

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



PAIDEIA

XIV, 1-2 1975

COMITATO DI REDAZIONE

Direttore responsabile: Sergio Perosa

Sezione Occidentale: Eugenio Bernardi, 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 1975 Università degli Studi di Venezia

Abbonamento 1975: L. 10.000 (estero: L. 12.000) - c.c.p. 17/19477 intestato a Paideia

Prezzo del presente fascicolo L. 8.000

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



PAIDEIA

XIV, 1-2 1975

Publicato con il contributo del
Consiglio Nazionale delle Ricerche

Anche questo numero degli 'Annali' è dedicato alla memoria di un caro collega e illustre maestro: Ladislao Mittner. È mancato anche egli improvvisamente all'affetto dei suoi cari, degli amici e dei colleghi, lasciando un vuoto che non sarà possibile colmare ed un rimpianto destinato a crescere con gli anni.

Nel 1972, in occasione dei suoi settant'anni, gli avevamo dedicato un numero speciale della rivista, di cui era stato fondatore e membro del comitato di redazione. Questo fascicolo doppio del 1975, che riunisce i contributi che avrebbero normalmente formato i due fascicoli dell'annata, vuol essere un semplice ma sentito omaggio alla sua memoria di uomo e di studioso. La sua presenza è nelle prime pagine nella rievocazione che ne fa un suo allievo, e poi suo assistente ed ora germanista all'università di Firenze, Giuseppe Bevilacqua. I contributi che seguono rendono indirettamente testimonianza del suo magistero.

S.P.

IN MEMORIAM
LADISLAO MITTNER

Still ist mein Herz und harret seiner Stunde!
Die liebe Erde allüberall blüht auf im Lenz und grünt
Aufs neu! Allüberall und ewig blauen licht die Fernen!
Ewig ... ewig ...

L'opera di Ladislao Mittner, il grande germanista di Ca' Foscari scomparso il 5 maggio scorso, attende di essere pienamente valutata e compresa in tutte le sue implicazioni: che appaiono, a chi la consideri nel suo insieme, tanto ricche da apparire per ora inesauribili. Se un'opera vive, è lecito attribuirle, prolungando la metafora, perfino delle richieste soggettive. Di essere pienamente compresa l'opera di Mittner attende con sicura pazienza. Da essa sembra addirittura scaturire una richiesta di dilazione. Chi ha avuto il privilegio di avere Mittner per maestro sente in maniera penetrante tale richiesta; e sta renitente di fronte alle sollecitazioni affrettate che vengono da varie parti. In questo atteggiamento egli si sente confortato rievocando la Sua figura: quel tratto di riserva meditata e quasi assente, in cui Mittner si ritraeva, quando la conversazione toccava persone scomparse, maestri ed amici, cui egli si riconoscesse, in qualche modo ideale, obbligato: si trattasse di Leonello Vincenti o di Carlo Antoni, quest'ultimo soprattutto amatissimo e vicino a Lui per matrice culturale. Da tale riserbo, che era tutto un rimescolamento di memoria e di penetrazione critica, emergevano tuttavia delle indicazioni in apparenza laterali e spesso aneddotiche, ma che avevano uno straordinario potere evocativo. Erano i segni di un rapporto attivo che si continuava, anche se la separazione fisica imposta dalla morte l'aveva tuffato in una zona più segreta. Era, anche, una risposta alla separazione stessa, un suo riconoscimento e un suo rifiuto.

Certamente l'opera critica e storico-letteraria di Mittner continua ad avere, oggi come ieri, una circolazione quasi invadente nell'ambito di studi che le è stato proprio. È impossibile trattare un qualsiasi aspetto della letteratura tedesca senza trovarsi di fronte alla necessità di fare i conti con una sua esauriente trattazione del problema o quanto meno con una fulminante definizione. E

ben conosce tutto questo chi si trova ad impartire lo stesso insegnamento cui egli attese per un trentennio con una probità professionale esemplare. Sempre i nostri studenti, siano stati essi avvertiti o meno, finiscono con l'imbattersi in questo formidabile macinatore, che non ha tollerato angoli morti nel vastissimo campo di ricognizione che si era proposto; del che darà conferma definitiva il volume di storia letteraria tedesca dai primordi pagani alla fine dell'età barocca, compiuto poco prima della morte e d'imminente pubblicazione a Torino.

Se dunque è vero che l'opera di Mittner 'agisce' e costituisce una presenza inevitabile, altrettanto vero è che essa ancora si sottrae alla frigida mania burocratica dei bilanci e delle giubilazioni e rimane un problema aperto per chi voglia collocarla all'elevato e particolarissimo posto che le spetta nel panorama degli studi letterari italiani del Novecento. Con questo non si vuole affatto proporre un ammutolimento reverenziale, bensì suggerire quella approssimazione marginale e intima che Mittner stesso, come si è detto, praticava con delicata spregiudicatezza nei confronti dei reaggi che sentiva ancora vivi e dialoganti in Lui.

Tale atteggiamento di riserbo, del resto, investiva non solo persone ma anche cose e realtà del passato, se queste erano internamente collegate con la sua formazione di uomo e di studioso. Ad esempio, era difficilissimo indurlo a parlare di Fiume, dove, finita la guerra, salvo un paio di brevi comparse, non aveva più voluto tornare. E se alla fine ne parlava, allora diventava visibile – direi anche nella fisionomia – il suo sforzo di non cadere nella trappola della rievocazione sentimentale. Fiume era solo il caso particolare, tutto Suo, di una più vasta e ricchissima realtà, di quella perduta Mitteleuropa, di cui Mittner sarebbe stato di diritto presso di noi il solo e incontrastato ambasciatore, se per avventura si avverasse il sogno strampalato e seducente che anche le grandi nazioni e civiltà del passato abbiano qualcuno che le rappresenti ufficialmente nel nostro tumultuoso e disorientato presente.

Quando, vari anni or sono, sulla tavola della cultura industrializzata fu imbandita la grande torta della Mitteleuropa, Mittner, che già nel '25 aveva scritto di Weininger e che era stato il primo da noi a parlare di Musil, si tenne addietro e lasciò che altri si passassero di mano in mano quel mazzetto di luoghi comuni. Non usò quasi mai nemmeno la parola, e dalla sua discrezione si scostò soltanto quando nel coro sentì staccarsi una voce che finalmente

aveva l'intonazione giusta, d'amore e di disincanto, quella del triestino Claudio Magris, autore giovanissimo del «Mito asburgico nella letteratura austriaca moderna» (1963). Soltanto negli ultimi anni della Sua vita, e in occasioni del tutto particolari, egli affermò pubblicamente – ed allora con decisa consapevolezza – il Suo diritto di piena cittadinanza nell'universo culturale *k. und k.* – Il bellissimo discorso autobiografico pronunciato il 6 ottobre 1972 dinanzi ai membri e agli ospiti della *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung* di Darmstadt, che Gli aveva decretato il suo premio per un germanista straniero – discorso poi pubblicato nell'annuario di quella illustre istituzione – è nello stesso tempo la fiera rivendicazione di un'eredità e una perfetta definizione del concetto di Mitteleuropa. Rispetto alle volgarizzazioni belletristiche – talora provenienti persino da autentici ma interessati testimoni di quell'epoca divenuta favolosa – la ricostruzione di Mittner ha tutta l'ispirata verità di chi non fa commercio demagogico con i ricordi, ma vuol bensì restituire una visione reale e se occorre riduttiva, sapendo che solo in questo modo un patrimonio di cultura può durevolmente trasmettersi. Rispetto a certe piatte cartoline, l'immagine offertaci da Lui – inverata da tanti rilievi inattesi, come quello sul mito della Germania fra i giovani vociani triestini – pare una visione stereoscopica. È come la voce di chi interviene da ultimo, dopo che tutti gli altri hanno parlato, e ridà alle cose l'evidenza perduta in un progressivo affabulamento.

Questa legittimazione a sentirsi, più d'ogni altro studioso italiano, mitteleuropeo ed interprete del perduto 'mondo di ieri' affondava i suoi titoli in una conoscenza ineguagliabile degli aspetti anche extraletterari di quella civiltà. E in particolare della musica. Mittner già aveva osservato che l'Austria del secondo Settecento si era compiutamente realizzata solo nella musica (e di quel periodo egli amava più di ogni altro Joseph Haydn, forse per la modestia operosa di cui si era compenetrato il suo genio). Allo stesso modo egli era consapevole che anche l'ultimo glorioso capitolo della cultura asburgico-danubiana non poteva essere compreso appieno se si prescindeva dall'apporto dei grandi musicisti dell'età franco-giuseppina. Perfetto conoscitore delle opere della scuola atonale schönberghiana, direi che Mittner tuttavia riservasse la sua più gelosa e segreta preferenza alla musica della lunga crisi crepuscolare, che, già apertamente dispiegata in Brahms, tro-

va il suo culmine nel placato deliquio dell'ultimo Mahler, anello di passaggio alla 'notte trasfigurata' dei grandi espressionisti. Ma scrivere qui il nome di Mahler significa essere riportati a un vivissimo ricordo personale, cui forse mi è permesso indulgere in uno scritto, che vuole essere nulla più che un provvisorio e quasi privato richiamo dello Scomparso per i lettori di questi «Annali», i quali Lo ebbero tra i più illustri promotori e collaboratori.

Proprio a gran parte di codesti lettori non occorrerà ricordare che Mittner, da numerosi anni, era solito trascorrere una lunga e operosa vacanza estiva a Cortina d'Ampezzo. Durante l'ultima di tali vacanze egli fece una gita in Val Pusteria assieme a chi scrive e ad un altro devoto allievo ed ex-assistente. Nel contesto delle frammentarie e improvvisate considerazioni fatte sopra, quella giornata mi appare adesso – e solo adesso, come troppo spesso accade in casi simili – carica di suggestioni ed associazioni che allora mi erano sfuggite, mentre di certo erano ben presenti a chi ne era più direttamente investito, ossia a Mittner stesso.

Fu in una meravigliosa domenica della fine di luglio del 1974. Dopo aver lasciato la luminosa vallata ampezzana, ci s'inoltrò con l'auto nella strettoia del passo di Cimabanche. Qui è il confine etnico; e, all'altezza della località chiamata Landro, esso è segnato da un piccolo cimitero di guerra austriaco. Parcheggiammo sull'esiguo piazzale antistante, bianco di breccia sonora sotto i pneumatici. Passammo un ponte in legno, sotto cui scorre un'acqua la cui eccezionale chiarezza è percepita più da un senso interno che dalla vista. Poi l'ingresso, la cappella, i legni scolpiti e scritti secondo l'ingenuo e greve *Kitsch* funerario delle zone alpine. Ci aggirammo tra quelle tombe e non vedemmo un solo nome tedesco: tanti Mehemet, tanti Iwan, varî nomi anche del Nord asburgico. Unica eccezione, se può essere considerata tale, quella del tenente Weiss, ebreo viennese, caduto tra questi monti in età di ventun'anni.

Scendemmo a Dobbiaco, ritrovando così lo slargo della valle, ma in una luminosità diversa da quella del versante ampezzano: più mite, meridiana, per le larghe chiazze di frumento maturo e le cime meno ardite. La meta più attesa della giornata era qui. Una bella grande casa di contadini, con grandi pareti bianche e finestre piccole, una veranda in legno all'altezza del primo piano. Qui soggiornò a lungo negli ultimi anni della sua vita Gustav

Mahler. La famiglia contadina è la stessa di allora e tiene le stanze abitate da lui così com'erano. La donna che le apre – estrae le chiavi da sotto il grembiule come se tirasse un secchio dal pozzo – era bambina allora e racconta alcune abitudini della vita quotidiana dell'artista e di *Frau Almschi*. Le stanze sono molto grandi e quasi vi si sperdono i mobili rusticali e il pianino verticale; solo i letti sono enormi, a cumulo, e sembrano sul punto di franare da un lato. Ecco una villeggiatura 1910, tutto comodo ma non troppo, *skurril*, sobrio e d'una pungente realtà d'uso, e qui veniva a cercare le sue forme, eroiche e disfatte, quella «crisi austriaca che si potenzia tanto da diventare [...] crisi dell'esistenza in sé».

Mittner ci ricordò che a Dobbiaco Mahler aveva composto la sinfonia in re maggiore, quella Nona che è considerata da molti il suo capolavoro, poi il grande torso della Decima, ma soprattutto, lo disse più volte, *Das Lied von der Erde*. Ora sono certo che Egli, con la Sua prodigiosa memoria musicale, ripercorreva mentalmente determinati passaggi di queste composizioni, mentre, usciti dalla casa, c'inoltravamo nel bosco per andar a visitare anche la capanna in cui il musicista boemo era solito ritirarsi a comporre in quelle ultime estati della sua vita. Non poteva mancare l'osservazione, fatta da uno della brigata, che la superba abetaia intorno, una vera orchestra naturale *di mille*, aveva forse suggerito a Mahler qualcuna di quelle variazioni timbriche, che in lui assumono la funzione normalmente svolta dalle variazioni melodiche, contribuendo così alla trasformazione dell'impressionismo sinfonico in musica pura. Ma Mittner aveva assunto il Suo atteggiamento meditabondo e quasi assente. Sostammo davanti alla capanna; i riquadri di vetro della porta e delle finestre erano in parte sfondati in parte intatti: questi ultimi riflettevano la valle e le cime opposte, gli altri lasciavano appena intravedere l'interno occupato da un rozzo tavolo di legno infisso per terra e da una sedia.

Da Dobbiaco si andò poi a Tésido. Ci attendeva uno di quegli accoglienti ristoranti pusteresi, dove, sulle stupende tovaglie di puro lino damascato di Brunico, si alternano cibi di energia concentrata, primo fra tutti lo *Speck*, a ricordarci che qui da sempre gli uomini tagliano e trasportano tronchi giganteschi e le donne passano sui prati con in testa un fardello di fieno pesantissimo che le nasconde fino a metà vita. Nel pomeriggio scendemmo a Monguelfo, ove era in corso una sagra paesana. Sopra uno spiazzo erboso tontolava mezzo afflosciato un enorme pallone a striscie bian-

che e blu, che avrebbe dovuto levarsi con la sua cesta piena di animosi ma era sempre ricacciato indietro dal vento alto e teso che spazzava il cielo. Sugli altri prati una grande folla multicolore sbandava nel sole, tra *stands* di capriolo e polenta, due campi da tennis dove delle ragazze in gonnellino bianco parevano comandate al gioco per dar spettacolo, le cuccagne, le balere, i tiro a segno, e dappertutto fusti da birra rotolanti in arrivo e in partenza. Quella folla era come una massa liquida, granita di colori, che si muoveva pigramente nel fondo della conca verdissima: «...*im Tale grünet Hoffnungsglück*». Anche il mio giovane collega ed io ci lasciammo sospingere da quell'onda di beata indolenza domenicale, perdendo e ritrovando tra la gente il nostro 'maggior compagno' interessato soprattutto ai *Ländler*, che suonavano i valligiani in costume, in piedi sui carri agricoli. Io non pensai allora che questo forse gli permetteva di proseguire una riflessione sul Mahler toblacense, soprattutto in rapporto con il secondo movimento della Nona; questo, com'è noto, con la sua feroce parodia dei *Ländler* costituisce una negazione rigorosamente disperata di quella *Stimmung* fin troppo facile da scena *Vor dem Tor*, cui invece noi abbastanza banalmente ci lasciammo andare. E, ripensandoci, tutta la giornata fu forse contraddistinta da questa inespresa diversità di reazioni.

La sera ritornammo a Cortina per ancora cenare insieme. Io raccontai di vecchie fotografie di famiglia recuperate in circostanze tristi e fortunate. E qui Mittner fece l'affermazione perentoria, che non si debba collezionare ricordi né coltivare inverconde malinconie. Anche questa uscita per me inattesa s'inquadra ora benissimo nella ricostruzione di quella giornata che mi appare già remota, ricostruzione che potrà sembrare nello stesso tempo divagante ed indiscreta, ma che per me s'integra perfettamente a una costante anche se impalpabile percezione che ebbi sempre della personalità di Mittner, nella sua 'ambivalenza' gelosamente dissimulata.

Quella sua ineguagliabile facoltà di calarsi nei recessi misteriosi ed iniziatici, ad esempio, dello spirito pietistico o di quello romantico, per poi riemergerne con reperti preziosi, era connessa con una specie di doppio gioco, con una disponibilità mimetica, che egli praticava consapevolmente con quasi ascetica determinazione. Ma quest'abito andava ben al di là della sfera culturale e formava

l'elemento affascinante e sfuggente della Sua persona. E come la condizione delle Sue ricognizioni intellettuali nei terreni più pericolosi e seducenti, la condizione di poterne sempre tornare indenne, era di non ideologizzare, di non teorizzare metodi, di non indicare vie di ritorno, così il Suo fitto rapporto interiore – che era lecito indovinare – con suggestioni esistenziali liminari, da dire genericamente romantiche, era posto sotto la condizione di non nominare invano i numi plutonici di quelle contrade. Nei rapporti poi, il limite alla confidenza, la svolta inopinata nell'elusione, i suoi famosi congedi improvvisi – che altri superficialmente avvertiva come un'incapacità di aprirsi – rispondevano in realtà ad una personalissima etica del comportamento, scelta a ragion veduta entro un sistema di vita spirituale che in tutte le sue parti doveva restare coerente. L'amicizia, se posso ardire di parlarne come d'una esperienza, consisteva essenzialmente nel comprendere e condividere le vere ragioni di quel riserbo; essa si suggellava in una specie di silenzio di Tamino, solo che la consegna, nella dissoluzione di ogni possibile utopia o apoteosi liberatorie, non cessava mai e se arrivava al limite dell'espressione, era nell'intensa e a tratti dolcissima serietà di uno sguardo, riconoscente di non essere presato.

Tutto questo, mi pare, entrò in una fase di *Spätstil* negli ultimi anni di Mittner. Il termine mi viene alla mente forse perché la rievocazione è di per sé un genere 'musicale'; ed usando *Spätstil* io penso in primo luogo ai grandi compositori romantici tedeschi e ai loro discendenti, appunto fino a Mahler ed oltre: Beethoven, Schubert, quasi tutti quelli che contano. La parola serve in realtà ad indicare il trascendimento – sotto il segno della morte (o della follia) – di quanto di soggettivo e biografico in tutti i romantici-smi è condizione prima, il passaggio ad una fase pura, impersonale ed ermetica. Ma tutto questo, se qui è senno parlarne, è senno di poi. Quel giorno del luglio '74 noi famuli giocavamo solo la parte ignara e passiva dello *Spätstil*, che d'altronde sempre ha bisogno di questo contorno.

Mentre infatti noi ci attenevamo alla luce abbagliante della giornata, senza volerlo conducevamo il nostro maestro su un itinerario ove l'idea della morte come terza dimensione della realtà poteva presentarglisi continuamente attraverso le forme più diverse e solo a Lui riconoscibili, come i varî Caronte in cui s'imbatte Gustav Aschenbach: da quel cimitero della periferia mittel-

europea che era stata anche la Sua patria, alla sagra di Monguelfo, troppo festosa nel luogo in cui Mittner quarant'anni prima aveva visto languire mortalmente il fratello carissimo, mentre Egli stesso, venuto nella vicina Brunico per breve cura e rimastovi poi nove anni, aveva trovato proprio tra questi monti, come era solito dire, la sua montagna incantata. Ma soprattutto non dovrebbero essere arbitrarie le associazioni supposte in un luogo tanto precisamente connotato come la casa di Dobbiaco. Sappiamo che Mittner aveva una conoscenza profonda e dettagliata dell'opera ultima di Mahler e sappiamo che questa è interamente dominata dalla certezza della morte imminente, dal sentimento del congedo dalla vita: la vita come 'felicità che è perduta e solo come perduta diviene tale; ossia ciò che in realtà non fu mai', e ancora a patto che su di essa si posi, non nostalgicamente ma in una specie di sospensione eternizzante (Ewig... ewig...), 'lo sguardo lungo' dell'artista. Così Adorno nel densissimo e partecipe ultimo capitolo della sua fisiognomica mahleriana. *Der lange Blick*, stigmatate dello *Spätstil*.

Certo: ripensare a Mittner attraverso la musica di Mahler non dice ancora nulla su ciò che Egli è stato, e soprattutto su ciò che ha tenacemente voluto diventare, sulla continua e in fondo solitaria ricerca che è stata la Sua vita. Non è lecito dimenticare con quale strenua moralità Egli ha esorcizzato, attraverso la vigilanza critica e la distanza ironica, i fantasmi di quel decadentismo specificamente mitteleuropeo, di cui l'autore del *Lied von der Erde* viene assunto come cifra capitale. Ma quello di Mittner è pur stato un superamento che moveva dall'interno, anzi dal profondo di quella grande tradizione, e non si valse mai del misconoscimento eludente, frustrante ed irrisorio, con cui oggi troppo spesso si manifesta, per restare con Adorno, 'das affirmative Unwesen': ossia quanto di più lontano vi sia stato dal nostro maestro ed amico scomparso.

PUBBLICAZIONI DI LADISLAO MITTNER

(aggiornamento bibliografico cfr. «Annali di Ca' Foscari», XI,2 - 1972, pp. 266 ss.)

1972

95. Voce *Goethe* per il *Dizionario critico della letteratura tedesca*, Torino: Utet (in corso di stampa).

1973

96. *Randglossen zur Kulturgeschichte der Donaumonarchie* (Discorso tenuto il 6 ottobre 1972 alla Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung di Darmstadt in occasione dell'assegnazione del premio annuale ad un germanista non tedesco), in «Jahrbuch der deutschen Akademie für Sprache und Dichtung», Heidelberg/Darmstadt 1973, pp. 23-28.
97. *Appunti autobiografici* (con bibliografia) in «Annali di Ca' Foscari», XI,2-1972, Brescia 1973, pp. 257-272.

1974

98. *Vittorio Santoli* (Discorso commemorativo pronunciato all'Accademia dei Lincei il 10 marzo 1973, Roma 1974, pp. 3-10; anche in «Belfagor», a. xxx n. 3, maggio 1975, pp. 301-310).
99. *La tragedia barocca slesiana ed il romanzo picaresco*, in «Annali di Ca' Foscari» 1974, 2 (in corso di stampa).

1975

100. *Appunti autobiografici* in «Belfagor» a. xxx, n. 4, luglio 1975, pp. 388-394.
101. *Storia della letteratura tedesca dai primordi pagani alla fine del Barocco* (750-1700), Torino: Einaudi (in corso di pubblicazione)

PER UNA LETTURA (GROTTESCA)
DI JAMES PURDY

Il messaggio

«Questa mia America da incubo, che a lei ricorda E. A. Poe... non è letteratura. Siamo tutti in preda al terrore, a un'angoscia mortali. Gli uomini al potere non hanno alcuna connessione con la realtà quale noi la sperimentiamo; a caccia di streghe inesistenti, rischiano di provocare la rovina totale del paese. Quella possente compagnia pubblicitaria che è il nostro governo dissemina menzogne con una celerità quale non si era vista dai tempi di Hitler. L'incubo americano, è noto, affonda le sue radici nelle origini, nel massacro degli indiani, nella schiavitù dei negri; ma l'era tecnologica, veloce distruttrice di idoli, l'ha crudelmente affinato, popolando l'aria che respiriamo di nuove larve, poiché gli idoli morti, per positiva o negativa che sia la loro fine, si trasformano in sogni paurosi». (da un'intervista a James Purdy in «L'Incubo Americano» di M. Bulgheroni, *Paese Sera*, 16/3/1973).

L'America dell'incubo, società creatrice e consumatrice di larve-idolo, di realtà-menzogna nella finzione narrativa di J. Purdy¹ è, prima di tutto, un segno della fine del «sogno americano», il rovesciarsi del mito. Il mito che si sgretola nel confronto con la storia, mentre se ne continua l'uso sociale: «la gigantesca compagnia pubblicitaria» che è il governo degli Stati Uniti «persuade» ancora, sbandierando la difesa dei valori del suo passato, gran parte del popolo americano che non può, tuttavia, ignorare il messaggio diverso di segni come i massacri, i colpi di stato, la crisi delle istituzioni, le leggi del potere economico.

La «verità» del messaggio ufficiale è messa in dubbio, nessuna certezza alternativa si contrappone all'angoscia della perdita del significato per l'uomo americano.

Inserito nel processo di produzione di significati, lo scrittore si

1. J. Purdy (n. 1926) ha pubblicato a tutt'oggi (1975) due raccolte di racconti (di cui qui non si tratta) e sette romanzi: *Malcolm* (1959), *The Nephew* (1960), *Cabot Wright Begins* (1964), *Eustace Chisholm and the Works* (1967), *Jeremy's Version* (1970), *I Am Elijah Thrush* (1972) e *The House of the Solitary Maggot* (1974). Vive e lavora a New York.

trova a competere e a subire un sistema che produce una sua versione della realtà, un *mythos*, non più basato su rapporti di conoscenza, ma sulla imposizione di senso. Ma non basta: il senso stesso è in crisi in una America che si dibatte e si trasforma velocemente, consumando le sue versioni, nella difesa della propria immagine e del proprio sistema. Imposizione di senso in crisi, dunque: allo scrittore non resta altro che riconoscersi produttore-vittima di una «prosa del mondo» in crisi. Il punto di riferimento del romanzo non può essere il *mythos*, una versione accettata e accettabile secondo i canoni della verisimiglianza, ma l'allucinazione, il sogno, l'irreale, l'assurdo. Per scrittori come John Barth, Thomas Pynchon, Kurt Vonnegut e James Purdy l'opera si struttura sulle sue leggi interne, diventa segno autonomo della finzione del reale, è coscientemente assimilata ad un qualsiasi oggetto di produzione e consumo. Il racconto o il romanzo è prodotto, merce, e come tale esiste in sé, alienato dal suo produttore che non possiede il controllo del senso, dei mezzi di produzione, il linguaggio propriamente inteso, o la sua estensione, il sistema letterario. «A rose is a rose is a rose», la celebre frase di G. Stein, tentativo di trasferire l'oggetto nella parola, diventa il trafiletto circolare di J. Barth all'inizio del racconto «Frame Tale»²: «Once there was a story that began... Once there was a story that began...» ripetuto all'infinito. All'impossibilità di definizione del reale si contrappone il valore assoluto del segno: la convenzione linguistica e letteraria, *story* e parola sono, infine, una realtà.

«Texture is all, substance is nothing», fa eco J. Purdy. La più gigantesca convenzione del «reale» è prodotta dall'America stessa: qual è il significato del messaggio? Risponde un personaggio: «The meaning is there is no meaning».

L'opera come evocazione e dubbio

L'opera narrativa di J. Purdy è caratterizzata dalla coscienza del non-significato. Ma è da questa coscienza che scaturisce il nuovo messaggio: il significato nasce dalla sua negazione. Anche il romanzo, la «creazione» si forma sulla sua negazione.

In romanzi come *Jeremy's Version*³, *Cabot Wright Begins*⁴ si

2. J. Barth, *Lost in the Funhouse*, Penguin Books, London, 1972, p. 11.

3. *Jeremy's Version*, New York, Doubleday, 1970; ed. it.: *La Versione di Geremia*, Torino, Einaudi, 1973.

sovrappongono tre livelli narrativi, l'uno ironico estraniamento dell'altro: quello dell'autore, quello del personaggio che ne fa le veci, creatore-evocatore della storia, e quello del mediatore fra i due autori, del romanzo e della storia evocata. Il romanzo-merce si scompone: lo scrittore-produttore oggettiva la propria alienazione, distanziandosi dalla storia; la storia non è «mimesi», ma evocazione o sogno di un personaggio, la cui natura fittizia, la convenzione narrativa, è affermata dal personaggio mediatore.

In *Jeremy's Version* l'autore introduce il mediatore, Geremia, che scrive, sotto la dettatura del vecchio Matt Lacey, la «storia» degli «sleepers», la famiglia dei morti Ferguson. Il vecchio fa vivere i suoi personaggi, evocandoli. Come ci racconta Geremia:

There was no party, no guest, only him (Matt), standing in front of the huge altar of the mantelpiece, a wine cup in his hand, staring at some large photographs, and from time to time «throwing his voice» so that now he was one personage, now another, and each voice so different from the other that who would have not been deceived⁵.

La storia quindi è l'evocazione di Matt; ma l'autore rimette tutto in dubbio affermando che si tratta della versione di Geremia, ragazzino visionario, che potrebbe avere «sognato» anche l'esistenza di Matt. L'opera narrativa si afferma così come versione incontrollabile, sogno di un sogno, che si concretizza in un oggetto, nella scrittura del romanzo, segno autonomo della finzione del reale.

Il rapporto fra opera e reale come imposizione di senso si definisce in *Cabot Wright Begins*; all'inizio l'autore onniscente descrive il background, le relazioni di un gruppo di personaggi della provincia americana, fino alla partenza di uno di questi, Bernie, per New York. In città Bernie si reca per incontrare Cabot Wright, un famoso stupratore, protagonista di un caso nazionale, per verificare l'autenticità del romanzo che sta scrivendo sulla sua vita. A questo punto il romanzo diventa la «storia» di Cabot, o meglio l'intrecciarsi delle due versioni di essa: quella di Bernie e quella di Cabot stesso che gli racconta la sua vita. Ma la vita di Cabot è invenzione, imposizione di senso: lo stupratore ha perso la memoria e può riferire solo quanto hanno detto di lui all'epoca del «caso» e del suo processo.

4. *Cabot Wright Begins*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1964; ed. it.: *Un Ignobile Individuo*, Torino, Einaudi, 1968.

5. *Jeremy's Version*, cit., p. 17.

«To write the truth like fiction» era il programma di Bernie, ma ironicamente «qualcuno» ci aveva pensato prima di lui, la sua è una biografia di una biografia, il suo personaggio è già «fiction», o come egli stesso dice «largely paperwork», prodotto dei mass-media.

In questo caso «the shaper of the world», l'evocatore della prosa del mondo, è il mercato; la validità della mediazione di Bernie, come prima quella di Geremia, è negata: la sua creazione deriva ed è omologa alla vita di Cabot, forgiata dalla gigantesca macchina giornalistica e pubblicitaria, entrambe sono prodotti da e per il mercato.

Allo scrittore stesso non resta che assoggettarsi (con la dovuta ironia) al prodotto, la convenzione letteraria, e «mimare» il *mythos* evocato dal mercato. L'ultimo romanzo di Purdy, *The House of the Solitary Maggot*⁶, vuole essere un romanzo «storico», una sorta di saga alla rovescia della provincia americana, ultima nostalgica rappresentazione del «sogno» in tanta letteratura. È la storia dell'America (e del mercato) che si rappresenta metaforicamente nell'evocazione di Lady Nora Bythewaithe, un'eroina da romanzo settecentesco⁷, annosa e sempre giovane donna, «persona» del suo paese, del passato e del presente. La sua è la storia della rovina inevitabile della sua famiglia e del villaggio di Prince Crossing – il meccanismo della distruzione è la lotta di Nora per il possesso, la proprietà, sia della terra che degli uomini. Purdy lascia «parlare» la sua immagine della storia americana, riservandosi il ruolo di un *everyman* testimone impotente di un processo inarrestabile e incontrollabile, proprio come Eneas Harmond, un vecchio stalliere che, insieme al bisnipote di Nora, reduce drogato e muto dalla guerra del Vietnam, assiste all'evocazione di Lady Bythewaithe. Attraverso Eneas e il doppio piano narrativo Purdy distanzia la «storia» e la sua narratrice: «Lady Bythewaithe is to blame» ci avverte lo stalliere, è da biasimare per la rovina, «i criminali del paese», e per la cattiva, melodrammatica recitazione⁸, è

6. *The House of the Solitary Maggot*, New York, Doubleday, 1974; è il secondo volume di una trilogia (il primo è *Jeremy's Version*): *Sleepers in the Moon-Crowned Valleys*.

7. Come Moll, Nora abbandona un avventuroso e nebuloso passato europeo per stabilirsi nel nuovo continente e acquisisce qui famiglia, proprietà e il titolo di lady.

8. Nel romanzo vi sono espliciti riferimenti al melodramma e alla sua rappresentazione più americana, i *photoplays* degli anni venti, cui Nora assimila la propria narrazione.

responsabile della storia e della finzione narrativa. Se la storia è già scritta dal mercato (e da Lady Bythewaithe), allo scrittore non resta che evidenziare ironicamente la sua alienazione dalla scrittura, dichiararsi «agito»; in tal modo mina il senso del *mythos* e della convenzione letteraria, ne rappresenta la crisi, estrania, sconvolge le strutture stabilite dall'uso in un gioco grottesco.

Le strutture grottesche

Osserva W. Kayser nella sua analisi del «grottesco»:

The grotesque structurally presupposes that the categories which apply to our world view become inapplicable. We have observed the progressive dissolution which has occurred since the ornamental art of the Renaissance: the fusion of realms which we know to be separated, the abolition of the law of size and shape, the suspension of the category of objects, the destruction of personality, the fragmentation of the historical order⁹.

Ciò motiva l'uso del grottesco nella rappresentazione della realtà contemporanea; per la sua natura irrisolta di comico e terrificante, di normale e stravagante, il grottesco diventa, secondo Kayser, «a comprehensive structural principle» della riproduzione problematica del reale¹⁰. Il grottesco è strutturale all'opera, tiene conto della fruizione, ma non si limita ad essa¹¹; nella definizione di P. Thomson è «the unresolved clash of incompatibles in work and response»¹². Il lettore avverte lo «scarto dalla norma» della struttura grottesca, ma è la struttura stessa che si sottrae al significato stabilito dall'uso, in combinazioni inaspettate.

ne e di cui eredita il linguaggio.

9. W. Kayser, *The Grottesque in Art and Literature*, Bloomington, Indiana U.P., 1963, p. 185.

10. Secondo Kayser (p. 185) il grottesco può definirsi come struttura del mondo alienato («the grotesque is a structure... The grotesque is the estranged world») poiché il mondo di tutti i giorni si svela in una prospettiva improvvisamente strana, comica o terrificante, ma sempre individuabile per i suoi elementi di realtà.

11. Il grottesco sollecita e provoca il lettore, quindi la fruizione è un punto di riferimento importante nella sua analisi, ma non determinante al punto di negare alcuna presenza «grottesca» nell'opera stessa, come sembra voler dire L. A. Lawson in «The Grottesque in Recent Southern Fiction» (*Patterns of Commitment in American Literature*, ed. Marston LaFrance, U. of Toronto Press, 1967, pp. 165-79) affermando: «Nothing within the art object proclaims its grotesqueness; the viewer must proclaim that the object is grotesque. The grotesque is not objectively verifiable» (p. 165).

12. P. Thomson, *The Grottesque*, London, Methuen, 1972.

Malcolm, il primo romanzo di James Purdy¹³, potrebbe essere presentato come un romanzo picaresco o meglio un *bildungsroman*, al centro del quale sta un ragazzino, Malcolm, un trovatello apparso un giorno, come dal nulla, su una panchina, che morrà alla fine della storia, dopo avere conquistato la sua «maturità» attraverso una serie di «incontri» che lo portano al matrimonio.

Si presenta al lettore una storia dall'impianto tradizionale, c'è un eroe, il viaggio, gli incontri, il matrimonio, la morte, il tutto raccontato in terza persona con la sicurezza del passato storico¹⁴. Ma nessuna delle aspettative richiamate dall'uso di tali strutture si realizza: Malcolm, ovvero l'eroe, il protagonista del viaggio di esperienza, non esiste, «he is a cypher and a blank», senza età né provenienza. Una sua eventuale prospettiva mitica, il figlio del Dio abbandonato¹⁵, è invalidata dalla sua evidente debolezza, «dalla mancanza di eroismo e azione»¹⁶. Se l'eroe non esiste, e non agisce, gli «incontri» perdono la loro tradizionale funzione di svelamento – hanno «no earthly or practical purpose» – non può esserci viaggio di conoscenza né progressione. Malcolm non può maturare né morire. Al suo funerale il cadavere non c'è, c'è solo la cerimonia:

The only flaw in the ceremony was the repeated insistence of the local coroner and the undertaker – later they were both silenced, it is said, by money, – that there had been no corpse at all, and nobody was buried in the ceremony¹⁷.

13. *Malcolm*, New York, Farrar, Straus and Cudahy, 1959; ed. it.: *Malcolm*, Torino, Einaudi, 1968.

14. Come sottolinea R. Barth (*Le Degré Zéro de l'Écriture*, Paris, Editions de Seuil, 1953) il passato remoto nel romanzo «vise à maintenir une hiérarchie dans l'empire des faits»; ci si aspetta quindi la sicurezza onniscente dietro di esso, riflesso di un mondo bene ordinato.

15. Molti critici hanno interpretato *Malcolm* in chiave mitica; ad esempio B. Schwartzschild («The Forsaken: An Interpretative Essay on J. Purdy's *Malcolm*», *Texas Quarterly*, 10, 1967, pp. 170-7) suggerisce che *Malcolm* ripete il mito del figlio del dio abbandonato, dell'orfano divino; F. Baldanza («Playing House for Keeps with J. Purdy», *Contemporary Literature*, 1970, 2, pp. 488-510) definisce il romanzo «an Ur-fable of the mythic orphan of preternatural physical appeal»; ed infine T. Lorch («Purdy's *Malcolm*: a Unique Vision of Radical Emptiness», *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, 1965, 6, pp. 204-13) afferma che *Malcolm* è «a mythic fairy tale of the changeling prince or the idiot god».

16. Per N. Frye la parodia del *romance* viene sviluppata secondo l'archetipo dell'ironia e della satira, «Sparagmos or tearing to pieces»: «Sparagmos, or the sense that heroism and action are absent, disorganized, and foredoomed to defeat, and that confusion and anarchy reign over the world» (*Anatomy of Criticism*, Princeton U.P., 1957, p. 192).

17. *Malcolm*, cit., p. 212.

Malcolm svela il capovolgimento di funzione del «personaggio», non agisce ma è (anche lui) «agito» dal sistema letterario del romanzo: non è più il personaggio che fa la storia¹⁸, ma la storia, la convenzione, che implica il personaggio. «You continue to act but you have nothing to act with but the actions» si avverte in un racconto¹⁹: il personaggio subisce l'azione senza comprenderla, come subisce la parola il cui senso gli sfugge. Malcolm pronuncia le parole come per la prima volta, le ripete senza capirle: a Estel Blanc, l'interlocutore del primo incontro, che si era definito *mortician*, il ragazzo replica: «And I do like you, Estel, and I am willing to just forget you were an undertaker or a mortician or a... a... *Abyssinian*, or *anything* (in corsivo nel testo)», sottolineando l'incapacità di Malcolm di collegare il significante al significato.

