pp. 240-2
426. Goumarre P. J.: *Contre un faux Montaigne*, in: *RLMC*, 1, pp. 31-38
427. Graffi G.: *Linguistica e epistemologia*

- in *Hjeltslev*, in: *ASNP*, pp. 455-480
428. Grossman V. S.: *Tutto scorre*. Trad. P. Zveteremich, Milano, A. Mondadori
429. Grazzini G.: *Solženicyn*, Milano, Longanesi
430. Grinaldi E.: *Cadalso e il suo tempo*, Cosenza, Pellegrini
431. Guaraldo E.: *Per una storia di 'Jean Santeuil'*, in: *PL*, 260, pp. 89-126
432. Guarducci M.: *Joseph Vogt «Cultore di Roma»*, in: *SR*, 19, 2, pp. 129-32
433. Guarneri S.: *Per un nuovo umanesimo*, in: *Pb*, 28, pp. 1196-1202
434. Guerra G.: *L'epoca d'oro del Caffè greco e gli artisti tedesco-romani*, in: *RP*, 11, 1970, pp. 301-332
435. Guidi A.: *Robert Browning e il Veneto*, in: *FiL*, 1970, pp. 77-85
436. Guidi A.: *Gli anni triestini di Joyce*, in: *Um*, 5-8, pp. 16-20
437. Gusmani R.: *Due vocaboli gotici di origine straniera Mōta e Krēks*, in: *Sg*, 1-11, pp. 20-31
438. Gutia J.: *Introduzione alla letteratura romena*, Roma, M. Bulzoni
439. Gutiérrez-Vega Z.: *Visión crítica de «La Vorágine» de Rivera*, in: *AION*, 1, pp. 107-116
440. Habe H. (Jean Bekessy): *La rete*. Traduzione di Lulliana Beligioni Terni, Milano, A. Mondadori, 1971
441. Habermas J.: *Ricordo di Theodor Adorno: odissea della ragione verso la natura*, in: *Co*, 163, pp. 291-304
442. Halas F.: *Imogena*. Introduzione e traduzione di A. M. Ripellino, Torino, Einaudi
443. Harari Y.: *Trockij e la questione ebraica*, Roma, Visigalli-Pasetti arti grafiche
444. Hassel S. (Borge Willie Arbing): *Generalen SS*. Trad. G. Rosselli, Milani, Longanesi
445. Hawthorne N.: *Racconti narrati due volte*, Firenze, aVllecchi
446. Heisig J. W.: *La nozione di Dio secondo Carl Gustav Jung*, in: *Hu*, 26, 10, pp. 777-803
447. Heller J.: *Comma 22*, Milano, Bompiani
448. Hemingway E.: *Per chi suona la campana*. Trad. M. Napolitano Martone, Milano, A. Mondadori
449. Hemingway E.: *Isole nella corrente*, Milano, Club degli editori
450. Hemmerdinger B.: *Alexandre-Marie Desrousseaux, le militant et le philologue*, in: *Be*, 26, 2, pp. 192-212
451. Henry A.: *Natura e meccanismo creatore della metafora*, in: *SC*, 14, 1, pp. 67-97
452. Hesse H.: *Il lupo della steppa*. Trad. E. Pocar, Milano, A. Mondadori
453. Hesse H.: *Peter Camenzind*, Roma, I Nobel letterati
454. Heyse P.: *Le opere. Novella, La formarina, Liriche*, Torino, U.T.E.T.
455. Hildesheimer W.: *Aus dem entstehenden Roman «Masante»*, in: *SU*, 1-11, pp. 682-685
456. *Histoire de la littérature française*. [Trad. it.] *Storia della letteratura francese*. Diretta da Jacques Roger e Jean-Charles Pajen [ma Payen] Ed. italiana a cura di Enzo Caramaschi e Corrado Rosso, Napoli, Edizioni scientifiche italiane
457. Hobsbawm E. J.: *Le rivoluzioni borghesi (1789-1848)*. Traduzione di Orazio Nicotra, Milano, Il saggiatore, 1971
458. Hofmannsthal (von) H.: *Piccoli drammi*. Trad., introduzione e note di Ervino Pocar, Milano, Rusconi
459. Hofmannsthal (von) H.: *Canto di vita e altre poesie*. Introduzione e trad. di E. Croce, Torino, Einaudi
460. Hoover H.: *Il dono della foresta*, Milano, Rizzoli
461. Hopkins G. M.: *Básně Vybral a přeložil S.I. a Rio Preisner, Rím, Křest'anská akademie*
462. Horwitz J.: *Razza disperata*. Trad. B. Just Lazzari, Milano, Longanesi
463. Hough G.: *Tra Keats e Leopardi*, in: *Vel*, 15, 2, pp. 187-200
464. Howard M.: *L'intruso*, Milano, Mursia
465. Hughes L.: *Anch'io sono America*. A cura di Stefania Piccinato, Milano, Accademia, Firenze, Sansoni
466. Hugo V.: *I miserabili*. Introduzione, riduzione e note di G. Garioni Bertolotti, Brescia, La scuola
467. Hurtado Alvarez G.: *Policromia. Liriche scelte*. Presentazione e traduzione di Vincenzo Josia, Roma, Liberi autori
468. Huxley A.: *L'isola*, Milano, Club de-

gli editori

469. Huysmans J. K.: *Marthe, ragazza di vita*, Torino, MEB

470. *I Documenti della saga di Finnsburg*. Introduzione, testi, commento e trad. it. a cura di G. Manganella, Napoli, Liguori

471. Iengo F.: *Benedetto Croce, György Lukács e il problema del decadentismo*, in: *Tr*, I-II, pp. 85-126

472. Ionesco E.: *Il giuoco dell'epidemia*. Introduzione e trad. di Gian Renzo Morfeo, Torino, G. Einaudi

473. *I Pianeti della fortuna. Primo libro di poesie. Antologia di liriche moderne scelte, tradotte e commentate per la gioventù*, Firenze, Vallecchi

474. *I poeti della Comune*. A cura di Rino Cortiana, Padova, Marsilio

475. Izzo C.: *Quando la memoria è fantasia*, in: *SU*, XLV, 1-2, pp. 1098-1105

476. Jackson G.: *Studien zur biographie und zum literarischen nachlass des William Jackson of Exeter*, in: *EM*, 22, pp. 269-332

477. Jacobbi R.: *Luna crescente per O' Neill e altre cronache romane*, in: *Dr*, 11-12, pp. 51-60

478. Jacomuzzi S.: *I cavalli di Versailles*, in: *Sig*, 29-30, pp. 137-156

479. Jacqmain M.: *Montberlant a Natalia Ginzburg: identità di vedute pedagogiche*, in: *RLMC*, 1, pp. 59-66

480. James H.: *Daisy Miller*. Nota introduttiva di Italo Calvino. Trad. F. Mei, Torino, Einaudi

481. Jannini R. A.: *Max Jacob a Roma*, in: *SR*, 19, 2, pp. 151-56

482. Jesi F.: *Rilke*, Firenze, La nuova Italia

483. Jesi F.: *Heidegger e Rilke: «Zwiesprache» e «Andenken»*, in: *RE*, 16, 2, pp. 246-260

484. Jiménez J. R.: *Mudo universo que me cercas*, in: *QIA*, 39-40, pp. 219-220

485. Jodogne P.: *Culture et politique en France à l'époque de l'Humanisme et de la Renaissance*, in: *SF*, 44, pp. 265-66

486. Jonard N.: *Quelques aspects de la mélancolie en Italie au XVIII<sup>e</sup> siècle*, in: *RLMC*, 2, pp. 85-126

487. Jonard N.: *Una nozione che non esiste: «Preromanticismo»*, in: *Pb*, 25-26, pp.

1053-61

482. Jones LeRoi: *Quattro commedie per la rivoluzione nera*. Trad. Angela Terzani, Torino, Einaudi

489. Joyce J.: *Ulisse*. Unica traduzione integrale autorizzata di Giulio de Angelis, Milano, A. Mondadori

490. József A.: *Con cuore puro*. Antologia poetica. A cura di Umberto Albinì. Introduzione di Miklós Szabolesi, Milano, Accademia

491. Judicini J. V.: *The Problem of the arranged Marriage and the Education of girls in Goldoni's «La figlia obbediente» and Moratin's «El sí de las niñas»*, in: *RLMC*, 3, pp. 208-22

492. Just W.: *Un soldato della rivoluzione*, Milano, Garzanti

493. Kane H.: *Il meglio di Henry Kane*. Traduzioni di Andriana Pellegrini, Elisa Marpicati, Giuliano Mennello, Ninè Boraschi. Prefazione di Mario Monti, Milano, Longanesi