La parola nel contesto grottesco è caratterizzata dalle combinazioni inaspettate che portano all'accentuarsi del livello semantico nelle antitesi, nelle reticenze, nelle esagerazioni²⁰, o fonico nelle reiterazioni iperboliche come nel crescendo orgiastico di questo brano da *Cabot Wright Begins*:

Plesure died forty years ago in America, perhaps further back, in a wave of carbon monoxide, gasoline, cigarettes for dames, the belief in everything and everybody, tolerance for the intolerable, the hatred of being alone in silence for more than twenty seconds, the assurance that immortality was Americans eating all-cow franks, with speeded-up peristalsis while talking to a crowd of fifteen million other same-bodies eating sandwiches, gassing cokes, peristalting, and talking, while baseball-sound-movie-TV tomorrow's trots off-track betting howled roared farted choked gagged exploded reentered atmo honked bawled defeaned pawed puked croaked shouted repeated repeated REPEATED, especially SAY IT AGAIN LOUDER SAY IT AGAIN, stick that product in every God-damned American's mouth and make him say I BOUGHT IT, GOD, I BOUGHT IT AND IT'S GREAT IT'S HOLLYWOOD IT'S MY ARSE GOING UP AND DOWN AGAIN, IT'S USA, GOD,...²¹.

18. Si capovolge la definizione tradizionale del romanzo: nella formulazione di G. Lukacs (*Teoria del Romanzo*, Milano, 1962, p. 89) il romanzo è «la forma assunta dall'avventura del valore intrinseco dell'interiorità; il suo contenuto è la storia dell'anima che si muove alla ricerca della conoscenza di se stessa, che affronta una serie di avventure per essere esaminata alla loro luce, per scoprire, dando prova di sé, la propria essenza».

19. «Sermon» in *Children Is All*, London, Secker and Warburg, 1963, pp. 79-83.

20. L. Spitzer (*Linguistics and Literary History*, Princeton U.P., 1948, pp. 1-29) descrive lo stile grottesco di Rabelais non solo come creazione di neologismi, ma anche come effetto di circonlocuzioni, giustapposizioni, elencazioni, «savagely piling up epithet upon epithet», di parole comuni, fino ad ottenere quello che egli chiama «comique grotesque».

21. *Cabot Wright Begins*, cit., pp. 190-1.

Il linguaggio varia dallo standard colloquiale a quello ultraformale e stereotipo e si organizza in strutture sintattiche «scorrette», con costruzioni ellittiche o ripetitive, con coordinate e subordinate di grado ascendente, caoticamente correlate. Tanto maggiore l'insistenza sul «tipo» di linguaggio, sulla irregolarità sintattica, tanto più violenta è l'affermazione della rottura fra la convenzione e la rappresentazione grottesca. Anche la parola, dunque, «significa» la distruzione dell'«ovvio», sconvolgendo lo schema di riferimento logico del lettore, ne delude le aspettative, cerca una comunicazione diversa stimolando la sfera emotiva.

I modi del grottesco

La scrittura grottesca suscita sentimenti contrastanti: nella tensione del contrasto sta la sua efficacia comunicativa – se il riso o la pietà conciliassero con la realtà, si ammetterebbe la possibilità catartica della parola. Si può, tuttavia, distinguere all'interno dell'opera narrativa un prevalere di modi comici, tragici o satirici che ne determinano il tono generale.

Malcolm porta come sottotitolo: *Romanzo Comico*, indicando appunto il tono generale, ma sottintendendo l'ironia implicita nella definizione di comico: per il lettore il comico può essere spensieratezza, fenomeno liberatorio²², ma può anche assumere una prospettiva inquietante, quando la riduzione del reale su cui si basa non viene recuperata e rimandata ad un modello «normale», al contrario s'identifica col senso dell'opera. È l'effetto «derealizzante» del comico, come sottolinea G. Ferroni citando un surrealista jugoslavo, Marco Ristitch:

Attraverso un miscuglio di reale e di fantastico al di là di tutti i limiti del realismo quotidiano e della logica razionale, lo humour e solo lo humour, dà a ciò che lo circonda una novità grottesca, un carattere allucinatorio di inesistenza, o almeno una oggettività dubbiosa e disprezzabile, una importanza derisoria²³.

22. S. Freud (*I Motti di Spirito e il loro Rapporto con l'Inconscio*, Roma, Newton Compton, 1970) collega il riso al riconoscimento della vita infantile o comunque lo identifica in un fenomeno liberatorio di energia psichica: «La nostra penetrazione del meccanismo del riso ci porta a dire che l'energia catettica usata per l'inibizione è ora divenuta improvvisamente superflua, ed è stata liberata, e perciò adesso è pronta ad essere sfogata nel riso... l'ascoltatore del motto di spirito ride grazie alla quota di energia psichica hec si è resa disponibile attraverso la liberazione della catessi inibitoria...» (p. 203).

23. G. Ferroni, *Il Comico nelle Teorie Contemporanee*, Roma, Bulzoni, 1974, pp. 98-9.

È comico che Malcolm si addormenti quando gli altri parlano, o che costruisca frasi dal dubbio senso, ma il suo comportamento non si confronta con il «serio» di altri personaggi, che hanno tutti «un carattere allucinatorio di inesistenza». La parodia del *romance* che si è voluta vedere in *Malcolm*²⁴ non ha come fine il riso, in quanto espressione di un modo «agito», «parlato» che si svela al lettore anche attraverso il riso. Come nota J. Derrida: «Nella commedia che in tal modo recita se stessa l'esplosione del riso è quel quasi niente in cui precipita assolutamente il senso»²⁵.

Il comico sfocia e si contrappone al tragico in *Eustace Chisholm and the Works*²⁶: al comico di situazione della «vita» del narratore inserito, Eustace Chisholm, che come l'Enderby di Burgess, produce fra la toilette e la sua stanza un poema epico sulla razza americana, ossessionato da una moglie terribile che parla come una diva del cinema, si contrappone un soggetto da tragedia: il conflitto di tre uomini, Eustace stesso, Daniel, ex-sergente ed ora affittacamere, e Reuben Masterson, il figlio del padrone, inetto rampollo di una *Great American Family*, per ottenere l'amore di Amos²⁷ un semi-dio bello e giovane, ovviamente metafora dell'ideale.

Eustace, l'eroe tragicomico, narratore e personaggio, sa fin dall'inizio che la sua storia è a senso unico: finirà con la morte necessaria di Daniel, dopo che Reuben si è appropriato di Amos, spingendolo poi a cercare la morte. Amos, l'adolescente innocente, l'amore ideale, è «comprato» dal miliardario e assume una dimensione demoniaca di bellezza distruttrice. La fatalità di Amos sembra essere frutto dell'errore di interpretazione di Eustace che crede alla tragedia dell'amore; ma Amos non può essere l'angelo decaduto, è più semplicemente un ragazzo comprato col denaro: l'amore si compra e non esiste l'alternativa.

Si è molto parlato della mancanza di amore come tematica ricorrente nella narrativa americana degli anni '60, quale rappresen-

24. Accettando la definizione di N. Frye (vedi n. 16) *Malcolm* potrebbe essere considerato una parodia; dello stesso parere è C. B. Harris in *Contemporary Novelists of the Absurd*, New Haven, College and University Press, 1971.

25. J. Derrida, *La Scrittura e la Differenza*, Torino, Einaudi, 1971, p. 332.

26. *Eustace Chisholm and the Works*, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1967; ed. it.: *Rose e Cenere*, Torino, Einaudi, 1967.

27. Anche i nomi sono indicativi della meccanica predestinazione dei personaggi: Masterson è il figlio del padrone, come abbiamo detto, il figlio della potenza economica americana; Amos è il nome di un profeta biblico che discese dalle montagne per denunciare la decadenza di Israele e preannunciarne la prossima ed inevitabile rovina.

tazione della perdita dell'ideale nel mondo moderno; ma, mi sembra, «amore» è anche, ironicamente, la parola più significativamente insignificante. Come afferma un personaggio di J. Barth:

Oh, to be sure, «Love!» one heard on every side: «Love it is that drives and sustains us!». I translate: we don't know what drives and sustains us, only that we are most miserably driven and, imperfectly, sustained. *Love* is how we call our ignorance of what whips us...²⁸.

«Amore», quindi, è la massima menzogna, il nome dato alla forza che «ci direziona, miserabilmente, e ci sostiene, imperfettamente».

Nel romanzo di Purdy il denaro svela la menzogna e si sostituisce all'amore come forza distruttrice. Non è Amos fatale quindi, ma il denaro di Masterson.

Il conflitto quindi non c'è, non c'è tragedia, ma «grottesco»: Amos e/o l'amore non esistono, Eustace e Daniel non «vedono» la realtà, il comico si mescola al tragico e Daniel morirà, quasi meccanicamente, fra atrocità da grottesco nero, con tempeste, serpenti e falene, nelle mani di un sadico, in un'atmosfera calcolatamente estraniata.

La mercificazione dell'amore, o il suo definirsi come metafora della mercificazione, è l'immagine centrale del grottesco satirico di *I Am Elijah Thrush*²⁹; anche qui in una atmosfera sordida e allucinata di strani interni si muovono pochi personaggi, meccanici stereotipi: il negro, narratore, Albert Pegg, una vecchia ereditiera senza età, Millycent de Frayne, un «Mimo, poeta, pittore di art nouveau», Elia Thrush, e il nipote di quest'ultimo, noto come the *Bird of Heaven*, giovinetto muto di bellezza soprannaturale che si esprime nel linguaggio degli uccelli. Myllicent, la spietata *oil heiress*, vuole comprare l'amore di tutti: del mimo, suo antico «paramour», del nipote e di Albert che ha assoldato come memorialista. Ci riuscirà, distruggendo i tentativi di fuga, senza speranza, delle sue vittime.

Se, come scrive Benjamin, la satira è «inumana e demoniaca»³⁰, *I Am Elijah Thrush* è chiaramente satirico. La sua protago-

28. J. Barth, «Night-Sea Journey», cit., p. 15.

29. *I Am Elijah Thrush*, New York, Doubleday, 1972; ed. it.; *Sono Elia Thrush*, Torino, Einaudi, 1974.

30. W. Benjamin, *Avanguardia e Rivoluzione*, Torino, Einaudi, 1973, cfr. «Karl Kraus», p. 123.

nista, la vecchia miliardaria, è inumana e demoniaca: vive e taglieggia da sempre, chiusa nelle sue stanze di splendida e sordida decadenza; adagiata sui cuscini dirige a piacer suo le sorti del mondo. Il segreto della sua immortalità è lo sperma di cui si nutre, facendolo estrarre dai giovinetti che attendono pazientemente nelle sue sontuose anticamere. È l'antropofaga che mangia i suoi uomini³¹, o, fuor di metafora, l'America dei dollari, la forza che si appropria del senso, dell'«amore». Il romanzo si conclude appunto con il pasto quasi rituale ordinato da Myllicent per celebrare la sua vittoria; ai tre uomini, nella ricca sala del suo yacht privato, offre un arrosto d'aquila, non un'aquila qualsiasi, ma l'ultimo esemplare dell'*Aquila Chrysaëtos*, che Albert Pegg nutriva col suo sangue, ultima, lacerante immagine di «amore».

Il microcosmo di Myllicent, come quello dei precedenti romanzi, è fatto di immagini estraniare, che non ubbidiscono a leggi di causa ed effetto, ad una logica razionale; di conseguenza non c'è neanche la distinzione tra bene e male, non ci può essere una presa di posizione morale. Anche qui è il mondo «parlato», mediato dal narratore Albert Pegg, che non sviluppa conoscenza, ma agisce come una cartina di tornasole rispetto ad una «realtà» data: quella dell'opera. Leggiamo quindi la satira nel grottesco attraverso le nostre strutture di «realtà», le nostre definizioni di bene o di male che non risultano dalla rappresentazione dislocata ed autonoma dell'opera grottesca.

L'immagine centrale del denaro e/o amore non si pone infatti come vizio da correggere: molto più sottilmente è la tragicomica struttura portante della prosa del mondo in crisi.

Il grottesco sembra assolvere il suo compito, formalizza l'imposizione di senso in crisi; l'autore-vittima lancia il suo messaggio, affermando la sua *condition humaine* di alienazione nella società, mostrandoci il meccanismo impositivo all'interno dell'opera. Non è gioco estetico, ma tentativo di registrazione della «vita» contemporanea. La «verità», la conoscenza, il bianco e il nero non sono di questo mondo:

«Has he told the truth this inky memoirist?» was her constant complaint, and then... (she remembered) this was only a word whilst the kaleidoscope of the deceived retina went on and on...³².

31. *ib.*, p. 120: «...il vero mistero della satira consiste nel mangiare l'avversario. Il satirico è la figura sotto cui l'antropofago fu accolto dalla civiltà».

32. *I Am Elijah Thrush*, cit., p. 81.

STRUTTURE FORMALI E ORGANIZZAZIONE SEMANTICA DI «LA FILLE AUX YEUX D'OR» DI BALZAC

I. «Or» e «Plaisir»: *progressione e circolarità*

Nella delineazione strutturale complessiva della *Comédie humaine*, la *Fille aux yeux d'or* rappresenta l'episodio conclusivo di una trilogia, *L'Histoire des Treize*¹: un ciclo fondato su «cette religion de plaisir et d'égoïsme»², convergenza di passione e di potenza, che si traduce in questa novella in una splendida sintesi.

La funzione d'incarnare narrativamente questa duplice tensione è affidata in modo particolare alla Fille aux yeux d'or, Paquita Valdès, generatrice di un «plaisir» ambiguamente polimorfo e, proprio per la sua intensità, indissolubilmente legato alla morte:

Chez Balzac, le désir est ontologiquement castrateur. Il dissipe les forces du moi et raccourcit la vie³.

Al livello della tecnica narrativa, tale affermazione, che pure traduce biologicamente la sorte del personaggio principale della novella, esemplifica una dialettica, che pare essere tipica del romanziero realista, tra «désir» da un lato e «ordre» o struttura dall'altro, dove il primo aspetto è visto sempre come esorbitante e passibile di contagiare e di distruggere non solo l'ordine sociale ma anche l'ordine romanzesco:

En termes formels, le désir est une forme de gonflement structural; c'est

1. *L'Histoire des Treize* è compresa a sua volta nelle *Scènes de la vie parisienne*, le quali sono raggruppate in un insieme più vasto: le *Etudes de moeurs*, la prima e più lunga delle tre parti in cui è divisa la *Comédie*. Le suddivisioni interne della *Comédie* sono predisposte secondo un ordine che E. R. Curtius definisce di «espansione concentrica, di crescita circolare» (E. R. Curtius, *Balzac*, tr. it. Il Saggiatore, p. 41): l'ambizione sistematica di Balzac è in questo caso funzionalizzata a riprodurre un principio simbolico che è quello della sfericità e della circolarità.

2. H. de Balzac, *Préface* a *L'Histoire des Treize*, Paris, Garnier, 1956, p. 16. Tutte le citazioni rimandano a questa edizione.

3. Cfr. L. Bersani, *Le réalisme et la peur du désir* in «Poétique» n. 22 (1975), Paris, Seuil, p. 191.

une maladie de la disjonction se développant dans une partie de la structure qui refuse d'être définie par rapport aux autres parties et revendique, en quelque sorte, une scandaleuse affinité avec les éléments étrangers à la structure⁴.

Dalla tensione reciproca di queste due forze prevale, al livello delle forme narrative istituzionalizzate, la spinta alla sistematizzazione, alla repressione del «*désir*» nell'ortodossia della struttura, salvo ritrovare – è il caso di questa novella – una «struttura del *désir*» che, se da un lato rivela la molteplicità e il rigore «logico» delle interazioni sistematiche, incrocia talvolta delle zone del testo irriducibili alla griglia strutturale: è il caso della protagonista stessa, dalla cui «ambiguità» e «*étrangeté*» la novella trae la sua bellezza e originalità.

Questa rigida legislazione ideologica e formale che Balzac impone alla sua materia, sfata definitivamente il mito dell'assunzione banalmente fotografica della realtà, che diventa invece, ad opera del narratore realista, «un immenso *réseau* di segni e di rapporti coefficienti, scoperti e ritessuti⁵».

La moltiplicazione dei segni, nell'ambizione totalizzante del progetto balzachiano, avviene essenzialmente attraverso un uso nuovo e particolarmente intensivo della *descrizione*, che assume la funzione di «penetrazione semiologica della natura e della società»⁶ e nello stesso tempo contiene su un piano, per così dire, spaziale, l'«*intrigue*», l'«*événement*», ossia la funzione narrativa vera e propria:

Lo studio dei rapporti tra narrazione e descrizione si riduce quindi essenzialmente a considerare le *funzioni diegetiche* della descrizione, ossia il fine che assolvono i brani o gli aspetti descrittivi nell'economia generale del racconto⁷.

In questo senso, nella *Fille aux yeux d'or*, la parte iniziale descrittiva non solo è materialmente scindibile dalla parte narrativa ed egemonizza in proporzione un notevole spazio del testo, ma sovverte decisamente la gerarchia dei rapporti che vuole di regola la descrizione subordinata e sminuita rispetto all'espansione «*évène-*

4. *Idem*, pp. 186-187.

5. Cfr. M. Colesanti, *Balzac e la moltiplicazione della vita* in Aa.Vv., *La Letteratura Francese*, III tomo, Firenze, Sansoni, 1974, p. 591.

6. *Ibidem*.

7. Cfr. G. Genette, *Frontiere del racconto* in *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969, p. 31.

mentielle»; proprio grazie alla sua indipendenza, infatti, essa concorre a fondare la struttura nettamente bipartita di questa novella nelle due forme, appunto, della narrazione e della descrizione.

L'esordio descrittivo è qui adibito a rappresentare, nella molteplicità dei suoi aspetti, un luogo emblematico dell'opera balzachiana: Parigi, identificata, come già in altre parti della *Comédie*, con l'inferno:

Ce n'est pas par plaisanterie que Paris a été nommé un Enfer⁸;

più specificamente, si tratta di una riscrittura dell'inferno dantesco:

Nous voici donc amenés au troisième cercle de cet enfer qui, peut-être, un jour, aura son Dante⁹.

Così, se un «codice»¹⁰ letterario viene assunto come «charpente», l'oggetto che trova in esso la sua collocazione è la popolazione parigina che si specifica, a partire dai vari gironi in cui è ripartita, in altrettante classi sociali, secondo un ordine progressivo corrispondente, come si vedrà, a un principio evolutivo. Ma il criterio sociologico non è che la trama esplicativa di questa ripartizione che mira piuttosto a differenziare le categorie sociali in base alla loro tensione verso i due bisogni fondamentali: «or» e «plaisir», matrici formali e semantiche del testo stesso:

Qui donc domine en ce pays sans moeurs, sans croyance, sans aucun sentiment; mais d'où partent et où aboutissent tous les sentiments, toutes les croyances et toutes les moeurs? L'or et le plaisir¹¹.

Questa genesi va specificata nel senso che il postulato di un binomio di sostanze generatrici del testo determina una partizione analoga del testo stesso in due zone d'influenza: l'«or» monopolizzando la parte descrittiva che rappresenta il suo processo di produzione e di riproduzione, e il «plaisir» facendo convergere su di sé le istanze della narrazione. La gerarchia infernale è conforme alla gerarchia sociale che vede il proletariato, «le monde qui n'a

8. H. de Balzac, *op. cit.*, p. 371.

9. *Ibidem*, p. 380.

10. Nell'accezione barthesiana, il termine indica «l'une des Voix dont est tissé le texte» e rinvia «à ce qui a été écrit, c'est-à-dire au Livre (de la culture, de la vie, de la vie comme culture). R. Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 28.

11. H. de Balzac, *op. cit.*, p. 372.

rien», alla base della sua organizzazione; l'abisso che lo separa dalle due sostanze comporta un'azione ossessiva d'intervento sulla totalità del reale per trasformarlo in «or» e «plaisir»:

Tous se sont excédés pour gagner cet or qui les fascine...¹².

Il medesimo ritmo eccessivo che aveva presieduto all'accumulo dell'«or» si ripercuote anche nella sua consumazione, che non è altro che la trasformazione di una sostanza nell'altra:

Puis, insoucians de l'avenir, avides de jouissance, comptant sur leurs bras comme le peintre sur sa palette, ils jettent, grands seigneurs d'un jour, leur argent le lundi dans les cabarets...¹³.

Nel girone successivo – secondo una progressione verticale – la piccola borghesia, la cui origine e fortuna sono legate al proletariato, vi si trova definita in base alla sua ambizione di considerazione sociale e di elaboratrice di ricchezza:

Chez eux la torsion physique s'accomplit sous le fouet des intérêts, sous le féau des ambitions qui tourmentent les mondes élevés de cette monstrueuse cité¹⁴.

L'alta borghesia, che converte definitivamente in ricchezza gli sforzi compiuti dalle altre classi sociali, occupa il terzo girone «où se digèrent les intérêts de la ville et où ils se condensent sous la forme dite *affaires*»¹⁵.

Infine, nel suo percorso ascensionale, prima di uscire dalla cavità sotterranea per raggiungere i suoi destinatari aristocratici, l'«or» si avvale della mediazione nobilitante degli artisti, per i quali esso ha un sola finalità: «la passion»¹⁶.

La transizione tra parte descrittiva e parte narrativa e parallelamente la conversione della novella attorno al «plaisir», secondo nodo irradiante del testo, avviene grazie alla presenza dell'aristocrazia, classe esclusa dalla segregazione infernale, ma destinataria privilegiata dell'«or» e protagonista dell'«intrigue». Il senso del passaggio è dato dalla finalizzazione dell'oro: infatti il piacere dell'aristocrazia s'instaura su una ricchezza precedentemente elabora-

12. *Idem*, p. 373.

13. *Ibidem*.

14. *Idem*, p. 378.

15. *Idem*, p. 380.

16. «Quelle puissance les détruit? La passion. Toute passion à Paris se résout par deux termes: or et plaisir». *Idem*, p. 383.

ta dalle altre classi; un piacere non più effimero come quello del proletariato, ma che disegna un ciclo evolutivo analogo a quello dell'oro.

Il nucleo «événementiel» che si sviluppa nella seconda parte comporta l'avventura amorosa della Fille aux yeux d'or con Henri de Marsay, a cui soggiace, latente ma a tratti affiorante, un'altra storia amorosa: il legame di Paquita con la Marchesa di San-Réal, sorella sconosciuta di Henri.

L'intreccio procede anch'esso secondo lo schema quadripartito della divisione dell'inferno e delle tappe del cammino dell'oro: tutta l'avventura amorosa è infatti racchiusa nei quattro incontri successivi che uniscono i due amanti.

In base al rapporto, già postulato, tra descrizione e narrazione, si specifica anche la relazione tra i due lessemi «or» e «plaisir», il cui sviluppo narrativo determina la formazione di due cicli evolutivi indipendenti, ridotto il primo, espanso il secondo, che potrebbero essere definiti rispettivamente «ciclo dell'oro» e «ciclo del piacere». Tale successione, che rispecchia la temporalità del testo, risulta dalla proiezione, sul piano sintagmatico, della relazione tra «or» e «plaisir», sulla cui interdipendenza si fonda la novella stessa.

La griglia strutturale che in tal modo si evidenzia costituisce un'esemplificazione del *modello omologico* per il quale «si suppone che il racconto rappresenti la proiezione sintagmatica di una rete di rapporti paradigmatici. Si scopre quindi nell'insieme del racconto una dipendenza tra certi elementi e si cerca di ritrovarla nella successione»¹⁷.

Ma tale modello prevede che gli stessi rapporti sintagmatici siano reperiti anche sul piano paradigmatico, estendendo in profondità la rete di relazioni del testo.

Il primo appuntamento, che avviene in una stanza buia, sordida, umida, ricorda le circostanze della ricerca del piacere da parte del proletariato parigino:

Puis son [del proletariato] plaisir, son repos est une lassante débauche, brune de peau, noire de tapes, blême d'ivresse ou jaune d'indigestion¹⁸.

17. Cfr. T. Todorov, *Les catégories du récit littéraire* in «Communication» n. 8, Paris, Seuil, 1966, tr. it. in Aa.Vv., *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969, pp. 237-238. Vedere anche M. Pagnini, *Struttura letteraria e metodo critico*, Messina-Firenze, 1967.

18. H. de Balzac, *op. cit.*, p. 373.

Inoltre, in entrambi i momenti, per l'effetto magico del piacere, si attua una sorta di rimozione della miseria e dello squallore:

Puis, insoucians de l'avenir, avides de jouissances, comptant sur leurs bras comme le peintre sur sa palette, ils jettent, grands seigneurs d'un jour, leur argent le lundi dans les cabarets...

Elle parut si merveilleusement belle à Henri que toute cette fantasmagorie de haillons, de vieillesse, de draperies rouges usées (...) que tout ce luxe infirme et souffrant disparut aussitôt...¹⁹.

La seconda e la terza fase di ogni ciclo necessitano di un'analisi supplementare: momento culminante del processo di accumulo dell'oro nel primo ciclo, essi decretano, nel secondo, il dominio della «passion»; il loro accostamento deriva dal fatto che essi rappresentano una scena quasi identica, una sorta di bilanciamento mediano tra i due punti estremi di ogni struttura. Nel «ciclo dell'oro», la similarità coincide con il processo di capitalizzazione, cui sottostanno sia la piccola sia l'alta borghesia. Dietro l'obiettivo comune, la loro differenza di classe viene relegata a determinare l'evoluzione diegetica del «ciclo dell'oro», in quanto è nel passaggio da un girone all'altro che l'oro si costituisce in ricchezza.

Analogamente, nel «ciclo del piacere», la similarità si manifesta come identità di luogo (i due incontri avvengono nel «boudoir resplendissant» di Paquita) e come identità di funzioni (il travestimento di Henri da donna e l'amplesso).

Nell'ultima fase, il rapporto paradigmatico s'instaura tra il mondo degli artisti, anello terminale del «ciclo dell'oro», e l'incontro finale tra i due amanti che coincide con la morte di Paquita per mano della Marchesa. Essi concludono i due cicli all'insegna della distruzione, il cui movente è il medesimo: la passione:

Quelle puissance les détruit? La passion. Toute passion à Paris se résout par deux termes: or et plaisir²⁰.

Le relazioni omologiche si esplicitano, nei due cicli, in un'atmosfera dominata dalla stessa dimensione di segretezza e di segregazione dal mondo «solare», la quale appare come la condizione specifica sia per la produzione dell'oro sia per l'instaurarsi del piacere.

Alla scelta della cavità infernale come luogo deputato all'ela-

19. *Idem*, p. 373 e p. 420.

20. *Idem*, p. 383.

borazione dell'oro, fa seguito la collocazione dell'avventura amorosa in un luogo, l'Hôtel San-Réal, deliberatamente e perversamente «caché», per preservare le passioni eccezionali che vi si consumano. E la donna, oggetto sovrano del desiderio, conserva la sua bellezza proprio in virtù della sua quasi assoluta reclusione dal mondo, distinguendosi, in questo senso, come un'oasi orientale nel cuore di Parigi:

Ces femmes se montrent rarement à pied dans les rues, elles demeurent cachées comme des plantes rares qui ne déploient leurs pétales qu'à certaines heures, et qui constituent de véritables exceptions exotiques²¹.

Le relazioni tra i due lessemi «or» e «plaisir» possono essere esaminate anche ad un altro livello, e precisamente attraverso il «codice» sociologico, già utilizzato nell'analisi della cornice preliminare dell'«intrigue». Come nella descrizione, dove il quadro sociologico s'intersecava con una pratica letteraria esplicita, a questo livello dell'indagine, la pretesa rigorosità dell'analisi sociologica risulta definitivamente compromessa dall'invadenza letteraria nella quale dominano l'interferenza, l'ambiguità, la metafora.

Il «codice» sociologico è utilizzabile nella misura in cui i protagonisti della vicenda sono anch'essi i rappresentanti di una classe sociale: l'aristocrazia. Il primo dato di questa analisi è, storicamente, l'avvenuta convergenza e contaminazione fra l'aristocrazia e la borghesia: al di sotto della loro origine nobile i due fratelli rivelano infatti la loro adesione all'ideologia borghese. Se, per entrambi, Paquita è la fonte di un piacere immenso, l'appello della «jouissance» è tuttavia continuamente insidiato dalla tensione verso l'«or». Henri subordina infatti l'accettazione del piacere che Paquita gli promette appagante e sicuro solo lontano da Parigi, alla realizzazione dei suoi affari:

Allons en Asie, mais pour partir, enfant! il faut beaucoup d'or, et pour avoir de l'or il faut arranger ses affaires²².

In quanto alla Marchesa, essa utilizza le leggi economiche anche nella sfera del piacere; l'oro le è servito per acquistare Paquita e analogamente, dopo averla uccisa, è con l'oro che cerca di acquistare il silenzio della madre.

L'accettazione della nozione di proprietà privata segna un'ul-

21. *Idem*, p. 388.

22. *Idem*, p. 445.

teriore, definitiva linea di demarcazione fra i due fratelli e Paquita. Se per Henri e la Marchesa la vita economica e quella amorosa sono sottomesse a leggi diverse, l'ignoranza del concetto di proprietà privata permette a Paquita di instaurare un processo analogico tra «or» e «plaisir»²³. In definitiva, mentre i due fratelli conoscono le differenze sul piano referenziale e le riproducono all'interno del linguaggio, per Paquita, il significante «or» è esaustivo di tutti i significati possibili: denaro, ricchezza, preziosità, amore, sguardo. E sono proprio gli occhi di Paquita, così potentemente e stranamente evidenziati, a testimoniare la mediazione che essa mette in atto fra i due campi: il materiale e l'immateriale.

La costante strutturale del testo, che può essere riconosciuta nella bipartizione o nel suo contrario, il binomio, può essere riutilizzata al livello generale della novella, più precisamente nel rapporto che si crea fra i due «luoghi» adibiti alla produzione delle due sostanze: «or» e «plaisir»: LA VILLE DE PARIS e LA FILLE AUX YEUX D'OR, contraddistinti, graficamente, allo stesso modo.

Se Parigi, nel «ciclo dell'oro», costituisce la matrice agglutinante delle varie fasi di produzione dell'oro, Paquita diventa, nella parte narrativa, la sede privilegiata di un piacere che s'irradia da lei in modo specifico. «Or» e «plaisir», scanditi in modo ossessivo nella parte descrittiva, designano da un lato la frenesia dell'accumulo e dall'altro l'intermittenza di un piacere che per i proletari si avvale continuamente della mediazione diretta dell'oro.

Le stesse sostanze acquistano, nella narrazione, una determinazione polivalente, per cui l'«or», già denotato come denaro, si dispiega, attraverso l'OR-Paquita²⁴, in tutta la sua ricchezza polisemica:

De l'or qui brille, de l'or vivant, de l'or qui pense, de l'or qui aime et veut absolument venir dans votre gousset²⁵.

23. «Elle ne comprenait rien à ces idées:

– De l'or, il y en a ici haut comme ça! dit-elle en levant la main.

– Il n'est pas à moi.

– Qu'est-ce que cela fait? reprit-elle, si nous en avons besoin, prenons-le.

– Il ne t'appartient pas.

– Appartenir! répéta-t-elle! Ne m'as-tu pas prise? Quand nous l'aurons pris il nous appartiendra». *Ibidem*.

24. Per una maggiore chiarezza grafica si è preferito contrassegnare con lo stampatello maiuscolo l'OR come appellativo o sostituto di Paquita.

25. H. de Balzac, *op. cit.*, p. 400.

Anche il piacere, grazie a Paquita, espande la sua area semantica; essa infatti, non solo riesce a far recuperare a De Marsay, sazio dei suoi eccessi erotici, la dimensione della «jouissance», ma l'esperienza della seduzione, che le deriva dal suo rapporto con la Marchesa, connota il suo legame con Henri del segno vertiginoso e assoluto di «volupté»²⁶.

Tuttavia, la struttura letterale della novella, che presuppone un ordine sintagmatico tra il «ciclo dell'oro» e il «ciclo del piacere», è insidiata dalla presenza di una struttura paradigmatica che si vuole come espansione circolare della sostanza privilegiata: l'«or», la quale disegna nella novella un ciclo evolutivo compiuto: dalla nascita dell'«or» alla morte dell'OR. Che il significante *or* condiziona semanticamente tutto il testo, risulta anche dal fatto che, non soltanto caratterizza l'«étrangeté» e nello stesso tempo il fascino della protagonista, ma costituisce anche il legame sintattico tra la prima e la seconda parte della novella:

Or, par une de ces belles matinées de printemps (...)²⁷.

Il grado zero di semanticità che la congiunzione di solito comporta in un testo di prosa scarsamente connotato dal punto di vista formale, viene apertamente trasgredito da questa sequenza dove il significante *or*, assunto nel suo valore sintattico, stabilisce proprio un legame fra le due parti, che ne sfruttano due gradi diversi di significanza.

La figura del cerchio, che ricorre più volte all'interno del testo, è l'emblema di questa evoluzione, in cui la progressione delle due sostanze si annulla nel compimento di un solo ciclo. Circolare è infatti l'occhio che è, metonimicamente, il sostituto di Paquita, circolare l'iride dell'occhio che per il colore e la forma imita il denaro, circolare soprattutto è l'oro, questo motore primo della vita di Parigi; circolare è infine la Parigi balzachiana con i suoi gironi concentrici.

Anche il piacere è rappresentato sotto la forma circolare nel «ciclo dell'oro»²⁸; è nel «ciclo del piacere», tuttavia, che, pur nella sua compiutezza formale, si registra il «manque» più vistoso. In-

26. Nella parte narrativa, i termini che si riferiscono alle sensazioni di piacere suscitate da Paquita ricevono molto spesso la marca distintiva di «volupté».

27. H. de Balzac, *op. cit.*, p. 388.

28. «Cabarets, qui font une enceinte de boue à la ville (...), *idem* p. 373.

fatti, alle immagini circolari che raffigurano la compattezza e l'unità dell'oro, si accompagna una figura circolare privata di una metà, che si evidenzia per la sua anormalità: è il «boudoir» di Paquita a forma di conchiglia che è il luogo sovrano del piacere ma anche la scena del delitto. Il luogo, privato di una metà, partecipa anch'esso della mutilazione della sfera d'origine, che è Paquita, nelle due parti che la compongono: la Marchesa di San-Réal e Henri de Marsay.

2. *Il «doppio»: natura e funzione.*

La nozione di unità bipartita, assunta precedentemente come modello della struttura formale della novella, è suscettibile di un ulteriore approfondimento che investa, questa volta, le modalità di organizzazione semantica del testo.

Se al livello formale il testo instaurava, a partire dalla coppia di lessemi «or» e «plaisir», una struttura rigorosamente divisa nelle due parti della descrizione e della narrazione, al livello semantico lo stesso modello si specifica come «statuto dell'ambiguità», ovvero come natura e funzione bivalente dei tre protagonisti. Tuttavia la similarità fra Paquita, Henri de Marsay e la Marchesa, riferita all'ordine dell'ambiguità sessuale, si articola, all'interno del triangolo amoroso, secondo modalità diverse che fondano, in virtù delle relazioni che intrattengono, una struttura simbolica del «doppio».

Nel primo e più generale processo di differenziazione, la coppia Henri-Marquise si distingue per una somiglianza sorprendente che si iscrive in una valorizzazione reciproca della loro funzione all'interno di questa struttura, mentre Paquita viene isolata in una posizione di assolutezza in quanto, per definirsi simbolicamente, non ha bisogno di richiamarsi ad alcun termine relazionale.

Le combinazioni messe in atto dai tre poli del triangolo amoroso all'interno della struttura semantica istituiscono un ordine simbolico che privilegia, in Paquita, il momento dell'unità e in ciascuno dei due fratelli quello della scissione: momento, quest'ultimo che è però sentito come transitorio e mira a superarsi nella sintesi della riunificazione finale.

L'ipotesi dell'ambiguità – come sessualità impossibilitata a circoscriversi nel solo ambito biologico – riceve in Henri de Marsay una prima, conturbante conferma.

(...) Le plus joli garçon de Paris. De son père, lord Dudley, il avait pris les yeux bleus les plus amoureusement décevants; de sa mère, les cheveux noirs les plus touffus; de tous deux, un sang pur, une peau de jeune fille, un air doux et modeste, une taille fine et aristocratique, de fort belles mains. Pour une femme, le voir, c'était en être folle²⁹.

L'androginia del protagonista costituisce la risultante di due tendenze somaticamente divaricate: una matrice mascolina sulla quale s'innestano evidenti tratti femminili. L'eccesso di bellezza, di cui Henri è dotato, è già in sé un riflesso della convergenza in atto fra i due sessi, alla quale si accede attraverso l'opacità simbolica del testo.

A partire da un'ambiguità somatica, anche il codice di comportamento perde la sua fissità: nella relazione tradizionale fra ammiratore maschile e ammirato femminile viene operato un capovolgimento ad opera di Henri, oggetto del desiderio della donna di Parigi prima, di Paquita poi.

Ma tutte le esemplificazioni che riguardano l'androginia del protagonista si inscrivono in una nuova postulazione della sessualità per la quale «(sa) suave figure n'eût pas déparé le corps de la plus belle d'entre elles»³⁰.

Tale affermazione diventa il principio informatore di una nuova valorizzazione della sessualità che investe tutti e tre i protagonisti: non più ripartita nelle due categorie rigorosamente delimitate della mascolinità e della femminilità, ma frutto di una tramigrazione incessante e, in ultima analisi, della loro convergenza in una stessa unità. L'operazione di montaggio, cui il corpo di Henri viene sottoposto, costituisce il limite, e nello stesso tempo la rappresentazione più efficace, di una teoria che recupera, contro la separazione e la delimitazione, il valore della sintesi unificante.

Nella Marchesa si dà, invece, una struttura analoga, ma complementare rispetto a quella del fratello: in lei la sintesi s'instaura a partire da una matrice femminile che presenta un'eccedenza di mascolinità:

Elle vous a des yeux noirs qui n'ont jamais pleuré, mais qui brûlent; des sourcils noirs qui se rejoignent et lui donnent un air de dureté démentie par le réseau de ses lèvres, sur lesquelles un baiser ne reste pas, des lèvres ar-

29. *Idem*, p. 392.

30. *Idem*, pp. 393-394.

dentes et fraîches; un teint mauresque auquel un homme se chauffe comme au soleil³¹.

All'interno della struttura del «doppio» la Marchesa e Henri appaiono legati da una perfetta relazione di specularità: all'androginia di Henri fa riscontro la diffusa, ambigua carica di mascolinità della donna.

Il rapporto di simmetria, cui danno origine i due fratelli e che risulta dall'organizzazione degli elementi descrittivi, può essere ulteriormente confermato utilizzando i dati di una simbologia degli elementi che attribuisce ad Henri il «principio femminile dell'acqua» e alla Marchesa il «principio maschile del fuoco»:

Le principe du feu est la mâle activité (...). Il est le principe mâle qui informe la matière femelle. Cette matière femelle, c'est l'eau³².

Infatti, l'origine tropicale della Marchesa, la presenza in lei di «yeux qui brûlent» e «d'un teint mauresque auquel un homme se chauffe comme au soleil», contrastano singolarmente con la provenienza nordica di Henri, «l'eau limpide de ses yeux» e «la fraîcheur de sa vie». Anche in questo caso, l'esemplificazione è perfettamente asservita alla struttura profonda che postula, per entrambi i fratelli, una sessualità ambigua le cui linee dominanti esercitano una polarità reciproca.