494. Kardos T.: *La genesi della traduzione moderna della «Divina Commedia» in Ungberia*, in: *SD*, pp. 167-184

495. Kaufmann P.: *A Keats circle by the sea*, in: *EM*, 22, pp. 173-214

496. Kaufmann W.: *Riflessione e poesia*, in: *NA*, 511, pp. 16-31

497. Kelletat A.: *Celans «Assisi»*, in: *SU*, 1-11, pp. 686-710

498. Kerkwijk (von) H.: *Complotto in alto mare*. Traduzione di Ille Strazza, Milano, V. Bompiani

499. Kessel J.: *Il leone*. Prefazione di Folco Quilici, Milano, Bompiani, 1971

500. Killilea M. L.: *Karen*. A cura di Giovanna Bonetti. Prefazione di Maria Pia Bianco, Milano, Bompiani

501. Kipling R.: *Il libro delle bestie*. Trad. S. Spaventa-Filippi, Firenze, Giunti Bemporad Marzocco

502. Kipling R.: *Il più bel racconto del mondo*, Milano, Club degli editori

503. Kipling R.: *Le storie di Mowgli*. (Da Il libro della giungla e Il secondo libro della giungla), Milano, Ancora

504. Kirst H. H.: *08/15 oggi*, Milano, Garzanti

505. Klossowski P.: *Sade e Fourier*, in: *Ad*, pp. 109-132

506. Kosinski J.: *Passi*. Trad. V. Mantovani, Milano, A. Mondadori
507. Kovel J.: *Psicostoria del razzismo bianco*. Trad. P. Campioli, Milano, A. Mondadori
508. Kozincev G.: *Sergej Ejzenštejn*, in: *RS*, IV, pp. 130-150
509. Kraft W.: *Il garbuglio*, Milano, Adelphi
510. Kreps B. I.: *The Serpent and Christian Paradox in Donne's «First Anniversary»*, in: *RLMC*, 3, pp. 198-208
511. Kristeva J.: *La sovversione linguistica* (tr. di R. Paris), in: *Cs*, 15, pp. 21-50
512. *La Canción de caldesas ed altri canti inediti del secolo XV* (2<sup>a</sup> ed.), Molfetta, Mezzima
513. La Charité V. A.: *Le Classicisme français et le critique moderne*, in: *SF*, 43, pp. 57-65
514. *La Comune di Kronstadt. Raccolta di documenti comprendenti la traduzione integrale delle Izvestija di Kronstadt*, Signa, CP.
515. La Fontaine (de) J.: *Favole*. Versione di Emilio De Marchi, Milano, A. Mondadori
516. Lamartine (de) A.: *Graziella*, Azzate, Varesina grafica
517. Lambert F.: *La guerra delle voragini*. Trad. D. Bonacossa, Milano, V. Bompiani
518. La Polla F.: *Lovecraft, il gotico e i segni cosmici*, in: *Vr*, 37, pp. 68-76
519. La Regina G.: *Rappacini's Daughter: the gothic as a kapalyst for Hawthorne's imagination*, in: *SA*, 17, pp. 29-77  
CP.
520. La Torre A.: *Letteratura e comunicazione*, Roma, Bulzoni
521. Laurens P.: *Trois nouvelles épigrammes d'Ausone?*, in: *RCCM*, pp. 182-192
522. Laurenti J. L.: *Ensayo de una bibliografía del «Lazarillo de Tormes» (1554) y de la «Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes...» de Juan de Luna (1620)*: Supplemento, in: *AION*, 2, pp. 293-330
523. Laurini A. C.: *I passi runici della poesia anglossassone. Salomone e Saturno*, Genova, Università
524. Lawner L.: *«Tot es niens»*, in: *CN*, 31, 1-2-3, pp. 155-71
525. Lawrence D. H.: *Di contrabbando*, Milano, Garzanti, 1971
526. Leasor J.: *Così non le fanno più*, Milano, Garzanti
527. Leclercq J.: *Lettres de S. Bernard: histoire ou littérature?*, in: *SM*, 2, pp. 1-134
528. Ledda G.: *Sulla struttura tematica e sulle relazioni significative del «Guzmán de Alfarache»*, in: *AFLC*, 36, pp. 119-141
529. Lee H.: *Il buio oltre la siepe*, Milano, Garzanti
530. Leiner W.: *Jean-Baptiste et Jean-Jacques Rousseau et les «Distillateurs d'accords baroques»*, in: *SF*, 43, pp. 82-84
531. Lenin N. (Vladimir Il'ič Ul'janov): *Quaderni filosofici*. A cura di I. Ambrogio, Roma, Editori riuniti
532. Lenin N. (Vladimir Il'ič Ul'janov): *La Comune di Parigi*. A cura di E. Santarelli, Roma, Editori riuniti
533. Lepschy G.: *Mutamenti di prospettiva nella linguistica*, in: *Co*, 165, pp. 288-303
534. Lerner M. G.: *The unpublished Manuscripts of Edouard Rod's «La Course à la Mort» and his Departure from Zola's Naturalism*, in: *SF*, 43, pp. 68-78
535. Lerner M. G.: *Edouard Rod et L'Angleterre*, in: *RLMC*, 2, pp. 127-33
536. Lerouse G.: *Il fantasma dell'Opéra*, Milano, Garzanti
537. Le Roy E.: *Il bracconiere. Jacquou le croquant*. A cura di Franco Mollia, Bologna, Edagricole, 1971
538. Lévêque A.: *André Gide e la littérature italienne*, in: *SF*, 44, pp. 290-99
539. Levi G.: *Migrazione e popolazione nella Francia dal XVII e XVIII secolo*, in: *RSI*, 83, 1, pp. 95-123
540. Levin E.: *Viktor Škloukij teorico del cinema*, in: *RS*, 1, pp. 74-97
541. Levý J.: *Genesis e ricezione dell'opera d'arte*, in: *SC*, 14, 1, pp. 39-67
542. Lewis S.: *Le opere: Babbitt, Falene attorno alla lampada, Il sentiero dei salici, Velocità, La lettera della regina*, Torino U.T.E.T.
543. Lewis C. S.: *The Screwtape letters*. Introduzione e note di L. Giobbio, Torino, Società editrice internazionale
544. Lipson L.: *Apollinaire Student of Dante?*, in: *SF*, 43, pp. 98-101
545. Livi F.: *Camus*, Firenze, La nuova Italia

546. Livi F.: *Palazzeschi e Maeterlinck*, in: RL, 50, 1970, pp. 150-165
547. Livorsi Marchese B.: «*Il visibile e l'invisibile*»: Merleau-Ponty tra Marx ed Heidegger, in: AAST, 105, pp. 475-497
548. Loche A.: *Montesquieu e il problema del partito politico*, in: AFLC, 36, pp. 167-201
549. Lo Gatto E.: *Le memorie di Nadezda Mandelstam*, in: NA, 512, pp. 419-25
550. Lo Gatto E.: *Attualità di Dostoevskij*, in: NA, 513, pp. 3-23
551. Lo Gatto E.: *Il «Gogol» di Troyat*, in: NA, 513, pp. 457-71
552. Lo Gatto E.: *Solzenitsyn e il «realismo socialista»*, in: NA, 512, pp. 158-64
553. Loi I.: *Note all'«Essai sur l'origine des langues» di J. J. Rousseau*, in: LS, 1, pp. 479-99
554. Lokrantz G.: *Studi intorno all'Erikskrönika svedese*, in: RIL, 105, II, pp. 442-462
555. Lokrantz G.: *Il poeta svedese Hjalmar Gullberg*, in: RIL, 105, I, pp. 45-61
556. Lombard C. M.: *Hawthorne and French Romanticism*, in: RLMC, 4, pp. 311-17
557. Lombardo A.: *Ritratto di Enobarbo*, Pisa, Nistri Lischi, pp. 365
558. Lope de Vega: *La nascita di Cristo*, in: TPr, 1-2, pp. 154-218
559. Lörinczi Angioni M.: *Recenti studi di lingua letteraria romena*, in: LS, 1, pp. 133-137
560. Louijs P. (Pierre Louis): *Orgia tragica* (Afrodite), Roma, E.S.A.P.
561. Löwik K.: *Da Hegel a Nietzsche. La frattura rivoluzionaria nel pensiero del secolo XIX*, Torino, Einaudi
562. Lowry M.: *Buio come la tomba dove giace il mio amico*. A cura di Douglas Day e Margerie Lowry. Traduzione di Attilio Veraldi. Con una prefazione di Douglas Day, Milano, A. Mondadori
563. Lukić S.: *La letteratura socialista. Dal realismo all'estetismo*. Trad. G. Ruggeri, Milano, Longanesi
564. *L'Umorismo inglese*, Milano, G. De Vecchi
565. Lupi S.: *Cos'è la filologia germanica?*, in: Sg, 8, 7, 1970, pp. 39-41
566. Luporini M. B.: *Pubblicazioni dantesche nell'Unione Sovietica*, in: SD, pp. 211-214
567. Luraghi R.: *Nord e Sud: due universi distinti*, in: TPr, 4, pp. 23-38
568. Lüthy H.: *Da Calvino a Rousseau. Tradizione e modernità nel pensiero socio-politico dalla Riforma alla Rivoluzione francese*, Bologna, Il Mulino
569. Macaluso G.: *Leone Tolstoj e Giuseppe Mazzini*, Roma, Pensiero e azione
570. MacCarty B. E.: *Wycherley's «The Plain Dealer» and the limits of wit*, in: EM, 22, pp. 42-92
571. Macchia G.: *I fantasmi dell'opera. Idee e forme del mito romantico*, Milano, A. Mondadori, pp. 204
572. Macura W.: *Polysemantization as a constructional principle of James Joyce's novel*, in: Um, 5-8, pp. 36-38
573. Madonna M. A.: *Uomo e società in Albert Camus*, Bologna, Regione letteraria, 72
574. Magec M. H.: *Helena e female Hamlet*, in: EM, 22, pp. 31-46
575. Magnéry L. A.: *Valéry et Pétrarque à la lumière d'un texte peu connu*, in: SF, 44, pp. 254-262
576. Magri D.: *Scrittori russi per la libertà*, Roma, Cinque lune
577. Magris C.: *Gli Annali dispersi - Regressione storicistica e totalità epica nella narrativa di Joseph Roth*, in: Sg, 8, 3, 1970, pp. 386-410
578. Magris C.: *L'Ulisse ebraico-orientale. Joseph Roth fra l'impero e l'esilio*, in: Sg, 8, 2, 1970, pp. 179-223
579. Magris C.: *Lontano da dove Joseph Roth e la tradizione ebraico-orientale*, Torino, Einaudi
580. Mahno N. I.: *La rivoluzione russa in Ucraina* (Marzo 1917 - aprile 1918), Ragusa, La Giaccola
581. Maier S.: *Mitlachen Sportsfreunde*, München, W. Heyne (Milano, GBM)
582. Maistre (de) J.: *Le serate di Piomburgo o Colloqui sul governo temporale della Provvidenza*. Ed. italiana a cura di Alfredo Cattabiani. Trad. L. Fenoglio e A. Rosso Cattabiani. In appendice il trattato di Plutarco. Perché la giustizia divina punisce tardi. Trad. C. Coccia, Milano, Rusconi,
583. Makarenko A. S.: *Poema pedagogico*.

- Introduzione di Lucio Lombardo Radice, Roma, Editori riuniti
584. Mamczarz I.: *L'«Amyntas» di Jan Andrzej Morsztyn e la «favola pastorale» di T. Tasso*, in: *AIV*, 70-71, pp. 183-214
585. Manca M.: *Presupposti morali nella letteratura gotica inglese*, Sassari, Libreria G. Dessì
586. Manieri M. R.: *La «concordia discors» di un cattolico e di un laico sul problema dell'uomo nel mondo contemporaneo*, in: *GM*, 2-3, pp. 223-230
587. Mann T.: *La morte a Venezia*. Trad. Anita Rho, Torino, Einaudi
583. Manselli R.: *Un medioevalista e la filologia germanica*, in: *Sg*, 8, 7, 1970, pp. 23-26
589. Maranini L.: *Alberto Cento e i suoi Studi di letteratura francese*, in: *Tr*, II-III, pp. 443-448
590. Marchesani P.: *Krasinski in Italia*, in: *Ae*, 45, v-vi, pp. 464-90
591. Marcheselli L.: *Vita e opere di D. Thierianòs*, Roma, Edizioni dell'Ateneo
592. Marchetti V.: *Un'epistola inedita di Juan de Valdés sopra i «movimenti dello spirito»*, in: *ASI*, iv, pp. 505-518
593. Marchiori M.: *Note sul «Lanval» e la retorica medievale*, in: *GF*, 2, 2, pp. 186-194
594. Mareschal A.: *Le Railleur ou la Satyre du temps. Comédie*. Testo della prima edizione (1638-1637) con introduzione e commento a cura di Giovanni Dotoli, Bologna, R. Patron
595. Marinetti F. T.: *Poesie e Beny*, Torino G. Einaudi
596. Márkus G.: *La teoria della conoscenza nel giovane Marx*. Con una appendice di György Lukács, Milano, Lampugnani Nigri
597. Marquis D.: *Chi o che cosa secondo i casi. Archy e Mehitabel*. Prefazione di Attilio Bertolucci, Milano, Garzanti
598. Marras G. C.: *Per una verifica statistica del lessico di «Cantos de vida y esperanza» di Rubén Darío*, in: *AFLC*, 36, pp. 141-167
599. Marroni G.: *Alfonso Fernández Cebolhilha e il suo minuscolo canzoniere*, in: *SMV*, 18, 1970, pp. 71-77
600. Marschall M.: *L'archetipo di Faust*, in: *Vel*, 15, 1, pp. 37-46
601. Martinego A.: *Passato e presente nella narrativa contemporanea ispanoamericana*, in: *ASNP*, pp. 279-293
602. Martinengo A.: *Su Bécquer e Machado*, in: *QIA*, 39-40, pp. 239-42
603. Martinet A.: *Elementi di linguistica generale*, Bari, Laterza
604. Martinet A.: *La considerazione funzionale del linguaggio*, Bologna, Il Mulino
605. Martini C.: *Paul Valéry e la scuola*, in: *API*, xvi, 3, 1970, pp. 310-17
606. Martorelli M.: *Ateismo e umanesimo positivo nel giovane Marx*, in: *Sap*, 24, pp. 5-47
607. Marx K.: *Carlo Marx contro la Russia*, Milano, Edizioni del Borghese
608. Marx K.: *K. Marx, F. Engels: De America*, Roma, Silva
609. Masaryk T. G.: *La Russia e l'Europa. Studi sulle correnti spirituali in Russia*. A cura di Ettore lo Gatto. Nuova edizione completamente riveduta con aggiornamento storico e bibliografico, Bologna, M. Boni
610. Masini F.: *«Luogo» e «non-luogo» dell'utopia*, in: *Sg*, 8, 3, 1970, pp. 475-488
611. Masini F.: *La mistica dell'astrazione in W. Kandinsky*, in: *Sg*, III, pp. 419-438
612. Massariello G.: *Studi sul lessico del dialetto provenzaleggiante di Demonte*, in: *RIL*, 105, 11, pp. 365-424
613. Masters E. L.: *Antologia di Spoon River*. Traduzione di Fernanda Pivano, Torino, Einaudi
614. Mastrangelo Latini G.: *Contributo alla discussione sulle coincidenze lessicali fra i dialetti dell'Italia centro-meridionale e la lingua Spagnola*, in: *AFM*, II-IV, pp. 667-686
615. Mastrelli C. A.: *Le tre filologie*, in: *Sg*, 8, 1, 1970, pp. 77-88
616. Matarrese S.: *La versione di «Bubu de Montparnasse» e il linguaggio del primo Pratolini*, in: *RLL*, I-II, pp. 206-231
617. Matera R.: *Fenomenologia e marxismo: il concetto di persona*, in: *AAST*, 105, pp. 541-601
618. Materassi M.: *Una favola di Faulkner*, in: *PL*, 262, pp. 136-40
619. Maupassant (de) G.: *Pierre e Jean*. Nota introduttiva di Italo Calvino. Trad. G. Zannino Angiolillo, Torino, Einaudi
620. Maupassant (de) G.: *Quindici novel-*