Tuttavia, all'interno della novella, i due fratelli suscitano un'altra catena di rapporti che organizzano una rete di similarità, in quanto il loro riconoscimento finale è la condizione per la cancellazione dell'enigma. Se l'atto finale del riconoscimento sembra prodursi come conseguenza di una evidenza «eccessiva», esso tuttavia è stato preceduto da una serie di identificazioni parziali operate da Paquita nella sua qualità di mediatrice fra il termine assente (Marchesa) e il termine presente (De Marsay):

Il la dévoila tout entière en lançant un regard que comprit l'Espagnole, comme si elle était habituée à en recevoir de semblables³³.

C'est la même voix (...) et... la même ardeur³⁴.

Voilà ce cou que j'aime tant³⁵.

31. *Idem*, pp. 400-401.

32. Cfr. G. Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, pp. 83-85.

33. H. de Balzac, *op. cit.*, p. 422.

34. *Idem*, p. 423.

35. *Idem*, p. 430.

Essa inoltre ha anticipato la soluzione dell'enigma nel momento in cui l'accesso di gelosia di Henri riesce a saldare in una certezza definitiva tutte le equivalenze parziali precedentemente stabilite fra lui e la sorella:

Frappant! frappant! dit la pauvre esclave en proie à la terreur³⁶.

Nel percorso dell'Identità, che è nello stesso tempo percorso dell'enigma verso la sua soluzione, è coinvolto anche il narratore, il quale inserisce un'ulteriore uguaglianza fra i due fratelli, postulando per entrambi un'identica inclinazione per i «goûts ruineux»:

Elevée à la Havane, ramenée à Madrid avec une jeune Créole des Antilles, avec les *goûts ruineux* des colonies, mais heureusement mariée à un vieux et puissamment riche seigneur espagnol, don Hijos³⁷.

Comme les vieillards et les gens blasés, il n'avait plus que des caprices extravagants, des *goûts ruineux*, des fantaisies qui, satisfaites, ne lui laissaient aucun bon souvenir au coeur³⁸.

L'espressione riassume il loro comune rapporto nei confronti dei due lessemi strutturanti della novella: «or» e «plaisir»; se il livello letterale attesta un rapporto con l'oro che si manifesta come sperpero e dissipazione, il suo inserimento nell'ordine sintagmatico di entrambe le sequenze le assicura un significato supplementare che rivela l'affinità dei due fratelli sulla scena del piacere. È infatti la comune predilezione per un microcosmo monosessuale ciò che precisamente li contraddistingue: per Henri, l'adesione alla società segreta dei Dévorants, di cui uno dei membri compare in sua compagnia sia all'inizio sia alla fine del «récit», significativo «ritorno» dopo la parentesi della «liaison» eterosessuale con Paquita. Anche la Marchesa, le cui preferenze sono inequivocabili, dopo la morte di Paquita sceglierà una «retraite» monosessuale: il convento.

Isolata nel suo piedestallo di assolutezza, priva di una proiezione speculare fuori di sé, Paquita arricchisce la zona dell'ambiguità di una dimensione diversa:

Il est impossible à quelque femme que ce soit de surpasser cette fille semblable à une chatte qui veut venir frôler vos jambes, une fille blanche à cheveux cendrés, délicate en apparence mais qui doit avoir des fils cotonneux

36. *Ibidem*.

37. *Idem*, p. 343 (il corsivo è nostro).

38. *Idem*, p. 408 (il corsivo è nostro).

sur la troisième phalange de ses doigts; et le long des joues un duvet blanc dont la ligne, lumineuse par un beau jour, commence aux oreilles et se perd sur le col³⁹.

In lei, i connotati di una prorompente femminilità coesistono con i segni di un'androginia che non si specifica, come nei due fratelli, in una bipolarità rigorosa, ma si configura più propriamente come ermafroditismo.

Il primo aspetto si manifesta precipuamente come esaltazione della bellezza di Paquita; il primo incontro fra i due amanti, alle Tuileries, è contrassegnato da una sorta di folgorazione provocata, in Henri, dalla vista della donna:

Ah! mon cher, physiquement parlant, l'inconnue est la personne la plus adorablement femme que j'ai jamais rencontrée⁴⁰.

Ed è ancora all'insegna dell'eccesso che Henri qualifica gli attributi della donna amata che spicca, come incarnazione della Femminilità, su tutte le altre donne⁴¹.

Nel momento in cui Paquita si pone come «merveilleux assemblage des perfections dont il n'avait encore joui qu'en détail»⁴², sede e sintesi di perfezioni che al di fuori di lei risultano isolate, essa diventa la Figura unica e assoluta, l'istanza della Bellezza la quale, racchiusa nell'Unità originaria, è anteriore alla sua migrazione e «caduta» nel particolare.

La referenza artistica⁴³, che si iscrive nella definizione di Paquita come Sintesi-perfezione-Unità, conferma, all'interno di un «codice» diverso, l'assunto dell'osservatore De Marsay; l'«original» anteriore alla «copie» omologa, su un altro piano, il carattere di Paquita come sintesi di perfezioni, contro la perfezione relativa del «détail».

39. *Idem*, p. 400.

40. *Ibidem*.

41. Nella serie di definizioni che la riguardano, Paquita diventa «la plus riche organisation que la nature se fût complu à composer pour l'amour», permette «les plus excessives jouissances», è dotata delle «plus belles mains qu'Henri eût jamais vues». *Idem*, p. 422 e p. 421.

42. *Idem*, p. 408.

43. «Elle est l'original de la délirante peinture appelée *La femme caressant sa chimère* la plus chaude, la plus infernale inspiration du génie antique, une sainte poésie prostituée par ceux qui l'ont copiée pour les fresques et les mosaïques; pour un tas de bourgeois qui ne voient dans ce camée qu'une breloque, et la mettent à leurs clefs de montre». *Idem*, p. 401.

La femminilità di Paquita risulta però contaminata dalla presenza di alcuni tratti somatici che sembrano insidiarla:

Cette fille semblable à une chatte qui veut venir frôler vos jambes, une fille blanche à cheveux cendrés, délicate en apparence mais qui doit avoir des fils cotonneux sur la troisième phalange de ses doigts; et le long des joues un duvet blanc dont la ligne, lumineuse par un beau jour, commence aux oreilles et se perd sur le col⁴⁴.

La sequenza stessa non solo scandisce simmetricamente le due linee somatiche di Paquita, ma sembra suggerire anche la loro contrapposizione; la scissione si inserisce al livello di «délicate en apparence» dove, a partire dall'opposizione tra essere e apparire, viene in un primo momento proposta la verità dell'apparenza femminile e successivamente ipotizzata l'essenza ermafrodita. Il «duvet blanc» ripreso dai «fils cotonneux» traccia una linea di demarcazione netta con il «poil» che è invece il segno pieno della mascolinità; il «duvet», al contrario, è proprio il contrassegno della «chatte» il cui carattere ermafrodito è stato evidenziato da Jakobson e Lévi-Strauss⁴⁵ attraverso la constatazione dell'affinità tra gli «chats» e la donna e parallelamente la scoperta, nei «chats», di una natura androgina.

La Fille aux yeux d'or, contrariamente ai suoi due amanti, non soffre di mutilazione ma di eccesso; la sua natura ermafrodita, anziché richiamarsi ad un complemento esteriore, gode di una perfetta autarchia.

Figura del «doppio» come sintesi unitaria e originaria, Paquita stabilisce una bivalenza sessuale con i suoi due amanti. L'audacia e l'esuberanza che la contraddistinguono nel rapporto con Henri, si tramutano, nella «liaison» omosessuale dominata dalla Marchesa, in uno stato di sottomissione che si configura come minaccia, paura, precarietà.

La postulazione di uno statuto dell'«ambiguità» nei tre protagonisti è responsabile di un'organizzazione simbolica che lacera la superficie letterale del testo alla ricerca di una significazione profonda e «plurale». Le differenze, reperite all'interno di questa matrice comune, non sono se non l'investimento di funzioni di-

44. *Idem*, p. 400.

45. Cfr. R. Jakobson e C. Lévi-Strauss, «*Les Chats*» de Charles Baudelaire in «*L'Homme*», II (1962), pp. 5-21.

verse da parte dei tre personaggi all'interno della struttura del «doppio».

Prima di procedere alla giustificazione funzionale di ciascun membro, è necessario completare il quadro dei dati relativi alla *Fille aux yeux d'or*, elemento «pivotal» dell'intera struttura. Paquita Valdès copre la sua area simbolica non solo come funzione attanziale, ma anche come segno verbale. L'azione di agglutinazione sociale che Parigi esercita sugli altri personaggi della novella non è recepita da Paquita che è la sola ad aver conservato la sua origine esotica nel segno linguistico e ad esercitarla al livello del comportamento, contrariamente ai due fratelli che hanno subito sia il codice linguistico sia quello etico della patria d'adozione⁴⁶. Elemento anomalo all'interno di una «civilisation», Paquita la contesta a vari livelli. Sul piano del segno linguistico, si dà un'ulteriore trasgressione in quanto il codice linguistico francese viene rifiutato nel suo doppio statuto di linguaggio orale e di scrittura. Il rifiuto della scrittura come arbitrio e come convenzione si giustifica all'interno della sua funzione simbolica: l'opzione per il geroglifico⁴⁷ inscritto col sangue, contro la lettera, riconferma il ruolo di Paquita come «être antérieur», figura dell'Origine.

Ma l'essere anteriore non è solo quello cui è concesso il privilegio del simbolo contro la scrittura, del modello unico contro la copia riproducibile all'infinito; l'essere anteriore, la cui «ambiguità» deriva precisamente dal suo carattere «assoluto» e si manifesta come pre-differenziazione sessuale, è anche quello cui compete, proprio in virtù della sua eccedenza di femminilità, la funzione «matricielle».

E il primo atto riproduttivo di Paquita è attestato proprio dalla forma semicircolare del «boudoir», luogo emblematico dell'itinerario dalla scissione al ricongiungimento. Se Paquita, in quanto essere «mixte»⁴⁸, si vuole simbolicamente come cerchio o come sfera⁴⁹, il risultato del suo primo atto generativo sono proprio i

46. Oltre a non essere contaminata dall'ideologia borghese, Paquita è la sola ad aver conservato nel nome la provenienza esotica, mentre nei due fratelli l'origine straniera è stata assorbita dal codice linguistico francese.

47. «Elle tendit à de Marsay des lettres où le jeune homme vit avec surprise des figures bizarres semblables à celles des rébus, tracées avec du sang, et qui exprimaient des phrases pleines de passion», H. de Balzac, *op. cit.*, p. 443.

48. Cfr. J.-P. Richard, *Corps et décors balzaciens* in *Etudes sur le romantisme*, Paris, Seuil, 1970, p. 110.

49. «Per il pensiero che muove dalla premessa di un'unità del tutto, il simbolo della

due fratelli, nei quali simmetria e bipolarità sono adibite a restaurare, in virtù del loro ricongiungimento, la sfera d'origine:

Ils parent ainsi se contempler tous deux face à face. (...). Deux Ménechmes ne se seraient pas mieux ressemblé. Ils dirent ensemble le même mot: – Lord Dudley doit être votre père? ⁵⁰.

In questo senso, l'ultimo atto dell'enigma – il reciproco e contemporaneo «Lord Dudley doit être votre père?» – coincide con la morte di Paquita. Il progetto del delitto è simbolicamente raddoppiato, l'esecuzione è obbligatoriamente unica ed essa è affidata alla Marchesa, improvvisamente comparsa sulla scena del racconto, colei che, sia nei confronti di Paquita sia nei confronti di Henri, si istituisce come dominatrice.

L'eliminazione dell'Origine è la condizione di un'autonomia di vita, dello schiudersi di una carriera socialmente qualificata per Henri de Marsay ⁵¹.

In questo modo si viene a creare un rapporto di esclusione reciproca fra l'Unità originaria, e anteriore che è Paquita e la figura finale che la riproduce a partire da una scissione preliminare.

L'istituzione di un rapporto, «matriciel» fra Paquita e i due fratelli riceve una drammatica conferma proprio dalla scena finale che è contemporaneamente scena del delitto e scena del ricongiungimento:

La Fille aux yeux d'or expirait noyée dans le sang (...). Cet appartement blanc, où le sang paraissait si bien, trahissait un long combat (...). Ils parent ainsi se contempler tous deux face à face. Une surprise horrible leur fit couler à tous deux un sang glacé dans les veines, et ils tremblèrent sur leurs jambes comme des chevaux effrayés. En effet deux Ménechmes ne se seraient pas mieux ressemblé. Ils dirent ensemble le même mot: – Lord Dudley doit être votre père? ⁵².

Il sangue sparso di Paquita morente che domina la scenografia

realtà e della verità originale è la sfera (...). Nel mito platonico la razza dei primi uomini, anteriore alla distinzione in sesso maschile e femminile, ha un aspetto sferico, conforme alla figura degli astri». E. R. Curtius, *Balzac*, tr. it. Il Saggiatore, 1969, p. 40.

50. H. de Balzac, *op. cit.*, pp. 451-452.

51. «Avec la disparition de Paquita, c'est de Marsay qui naît pour la société: il sera rendu aux Tuileries, où on l'avait rencontré au début, avec une différence considérable, la qualité acquise de «grand scélérateur» qui lui assurera une ascension sociale des plus remarquables dans la suite de la Comédie Humaine». L. Perrone-Moisés, *Le récit euphémique* in «Poétique» n. 17 (1974), p. 38.

52. H. de Balzac, *op. cit.*, pp. 451-452.

del «boudoir» e in mezzo al quale avviene il riconoscimento, non è solo segno tangibile di morte, ma anche e soprattutto simbolo di un'origine comune che, per i due fratelli, è Paquita stessa, o meglio, Paquita morta.

WILHELM HEINSES PETRONÜBERSETZUNG

«Wer endlich dürfte gar eine deutsche Übersetzung des Petronius wagen, der, mehr als irgendein grosser Musiker bisher, der Meister des presto gewesen ist, in Empfindungen, Einfällen, Worten – was liegt zuletzt in allen Sümpfen der kranken, schlimmen Welt, auch der ‘alten Welt’, wenn man, wie er, die Füsse eines Windes hat, den Zug und Atem, den befreienden Hohn eines Windes, der alles gesund macht, indem er alles *laufen* macht». Den Petronübersetzer, dem Friedrich Nietzsche¹ in diesen Worten ein so hohes Ziel steckt, hat es gegeben: Wilhelm Heinse, der ja in Vielem als Vorläufer Nietzsches gelten kann². Wilhelm Heinse hatte «die Füsse eines Windes», um mit Petron Schritt halten zu können. Seine *Begebenheiten des Enkolp* sind 1773 erschienen, im Sturm- und Drang-Jahr des Götz; sie sind in einem Jahr der persönlichen Krise entstanden, Anfang 1772, nachdem Heinse fünfundzwanzig-jährig, im Oktober 1771 Erfurt und Wieland verlassen hatte und als Student in Erlangen in freigeistige Kreise preussischer Militärs geraten war; in einer Zeit der Erwartung und des Wanderlebens, das erst 1774 bei den Jacobis in Düsseldorf ein vorläufiges Ende finden sollte. In einem Brief an Wieland, der ihn hauptsächlich wegen der Petronübersetzung ganz hatte fallen lassen, versucht Heinse später, Initiative und Schuld auf seine neuen Bekannten abzuwälzen: Er habe die Übersetzung nicht «con amore» gemacht³. Das ist aber höchst unwahrscheinlich. Heinse muss die

1. *Jenseits von Gut und Böse* 28.

2. C. Magris, *Wilhelm Heinse*, Triest 11ⁿ, besonders M. L. Baeumer, *Nietzsche und Heinse. Anfang und Vollendung der dionysischen Ästhetik*. In: *Heinse-Studien*, Stuttgart 1966, 92-124.

3. Am 2.1.1774, SW IX 179. Zitiert wird nach: Heinse, [Johann Jacob] Wilhelm: *Sämtliche Werke*. Hrsg. von Carl Schüddekopf, Leipzig 1902-1925 = SW. Die Petronübersetzung (SW II) wird nach der Erstausgabe zitiert: *Begebenheiten des Enkolp. Aus dem Satyricon des Petron übersetzt*, Bd. I und II, «Rom» (Schwabach: s. Anm. 10) 1773 mit Seite und Zeile (– bedeutet: von unten gezählt). Weitere Abkürzungen:

Übersetzung «con amore» gemacht haben, sonst hätte er sie nicht binnen so kurzer Zeit abschliessen können. Noch am 29.1.1772 schreibt er an Gleim: «Vielleicht fang' ich auch an, [...] das Satyricon vom Petron zu übersetzen» (SW IX 46), Zwanzig Tage später, am 18.2. an Gleim, der ihm abgeraten hatte, die Übersetzung sei schon beinahe fertig, er habe binnen zehn Tagen zwei Drittel des Werkes übersetzt (SW IX 53). Selbst wenn man dieser Behauptung die gebotene Vorsicht entgegenbringt⁴, gibt es noch andere Indizien für die kurze Arbeitszeit. Am 17.4. schreibt Heinse an Gleim, der Petron werde bald erscheinen (IX 57) – es sollte dann aber noch ein Jahr dauern – und das Vorwort datiert vom Mai 1772.

Auch wenn es wahr wäre, dass der Graf von Schmettau und der sogenannte Hauptmann von Liebenstein die Übersetzung angeregt haben, so muss man doch zugeben, dass der deutsche Petron am Ende des achtzehnten Jahrhunderts, wo man das Gefühl hatte, 'petronisch' zu leben⁵, ein Desiderat war. Ein Zeuge dafür ist nicht zuletzt Wieland selbst. Eine Anmerkung Heineses zu c. 55,6, vs. 15f. *ventum textilem [...] nebula linea* lautet (I 150): «Hier kömmt die berühmte gewebete Petronische Luftt und der leinerne Nebel vor». Berühmt war diese Stelle besonders durch ein Zitat im *Agathon* (2,8)⁶, in dem Petron neben Ovid, Martial, Apuleius und «vielleicht auch» Aristophanes vorausgesetzt wird (8,7). Petron kommt auch am Höhepunkt und zu Beginn des vorläufigen Endes der Danae-Geschichte vor. Am Höhepunkt, der «Seelenmischung» (5,11 *animarum [...] mixturam*) zitiert Wieland lateinisch c. 132,1 (zweite Liebesstunde mit Circe) und dann

B = Burman (B1 = erste Ausgabe, B2 = zweite Ausgabe), N = Nodot, Hé = Hénault.

4. Gleim hat es geglaubt, er schreibt am 6.11.1772 (*Briefe zwischen Gleim, Wilhelm Heinse und Johann von Müller. Aus Gleims litterarischem Nachlasse herausgegeben von Wilhelm Körte, Zürich 1806, I 110*): «denn Sie konnten ja den Petron in einigen Tagen übersetzen».

5. Vgl. Heinse selbst, I praef. 45,1 «Auch in unserm Teutschlande ahmt man ietzt den Römern nach u.s.w.» und die Besprechung in den *Frankfurter gelehrten Anzeigen* (1773 Nr. 84 [19.10.] 696): «Leider ist es mit den deutschen Sitten schon so weit gekommen, dass das meiste des Petronischen Satyricon auf sie angewendet werden kann». Man hat die Cena Trimalchionis an den Fürstenthöfen zu Hannover, Berlin und Paris in verteilten Rollen nachgespielt (C. Fischer im Nachwort seiner Petronübersetzung, Darmstadt 1969, 211f.). Über Frankreich A. Collignon, *Pétrone en France*, Paris 1905. 6. Heinse konnte damals nur die Erstfassung von 1766/7 kennen. Nach ihr wird zitiert. Heinse erwähnt den *Agathon* auch im Vorwort: I praef. 19,-4.

anderthalb Verse aus jenem Gedicht c. 79,8 (Liebesstunde mit Giton), das auch Heinse besonders lieb war⁷. Und als die Liebe zu erkalten beginnt, wird der Gedanke der Impotenz abgewehrt und durch den Hinweis auf Enkolp bei Circe verschlüsselt (7,9).

Doch die Beziehung des *Agathon* zum Petron erstreckt sich auch auf die offene Form des Romans. Wieland fingiert gegen Ende (10,4) eine Lücke im Manuskript und bedauert den Verlust: Er wolle lieber die Ergänzungen missen, «welche Herr Naudot [sic] zum Petronius in seinem Kopfe gefunden hat». Hier ist auf das Überlieferungsschicksal des Petron angespielt. Was im zeitgenössischen Roman ein beliebtes Mittel zum Zwecke der Distanz war, ist beim Petron wirklich der Fall. Von den Romanen, die Heinse im Vorwort anführt, geben sich mehrere als Übersetzungen, die teilweise fragmentarisch sind wie der Petrontext oder mit Anmerkungen und Ergänzungen versehen sind wie die Ausgaben des Nodot und die *Begebenheiten des Enkolp: Don Quixote* aus dem Arabischen⁸, Wielands *Agathon* aus dem Griechischen, *Der goldene Spiegel* aus dem «Scheschianischen» über das Indische, das Chinesische und ein «mittelmässiges Latein». Das Vorbild für diese Häufung im letztem Fall ist Crébillons d.J. berühmter «Schaumlöffel» (*L'Ecumoire*): dieser sei aus dem «Scheschianischen» ins Japanische, dann ins Chinesische, Holländische, Lateinische, Venezianische und schliesslich ins Französische übertragen. Die lateinische Übersetzung sei in Deutschland entstanden, dort sei das Werk erst in drei, dann gar in fünf Folianten kommentiert, man denke an Burmans⁹ monumentale Petronausgabe! Auch Heinse selbst wendet dann in der *Laidion* und im *Ardinghello* die Form der fingierten Übersetzung an. Im Vorwort zum Petron macht er die Lügengeschichte Nodots nach: er erwarte das Manuskript des vollständigen Werkes von einem Freund in Sizilien (1 praef. 43,1).

Wie nun einerseits die fragmentarische Überlieferung in einer anderen Sprache sowie die möglichen oder falschen Ergänzungen auf den neuzeitlichen Roman eingewirkt haben, so hat umgekehrt auch der neuzeitliche Roman auf die Präsentation der *Begebenhei-*

7. Die Übersetzung ist sowohl im Vorwort (1 praef. 14) als auch in dem genannten Brief an Gleim vom 18.2.1774 vorweg zitiert.

8. Danach Wielands *Don Sylvio von Rosalva* aus dem Spanischen.

9. Der Holländer Burman schrieb sich mit einem n (so schreibt noch Hénault). Über die Latinisierung «Burmannus» und in Anlehnung an das Deutsche hat sich fälschlicherweise die Schreibung «Burmann» durchgesetzt.

ten zurückgewirkt. Der fingierte Druckort (Rom)¹⁰ ist dem Land des Stoffes angepasst wie der des «Schaumlöffels» (Peking). Der Titel ist aus dem ergänzten Anfang Nodots abgeleitet: «avantures», das Heinse auch dort mit «Begebenheiten» übersetzt. Eine der vielen späteren Neubearbeitungen (von C. Moreck, Hannover 1922) nähert den Titel wieder dem nodotschen Wort an: *Die Abenteuer des Enkolp*. Nodot macht zudem aus Petron einen *Eques romanus*, «Chevalier romain». *Eques* bezeichnet zwar zunächst einen sozialen Rang bei den Römern, erinnert aber doch auch an Ritterromane. In Nodots langer Ergänzung zu c. 11 wird auch aus Lykurg ein «Ritter», der ein *castellum*, «Schlosse» (I 25,5, vgl. I 217,-9 für *domum*) besitzt. Weitere Anachronismen werden wir unten kennenlernen. Schliesslich geht auch die Zweiteilung des Werkes nach Nodot auf die damalige Romanpraxis zurück. Von den bei Heinse im Vorwort und in den Anmerkungen erwähnten Romanen haben zwei Teile: *Don Quixote*, *L'Ecumoire*, *Le Sopha*, *Le Compère Matthieu*, *Agathon* und *Der goldene Spiegel*.

2

Das vielzitierte Vorwort und die Anmerkungen wären eine eigene Behandlung wert. Hier soll nur die Übersetzung etwas näher betrachtet werden. Dabei gilt es zunächst einmal, Heinses Hilfsmittel und ihre Verwendung zu studieren. Heinse legt die Ausgabe von Pieter Burman (B1: 1709; B2: 1743, Ndr. Hildesheim 1974) zugrunde. Der Wert dieser Ausgabe besteht vor allem in der katenenartigen Sammlung aller bisherigen Erklärungen. So gesteht Heinse denn auch, dass er Burman nicht wegen der eigenen Anmerkungen benutzt habe, sondern weil dieser die verschiedenen Erklärungen zusammengetragen und den Text einigermaßen gereinigt habe (I praef. 38,-4).

Burman wird von Heinse höchst despektierlich behandelt. Heinse glaubt, sich das leisten zu können, weil Burman schon gestorben sei und seinerseits auf Nodot noch zu dessen Lebzeiten geschimpft habe. Burman nennt den Franzosen im Vorwort einen «ferox quidam miles Gallus» und umschreibt seinen Namen in den Anmer-

10. Das Werk ist bei Mitzler in Schwabach erschienen: E. Weller, *Die falschen und fingierten Druckorte*, ²Leipzig 1864, Bd. 1.

kungen nicht sehr schmeichelhaft mit «Gallicus impostor» oder «Gallicus noster Petronii corruptor» u.ä. Die Franzosen überhaupt nennt er (zu c. 124,264 «Galluli» – so wie Petron (c. 46,5 und 88,10) von *Graeculi* spricht. Heinse kritisiert zunächst den autoritären und polemischen Stil des Gelehrten bei vermeintlichen Irrtümern. Zu c. 71,2 *vicesimam* [sc. partem] erklärt Burman: «Quam nempe manumissus ipse debebat solvere, eam nunc ab haerede praestandum volo». Darauf führt er eine Dissertation an und spottet anschliessend über die Unwissenheit, die aus der Anmerkung Nodots spricht. Heinse reizt der Angriff auf den Franzosen so sehr, dass er seinerseits Burman angreift (I 197): «Herr Burmann versichert uns, dass hier dem Erben auferlegt worden sey, diesen Zwanzigsten dem Freigelassenen zu zahlen, aber ohne Gründe. Seine Hauptgründe sind, wie gewöhnlich: So will ich! So befehl ich! u.s.w.». Burman sagt aber nicht, dass die 5% Erbsteuer dem Freigelassenen gezahlt werden sollen. Aus dem angeführten Titel *De Vectiga[libus] Populi Romani* hätte Heinse ersehen können, dass es sich um Abgaben an den Staat handelt. Die von Heinse vermissten Gründe stehen in der genannten Dissertation, und schliesslich hat Heinse das Wort, aus dem er Burmans autoritären Stil ableitet, nämlich *volo*, falsch bezogen. Dieses Wort drückt nicht etwa den Willen des Kommentators aus, sondern den des Erblassers Trimalchio. *Volo* in diesem Sinn ist testamentarischer Stil (vgl. Petron selbst in § 7).

In c. 41,8 sieht Scheffer bei Burman mit Recht eine Zweideutigkeit: *habere Liberum patrem* heisst a) «dass ich den Vater Liber (= Dionysos: Name des Exsklaven) besitze, und b) «dass ich einen Freien zum Vater habe». Dazu Heinse (I 110): «Im lateinischen *soll* [Hervorhebung von Heinse] hier wieder eine Zweideutigkeit verborgen liegen; im Texte steht bloss, ihr werdet nicht leugnen, dass mein Vater ein Freyer war». Seine Übersetzung «Dass Bacchus mein Sohn sey» wählt aber gerade die andere, in der Anmerkung negierte Bedeutung von *Liberum*, und «mein Sohn» gibt höchstens *habere*, nicht aber *patrem* wieder. Der apodiktischen Ton ist im Kommentar ebensowenig vorhanden wie an jener anderen Stelle zu c. 48,8. Heinse sagt (I 132 Anm.) «wie uns Herr Burmann hoch und theuer versichert», wo Burman viel vorsichtiger ist: «sed fabula forte fuit eqs.».

An einer noch nicht geheilten Stelle (c. 44,9) liest Heinse für **asia dis* mit seinem Namensvetter Nicolas Heinsius (1620-1681):

Asiatici. In der Anmerkung (I 117f.) lobt er die Einfachheit der Erklärung dieser Lesart auf Kosten der komplizierten, auf dem Umweg über Nonius (p. 77,8 M.) weit hergeholtten Lesart des Burman (*B1 assi a dis*), die immerhin von K. Müller für wert befunden wurde, in den Apparat seiner heute massgeblichen Ausgabe² (1965) aufgenommen zu werden. Heinse behauptet, Burman habe dabei «den erbärmlichen Pfarrherrn derblich die Moral geprediget». In einem Zusatz polemisiert B2 gegen Kritiker seiner ersten Ausgabe: «Hanc coniecturam quum dubitans de ejus veritate proposuissem, adlatrat canis in notis ad Phrynichum, et probat Heinsianam, nihil tamen adferens, quo vel Heinsii tueatur, vel meam infirmaret, sed, ut solet eqs.». Heinse muss entweder der Quelle, der Ausgabe des Attizisten Phrynichos von Johann Cornelius Pauw (Utrecht 1739), nachgegangen sein (der heftige Angriff auf Burman befindet sich dort auf den Seiten 67-69) oder anderswoher gewusst haben, dass der Angreifer ein Canonicus war, der auch das Pseudonym Clericus führte. Burmans abfällige Bemerkung, die im Vergleich zu der Polemik seines Landsmannes immer noch sehr milde ist, muss Heinse gereizt haben, wie eben für Nodot, so jetzt für Heinsius Partei zu nehmen. Die Stelle ist hier deshalb so weit ausgeschrieben, weil sie zeigt, wie Heinse Burmans polemischen Stil parodiert. Man vergleiche aus der oben zitierten Anmerkung (I 197): «aber ohne Gründe. Seine Hauptgründe sind, wie gewöhnlich u.s.w.». Nachdem Heinse Burmans vermeintlich gewaltsame Konjektur ironisch dargestellt hat, spottet er: «Ey! ey! Herr Burmann! was für ein gelehrter Mann sie sind!». Der Ausruf stammt aus dem Petrontext selbst, B2 zitiert zu § 11 *bulum* den Text so: *Hey, hey, quotidie peius eqs.*».

Die Gelehrsamkeit¹¹ hat für Heinse einen schlechten Beigeschmack. Er verspottet sie auch an jener Stelle (c. 132,8, vs. 1), wo das *bipennis* der Kastration vorkommt (II 214): «Herr Burmann hat zu mehrerer Deutlichkeit dieses Messer mit einem Holzschnitte säuberlich abdrucken lassen»¹². Heinse macht einmal auch

11. In einer Anmerkung gegen einen anderen Gelehrten (I 9f.) verballhornt er dessen pompösen Namen: «Don Johann von Fonseca y Figueroa y Xioles y Bajalos». Die letzten beiden Bestandteile sind ein Zusatz nach dem Namen eines Spaniers im Roman von H. J. Dulaurens, *Le Compère Matthieu* (1766), dessen Übersetzung Heinse plante: «Diego-Arias-Fernando de la Plata, y Rioles y Bajalos». Der Roman wird auch II 136 f. Anm. erwähnt.

12. Vgl. Heinses Anm. zu den ledernen Priapen (I 53), die er mit einem Hinweis auf

selbst eine weltfremde, pedantische Erklärung nach (I 179 zu c. 65,2 *turdis*): «Grammetsvogel oder Grammetzvogel hat seinen Namen von Hieronymus, welches auf teutsch Grammetz ausgesprochen wird, weil diese Vögel sich um Hieronymus Tag zuerst einfinden». Der Tag des Hieronymus fällt auf den 30. September: umso absurder der Unsinn.

Der schlimmste Vorwurf gegen Burman aber ist der, dass dieser «nichts oder höchstens sehr wenig von den Schönheiten des Satyricon empfunden» habe (I praef. 38,-2), ähnlich in der wichtigen Anmerkung vor dem Gedicht über den Bürgerkrieg, in dem einige Gedanken des Vorworts wiederholt sind¹³. Die schweren Löffel Trimalchios habe Burman noch schwerer gemacht, weil ihm «die colossalischen Ironieen gefallen» (I 92 zu c. 33,6 *sex libras* statt *selibras*). Zum stümperhaften Gedicht Trimalchios (c. 55,3) hat Burman Hor. *carm.* 1,9,6f. verglichen (Aufforderung zu Lebensgenuss). Heinse schlägt den Hinweis nach, übersetzt die Verse so, als seien sie von Burman in extenso zitiert worden, und mokiert sich über die «weise Anmerkung» (I 147). Dagegen vermisst er zu einer anderen, sprachlich klaren Stelle (c. 99,3) eine Anmerkung, weil ihm die Sentenz gefällt (II 72).

Alles in allem schimpft Heinse den Burman dreimal einen «Schulmeister» (I 118. 147. 198) und zweimal einen «Variantsammler» (I praef. 39,2. I 118). Andernorts (II 15) spricht er von einem «Schwarm von Hummeln von Erklärern»¹⁴. Insekten

eine Abbildung bei Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764. In der Sonderausgabe [Darmstadt 1972] Tafel 8) belegt.

13.	II 147-149 Anm.		I praef.
147,-11	Wanzen 148,8 Ungeziefer selten mehr als die Sprache verstanden	22,-1 38,-3	Bienen nichts oder höchstens sehr wenig von den Schönheiten [...] empfunden
148,-10	die Römischen Gedanken in ihrer ganzen Stärke die vielen geistlichen Gedichte	37,5 23,7	jeden starken Gedanken [...] in seiner [...] ganzen Stärke Madonnen und Crucifixe und Messiasen
149,4	jenes Bildhauers, der der griechischen Statue des Apollo eine Fiedel in die Hand gab	40,9	wie ein moderner Töpfer einen Arm und einen Fuss an eine schöne Bacchantin [...] gekleibet

Das letzte Beispiel nach Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums* (Anm. 12), 14.

14. Vgl. I praef. 34,10 «von den grauhaarigten Erklärern, den Burmännern, Salassen, Erhardten und Heinsen».

sind für ihn auch die Kunstrichter; er bedient sich zweier Zitate (II 147f.): «Die Männerchen, welche Horaz den Wanzen vergleicht» (Hor. *sat.* 1,10,78 *cimex*) und: «bey denen Leuten, welche Fielding Ungeziefer nennt» (*Tom Jones* 11,1 «odious vermin»). Das Gegenteil zu diesem Ungeziefer sind die Bienen (I praef. 22,-3): «Wenige [...] verstehen freylich die Kunst, wie die Bienen, das Honig zu suchen!», ähnlich weiter unten (I praef. 25 Anm.): «wenn man unter die Bienen gehört»¹⁵. Heinse hat diesen seit Pindar (*Pyth.* 10,54, vgl. Horazens Pindarode, *carm.* 4,2,27) belegten Topos auf sein Gegenteil ausgedehnt.

Welche der beiden Ausgaben Burmans Heinse benutzt hat, ist nicht auf den ersten Blick zu erkennen, denn wenn B1 und B2 divergieren, ist so gut wie immer die jeweilige Alternative auch im Kommentar zu finden. Die Lesart von B1 wählt Heinse in folgenden sicheren Fällen (N = Text des Nodot):

c.	B1	B2	Heinse
19,4	<i>nil aliud virile</i> N	<i>nil aliud, virilis</i> [sc. <i>sexus</i>]	I 61,5 weiter nichts männliches
39,5	<i>arietini</i> N	<i>aretalogi</i>	104,13 Ehebrecher
45,7	<i>mannos</i> N	<i>auros</i>	121,-2 Klepper
48,7	<i>penicillo</i> N	<i>condulo</i>	132,6 Pinsel
62,4	<i>stellas</i> N	<i>stelas</i>	167,-3 Sterne
69,3	<i>Ammeam</i> N	<i>Mammeam</i>	191,2 Ammeas
95,5	<i>liberum</i> N	<i>dives</i>	II 61,7 leeren
101,11	<i>ingenti</i> N	<i>urgenti</i>	79,6 ungeheuren
123,226-229	[suo loco] N	[umgestellt nach 231]	177 [suo loco]
129,8	<i>roga</i> N	<i>abroga</i>	203,10 bitte
131,7	<i>aliis</i> N	<i>aquilis</i>	209,4 für andere
132,6	<i>pensatis vicibus</i>	<i>densatis vibicibus</i> [N: <i>curatis vibicibus</i>]	213,-3 ergab mich in mein Schicksal
132,6	<i>animosior</i> N	<i>panthera maculosior</i>	214,2 muthig
134,8	<i>Enothea</i> N	<i>Genothea</i>	223,-4 Enothea

Die Lesart von B2 wählt er in folgenden Fällen:

18,4	<i>tentata manu</i>	<i>dentata manu</i> N	I 59,7 mit ihren Fingern [N: avec ses doigts]
38,1	<i>credrae</i>	<i>cerae</i> [Heinsius]	100,9 Wachs [N: <i>creta</i>]
58,13	<i>mufrius, non magister</i>	<i>mustum, non magister</i> N	160,-6 wie braussender, schlechter Most
64,2	<i>melica</i>	<i>mellita</i> N	175,-6 von lauter Honig
64,6	<i>sordidissimus, dentibus</i>	<i>sordidissimis dentibus</i> N	176,13 mit abscheulichen Zähnen

15. II 146 Anm. übersetzt er in einem Zitat des Baco von Verulaam (*De dignitate et augmentis scientiarum*, Gesamtausgabe [Frankfurt 1665] II 13 col. 60): *animum humanum* mit: «wie Honig in die Busen der Kinder».

73,2	<i>ei actionem</i> [N: <i>eius actionem</i>]	<i>ei dictionem</i> [Heinsius: 205,1 Prahlerereyen <i>eius iactationem</i>]	
73,5	<i>periapatur</i>	<i>pyriabatur</i> N	206,1 eingefeuert
74,13	<i>sede machillam</i>	<i>si de mactra</i> N	209,-8 aus dem Backhausse
101,9	<i>curvatis</i>	< <i>gravatim</i> > <i>curvatis</i> N	II 78,-4 nicht leicht [...]
104,2	<i>Baistor</i>	<i>Baiis</i> N	86,11 Bajen
122,128	<i>titubans</i>	<i>Titan</i> N Hé	166,1 Titan

Bei der Benutzung des Textes von B₁ folgt Heinse immer Nodot, bei der Benutzung des Textes von B₂ fast immer, bis auf zwei Ausnahmen, wo er Heinsius folgt. Über die Ausnahme des Bürgerkriegdichtes wird noch zu reden sein.

Man muss schon die Anmerkungen Burmans genauer studieren, um zu entscheiden, welche Ausgabe Heinse benutzt hat. Für die Benutzung von B₁ könnte nur II 168,-2 «betrachtet» angeführt werden, diese Übersetzung entspricht der Lesart des Colladonius in c. 122,153: *lustravitque*, und diese ist nur in B₁ zu finden. Doch könnte Heinse auch von selbst auf sein Wort gekommen sein, zumal im nächsten Satz «übersah» für *prospexit* fast dasselbe bedeutet. Andererseits haben wir oben gesehen, dass sich Heinses Polemik gegen Burman (I 117f.) an einer Stelle entzündet, die nur in B₂ steht und ausserdem im Stil von einem nur in B₂ zitierten Textstück abhängt. Dazu kommt die Übersetzung I 216,1 «Erb-schafft» für c. 76,8 *patrimonii*. Diese Variante ist nur in B₂ zu finden: «*patrimonii* margo Traguriensis», N, B₁ und B₂ (im Text) lesen: *patroni mei*. Ausserdem besitzt die Erlanger Universitätsbibliothek nur B₂. Heinse hatte schwerlich genug Geld, sich die beiden dicken Bände selbst zu kaufen. Leider lässt sich nicht mehr feststellen, ob Heinse das Werk ausgeliehen hat, denn die Ausleihakten beginnen erst acht Jahre später (1780).

Es gilt also so ziemlich für das ganze Werk, was Heinse speziell für das Bürgerkrieggedicht sagt: Er habe von Burmans Verbesserungen «gar nichts gebraucht» (II 147). Aber Heinse hat die oft sehr langen Noten und Varianten Burmans aufmerksam durchgearbeitet. Davon zeugen die Stellen, wo er, kritisch gegenüber Burman *und* Nodot, eine der Varianten aus dem Kommentar übersetzt (wieder mit Ausnahme des Bürgerkrieggedichts):

16. Und öfter. In c. 136,9 und 137,7 ist auch in B₂ versehentlich *Enothea* stehengeblieben.

c.	Variante	Heinse
2,4 <i>tonare</i>	Heinius n.d. cod. Scaligerianus	I 4, -6 donnern [s.u.]
11,3 <i>Vestae contubernium</i>	codex d. Pithoeus	24,1 in dem Dienste der Vesta
63,9 <i>plures</i>	Muncker	174, -6 mehrere
69,9 <i>de <cera></i>	Heinsius	192, -5 von Wachs
76,10 <i>Serapio</i>	Hcinsius	216,11 Serapio
98,2	Richardus	II 67, -3 dass du [den Giton] hast
111,10 <i>nectareo</i>	Gronovius	117,6 nectarische

Aber nur die Varianten, sondern auch die Erklärungen hat Heinse sorgfältig gelesen. Ein Teil von ihnen ist auch in die Übersetzung eingedrungen. Von den folgenden Beispielen könnte Heinse einiges auch direkt bei Nodot gefunden haben, dies ist stets durch ein N angemerkt.

5 vs. 10 <i>Lacedaemonio</i> [...]	I 13,6	Tarent	B und Heinsius: Tarentum B Neapolin
<i>colono</i>			
5 vs. 11 <i>Sirenumve domus</i>	13,6	der Syrenen Lust Neapel	
8,3 <i>peculio</i>	17,6	ein Stück Geld	Bongarsius: <i>Peculium</i> pro asse vel denario ponitur Gloss.: <i>rubea</i> , Schol. Iuv. bei Wouweren: <i>sanguineum</i>
26,1 <i>flammeolo</i> NB	73, -8	rosenfarbnen Schleyerchen	Gloss.: <i>rubea</i> , Schol. Iuv. bei Wouweren: <i>sanguineum</i>
30,3 <i>lucerna</i>	I 84,9	Nachtlampe	Erhard: <i>noctis tenebras</i> eqs.
38,11 <i>libertini</i>	102,1	kaiserlichen Freyge- lassenen	Scheffer: <i>libertum Caesaris</i> , N: Affranchi de César
44,9 -	117,4	und hustete nicht	B zitiert Quint. <i>inst.</i> 11,3,56 <i>tussire</i>
45,5 <i>caldicerebrius</i>	121,8	wenn er getrunken hat	Scheffer liest: <i>calidior ebrius</i> , N: <i>quand il a bu</i>
47,2 <i>taeda</i>	127,6	Rinde von einem Granatapfelbaume	Heinsius nach Plin. <i>nat.</i> 23,107 <i>cortex mali Punici</i>
57,6 <i>lamellulas</i>	155, -5	Hausgeräte	Hadrianides: <i>genus</i> [...] <i>sup-</i> <i>pellectili</i> , N: <i>utensiles necessai-</i> <i>res</i>
59,6 <i>dunaria</i>	162, -2	silbernen	Scheffer vergleicht c. 28,8 <i>ar-</i> <i>gentea</i> , B Tert. <i>apol.</i> 6 <i>argenta-</i> <i>ria</i>
66,7 <i>oxycomina</i>	183,8	Austern	Hadrianides erwähnt nach den Glossen: <i>ostrea</i>
67,9 <i>crotalia</i>	186,8	Perlen	B zitiert Plin. <i>nat.</i> 9,114 <i>collisu</i> <i>ipso margaritarum</i> , N erklärt: <i>lapides preciosi</i>
72,4 <i>gaudentem</i>	202, -4	vor Freuden nicht wusste, wie er ge- hen sollte	Reinesius konjiziert: <i>gradien-</i> <i>tem</i> , dazu B: <i>illud autem gau-</i> <i>dium Trimalchio ipso incesso</i> <i>ostendebat</i>
74,9 <i>canis</i>	208, -3	geiler Hund	B: <i>propter libidinem</i> [S. Anm. 12]
77,4 <i>cellationem</i>	217, -4	viele Zimmer für Bediente und Haus-	Heinsius: <i>seriem cellarum</i> , in <i>quibus aut servis cubilia ster-</i>

		geräthe	nebantur [...] aut in quibus penus asservabatur
79,3 <i>gastrarum</i>	II 7,4	Nachtscherben	Bourdelotius: vasa urinarum
80,8 <i>praemio</i>	14,8	Beute	Erhard: praeda (vergl. § 1)
89,vs.8 -	40,1	Drauf schrieben sie: Gewidmet der Minerva!	Boudelotius zitiert Hyg. <i>fab.</i> 108, N drei Varianten der Inschrift
107,12 <i>iniquam</i>	98,-6	schwierigen	Wouweren zitiert zu <i>resolvit</i> Quint. <i>inst.</i> 5,13,12 ungenau: <i>resolvere diversa dicta difficile</i>
119,14 <i>ultimus Ammon</i>	151,3	aus Lybiens [sic] Sande bis zum letzten Ammon	Buschius: ultima Libyae desertata
119,17 <i>aula</i>	151,9	Tempel	B zitiert Serv. <i>Aen.</i> 9,60: <i>in sacris aedibus</i>
120,69 <i>aqua</i>	159,4	Sümpfen	Buschius (nach Sen. <i>Herc. f.</i> 686): foeda palus
123,208 <i>tela</i>	174,-1	Berge	B: <i>tela Gigantum posuit</i> pro [...] <i>ipsis montibus eqs.</i>
131,8,vs.5 -	210,8	Paphos Haynen	Erhard zu c. 131,9 <i>mytroque florenti</i> zitiert Serv. <i>georg.</i> 2, 64 <i>solido Paphiae de robore</i>
136,6,vs.3 -	231,13	mit Klapperblechen	crotalorum sonitus, vgl. die Anm. bei N
139,2,vs.5 -	243,-6	der Gott der Reben	B: Bacchum Telepho inimicum, Puteanus nach Pausan. 8,22,4: N: de Minerve et Bacchus
141,8 <i>blandimenta</i>	254,-11	Gewürze	Erhard: condimenta, condituras

Das zweite wichtige Hilfsmittel Heinses war die mit Ergänzungen und Noten versehene, zweisprachige Ausgabe von François Nodot (Köln 1694: = N)¹⁷. Wie Wieland ist auch Heinse überzeugt davon, dass die Ergänzungen unecht sind. Er übernimmt sie nur zur Abrundung und zum Zwecke der Lesbarkeit des Ganzen (I praef. 40-42). Er spottet über Charpentier, das berühmte Mitglied der Académie française, weil dieser auf Nodots Schwindel hereingefallen ist. Der Briefwechsel zwischen den beiden ist vorn in der Ausgabe Nodots zu finden.

Heinse hat Nodot mehr benutzt, als es im Vorwort den Anschein hat. Von der Zweiteilung des Werkes (mit der Grenze nach c. 38) war schon die Rede. Selbst die subscriptio des ersten Teils «Ende des ersten Bandes» ist aus Nodot übersetzt. Fernerhin folgendes: Die Verseinlage in c. 82 ist in die Ergänzungen zu c. 11 eingefügt (I 38), die Verse in c. 15,9 sind ausgelassen, die Ge-

17. Über die Geschichte der Fälschung A. Collingnon [Anm. 5] 79-84, ferner J. E. Petrequin, *Nouvelles recherches historiques et critiques sur Pétrone*, Paris 1869 sowie J. M. Querard, *Les supercheres littéraires dévoilées*, Paris 1882, II 90.

schichte vom Erfinder des unzerbrechlichen Glases (c. 51) ist ohne besonderen Hinweis nicht aus dem Petrontext übersetzt, sondern nach der ausführlicheren Parallelversion bei Johannes Salisberien-sis (*polycrat.* 4,5), die auch bei Burman kursiv unter dem Text steht (I 136-138). Ebenso die Behandlung kleinerer Verseinlagen: In c. 25,6 ist ein einfaches Sprichwort in zwei Verse mit Reim verwandelt (I 73,5), in c. 111,12 ein vergilischer Hexameter (*Aen.* 4,34) in zwei Alexandriner mit Reim (II 117,-6). In c. 68,4 ist ein Vergilzitat (*Aen.* 5,1) um einen halben Vers fortgeführt (I 189,8). Die Nachahmung geht bis in die Feinheiten der Textgestaltung: Nach der Eposparodie (c. 61,5): «Und nachdem er dieses gesagt...» folgen Gedankenstriche bis zum Zeilenende (I 166,8).

Erheblich ist der Einfluss Nodots auf die Übersetzung selbst. Von der Herstellung der lateinischen Textgrundlage war schon die Nachahmung der französischen Übersetzung nur einige wenige signifikante Beispiele:

Petron	Nodot	Heinse
9,1 <i>in crepidini</i>	au coin	I 19,8 in dem Winkel
12,5 <i>in solitudine</i>	dans le bois	46,3 in dem Walde
18,4 <i>dentata manu</i> [s.o.]	avec ses doigts	59,7 mit ihren Fingern
31,6 <i>acido cantico</i>	une petite chanson poussée avec un fausset [...] aigre	88,9 mit einer [...] falschen Stimme
35,6 <i>de laserpiciato</i>	à la louange de ces sau- ces	96,-5 zum Lobe der besten Brühen
38,15 <i>apros gausapatos</i>	des Sangliers entiers, qui avoient encore leur peau	102,-5 Ganze wilde Schweine samt der Haut
66,7 <i>pax Palamedes</i>	qu'inventa Palamède [...]	183,6 welche Palamed erfun- den hat [...]

An grösseren Veränderungen des Textes, die von regelrechten Fehlern nicht immer zu unterscheiden sind, wären zu nennen:

38,12 <i>decies</i> [sc. centena milia]	faisoient augmenter dix fois son bien	I 102,4 zehnmal so viel, als er anfänglich hatte
53,9 <i>exberedebatur</i>	faisoient [...] leur léga- taire	143,-8 zum Erben einsetzen
60,1 <i>lacunaria</i>	plancher	163,7 Boden
132,14 <i>digitos</i> [= Zehen]	doigts	II 217,1 Finger

Heinse nennt in jenem 'Vorwort' zum Gedicht über den Bürgerkrieg noch ein drittes Hilfsmittel (II 147): «Henault, der beste Erklärer dieses Gedichts». Jean-François Hénault (Hé) war ein französischer Magistrat und Schriftsteller (1685-1770), aber eine Übersetzung des petronischen Bürgerkrieges existiert von ihm

nicht. Auf der Suche nach der gemeinten Übersetzung hilft uns Heinse selbst weiter. In einer Anmerkung (I 66) erwähnt er «zwey Gedichte *pervigilia Veneris*», die eben derselbe Hénault geschmackvoll wiederhergestellt habe. Nun ist aber aus der Antike nur ein Gedicht dieses Titels überkommen (Anth. Lat. I 200 Riese). Es gibt aber eine anonyme Publikation, in der das Gedicht zweigeteilt ist, und dieses Buch enthält auch Petrons Bürgerkrieggedicht: *Poème de Pétrone sur la guerre civile entre César et Pompée; avec deux épîtres d'Ovide: le tout traduit en vers françois avec des remarques: et des conjectures sur le poème intitulé Pervigilium Veneris*, Amsterdam 1737. (Die Gründe für die Zweiteilung des Pervigilium stehen dort auf Seite 169f.). Dass es sich wirklich um dieses Werk handelt, beweisen die zahlreichen Anmerkungen, die Heinse daraus wörtlich übersetzt hat, nur teilweise mit Quellenangabe (II 153. 159. 183²- die letzte Angabe mag generell auf die letzten drei zusammengehörigen Anmerkungen auf der Doppelseite 182f. zu beziehen sein), teilweise aber auch ohne (II 150¹. 155. 161. 168). Ausser einer Versumstellung (vs. 113 nach 110) übernimmt Heinse gegen Nodot und Burman folgende Lesarten aus Hénault (wie der Anonymus weiter heissen soll)¹⁸:

vs.	B	N	Hé	Heinse, Bd. II
9	<i>in unda</i>	<i>in unda</i>	<i>in Inda</i>	150,10 Indian'sche
110	<i>luxum</i>	<i>luxum</i>	<i>Luctum</i>	163,12 Gott der Trauer
115	<i>timentes</i>	<i>timentis</i>	<i>furentis</i> [s. 127]	164,1 wüthen
135	<i>Mortem acta</i>	<i>transmissa</i>	<i>treme[acta]</i>	166, -1 Erschüttert
148	<i>illinc cecidisse</i>	<i>illinc cecidisse</i>	<i>illic sedisse</i>	168,8 Hier sitzt
199	<i>nubes</i>	<i>nubes</i>	<i>rupes</i>	173, -2 Felsen
209	<i>tumidas</i>	<i>tumidas</i>	<i>tumidas</i>	175,2 furchtsam
245	<i>ergo</i>	<i>ergo</i>	<i>tergo</i>	178, -5 Den Rücken
249	<i>pulsata</i>	<i>pulsata</i>	<i>peltata</i>	179,5 Schild'
250 1	<i>galea</i>	<i>olea</i>	<i>galea</i>	179,3 Helm
252	<i>submissa</i>	<i>submissa</i>	<i>sincera</i>	179,9 reinen
257	<i>Letum</i>	<i>Letum</i>	<i>Fletus</i>	179, -3 Traurigkeit

Doch Heinse folgt seiner neuen Quelle nicht blind. Manchmal gibt er auch dem lateinischen Text oder der französischen Übersetzung Nodots den Vorzug (F = französischer Text):

18. Das Werk stammt in Wirklichkeit von Jeau Bouhier (1673-1746): A. A. Barbier, *Dictionnaire des ouvrages anonymes*, Paris 1875, III 919f.

vs.	B	Hé	N	Heinse, Bd. II
11	* <i>crustas</i>	<i>adtulerant</i>	F: Marbres	150,12 Marmor
14	<i>Circo</i>	<i>auro</i>	<i>Mauri</i>	150,-2 Mauritaniers
38	<i>aurae</i>	<i>aurae</i> F: Aquilon	F: zéphirs	154,-8 Zephyr
62	<i>Enyo</i>	<i>Enyo</i>	F: Bellone	157,11 Bellona
71	<i>autumno</i>	<i>aut ulmo</i>	<i>Autumno</i>	159,7 Autumnus
177	<i>Delphicus ales</i>	F: corbeau	F: Aigle	172,1 Adler [s.u.]

Die Übersetzung Hénaults ist in gereimte Alexandriner gefasst und darum sehr frei. Trotzdem ist auch sie in einigen Fällen nachgeahmt:

vs.	Petron	Hénault	Heinse, Bd. II
264	<i>sentit terra deos</i>	jusque'en l'Olympe à pei- ne en a volé	180,11 steigen zum Olympe
291	<i>frangis</i>	Détruis, détruis	183,6 Zerbrich [...] Zerbrich
293	<i>Epidauria</i> <i>Epidamni</i> var.l.	dans la Grèce [umgehen es also, sich zu entscheiden]	184,1 zu den Griechen

Schliesslich ist an einer delikatsten Stelle auch der Kommentar Hénaults verarbeitet. Vs. 21f. *ferro [...] fregere* erklärt Hénault (S. 102) nach Paulus Aeginetes so: «*per collisionem, ou per exsectionem*». Heinse entscheidet sich für die erste Alternative und übersetzt (II 152,3): «quetscht [...] mit Eisen».

3

In einer programmatischen Äusserung des Vorworts verkündet Heinse die Absicht, «jeden schönen Gedanken und schönen Ausdruck und jeden starken Gedanken und starken Ausdruck in seiner ganzen Schönheit und ganzen Stärke in unsre Sprache überzutragen» (I praef. 37,4) und wieder ähnlich im 'Vorwort' zum Bürgerkrieggedicht: Er habe «die Römischen Gedanken in ihrer ganzen Stärke ausgedrückt» (II 148). Die beiden Begriffe «Schönheit» und «Stärke» wiederholen den Gegensatz zwischen Rokoko und Sturm und Drang oder, um es mit den Namen zweier Dichter zu sagen, die Goethe in *Wanderers Sturmlied* kontrastiert (dazu B. Snell, Anm. 33), den Gegensatz zwischen Anakreon und Pindar. Obwohl diese beiden Kriterien nicht immer streng zu unterscheiden sind, sollen sie uns leiten bei der Untersuchung, inwieweit Heinse den Petrontext verändert. Eigene Änderungen haben dabei ebensoviel Gewicht wie die Wahl von Lesarten oder Konjekturen, die nicht im Text von Nodot oder Burman stehen. Selbstverständlich kann aus der Fülle des Materials nur ein kleiner Teil ausge-

wählt werden. Formale und inhaltliche Gesichtspunkte sind bei der Aufreihung nicht streng geschieden.

Ausdrucksstärke wird zunächst durch die Einführung von Kraftwörtern erzielt:

Petron	Heinse
10,1 <i>sententias</i>	I 21,10 Gewäsche
69,6 –	192,1 Gewäsche
11 N <i>sepultus</i> [sic. <i>deliciis</i>]	24, -7 ersoffen
20,6 <i>ebibisti</i>	63, -4 ausgesoffen [vgl. 63,-2]
37,7 <i>sicca</i>	99, -8 keine Säuferin
95,2 <i>ebrii</i>	II 60, -7 besoffen
45,2 <i>varium porcum</i>	I 120,8 läufische Sau
54,4 <i>automaton aliquod</i>	145, -1 irgend ein Henker
59,2 <i>coco coco</i>	161, -8 Hahnrey! Hahnrey! ¹⁹
74,9 <i>canis</i>	208, -3 geiler Hund [nach B: s.o.]

Für fünf verschiedene lateinische Wörter verwendet Heinse das Worte «Hure»²⁰:

9,6 <i>scortum</i>	I 20,6 Hure
58,8 <i>Lamia</i> N (Reinesius)	159,12 kleine Hure
58,10 <i>amicae tuae</i>	160,7 deiner Hure
74,13 <i>ambubaia</i>	209, -9 Hure
75,6 <i>amasiuncula</i>	213,2 kleine Hure

Dazu kommt aus den im Vorwort übersetzten Tacituskapiteln:

ann. 16,18,1 <i>ganeo</i>	praef. 9,1 Hurer
16,19,3 <i>stupri</i>	12,8 Hurereyen [vgl. II 16,-4]

Die indirekte Rede wird bisweilen zur direkten, wie etwa c. 14,5 *latrones tenere clamavit*: I 48,-2 «schrye [...] Räuber! Räuber!». Die direkte Rede hatten schon vorher Heinsius mit der Konjektur *tenete* und Nodot mit der Übersetzung «Je tiens mes voleurs» eingeführt. Heinse ersetzt *tenere* durch die Wiederholung von «Räuber!» und nimmt so die Konjektur Oudendorps vorweg, der *tenere* tilgt. Weitere Beispiele wären:

16,2 <i>quis esset</i>	I 55,8 wer da?
21,1 <i>Quiritium fidem</i>	64,8 Bürgerrecht ihr Römer!
127,5 <i>daeae nomen quaerere</i>	II 194, -2 Wie ist dein Name o Göttin?

In den beiden letzten Beispielen ist auch eine Anrede hinzugefügt, so etwa auch I 208,4 «meine Kinder», II 27,1 «guter Greiss», II 32,1 «Mein liebes Kind», II 186,-2 «Schönes Kind» u.ö. Oder sie entsteht durch Umformung:

19. Vielleicht unter Einfluss von frz.cocu, das Nodot aber nicht übersetzt.
20. Vgl. c. 108,8 *libidine perditorum*: II 102,4 «Dirnen und Ehebrecher».

11,4 *cum fratre*
127,7 *si placet*

I 24,5 liebes²¹ Brüderchen
II 195,-7 Geliebter

Eine Litotes macht Heïnse selten mit. Dadurch gibt er zum Teil die ironische Distanz Petrons oder der im Roman Redenden auf²²:

3,1 *non fraudabo*
20,7 *non indecenti risu*
79,5 *non minus sudoris habui mus*
98 N *non immemor*
108,10 *non dissimulata missione*

113,1 *non mediocriter*
125 N *haud incultia*
139,3 *haud inculta*
127,2 *neque [...] me piguit quaerere*

131,1 *sine offensa* [Potenz]

I 10,2 will [...] entdecken
63,-1 lachte auf das schalkhafteste
II 8,6 Wir troffen von [?vom] Schweise
70,3 hatte [...] des stärksten Eindruck
102,-5 versprach ihm auf das feyerlichste
Vergebung
123,1 bis an die Ohren
186,-7 niedliches } Mädchen
244,-2 artiges }
193,1 meine Liebe hat es ausgekund-
schafftet
207,7 völlig wieder hergestellt, frisch
und gesund

Das letzte Beispiel ist auch ein sogenanntes Hendiadyoin, das Heïnse auch sonst zur Verstärkung benutzt, im ersten Fall als Ersatz für den Elativ:

11,3 *frater sanctissime*
24,7 *pertractato*
43,7 *carneolus*
52,8 *laudatus*

57,6 *canem*
63,7 *lividum*
74,17 *nolo*
75,4 *frugi*
85,4 *pigritiam*

127,6 *tacitis cogitationibus*

132,5 *tristis*
134,11 *quam cornu*

I 23,-2 frommes, heiliges Brüderchen
71,-8 befühlt und betastet
115,1 Eisen und Stahl [N santé de fer]
141,3 gelobte und gepriesene [N mille
louanges]
155,-4 Katzen und Hunde
174,6 braun und blau
210,-3 befehl' und verordn' ich
211,-8 so gutherzig, so ehrlich
II 29,4 aus Nachlässigkeit und Liebe zur
Bequemlichkeit²³
195,9 geheimen Ahndungen und unauss-
prechlichen Gedanken
213,-6 traurig und erschrocken
224,-9 wie Horn und Stahl

Heïnse's Tendenz entspricht dem hohen Redestil. In c. 4,3 übersetzt er *grandis oratio* mit (I 12,1): «wahre²⁴, starke Beredtsam-

21. «lieber» (o.ä.) wird auch sonst hinzugefügt: c. 7,1 *mater*: I 15,2 «liebes Mütterchen». c. 10,4 *Ascylte*: I 21,-3 «Lieber Ascylt» u.ö.

22. Zur Verstärkung dagegen wird die doppelte Verneinung überboten: c. 107,11 *paulo minus quam parricida*: II 98,15 «nicht weniger, als ein en Vatermörder». Vgl. c. 70,7 *aequavit*: I 194,7 «übertraff». Umgekehrt c. 10,3 *turpissima lite*: I 21,-8 «nicht allzu feinem Zank».

23. Eine Eigenschaft, die Heïnse auch am Petron rühmt: I praef. 8 Anm. zu «Unthätigkeit» nach Tac.ann. 16,18,1 *per somnum*.

24. Dieses Wort ist c. 2,2: I 4,5 und c. 4,2: I 11,12 zu *eloquentia* hinzugefügt, vgl. c.

keit». Aber auch beim entgegengesetzten *genus humile* des Lucilius ist das Wort «stark» hinzugefügt: c. 4,5 *carmine*: I 12,11 «stärker in Versen». Das wird nur deshalb kein Widerspruch, weil Heinse nicht wie Nodot und die neueren Ausgaben *Lucilianae humilitatis* liest, sondern mit Burman *Lucilianae improbitatis*: I 12, 9 «den leichterfertigen Lucilius». So wird die Schlichtheit der lucilianischen Satire moralisch zur Leichtfertigkeit umgedeutet, und diese kann sich auch heinsisch in starken Versen äussern.

Eine weitere Möglichkeit der Verstärkung ist die Nominalkomposition:

15,5 <i>apparebat</i>	I 50,-9 sonnenklar
62,5 –	168,1 faselnackend ²⁵
78,5 <i>mortuum</i>	220,2 mausetod
83,3 <i>candidus</i>	II 23,1 blüthenweise

Auch bei Substantiven hat das Deutsche den Vorzug der Nominalkomposition. Hier fallen die Zusammensetzungen mit «Zauber-» auf:

21,2 <i>ballaenaceam</i> [...] <i>virgam</i>	I 64,-1 Zauberruthe
100,1 –	II 74,10 Zauberbecher der Liebe
120,88 –	161,7 Zaubergärten
131,6 <i>dicto citius</i>	208,-3 eh' es noch seine Zauberworte ausgemurmelt hatte
126,18 [Semele: Zusatz nach N]	192,11 Zaubrin
128,5 <i>visu</i> [N: <i>Spectro</i>]	199,2 Zaubrin ²⁶

Mit den beiden letzten Beispielen haben wir bereits das formale Kriterium der Nominalkomposition verlassen und uns einem Einzelwort zugewandt. Heinse hat den Bereich des Zaubers stark ausgeweitet, wie auch an der zusätzlichen Verwendung des Wortes «Hexe» abzulesen ist²⁷:

58,7 <i>Sagana</i> [Reinesius, N]	I 159,6 Hexe
62,13 –	170,3 Hexenmeister
63,9 –	174,-5 und Hexen
95,8 –	II 62,11 wie eine alte Hexe
129,10 <i>mulieres</i> [N: <i>Sorcières</i>]	203,-1 Hexen
128,2 <i>veneficio contactus</i> [N: <i>ensorcelé</i>]	198,2 behext

27: I 5,7 nach *regula*.

25. In c. 132,1: II 211,-8 ist «enthüllten» (sc. Körpers) hinzugefügt.

26. Das letzte Beispiel betrifft Enkolps Impotenz. Hier gibt es im Anschluss an Petron (c. 128,2. 138,7 *veneficio*) noch weitere Beispiele.

27. Vgl. c. 107,15 *pharmace*: II 100,1 «Giftmischer».

Das Töten wird als Steigerung eingeführt, besonders in amourösen Szenen:

21,1 <i>opprimebat</i>	I 64,11 wollte [...] umbringen
24,4 <i>distrivit</i>	71,4 wollte [...] ermorden
139,4 <i>amplexu que effusissimo me invadit</i>	II 245,10 als wenn sie mich aus lauter Liebe zu tod drücken wollte

Hierher gehören auch Wendungen wie:

72,10 <i>algentes</i>	I 204,1 halb erfroren
74,12 <i>trepidantem</i>	209,6 halb ohnmächtig
108,9 <i>semimortui</i> [alte Lesart für: <i>sine morte</i>]	II 102,9 halbtod ²⁸

Ein Schwur fließt Heinse leicht in die Feder:

7,4 <i>putares</i>	I 16,8 Drauf schwören hätt' ich wollen
108,3 <i>negat</i>	100,-8 schwur [+ Negation]
117,11 <i>affirmabat</i>	143,9 schwur
108,10 <i>non dissimulata</i>	102,-5 versprach ihm auf das feyerlichste ²⁹

Aus dem religiösen Bereich kommt auch die häufig eingeführte Metapher des Opfers, wie c. 5 vs. 11 *det primos versibus annos*: I 13,8 «zuerst den Musen opfern». Nicht nur das Dichten, auch das Lieben ist ein Opfer, c. 87,6 *ususque beneficio eius*: II 33,-4 «der Liebe [...] ein Opfer gebracht». Speziell wird die Libation eingeführt. Wo Petron nüchtern und derb sagt c. 127,10: *quaerentes voluptatem robustam*, übersetzt Heinse II 197,3 (sc. Circe) «suchte mich [...] in das Heiligthum der Liebe zu führen, in welchem ich den süssesten Nektar der Jugend opfern sollte»³⁰. In der anschliessenden, wohl aus Prüderie entstandenen Lücke ergängt Nodot sachlich wie Petron: *nervorum subita debilitate*, Heinse setzt seine Metapher mit dem Bild der törichten Jungfrau fort, II 197,7: «wie ich weder Gefäss³¹ noch Nektar hatte». Und in seinem Entschuldigungsbrief schreibt Enkolp c. 130,5: *forsitan*,

28. Aber I 16,8 «halbtod» für c. 7,4 *moriens*, I 62,11 «von einem tausendfachen Tode» für c. 20,2 *mille [...] mortibus* u.ö.

29. Das Wort «heilig» ist dreimal hinzugefügt: c. 8 I: I 17,-7. c. 25,3: I 72,11. c. 79,9: II 10,-1.- Geschworen wird freilich auch im Petrontext: c. 21,3 u.ö.

30. Das Gegenstück auf der Mädchenseite steht im c. 26,1 eingefügten Epithalamium: I 74,4 «Gieb ihr den süssesten Nektar des Lebens zu trinken!» und I 74,9 «Wenn es soll den Nektarthau des Lebens trinken!».

31. Dieses Bild gibt es auch im Petrontext: c. 24,7 *vasculo* (Heinse ist dort schwächer: I 71,14 «alles»).

dum omnia concupisco, voluptatem tempore consumpsi: II 205, 12 «vielleicht hab' ich im Taumel der Begierden das Opfer verschüttet, eh' ich in's Heiligthum der Liebe kam».

Der Nektar, der hier nach Heinse zum Opfer gehört, ersetzt in dem Gedicht c. 5 zweimal die antike Wassermetaphorik:

vs. 12 *Maeonium* [...] *fontem* [das berühmte
te 'Ομηρικὸν βεῦμα] 113,9 Nektar des Homers
vs. 21 *flumine largo* 14,1 Nektar³²

Damit geht die Steigerung von der Quelle zum breiten Fluss verloren; sie wird gleichsam ersetzt durch den Übergang von den Musen (I 13,7) zu Apollo (I 14,3: beides hinzugefügt).

Doch an anderer Stelle hat Heinse die Wassermetaphorik der Rhetorik hinzugesetzt, nämlich in Eumolps Dichtungstheorie, c. 118,1 *verborum abitu*: II 144,6 «Schwall von Worten». In § 6 übersetzt er II 146,7: «ein hinreissender Strom von grossen Gedanken», wahrscheinlich nach der Konjektur des Barthius für das suo loco ausgelassene **tormentum*, nämlich *torrentem*. Heinse hat die antike Anwendung des Bildes vom gewaltigen Wasserstrom auf die hohe Dichtung wohl gekannt. Wie Horaz über Pindar³³, so urteilt Heinse über den jungen Goethe nach Hor. *carm.* 4,2,7f: «*qui ruit immensus ore profundo*»³⁴.

Für Pindar verwendet Heinse in seiner Petronübersetzung eine andere Metapher. Nachdem er schon bei Sophokles und Euripides den Petrontext im Sinne von Eumolps Dichtungstheorie erweitert hat (c. 2,3 *verba quibus deberent loqui*: I 4,13 «Worte [...], mit welchen sie ihre grossen Gedanken einkleiden wollten»), wählt er bei Pindar (c. 2,4) nicht den Text der Überlieferung, Nodots und Burmans: *Homericis versibus canere*, sondern er liest mit dem codex Scaligerianus: *Homericis versibus tonare*: I 4,-7 «mit Homerischen Versen donnern». Ähnlich malt Heinse in dem Gedicht frg. 30,9 die Tätigkeit des Redners aus: II 88,5 «donnert

32. II 117,6 «nectarische» übersetzt gegen Nodot und Burman die Konjektur des Gronovius, c. 111,10 *nectareo*. «Ambrosia» ist c. 135,8, vs. 12: II 229,1 hinzugefügt. Vgl. auch Anm. 15.

33. Dazu B. Snell, Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen. ³Hamburg 1955, 354 und 367. Vgl. C. Magris [Anm. 2] 118.

34. Im Brief an Klamer Schmidt vom 13.9.1774 (SW IX 225). Auch hier ist die Dichtungs-Metapher wieder für das Lieben verwandt: 128 N *nunc ratio amorem vincit, et petulantiam*: II 201,5 «meine Liebe [...] brausst nicht mehr so stark». Vgl. auch 11 N: *ambitiosus lacrimarum imber*: I 43,-1 «ein ganzer Strom von Thränen».

[...] wie Zeus mit seinen Blitzen»³⁵. Der Blitz ist wiederum bei Eumolps Dichtungstheorie eingefügt, und zwar gegen seine Natur mit der Aufwärtsbewegung³⁶ verknüpft: c. 118,6 *praecipitandus est liber spiritus*: II 146,4 «muss das grosse Genie, wie auf der Blitze Flügeln, zum Erhabnen sich empor schwingen».

Das Gedicht vom Bürgerkrieg zwischen Caesar und Pompeius, das als Exempel auf Eumolps Dichtungstheorie folgt und das Heinse mit einem zusätzlichen Hilfsmittel (Hénault) übersetzt und mit einem eigenen 'Vorwort' versehen hat, gilt Heinse für besonders erhaben: II praef. 4,-4 «das erhabene Gedicht», II 147 «Es ist voll von schönen und erhabenen Gedanken». Von seinem Dichter sagt Heinse II 24: «welcher wahrhaftig keinen kleinen Geist hatte, wenn das Gedicht auf den bürgerlichen Krieg von ihm käme» und II 132: «Ein schöner Zug von einem erhabenen Genie. In einer solchen Lage [Schiffbruch] ein Gedicht machen zu können, wie das auf den bürgerlichen Krieg, ist mehr, als eine Ode unter Donnerwettern».

An zwei Stellen seiner Übersetzung hakt Heinse mit einer Anmerkung ein. In der Übersetzung von vs. 177f. *de caelo Delphicus ales | omina laeta dedit pepulitque meatibus auras*, fällt das Heidnisch-Prodigiöse zugunsten des Erhabenen, und aus der Abwärtsbewegung wird wieder eine Aufwärtsbewegung: II 172,1 «Schnell flog ein kühner Adler auf zur Sonne»³⁷. In der Anmerkung dazu wendet sich Heinse gegen einige Erklärer (gemeint sind Gronovius und Heinsius), die in dem Delphischen Vogel einen Raben sehen wollen (auch Hénault übersetzt «corbeau», Nodot dagegen «Aigle»): «aber der delphische Vogel im Original kann hier nur den ersten [= Adler] wegen der Erhabenheit der Stelle bedeuten». Und zu vs. 206 *torvo [...] ore* (von Iupiter) merkt er an (II 174): «Aus dieser Stelle kann man hauptsächlich die Grösse des Petronischen Genies bestimmen».

35. Vgl. c. 63,5 *Iovem iratum*: I 173,8 «Jupiter mit seinem Donner», II N *terror ingens*: I 41,10 «wie ein Donnerschlag», c. 75,1 *fulmen*: I 211,1 Donnerschlägen.

36. Vgl. oben S. 11 su vs. 264 und unten zu vs. 177f. des Bürgerkrieggedichts, ferner c. 4,1 *proficere*: I 11,8 «zur ächten Kunst hinauf zu steigen».

37. Der Adler wird auch in jenem Urteil über Goethe genannt: «ein Geist voll Feuer mit Adlerflügeln» (SW IX 225), s. auch H. Mohr, *Wilhelm Heinse. Das erotisch-religiöse Weltbild und seine naturphilosophischen Grundlagen*, München 1971, 17²⁴. Vgl. das Wort «majestätisch»: c. 17,3 *superbum [...] caput*: I 56,3 «majestätischen Hauptes». c. 44,4 *leones*: I 116,1 «majestätische Löwen». c. 65,2 *ambitosissime*: I 179,2 «Miene voll Majestät». c. 83,3 *sublimis* [vom Adler]: II 22,2 «Im Fluge voll Majestät».

Entsprechend die Übersetzung. Der majestätische Iupiter kann nicht erschrecken, vs. 241 *Iuppiter horruerat*: II 178,11 «erstaunte», nach dem Vorgang von Nodot «surpris» und «étonné»³⁸. Auf Erden erschrickt Pompeius. Petron steigert den Schrecken durch die Wahl des paradoxen Cognomens, vs. 238 *Magnus*. Heinse steigert seinerseits, muss dabei aber das Wortspiel aufgeben, II 178,6 «der Riese Roms». Die Geschosse der Giganten (vs. 208, s.o.) werden nach Burmans Erklärung, die an dieser Stelle nicht als «colossalisch» abgetan wird, zu ganzen Bergen.

Während Iupiters Affekt gemildert ist, wird er bei Apollo ganz gegen dessen Natur durch eine Konjektur eingeführt. Vs. 115 lesen Nodot und Burman mit der Überlieferung *Apollinis arma timentes* (-is), Heinse übersetzt aber II 164,1 «leichenvoll und wüthen den Apollo», entweder nach der Konjektur des Richardus: *Apollinis arma frementis*, oder gar nach dem Vorschlag Hénaults (S. 127): *Apollinis arma furentis*. Dadurch bekommt der in der Distanz wirkende, pfeilschiessende Gott martialische Züge.

An einer Stelle der Iliupersis, des anderen längeren Gedichts, moniert Heinse im Anschluss an Lessing (*Laokoon* 5 Anm. 6), der Affekt sei übertrieben. Es handelt sich um die Agonie der Söhne Laokoons (c. 89,45-47):

neuter auxilio sibi
uterque fratri: transtulit pietas vices
morsque ipsa miseros mutuo perdit metu.

Heinse übersetzt so (II 44,9):

Ach jeder jammert über seinen Bruder!
Und jeder stirbt aus Furcht für seinen Bruder!

Die Anmerkung dazu lautet: «Hier ist die Leidenschaft übertrieben, kein Knabe kann die Empfindung des eigenen Schmerzens so sehr verleugnen». Bezeichnend ist, welche 'Leidenschaft' hier übertrieben ist: das Verleugnen des Schmerzes (nach Lessing: «Selbstverleugung»), also gerade ein Mangel an Pathos, in dem sich die Schmerzen hätten ausleben können. Ganz konsequent fügt Heinse denn auch in der Übersetzung mit dem Jammer³⁹ das Pathos hinzu.

38. Diese Abschwächung gibt es aber auch in anderem Zusammenhang (demonstrierte Potenz): c. 140,13 *exhorruit*: II 250,4 «erstaunte». Umgekehrt c. 64,1 *miramur*: I 175, 1 «Wir entsetzten uns».

39. Hénault hat im Bürgerkrieggedicht zweimal Trauergötter konjiziert: vs. 110 *Luctum*

Das zweite programmatische Wort neben der «Stärke» ist die «Schönheit». In einer Anmerkung zu dem stümperhaften Gedicht Trimalchios (c. 55) gibt Heinse zu, er habe es «an einigen Stellen verschönert» (I 151)⁴⁰. In einem anderen Gedicht übersetzt er den letzten Vers von c. 79,8 *mortalis ego sic perire coepi* (II 10,1):

Ich hab' in diesen entzückenden Secunden,
Wie man mit Wonne sterben kann, empfunden!