- le, Milano, Club degli editori
621. Mauriac F.: *Un adolescente d'altri tempi*. Trad. G. Raboni, Milano, A. Mondadori
622. Mauriac F.: *Le mystère Frontenac. Avec un commentaire par Venanzio Amoruso*, Roma, A. Signorelli
623. Maxia S.: *L'inchiesta sul senso di A. J. Greimas*, in: *Pb*, 27, pp. 1141-50
624. Mayer C. A.: *Le texte des «Psaumes» de Marot*, in: *SF*, 43, pp. 1-29
625. Mayer T.: *Zur Revision der Quellen für Dantons Tod von Georg Büchner II*, in: *Sg*, 1-11, 223-233
626. Mazza R.: *Gide tra fede e ragione. Saggio*, Catania, Tip. Viaggio-Campo
627. Mazzariol F.: *Una giornata memorabile di Solgenitsin*, in: *St*, 7-8, pp. 554-60
628. Mazzuoli Porru G.: *Considerazioni in nota alla «Germania» di Tacito (Le antiche divinità germaniche)*, in: *Sg*, 8, 3, 1970, pp. 373-385
629. McMullan S.: *The World Picture in Medieval Spanish Literature*, in: *AION*, 1, pp. 27-106
630. Melani N.: *Una aspetto nuovo di una filiazione già conosciuta: Dufresny-Montesquieu (Note sull'idea-base offerta dagli «Amusements sérieux et comiques» alle «Lettres persanes»)*, in: *AION*, 2, pp. 331-350
631. Melani S.: *L'epifanie della morte in Emily Dickinson*, in: *SA*, 17, pp. 7-29
632. Melillo Reali E.: *Jorge Amado nella 'Tenda' delle verità*, in: *AION*, 2, pp. 175-198
633. Melville H.: *Due storie di marinai. Benito Cereno, Billy Budd*. Traduzione di Ruggero Bianchi, Milano, U. Mursia
634. Menascè E.: *Lettura di The tragedy of Dido queen of Carthage, di Christopher Marlowe*, Milano, Cisalpino-Goliardica
635. Mendes M.: *Poesia libertà*. A cura di R. Jacobbi, Firenze, Sansoni; Milano, Accademia
636. Meneghello B.: *L'opera giovanile di Bertrand Russel*, in: *Co*, 164, pp. 357-390
637. Mensi P.: *Góngora e i moderni*, in: *CS*, 39, pp. 54-63
638. Menzione A.: *Storia sociale quantitativa: alcuni problemi della ricerca per i secoli XVI-XVIII*, in: *SS*, 12, 3, pp. 585-96
639. Meoli Toulmin R.: *Shakespeare ed Eliot nelle versioni di Eugenio Montale*, in: *Be*, 26, 4, pp. 453-72
640. Mercader T.: *Primavera*, in: *QIA*, 39-40, pp. 200-1
641. Mérimée P.: *Colomba*. Traduzione integrale dal francese di Francesco Ghiringhelli. Introduzione e note a cura di Paolo Santarone, Azzate, Varesina grafica editrice, 1971
642. Merton T.: *Emblemi di un'età di violenza*. Trad. R. Lucchese. Con testo originale a fronte, Milano, Garzanti
643. Mesnard P.: *Erasmus. La vita, il pensiero, i testi esemplari*. Trad. P. Perugini, Milano, Accademia; Firenze, Sansoni
644. Messina R.: *Gli oberiuty*, in: *RS*, IV, pp. 176-180
645. Miccoli P.: *Il tema dell'assurdo in Albert Camus*, in: *SP*, 1, pp. 162-169
646. Miccoli P.: *Il problema del male e dell'ateismo in Albert Camus*, Alba, Edizioni paoline
647. Michelsen G. H.: *Helm*, in: *TPr*, 1-2, pp. 218-43
648. Mickel J. E.: *Gautier's use of opium and bashish as a structural device*, in: *SF*, 45, pp. 491-95
649. Migone G. G.: *Problemi di storia nei rapporti tra Italia e Stati Uniti*, Università di Torino, anno acc. 1970-71, Torino, Rosenberg e Sellier
650. Milajlov M.: *La fuga dalla provetta*. Trad. V. Mantovani, Firenze, A. Mondadori
651. Milford N.: *Zelda*, Milano, Bompiani
652. Miller A.: *All my sons*. A cura di V. Ghebbioni, Bergamo, Minerva italica
653. Miller H.: *Lettere a Anaïs Nin*. Trad. B. Oddera. Presentazione di Gunther Stuhlmann, Milano, Longanesi
654. Milučký J.: *Kto čo robí. Rim, Slovenský ústev sv*, Cyrila a Metoda
655. Minerbi Belgrado A.: *Società e natura umana nel discorso sull'origine dell'ineguaglianza di Rousseau*, in: *SS*, 12, 2, pp. 265-320
656. Minervini L.: *Un problema ancora aperto: La Cronaca malespiniana*, in: *ASI*, II-III, pp. 143-180
657. Mirandola G.: *La «Gazzetta letteraria» e la Francia*, in: *MAST*, 1970-71, pp. 1-175

658. Mirandola G.: *André Gide et Pierre Louys: fasti e miserie di un'amicizia sbagliata*, in: *SF*, 45, pp. 443-64
659. Misiano L.: *I rapporti italo-russi all'inizio del XX secolo*. (Introduzione di Paolo Alatri), in: *RS*, II, pp. 125-172
660. Mittner L.: *Saggio su Heinrich von Morungen*, in: *SU*, I-II, pp. 711-726
661. Mittner L.: *Storia della letteratura tedesca. Dal realismo alla sperimentazione (1820-1970)*, Torino, G. Einaudi
662. Mochi G. G.: *The Turn of the Screw* nelle sue opposizioni strutturali, in: *SA*, 17, pp. 77-85
663. Moggi F.: *Tra passato coloniale e mondo nuovo, il «Paradiso» di José Lezama Lima*, in: *PL*, 262, pp. 125-31
664. Momo A.: *Il teatro di Samuel Beckett, ultimo classico*, in: *AN*, 19, pp. 143-164
665. Mondrone D.: *Echi di poesia religiosa in Russia*, in: *CC*, 3, pp. 45-53
666. Mongardini C.: *Nietzsche e la problematica sociologica*, in: *CS*, 40, pp. 101-106
667. Montinari M.: *L'ultima lettera di Nietzsche a Georg Brandes*, in: *Ad*, 1971, pp. 15-22
668. Montinari M.: *Goethe und Manzoni. Zur Problematik ihrer geistigen Begegnung*, in: *Sg*, III, pp. 394-418
669. Montù A.: *E. Tabourot des Accords lettore del Gelli*, in: *SF*, 43, pp. 29-36
670. Mor C. G.: *Divagazioni giuridiche di uno pseudo germanista*, in: *Sg*, 8, 1, 1970, pp. 15-22
671. Moreno M.: *L'uomo come animale simbolico*, in: *TPr*, 4, pp. 71-83
672. Moreno M.: *Simbolismo e cultura: il mito, la fiaba, la tradizione popolare*, in: *TPr*, 4, pp. 83-99
673. Moreno M.: *Il simbolismo nell'arte e nella religione*, in: *TPr*, 4, pp. 99-113
674. Moretti Cenerini L.: *Gilles Ménage e la cultura italiana*, in: *AFM*, III-IV, 1970-71, pp. 161-186
675. Mortara Di Veroli C.: *Dal Vecchio al nuovo mondo: Isaak Basbevis singer*, in: *SA*, 17, pp. 251-289
676. Motyleva T.: *Dostoevskij e gli scrittori stranieri del XX secolo*, in: *RS*, III, pp. 28-65
677. Mounin G.: *Guida alla linguistica*, Milano, Feltrinelli
678. Munari F.: *Spigolature medievali*, in: *RFIC*, pp. 441-448
679. Musset (de) A.: *La confessione di un figlio del secolo*, Firenze, Vallecchi
680. Musumarra A.: *Il «Carnival» cosmico di Ray Bradbury*, in: *SA*, 17, pp. 289-341
681. Nannini S.: *Claude Lévi-Strauss*, in: *Be*, 26, 5, pp. 554-77
682. Naughton E.: *I comparati* (McCabe - Mrs. Miller). Trad. M. de Donato, Milano, A. Mondadori
683. Navarro M. G.: *Alcuni effetti sociali della crisi del 1929 in Messico*, in: *Stc*, 2, pp. 381-396
684. Negri A.: *Leopardi e la filosofia di Kant*, in: *Tr*, IV, pp. 475-492
685. Negri A.: *Filosofia dell'integralità e civiltà contemporanea*, in: *GM*, 5-6, pp. 427-452
686. Neruda P. (Néftalé Ricardo Reyes): *Crepuscolario, Venti poesie d'amore e una canzone disperata, Tentativo dell'uomo infinito, L'abitante e la sua speranza, Anelli, Il fromboliere entusiasta*. A cura e con versione di G. Bellini, Firenze, Sansoni; Milano, Accademia
687. Ngô-Tiêng-Hièn: *Sulla definizione dell'arte nella estetica di Etienne Souriau*, in: *RE*, 16, 2, pp. 227-45
688. Nicolas A.: *Camus. La vita, il pensiero, i testi esemplari*. Trad. P. Mazzali, Milano, Accademia; Firenze, Sansoni
689. Noble P.: *The Role of Fairy Mythology in «La Mort le Roi Artu»*, in: *SF*, 45, pp. 480-83
690. Nobokov V.: *Maria*. Traduzione di Ettore Capriolo, Milano, A. Mondadori
691. Orelli G.: *Su alcune versioni d'una poesia di Hölderlin*, in: *SU*, I-II, pp. 727-747
692. Orieux J.: *Voltaire. La sua vita, le sue opere, i suoi tempi, i suoi segreti*. Trad. M. Vasta Dazzi, Milano, Longanesi
693. Orlando F.: *Lettura freudiana della Phèdre*, Torino, G. Einaudi
694. Orlando V.: *Giovanni Meli e la cultura francese*, in: *AAP*, xxx, pp. 161-226
695. Ostrovskij A. N.: *Come fu temprato l'acciaio*, Milano, Servire il popolo
696. Ozogowska H.: *Un orecchio d'aringa*.