In der Anmerkung verteidigt er sich: «Ich halte den Gedanken, welchen ich übersetzt habe, für weit natürlicher und schöner».

Nun besteht zwar die Schönheit für Heinse auch in der Stärke des Ausdrucks, doch meistens geht sie in eine andere Richtung: ins Rokokohafte, Anakreontische. Die Beispiele werden zeigen, dass das Urteil Jolivets («un léger travestissement de Pétrone en poète anacréontique»⁴¹) noch viel zu vorsichtig ist. Die Veränderungen sind oft recht massiv. Ein Beispiel für die Verschönerung haben wir schon kennengelernt: die Metapher des Opfers und der Libation für den Liebesakt. Gerade bei Liebesszenen mildert Heinse Petrons Derbheit:

7,4 <i>lupanar</i>	I 16,5 Saal
8,3 <i>peculio</i>	17,6 ein Stück Geld [nach dem Anon. Bongars.]
10,7 <i>libido</i>	22, -5 Liebe
94,5 <i>libidinosus</i> ⁴²	58,5 sehr verliebt
24,7 <i>vasculo tam rudi</i>	I 71,14 alles
25,4 <i>virum passa</i>	72, -5 ich's [...] probieret sich wieder in einen Mann verwandelt
81,5 <i>libidinis suae solum ver-tit</i>	II 53,12 seinem Nächsten beyzustehen
92,11 <i>fricare</i>	128,9 wie mir Lykas und Tryphaena begegnet wären
113 N <i>Lycae [...] stuprosam petulantiam, Tryphaenaeque libidinosum impetum</i>	
131,4 [= Priap. 81] <i>nervis, tente Priape, fave</i>	208,11 Erscheine gewaltiger Vater Priap! Und woll' uns deinen Seegen geben!
131,5 <i>inguinum vires</i>	208, -4 den benexten Theil

(*Luxum* NB): II 163,12 «Gott der Trauer», vs. 257 *Fletus* (*Letum* NB): II 179,3 «Traurigkeit».

40. II 121 Anm. sagt er, La Fontaine habe die Geschichte von der Matrona Ephesia «sehr verbessert und verschönert». c. 20,8: I 64,4 ist «schönen» (sc. Jungen) hinzugefügt, ähnlich öfter.

41. A. Jolivet, *Wilhelm Heinse. Sa vie et son oeuvre jusqu'en 1787*. Paris 1922, 72.

42. Aber c. 113,7 *mulier libidinosa*: II 124,11 «geile Weib» u.ö.

Dasselbe gilt oft auch für den analen Bereich u.ä., wo zum Beispiel die Übersetzung von H. C. Schnur nichts an Deutlichkeit zu wünschen übriglässt:

41,9 <i>ad lasanum</i>	I 110,6 in sein geheimes Gemach
42,2 <i>laecasin [= λειχάζειν] dico</i>	111,-3 widersteh' ich der Kälte wie ein glühender Ofen
573 <i>qui non valet lotium suum</i> [N: l'eau qu'il boit]	154,-3 der den Bissen Brod nicht werth ist, den er isst
57,3 <i>si circumminxero illum</i>	154,-2 wenn ich den Rock aufhebe
66,2 <i>cum mea re causa facio</i>	181,-7 an mir lass' ich gewiss nichts fehlen
66,7 [B: <i>concacatum</i> , N: tout cela dans ces sortes de grands plats]	183,6 alles in der Art von grossen Schüsseln
71,8 <i>cacatum currat</i>	199,-3 seine Nothdurft verrichte
117,12 <i>streptu obsceno simul atque odore viam implebat</i>	1143,-5 beleidigte auf das schändlichste unsere Ohren und Nasen
138,1 <i>ano</i>	239,-4 Leib

Ein weiteres Mittel zur Verschönerung ist die mythologische Einkleidung, als Vergleich oder Methaper. Hier nur einige wenige Beispiele:

5,vs. 23 -	I 14,3 wie Apollo
93,4 -	II 56,-6 wie ein junger Apollo
8,3 <i>coepit rogare stuprum</i>	I 17,7 verlangte von mir, dass ich ein wenig sein Ganymed sein möchte
87,1 <i>ephebum</i>	II 32,-6 Ganymed
21,2 <i>cecidit</i>	I 64,-4 wollte den Jupiter machen
39,7 <i>colei</i>	I 105,1 Anbeter des Priap
26,1 <i>ebriae</i>	73,-5 vom Bacchus begeistert
41,12 <i>plane matus</i>	111,8 voll vom Bacchus
109,8 <i>vino solutus</i>	II 107,12 vom Bacchus besiegt
109,1 <i>turbato clamore</i>	104,-3 Wie eine begeisterte Bacchantin
8 N <i>unus</i>	I 18,-3 ein [...] Faun
frg. 30,14 -	II 88,-4 Endymionen [...] Faunen ⁴³

Viele Affekte sind empfindsam verniedlicht oder hinzugefügt, allen voran die Liebe. Es folgen nur die Stellen, wo das Wort im Genitiv hinzutritt:

11 N <i>tacita loquela</i>	I 28,-5 stumme Sprache der Liebe
81,6 <i>obligati</i>	II 17,14 sich [...] mit den Armen der Liebe umwindend
87,3 -	33,7 von der Allmacht der Liebe hin-

43. Vgl. c. 36,3 *Marsyas quattuor*: I 971,0 «vier Faunen». Auf derselben Ebene liegt die historische Verschlüsselung: c. 5,3: I 12,-4 «Phrynens» (Zusatz). c. 93,2, vs. 8 *amica*: II 55,9 «Phryne». c. 132,15, vs. 6 *tepidio* [...] toro: II 218,1 «Aspasien». c. 55,6 vs. 11: I 150,5, «Lucretien» (Zusatz, vgl. c. 9,5. II praef. 5,9). c. 14,2 *Cynica* [...] *pera*: I 47,7 «Catonen und Fabiusse». c. 85,2 *philosophis*: II 27,7 «Cato» (vgl. c. 132,159, vs. 1. 137,9, vs. 6) u.ö.

89,42 <i>pignora</i> [Söhne Laokoons]	gerissen
105,8 <i>raptim</i> [...] <i>devolat</i>	44,2 Pfänder von der allerreinsten Liebe
114,9 <i>oscula</i>	93,1 eilte auf den Fittichen der Liebe
114,12 <i>vinculum extremum</i>	130,9 Küsse der Liebe
120,73 <i>molliā discordi strepitu virgulta</i> [Vogelgesang]	131,5 letzte Band der Liebe
127,9 –	159,12 Sängern der süßen Liebe
128,1 <i>alarum</i> [...] <i>sudor</i>	196,5 Dämmerung der Lieb'
130,5 –	197,-7 Thau der Liebe an meinem Busen
139 N <i>rumores furentis</i>	205,15 eh' ich in's Heiligthum der Liebe kam [s.o.]
	245,-5 Ausrufungen der Liebe

Dazu kommen die zahlreichen Stellen, wo Heinse von Wollust, Entzückung, Wonne oder Taumel spricht:

11,1 <i>fruorque votis</i> [...] <i>felicibus</i>	I 23,-9 genoss der Wollust meiner Wünsche
11,2 <i>nec adhuc quidem omnia erant facta</i>	23,8 Ganz in Entzückung noch verlohren war ich
61,3 <i>gaudimonio dissilio</i>	166,2 in Wonne zerfließe
79,8 –	II 9,8 wollten in Wonne zerrinnen
81,6 <i>mutuis libidinibus adtriti</i>	17,-7 in Wollust zerfliessend
79,8 <i>mortalis ego sic perire coepi</i>	10,1 Ich hab' in diesen entzückenden Sekunden, Wie man mit Wonne sterben kann, empfunden! [s.o.]
79,9 <i>solutus mero</i>	10,6 im Taumel der Wollust und Trunkenheit
79,9 <i>volutatus</i> [...] <i>cum fratre</i>	10,11 genoss [...] der Wonne der Liebe
79,10 <i>gaudio</i>	11,2 alle Freuden meines Lebens
86,4 <i>coitum plenum et optabilem</i>	30,-4 die grösste Wollust dieses Lebens ⁴⁵
87,3 <i>gaudium extorsi</i>	33,8 genoss [...] unaussprechliche Wollust
87,8 <i>non plane iam molestum erat munus</i>	34,5 Noch von Wonne taumelnd war ich im Stande
91,4 <i>perfusum os lacrimis vultu meo contero</i>	49,8 wir küssten einander tausend Zähnen der Wollust von den Lippen
110,3 <i>turbata</i>	110,-2 in Wonne trunken
119,58 <i>mersam caeno somnoque iacentem</i>	157,3 aus dem Schlummer Auf Purpurbetten [...] Von Wollust eingewieget
127,5 <i>miranti</i>	194,6 Im Taumel entzückender Bewunderung stand ich da
130,5 <i>dum omnia concupisco</i>	205,10 von Entzückung hingerissen [...] im Taumel der Begierden

44. Vgl. 15 N *velociter*: I 55,3 «mit geflügelten Füßen».

45. Vgl. nach der Lehre Epikurs c. 63,3 *vitam Chiam gessi*: I 171,-2 «habe [...] gewusst, dass die Wollust das höchste Gut der armen Menschen ist».

132,1 *traherat ad venerem*

137 N *semiebria*

211, -6 zog mich allmächtig zum höchsten Genusse der Wollust

239,11 mit einem taumelnden Blick'

Auf der Gegenseite gibt es auch Beispiele rührseliger Wehleidigkeit (vgl. Anm. 39):

80,6 *ut videretur cunctatus* [Giton zw. Enkolp-Askylt]

96,4 *flens* [N: les larmes aux yeux]

129 N -

109,10 [nach d. Gegens. *ridentes*]

111,3 *complorataque singularis exempli femina ab omnibus*

11 13, -4 Wenn es nur geschehen hätte, dass ihm die Wahl ein wenig wenig wehe täte!

63,3 Die Thränen fielen ihm darüber aus den Augen und weinend [...]

201, -6 Mit Zähren in den Augen

109, -5 weinerlich

114,9 alle Welt wurde über die Tugend dieser ausserordentlichen Frau gerührt und weinte mit ihr, und war ihretwegen höchlich bekümmert

Scham ist in den Liebesszenen Petrons selten. Heinse fügt sie hinzu:

93,4 -

111,10 *porrexit [...] victam manum*

133,2 *tetigit puer oculos suos*

11 56, -8 Sein reizendes Gesicht glühte von einem edlen Unwillen auf

117,7 schüchtern reichte sie ihre Hand

219,6 der Knabe hielt schaamhaftig sein Händchen vor die Augen

Im letzten Beispiel findet sich auch eines der überaus zahlreichen *Deminutiva*. Durch die Umgangssprache ist es bedingt, dass schon der Petrontext *Deminutiva* enthält. Heinse vermehrt sie besonders in delikaten Szenen. In c. 9,2 *manantes lacrimas pollice extersit*: I 19,14 «dass ihm die Thränen über die Bäckchen herabrollten» ist ausser der Verniedlichung durch das *Deminutivum* das Auswischen der Tränen zugunsten des Herabrollens ausgelassen- ganz im Sinne der oben zitierten Kritik an der Verleugnung des Schmerzes.

Auch sonst werden Körperteile verniedlicht:

26,1 *caput*

114,10 *caput*

113,5 *vultum*

126,15 *frons*

109,9,vs.3 *tempora*

98,1 *ore*

102,15 -

110,2 -

113,5 *crinibus*

87,9 *manu*

127,1 *digitis*

I 73, -8 Köpfchen

11 130,14 Köpfchen

124,4 Köpfchen

190, -2 Stirnlein

108,6 Schläfchen

67, -9 Gesichtchen

83, -6 Löckchen

110,8 Härchen

124,4 Härchen

34,11 Händchen

192, -6 Fingerchen

126,18 <i>corpus</i>	192,6 Leibchen vergleiche auch
126,2 <i>incessus arte compositus</i>	187,12 Nymphenschrittchen
131 N <i>praecipitem</i>	209,9 Mit eiligen Schrittchen

Dazu kommt die affektive Verkleinerung bei Kleidungsstücken:

24,7 <i>in sinum</i> [N: sous sa robe]	I 71,13 unter sein Röckchen ⁴⁶
67,4 <i>tunica</i>	184,8 Unterröckchen
67,13 <i>tunica</i>	187,-2 Unterröckchen
126,12 <i>tunicam</i>	II 189,-2 Röckchen
126,17 <i>vinculum</i>	191,11 Bänderchen

Deminutivendungen sind schliesslich auch bei Personen hinzugesetzt:

7,1 <i>mater</i>	I 15,2 Mütterchen [I 15,5 hinzugefügt]
7,2 <i>anus</i>	15,9 Weibchen ⁴⁷
123,229 <i>coniugibus</i>	II 177,9 zärtlich Weibchen
127,1 <i>feminam</i>	192,-4 Weibchen
67,9 <i>domini</i>	I 186,-3 lieben Männchen
11,3 <i>frater</i>	23,-1 Brüderchen [so öfter]
127,1 <i>sororem</i>	II 192,-2 Schwesterchen
64,9 <i>margaritam</i> [Knabe]	I 177,12 Margaritchen
105,6 <i>vapulantem</i>	II 92,5 Sünderchen ⁴⁸

Durch diese Deminutivendungen werden die Personenbezeichnungen mit Affekt beladen. Eine stärkere sachliche Veränderung bedeutet die Verjüngung von Personen, männlichen wie weiblichen:

1,2 <i>ituris viam</i>	I 2,11 jungen Anfängern
92,11 <i>officioso</i>	II 53,7 jungen Aufwärter
11 N <i>mulier</i>	I 25,11 Mädchen [Tryphaena wie I 27,-7]
139,3 <i>mulier quaedam</i>	II 244,-2 Mädchen

Enkolp ist zwar ein *adulescens* (c. 3,1) ⁴⁹, aber Heinse betont immer wieder, dass er und seine Gefährten jung sind:

46. Dagegen I 46,-2 «Röckchen» für c. 13,3 *tunicula*. I 49,2 «Rock» für c. 14,6 *tunicam* u.ö. «Ruhebettchen» steht II 51,9 für c. 92,3 *grabatum*, II 210,-2 für c. 131,9 *torum*.

47. Aber «Weibchen» I 15,1 für c. 6,4 *aniculam*, I 45,-5 für c. 12,3 *muliercula*.

48. I 190,11 «Schelmchen» (Zusatz), vgl. c. 26,3 *puer*: I 74,-1 «Schelm». c. 85,6 *simulanten*: II 29,5 «keinen Heuchler.» c. 91,6 *peregrini amoris concessio*: II 49,-5 «kleiner Flüchtling».

49. Petron gebraucht 19mal *iuvenis* und zwölfmal *adulescens* (-*entulus*). Literatur zu der schwierigen Trennung dieser beiden Altersbezeichnungen bei E. Eyben, *Die Einteilung des menschlichen Lebens im römischen Altertum*, Rheinisches Museum 116 (1973), 185-190.

16,4 *iuvenes*
 17,6 *aetate*
 84 N *visus ego seni ingenuus*
 102,12 *iuvenes*

127,1 –
 127,10 –

I 56,10 Jünglinge
 57,11 Jugend
 II 27,-8 wie einen Jüngling voll Unschuld
 82,3 Jünglinge voll blühendem Leben
 [vgl. II 97,2]
 192,12 jugendliche Begeisterung
 197,5 den süssesten Nektar der Jugend

Bei der Affektivierung der Personenbezeichnungen ist beim Ehemann das Wort «lieb» (vgl. Anm. 21), bei der Ehefrau das Wort «zärtlich» hinzugefügt. Das letztgenannte Wort nimmt Heinse immer wieder in seine Übersetzung auf:

8 N –
 11 N *blanda* [...] *petulantia*
 26,5 *lenta manu* [N: *doucement*]
 64,4 *deverbia*
 64,5 *respexit*
 87,1 –
 91,9 *toto pectore*
 97,10 *carissimum*
 111,2 –
 113,1 *amabilius ponente*

123,129 –
 127,1 –
 138,6 *tam petulantibus oculis*

I 17,-9 Zärtlich blickt' er den Ascyt an
 28,-7 von schalkhafter⁵⁰ Zärtlichkeit
 75,9 Zärtlich drückte sie mir die Hand
 176,2 zärtliche Szenen
 176,9 blickte seinen Liebling zärtlich an
 II 32,-6 auf das zärtlichste
 50,-3 mit der heftigsten Zärtlichkeit
 67,6 auf das zärtlichste
 133,6 zärtlichen [sc. Dame]
 123,2 schmiegte⁵¹ [...] auf das zärtlichste
 177,9 zärtlich
 192,-7 zärtlich
 241,-5 zärtliche Liebäugeln in den Augen [...] schweben⁵²

Statt «Schlaf(en)» sagt Heinse gern «Schlummer(n)»⁵³:

21,7 *somnum*
 87,6 *somnum*
 22,2 *minimum veluti gustum* [...] *somni*
 99 N *minimum somni*
 79,9 *solutus* [sc. *mero*]
 86,4 *dormienti*
 128 N *quiescendi*

I 65,-2 sanften Schlummer
 II 33,-1 sanften Schlummer
 I 67,10 ein kleines Schlummerchen
 II 73,13 Schlummerkörnchen
 II 10,8 eingeschlummert
 30,-5 schlummernden Knaben
 200,13 einzuschlummern

50. Vgl. c. 126,2 *mobilis* [so Ehrhardt N] *petulantia*: II 187,10 «schalkhafte Bewegung» (sc. der Augen). Aber auch c. 20,7 *non indecenti risu*: I 63,1 «lachte auf das schalkhafteste». c. 109,8 *spargebat*: II 107,10 «spritzte schalkhaft».

51. Vgl. c. 101,1 *positus*: II 76,10 «geschmieget». c. 86,2 *se admovit*: II 30,7 «schmiegte sich [...] an mich.», ferner c. 87,9 *manu me pungere*: II 34,11 «mich mit seinem sanften Händchen streichelte».

52. Das Wort «schweben» ist auch c. 127,5: II 194,4 und c. 127,9: II 196,7 hinzugefügt.

53. Eine Stufe stärker: c. 11 N *stertebamus*: I 37,5 «liessen [...] uns nichts vom Schläfe abgehen» (nach N «dormiions tranquillement»). c. 68,8 *stertit*: I 190,5 «schläft gerne» (nach N «grand dormeur»). Andernorts ist Heinse derber: c. 22,2 *marcebant* (so liest N nach § 4 für *manebant* und übersetzt «ronfloient»): I 67,-6 «schnarchten». c. 22,4 *marcentis*: I 68,7 «schnarchte» (aber N «dormoit»).

131,8,vs.5	–	210,9	schlummern
fig. 30,4	–	88,-5	Von Liebesgöttern eingewiegt
119,58	<i>mersam caeno [...] somnoque iacentem</i>	157,3	aus dem Schlummer Auf Purpurbetten [...] Von Wollust eingewiegt

Statt «warm» oder «kalt» sagt er «kühl», «lau», «gelinde»:

34,5	<i>minorem [...] aestum</i>	I 93,-2	wurde die Luft ein wenig kühler
99,3	<i>dum loqueris, levis pruina dilabitur</i>	II 71,-3	zerschmilzt ihn [den Schnee] der Hauch von einem lauen Windchen
122,149	<i>verni temporis aura</i>	168,12	laues Lüffttchen
131,8,vs.3	<i>trepidanti vertice pinus</i>	209,-2	In Wipfeln gaukelten mit kühlendem Gefieder Der Frühlingslüffte ganzes Chor ⁵⁴
131,9	<i>mythroque florenti *quietum verberabat</i> ⁵⁵	211,1	kühlte mit einem Myrthenzweige die laue Luft
134,12	<i>zephyrique tacentia ponunt</i> vs.5f. <i>ante meos sua fabra pedes</i>	225,5	Zephyre müssen Balsam wehn, Mich fächeln ganz gelinde

Stets hinzugefügt sind «Lauben» und «Grotten», auch in dem taciteischen Bericht vom Tod des Petron, den Heinse in der Einleitung übersetzt:

Tac.ann. <i>iniit et vias</i>	I praef. 11,-4	Er gieng unter grünen Lauben
16,19,2 [heute liest man: <i>epulas</i>]		
Petron:		
127,7 <i>loco</i>	II 195,-5	Lauben
127,9,vs.7 <i>secreto [...] amori</i>	196,-2	in blüthenvollen dunkeln Lauben
131,8	210,-5	kühlen Grotten [s. Anm. 54]
131,1 <i>inter arbores</i>	207,-9	unter [...] Schatten

Am meisten nähert sich Heinse der anakreontischen Dichtung mit der Einführung von Blumen, besonders Rosen:

26,1 <i>flammeolo</i> [NB]	I 73,-8	rosenfarbnen Schleyerchen [die Kommentatoren erwähnen das dunkle Rot: <i>rubea; sanguineum</i> , s.o.]
100,1 <i>aquis</i>	II 74,6	ein klarer Bach, der seine Wellen durch Blumen dahin rollt
131,8,vs.4 <i>bas</i> [sc. <i>pinus</i>] <i>inter ludebat</i> [...] <i>amnis</i>	210,4	durch Blumen rollen Quellen
119,23 <i>circumscripita mora properantes differat annos</i>	152,7	Man hält den Wuchs der Blüten zu den Früchten Zurück
120,71 <i>herbas</i>	159,8	Blumen
127,9,vs.6 <i>molles</i> [...] <i>herbas</i>	196,-4	weichstem Moose
131,10 <i>paululum erubuit</i>	211,3	Rosenröthe ⁵⁶

54. In jenem Gedicht geht der anakreontische Einfluss am weitesten. Es wird in der Besprechung der *Frankfurter gelehrten Anzeigen* [Anm. 5] 697 f. als Beispiel für «die Niedlichkeit der eingestreuten Verschen» zitiert.

55. Vgl. c. 26,5 *oculis verberabat*: I 75,3 «regnate [...] Küsse auf mich».

56. Dagegen II 197,4 «röther, als Purpur» für c. 128,2 *rubore manifesto*.

Selbst die beigezogene Sekundärliteratur verändert Heinse in diesem Sinne. II 22 merkt er zu dem Maler Apelles an, dieser sei «unter dem rosendüftigen Ionischen Himmel gebohren». Das stammt aus Winkelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums*, dort heisst es aber: «unter dem wollüstigen ionischen Himmel [...] geboren»⁵⁷.

In diesem Metaphernbereich lässt sich auch gut studieren, wie Heinse ausweitert, was im Petrontext schon angedeutet ist⁵⁸. c. 140,1 *officio aetatis* übersetzt er: II 247,-8 «mit der frischen Blüthe ihres Alters». Das ist die gegensätzliche Ergänzung zum folgenden: *floris extincti*: «Blüthe längst verschwunden». – In dem Gedicht mit dem ἱερὸς γάμος von Zeus und Hera (c. 127,9) hat Heinse die Blumennamen vermehrt. Die betreffende Homerstelle ist weder bei Nodot noch bei Burman zitiert. Heinse muss die Stelle aufgesucht haben, denn er fügt nach Hom. II. 14,348 ὑάκινθον: II 196,8 «Hyacinth» und nach Hom. II. 14,350 νεφέλην: II 196,12 «auf einem Wölkchen schienen sie zu schweben»⁵⁹ hinzu. Heinses eigene Ausweitungen betreffen nicht nur das Gedicht selbst (II 196,4 «blühenden Bäume» und II 196,-3 «Blumen blühten um uns her»), sondern auch den Fortgang der Geschichte: c. 127,10 *in hoc gramine*: II 197,2 «auf diesem Blumenthrone» und schliesslich c. 128,4 *vexatam solo vestem*: II 198,-3 «ihr in die Blumen verflochtenes Gewand».

Drei besondere Vorstellungen verbindet Heinse mit den Blumen und Rosen.

Zunächst das allmähliche Aufblühen der Knospe:

24,7	–	I 71,-8	Er ist noch in der ersten Blüthe!
26,1	–	74,12	Oeffne doch das Rosenknöspschen [...]
109,9	<i>prima [...] aetati nostrae gaudia</i>	108,-9	Kaum ist die Knospe zur Rose gebohren ⁶⁰

Dazu kommt das Flechten des Kranzes:

57. In der Sonderausgabe [Anm. 12] 223.

58. Vgl. c. 47,1 *fabulae vibrabant*: I 126,-3 «Pfeile drückten sie ab». c. 64,13 *repressus*: I 178,3 «abgesattelt» nach § 12 *equo*. c. 126,13 *mulierem*: II 190,4 «Göttin» u.ö. nach c. 127,5 *deae*.

59. Vgl. Anm. 52. Die «Hyacinthen zum Unterlager» und die «Wolke» notiert sich Heinse in seinen Homerexzerpten aus dem vierzehnten Gesang der Ilias: SW VIII 1,215.

60. Die Verbindung zu den Anakreontikern stellt die Anm. I 66 her, wo zwei Verse eingestreut sind: «Wenn die Rose die Knospe durchbricht [...]».

39,7	- [vgl. 35,3 <i>coronam</i>]	I 105,7	einen sanften Kranz von Rosen
55,6,vs.14	-	I 50,7	mit einem Rosenkranz bekränzt
60,8	<i>bullatos</i> [sc. <i>Lares</i>]	I 65,3	Mit Lorberzweigen gekrönt
83,3	<i>flore coronabat</i> [nach N]	II 23,3	bekränzte [...] mit der [...] Blume
83,8	<i>quas</i> [sc. <i>coronas</i> ; ...] <i>deferre gratia solet</i>	24,-2	welche [...] um die Schläfe geflochten werden [wieder Ausweitung des Bildes]
I 33,3,vs.15	[Tieropfer]	221,-9	ihn mit Blumen Schön umflechten!
I 39,2,vs.5	[Bacchus]	243,-4	Den Ros' und Epheu stets umlaubt ⁶¹

Ein letzter Gedanke ist das Lager oder die Unterlage aus Blumen (wobei an die Dornen der Rosen nicht gedacht ist):

79,8	<i>quam mollis torus</i>	II 9,6	Wie Rosen war das Bett;
I 27,10	<i>in hoc gramine</i>	I 97,1	auf diesem Blumenthrone [s.o.]
I 23,185	<i>glacies et cana vincta pruina non pugnavit humus mitique horrore quievit</i>	I 73,1	Das Eiss war Rosen unter ihren Füßen [Soldaten, Caesars beim Alpenübergang]

Auch diese Vorstellung ist in jene Tacitusübersetzung vom Tode Petrons eingedrungen, Tac. *ann.* 16,18,2 *revolutus ad vitia*: I praef. 9,-1 «zog ihn [...] wieder auf das Blumenlager einer verfeinerten Wollust». – All diese Beispiele dürften gezeigt haben, dass Heinse's Veränderungen im Stil des Rokoko stärker sind, als man bisher beobachtet hat.

5

Über die Verstärkung und Verschönerung des Petrontextes hinaus hat Heinse noch weitere formale und inhaltliche Veränderungen vorgenommen. Die verschiedenen Elemente im *Satyricon* sind verschieden frei übersetzt, am getreuesten die Prosa (bis auf die delikaten Szenen). Eingeständenermassen freier sind die Ergänzungen Nodots (I praef. 40,-6 «sehr frey»), noch freier die Freigelassenenreden der Cena, besonders deren schale Witze und die unübersetzbaren Wortspiele und Redensarten. Am freiesten ist Heinse in den Gedichten, erstens weil ihn der Reim dazu gezwungen hat, und zweitens wegen der anakreontischen Tendenz. Den Gipfel der Verniedlichung erreichen die beiden Gedichte der

61. Dionysos gilt zwar als Blumengott, aber von Rosen scheint nirgends die Rede zu sein: W. Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* I (Leipzig 1884-1886), 1060,6 s.v. Dionysos.

Liebesversuche bei Circe c. 127,9 mit den Erweiterungen nach Homer und c. 131,8 mit den reichen Zusätzen. In c. 26,1 ist schliesslich ein ganzes Epithalamium à la Catull 61 oder 62 eingeschaltet. Burmans Kommentar bringt an entsprechender Stelle ein graphisches Pendant: eine Abbildung mit der Hochzeit von Amor und Psyche.

Die Zusätze in der Prosa dienen hauptsächlich der Deutlichkeit. Dabei schwindet manchmal der von Nietzsche bewunderte rasche, so herrlich nüchterne Stil des Petron oder seiner Personen. Dies ist besonders bei der Erzählung der Matrona Ephesia der Fall (c. 111). Bei der Geschichte vom Erfinder des unzerbrechlichen Glases (c. 51) ist bezeichnenderweise die wesentlich ausführlichere Version des Johannes Salisberiensis übersetzt. Eine poetische Absicht verrät eine kleine Einfügung in c. 22,3. Die Betrunkene werden müde und schlafen ein. Die Wiederholung der Verben des Schlafens erhöht die träge Stimmung. Heinse fügt ein weiteres bei den Lampen hinzu, auch sie «wollten einschlafen» (I 67,-4)⁶².

Straffungen des Textes sind dagegen selten. Sie häufen sich gegen Ende und kommen am ehesten in den Zusätzen Nodots vor, womit Heinse zum Teil auch Ungeschicklichkeiten beseitigt. In c. 139N lässt er die Überleitung weg: *et aliquem domi forte de me percontatum esse*, denn das ist eine Dublette zu § 3 *num aliquis me quaesisset*. In c. 141N lässt er weg: *prima capita* (des Testaments), denn Nodot widerspricht sich dann: *a primo usque ad ultimum* (dies nach c. 71,4). Aber auch im Petrontext vermeidet Heinse Wiederholungen. In c. 27,1 ist *vestiti* ausgelassen⁶³: eine Dublette zu c. 26,10 *amicimur*. In c. 70,2 verwandelt Heinse *palumbum* in I 193,5 «Baum», wohl um die Wiederholung zu *turturem* «Turteldaube» zu vermeiden. Der Gedanke an den Baum kam ihm vielleicht über Nodots Übersetzung «ramer», womit er *ramus* o.ä. assoziierte. Im Bürgerkrieggedicht übersetzt Heinse die Verse 238-241 so (II 178,4):

Pompejus flohe mit den Bürgermeistern.
Der Riese Roms, vor welchem Pontus zittert!
Der Schrecken des Hydasp! der Räuber Klippe!
Bey dessen ungeheuren Triumph
Selbst Zeus in seinem Kapitol erstaunte!

62. Vgl. später von denselben Lampen c. 22,6 *occidentibus*: I 68,-7 «sterbenden».

63. Dafür ist I 78,-9 «vertraulichen» (sc. Gesprächen) eingefügt.

Es fehlen anderthalb Verse (241f.):

*quem fracto gurgite Pontus
Et veneratus erat submissa Bosporus unda.*

Dadurch weicht Heinse nicht nur der Wiederholung von *Pontus* (vs. 239/241) aus, sondern er macht auch den Abstieg nach dem Aufstieg bis zum kapitolinischen Iupiter nicht mit. – An einer anderen Stelle dient die Auslassung einem Überraschungseffekt. Nach der Beschreibung einer Liebesszene folgt eines der typischen *cum-inversivum*, c. 11,2: *cum Ascyltos furtim se foribus admovit discussisque fortissime claustris invenit me* eqs.: 1 23,-7 «als Ascylt mit aller Stärke die Thüren von einander riss und mich [...] überraschte»⁶⁴.

Zu den stärkeren sachlichen Veränderungen gehören vor allem die zahlreichen Modernisierungen und Anachronismen. Mehr aus dem öffentlichen Leben stammen folgende:

9,5	<i>gladium</i>	I	20,1	Degen
82,2	<i>capulum</i>	II	18,9	Gefässe [= Griff] meines Degens
22,6	<i>tricliniarches</i>	I	68,-8	Erztruchses
57,6	<i>mille denarios</i>		155,-1	tausend Augustd'or ⁶⁵
108,3	<i>fas legemque</i>	II	100,-6	Völkerrecht
109,1	<i>dux</i>		105,1	General
123,238	<i>consule</i>		178,4	Bürgermeistern

Eine satirische Spitze bekommt die Modernisierung im sakralen Bereich. Wie die Philologen und Kunstrichter, so hat Heinse auch die Kirche immer wieder angegriffen oder verspottet⁶⁶:

64. Umgekehrt in der oben erwähnten Schlafszene: c. 22,3 *triclinium intraverunt*: 1 68,1 «sich an den Tisch schlichen». Auch die *Umstellung* ist ein poetisches Mittel: c. 18,6 *contemni turpe est, legem donare superbum*: 1 59,-8 «Erhaben ist es zu verzeyhn! Und schändlich ist's, verachtet sich zu sehen!».

65. Dieser Witz stammt nicht, wie man vermuten könnte, aus Nodot (etwa: Louisd'or, vgl. c. 24,1 *domina*: 1 70,-10 «Madame» = N), sondern nur indirekt aus dem Französischen: Wieland, *Der goldene Spiegel* 1,3 erfindet: «drey hundert Baham d'or», Wielands Shah Baham aber geht auf den jüngeren Crébillon (*Le sophia*) zurück, Heinse erwähnt ihn 1 147 und II 166.

66. Im Vorwort und in den Anmerkungen: 1 praef. 5,-3 Mönche haben den Petrontext verdorben. 1 87 Anm. die Domherrn in Italien haben kleine *Cannoni* <ci> (vgl. II praef. 5,-1 über die Geistlichen von Venedig). 1 150 Anm. die Kirchenväter beschreiben die durchsichtigen Frauenkleider (Bourdelotius und Wouweren zitieren Hieronymus und Tertullian). 1 170 Anm. die Theologieprofessoren verteidigen die Existenz von Hexen. II 91 Anm. die 39 Streiche des Paulus (*II Cor.* 11,24, zitiert bei Wouweren und Nodot). Vgl. 1 55 Anm.

17,8	<i>sacello Priapi</i>	I 58,6	Capelle des Priap
128,4	<i>aedem Veneris</i>	II 198,-2	Kapelle der Venus
17,9	<i>protendo [...] ad genua vestra supinas manus</i> [Hikesieritus]	I 58,8	ich falle [...] mit gefalteten Händen vor eure Kniee
17,9	<i>nocturnas religiones</i>	58,10	nächtlichen Gottesdienst
21,7	<i>pervigilium</i>	66,2	Mette
17,9	<i>secreta, quae vix mille homines noverunt</i>	58,11	Geheimnisse [...], welche nicht einmahl die Ordensschwwestern alle wissen
44,3	<i>semper Saturnalia agunt</i>	II 5,-I	leben immer, wie auf einer Hochzeit
122,124	<i>umbrarum</i>	II 165,3	Hölle
124,254	<i>sedes Erebi</i>	179,13	Hölle
132,10	<i>inferos</i>	215,-9	tiefste Hölle
139,2,vs.8	<i>Priapi</i>	244,1	der Gott der schönen Damen

Die «schönen Damen» waren ein bedeutender Teil des Lesepublikums. Von der Anrede des Vorworts an die «Leserinnen und Leser» an werden auch und gerade die Damen immer wieder angesprochen. Schon hier zeigt sich der künftige Herausgeber der *Erzählungen für junge Damen und Dichter* sowie der Damenzeitschrift *Iris*.

Eine weitere charakteristische Änderung zeigt, wie Heinse seine eigene Situation in dem Roman wiederfindet. Sie betrifft das Land Italien. Im Gedicht auf den Bürgerkrieg kommt Caesar mit seinen Truppen aus Gallien über die Alpen und übersieht von einem Gipfel aus (II 169,2) «Hesperiens goldne⁶⁷ Fluren». Er redet sein Land an (c. 122,156): *Saturnia tellus*. Das ist ein alter Versschluss des römischen Epos seit Ennius (ann. 1,25 *Saturnia terra*). Saturnus ist, wie wir inzwischen wissen, ein etruskischer Saat-Gott, der nach seiner Gleichsetzung mit dem griechischen Kronos der Herrscher einer einfachen, glücklichen, unverdorbenen Vorzeit geworden ist⁶⁸. Nodot übersetzt neutral «Champs Latiens», ebenso Hénault: «Terre Italique». Heinse jedoch wechselt die Gottheit (II 169,5): «Land der *Venus*». Für diesen erstaunlichen Wechsel kann er mehrere Gründe gehabt haben. Von der Antike her gedacht, ist Venus ja die Stammutter der Aeneaden und der Julier. So heisst es später (II 180,-8): «Dione führet ihres Caesars Sache». Caesar begründet also mit seiner Anrede seinen Anspruch

67. Die Farbe ist hinzugefügt (c. 122,154, vgl. c. 39,4 *melleam* [Lesart des Hermannides und Nodot]: I 104,5 «güldene»), kaum als Ersatz für den Saturn des Goldenen Zeitalters (Hes. Erga 111 und Verg. georg. 2,538 *aureus* [...] *Saturnus*).

68. G. Wissowa, *Religion und Kultus der Römer*, in: *Handbuch der klassischen Altertums-Wissenschaft* V 4 (München 1912, Ndr. 1971), 206.

auf das Land. Weniger wahrscheinlich ist, dass Heinse an die Saturnalien gedacht hat – immerhin hat er aber c. 44,3 *Saturnalia* mit (I 115,-1) «Hochzeit» übersetzt. Der wichtigste Grund dürfte in Heinses Italienbild liegen. Neapel erscheint ihm wie ein nackender Venusleib (SW VII 56), «wie eine junge Liebesgöttin aus dem Meer» (SW VII 64), Vesuv und Meer sind vermählt wie Vulcan und Venus (SW VII 65). Genua beschreibt er im *Ardinghello* so (SW IV 93): «Wie dort die Seealpen aufsteigen! gleich Helden bei Aspasien und Phrynen; wie die zarte Linie am Horizont sich so weich herumdündet!»⁶⁹. In Genua hat Heinse ja, von Marseille kommend, Italien zuerst erblickt. Der Gegensatz zwischen der Vertikalen der Seealpen und der Horizontalen wiederholt den Gegensatz zwischen «Gipfel» und «Fluren», der Gegensatz zwischen den Helden und den Hetären den zwischen Caesar und Venus. Neben die Ankunft in Genua stellt sich die Ankunft in Rom, wo Heinse ja die längste Zeit bleiben sollte. In seiner begeisterten Beschreibung des Einzuges gibt es einen ähnlichen Kontrast, nur dass der Gegensatz zwischen der Vertikalen und der Horizontalen dem elementaren Gegensatz kühl (Wasser) – heiss (Feuer) gewichen ist. Diesmal sind die Gegensätze verschmolzen (an Jacobi am 15.9.1781, SW X 139): «das kühle Rauschen von Schritt zu Schritt von tausend und aber tausend lebendigen Springbrunnen wie in den quellenreichen Alpen drinn, und manche männliche und weibliche antike Gestalt mit heissem Blick und warmen Gebärden in Helden und Siegerinnengang [...]». Gehören bei der Beschreibung Neapels das Wasser zu Venus und das Feuer zu Vulcan, so ist in der Komplexität Roms der Gegensatz verschränkt: Zum Wasser gehören die Alpen, zur Hitze neben dem Heldischen auch das Weibliche. Heinse stellt also neben das Venushafte immer ein Komplement: das Aufragende der Gebirge oder das Heldische. In den Landschaften oder in der Stadt tritt beides nebeneinander oder vereinigt auf, im Falle Caesars nimmt ein ankommender Held von dem Lande Besitz⁷⁰. Das ist eine ganz andere Venusvorstellung als später die Romantiker mit Italien verbunden haben⁷¹.

69. Dazu H. Mohr [Anm. 37] 92f. und 153 zur Allmutter Venus nach E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern-München 1967, 116-137.

70. In einer Anmerkung (II 169) vergleicht Heinse Hannibals Alpenübergang nach Livius (21,35,8f.), eine Parallele, die weder Burman noch Nodot noch Hénault bietet.

71. Diese Vorstellung ist mit dem Unheimlichen, Dämonischen, der Gefahr der Ver-

Wenn die Begebenheiten in «Rom» erscheinen, kann man auch auf sie beziehen, was Heinse über seine Düsseldorfer Gemäldebriefe sagt (an Gleim am 8.11.1776, SW IX 328): «ein kleines Vorspiel von Italien». Dies ist auch noch in anderer Beziehung der Fall. Funktionell steht das lange Bürgerkrieggedicht an einem Übergang zu einem neuen Schauplatz: nach dem Schiffbruch mit der anschließenden Bestattung des Lichas zu den amourösen Abenteuern in Kroton. Dieses Kroton haben die Vagabunden vorher von einem Berg aus gesehen (c. 116,1), und auf dem Weg dorthin singt Eumolp sein Lied, in dem also gerade der Übergang zu einem bereits von oben überschauten herrlichen Ort der Situation im Roman entspricht⁷². Einen Übergang nach Italien fingiert Heinse aber auch für sich selbst (1 praef. 48): «Geschrieben in Augsburg im May 1772 während meiner Reise nach Italien, um dem Winkelmannischen Apollo zu betrachten». Augsburg liegt kurz vor den Alpen, und Apollo ist ironisch gleichsam der Gegengott zu Venus, genauso wie Winckelmann mit seinem Griechenkult der Antipode des römischen Petron ist⁷³, des «Aristippischen Wolüstlings», wie ihn Heinse gleich am Anfang des Vorwortes wiesländisch vorstellt.

Heinse gibt vor, von Deutschland Abschied zu nehmen (1 praef. 46,5): «Lebe wohl geliebtes Vaterland!» und fügt ein eigenes Gedicht ein, das den «Kulturaustausch» zwischen Deutschland und Italien besingt:

Ins Land der schönen Phantasieen
Hat Teutschland seinen Mengers und Winkelmann gegeben [...].

suchung verbunden, die aus dem mittelalterlichen Venusbild und teilweise auch der Venusbergsage stammt: R. Häusler, *Das Bild Italiens in der deutschen Romantik*, Bern-Leipzig 1937, 100-119 und P. Requadt, *Die Bildersprache der deutschen Italiendichtung. Von Goethe bis Benn*. Bern-München 1962, 106. Vgl. ferner W. Emrich, *Das Bild Italiens in der deutschen Dichtung*. In: *Studien zur deutschitalienischen Geistesgeschichte*, Köln-Graz 1959, 21-45 (über Heinse: 32-34). In ähnlicher Weise ist Galatea umgedeutet: L. Mittner, *Galatea. Die Romantisierung der italienischen Renaissancekunst und -dichtung in der deutschen Frühromantik*. DVjs 27 (1953), 555-581 (nebeneinandergestellt werden Venus und Galatea von dems., *L'Italia nella letteratura tedesca dell'età classico-romantica*, in: *Sensibilità e razionalità* [Florenz 1967] 212).

72. H. Stubbe, *Die Verseinlagen im Petron*, Philologus suppl. 25,2 (1933), 68-70 sieht dagegen die Verbindung nach vorn zu dem von Eumolp während des Schiffbruchs verfassten Gedicht c. 115,1-5.

73. Später entstehen die *Briefe aus der Düsseldorfer Gemäldegalerie* im Gegensatz zu Winckelmann: C. Magris [Anm. 2] 101. Die geplante Apelles-Biographie hat eine ihrer Wurzeln im Petron: in der «Bildergalerie» c. 83: II 20-23.

Für die beiden Deutschen in Italien kommen zwei Italiener nach Deutschland: Metastasio und Jommelli. Durch die Einfügung dieses kleinen Gedichtes ahmt Heinse nicht nur das Prosimetron Petrons nach, sondern das Gedicht vertritt auch funktionell am Ende des Vorworts beim Abschied die ganze Petronübersetzung, die ja in einer Zeit des Übergangs, der Erwartung und der Italiensehnsucht entstanden ist. Das Gedicht auf den Bürgerkrieg, nach Heinse das Erhabenste im ganzen Petron, stammt von eben dem alten Eumolp, mit dem sich Heinse als Dichter zu identifizieren scheint. Eumolp bezeichnet sein Dichten als c. 118,6 *furentis animi vaticinatio*: 11 146,6 «die Rede eines von Begeisterung Wüthenden». Nach diesen Worten sagt Heinse in einer Anmerkung (11 147): «Man muss dieses Gedicht als die erste Ausströmung eines begeisterten Dichters betrachten». Das gilt ebenso für die Petronübersetzung von Wilhelm Heinse, die wirklich nicht anders als «con amore» gemacht sein kann⁷⁴.

74. Die *Begebenheiten des Enkolp* waren Heinses erste grosse Übersetzung. Bei seinem ersten Aufenthalt in Verdig, im Winter 1780/1 hat er *Das befreyte Jerusalem* des Tasso übersetzt. Zu Heinses Übersetzungen aus dem Italienischen und dem Projekt, in Rom einen *Italienischen Merkur* herauszugeben, C. Magris [Anm. 2] 17 und H. Moht [Anm. 37] 17²⁴.

TRE «INNI» MATRIMONIALI
NELLA LETTERATURA INGLESE:
SPENSER, DONNE, SUCKLING

La definizione generale di «inni» premessa nel titolo non descrive esattamente il carattere delle tre composizioni, soprattutto perché esse si collocano in contesti culturali diversi che ovviamente ne influenzano la struttura. Nei primi due casi si tratta ancora nominalmente di epitalami, anche se la poesia di Donne si distacca chiaramente dall'epitalamio tradizionale, nel terzo caso invece si tratta di una «ballata». Questa precisazione serve anche ad indicare lo scopo del saggio che è quello di trattare delle tre composizioni tenendo presente l'evoluzione del genere piuttosto che i singoli modelli poetici. Già in precedenza, T.M. Greene, dopo aver elencato alcuni autori di epitalami, suggeriva infatti che «Indeed, to follow the progress of the genre is to follow in microcosm the development of seventeenth-century poetry»¹, senza però dare sviluppo all'osservazione. È abbastanza facile osservare d'altro canto come si vada dalla classicità dell'*Epithalamion* (1595) di Spenser, alla particolarità del titolo di Donne, *Epithalamion made at Lincolnes Inne* (1594), fino al tono disinvolto e umoristico di *A Ballad upon a Wedding* (1641).

Le date che si posseggono collocano queste tre ben diverse composizioni in uno spazio che non supera i 45/6 anni. Nel caso di Spenser e di Donne esse sono addirittura quasi contemporanee, la qual cosa indica sia l'eclittismo dell'epoca elisabettiana, sia la sua instabilità e velocità di mutamento. Perciò, nonostante la contemporaneità, esse si collocano in due problematiche assai diverse, l'una riassume il passato, l'altra esprime tutte le ansie del presente. La composizione di Suckling, invece, si pone in un contesto diverso inserendosi con il suo carattere vivace e salottiero nella

1. T. M. Greene, «Spenser and the Epithalamic Convention», *Comp. Lit.*, 72, 1957, p. 218; J. A. S. McPeck, «Major Sources of Spenser's *Epithalamion*», *JEGP*, 35, 1936, 183-213.

tradizione dei poeti «libertin» e «precieux»² e, per quanto ci riguarda, elimina la monumentalità che ancora esiste in Spenser e che si intravede in Donne.

I

Uno dei tratti caratteristici della struttura dell'*Epithalamion* di Spenser è costituito dalla identificazione in prima persona di «poet-speaker» e di «bridegroom» che invita a delle considerazioni preliminari. In generale si osserva la giustezza della scelta tecnica di Spenser sia perché il poeta si accinge a cantare il suo stesso matrimonio, sia perché l'*Epithalamion* rappresenta l'ultimo atto della vicenda lirica e amorosa degli *Amoretti*. Ma il valore della identificazione che sta, sì, nella capacità di renderci presenti al rito nuziale dall'interno e non dall'esterno, risiede per noi anche in un'altra ragione e precisamente nel fatto che essa ci avvicina strutturalmente all'epitalamio di Donne. Senza dubbio la funzione diretta del poeta nel canto d'amore, che non viene demandato ad altri, introduce una maggiore «drammaticità» che matura soprattutto in Donne. E così si può anche accettare e valutare in una prospettiva più ampia il significato dell'osservazione del Greene il quale scorge in Spenser «the dramatic realization of happiness» nei continui mutamenti di tono dell'*Epithalamion*.

La linea di sviluppo appare chiara in quanto si snoda dalla convenzionalità di un epitalamio come quello di Dicus nell'*Arcadia* di Sidney verso una sempre maggiore individualizzazione. La relazione, poi, che in questo contesto connette Spenser a Donne ci induce anche a vederne altre: nella concezione filosofica di base, appena accennata in Spenser e poi chiaramente sviluppata in Donne; nel carattere «realistico» dell'*Epithalamion* che giustificandosi nella identificazione dei due ruoli, si proietta significativamente verso l'epitalamio di Donne.

Questa prospettiva evolutiva viene però a volte offuscata dal modo assai soggettivo con il quale si pongono questi stessi problemi della identificazione e del realismo. Si dice, ad esempio, che il poemetto «does not seem stale»³ perché il poeta parla in prima

2. F. O. Henderson, «Tradition of 'Precieux' and 'Libertin' in Suckling's Poetry», *ELH*, IV, pp. 274-98.

3. W. Heyen, «Narration in Spenser's *Epithalamion*», *BSUF*, VI, p. 53.

persona. Ma evidentemente il successo del poemetto non dipende dal fatto che «we are witnessing the sacred and lovely event at first hand». Certo, il poemetto si svolge anche dentro un cerchio «sociale», ma saggiamente il poeta lo esclude appena l'evento si fa intimo. Quindi non mi sembra giusto accogliere nemmeno l'osservazione del Greene su tale «intima» mancanza, «it is only the consummation itself which presents an insuperable problem to the bridegroom speaker»⁴, addirittura ignorata, per ragioni opposte, da altri che seguendo criteri diversi riconoscono come «the entire poem parallels the act of love»⁵ con un crescendo fino alla stasi. Sono giudizi che ovviamente non tengono conto del distacco che deve esistere tra «poet-speaker» e l'individuo Spenser, nei quali i critici sembrano, per vari e opposti motivi, discordi e direi che errano nella loro discordia quando si introducono da spettatori non autorizzati in un poemetto che tratta dell'amore con estrema delicatezza, non tanto soffermandosi sull'atto sessuale, ma spaziando e ampliando l'atto d'amore a tutta la struttura cosmica che unisce gli amanti al cielo.

Riguardo alla convenzionalità, infine, («the typical epithalamion... a ritualistic, *public* statement, unconcerned with the actual intimate experience undergone by individuals»⁶) è opportuno ribadire che Spenser, in quanto artista, non intese certo sottrarsi a questa convenzione dal momento che gli permetteva di oggettivare la propria emozione ed osservare «se stesso» nei confronti del quale è un grado di inserire soffici e delicati tocchi ironici.

È evidente, quindi, che l'identificazione di «poet-speaker» e «bridegroom» contiene una maggior complessità, quella attribuitagli dal poeta che sa di agire all'interno di una tradizione letteraria, di una tradizione sociale e al contempo sa di trattare del proprio matrimonio. Userà, perciò, della sua capacità poetica non tanto per annullare la «pubblicità» del poemetto (che risulta dalla sua stessa struttura) quanto per infondere nuova linfa, con un tocco personale, in una convenzione divenuta stantia.

L'*Epithalamion* di Spenser enumera infatti quasi tutti gli elementi convenzionali. A parte il contesto sociale, lo svolgersi del giorno, uno «fictive speaker», vi sono anche richiami più parti-

4. T. M. Greene, *art. cit.*, p. 223.

5. W. Heyen, *art. cit.*, p. 53.

6. *Ibidem*, p. 51.

colari come la «maske» di Hymen, la lode alla bellezza della sposa, l'impazienza per il lento volgersi del sole, l'apparizione di Espero, il ritiro, la fine dei festeggiamenti e le invocazioni finali.

L'ambiente borghese, e non aristocratico, è un elemento invece che si distingue dalla tradizione e al tempo stesso si connette a Donne. La definizione di «borghese» può assumere spiccata importanza se viene connessa alla situazione politica del regno di Elisabetta durante il quale si assiste ad una momentanea stasi del futuro scontro tra Puritani e Cavalier, quella che, tra l'altro, permise a Spenser di riassumere il passato. Esisteva pur sempre, anche nell'arcinoto ideale ordine elisabettiano una tensione tra ideale e reale; più di Spenser, Donne captò le nuove istanze, la contraddizione insista nel sistema filosofico, i problemi connessi con la nascente borghesia, l'ostilità tra Puritani e Cavalier che, controllata in superficie, andava raccogliendo forza in profondità – e che già nella forma di «irrational fear» serpeggia per il poemetto di Spenser.

II

Da un punto di vista strutturale Spenser scelse come modello lo schema catulliano (epico + lirico) raccontando tutta la progressione della giornata nuziale e abbellendola di elementi lirici. Lo schema di Spenser rimase come modello e fu adottato sia da Donne che da Suckling. La struttura, in verità, era già presente in *Arcadia* nell'epitalamio cantato da Dicus per il matrimonio di Thyrsis e Kala, ma in Sidney la progressione «epica» non è completa e il distico che conclude ogni strofa non ha la funzione e il significato che assume in Spenser dove, oltre che a concludere la strofa, si articola in modo da seguire il passaggio dal giorno alla notte, dalla fase pubblica a quella privata. Il verso finale («refrain») viene conservato anche negli epitalami di Herrick e di Crashaw i quali però sembrano sottovalutare l'elemento epico per concentrarsi sul significato lirico dell'atto amoroso.

Da un punto di vista sostanziale vi sono delle somiglianze tra Spenser e Donne e tra Donne e Suckling.

La relazione tra Donne e Suckling è stata studiata da I. Bredvold⁷ che vede tra i due poeti una discendenza da maestro a disce-

7. I. Bredvold, «The Naturalism of Donne in relation to some Renaissance Traditions»,

polo. Donne fu il primo e il più importante portavoce del naturalismo ispirato a Montaigne, e Suckling fu senza dubbio un suo discepolo in questo, nella tradizione dei poeti libertini. La connessione sarebbe ancora più convincente se risultasse vera la supposizione di D. Novarr⁸ secondo la quale l'epitalamio sarebbe una composizione burlesca e grottesca scritta da Donne quand'era studente di legge.

I rapporti tra Spenser e Donne sono assai più diretti. L'aggancio si trova nei *Mutabilitie Cantos* che avevano raccolto quella tradizione del decadimento del mondo e dell'uomo che poi troverà espressione completa negli *Anniversaries* di Donne e soprattutto in *Urn Burial* (1658) di Sir Thomas Browne. Anche l'*Epithalamion* offre al poeta l'occasione di celebrarla: l'interezza dell'universo è presente accanto alle incertezze e titubanze, anche se queste sono allontanate sullo sfondo⁹.

In Donne la situazione appare di più difficile soluzione. È opportuno ricordare che a Donne la «new philosophy» suggeriva un'idea di infinito che si associava all'idea della degradazione e della corruzione della perfezione del mondo, e che, soprattutto, aveva demolito «the Circle of Perfection», di massima rilevanza nell'*Epithalamion*. Il passo che interessa di più a questo riguardo si legge nel primo degli *Anniversaries* dove si tocca il tema dell'incapacità del sole di completare l'orbita circolare. Il poeta conclude:

What Artist now dares boast that he can bring
Heaven hither...?

L'epitalamio è tradizionalmente la descrizione di un giorno og-

JEGP, 22, 1923, 471-502.

8. D. Novarr, «Donne's *Epithalamion Made at Lincolnes Inne*: Context and Date», *RES*, 7, 1956, pp. 250-63.

9. In Spenser la «Legend of Constancie» è la risposta della natura a «Mutabilitie». A questo riguardo si legga il canto VIII con l'appello finale a Dio e all'età dell'oro: «Then gin I thinke on that which Nature sayd,/Of that same time when no more Change shall be,/But steadfast rest of all things, firmly stayd/Upon the pillours of Eternity,/That is contrayr to Mutabilitie». Tra i componimenti di Spenser e di Donne vi sono anche riferimenti precisi e particolari come l'invito «Wake the bride» (74), il richiamo a «Ye merchant daughters» (167), l'invito «Open the gate» (204) e altre sparse un po' dovunque. Il più interessante è l'accenno a «Ye merchant daughters», che a Spenser serve per accentuare il contesto borghese e quindi il realismo della descrizione che rinuncia alle convenzionali «grazie» a favore di concrete «handmaids», mentre in Donne esse ridivengono ironicamente «Angels» con ricche doti.

gettivamente guidato dalla rotazione solare durante l'inesorabile svolgersi del quale si compie il rituale delle nozze fino al tramonto e alla illusoria assenza del sole nella notte più breve dell'anno (Spenser) (si paragoni la notte più lunga dell'anno di *A Nocturnall upon S. Lucies Day*, paradossalmente priva di amore). L'incapacità del sole di completare il ciclo

nor can the sun
Perfit a Circle (268-9)

è di per sé la negazione del rituale nuziale tradizionale e la ragione per concepire un epitalamio in modo necessariamente diverso. Ecco perché Donne sembra sottovalutare il procedere del giorno e invece accentua il valore della scelta di un momento e di uno spazio.

Il componimento di Suckling, allora si distingue nettamente dagli altri due in quanto non ha nulla della struttura «cosmica» di Spenser, né possiede la qualità «privata» di Donne (più evidente in Herrick e in Crashaw). Si richiama alla moda dei Cavalier Poets e dichiara il suo carattere sociale e la sua convenzione narrativa piuttosto che drammatica.

III

Gradualmente l'esame delle coincidenze ci ha portato a mettere in luce le divergenze da cui meglio si intuisce l'evoluzione dall'uno all'altro dei poemetti. A questo riguardo si deve fare una breve considerazione sull'uso di criteri spaziali e temporali «oggettivi». Accanto alla evidente spazialità dell'*Epithalamion* di Spenser, anche la struttura e il simbolismo temporale sono stati messi in evidenza dalla pubblicazione del noto libro del Prof. Heatt¹⁰ che scoprì nel poemetto un insospettato sistema di corrispondenze che si realizza nel numero e nella lunghezza dei versi dell'epitalamio. Interessanti in sé, queste complesse strutture rischiano, però, di rimanere estranee alla composizione in quanto poco percepibili emotivamente e perciò di divenire meno rilevanti per la definizione del problema centrale che è quello della collocazione dell'elemento personale. Si dovrà necessariamente tendere a trasformare la loro «oggettività» in percepibilità anche e soprattutto perché riguardano un argomento di basilare interesse come quello

10. A. K. Heatt, *Short Time's Endless Monument*, New York, 1960.

astronomico. Lo spazio è correlato al tempo. Alla circolarità del tempo corrisponde la spazialità della natura. Si va dalle piante, agli animali, agli esseri soprannaturali (elementi pagani e cristiani), ai pianeti, a Dio. L'intera catena è presente nel momento cruciale dell'amore e della sua consumazione. È una rappresentazione spaziale e statica, la stessa che veniva evocata alla morte o alla incoronazione di un re in cui si riassumeva socialmente la spazialità della vita umana e poi la si proiettava su di un piano allegorico.

In questa struttura spazio e tempo non risultano ignoti, ma si ripropongono ciclicamente, come si rincorrono le stagioni, come si rincorrono ogni giorno le ore, come si ripeterà nel tempo e nello spazio la bellezza e l'armonia di quel rito. E l'idea che il futuro possa essere veramente nelle proprie mani, inserito in un sistema che lo manifesta e lo celebra, è quello che attrae di più il lettore moderno. Il lento progredire della narrazione (che in questo aspetto si differenzia dalle altre due composizioni) vuole allora porre l'accento sui vari momenti del tempo e dello spazio che devono essere momenti significativi, di una costante cosmica, non momenti immersi in un giorno di cui non si descrivono i limiti, in un anno che si perde nella serie degli anni, in uno spazio che si estende infinito.

In Spenser la loro scelta (convergenza cosmica e individuale) ha una importanza basilare e costituisce la struttura della composizione. Il «ciclo» scelto da Spenser sarà «epico» come può essere epica la *Faerie Queene*, e sarà «lirico» come possono esseri lirici gli *Amoretti*. L'esigenza epica è l'esigenza di inserire l'uomo in quanto tale nella storia della sua permanenza sulla terra prima di varcare la soglia dell'eternità; l'esigenza lirica lascia l'uomo libero di cantare se stesso e il suo amore. Entrambi gli aspetti giungono fino al lettore moderno. La struttura del poemetto è quindi governata da precise esigenze epico-allegoriche e liriche: entrambi i momenti si concretizzano nella scelta di tempi e di spazi attorno ai quali si congela la storia.

IV

Le due esigenze si accavallano e si intersecano e la loro funzione sta nell'adeguarsi alla storia personale. Nel passare ora all'esame della struttura dell'*Epithalamion* di Spenser sarà mio scopo mettere in luce questa funzionalità.

La figura geometrica usata per raffigurarla è il cerchio. Si inizia con i futuri sposi (cerchio lirico) per allargarsi al cerchio sociale, poi a quello naturale, mitologico e cosmico. All'interno di questi cerchi concentrici si inserisce lo schema temporale che, pur sempre contenuto all'interno della struttura, si proietta nel futuro. Infine, la sfera lirica deve poter assorbire in sé tutte le corrispondenze cosmiche.

Ciò si attua nel poemetto per mezzo del 'refrain' che si presenta simbolicamente come il primo cerchio con la funzione di unire lo «speaker» ai contesti circostanti, cioè di inserire il contesto «pubblico in quello «privato» e di allargare quest'ultimo fino a comprendere gli altri contesti. La tecnica è presente sin dalla prima stanza. Si inizia con un'invocazione alle Muse che fa parte del tema «pubblico» (la funzione delle Muse è per tradizione non tanto quella di aiutare il poeta ad esprimere i suoi sentimenti, quanto quella di aiutarlo a raccontare, commentare, predire il futuro) e, nell'invocazione, si passa al verso 13 «Helpe me mine owne loves prayses to resound» con un richiamo all'esperienza di Orfeo che cantò «for his owne bride». Così

So I unto my selfe alone will sing

Una volta mutata la sfera pubblica in privata, Spenser recupera il più vasto «refrain» in cui i boschi, o la sfera naturale, rispondono al poeta ed egli stesso, quasi, li rieccheggia:

The woods shall to me answer and my Eccho ring.

L'idea che l'epitalamio sia un canto quasi tra sé e sé del poeta non può sussistere e anche il significato della identificazione di «poet-speaker» e «bridegroom» si fa complesso. È il poeta, infatti, in quanto «bridegroom» che oggettiva da sé la figura dello «speaker». L'articolazione permette di introdurre altri contesti che allargano la sfera di «So I unto my selfe». Nella seconda strofa «selfe» è sostituito da «ye» e da «Hymen» invitati dal poeta ad offrire il loro canto alla sposa:

That all the woods may answer and your eccho ring.

E, in progressione, si inseriscono «Nymphes», «Ye Nymphes of Mulla», «Ye lightfoot mayds», «ye fayre hours», «ye three, hand-mayds of the Cyprian Queen». L'aspettazione crescente viene completata dal sorgere del sole e dal «sweet consent» degli uccelli:

That all the woods them answer and they eccho ring⁹¹.

Così si è venuto affiancando al mondo naturale un mondo mitologico e di folklore locale (geografico e mitologico) nel quale si inserisce anche il risveglio della sposa (st. 6,7). Alla stanza 8 si intensifica il contesto sociale con i concreti, rumorosi, «Minstrels» associati più tardi a «merchant daughters» (167). Quindi si celebra il rito (9-14).

È ancora il «refrain» a segnare il tempo nella seconda parte della composizione (17 st) indicando un cammino a ritroso: come prima aveva associato le varie sfere, ora le allontana progressivamente al sopraggiungere della notte e quindi mette in evidenza la parte più privata e personale del rito:

The woods no more shall answere, nor your echo ring (314)
that no man may see us (320)

È evidente a questo punto che la dinamica del «refrain» si connette ad altri aspetti strutturali del poemetto e in primo luogo alla contrapposizione del giorno e della notte, delle immagini del giorno e di quelle della notte; in secondo luogo alla più particolare contrapposizione della luce all'oscurità, dell'armonia alla disarmonia, del silenzio al rumore.

Allora è anche esatto porre l'accento sulla potenzialità insita nella notte e sulla razionalità del giorno. Il giorno è connesso a certi aspetti del mondo naturale. Del giorno sono i freschi colori, la natura verdeggiante, le ghirlande di gigli e rose, i mazzolini di fiori per la sposa, i petali che si spargono sul suo cammino («the discoloured mead», 51), la luce dei fiumi e dei laghi (1-4); poi sono i canti degli uccelli, degli strumenti musicali «withouten breach or jar» (132), la generale armonia (5-8 st); seguono i capelli della sposa, i capelli d'oro frammisti a «perling flowers» (155)¹¹ e le lodi alle parti del corpo sull'esempio delle ballate popolari (8-11 st); poi è un insieme di suoni e di colori nelle stanze dedicate al rito (12-14). Su tutta la vicenda sorge e troneggia il sole che permane nella mente del lettore sin dalla strofa 5 in cui si leva, nella settimana in cui è implorato, infine nella quindicesima quando esso non sembra voler mai tramontare.

11. Si paragoni in *An Epithalamie to Sir Thomas Southwell and his Ladie*, di R. Herrick, «These Precious-Pearly-Purling teares;/But spring from ceremonious fears» (III, 21-2).

Associato al levarsi del sole c'è anche lo sviluppo dell'armonia; all'inizio è un'armonia più suggerita che descritta; poi al culmine della celebrazione imperversano gli strumenti dei festeggiamenti, «The pipe, the tabor, and the trembling Croud» (131) e i grossi organi della chiesa «roaring Organs loudly play» (218).

Tutto questo «crescendo» mette ancora di più in evidenza il trapasso della stanza 16:

Ah when will this long weary day have end (278)

Il tono è completamente diverso e i problemi non più quelli celebrativi che hanno condotto al culmine del rito. Sembra ormai che una certa tristezza («sad Time», 281) sopraggiunga e quasi spinga il poeta a riflettere e a voler riflettere. Per la calma e anzi per il senso esausto che la stanza esprime, per l'attesa non ancora soddisfatta, per il senso di solitudine che lentamente afferra lo sposo, per la chiarezza con cui egli ormai vede il suo futuro e al contempo per le incertezze e i timori che il rito suggerisce – per tutte queste ragioni la stanza 16 è forse la più bella dell'intero epitalamio. La proclamata impazienza avvia, assieme, un senso di rilassatezza e un processo di riflessione:

Thy tyred steeds long since have need of rest (284)

Questa stanza costituisce anche il trapasso dalla sfera celeste, mitologica e naturale, alla sfera personale; è quella in cui il poeta percepisce l'ironia cosmica a cui sente però di non potersi opporre o non più. Il sole

That all the host of heaven in ranks doost lead

è anche colui che

And gnydest lovers through the nightes dread (290)

e che, agli ultimi bagliori («Thy twinkling light», 292) del tramonto, ride bonariamente degli sposi che egli, inconsapevoli, ha condotto ai timori della notte. Queste riflessioni continuano da questa stanza fino alla stanza 20. Il poeta implora il sollievo della notte però essa, lentamente, assume un aspetto più sottile e conturbante. Da un lato protegge dallo sguardo indiscreto, dall'altro fa scaturire immagini che potrebbero insidiare la felicità del poeta. Ed è a questo punto che il «refrain» riacquista ancora la sua funzionalità quando deve escludere «lamenting cryes, nor doleful teares» (st 19):

Ne let the woods them answer, nor theyr eccho ring (352)

La natura, seppure non con decisi contrasti, appare diversa da quella diurna. Scompaiono i colori che abbellivano i capelli della sposa e la via da lei percorsa, lei stessa e la sua stanza. Di tutto ciò rimane «thy sable mantle» e la stella della sera con la sua «golden crest» (286). Anzi, il poeta sembra evocare l'aspetto opposto delle cose che aveva prima cantate¹².

Ma dalla potenzialità negativa della notte, che si connette miticamente all'idea del caos, sorse l'ordine del giorno. Così, dopo questi versi sulla notte, riprende la «preghiera» mitologica a Venere, Cinthia, Juno. Il disordine delle passioni troveranno la loro «giustificazione» nella procreazione. L'invocazione è in questo tono

In dreadful darkness lend desired light (412)

e si ripropone in termini immortali (418-420).

È evidente che l'evento umano costituisce il nucleo del poemetto nell'ordine del giorno, nella potenzialità della notte, infine nella fusione di oscurità e luce.

V

L'elemento personale e la sua collocazione spaziale e temporale connettono questo epitalamio a quello di Donne e allo stesso tempo lo distinguono da esso. Lo spazio e il tempo diventano il tema per eccellenza della poesia metafisica, ma in essa rafforzano una tendenza drammatica piuttosto che un procedere narrativo.

Lo spazio viene distrutto, elaborato, trasceso, nella poesia metafisica e non è più quello della rappresentazione spenseriana. Il «luogo» della *Faerie Queene* era chiaramente tanto fisico come metafisico, in quanto campo d'azione della Provvidenza. La pianura su cui cavalcava il cavaliere, o la natura che circondava il futuro sposo, implicavano una elasticità che permetteva di usare anche la sfera mitologica. La struttura muta profondamente con Don-

12. A «lamenting cryes» si contrappone l'armonia di «merry Musick» (130); a «let no deluding dreams», «My love is now awake out of her dreams» (92); a «false whispers», «the people standing alla about,/As in approvance do thereto applaud» (143-4); a «Ne let the housefyres...», «And bonfires make all day» (275); agli armoniosi uccelli della quinta stanza corrispondono «Pouke», «Goblins», «Oule», «Raven», «Storke», «Quyre of frogs» della diciannovesima.

ne. Il poeta metafisico inserisce lo spazio e il tempo, ma trasforma il procedere narrativo-allegorico in drammatico.

Un esempio di come lo spazio sia elaborato si legge in *Troilus and Cressida* che, a mio parere, illustra compiutamente il problema. È il momento in cui Troilus scopre l'infedeltà di Cressida. L'unità del cielo e della terra, la progressione simbolica del sole dall'alba al tramonto, sono scomparse. Si attua una scissura che lascia lo spazio per una visione tragica dell'amore e della vita. La problematica personale si sovrappone alla progressione astronomica. Il problema psicologico personale si estende, distrugge le dimensioni tradizionali, elabora una dimensione metafisica strettamente personale che diventa ancora più struggente in quanto essa richiama la struttura fisico-allegorica dell'universo:

Within my soul there doth conduce a fight
Of this strange nature that a thing inseparate
Divides more wider than the sky and earth;
And yet the spacious breath of this division
Admits no orifice for a point as subtle
As Ariachne's broken woof to enter. (V,2,143-8)

In questa situazione di crisi il poeta metafisico sceglie un momento significativo della sequenza temporale e spaziale mettendone in risalto l'assolutezza. Allora il senso di «here» acquista il significato di «private», e il senso di «how» è un momento che si manifesta capace di essere metafisicamente elaborato. Spazio e tempo si contraggono. Lo stesso titolo *Epithalamion made at Lincolnes Inne* indica questo fatto, ribadito più volte in *An Anatomie of the World*:

Alas, we scarce live long enough to try
Whether a new made clocke run right, or lie. (129-130)

Questi, schematicamente, i punti differenzianti Spenser e Donne:
a) in Donne la stella della sera, con i timori della notte e la problematica amorosa, sorge subito dopo il rito nuziale. Il poeta sembra voler accelerare i tempi, proporre senza indugi il problema psicologico della collocazione dell'elemento umano:

The amorous evening starre is rose,
Why then should not our amorous starre inclose
Herself in her wish'd bed? (61-3)

b) e quindi tende ad eliminare tutta la sfera mitologica che in Spenser occupa le stanze fino al sorgere del sole ed è presente al rito e

all'invocazione finale; c) di conseguenza Donne distingue nettamente tra il contorno celebrativo e la sfera propriamente umana:

chaines and robes which were put on
To adorn the day, not thee; (76-7)

perdendo ovviamente il riferimento diretto alla prospettiva cosmica «for thou, alone,/...art best in nakednesse» (77-8).

Un'analisi della struttura indica la funzione strettamente umana dello spazio nell'elaborazione di questa problematica. I «luoghi» dell'epitalamio sono fissati nella prima stanza: «your solitary bed»; nella quarta: «faire Temple»; nella settima: «thy nuptiall bed (loves altar)»; essi presentano apparentemente una progressione temporale, mentre il loro effettivo significato sta nelle associazioni, anch'esse apparentemente simili. Nel primo caso il luogo si associa a «sadness», «grave»; nel secondo caso a «bosom», «womb», «tomb», «barrennesse»; nel terzo caso a «grave», «cradle», «nakednesse». Le associazioni, cioè, suggeriscono non tanto una progressione temporale quanto una problematica amorosa che si svolge all'interno di questa struttura spaziale in cui l'accento a alla morte è infine vinto e trasceso dal sacrificio d'amore.

È una progressione e una problematica che trova conferma nei *Songs and Sonets*. È implicita in *The Sunne Rising* in cui il tempo cronologico non combacia con il tempo interiore o passionale («Busie old foole, unruly Sunne /.../ Must to thy motions lovers seasons run?»), 1-4) e viene disgregato, scomposto in «rags of time» (10)¹³ e sconfitto dalla dimensione dell'amore («Love, all alike, no season knows», 9) che è connesso all'esperienza conoscitiva del poeta impegnato a ricostruire un suo universo:

She is all States, and all Princes 1.
Nothing else is. (21-2)

Il modo in cui lo spirito cerca di farlo in *Lovers Infinitenesse* è espandendosi nella completa identificazione, «Thee All», «Be one, and one anothers All» (33) (*Epithalamion*, «You and your other you meet there anon», 6). Così, in *Valediction: forbidding Mourning*, l'unico punto che interessa è il centro («And though it in the center sit..., 29) e la relazione tra i due amanti è resa con «expansion»

13. Si paragoni «The fragments, scraps, the bits and greasy reliques» di Troilus.

not yet
A breach, but an expansion,
Like gold to ayery thinnesse beate. (22-4)

che si chiude sostituendo a una progressione lineare una forma chiusa circolare «makes me end where I begunne» (36).

Allora, all'interno della circolarità, anche il «timore» di Spenser assume una diversa dimensione in quanto deriva dall'auspicata, ma non realizzata perfezione del cerchio. L'epitalamio dovrebbe essere una manifestazione esemplare. Donne invece la limita e nello spazio e nel tempo. In *A Nocturnall upon S. Lucies Day* il poeta concentra tutta l'attenzione sull'ora, su quella vigilia che poi si espande sì a «the yeares midnight», ma negativamente. Altrove l'idea della circolarità è pur sempre sentita, ma nel momento cruciale Donne non esita ad esprimere la sua incredulità:

So, of the Starres which boasts that they do runne
In Circle still, none ends where he begun. (275-6)

e la necessità di trovare una diversa direzione («And needed a new compasse for their way», 226). Il timore che Donne associa a questa situazione psicologica alla continua ricerca di uno spazio abitabile si sente ancora nella circolarità del compasso di *A Valediction*, ma anche nella rotondità della lacrima di *A Valediction: of Weeping*, che richiama l'idea di un luogo compiuto e perfetto. In *The Good Morrow* l'alternanza è tra «fear» che si associa a «new worlds» e «love» che è connesso a «little room, an everywhere» (11).

Nell'*Epithalamion* questa problematica che oscilla tra la paura e l'amore, tra la morte e la vita ci riconduce al luogo classico del poemetto, cioè al letto nuziale che è il punto di partenza e di arrivo del ciclo vitale («solitary bed» – «nuptiall bed»).

Per entrare nel «sacro» cerchio dell'amore si deve compiere un sacrificio¹⁴: è l'idea della consumazione dell'amore (i «tapers» di *The Canonization*¹⁵) che contiene anche l'idea di una rinascita nella morte, nell'idea della donna che nasce dalla vergine¹⁶. Essa

14. Si paragoni nell'*Epithalamium* di R. Crashaw, «Be each of them a mutuall sacrifice/of eithers eyes» (II, 131-2).

15. Si confronti sia con Crashaw, «Come virgin Tapers of pure waxe...» (I), sia con Herrick, «Beheld! how Hymens Taper-light...» (VI).

16. Crashaw aggiunge anche l'immagine della fenice «Yet Loue in death did wayte upon her/.../her funeral pyle/the marriage bedd,/in a sighed smile/she vanished./So rich a

coinvolge tutta l'ambivalenza delle associazioni dei tre luoghi dell'*Epithalamion*. Nelle immagini del poemetto «brideroom-priest» sacrifica «an appointed lamb» (verginità) e preannuncia la dialettica tra «eagle» e «dove» (22) di *The Canonization* che significa anche là rinascita. Nell'epitalamio al sacrificio segue un'immagine vitale:

O light
Of heaven, tomorrow rise thou hot, and early (91-2)

ed in essa si realizza anche l'ultima fondamentale differenza con Spenser. Una volta distinta la morte dalla vita e i simboli della morte da quelli della vita, la problematica rimane sempre all'interno del concetto di donna e di amore e non di procreazione; si realizza nella dinamica della crescita dell'amore: la stessa «expansion» è un concetto dinamico. In essa si conciliano anche i simboli del giorno e della notte, sempre presenti nell'epitalamio, come si conciliano in *A Lecture upon a Shadow* in cui l'amore «is a growing or full constant light» (25), quella stessa luce invocata da Spenser (412) e da Donne (91-3) per motivi tanto diversi.

VI

Diverso è anche il caso di Sir John Suckling; e contrastante è il giudizio critico nei suoi riguardi. Quanto la poesia di Donne è stata in tempi recenti studiata, tanto quella di Suckling è stata negletta. Poeta leggero, superficiale, a volte scurrile, lo definisce molto sommariamente J. B. Broadbent in un recente libro, *Poetic Love* (1964) e, se non fosse per L. A. Beurline, il canone delle sue opere dovrebbe ancora essere fissato¹⁷.

Ma il destino di Suckling in epoca moderna non coincide affatto con la popolarità che egli godeva nel seicento e settecento. I giudizi critici dell'epoca concordano. In un manoscritto del Reverend Joseph Spence intitolato «*Quelques Remarques Hirst: sur les poëtes Anglois*» che doveva servire da traccia per una storia della poesia inglese, solo recentemente stampato da James M. Osborn¹⁸, si legge:

dresse of death nere famed/the Cradles where her kindred flamed;/so sweet her mother phaenixes of th' East/nere spiced their neast' (6).