Introduzione e note di Carla Poesio, Firenze, R. Sandron

697. Pacchi A.: *Introduzione a Hobbes*, Bari, Laterza

698. Pagani W.: *Il canzoniere di Estevan da Guarda*, in: *SMV*, 19, pp. 51-180

699. Pagetti C.: *Aspetti del romanzo inglese alla fine del XIX secolo*, in: *Be*, 26, 4, pp. 392-409

700. Pagetti C.: *La fortuna di Swift in Italia*, Bari, Adriatica

701. Pagnini M.: *Sullo stile modulare di T. S. Eliot*, in: *SC*, 16, pp. 283-303

702. Paioni P.: *I proverbi di Villon*, in: *SU*, XLV, 1-2, pp. 1131-37

703. Palange G.: *Aficionados*, Firenze, Lo autore libri

704. Palin Crisanaz M.P.: *Favola e mito nelle poesie di Sergej Esenin*, Firenze, L. S. Olschki

705. *Pall Mall (The) gazette*. Londra 1700 Il giornale proibito della letteratura scandalosa e libertina, Milano, Colmen

706. Panunzio S.: *Note su due edizioni di versioni in antico francese di opere di Ramon Llull*, in: *Tr*, IV, pp. 591-608

707. Panunzio S.: *Per una lettura del canzoniere amoroso di Roy Quiemado*, in: *SMV*, 19, pp. 181-210

708. Panvini B.: *Vita e opere di Chrétien de Troyes con particolare riferimento all'Érec et Enide*. Anno accademico 1971-72, Catania, Libreria editoriale

709. Paoli R.: *Machado*, Firenze, La nuova Italia

710. Paoli R.: *Letteratura tedesca* (Rassegna), in: *AL*, 53, pp. 129-33; 54, pp. 138-42; 55-6, pp. 232-36

711. Paoli R.: *Il carteggio Hofmamsthal-Strass*, in: *SU*, I-II, pp. 748-756

712. Paoli R.: *Joseph Roth: un romanzo su Trotzki?*, in: *CS*, 38, pp. 93-7

713. Paraissien D.H.: *Dickens's pictures from Italy, stages of the work's development*, in: *EM*, 22, pp. 243-262

714. Pareyson L.: *Il mondo dell'arte* (G. W. F. Hegel), in: *TPr*, 3, pp. 24-34

715. Pareyson L.: *La prima estetica classica di Goethe*, in: *RE*, 16, 1, pp. 5-67

716. *Parola (La) interdetta. Poeti surrealisti portoghesi*. A cura di Antonio Tebucchi, Torino, G. Einaudi

717. Partee M.H.: *Anti-platonism in Sidney's Defence*, in: *EM*, 22, pp. 7-30

718. Pascoli E.: *Da Portsmouth a Portsmouth. Con Rondeito attraverso l'Atlantico*, Milano, U. Mursia

719. Pasqualotto G.: *Mox Benx: dall'estetica all'ideologia*, in: *AN*, 20, pp. 41-88

720. Passuth K.: *La genesi dell'avanguardia artistica ungherese*, in: *Un*, 11, 4-5, pp. 13-22

721. Pasternak B. L.: *Il salvacondotto*, Roma, I Nobel letterari

722. Pecchioli Temperani A.: *Panorama di studi sul duca di Saint-Simon*, in: *Pai*, XXVI, 3-4, pp. 187-192

723. Pécheval J. R.: *La via del rbum*, Milano, Bompiani

724. Péguy C.: *La santa Vergine*, Vicenza, La locusta

725. Pellegrini A.: *La poesia di Hölderlin nell'interpretazione di Leone Traverso*, in: *SU*, I-II, pp. 757-765

726. Pellegrini S.: *Bibliografia degli scritti di Edgar Glässer*, in: *SMV*, 19, pp. 211-18

727. Pellegrini S.: *Appunti (forse provvisori) su Jaufre Rudel*, in: *SMV*, 18, 1970, pp. 77-81

728. Pellegrino G.: *Gli operai della nostra storia: Nietzsche, Freud, Sartre...*, Fossano, Esperienze

729. Pellicani L.: *Antropologia ed etica di Ortega y Gasset*, Napoli, Guida

730. Pensa M.: *Il logo hegeliano e la lingua*, in: *SU*, I-II, pp. 766-803

731. Pérez Galdós B.: *Misericordia*, Firenze, Vallecchi

732. Pergaud L.: *La guerra dei bottoni*. A cura di Ettore Capriolo, Milano, Bompiani

733. Perlini J.: *Due interpretazioni di Goethe*, in: *Vr*, 37, pp. 76-86

734. Perniola M.: *Blanchot e il problema della scrittura*, in: *RE*, 16, 2, pp. 260-64

735. Perniola M.: *Il negativo e la poesia in Georges Bataille*, in: *RE*, 16, 3, pp. 342-71

736. Perniola M.: *Metaletteratura e alienazione dell'arte in Cervantes e Kafka*, in: *RE*, 16, 1, pp. 83-92

737. Perniola M.: *Sociologia dell'estetica*, in: *RE*, 16, 3, pp. 402-7

738. Perosa S.: *Incontri americani*, in: *SA*, 17, pp. 341-377

739. Persiani C.: *Proust e il teatro. Con una nota su Proust e il cinematografo*, Caltanissetta-Roma, S. Sciascia
740. Pertile L.: *Considerazioni sulla morte di La Boétie*, in: *SF*, 44, pp. 201-9
741. Peschechera V.: *Lineamenti di teodicea nelle «Soirées de Saint-Petersbourg» di Joseph de Maistre*, in: *SP*, III, pp. 577-611
742. Peschechera V.: *Ambiguità e scacco nella religione di Gide*, in: *St*, 3, pp. 193-201
743. Pestalozza L.: *Negritudine o cultura africana*, in: *Ul*, XXIV, LXIX, pp. 192-203
744. Piasecki S.: *L'amante dell'Orsa Maggiore*. Trad. E. Bocca Radomska e G. G. Severi, Milano, A. Mondadori
745. Piccinato S.: *La letteratura afro-americana in Italia*, in: *SA*, 17, pp. 437-471
746. Piemontese F.: *Sciacca e Unamuno*, in: *Ics*, 12, pp. 171
747. Pietromarchi L.: *Usa e Urss: confronto di potenza*, Milano, Pan
748. Piguet A.: *Le avventure di Tonio detto Franchezza*, Roma, Città nuova
749. Pinna M.: *Studio di letteratura spagnola. Lope de Vega, Quevedo, Rosalia de Castro, A. Machado, Guillén*, Ravenna, A. Longo
750. Pinter H.: *I nani*, in: *TPr*, 1-2, pp. 365-79
751. Pisani V.: *Le lingue indeuropee*, 3<sup>a</sup> ed., Brescia, Paideia
752. Pisani V.: *Viktor Maksimovič Žirmunskij (1891-1971)*, in: *Sg*, III, pp. 439-443
753. Pisanti T.: *La poesia nel Sud Africa*, in: *NA*, 511, pp. 403-15
754. Piscopo V.: *Dickens e l'Italia*, in: *CS*, 38, pp. 79-93
755. Pittaluga M. G.: *Racine et la mer*, Genova, Università, Facoltà di magistero, Istituto di lingue e letterature straniere
756. Più (Le) *belle pagine dell'umorismo francese*, Milano, G. De Vecchi
757. Piva F.: *Contributo alla fortuna di Helvétius nel Veneto del secondo Settecento*, in: *Ae*, 45, III-IV, pp. 234-287; V-VI, pp. 430-465
758. Pizzorusso A.: *Marginalia baudelairiani*, in: *RE*, 16, 3, pp. 297-315
759. Pizzorusso A.: *Una «storia» dell'«Astrée: artificio e verità*, in: *RL*, 1970, 50, pp. 104-112
760. Pizzorusso A.: *Analisi de «La vie antérieure»*, in: *Be*, 26, 6, pp. 617-27
761. Pizzorusso A.: *Da Montaigne a Baudelaire. Prospettive e commenti*, Roma, Bulzoni
762. Pizzorusso A.: *Commenti Baudelairiani*, in: *RLMC*, 4, pp. 245-256
763. Pleyne M.: *Lautréamont*, Napoli, Guida
764. Poe E. A.: *Storia di Gordon Pym, Lo scarabeo d'oro*, Firenze, Vallecchi
765. Poe E. A.: *Il corvo e altre liriche*, trad. G. A. Bottussi, Firenze, Il fauno
766. Poe E. A.: *20 racconti umoristici*, Milano, Club degli editori
767. *Poesia americana 1850-1950*. A cura di Carlo Izzo, Milano, Garzanti
768. *Poesia e rabbia. Antologia poetica*. A cura di Gianni Menarini, Milano, Accademia; Firenze, Sansoni
769. *Poesia moderna danese*. A cura di M. Giacobbe, Milano, Edizioni di Comunità
770. *Poeti ispanoamericani del 900*. A cura di Francesco Tentori Montalto, Torino, ERI
771. Ponge F.: *Vita del testo*. A cura e con introduzione di Piero Bigongiari, Milano, A. Mondadori
772. Pontoppidan H.: *Le opere: Thora van Deken, L'orso polare, Racconti, Nuvole, Il paradiso dell'uomo*, Torino, Unione tipografico-editrice torinese
773. Ponzio A.: *Funzione e struttura nella linguistica cassireriana*, in: *LS*, 1, pp. 369-397
774. Pope A.: *Selected poems*. Scelta, introduzione e note a cura di Paola Colaiacono Conti, Bari, Adriatica
775. Poppi A.: *Analisi del discorso morale di H. Marcuse*, in: *SP*, III, pp. 612-647
776. Porter J.: *Un caso ufficialmente chiuso*, Milano, Garzanti
777. Posani G.: *L'oro di Mallarmé*, in: *Tr*, 1-11, pp. 193-218
778. Pospelovsky D.: *Riflessioni sul V congresso degli scrittori: Venigma Evtušenko*, in: *l'est*, 4, pp. 97-107
779. Poulantzas N.: *Fascismo e dittatura. La terza Internazionale di fronte al fascismo*, Milano, Jaca book
780. Prade P.: *I miracoli del cane Geronimo, Racconti surrealisti ovvero favole*