17. L. A. Beurline, «The Canon of Sir John Suckling's Poems», *SP*; 58, 1960, pp. 492-518; e «New Poems by Sir John Suckling», *SP*, 59, 1961, pp. 651-7.

18. J. M. Osborn, «The First History of English Poetry» in *Pope and His Contemporaries*, ed. by J. L. Clifford, L. A. Landa, Oxford U.P., 1949, pp. 230-251.

Mais le Chevalier Suckling fut le seul Genie tout pur; & qui par sa pureté ne se laissa pas infecter de la contagion generale. Son stile est net et elegant: ses Pensées libres & naturelles. Il y a une gayeté de coeur, & une naïveté, repandues dans tous ses ouvrages, qui marquent son caractère particulier. Sa vie fut très courter; & ses perfections très grandes.

Inoltre, l'eroina in *The Way of the World* (1700) loda Suckling, suo poeta preferito, perché è «easy» e «natural».

A Ballad Upon a Wedding non è una composizione da sottovalutare. Appartiene ad un certo modo di vedere la vita, ma il tono esatto, la scelta degli episodi, la capacità di mantenere l'atmosfera in modo equilibrato e garbato sino alla fine, non sono qualità che si devono dare per scontate. La ballata di Suckling non pretende di inserirsi in un disegno cosmico, né di sollevare problemi ontologici; è il risultato dell'«osservazione» divertita da parte di un Cavalier Poet di un matrimonio «borghese».

Volendo rifarsi agli epitalami di Spenser e di Donne, c'è da osservare in primo luogo che *A Ballad* si svolge secondo una progressione temporale; è infatti una narrazione rivolta ad un uditore, «Dick», nella quale il poeta è chiaramente onnisciente o meglio onnipotente. La convenzione che Suckling adopera non è né quella spenseriana, né donnesca; non si parla del proprio matrimonio né si celebra quello di una terza persona. Suckling mescola i due metodi: racconta il matrimonio di un altro e allo stesso tempo fa in modo di essere presente a tutta la cerimonia «per caso» (elemento già potenzialmente ironico).

Ma non sono questioni di veridicità e di convenzioni narrative che devono guidarci nella lettura di questa ballata (anche se si possono distinguere le tre parti tradizionalmente principali: il rito, il festeggiamento, il ritiro) che evidenzerebbero l'artificiosità dei passaggi. C'è, invece, una unità d'insieme da considerare; ed è in fondo questa che ci viene offerta. La presenza veritiera del poeta «At Charing Crosse, hard by the way» (st. 2) riconfermata poco dopo, «And there did I see...», non è più di grande importanza. Quello che ci interessa è vedere come Suckling crea il tono iniziale e come lo mantenga tale sino alla fine.

Innanzitutto il titolo stesso di «ballata» è potenzialmente ironico. Una ballata si scrive per raccontare qualcosa di eccezionale: un matrimonio appare a Suckling come qualcosa di estremamente improbabile e perciò soggetto da ballata. All'amico «Dick» preannuncia una delle «rarest things (I) have seen;/Oh thing beyond com-

pare!» (st. 1). E nella seconda stanza il procedere degli invitati da una «house with stairs» mescola il senso della parata militare con la serietà campagnola «Vorty at least, in Pairs» (st. 2).

Si procede con una struttura strofica in cui i versi lunghi presentano l'azione e quelli brevi il risvolto umoristico. Così all'atteggiamento di quella gente assolutamente seria, cosciente di ciò che sta andando a fare, fa contrasto lo sposo, l'unico che serbi ancora dei dubbi «one Pest'lent fine» perso «Amongst the rest», che, solo più tardi, «Walks on before the rest» (st. 3). Il suo stile di vita, riassunto in «At Course-a-Park, without all doubt» (st. 4) collide con la decisione di sposarsi, di compiere una cosa così rara, come sono «rari» gli abiti che indossa («The King – God bless him – 'twould undo him: /Should he go still so drest»), anche perché sembra davvero così poco convinto

Yet by his leave (for all his haste)
He did not so much wish all past,
(Perchance) as did the maid. (st. 5)

L'ironia continua, con la sposa i cui piedini «beneath her petticoat, /Like little mice stole in and out» (st. 8), le cui guance sono «so rare a white»... such as are on a Katherne Pear, (The side that's next the sun) (st. 10), le cui labbra sono così piccole «Thou'dst swear her teeth her words did break/That they might passage get» (st. 12).

Giunge il pranzo nuziale («the Cook knockt thrice» st. 15), poi si fa sera e tutti si fan da parte «To counsel and undresse the Bride» (st. 19), superato infine l'ultimo ostacolo del «posset» della sposa che lo sposo si beve interamente per guadagnare tempo, si spengono le candele. Il lettore si aspetterebbe, ormai, l'augurio tradizionale e invece agisce ancora la struttura comica, con il poeta che capovolge il climax tradizionale. Il matrimonio era all'inizio apparso come qualcosa di raro e di austero, ma in fondo che cosa faranno gli sposi nel segreto della notte?

What that is, who can tell?
But I believe it was no more
Then thou and I have done before
With Bridget and with Nell.

e con ciò si compie anche la desacralizzazione della immagine tradizionale. Il climax non è il climax del rito, ma della struttura ironica; mette in luce l'aspetto umoristico del complesso rito nuziale,

vero e proprio soggetto umoristico, ma che si è indotti a rileggere anche per lo humour con cui è descritto.

BIBLIOGRAFIA

- Baroway I., «The Imagery of Spenser and the 'Song of Songs'», *JEGP*, 33, 1934, 15-31.
- Beaurline L. A., «The Canon of Sir John Suckling's Poems», *SP*, 58, 1960, 492-518; «New Poems by Sir John Suckling», *SP*, 59, 1961, 651-7.
- Bredvold I., «The Naturalism of Donne in Relation to some Renaissance Traditions», *JEGP*, 22, 1923, 471-502.
- Erskine J., *The Elizabethan Lyric*, N.Y., 1903.
- Gierasch W., «Donne's Negative Love», *The Explicator*, IX, 1950, 13.
- Greene T.M., «Spenser and the Epithalamic Convention», *CL*, 72, 1957, 9-13.
- Hamilton A. C., «Spenser's Pastoral», *ELH*, 33, 518-31.
- Hieatt A. K., *Short Time's Endless Monument*, New York, 1960.
- Jones H. S., *A Spenser Handbook*, New York, 1930.
- Henderson F. O., «Tradition of «Precieux» and «Libertin» in Suckling's Poetry», *ELH*, IV, 274-98.
- Heyen W., «Narration in Spenser's *Epithalamion*», *BSUF*, VI, 51-4.
- McPeck J. A. S., «Major Sources of Spenser's *Epithalamion*», *JEGP*, 35, 1936, 183-213.
- Main W. W., «Spenser's *Epithalamion*», *NQ*, 8, 1951, 545.
- Nelson W. (ed.), *Form and Convention in the Poetry of Edmund Spenser*, New York, 1961.
- Niemeyer A., «A Misdating», *MLN*, 56, 1941.
- Novarr D., «Donne's *Epithalamion* made at Lincoln's Inn: Context and Date», *RES*, 7, 1956, 150-63.
- Ornstein R., «Donne, Montaigne, and Natural Law», *JEGP*, 55, 1956, 213-29.
- Osgood, «*Epithalamion* and *Prothalamion* 'and theyr eccho ring'», *MLN*, 76, 205-8.
- Raizis M. B., «The Epithalamion Tradition and John Donne», *Wichita State University Bulletin*, 42, IV, 3-15.
- Ramsay J. C., «The Garden of Adonis and the Garden of Forms», *UTQ*, 35, 188-206.
- Smith J. N., «Spenser's *Prothalamion*: A New Genre», *RES*, X 173-8.
- Stevenson W. H., «The Spaciousness of Spenser's *Epithalamion*», *REL*, v, 61-9.
- Tuve R., «Spenser's Reading: The *De Claris Mulieribus*», *SP*, 33, 147-65.
- Van Winkle C., (ed.), *Epithalamion*, N.Y., 1926.
- Welsford E. (ed.), *Spenser, Foure Hymnes, Epithalamion*, Oxford, 1967.
- Woodward D. H., «Some Themes in Spenser's *Prothalamion*», *ELH*, 29, 34-46.

THE ORIGINS AND DEVELOPMENT OF THE ENGLISH «AYRE»

In the Elizabethan period there was a very strong link between poetry and music, exemplified by the «ayre», in which they were integrated in a manner that is probably unique.

During the early part of the 16th century the sung lyric emerged as one of the most common expressions of the link between poetry and music in court circles. The absence of written music for the lute before the first decade of the 16th century makes it impossible to establish with any certainty the date at which the lute-song made its appearance in Europe. According to some evidence the method of performance with solo voice and lute was already in favour as early as 1480¹. In Italy the earliest lute songs were tablatures² based on part-songs: Franciscus Bossinensis published a collection of *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto....* However, in so doing, Bossinensis was in fact reconverting some *frottole*³ to their original medium. It seems, in fact, that the *frottola* was the written result of a long tradition of improvised songs for voice and instruments. The printed *frottole* by Marchetto Cara and Bartolomeo Tromboncino may be 'touched-up' versions of actual performances by the famous *improvisatori*, like Serafino dell'Aquila, Benedetto Chariteo, Antonio Terpandro and Timoteo della Vite⁴. Also in France the earliest extant lute-music is transcribed, not

1. John Stevens, *Music and Poetry in the Early Tudor Court*, London, Methuen, 1961, p. 281.

2. A system of notation of music for plucked instruments.

3. Generic name for various types of Italian secular songs of the late 15th and early 16th centuries. Although they were probably performed as accompanied songs with the lower parts played on instruments, purely vocal performance cannot be ruled out. The late 'frottole' are of interest as forerunners of the madrigal.

4. In about 1521 Ottaviano de' Petrucci published a collection of *Frottole de Misser Bartolomio Tromboncino et de Misser Marcheto Cara con Tenori e bassi tabulati con soprani in canto figurato per cantar e sonar col lauto*.

composed, for the lute, as the titles of Attaignant's books of 1529 make clear. The Spanish lute-books of Luis Milan, Miguel de Fuenllana, Enrique de Valderrabano and Alonso de Mudarra contain the earliest examples of songs specifically written for the voice with accompaniment on the *vibuela de mano*⁵. In England, the history of the solo song is more difficult to trace owing to the complete absence of any examples of tablature from before about 1450. England did not have a Petrucci⁶ who could produce printed editions of the music then fashionable, and in the absence of a trade in printed books of music, it is clear that a great number of solo songs were grouped in manuscript collections⁷. It is in this period that, in the words of J. Stevens,

the statement, 'this lyric was written for music', can from now on mean, equally well, two distinct things: either, 'this lyric was written to fit a tune already in existence', or, 'this lyric was written so as to be suitable for setting, later, to music in parts'⁸.

That the lyrical poetry of Wyatt, Surrey and their contemporaries was specially intended for musical setting is still a matter of controversy. It is true that there are examples of their lyrics set to music, like *My friends* and *O happy dames* by Surrey⁹, or *A Robyn, joly Robyn* – set by Cornish –, *Blame not my lute* and *Hevyn and erth, and all that here me plain* by Wyatt¹⁰. On the other hand Wilfrid Mellers casts doubt on the suggestion that Wyatt's lyrics were written with a musical setting in mind when he says:

He [Wyatt] talks so much about his lute; it seems to me, however, that Wyatt's poetry is very different from that which was set to music in those days¹¹.

5. The '*vibuela de mano*' or simply '*vibuela*' was a six-course guitar of the 16th century.

6. Ottaviano de' Petrucci da Fossombrone (1466-1539) was the first printer to be really successful in the music field. He obtained from the Government of Venice a 25-year privilege to print music.

7. The earliest known set of English printed music books was that issued by Wynkyn de Worde in 1530. It was not followed by any further secular musical publication until Thomas Whythorne's set of *Songes of three fower and five voyces* was issued in 1571.

8. J. Stevens, *op. cit.*, p. 35.

9. Denis Stevens, «La Chanson Anglaise avant l'école Madrigaliste», *Musique et Poésie au XVIe Siècle*, Paris, 1953, p. 125.

10. Ivy L. Mumford, «Musical Settings to the Poems of Sir Th. Wyatt», *Music and Letters*, vol. 37, 1956, p. 315.

John Stevens is of the same opinion:

To sum up, the evidence is insufficient to support any definite conclusion about Wyatt's original intention. *Blame not my lute* later became, like *Pastyme* and a few other courtly songs, popular. That is evident. But I suspect that musical intentions of any kind that could be called 'artistic'¹² were far from Wyatt's mind when he wrote, and far, too, from the minds of his contemporaries¹³.

If this is true of the poets of Henry VIII's reign, the tendency must have changed by the second half of the century, when one of the early miscellanies, *The Paradyce of Daynty Devyses* (1576), clearly stated that its contents were mainly intended for music by their authors and advised its readers to find tunes for the

ditties... [which] are both pithy and pleasant, as well for the invention as meter, and wyll yeelde a farre greater delight, being as they are so aptly made to be set to any song in .5. partes, or song to instrument.

Moreover other miscellanies sometimes even borrowed the texts from musical settings: thus *A Handfull of Pleasant Delites* (1584), *The Passionate Pilgrim* (1599) and *Englands Helicon* (1600), all contained excerpts from the musical volumes of Byrd, Dowland, Morley and Weelkes. Many of the best lyrics of the period have survived because they were published by the composers of the musical settings.

It is in this period – the end of the 16th century – that the humanistic ideas coming from the Continent began to affect the arts in England. Before then there are few signs that English humanists were considering the problem of music in relation to words, even in its most elementary aspects. However «the more advanced ideas of the humanists were not current even in France and Italy until the second half of the 16th century»¹⁴. To understand the emergence of the English song or 'ayre', it is necessary to see what the ideas of the humanists were on the Continent, particularly in France and Italy. Their direct influence on England is difficult to assess, but it is important to see clearly what the general feeling and attitude was towards music and poetry.

12. In a note J. Stevens (*op. cit.*, p. 35) says: «The awkward but unavoidable terms, 'art-music', 'art-song', 'art-setting', are generally used in this book to denote the written musical compositions of professionals and trained amateurs».

13. J. Stevens, *op. cit.*, p. 138.

14. *Ibidem*, p. 70.

In France, Pierre de Ronsard and the other poets of the Pléiade were the first to apply the spirit of the new Humanism to music¹⁵. They gave careful study to everything that they could discover about ancient music and sought to restore to it its miraculous powers, mainly through a return to classical poetic forms and the exact marriage of words and music. Joachim du Bellay in his *La Deffense et Illustration de la Langue Françoise* (1549) exhorted the poets of France to study the Greek and Roman pattern, to write their odes and to sing them to the accompaniment of the lute. In 1571 Jean-Antoine de Baïf and Thibaud de Courville, a lutanist, founded the *Académie de Musique et de Poésie* and royal recognition was given to the moral and aesthetic aims of the founders. The aim of the *Académie* was to reconstruct the basis of French prosody on the lines of quantitative metre, and when music was used in conjunction with measured verse it was made to match with short and long notes the short and long syllables of the text as faithfully as possible; the result was known as *musique mesurée à l'antique*. This *vers mesuré* was an extension of a practice which had been observed in setting Latin verse since the beginning of the century to the vernacular. Although the new vogue of the *vers mesuré* was short lived, it was significant in that it increased awareness among musicians of the importance of the just setting of long and short syllables, and it left its mark upon the later French *air de cour*. The name *air* had supplanted the older name *chanson* in about 1570, and in LeRoy's collection of settings for solo voice and lute, the *Livre d'Airs de Cour*, for the first time the term *air de cour* was adopted.

In Italy, at this time, the situation was very interesting because the madrigal was reaching its climax with composers such as Monteverdi, Croce and Gesualdo. And as the new trend developed in the solo-song, several of the new ideas were also adopted, unconsciously perhaps, by the madrigalists. In fact, Giovanni de' Bardi and Vincenzo Galilei hailed the madrigalist Cipriano de Rore as their prophet in that he, like Plato in his *Republic*, required that the melody and rhythm should follow the text and not the opposite.

15. Ronsard was acquainted with the Italian liking for lute songs and writes: «Et ferai encore revenir (si je puis) l'usage de la lire aujourd'hui resuscitée en Italie, laquelle lire seule doit et peut animer les vers et leur donner le juste poix de leur gravité». (Ronsard's *Oeuvres*, ed. Vagary, Paris, vol. 3, p. 368).

Even when the madrigal was establishing itself as the appropriate musical counterpart of Petrarchan poetry, there lingered in Italy a predilection for the solo air with lute accompaniment¹⁶. The literary circles which patronized the air had quite clear reasons for preferring it. They felt that contrapuntal music, however much it tried to give evidence to the text, distracted attention from the poetry¹⁷. This is the opinion of Sir Frederick (Federico Fregoso) in the *Courtyer*, when he says:

...a faire musicke, so it be done upon the booke surely and after a goode sorte. But to sing to the lute is much better, because all the sweetnes consisteth in one alone, and a man is much more heedfull and understandeth better the feat manner, and the ayre or veyne of it, when the eares are not busied in hearing any moe than one voice: and beside every litle errour is soone perceived, which happeneth not in singing with company, for one beareth out an other.

But singing to the lute with the dittie (me thinke) is more pleasant than the rest, for it addeth to the wordes such a grace and strength, that it is a great wonder¹⁸.

The amateur, when listening to the madrigal, met difficulties in following the independent movement of each part and, in addition, felt that in solo music the words were more fairly treated. He preferred a simpler texture in the music which would not distort the accentuation of the words and would leave opportunity for hearing and appreciating the words as poetry. In 1607, Agostino Agazzari thought it still necessary to emphasize the virtues of the new style and the faults of the old contrapuntal part-music in his *Del Sonare sopra 'l Basso con tutti li Stromenti e dell'uso loro nel Conserto*. He writes:

...dico, che essendosi ultimamente trovato il vero stile d'esprimere le parole, imitando lo stesso ragionare nel miglior modo possibile; il che meglio succede, con una, o poche voci, come sono l'arie moderne d'alcuni valentuomi-

16. In the *Journal du Voyage de Michel de Montaigne en Italie, par la Suisse et l'Allemagne en 1580 et 1581*, the author writes how he saw «...questi contadini il liuto in mano, e fin alle pastorelle l'Ariosto in bocca. Questo si vede per tutta Italia». (In Italian in the original – written in July 1581, near Florence) (Modern edition edited by Louis Lautrey, Paris, Hachette, 1909, p. 391).

17. It should be noted, however, that madrigals were intended not only for the listeners but for the singers, and from their point of view the singing of a part in a polyphonic composition was certainly a source of deep enjoyment.

18. B. Castiglione, *The Courtyer*, translation by Sir Thomas Hoby, 1561, modern edition Everyman Library, London, Dent, p. 101.

ni, e come al presente s'usa assai in Roma ne' concerti; non è necessario far spartiture, ò intavolatura; ma basta un Basso con i suoi segni come habbiamo detto sopra. Ma se alcuno dicesse, che à suonar l'opere antiche piene di fughe, e contrapunti, non è bastevole il basso à ciò rispondo, non esser in uso più simil cantilene, per la confusione, e zuppa delle parole, che dalle fughe lunghe ed intrecciate, nascono; ed anco perché non hanno vaghezza: poiché cantandosi à tutte le voci, non si sente ne periodo, ne senso; essendo per le fughe interrotto, e sovrapposto; anzi nel medesimo tempo ogni voce canta parole differenti dall'altro: il che à gl'huomini intendenti e giudiciosi dispiace...¹⁹.

The more radical neoclassicists saw a peculiar virtue in the accompanying instrument, equating the lute with the Greek lyre. These Italian neoclassicists wanted to restore not just the metres of Greek poetry but its aesthetic power. They also looked to music for assistance, knowing that the Greek lyric had been sung. The new interest in Greek poetry and its music led to the invention of the *stile recitativo*, which had an enormous influence on the early melodramatic works by Cavalieri, Peri and Monteverdi.

Interest in literary and philosophic subjects had always been lively in Renaissance Florence. From about 1570 Giovanni Bardi, Count of Vernio, gathered round him a number of men attached, in different capacities, to the Medici court, and they continued to meet at his house until he moved to Rome in 1592. This *Camera-ta fiorentina* concentrated on the relation between music and poetry. It did not produce any new ideas about them, but it formulated clearly what neoclassical amateurs tended to think. The members were practising musicians, scholars, and men of letters. Ottavio Rinuccini (1565-1621) was the chief literary figure of the *Camerata fiorentina*. He was a lyric poet whose fame had travelled to France and won him invitations to visit Maria de' Medici and Henry IV. Together with the young singer Jacopo Peri he was to write a dramatic pastoral, *Dafne*, and later the 'libretto' for *Euridice*, a dramatic work set to music also by J. Peri and first produced in Florence in October 1600²⁰.

Vincenzo Galilei (c. 1520-1591), Galileo's father, was the most scientific of the group. In 1581 he wrote his *Dialogo della musica*

19. A. Agazzari, *Del Sonare sopra 'l Basso con tutti li Stromenti e dell'uso loro nel Concerto*, Siena, 1607. Facsimile reprint, Bologna, Forni, 1969, p. 7.

20. In his preface to *Euridice*, Rinuccini says that he had written the text of *Dafne* «solo per fare una semplice prova di quello che potesse il canto dell'età moderna» (F. Testi, *La Musica Italiana nel '600*, Milano, Bramante, 1970, p. 64).

antica et moderna, partly in response to the curiosity and eagerness for instruction of these gentlemen. Among the other members of the *Camerata* were also the singer Giulio Caccini and the amateur Pietro Strozzi.

Although neoclassical in its essence, the *Camerata* was not antiquarian in its interest: it wanted to apply Greek practice to modern conditions:

It did not know much about Greek music, but it believed all the accounts of the ancient writers about the power of music. Why was it then, that modern music could not tame wild beasts and alter the characters of men? ²¹.

Either human nature had changed or else modern music had lost something that Greek music had had. The *Camerata* therefore felt bound to enquire what was the secret that the Greeks knew and that the moderns did not. It lay, they decided, in the realization that music was a blending of words, rhythm, and harmony. Among the Greeks vocal music was supreme and the words governed it. In its turn rhythm was latent in the words and it was produced by a succession of justly measured syllables. The new ideas had led to the desire to return to the cultivation of melody. Vincenzo Galilei urged composers to imitate the simple tunes and means of the *frottole* and *arie* and to seek 'beauty of air'. He meant that not only tunefulness, but also simplicity of texture, rhythmic vitality and clarity of harmonic movement had to be the aim of the composer. The air-style could be ennobled by bestowing it upon worthier poetry. For this purpose Giulio Caccini, a professional singer of great fame, requested the noted poet Gabriello Chiabre-²² to provide him with fresh lyrics, some of which he set to music among the airs of *Le Nuove Musiche*.

This collection, published in Florence in 1602 (1601, Florentine style), contains some of the earliest composed examples of the new air as well as solo madrigals. The *arie* were strophic songs with a very long tradition behind them. The music was composed in order to fit a fixed poetical scheme and each stanza was sung to the same tune. Solo madrigals were through-composed songs which followed the procedure of the madrigal, and in fact the

21. B. Pattison, *Music and Poetry of the English Renaissance*, London, Methuen, 1970 (1948), p. 125.

22. Other poets whose lines were set to music included Battista Guarino, Giambattista Marino, Luigi Tansillo, Torquato Tasso and even Petrarch.

texts were of the same sort that served the earlier polyphonic madrigal composers. Although Caccini's publication had been preceded by about two months by that of Domenico Melli, his airs, according to him, had been composed as early as 1585. Since expression and the moving of the 'affections' was the main aim of the followers of the new style, the solo madrigal received great attention. The burden of the expression was on the melodic line, and its purely chordal accompaniment was taking the place of the other voices of the traditional polyphonic madrigal. Music, says Caccini, should spring naturally from the rhythms of impassioned speech

*...à quella maniera cotanto lodata da Platone e altri Filosofi che affermarono la musica altro non essere, che la fauella, e 'l rithmo, e il suono per ultimo, e non per lo contrario, à volere, che ella possa penetrare nell'altrui intelletto, e fare quei mirabili effetti, che ammirarono gli Scrittori, e che non poteuano farsi per il contrappunto nelle moderne musiche [i.e. in modern times]*²³.

It was the professional singers like Caccini who, being readier to experiment, finally provided the decisive impetus that turned music definitively in the new direction, in response to the general need for a more emotional and more passionate expression.

An appreciation of the great importance which in that period was attributed to the emotional power of music is essential for the understanding of the 'ayres' in England, especially those of John Dowland. It has already been noted that both in France and Italy the new developments were mainly concerned with what Greek music achieved to a supreme degree, the arousing of passions and emotions. Indeed vivid expression was what, already in the middle of the 16th century, Adriaan Coclicus most admired in the music of Josquin des Prés and his contemporaries, by him called *musica reservata*. The exact meaning of this term is not clear, but, writes J. Stevens,

whichever of the many interpretations of the word 'reservata' is correct, a characteristic of the music itself is its power of producing an emotional commentary on the chosen text²⁴.

It is interesting to note that this change of attitude towards the

23. Giulio Caccini, *Le Nuove Musiche*, Florence, 1602, Introduction, facsimile reprint, Roma, Mantica, 1934.

24. J. Stevens, *op. cit.*, p. 69.

purpose of music marks, according to Palisca, the beginning of what could be called the 'baroque ideal'. He writes:

If there is any common thread that unites the great variety of music that we call baroque, then it is an underlying faith in music's power, indeed its obligation, to move the affections... Adriaan Willaert... almost never sacrificed beauty of form, perfection of technique, and a prevailing harmoniousness for affective expression... But once across into the next generation, that of his pupil and countryman Cipriano de Rore, we have entered the beginnings of the baroque, because he is often more concerned with affection than form²⁵.

Instructions for the composers were given by Thomas Morley in his *Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*, where he insists that the notes and their succession should match the mood of the words. William Byrd, in his *Gradualia*, describes how he sets words to music in this way:

There is a certain hidden power, as I learnt by experience, in the thoughts underlying the words themselves; so that, as one meditates upon the sacred words and constantly considers them, the right notes, in some inexplicable manner, suggest themselves quite spontaneously²⁶.

About the same time, Agostino Agazzari was writing:

*le consonanze, e tutta l'armonia, sono soggette, e sottoposte alle parole, e non per il contrario: e questo lo difenderemo con tutte le ragioni all'occasione. È ben vero, che semplicemente, e per lo più potrebbesi dar certa regola di camminare, ma dove sono parole, bisogna vestirle di quell'armonia convenevole che faccia, o dimostri quell'affetto*²⁷.

It is in this atmosphere that the art of the English 'ayre' found full expression. In England both the 'ayre' and the madrigal reflect the same preoccupation with expression and the transmission of feeling. The 'Elizabethan Melancholy' which so much affected composers like John Dowland and John Danyel and which pervades their music, was so widespread that a vogue or fashion for melancholy grew up not only among writers and musicians but among the aristocracy as well. The most celebrated madrigalists of the time, Ward, Weelkes, Gibbons, Byrd, Farnaby and Wilbye, all show in their art what Dr. Timothy Bright, Nicholas Breton and Robert Burton had examined so extensively in their writings.

25. C. V. Palisca, *Baroque Music*, New Jersey, Prentice-Hall, 1968, p. 5.

26. Transl. by E. H. Fellowes in William Byrd, Clarendon Press, London, 1936, p. 85.

27. A. Agazzari, *op. cit.*, p. 5.

It is noteworthy that while in Italy the madrigal came long before the air and was gradually supplanted by it, in England the two forms first appeared in print at practically the same time. Only three years after the first publication of completely English madrigals – Morley's *First Booke of Madrigalls to Foure Voyces*, (London, 1594) – had appeared²⁸, Dowland saw the publication of his *First Booke of Songes or Ayres, of fowre parts with Tableture for the Lute* (London, 1597). This was the first printed collection of true 'ayres' though it is true that, in 1596, William Barley had already included four songs with 'bandora' accompaniment in his *New Booke of Tabliture*. They were not of high artistic importance however, and were possibly adapted from part-songs. In 1601 Thomas Campian and Philip Rosseter published their *Booke of Ayres*. This was intended as a «manifesto of the new 'ayre' or solo-song's ascendancy over the older polyphonic madrigal»²⁹. It was, in fact, the first book containing only 'ayres' for single voice accompanied by a single instrument: the lute, 'orpherian' and 'Base Violl'. Michael Cavendish had published, in 1598, 14 '*Ayres in Tabletorie to the Lute*', but eight more compositions in the same book were still specifically composed for five voices.

A feature of the English 'ayres' which were published in the quarter of a century between Dowland's first book of 1597 and John Attey's only book of 1622 is that they show practically no stylistic development. Dowland's first published 'ayres' already show complete maturity and mastery of the style, and this is also true for all the other 'ayres' that appeared in about thirty collections before 1622. Almost all these books of 'ayres' appeared in 1612 and after that date the 'ayre' proper began to decline. A principal reason for this was the influence of the new 'declamatory' style brought to England by Italian performers and composers. Of great importance in this respect was the publication of *Prime Musiche Nuoue* (London, 1613) by Angelo Notari, an Italian musician at the Jacobean Court. Six of the eight songs already con-

28. In 1588, Nicholas Yonge had published *Musica Transalpina*, a collection of Italian madrigals with the text translated into English and, in 1590, the poet Thomas Watson had published his *First sett of Italian Madrigalls Englished*. Thomas Whythorne's *Songes of three, fower and five voyces*, printed in 1571, and Morley's *Canzonets to three voices* (1593), were not true madrigals.

29. W. R. Davis, *The Works of Thomas Campian*, London, Faber & Faber, 1969 (1967), p. 12.

tain a recognizable 'declamatory' element in their setting. Between 1614 and 1622, Nicholas Lanier was setting court masque songs as declamatory 'ayres'. These became popular in court circles, from which they were later to spread, eventually displacing the lutanist 'ayre' as the predominant form of art-song.

As already seen, the period of the 'ayre' is comprised between 1597 and 1622. Later songs, although still often called 'ayres' well into the 17th century, are composed in a different idiom. Those published between 1597 and 1622 have so many common characteristics of style and technique as to constitute a distinctive type.

The essence of the English 'ayre' is the tune. Its distinction lies in its being the first English song in which the accompaniment is carefully composed yet purely subsidiary to the solo voice³⁰.

It is simple, without making great musical demands; the range is often within a single octave, or even a sixth and the melody moves by steps rather than leaps, yet it evokes the emotions powerfully when performed, following the speech-movements of the words very closely. The 'ayres' reflect the new ideas of the *Camerata* and the native influence of solo-songs with full string consort accompaniment, like the celebrated *Ye Sacred Muses* by William Byrd. Another important influence was that of dance music, which can be traced in several compositions of Dowland and other song-composers: the themes of fashionable dance tunes, especially French – pavans, galliards, bransles, almands and courantes – were freely adopted after the manner of the *air de cour* and *voix de ville*.

The text of the 'ayre' is normally strophic and the same melody serves for several verses, but the pattern within the stanza is variable and often depends on the number of lines and the phrasing. For example, in 6-line stanzas the first four lines are commonly set to a simple melody, A, while the next two lines are set to another melody, B; usually the final couplet, set to melody B, is repeated so that the entire pattern of the stanza when sung is A + B + B. In stanzas with more lines, twelve for instance, the first two lines are set to the melody A which is repeated for the third and fourth lines. The fifth and sixth lines are set to the melody B which is used again for the following couplet. Finally the last four

30. B. Pattison, *op. cit.*, p. 113.

lines together are set to the tune C. The resulting musical pattern is therefore A + A + B + B + C. So, once the first stanza has been set to music in such a way that meaning and notes are matched in mood and metre the subsequent stanzas must be written so that they fit in with the established tune. When the composer set his own verses to music the order of the composition was probably the one just described, and whenever a poet was writing a lyric for an 'ayre', he obviously had to bear in mind the exigencies of a repeated tune. However there are instances such as Dowland's *Flow my teares* (Book II, 2) and Danyel's *Grief, keep within* (Songs, 9, 11) where each stanza is set to a different tune.

Exceptionally the text consists of a single stanza, as for example, some sonnets set by Danyel and by Dowland. Moreover some 'ayres' were sung as dialogues between two voices, as in Martin Peerson's *Private Musicke, or the First Booke of Ayres and Dialogues* (London, 1620), or between the solo voices and a chorus of voices and viols as in Dowland's *Second Booke* (London, 1600), *Third and Last Booke* (London, 1603) and *A Pilgrimes Solace* (London, 1612).

Although the text of the 'ayre' is longer than that of a madrigal, the final performance is shorter because the 'ayre' does not involve the many repetitions which extend the short, one-stanza text of the madrigal. In the words of Thomas Campian:

What Epigrams are in Poetrie, the same are Ayres in Musicke, then is their chiefe perfection when they are short and well seasoned³¹.

In the poetic text of the 'ayre' there is always a unity of lyrical emotion which, according to the skill of the poet, is more or less developed. As John Erskine writes:

A lyric is too short or too long, according as the emotion is thwarted in its development, or fails to sustain the thought. The test of a lyrist's art is the judgment with which he proportions the length to the force of the emotion³².

The poetry in the lute song books is generally of a very high standard. This applies to the poems of Campian, but also the lyrics of the songs by Dowland, Danyel, Attey, Bartlet, Ferrabosco and

31. *A Booke of Ayres*, London, 1601.

32. J. Erskine, *The Elizabethan Lyric*, New York, Columbia University Press, 1931 (1903), p. 17.

Jones are all of high excellence. Some of the best are anonymous, but many are known to be by the famous poets of the period, including Sidney, Jonson, Greville and Donne. Some of the songs in Shakespeare's plays were also set to music by Robert Johnson and Thomas Morley.

The predominant theme is love in the Petrarchan convention, but there are also poems concerned with time and change, the transience of life, and with religious feeling. The mood naturally ranges from the frivolous to the deeply serious, and the best, even when the theme is conventional, give the impression of being deeply felt, and the feeling is augmented by the music. As W. Mellers says:

In the 'ayre'... the words serve to evoke an appropriate musical response; the literary convention is completed only in the musical convention, the music being an essential part of the expressive significance of the words³³.

All the books of 'ayres' were printed in London where most of their composers lived. As well as the professional musicians like John Dowland, John Danyel³⁴, Alfonso Ferrabosco the Younger, Thomas Ford, Robert Jones, Thomas Morley, William Corkine and Robert Johnson, others like Campian himself, John Bartlet, Thomas Greaves and the noble Michael Cavendish were learned and highly skilled amateurs.

Essentially all the books of 'ayres' were laid out in the same manner: the book itself was in folio size and slim, and every 'ayre' was printed on two facing pages. The one on the left bore the melody and words for the solo voice and also the tablature for the lute part, placed below every line of the melody. The right-hand page contained three supplementary parts – 'tenor', 'altus' und 'bassus' – each one for one voice or melodic instrument, with the words under each line. The 'tenor' part was usually at the bottom of the page, the 'altus' part at the top and upside down, so that it could be read by a singer or musician facing the 'tenor'; the 'bassus' part was in the middle of the page, written sideways on so that it could be read by someone placed between the 'altus' and the 'tenor'; the additional stanzas were always printed at the bot-

33. W. Mellers, «Words and Music in Elizabethan England», *The Pelican Guide to English Literature*, vol. 2, Harmondsworth, 1968 (1955), p. 403.

34. John Danyel (c. 1565-1630) was the brother of the poet Samuel Danyel, one of the protégés of Sir Philip Sidney.

tom of the left-hand page. Each book contained about twenty 'ayres'.

The way the 'ayres' were printed is important because it emphasizes one of the essential characteristics of the English 'ayre' – the flexibility of its manner of performance. Firstly it could be sung or played by a single musician without any accompaniment or a singer could accompany himself on the lute. He could be joined by another singing the 'bassus' part, or playing it on the bass-viol, for example. The 'ayre' might also be rendered by a vocal quartet with or without lute accompaniment, or it might equally well be performed by a solo-singer accompanied by three viol players, with or without lute. Instead of the lute, an 'orpharion' or a bass-viol could be used for the accompaniment, while the viols could be replaced by other melodic instruments such as recorders or violins.

John Dowland was the first to publish a complete book of 'ayres' and with his successive collections he also established himself as the most important 'ayre' composer, the most personal and lyrically significant.

Although more facts are known about his life than about many other distinguished composers of his time, the portrait of his personality is somehow obscured by gaps in the information left to us. He indicates his date of birth as 1563, but the place is unknown. In 1580, at the age of seventeen, he went to Paris as 'servant' to Sir Henry Cobham, Ambassador to the King of France. Perhaps he had entered the service of Sir Henry with the express purpose of visiting France and perfecting his knowledge of the lute, since he was no doubt aware that some of the most famous teachers in Europe were, at that time, to be found in France³⁵. He might also have wished to study at first hand the Humanist thought which was manifesting itself in experimental forms such as the *musique mesurée à l'antique*.

In 1594 Dowland applied for a post as Queen's musician for the lutes, since John Johnson had died leaving a vacancy. Having failed to gain the appointment Dowland decided, as he told Sir

35. Adrian Le Roy's *A briefe and easye Instruction*, originally printed in Paris in 1567, made its appearance in England in 1568, translated by John Alford and printed by John Kingston. The contents of the *Instruction* reappeared in several different forms and Le Roy's method formed the basis of English lute teaching until the early years of the 17th century.

Robert Cecil in a letter of 1595, to spend some time in foreign travel with the intention of eventually meeting the Italian madrigalist Luca Marenzio, in Rome. However he planned first to visit the Court of Henry Julius, Duke of Brunswick. He was received with marks of great favour at the Castle of Wolfenbüttel, then continued his journey, travelling towards the Court of Hesse, apparently at the Duke's suggestion, and accompanied by the Duke's own lutenist Gregorio Howet. Both princes had musical and literary interests and were the first to establish permanent theatres at their Courts with English actors as their chief players.

From Germany Dowland travelled south towards Italy. The first city he visited was Venice where he met the famous madrigalist Giovanni Croce:

Not to stand too long upon my trauels, I will onely name that worthy maister *Giovanni Crocchio* Vicemaster of the chapel of S. Marks in *Venice*, with whome I had familiar conference³⁶.

Then he proceeded to Padua, Genoa and Ferrara, meeting with «favour and estimation»³⁷ as he went. Next he came to Florence where he was invited to play before Ferdinando I, Grand Duke of Tuscany. In the Court he would undoubtedly have met Giulio Caccini, who was then in the Duke's employment, and heard the new Italian solo airs.

In 1596 Dowland went back to England where he decided to publish his *First Booke of Songes or Ayres*, perhaps because he had realized that after his failure to secure an appointment at Court his career had reached a critical point, and that some special effort was needed to maintain himself in public favour after his absence abroad. The title page of the book includes the disillusioned Latin quotation:

*Nec prosunt domini, quae prosunt omnibus, artes*³⁸.

In the opinion of Diana Poulton,

the decision to publish songs for his crucial first appearance may have arisen from the knowledge that he would thereby reach a wider circle than if he confined himself to solo lute music only. But whether or not this is a correct interpretation of his motives, he put together twenty-one of his songs and a galliard 'for two to play vpon one Lute' and published them in

36. *The First Booke of Songes or Ayres* (1597), 'To the courteous Reader'.