- per adulti in questo vecchio mondo bambino, Palermo-Sao Paulo, E.i.l.a. Palma
781. Pratola V.: *Individuo e stato in Montesquieu*, L'Aquila, L. V. Jopadre
782. Prestipino G.: *La ricerca teorica sull'arte letteraria*, in: *Cs*, 15, pp. 144-160
783. Prestipino G.: *Estetica marxista in Italia*, in: *Pb*, 29-30, pp. 1235-41
784. Prévert J.: *Parole, canzoni, poesie*, Milano, Feltrinelli
785. Prévert J.: *Poesie*, Milano, Palazzi
786. Procacci G.: *Gli storici cecoslovacchi e il nostro impegno*, in: *SS*, 12, 3, pp. 583-85
787. Prokosch F.: *Il manoscritto di Missolonghi. Biografia immaginaria di Byron*. Traduzione L. Savoia, Milano, Longanesi
788. Psichari E.: *Il viaggio del centurione*, Roma, G. Volpe
789. Puškin A. S.: *La figlia del capitano, La donna di picche*, Milano, Club degli editori
790. Puzo M.: *Mamma Lucia*. Traduzione di Mercedes Giordini, Milano, Dall'Oglio
791. Quiller-Couch A. - Du Maurier D.: *La rosa e l'ancora*, Milano, Rizzoli
792. *Racconti russi. La donna di picche*, di A. S. Puškin; *Il diario di un pazzo e Il mantello*, di N. V. Gogol'. *La morte di Ivan Il'č*, di L. N. Tolstoj. Trad. T. Landolfi, Milano, Longanesi
793. Rak M.: *Condizione, critica e fantasia poetica. Un tratto della storia delle idee letterarie nell'Italia del sec. XVII*, in: *RLI*, 1-11, pp. 27-70
794. Ragonieri E.: *Marx e la Comune*, in: *SS*, 12, 4, pp. 661-692
795. Ramat P.: *La germanistica in Italia: prospettive*, in: *Sg*, 8, 1, 1970, pp. 64-69
796. Ransom J. C.: *Le donne e i cavalieri*. Scelta, traduzione e introduzione di Giovanni Giudici, Milano, A. Mondadori
797. Rapisarda G.: *Jean-Luc Godard tra politica e avanguardia*, in: *AN*, 21, pp. 119-158
798. Rattigan T.: *The Winslow boy. A play in two acts*. Introduzioni e note di Maria L. Chiaves, Torino, Società editrice internazionale
799. Ravera M.: *Il bello e l'arte in Immanuel Hermann Fichte*, in: *RE*, 16, 1, pp. 68-82
800. R. C.: *Dostoevskij in Italia*, in: *NA*, 513, pp. 37-43
801. Reale M.: *Vico e il problema della storia ebraica in una recente interpretazione*, in: *Cu*, 1, pp. 40-80
802. Reid A.: *Confessioni di una autostop-pista*, Milano, Sugar
803. Reininger A.: *Gottfried Benn: «Biographische Gedichte»*, in: *Sg*, 8, 2, 1970, pp. 224-250
804. Remarque E. M.: *Arco di trionfo*, Milano, Garzanti
805. Rémon R.: *Cospirazione per l'eguaglianza detta di Babeuf*. Introduzione e traduzione di Gastone Manacorda, Torino, G. Einaudi
806. Renard-Georges P.: *Le paysage dans les romans de Georges Bernanos*, in: *RL*, 1970, 50, pp. 165-72
807. Rendi A.: *Lessing: ragione e sentimento. Dal Damon alla Miss Sara Sampson*, in: *Sg*, III, pp. 369-393
808. Rendi A.: *Lessing: ragione e sentimento dalla Miss Sara Sampson al Nathan*, Roma (Roma, Tecnocopia)
809. Réstif de la Bretonne N. E.: *Monsieur Nicolas o il cuore umano svelato*. Di Réstif de la Bretonne. A cura di G. Spagnoletti, Milano, Longanesi
810. Reynolds W. A.: *Capítulos del 'Carlo Famoso' de Zapata que se le olvidaron a Medina, tocantes al descubrimiento y conquista del nuevo mundo*, in: *AION*, 1, pp. 117-128
811. Rhodes D. E.: *Furthur travels of certain Italian printers*, in: *Bi*, 2, pp. 179-186
812. Richter M.: *La poesia lirica in Francia nel secolo XVI*, Milano-Varese, Istituto editoriale cisalpino
813. Rieger D.: *Die 'Trobairitz' in Italien: zu den altprovenzalischen Dichterinnen*, in: *CN*, 31, 1-2-3, pp. 205-25
814. Risaliti R.: *Momenti del realismo russo*, Pisa, Libreria goliardica
815. Risset J.: *Théorie e fascination*, in: *PL*, 260, pp. 30-52
816. Risset J.: *L'anagramme du désir. Essai sur la Délie de Mauric Scève*, Roma, M. Bulzoni
817. Rizza C.: *Théophile Gautier critico letterario*, Torino, G. Giappichelli
818. Rizzo R.: *Da Nietzsche a Rilke*, in:

- PL, 262, pp. 131-6
819. Robins R. H.: *Storia della linguistica*, Bologna, Il mulino
820. Roffi M.: *Le canzoni di Gesta e l'epopea*. (A proposito del recente volume di Italo Siciliano), in: *ASI*, 1, pp. 71-102
821. Rogers T.: *De Foe and Virgil*, in: *EM*, 22, pp. 93-106
822. Roggi E.: *Lavoro, selezione e formazione nell'Unione Sovietica*, Roma, A. Armando
823. Rolfe F.: *Don Renato*. Romance storico di Frederick Rolfe detto Baron Corvo. Presentazione di Sergio Perosa. Trad. H. Furst, Milano, Longanesi
824. Roman de Flamenca: *Il romanzo di Flamenca*. Testo, trad. e note a cura di Luciana Cocito, Rozzano, Litografia D. Cislughi
825. Roncaglia A.: *La lingua d'oil. Avvicinamento allo studio del francese antico*, Roma, Edizioni dell'Ateneo
826. Roncaglia A.: *La statua d'Isotta*, in: *CN*, 31, 1-2-3, pp. 41-69
827. Ronfani U.: *Per un inedito di Camus: Lo straniero prima della grazia*, in: *Dr*, 6, pp. 119-22
828. Rosa V.: *Gertrude Stein e James Joyce*, in: *Um*, 5-8, pp. 20-1
829. Rosselli A.: *L'impossibilità di venire a patti con se stessi: saggi di Seymour Krim e Kingsley Amis*, in: *NAr*, 21, pp. 57-64
830. Rosselli A.: *The New York Review of Books*, in: *NAr*, 22, pp. 33-41
831. Rosselli A.: *Di qua dal paradiso di Fitzgerald e di là dall'inferno di Zeldà*, in: *Dr*, 1-2, pp. 139-43
832. Rosselli A.: *Richard Brautigan, piccolo eroe della contro-cultura*, in: *NAr*, 23-4, pp. 46-51
833. Rosellini A.: *Essai sur la francisation de la vallée d'Aoste des origines au XVI<sup>e</sup> siècle*, in: *SMV*, 18, 1970, pp. 113-216
834. Rossi G.: *Letteratura brasiliana*, Napoli, Cymba
835. Rossi A. G.: *Lukács tra Hegel e Marx*, in: *Tr*, II-III, pp. 255-272
836. Rosso C.: *Virtù e critica della virtù nei moralisti francesi. La Rochefoucauld, Le Bruyère, Vauvenargues, Montesquieu, Chamfort*, 2<sup>a</sup> ed. accresciuta e aggiornata, Pisa, Libreria goliardica
837. Rostenne P.: *L'aliénation et la culture occidentale*, in: *GM*, 5-6, pp. 405-426
838. Roth O.: *Martin Le Franc et le «De remediis» de Pétrarque*, in: *SF*, 45, pp. 401-419
839. Rousseau J. J.: *Scritti politici*, Bari, Laterza
840. Rousseau J. J.: *Società e linguaggio*, Firenze, La nuova Italia
841. Rousset J.: *Les premières rencontres dans 'La recherche'*, in: *PL*, 260, pp. 3-16
842. Rubino G.: *Malraux e l'eredità di Gide*, in: *AFM*, 1970-71, pp. 299-340
843. Ruffinatto A.: *Funzioni e variabili in una catena teatrale (Cervantes e Lope de Vega)*, Torino G. Giappichelli
844. Ruffini N.: *L'orizzonte della 'Recherche'*, in: *NA*, 513, pp. 494-99
845. Sabatini A. G.: *Società di massa e cultura di massa*, in: *DH*, 33-6, 1970, pp. 153-191
846. Sacerdoti Mariani G.: *Shepherd's calendar di Edmund Spenser e le sue promesse teoriche*, Firenze, Valmartina
847. Sachs N.: *Poesie*. Introduzione e trad. Ida Porena, Torino, Einaudi
848. Saggi e ricerche di letteratura francese Vol. XI, nuova serie, Roma, Bulzoni
849. Saint-Escurpréry (de) A.: *Volo di notte*, Milano, A. Mondadori
850. Saint Pierre (de) M.: *Il miliardario*. Trad. O. Nemi, Milano, Rusconi
851. Salati U.: *De la convocation des États généraux à la fin du Directoire*. Notes d'histoire et de civilisation, Milano, La goliardica
852. Salinas P.: *Il sosia*, in: *TPr*, 1-2, pp. 58-70
853. Salomon-Bayet C.: *Rousseau. La vita, il pensiero, i testi esemplari*. Trad. di E. Gasparetto, Milano, Accademia; Firenze, Sansoni
854. Salvino G.: *La stampa nei paesi socialisti*, in: *Vest*, 1, pp. 104-113
855. Salvucci P.: *Perché Lukács?*, in: *Un*, 11, 3, pp. 3-10
856. Sánchez-Albornoz C.: *Estudios visigodos*, Roma, Istituto storico italiano per il Medio Evo
857. Sandeau J.: *La roche aux mouettes*. Introduction, adaptation et notes de Cristina Santoro, Napoli, Morano

858. Sanders L.: *La polizia vi ascolta*, Milano, Garzanti
859. Sani L., Magnani F.: *A new anthology of English and American literature*, Milano-Roma-Napoli, Dante Alighieri
860. Sansone G. E.: *Nota ai preamboli poetici di V. Foix*, in: *AION*, 2, pp. 199-208
861. Santangelo G. S.: *Madame Dacier fra tradizione rinnovamento*, in: *FiL*, 66, pp. 151-207
862. Santoli V.: *Considerazioni sulla filologia germanica in Italia*, in: *Sg*, 8, 1, 1970, pp. 35-38
863. Santoli V.: *La letteratura tedesca moderna*. Con un'analisi della letteratura contemporanea di Marianello Marianelli, Milano, Accademia; Firenze, Sansoni
864. Sartre J. P.: *Il muro*, Torino, Einaudi
865. Sartre J. P.: *La trascendenza dell'ego. Idee per una descrizione fenomenologica*, Napoli, A. Berisio
866. Sartre J. P.: *Baudelaire*. Traduzione di Jacopo Darca, Milano, Il saggiatore
867. Saunders J.: *Abimè, povero Fred*, in: *TPr*, 1-2, pp. 243-60
868. Saussure (de) F.: *Introduzione al secondo corso di linguistica generale (1908-1909)*. Testo a cura di Robert Godel. Ed. italiana a cura di R. Simone
869. Savarese G.: *Scoperta di Schopenhauer e crisi del naturalismo nel primo Svevo*, in: *R.I.I.*, III, pp. 411-431
870. Saviane R.: *Apocalissi e messianismo nei romanzi di Herman Broch*, Padova, Università
871. Scammacca N.: *Glenlee*. Traduzione di E. Mandarè e S. Calì. Prefazione di F. Torrisi, S. 1, G. Di Maria (Catania, Edigraf)
872. Scarcia G.: *Liriche di Khusbhal Khan*, in: *Vel*, 16, 5-6, pp. 465-74
873. Scardigli P.: *Unum Redivivum Folium*, in: *Sg*, I-II, pp. 5-19
874. Schmidt A.: *Il giorno del fiore di cactus*, in: *Cs*, 16, pp. 87-91
875. Schorske C. E.: *La ricerca del «graal»: Wagner e Morris*, in: *Co*, 164, pp. 340-356
876. Sciacca M. F.: *Il chisciottismo tragico di Unamuno e altre pagine spagnole*, Milano, Marzorati
877. *Scoperta (La) dei selvaggi*. Antropologia e colonialismo da Colombo a Diderot. Introduzione, trad. e note a cura di G. Gliozzi, Milano, Principato
878. Scovazzi M.: *Tracce di concezioni germaniche nel culto delle 'Matronae' e delle 'Matres*, in: *Sg*, 8, 2, 1970, pp. 169-178
879. Scovazzi M.: *L'autonomia della filologia germanica*, in: *Sg*, 8, 1, 1970, pp. 70-76
880. Seale B.: *Cogliere l'occasione! La storia del Black panther party e di Huey P. Newton*, Torino, G. Einaudi
881. Secchi G.: *Il teatro dei poeti e la poesia a teatro*, in: *AFM*, III-IV, 11, pp. 653-666
882. Segal E.: *Love story*, Milano, Garzanti
883. Segre C.: *Filologia romanza e filologia germanica*, in: *Sg*, 8, 1, 1970, pp. 11-14
884. Senghor L. S.: *Poemi africani*. Prefazione di Miguel Angel Asturias, Milano, Rizzoli
885. Sérant P.: *Romanticismo fascista*, Milano, Edizioni del Borghese
886. Serpieri A.: *Arabesco metafisico eliotiano II*, in: *LS*, 1, pp. 1-15
887. Serra E.: *Il trattato del Trianon*, in: *NA*, 512, pp. 524-35
888. Séverin J.: *Il sole d'Olimpia*. Trad. F. M. Pinnola, Milano, Bompiani
889. Shakespeare W.: *Montale traduce Amleto*, Milano, Longanesi
890. Shaw I.: *Povero ricco*, Milano, Bompiani
891. Sichel G.: *Der Ackermann aus Böhmen. Storia della critica*, Firenze, L. S. Olshki
892. Sichirollo L.: «Die Tollen Zwanzigerjahre» (Parole introduttive ad un dibattito sull'«Arturo Ui» di Brecht), in: *SU*, 1-11, pp. 804-816
893. Siciliano E.: *Natalia Ginzburg: il caso, la poesia*, in: *PL*, 252, pp. 124-8
894. Siciliano E.: *Una domanda per i Karamazov*, in: *NAr*, 21, pp. 220-7
895. Siciliano E.: *Un romanzo suggerito, Varie «scritture»*, in: *NAr*, 22, pp. 25-33
896. Sidro S.: *Le parole italiane entrate nella lingua inglese*, in: *AAST*, 105, pp. 287-372
897. Simenon G.: *Germogliano sempre i noccioli*. Trad. E. Cantini, Milano, A. Mondadori
898. Simenon G.: *Il ricco*. Traduzione di

- Elena Cantini, Milano, A. Mondadori
899. Simenon G.: *Maigret e la spilungona*. Traduzione di Bianca Tamassia Mezzarotto, Milano, A. Mondadori
900. Simenon G.: *La vedova Couderc*. Traduzione di G. Rossa, Milano, A. Mondadori
901. Simon C.: *Storia*. Trad. G. Neri, Torino, Einaudi
902. Sinclair K. V.: *Valéry, Villon and the «Ubi sunt» Theme*, in: *SF*, 45, pp. 495-502
903. Siniscalchi M. N.: «*The Vision*» di *Beckford e il simbolismo delle pie filosofia*, in: *EM*, 22, pp. 147-154
904. Sinjavskij A. D.: *Pensieri improvvisi*, Milano, Jaca book
905. Skalitzky R.: *Annianus of Celeda: his Text of Chrysostom's «Homilies on Matthew»*, in: *Ae*, 45, III-IV, pp. 208-233
906. Šklovskij V.: *Su «La teoria della prosa»*, in: *RS*, 1, pp. 98-111
907. Šklovskij V.: *Libro su Ejzenštejn* (Introduzione di Pietro Montani), in: *RS*, 1, pp. 55-73
908. Šklovskij V.: *Libro su Ejzenštejn* (2ª puntata), in: *RS*, II, pp. 106-124
909. Šklovskij M.: *Libro su Ejzenštejn* (3ª puntata), in: *RS*, III, pp. 66-97
910. Škvorecký J.: *Leoncino*, Milano, Garzanti
911. Slaughter F. G.: *Affinché nessuno muoia*, Milano, Garzanti
912. Smev G.: *L'imprevedibile nella fantasia artistica*, in: *RE*, 16, I, pp. 93-104
913. Solinas G.: *L'eredità del pragmatismo e la filosofia del 'New Deal'*, in: *AFLC*, 36, pp. 201-249
914. Solofra Gatti P.: *La Chanson de Roland e suoi riferimenti storici*, Casoria, Cooperativa poligrafica Sud
915. Solohov M. A.: *Il puledro*. Presentazione e commento di Edideno Bazzarelli, Milano, U. Mursia
916. Solohov M. A.: *I racconti del Don*, Roma, I Nebel letterari
917. Solženicyn A. J.: *Una giornata di Ivan Denisovič, La casa di Metjone, Alla stazione*, Torino, Einaudi
918. Solženicyn A. J.: *Per il bene della causa*. Traduzione di Clara Coisson, Vittorio Strada, Raffaello Ubaldi, Pietro Zvetemich, Milano, A. Mondadori
919. Solženicyn A. J.: *Una giornata di Ivan Denisoviev*. Presentazione e note di Giovenale Santi, Milano, Garzanti
920. Soons A.: *Los entremeses de Quevedo. Ingeniosidad lingüística y fuerza cómica*, in: *Fil*, 1970, pp. 424-438
921. Sori E.: *Storia, psicologica collettiva, marxismo*, in: *QS*, 16, pp. 235-40
922. Soría G. O.: *Per un accostamento fra G. A. Bécquer e F. Chopin*, in: *QIA*, 39-40, pp. 221-224
923. Sozzi G. P.: *Jehan Rictus*, Urbino, Argalia
924. Sozzi G. P.: *La poesia popolare di Jehan Rictus*, in: *SF*, 45, pp. 420-33
925. Sozzi L.: *Petrarca, Tardif e Denys de Harsy, con una nota su Francesco Florio*, in: *SF*, 43, pp. 78-82
926. Spampinato M.: *Per un esame strutturale della lingua poetica dei trovatori*, in: *Fil*, 1970, XVI, pp. 39-75
927. Spark M.: *Identikit*, Milano, Bompiani
928. Špik a Mik pseud.: *Ulipispirus a jiné pobádky*, Briscen, A. Weger
929. Spina G.: *Il romanzo storico inglese* (Sir Walter Scott), Genova, Fratelli Bozzi
930. Spinucci P.: *La poesia di Stephen Crane*, in: *SA*, 17, pp. 93-121
931. Stanič V.: *Pe, sme sa Kmete ino mlade ljudi. Uredil in spremno besedo napisal Filip Fischer*, Trst, Založništvo Trxaškega tiska
932. Starr W. T.: *Romain Rolland and Schiller*, in: *AION*, 2, pp. 209-226
933. Steinbeek J.: *The pearl*. A cura di Pino Spelta, Brescia, La scuola
934. Steiner S.: *La raza: i messicoamericani*, Milano, Jaca book
935. Stevenson R. L.: *La freccia nera*, Azate, Varesina grafica editrice
936. Stevenson R. L.: *L'isola del tesoro*, Firenze, Vallecchi
937. Stevenson R. L.: *Catriona*, Catania, Edizioni paoline
938. Stevenson R. L.: *Two Tales of the South seas (From the Island nights entertainments)*. A cura di Rodolfo Colapaoli, Bergamo, Minerva italica
939. Stevenson R. L.: *La freccia nera*. Introduzione, riduzione e commento a cura di Gaetano Iliva, Roma, Aurelia
940. Stevenson R. L.: *L'isola del tesoro*. A

- cura di Pietro Moncada, Palermo, Palumbo
941. Stisc G.: *Der Sonderfall des Leopold von Andrian*, in: *Sg*, III, pp. 477-490
942. Stone I.: *Le passioni della mente. Il romanzo sulla vita di Sigmund Freud*. Traduzione di S. Varini, Milano, Dall'Oglio
943. Stoppard T.: *Fermate il tempo, per favore*, in: *TPr*, 1-2, pp. 379-403
944. Strindberg A.: *Scherzare col fuoco*, in: *TPr*, 1-2, pp. 91-108
945. Strindberg A.: *Le parole vi ingannano*. Un libro di lettura per le classi subalterne. A cura di J. Myrdal, Bologna, Guarraldi
946. Stringer B.: *James Agee*, in: *SA*, 17, pp. 195-211
947. *Studi in onore di Leone Traverso*, in: *SU*, XLV, 1-2, pp. 1-560
948. Stugocki L.: *Une énigme du livre du Stendhal «De l'Amour» («Fragments divers»*: *Fragment 87*), in: *AION*, 2, pp. 351-358
949. Šub E.: *Ejzenštejn pedagogo*, in: *RS*, 1, pp. 112-120
950. Sugranyes de Franch R.: *Dipendenza e indipendenza della letteratura catalana*, in: *RLMC*, 4, pp. 301-11
951. Šulpin A.: *Lunačarskij e le ricerche dei teatri degli anni venti*, in: *RS*, 1, pp. 121-144
952. Swift J.: *I viaggi di Gulliver*. Trad. di C. Formichi. Illustrazioni di Oscar Grillo, Milano, A. Mondadori
953. Szobotka T.: *James Joyce's 'Ulysses'*, in: *Um*, 5-8, pp. 43-46
954. Szövérfy J.: *À la source de l'humanisme chrétien médiéval: «Romanus» et «Barbarus» chez Venance Fortunat*, in: *Ae*, 45, I-II, pp. 77-86
955. Tardieu J.: *Il fume nascosto*. A cura di L. De Maria, Parma, Guarda
956. Tafuri M.: *G. B. Piranesi: l'architettura come «utopia negativa»*, in: *AN*, 20, pp. 89-128
957. Taylor J.: *Il principio del piacere*, Milano, Olympia press Italia
958. Tarozzi G.: *Diario spagnolo*, in: *Opl*, 4, pp. 41-53
959. *Teatro mondiale del dopoguerra*, Roma, Edindustria
960. Telfer D.: *La giacca di pelle*. Trad. A. Pellegrini, Milano, Longanesi
961. Telle E. V.: *Le prototype littéraire de «Mateo Falcone»*, in: *SF*, 43, pp. 84-87
962. Tenin V. pseud.: *Le notti di Mosca*. Riposa in pace caro compagno. Trad. P. Zveteremich, Milano, Olympia press Italia
963. Terracini L.: *Volverán... Pero...*, in: *QIA*, 39-40, pp. 143-151
964. Tessin (von) B.: *Der Parvenü*, München, W. Heyne (Mailand, G. B. M)
965. Testa A.: *Logique e dialogique*, in: *Di*, IV, pp. 46-48
966. Testa A.: *Critica del linguaggio*, in: *Di*, IV, pp. 3-32
967. Testa A.: *Teoria e pratica*, in: *Di*, IV, pp. 33-45
968. Tiburzio E.: *Il primo dopoguerra di Thomas Mann*, in: *Be*, 26, 1, pp. 6-39
969. Tindall G.: *Qualcuno, ma un altro*, Milano, Club degli editori
970. Tilliette X.: *Critique littéraire et théologie Jalons*, in: *RE*, 16, 2, pp. 176-205
971. Todorov T.: *Préface a «Valbek»*, in: *SU*, XLV, 1-2, pp. 1105-1122
972. Toesca P. M.: *Pascal, l'uomo ritrovato o dalla ricerca*, Parma (Parma, Poligrafica)
973. Toller E.: *Teatro*. A cura di Emilio Castellani, Torino, Einaudi
974. Tolstoj L. N.: *Infanzia e adolescenza*, Milano, U. Mursia
975. Tolstoj L. N.: *La sonata a Kreutzer*, Milano, Club degli editori
976. Tolstoj L. N.: *La sonata a Kreutzer*. Nota introduttiva di Vittorio Strada. Trad. L. Ginzburg, Torino, Einaudi
977. Tolstoj L. N.: *Giovinezza*, Milano, U. Mursia
978. Tolstoj L. N.: *Infanzia, Adolescenza e Giovinezza*, Firenze, Vallecchi
979. Tolstoj L. N.: *I più bei racconti per ragazzi*. Rinarrati da Nonno Paziienza (cioè G. Bitelli), Brescia, La scuola
980. Toso Rodinis G.: *Madame de Sablé. Les maximes*, Padova, Liviana
981. Toti G.: *Chi e come deve combattere la «cultura massmediatica»?*, in: *RS*, II, pp. 82-91
982. Tournier M.: *Il re degli ontani*. Traduzione di O. del Buono, Milano, A. Mondadori
983. Tozzi G. P.: *Mediocrità morale e letteratura*, in: *Vel*, 15, 1, pp. 70-2

984. Trevisan L.: *Il canto 74 e il metodo poundiano*, in: *SA*, 17, pp. 121-167
985. Trigona P.: *Il dramma del colonialismo nei primi romanzi di Joseph Conrad*, in: *Tr*, I-II, pp. 127-148
986. Trockij L. D. (Lejb Bronštejn) 1905. A cura di Valdo Zilli, Firenze, La nuova Italia
987. Trousson R.: *Lettres à Louis-Sébastien Mercier (Bernardin de Saint-Pierre – Senancour-Charles de Villers)*, in: *SF*, 45, pp. 475-80
988. Twain M. (Samuel Langhorne Clemens): *Le avventure di Tom Sawyer*, Torino, Società editrice internazionale
989. Twain M. (Samuel Langhorne Clemens): *Le avventure di Huckleberry Finn*, Milano, Bietti
990. Tynjanov J.: *L'ode come genere oratorio*, in: *SC*, 15, pp. 179-217
991. Unamuno M. de: *La defunta*, in: *TPr*, 1-2, pp. 70-80
992. *Ungheria antiromantica*, Caltanissetta-Roma, S. Sciascia
993. Upolike J.: *Coppie*, Milano, Feltrinelli
994. Ussani V. jr.: *Leggendo Plinio il giovane, II*, in: *RCCM*, pp. 70-135
995. Vacatello M.: *Storia e coscienza di Lukács*, in: *Po*, 27, 5-6, pp. 544-51
996. Velensise R.: *Tre scrittrici del sud. Flannery O'Connor, Caroline Gordon, Carson M. C. Cullers*, in: *SA*, 17, pp. 221-251
997. Valéry P.: *Varietà*. A cura di Stefano Agosti, Milano, Rizzoli
998. Valéry P.: *Le cimetière marin*. Con una interpretazione di Ettore Serra, Alpignano, A. Tallone
999. Valéry P.: *La Giovane Parca*. Versione e commento di M. Tutino, Torino, G. Einaudi
1000. Van Bever P.: *Due vite, due poeti: Lafargue e Ungaretti*, in: *RL*, 1970, 50, pp. 172-4
1001. Van Delft L.: *La formation des «Caractères» de La Bruyère*, in: *SF*, 44, pp. 209-229
1002. Vandentath J.: *Beneddetto Croce's beurteilung Schillers und Kleists*, in: *RIL*, 105, 11, pp. 463-478
1003. Van Laere F.: *Finnegans Wake ou le triomphe des figures matricielles*, in: *Um*, 5-8, pp. 22-6
1004. Varese M. F.: *Batjuškov, un poeta tra Russia e Italia*, in: *Be*, 26, 3, pp. 368-71
1005. Vargas Llosa M.: *Conversione nella Cattedrale*, Milano, Feltrinelli
1006. Varvaro A.: *Maria Rosa, Lida de Malkiel studiosa di Juan Ruiz*, in: *FiL*, pp. 1-11
1007. Vattino G.: *Una teoria utopica delle letterature*, in: *RE*, 16, 3, pp. 315-41
1008. Vattino G.: *Linguaggio, linguaggio artistico, linguaggio musicale*, in: *RE*, 16, 2, pp. 153-175
1009. Ventry L. T.: *Prospettive delle relazioni italo-americane nell'ultimo anno della prima guerra mondiale*, in: *ASI*, 1, pp. 103-123
1010. Venturini F.: *Problemi del populismo russo*, in: *RSI*, 83, 11, pp. 314-384
1011. Verne J.: *Cinque settimane in palzone*, Firenze, Salani
1012. Verne J.: *Dalla Terra alla Luna e Intorno alla luna*, Milano, Club, degli editori
1013. Verne J.: *I figli del capitano Grant*, Firenze, Salani
1014. Verne J.: *I figli del capitano Grant. Viaggio intorno al mondo*. Romanzo di Giulio Verne. Traduzione di Ginetta Vittorini, Milano, Longanesi
1015. Verne J.: *Il giro del mondo in ottanta giorni*, Ozzano Emilia, Malipiero
1016. Verne J.: *I naufraghi dello Chancellor*, Roma, Edizioni paoline
1017. Verne J.: *Le tribolazioni di un cinese in Cina*, Firenze, Vallecchi
1018. Verne J.: *L'isola misteriosa*, Firenze, Salani
1019. Verne J.: *Michele Strogoff*, Firenze, Salani
1020. Verne J.: *Padrone del mondo*. A cura di G. Ferrata e M. Spagnol, Milano, A. Mondadori
1021. Verne J.: *Un inverno tra i ghiacci*, Milano, Longanesi
1022. Vidal G.: *Due sorelle*. Traduzione di Ida Ombroni, Milano, Bompiani
1023. Vidal G.: *Una nave che affonda*, Milano, Bompiani
1024. Villon F.: *Opere*. Prefazione di M. Luzi. Introduzione di E. Stojkovic Mazza-

- riol. Trad. con testo a fronte di A. Carminati e E. Stojkovic Mazzariol, Milano, A. Mondadori
1025. Violato G.: *'La Nausée' e il romanzo esistenzialista*, in: *AFM*, 1970-71, pp. 363-384
1026. Viscardi A.: *La leggenda liturgica di san Carlo Magno e l'epopea francese*, Bari, Adriatica
1027. Vojnovič V.: *La storia straordinaria del soldato Conkin*, Milano, Garzanti
1028. Voltaire F. M. A.: *Lettere inglesi*. A cura di P. Alatri, Roma, Editori riuniti
1029. Voltaire F. M. A.: *Candide*. Testo integrale annotato a cura di Neva B. Pellegrini, Torino, Giappichelli
1030. Von Bieberstein M. M.: *Hochsprache un Dialekt, Zeit und Zeitfreiheit*, in: *Sg*, 8, 3, 1970, pp. 452-462
1031. Von Brück M.: *Ricordo di Stefan Andres*, in: *Vel*, 15, 5-6, pp. 545-50
1032. Wain J.: *Un cielo più piccolo*. Traduzione di Bruno Fonzi, Torino, Einaudi
1033. Walser M.: *Un pomeriggio senza fine*, in: *TPr*, 1-2, pp. 123-38
1034. Walter E. V.: *Politiche della violenza: da Montesquieu ai Terroristi*, in: *Co*, 163, pp. 7-30
1035. Warburg A.: *Burckhardt e Nietzsche*, in: *Ad*, 1971, pp. 9-14
1036. Wassermann J.: *Casper Hauser o La ingavia del cuore*, Milano, Club degli editori
1037. Wedekind F.: *Drammi e novelle*. A cura di Luisa Gazzero Righi, Torino, Unione tipografico-editrice torinese
1038. Weit E.: *La Polonia in crisi*, Milano, Rizzoli
1039. Wellek R.: *Storia della critica moderna*, Bologna, Il mulino
1040. Wellek R., Warren A.: *Teoria della letteratura*, Bologna, Il Mulino
1041. Welch D.: *Voce da una nube*. Premessa di Eric Olivieri, trad. G. Fiori, Milano, A. Mondadori
1042. Whinnom K.: *Lucrezia Borgia and a lost Edition of Diego de San Pedro's 'Arnalte y Lucenda'*, in: *AION*, 1, pp. 143-152
1043. Wilde O.: *Teatro. Il ventaglio di Lady Windermere, L'importanza di essere Onesto, Salomé*, Milano, Club degli editori
1044. Willhelm S. M.: *Uomo rosso, uomo nero, bianca America*, Milano, Lampugnani Nigri
1045. Williams W. L.: *Kora all'inferno*. A cura di Luigi Ballerini, Parma, Guanda
1046. Wilson A. M.: *Diderot: gli anni decisivi*, Milano, Feltrinelli
1047. Wind E.: *Tirannia platonica e Fortuna rinascimentale*, in: *Ad*, 1971, pp. 23-36
1048. Wlassics T.: *Nota su Dante nell'«Ulisse»*, in: *RLMC*, 2, pp. 151-55
1049. Woolf V.: *Gite al faro*, Milano, Garzanti
1050. Wós J. W.: *Per la storia dei rapporti culturali tra Italia e Polonia tra la fine del sec. XVI e il principio del XVII*, in: *ASNP*, pp. 181-202
1051. Wouk H.: *Il ragazzo della città*, Milano, Rizzoli
1052. Zagari L.: *Paradiso artificiale e sguardo elegiaco sui flutti*. La lirica religiosa di Brentano e la periodizzazione del Romanticismo, Roma, Bulzoni
1053. Zambon M. R.: *Les romans français dans les journaux littéraires italiens du XVIII siècle*, Firenze, Sansoni antiquariato; Paris, Librairie M. Didier
1054. Zatti G.: *L'automazione delle procedure di critica testuale, problemi e prospettive*, in: 1, pp. 397-449
1055. Zeppieri C.: *Robert de la Sizeranne fra Ruskin e Proust*, in: *SU*, XLV, 1-2, pp. 1137-1150
1056. Zimmermann E.: *Le rôle de Swann et de la société dans l'acte de création proustien*, in: *SF*, 45, pp. 433-43

## INDICE DEI SOGGETTI

- Adamov, 190  
 Adorno T., 441  
 Agee J., 946  
 Alatiel, 14  
 Alighieri D., 498, 548, 570, 494, 544, 566  
 Althusser, 48  
 Amis K., 829  
 Andres S., 1031  
 Apollinaire, 544  
 Artaud, 25  
 Avila Juan de, 189  
 Ayer A. J., 407
- Bacone, 56  
 Balthasar (von) H. U., 123  
 Balzac, 65, 247  
 Bataille G., 735  
 Batjuškov, 1004  
 Baudelaire, 152, 222, 758, 760, 761, 762, 866  
 Beckett S., 664  
 Beckford, 903  
 Becquer G. A., 12, 52, 98, 164, 219, 249, 274, 922  
 Bellay (du) J., 162  
 Benn G., 132, 187, 350, 803  
 Benx M., 719  
 Bernanos G., 806  
 Bernard S., 527  
 Blanchot, 734  
 Blondel, 183, 398  
 Boileau, 104  
 Borges J. L., 193, 365  
 Brach P. de, 279  
 Bradburg R., 141  
 Bradbury R., 680  
 Brandes G., 667  
 Brasillach R., 387  
 Brautigan R., 832  
 Brecht, 106, 155, 156, 212, 282, 289, 892  
 Bretano, 1052
- Breton, 116, 262  
 Broch H., 811  
 Browning R., 435  
 Bruyère La, 836  
 Büchner G., 625  
 Burckhardt, 1035  
 Butler J., 54  
 Butler S., 27  
 Byron, 154, 146, 148, 164, 787
- Caballero F., 305  
 Cadalso, 430  
 Calvino, 568  
 Camus, 545, 688, 827, 1025  
 Canzoni di Gesta, 820  
 Cassirer, 773  
 Castro A., 72  
 Cebolhilha A. F., 599  
 Cechov, 359  
 Celeda A. de, 905  
 Cervantes, 736, 843  
 Cesarotti, 245  
 Chamfort, 836  
*Chanson de Roland*, 207, 914  
 Chapelain J., 1  
 Chateaubriand R., 248, 297  
 Coadaeu P., 197  
 Conrad, 985  
 Copeau J., 268  
 Crane S., 930  
 Critica (generale), 6, 15, 41, 46, 49, 83, 85, 109, 121, 139, 168, 199, 200, 260, 348, 373, 378, 389, 396, 412, 433, 451, 475, 486, 487, 496, 518, 520, 541, 553, 610, 666, 672, 673, 728, 782, 783, 815, 845, 885, 895, 906, 912, 967, 970, 983, 990, 1007, 1039, 1040  
 Croce B., 471  
 Cullers C. M. C., 996
- Dacier, 861

- Dadaismo, 367  
 Darío R., 598  
 De Foe, 821  
 Dè Giorgi A., 188  
 Demonte, 612  
 Desrousseaux A.-M., 451  
 Dickens C., 713, 754  
 Dickinson E., 631  
 Diderot, 1046  
 Donne J., 360, 510  
 Dostoevskij F., 551, 676, 800, 894  
 Droste-Hülshoff A. (von), 270  
 Du Bos, 166  
 Dufresny, 630  
  
 Eijzenštejn S., 508, 907, 908, 909, 949  
 Eliot T. S., 277, 362, 701, 886  
 Eluard P., 262  
*Eneas* Roman d', 24  
 Erasmo, 643  
 Esenin S., 704  
 Evtušenko, 776  
  
 Faulkner, 618  
 Fichte, 799  
 Filologia germanica, 316, 402, 404, 437,  
     470, 523, 565, 588, 615, 628, 670, 862,  
     878, 879, 883, 896  
 Filologia Romanza, 99, 614, 615, 825, 883,  
     926  
 Fischer F., 931  
 Fitzgerald, 831  
 Flaubert, 359  
 Foix V., 860  
 Fourier, 505  
 Franc Le F., 838  
 Franklin B., 236  
 Freud, 67, 728, 942  
  
 Galt J., 259  
 Gautier, 648, 817  
 Gide A., 538, 742, 842  
 Ginzburg N., 479, 893  
 Glässer E., 726  
 Godard J. L., 797  
 Goethe, 107, 191, 349, 668, 715, 733  
 Goldoni C., 491  
 Goldsmith, 140  
 Goncourt, 178, 388  
 Gongora, 637  
 Gordon C., 996  
 Greimas A. J., 623  
 Grek M., 66  
  
 Gryphius A., 125  
 Guarda E. da, 698  
 Gullberg H., 554  
  
 Handke P., 334  
 Hardy, 115  
 Hawthorne, 556  
 Hegel, 215, 390, 561, 714, 730  
 Heidegger, 102, 411, 478, 547  
 Helvétius, 757  
 Hemingway E., 11  
 Herrera, 219  
 Hjelmslev, 427  
 Hobbes, 697  
 Hofmannsthal, 44, 711  
 Hölderlin F., 691, 725  
 Hopkins G. M., 401  
 Howells W. D., 266, 384  
 Hume, 405  
 Husserl E., 366  
 Huysmans, 341, 359  
  
 Iluminismo, 9  
 Illyés G., 403  
 Jackson of Exeter W., 476  
 Jacob M., 481  
 James H., 73, 110  
 James W., 283  
 Joyce J., 81, 86, 96, 269, 336, 340, 346,  
     436, 828, 953, 1003  
 Juan de la Cruz, 98  
 Jung C. G., 446  
  
 Kafka, 282, 736  
 Kant I., 684  
 Keats J., 288, 313, 463, 495  
 Kerouac J., 194  
 Khan K., 872  
 Kierkegaard, 16  
 Kleist, 1002  
 Krasinski, 590  
 Krim S., 829  
  
 La Boétie, 740  
 La Bruyère J. de, 1001  
 Laforgue, 1000  
 Lautréamont, 201, 763  
 Lazarillo de Tormes, 522  
 León F. de, 304  
 Leopardi, 684  
 Le Sage, 303  
 Lessing, 807, 808  
 Letteratura africana, 884

- Letteratura americana, 192, 299, 319, 382,  
 423, 424, 425, 738, 767, 830, 859  
 Letteratura Brasiliana, 243, 834  
 Letteratura Canadese, 82  
 Letteratura catalana, 950  
 Letteratura danese, 769  
 Letteratura del Sud Africa, 753  
 Letteratura francese, 33, 114, 456, 479,  
 485, 513, 589, 657, 694, 756, 812, 848,  
 1026, 1053  
 Letteratura greca, 273  
 Letteratura inglese, 34, 45, 60, 76, 161,  
 173, 176, 185, 196, 253, 254, 557, 564,  
 585, 699  
 Letteratura ispano-americana, 601, 770, 934  
 Letteratura polacca, 172  
 Letteratura portoghese, 716  
 Letteratura provenzale, 94, 612, 813  
 Letteratura romena, 559  
 Letteratura Russa, 175, 343, 344, 345, 576,  
 609, 659, 665, 814, 822, 1010  
 Letteratura spagnola, 4, 111, 165, 848, 512,  
 528, 629, 749, 810, 958  
 Letteratura svedese, 554  
 Letteratura tedesca, 87, 105, 137, 434, 455,  
 661, 710, 795, 863  
 Letteratura ungherese, 720, 992  
 Lévi-Strauss C., 681  
 Lezama Lima J., 663  
 Linguistica, 59, 63, 70, 89, 126, 143, 144,  
 158, 291, 292, 335, 353, 395, 427, 511,  
 533, 603, 604, 677, 819, 966, 1008  
 Llull R., 706  
 Lorca F. G., 251  
 Louys P., 658  
 Lowell R., 35  
 Lukács G., 179, 471, 835, 855, 995  
  
 Machado A., 602, 709  
 Machaut G. de, 228  
 Maeterlinck, 546  
 Maistre J. de, 298, 741  
 Malebranche, 290  
 Malinowski B., 28  
 Mallarmé J., 231, 777  
 Malraux, 842  
 Mandelstam N., 549  
 Mann T., 43, 74, 108, 282, 968  
 Manzoni, 668  
 Marcuse H., 775  
 Martinetti, 350  
 Marivaux, 303, 386  
 Marlowe, 205  
  
 Marot, 624  
 Marx, 202, 347, 547, 794  
 Mazzini, 569  
 Ménage G., 674  
 Mendes Pinto F., 271  
 Mercier L.-S., 987  
 Merleau-Ponty, 545  
 Mills C., 17  
 Montaigne, 426, 761  
 Montale, 639  
 Montesquieu, 548, 781, 836, 1034  
 Montherlant, 64, 479  
 Moratin, 491  
 Morris, 875  
 Morsztyn J. A., 584  
 Morungen H. von, 660  
 Musil, 282  
  
 Naudé, 124  
 Nerval G. de, 286  
 Nevers G. de, 229  
 Nietzsche, 561, 666, 667, 728, 818, 1035  
  
 O'Connor F., 996  
 O'Neill E., 477  
 Ortega y Gasset J., 729  
 Osborne, 375  
 Otfried, 402  
  
 Palazzeschi, 546  
 Pascal, 255, 972  
 Petrarca, 575  
 Piaget J., 381  
 Pound E., 174, 984  
 Pratolini, 616  
 Proudhon, 202  
 Proust M., 18, 29, 31, 32, 108, 167, 252,  
 368, 739, 841, 845, 1055, 1056  
  
 Quiemado R., 707  
 Quevedo, 920  
  
 Rabelais, 246  
 Racine J., 693, 755  
 Redol A., 312  
 Reinach J., 294  
 Rictus J., 923, 924  
 Rilke R. M., 302, 383, 482, 483, 818  
 Rimbaud A., 51  
 Rivera, 439  
 Rochefoucauld, 836  
 Rod E., 534, 535  
 Roethke T., 230

Rolland R., 932  
 Roth J., 577, 578, 579, 712  
 Rousseau, 359, 530, 553, 568, 853  
 Rudel J., 101, 727  
 Ruiz J., 1006  
 Ruskin, 1055  
 Russell B., 130, 636  
  
 Sablé M. de, 980  
 Sade, 505  
 Saint-Pierre B. de, 987  
 Saint-Simon, 722  
 San Pedro D. de, 1042  
 Santeuil J., 431  
 Sartre, 102, 728  
 Scève M., 816  
 Schiller, 233, 932, 1002  
 Schnitzler A., 351  
 Schopenhauer, 869  
 Sciacca, 746  
 Scott Sir W., 929  
 Segal E., 55  
 Senancour, 987  
 Shakespeare W., 216  
 Sidney, 717  
 Sizeranne R. de la, 1065  
 Sklovsky V., 540  
 Smith A., 160  
 Sociologia, 137, 539, 638, 981  
 Solzenitsyn, 552  
 Souriau E., 687  
 Spengler, 380  
 Spenser E., 846  
 Sponde J. de, 293  
 Stein G., 828  
 Stendhal, 234, 948  
*Storia e filosofia*, 57, 69, 95, 100, 143, 180,  
 238, 256, 258, 261, 355, 374, 391, 457,  
 531, 532, 580, 617, 683, 685, 747, 779,  
 786, 805, 837, 851, 865, 913, 921, 965,  
 1009, 1050  
 Svevo I., 269  
 Swift, 700  
  
 Talavera de Arcipeste, 218  
*Teatro*, 217, 343, 344, 881, 951, 959  
 Therianos D., 591  
 Tillich P., 97  
 Toller, 232  
 Tolstoj, 385  
 Trockij Y., 443  
 Troyat, 551  
 Troyes C. de, 112, 708  
 Tudèle B. de, 397  
  
 Unamuno M. de, 211, 272, 306, 766, 876  
 Ungharetti, 1000  
  
 Valdés J., 592  
 Valéry P., 242  
 Valle Inclán, 195  
 Vauvenargues, 836  
 Vega Lope de, 37, 413, 843  
 Ventadorn B. de, 358  
 Vico, 801  
 Vidal P., 358  
 Villers C. de, 987  
 Villon F., 71, 255, 702, 902  
 Vogt J., 432  
 Voltaire, 8, 203, 359, 692  
  
 Wagner, 875  
 Warhol A., 68  
 Weiss P., 214, 281  
 Wsight F. L., 220  
 Wycherley, 570  
  
 Žirmunskij V. M., 752  
 Zola, 359, 534

Finito di stampare  
dalla tipografia Paideia  
Brescia, gennaio 1975