37. *Ibidem*.

38. Ovid's *Metamorphoses*, I, 525.

a book which was, musically, to set the fashion for the next twenty-five years³⁹.

A dedication by Thomas Campian, himself poet and musician, was included in the preface to the book, in which he emphasized the originality of Dowland's idea:

Tho. Campiani Epigramma de
instituto Authoris.

Famam, posteritas quam dedit Orptheo,
Dolandi melius Musica dat sibi,
Fugaces reprimens archetypis sonos;
Quas & delitias praebuit auribus,
Ipsis conspicuas luminibus facit.

Dowland's reputation in England was then very high as demonstrated by the literary tributes he received in that year. Richard Barnfield coupled Dowland's name with that of Edmund Spenser in the sonnet *If music and sweet poetry agree*, published in *Poems in diuers humors* (London, 1598), and included in the *Passionate Pilgrim* (1599) by William Jaggard who attributed it and the other poems to Shakespeare, taking advantage of the popularity of publications bearing Shakespeare's name:

If music and sweet poetry agree,
As they must needs, the sister and the brother
Then must the love be great twixt thee and me,
Because thou love'st the one, and I the other.
Dowland to thee is dear, whose heavenly touch
Upon the lute doth ravish human sense;
Spenser, to me, whose deep conceit is such
As, passing all conceit, needs no defence...

In the same year, 1598, Dowland was appointed lutanist at the Court of Christian IV of Denmark, at a very high salary. It was in Denmark that Dowland completed his *Second Booke of Songes or Ayres* and sent the manuscript home to his wife for publication. In 1603 he visited England for the printing of *The Third and Last Booke of Songs or Aires*. Three of the songs have words in praise of the aged Queen as if Dowland were trying to secure the long-sought-after post by touching Elizabeth's vanity. He must then have been bitterly disappointed for, in the same year, the Queen died. From the epistle 'To the Reader' in his fourth book of songs, *A Pilgrimes Solace* (1612), we know that he was then lutanist to

39. D. Poulton, *John Dowland*, London, Faber & Faber, 1972, p. 49.

Lord Howard de Walden, having finally left the Danish Court in 1605.

Dowland's works were published with considerable regularity – the *First Booke* ran into six editions, while of the *Second Booke* it is known that no less than a thousand copies were printed – while his solo-lute music was constantly included in the repertoire of advanced players. His most famous pieces were arranged by Byrd, Morley, Farnaby, Bull, Robinson and other composers, for viols, broken consort, virginals and cittern. He was not forgotten by playwrights either, as references to him or to his music can be found in several Jacobean plays.

In 1612 John Dowland was at last appointed one of the King's Lutes in place of Richard Pike who had died, leaving the post vacant, in 1568.

It was in this period that Dowland's reputation on the Continent and in England was at its highest. His music appeared in many printed collections like Van den Hove's *Delitiae Musicae* (1612), Michael Praetorius' *Terpsichore* (1612), and J. B. Besard's *Novus Partus* (1617). In Elias Mertel's collection *Hortus Musicalis Novus* (1615) the poet Johannes Philippus Mendelius included Dowland among the best musicians in Europe and placed him the first in England. In 1622 Thomas Tomkins (1572-1656) dedicated the seventh of his *Songs of 3.4.5. and 6. Parts* to 'Doctor Douland' and began it, as a tribute, with the well-known opening phrase of Dowland's own *Lachrimae* in the uppermost voice. The same form of tribute was payed to Dowland by Anthony Holborne in his *Pavana Ploravit*, and by William Brade, Johannes Schopp, Leonhard Lechmer and William Lawes. In 1624 Dowland's name was linked with those of Byrd, Bull and Morley in a commendatory poem by William Webbe for his friend Francis Pilkington, composer of madrigals.

On May 5th, 1625, Dowland was one of the consort that played during the funerals solemnities of James I.

He was not to survive his sovereign long. The exact day of his death is not certain. He was buried at St. Anne's, Blackfriars, on February 20th, 1626 (new style).

The four song books and Dowland's own son Robert's *Musicall Banquet* contain in all eighty-eight 'ayres' by John Dowland. For the most part, the poems are anonymous, though, in recent years, the authorship of a number of them has been traced. Three poems

– Book I,2,21; Book II,18 – are by Sir Fulke Greville (1554-1628), from his collection *Caelica*, three by Nicholas Breton (c. 1545-c. 1626) – Book IV,14,15,16 – and one each by Thomas Campian – Book III,17 – and Sir Henry Lee – *A Musicall Banquet*, 8. The text of the song No. 9 in *A Musicall Banquet* is from Nicholas Yonge's *Musica Transalpina*, being a translation from a poem in Cesare Rinaldi's *Madrigali* (1588). The Earl of Cumberland, John Lyly, Sir Walter Raleigh, Hugh Holland, the Earl of Pembroke, Sir Edward Dyer are the suggested authors of some of the other poems, but in all sixty-seven poems remain unidentified.

Few of the texts set to music by Dowland are cheerful. Whether he wrote them or not the choice was certainly his and he picked those whose spirit appealed to his own temperament.

The main theme of the poems is love: sometimes a simple praise of his mistress's beauty, occasionally even a mocking comment on women; but by far the greatest number express the pain of unrequited love. These and the other songs reflecting a deep mood of sorrow and despair are among the most moving and musically effective of all Dowland's 'ayres'. This would suggest that such poems came closest to Dowland's own personal feelings and touched a chord in him to which he responded with his best musical invention. But this can be better illustrated by comparing some of the verses:

Flow, my tears, fall from your springs!
 Exiled for ever let me mourn;
 Where night's black bird her sad infamy sings,
 There let me live forlorn. (Book II,2)

Me, me and none but me,
 Dart home, O gentle Death,
 And quickly, for
 I draw too long this idle breath. (Book III,5)

Stay, Time, awhile thy flying,
 Stay, and pity me dying!
 For fates and friends have left me
 And of comfort bereft me.
 Come, come, close mine eyes, better to die blessed
 Than to live thus distressed. (Book IV,7)

The climax of despair, already so intense in these verses, is reached in one of the three 'ayres' included in Robert Dowland's *Musicall Banquet*:

In darknesse let mee dwell, the ground shall sorrow be,
The rooffe Dispaire to barre all cheerful light from mee,
The wals of marble blacke that moistened still shall weepe,
My musicke hellish jarring sounds to banish friendly sleepe.
Thus wedded to my woes, and bedded to my Tombe,
O let me living die, till death doe come. (*A Musically Banquet*, 10)

It is Dowland's supreme art that he can emphasize and underline the mood of the verses with his music. In addition to the melodic line of the singing voice, Dowland makes full use of the lute accompaniment, with its rhythm and its chords, in order to heighten the emotional tension. The choice of the intervals and the rhythmic subtleties are an integral part of his art that cannot be expressed in words. The climax of his art is, in fact, reached in *In darknesse let me dwell*. The words express the extreme sorrow and despair of the poet who, it is possible to imagine, might have been the musician himself. This 'ayre', which «can establish considerable claims to being the greatest song in the English language»⁴⁰, can make us understand why the composer was once described thus: 'Gio. Dolande infoelice Inglese'. Indeed Robert Burton must have been thinking of that type of suffering when he wrote: «If there is a hell upon earth, it is to be found in a melancholy man's heart»⁴¹. In this song the music transcends the mere setting of the words of the poem which has rather served as an impetus to the composition.

No better compromise has ever been reached between music and poetry. It was possible at the moment when Dowland wrote, when the madrigal was disintegrating under chromatic experiment, and the declamatory air was not yet standardized as an equivalent of passionate speech⁴².

Wilfrid Mellers, analyzing *In darknesse let me dwell* concludes with these highly appropriate words:

This music is a fitting complement both to the self-analytical love poetry of Donne, especially in its tragic, elegiac mood as in the *Nocturnall upon St. Lucies Day*, and to the introspective melancholy of Hamlet. It belongs to a transitional epoch... It bears within its consummate maturity the riches of past, present, and future⁴³.

40. W. Mellers, «Words and Music», *art. cit.*, p. 410.

41. R. Burton, *Anatomy of Melancholy*, (1621), mod. edth. Everyman's Library, London, Dent, 1968, I, 4.

42. B. Pattison, *op. cit.*, p. 140.

43. W. Mellers, *art. cit.*, p. 414.

JOSE ORTEGA Y GASSET FRENTE A LA ETNOLOGIA

En el conjunto de la problemática orteguiana el tema etnológico aparece sin duda de importancia secundaria, sobre todo si se piensa en el hecho de que el filósofo escribió algo específico solo en 1924¹, y que explícitamente no volvió jamás a ocuparse del asunto.

Receptivo y atento a los estímulos más diferentes, Ortega y Gasset estaba acostumbrado a este género de experimentos que nos revelan un crítico sutil en campos ajenos al propio – pintura, música, literatura, psicología, sociología, etc. –, pero siempre con cierto espíritu de «dilettante» que no quería tomarse demasiado en serio. «Yo cultivo desde mi mocedad – él dijo – una cierta forma de insensatez que consiste en pensar y hablar sobre cosas de las que apenas sé nada»². En efecto, más allá del sentido humorístico de estas palabras, encontramos aquí la clave de tanta producción orteguiana que a veces, paradójicamente, empuja aun al lector más bienintencionado hacia una insólita reacción de desconcertante incertidumbre, en precario balance entre enojo y admiración, rechazo y entusiasmo. Lo que pasa es que a una innegable superficialidad de información sobre ciertos argumentos, a menudo se junta, en Ortega, una extraordinaria capacidad para individuar lo esencial de cada problema, y es esta manera funambulesca pero casi siempre eficaz de enfrentarse a las cosas – una falta de rigor que acabó por convertirse en un estilo y en un método – lo que hace de él una figura muy amada o muy detestada.

El punto donde, en cambio, aun la polémica más inflamada tendría que apagarse o transformarse en consentimiento me parece seguramente la dimensión ética de este hombre que, para garanti-

1. J. Ortega y Gasset, *Las Atlántidas*, en *Obras Completas*, Madrid, «Revista de Occidente», 1950 y siguientes, tomo III.

2. J. Ortega y Gasset, *Un capítulo sobre la cuestión de cómo muere una creencia*, en *O.C.*, cit., tomo IX, pág. 708.

zarse la posibilidad de pensar libremente, nunca tuvo miedo a la contradicción y a la desmentida. Superior a las simplistas exigencias clasificadoras de los que, en una forma apriorística de coherencia, eligen de una vez para siempre su esclerótico sistema de vida – especie de receta mágica apta para medir y resolver cualquier problema –, Ortega conserva milagrosamente íntegro, a lo largo de su existencia, un apasionado deseo de comprenderse a sí mismo en el mundo que le rodea. Lo que quiere decir poner cada vez en discusión, y por lo tanto en riesgo, su propia historia y sus firmes resultados positivos.

Es en este sentido que el tema de la Etnología, objetivamente marginal, puede adquirir en su obra una función importante, a medida que el estudio del nacimiento y desarrollo de un problema vivido de manera auténtica permita que se descubra el hacerse de una conciencia francamente abierta. Pero sería inútil buscar alguna contribución original a esta ciencia, puesto que el filósofo español no era un etnólogo, y que se limitaba a reaccionar vivazmente frente a las novedades como todo hombre inteligente, sensible y culto. Sin embargo, es por otra parte notable que, entre todas las materias sobre las cuales él había dicho algo, ésta sea la que menos se aleja del área estrictamente filosófica, en cuanto la civilización occidental – que siempre se había considerado la civilización por antonomasia – buscó constantemente su identidad en la distante contraposición con las culturas «otras» (las «bárbaras», las «salvajes»), presentes en ella como término de comparación explícitamente negativo. Cosa de que la Etnología primero dudó, y que luego rechazó decididamente, proponiéndose más bien revolucionar las modalidades de esta valoración y, consecuentemente, la idea que acerca de sí misma tenía Europa. El estudio de las sociedades «primitivas», lejos de agotarse en sí mismo, constituye pues un aspecto importante de aquel proceso de seria y más humilde reflexión, empezado en Occidente después de la primera guerra mundial, que vio la Filosofía entre sus protagonistas, y que por eso tuvo que suscitar, necesariamente, el interés de Ortega.

Cómo y cuándo éste se manifestó en él por primera vez es, sin embargo, difícil de determinar con exactitud. En los años juveniles no hay indicios de sensibilidad alguna por la cuestión, ni siquiera en un nivel inconsciente o larvado. Al contrario Ortega vivía entonces un excitante momento de febril e incondicionada admiración hacia la cultura griego-latina que, fundándose sobre una

idea de civilización aún más selectiva que la tradicional, desembocaba inevitablemente en una especie de etnocentrismo clasicista dentro del más general etnocentrismo del Occidente. Contra lo que llamaba la «desviación ‘africanista’» de Unamuno, él escribía en 1907 que «esa línea magnífica que orienta la historia y pone en ristre los siglos hacia un ideal porvenir, necesita como toda línea de dos puntos para ser determinada: y el uno, el de oriundez, está en Grecia, donde el hombre nació, y el otro, el de fenecimiento, está en el infinito, donde el hombre impondrá la urna de su corazón cocida en un horno de Grecia por un alfarero socrático»³. Y en otro ensayo añade que «si creemos en la cultura, tenemos que creer en el clasicismo, porque es éste (...) algo así como un principio de la conservación de la energía histórica»⁴.

Menospreciando decididamente cualquier civilización que no descendiera de la helénica, un año después individuaba en la actividad científica occidental la expresión de lo humano por excelencia. «Si Europa trasciende en alguna manera del tipo asiático, del tipo africano – él afirma –, lo debe a la ciencia: el europeo no sería, de otro modo, sino una bestia rubia junto a las bestias más pálidas y de bruno pelo que pueblan el Asia, junto a la bestia negra y rizada de Goa y el Victoria-Nyanza»⁵.

No exento de ciertas confusas influencias racistas⁶, evolucioni-

3. J. Ortega y Gasset, *Sobre los estudios clásicos*, en *O.C.*, cit., tomo I, pág. 65.

4. J. Ortega y Gasset, *Teoría del clasicismo*, en *O.C.*, cit., tomo I, pág. 69.

5. J. Ortega y Gasset, *Asamblea para el progreso de la ciencia*, en *O.C.*, cit., tomo I, pág. 102.

6. Aunque inicialmente perplejo, en 1908, frente a la teoría de Gobineau sobre las razas puras (Cf. J. Ortega y Gasset, *Pidiendo una Biblioteca*, en *O.C.*, cit., tomo I, pág. 82), concibiendo la sangre como el «vehículo de la tradición moral e intelectual de cada pueblo» (*ibidem*), el filósofo aceptaba el principio de la cultura transmitida por vías biológicas. Además en 1909, ya convencido de que la cultura era el producto exclusivo de la raza aria, la mera hipótesis de no ser – en cuanto español – un puro representante de esta última, le angustiaba profundamente: «(...) si los iberos hablaban euskera, como el euskera no es idioma indoeuropeo, resultaríamos – él dice – excluidos de la comunidad gobernante aria. Esto sería deplorable. Todo pueblo no ario está condenado a perecer o a servir a la raza indoeuropea. Los arios, hombres divinos, de ánimos ágiles y curiosos, de inexhaustas riquezas espirituales, únicos seres capaces de ironía y de matemáticas, adoradores de Dios Padre, Zeus Pater, Ju-piter, Dyanspitar, inventores del régimen parlamentario, están preparados desde la eternidad para hacerse señores del mundo» (J. Ortega y Gasset, *Al margen del libro «Los Iberos»*, en *O.C.*, cit., tomo I, pág. 496). Y más adelante leemos: «(...) la tesis más generalmente aceptada pone nuestra cuna en Africa: nuestros padres fueron Kabilas (...). Todo esto es horroroso: dentro de la máxima probabilidad histórica las razas africanas no pueden sino decaer; cada día

sta vehemente, movido por aquel mismo espíritu de «misionero» de la civilización que había tolerado y hasta justificado las peores vejaciones del colonialismo⁷, Ortega estaba seguro de que la cultura no podía ser más que una – y claramente la suya –⁸, destinada a prevalecer en el mundo por sus sobresalientes cualidades⁹, y por las mismas moralmente comprometida en europeizar (o sea en enaltecer) las civilizaciones «otras» o, mejor dicho, las «no-civilizaciones».

Si cultura es negación de lo espontáneo, de lo natural¹⁰, y construcción de claridad y firmeza a través del concepto¹¹, en la opinión del filósofo español el «primitivo» queda sin duda excluido de esta actividad exquisitamente humana, puesto que «aún no posee el órgano intelectual, merced al cual es reducida la pavorosa confusión de los fenómenos a las leyes y relaciones fijas. El mundo es para él la absoluta confusión, el capricho omnímodo, la tremebunda presencia de lo que no se sabe qué es. La emoción radical del hombre primitivo es el espanto, el miedo a la realidad. Camina agarrándose a las paredes del universo: es decir conducido por sus instintos»¹². Más cerca del gorila que del hombre, «voluntarioso», «irreductible a regla y a compás», el primitivo de Ortega es «el

menguará su energía social; las virtudes públicas serán más raras y el alma de cada individuo perderá un grado más de intensidad humana, hasta apagarse, como una bugía, hasta sumergirse en la modorra de la fisiología animal» (*ibidem*, pág. 497). En 1914, aunque con acentos menos siniestros, las ideas racistas de Ortega aparecen todavía muy tenaces (cf. J. Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, en *O.C.*, cit., tomo I, págs. 341-345), pero un año después ya pensaba de otra manera, pues escribía que «dar como fundamento al determinismo histórico nociones biológicas es (...) ilusorio» (J. Ortega y Gasset, *La guerra, los pueblos y los dioses*, en *O.C.*, cit., tomo I, pág. 412) y que «una raza de hombres es una clase de productos culturales, de ideas, de acciones, de sentimientos. Y originariamente y sobre todo, una raza es una manera de pensar» (*ibidem*, pág. 414). Desde entonces Ortega seguirá empleando constantemente la palabra «raza», pero ya libre de las primitivas implicaciones conceptuales, dirigida más bien a definir un grupo étnico en el conjunto de sus características culturales.

7. «Todo derecho histórico es el reverso de una obligación histórica, de una misión cultural» (J. Ortega y Gasset, *Libros de andar y ver*, en *O.C.*, cit., tomo I, pág. 174).

8. «La cultura moderna es genuinamente la cultura europea» (J. Ortega y Gasset, *La estética del «Enano Gregorio el Botero»*, en *O.C.*, cit., tomo I, pág. 543).

9. «Grecia ha inventado los temas substanciales de la cultura europea, y la cultura europea es el protagonista de la historia, mientras no exista otra superior» (J. Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, cit., pág. 342).

10. Cf. J. Ortega y Gasset, *Renan*, en *O.C.*, cit., tomo I, pág. 459.

11. Cf. J. Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, cit., págs. 355-356.

12. J. Ortega y Gasset, *Arte de este mundo y del otro*, en *O.C.*, cit., tomo I, pág. 195.

hombre de la naturaleza¹³, osea el ser que de todas formas no tiene derecho al reconocimiento de una cultura propia, ni de cualquier forma de organización social, aunque más sencilla y diferentemente estructurada respecto a la de los hombres «civilizados». Ignorando que ya había sido formulado por Edward Burnett Tylor, en 1871, un concepto científico de cultura, ensanchado en sus componentes tradicionales hasta comprender las costumbres y conductas sociales en cuanto dirigido a valorar evolucionísticamente las varias formas de vida de los pueblos y a reconocer pues la existencia de una cultura «primitiva» al lado de la «civilizada»¹⁴, Ortega y Gasset continuaba pensando en la ciencia, en la moral, en el arte – por supuesto occidentales – como en los únicos productos culturales dignos de este nombre¹⁵, todavía fiel a las más ortodoxas ideas de procedencia iluminista.

Era la época en que habían empezado las polémicas contra el «energumenismo» casticista de Unamuno, visto como un grave obstáculo a la deseada europeización de España, porque hijo directo de aquella concepción romántica del espíritu nacional que – como toda forma de Romanticismo – él consideraba entonces una degeneración hacia lo bestial en la medida en que era negación implícita del clasicismo, es decir de las reglas con que universalmente medía lo humano¹⁶. Estamos frente, pues, a un hombre totalmente cerrado a cualquier problemática de tipo etnológico, que no tenía la menor duda acerca de la esencia y del porvenir de su civilización. Pero en poco tiempo algo revolucionario (para nuestro tema) debió de acontecerle – y no sabemos exactamente qué experiencias intelectuales¹⁷ – si en 1917 descubrimos los primeros presentimientos de una crisis incipiente de la consciencia europea¹⁸ y el año después nos enteramos de que ya consideraba las culturas «otras»

13. J. Ortega y Gasset, *La pedagogía social como programa político*, en O.C., cit., tomo I, pág. 512.

14. Acerca de este problema véanse los estudios de P. Rossi, *Introduzione a Aa.Vv., Il concetto di cultura*, Torino, Einaudi, 1970, y también «Cultura» e «civiltà» come modelli descrittivi, «Rivista di filosofia», XLVIII, 1957, 274-97.

15. Cf. J. Ortega y Gasset, *La pedagogía social como programa político*, cit., pág. 516, y también J. Ortega y Gasset, *Una polémica*, en O.C., cit., tomo I, pág. 160.

16. Cf. J. Ortega y Gasset, *Renan*, cit., pág. 462.

17. Ortega nunca dio cuenta explícitamente de esta nueva orientación de su pensamiento, ni de las contradictorias oscilaciones posteriores.

18. Cf. J. Ortega y Gasset, *Palabras a los suscritores de El espectador - II*, en O.C., cit., tomo II, pág. 129.

(aunque todavía no las propiamente «primitivas») como interlocutoras importantes. «Los europeos necesitamos, si no queremos petrificarnos, confrontar nuestras actitudes esenciales con las de otras porciones planetarias – él afirma –. Durante muchos siglos hemos vivido sin culturas rivales de la nuestra y nutriéndonos de nuestro propio fondo, hemos llegado a creer que fuera de nosotros nada tiene sentido. Pero he aquí que el Asia, durmiente secular, se incorpora, y del otro lado emerge con una fisionomía nueva la vida americana. Otras maneras de entender la existencia, distintas de la europea, vuelven a alzarse en el horizonte, disputándose nuestra adhesión»¹⁹.

Enfocada desde un más positivo punto de vista es también la vida «primitiva», que Ortega sigue pensando estrictamente cercana del estado natural (es decir sin cultura), aunque ya no como sinónimo de decadente embrutecimiento, sino de máxima energía potencial, concreta encarnación de aquel concepto filosófico suyo que llamaba «vida esencial» o «vida primaria e indiferenciada», cuya característica era el perdurar como «base de sustentación vital» en el hombre culto²⁰ y cuyo valor consistía en «ser fontana inagotable de la organización cultural y civil»²¹.

Por muy discutibles que sean estas ideas, lo que nos importa subrayar aquí es, sin embargo, otra afirmación acerca del hombre «primitivo», al que por primera vez el filósofo admite en el consorcio humano, en calidad de instrumento fuertemente crítico contra la jactancia de la civilización occidental. Con acentos que nos suenan casi como un acto de contrición, él escribe, en efecto, que la palabra «salvajismo», cargada con su significación peyorativa, implica ya un error. Llamar salvaje al hombre primitivo porque posee menos instrumentos materiales, políticos e intelectuales que nosotros, es condenarlo íntegramente. Llamar al hombre actual civilizado significa, de paso, hacer su completa apología»²². Y más adelante añade: «Como todos los *parvenus*, el *parvenu* de la civilización se avergüenza de las horas humildes en que inició su existencia y tiende a sigilarla. El ‘progresista’ de nuestro tiempo es el

19. J. Ortega y Gasset, *Estafeta romántica – Un poeta indo*, en *O.C.*, cit., tomo III, pág. 21.

20. J. Ortega y Gasset, *El Quijote en la escuela*, en *O.C.*, cit., tomo II, pág. 281.

21. *Ibidem*, pág. 283.

22. *Ibidem*, pág. 281.

mejor ejemplar de esta clase; de aquí su fobia hacia el pasado, sobre todo hacia el hombre primitivo»²³.

En 1922, aceptada ya como hecho indiscutible la existencia de distintas culturas, problemática se hacía entonces, en Ortega, la causa misteriosa que promueve la diversidad de los pueblos y de sus respectivas historias²⁴, revelándonos como él había empezado a meditar en serio sobre la cuestión basilar de la ciencia etnológica. Si desde hacía mucho tiempo había renegado de cualquier idea racista, en aquella época había llegado también a rechazar la demasiado simplista solución del determinismo geográfico²⁵, bajo el influjo teórico – creemos – de la escuela antropológica autro-alemana (o escuela histórico-cultural)²⁶, antievolucionista severa, contraria a cualquier determinismo que no fuera estrictamente cultural y, lo que es más importante, rigurosamente pluralista en su idea de la historia. Fundamentales, en este sentido, debieron de ser el *Manual de Etnología* de Graebner²⁷, pero sobre todo la obra de Frobenius, el etnólogo al que entonces nuestro filósofo más admiraba²⁸ y que por la rareza de ciertas ideas resultó, al fin y al cabo, más poeta que científico. De todas formas, más allá de la posible exactitud de sus nociones específicas, nos interesa subrayar aquí como Ortega acabó por intuir muy pronto que en el seno de la Etnología estaba encerrado el destino de aquella ciencia de la Historia con que él soñaba ya desde entonces. «La historia – él escribía en 1924 – es el ensayo que un hombre hace de entender a los demás. Por eso, es preciso que al construirla evitemos introducir en ella nuestros ideales. Los demás son precisamente ‘los demás’, y no nosotros mismos, porque tienen ideales distintos de los nuestros. En qué y cuánto se diferencian, es justamente lo que la historia va a averiguar. Llamo ideales a todo lo que para cada cual tiene un valor definitivo: aquí, para nosotros, la ciencia, ciertas normas éticas o religiosas, ciertos estilos de belleza. El sistema de

23. *Ibidem*, pág. 283.

24. Cf. J. Ortega y Gasset, *Temas de viaje (Julio de 1922)*, en *O.C.*, cit., tomo II, págs. 376-83.

25. Cf. *ibidem*, págs. 369-74.

26. Sobre su importancia véase P. Mercier, *Histoire de l'anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1966, págs. 98-106.

27. Nos enteramos con seguridad de que Ortega conocía esta obra en 1921 (cf. J. Ortega y Gasset, *Elogio del Murciélagos*, en *O.C.*, cit., tomo II, pág. 320).

28. Cf. J. Ortega y Gasset. *Las ideas de León Frobenius*, en *O.C.*, cit., tomo III.

estos ideales constituye la cultura. Pero esa cultura, única para nosotros vigente, no tiene vigencia para el asiático ni para el griego pericleo. Lo que se ha denominado 'sentido histórico' empieza cuando dejamos en suspenso esa vigencia absoluta y única de *nuestra* cultura y aceptamos hipotéticamente que ha habido otras, cada cual con vigor en un tiempo y una comarca. El pluralismo de las culturas es, pues, una y misma cosa con el método propio de nuestra ciencia histórica. Progresará ésta en la medida en que sepamos negar metódicamente, ficticiamente, el exclusivismo de nuestra cultura»²⁹.

Gracias a la Etnología, la cultura occidental ya no es, para Ortega, la cultura ejemplar³⁰, ni el clasicismo norma de vida, en cuanto se ha desmoronado, inevitablemente, la tradicional concepción del hombre como esencia homogénea, como fundamental unidad³¹. Convencido de que «las categorías de la mente humana no han sido siempre las mismas», y que el aparato espiritual del hombre antiguo o del «primitivo» es, de todas formas, «muy otro» respecto al nuestro, espera de una «psicología de la evolución» la reconstrucción de la «estructura radicalmente diferente que ha tenido la conciencia humana en sus diversos estadios»³². El sentido histórico, es decir una de las más significativas conquistas de nuestra cultura, nace del reconocimiento explícito de esta variabilidad³³: Ortega y Gasset no disimula que la presunta unidad de los hombres pueda constituir un ideal ambicionado, pero quimérico es, en su opinión, pretender que esa Humanidad haya sido y sea una

29. *Ibidem*, pág. 252.

30. «El progreso de la etnología ha ocasionado (...) una transmutación radical en nuestra idea de la cultura. Mientras teníamos del cosmos histórico una visión provincial, mediterránea y europea, cultura quería decir una cierta manera de comportarse. No había más que una cultura, la nuestra, del presente. La Edad Media, Grecia, Roma, Egipto, eran solo etapas al través de las cuales se había llegado a la actual perfección. Cualquier otro sistema de formas religiosas, intelectuales, políticas, era automáticamente desvalorado como inculto. Habíamos, pues, hecho de la cultura un concepto estimativo y una norma» (J. Ortega y Gasset, *Las Atlántidas*, cit., pág. 296).

31. A este propósito léase lo que pensaba, por ejemplo, en 1909: «Los clásicos, productos incomensurables de cultura, que persisten al través de los tiempos y de las variaciones étnicas, sin que amengüe su capacidad de emocionar, ¿qué son sino testimonio de la unidad del hombre?» (J. Ortega y Gasset, *Renan*, cit., pág. 459).

32. J. Ortega y Gasset, *Las Atlántidas*, cit., pág. 311.

33. «Mientras no se llega a esta diferenciación radical, el sentido histórico se hallará en puro balbuceo. Es él la conciencia de la variabilidad del tipo hombre. Cuanto más radical se admita esta variedad, más agudo es ese sentido histórico» (*Ibidem*).

realidad objetiva³⁴. Lo que no quiere decir dejar de esperarla: si después de analizar los hechos como son – y no como se quisiera que fuesen – es posible vislumbrar «síntomas de una ultra-realidad unitaria», afirma nuestro filósofo que «el triunfo será completo. Porque, en efecto, el pensamiento *debe ser* unitario. Pero es preciso dejar siempre abierta la posibilidad de que los hechos se nieguen a coincidir con ese ideal de unidad que alienta en el interior del pensamiento»³⁵. Y como pluralismo cultural significa, en substancia, diversidad de soluciones al problema radical de la existencia, la nueva tarea de la Historia consiste precisamente en abandonar cualquier apriorística convicción sobre el tema y aceptar como hecho absoluto esta variabilidad aparentemente irreductible, que se convierte en el punto de partida para sus futuras investigaciones³⁶.

A más de eso, es inevitable que tal revolucionario ensanchamiento de horizontes se traduzca ahora, para Ortega, también en un distinto enfoque del objeto histórico³⁷, que ya no puede limitarse aisladamente a un uso, una creencia religiosa, o un acontecimiento cualquiera (de Europa), sino que por fuerza ha de abarcar cada cultura en su conjunto orgánico, en cuyo interior solamente aquel uso o creencia o acontecimiento pueden cobrar su inequívoco sentido. Pero aceptada ya esta teoría de los «ámbitos culturales» que acabó por considerar las culturas como entidades aisladas, no comunicantes entre sí, ¿cómo sería posible, ahora, dar solución al problema de una nueva estimativa? El filósofo español no tardó en darse cuenta de los peligros que llevaba consigo esta nueva perspectiva, puesto que supo distinguir en seguida las positivas consecuencias de un relativismo cultural como principio metodológico, de las trampas sin salida de un relativismo cultural como postura filosófica³⁸: si la denuncia de la ilegitimidad de una visión eurocéntrica del mundo sugiere, en el primero, nuevos caminos a la investigación histórica, el ansia de una apresurada ten-

34. Cf. *ibidem*, pág. 303.

35. *Ibidem*, pág. 304.

36. Cf. *ibidem*, pág. 303.

37. «La ciencia histórica se da ahora cuenta de que tiene que volver a empezar. Había dejado a su espalda, sin resolver, una cuestión previa, a saber: ¿cuál es el objeto histórico?» (*Ibidem*, pág. 297).

38. Tomamos estas distinciones del estudio de P. Rossi, *La filosofia di fronte a la pluralità delle culture*, «Rivista di Filosofia», LV, 1964, 259-81. Cf., en particular, pág. 272.

tativa de comprensión produce, en el segundo, el descubrimiento escéptico y paralizador de la falta de valores universales. En evidente oposición a las ideas de Spengler³⁹, Ortega afirma que el relativismo «es una teoría suicida»⁴⁰ y que «el problema histórico de *Las culturas* ni resuelve, ni siquiera plantea el problema filosófico de *la cultura* – de la verdad, de la norma última y única moral, de la belleza objetiva, etc.»⁴¹. En tiempo de crisis cualquier solución aparece atrevida y es indispensable, más bien, que todas las culturas tengan antes «sentido», es decir que lleguen a ser inteligibles las que todavía se resisten a la comprensión occidental⁴². Y como es función exquisitamente histórica «dilatarse hasta entender el sentido de lo que para nosotros no tiene sentido»⁴³, en la opinión del filósofo, consecuencia última y más importante será, por fin, la elaboración de aquella «Historia universal policéntrica» a que nunca dejó de aspirar, y cuyo horizonte total se obtendría «por mera juxtaposición de horizontes parciales, con radios heterogéneos que hacinados formarán un panorama de los destinos humanos bastante parecido a un cuadro cubista»⁴⁴.

Nunca había muerto, pues, el viejo sueño de una comprensión sistemática y totalizante, porque Ortega acababa por anunciar, optimísticamente, que de esta manera nacería «un nuevo clasicismo, muy diverso del que se arrastra estéril sobre el pensamiento moderno, un clasicismo verdaderamente ecuménico de radio planetario. Cada época, cada pueblo será nuestro maestro en algo, será en un orden o en otro nuestro clásico. Cesará el privilegio que otorgamos a nuestro rincón del espacio y el tiempo, privilegio que convierte en absurda superfluidad la existencia de pueblos y edades ‘bárbaros’, ‘salvajes’, etc. La ‘barbarie’, el ‘salvajismo’ adquirirán su punto de razón y de insostituible magisterio»⁴⁵.

En calidad de testimonio de una notable maduración de sensibilidad e interés hacia la problemática etnológica, *Las Atlántidas* constituyen, en absoluto, un éxito inesperado; y además, como demostración de un cambio radical en el concepto orteguiano de ci-

39. Ortega había escrito el prólogo a su conocida obra *La decadencia del Occidente*.

40. J. Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo*, en *O.C.*, cit., tomo III, pág. 158.

41. J. Ortega y Gasset, *Las Atlántidas*, cit., pág. 304.

42. Cf. *ibidem*, págs. 311-12.

43. *Ibidem*, pág. 310.

44. *Ibidem*, pág. 307.

45. *Ibidem*, pág. 312.

vilización y – lo que es fundamental – de Historia en general, este ensayo representa al mismo tiempo una etapa importante, aunque hasta hoy descuidada, en el global desarrollo espiritual de nuestro filósofo: las perspectivas abiertas por la Etnología le llevaban a un distinto descubrimiento de los pueblos «otros», que se resolvía, implícitamente, en una distinta valoración de su propia cultura y en una subvertidora exigencia de total renovación.

Era éste un momento grávido de promisas e intenciones excitantes, tanto más ambiciosas cuanto menos creíbles en el clima de general desconfianza abierto por la supuesta crisis moral del Occidente, que el mismo Ortega ya admitía sin reticencia. Sin embargo, el que de esta proyectada reforma de la ciencia histórica esperara ahora – como sería lógico – un menos superficial conocimiento de la ciencia de los «primitivos», estaría destinado a una pronta desilusión. En realidad, aunque por una parte Ortega había intuido felizmente los objetivos finales de la Etnología – de la cual la Historia ya no podía prescindir –, por otra no quiso o no pudo averiguar el nivel de sus nociones específicas, siendo por cierto imposible que algún día él pudiera encontrar, por medio de éstas, aquellas dignidad y funciones ejemplares que en su ensayo quería otorgar a los pueblos «otros».

Desde este punto de vista, los escritos posteriores a *Las Atlántidas* (si no se considera la preciosa excepción del artículo titulado *El sentido histórico*⁴⁶, donde substancialmente se afirman las mismas convicciones) representan sin duda una involución. Cuando no se abandona, por ejemplo, a las fantasías etnológicas que aparecen en *El origen deportivo del Estado*⁴⁷, inconsistentes desde un punto de vista científico, Ortega sigue considerando al «salvaje» un ser menospreciable que, «sin asco», puede vivir «adherido a la naturaleza, tumbado en el lodo, en contacto con la sierpe y el sapo»⁴⁸, y en cuya sociedad «los individuos no están diferenciados y poseen una constitución uniforme»⁴⁹. A más de eso, es precisamente esta presunta ausencia de individualidad la que absorbe lo espontáneo dentro de tradicionales «cauces preformados»⁵⁰, impidiendo el na-

46. En J. Ortega y Gasset, *O.C.*, cit., tomo V, págs. 26-7.

47. En J. Ortega y Gasset, *O.C.*, cit., tomo II.

48. J. Ortega y Gasset, *Notas del vago estío*, en *O.C.*, cit., tomo II, pág. 416.

49. J. Ortega y Gasset, *Cuaderno de Bitácora*, en *O.C.*, cit., tomo II, pág. 597.

50. Cf. J. Ortega y Gasset, *El ocaso de las revoluciones*, en *O.C.*, cit., tomo III, pág. 211.

cimiento de la «razón» a través de una previa negación del mundo natural⁵¹. Siendo todavía la «concepción científica del cosmos» la medida de la dignidad intelectual frente a un pensamiento mítico que continúa configurándose como manifestación de pura irracionalidad, es decir de negación de lo verdaderamente humano, Ortega ve las culturas «primitivas» detenidas en un deplorable «estadio infantil», por obscuras razones de «caquexia histórica»⁵².

«Europa es la inteligencia»⁵³, él afirma en 1930 (con una frase tomada de Hegel) sin darse cuenta de que iba anulando, de esta manera, sus precedentes renunciadas a todo etnocentrismo apriorístico y deformador de la verdad histórica. Además, si ya hacía mucho que había dividido en los tres estadios del salvajismo, barbarie y civilización el presunto proceso evolutivo del hombre (coincidiendo en esto con el esquema propuesto por L. H. Morgan a fines del siglo XIX, que ya se fundaba sobre conocidos antecedentes filosóficos), no menos tradicionalmente Ortega pone ahora en relación esas tres etapas con las diferentes edades psicológicas humanas – niñez, juventud, madurez –, a las cuales atribuye tres distintos tipos de espiritualidad y que considera «estadios ineludibles del desarrollo histórico»⁵⁴. Afirmando que «la civilización es hija de la barbarie y nieta del salvajismo»⁵⁵, y que «la cultura no nace de la cultura, sino de potencias y virtudes preculturales que dan en ella su fruto»⁵⁶, el filósofo español cae otra vez, ingenuamente, en las viejas ideas de origen dieciochesco.

Así el «primitivo» queda, de todas formas, el hombre precultural que no sale de una condición vital puramente zoológica⁵⁷, ni gana una mejor consideración en aquel importante ensayo orteguiano que se titula *Meditación de la técnica*, publicado en 1939. Aquí también, en efecto, a pesar de que el filósofo individúa precisamente en esta actividad del hombre «la reacción enérgica contra la naturaleza»⁵⁸, es decir el medio de producir cultura superando el estadio animal en aquella «serie de quehaceres no biológicos» que transforman la existencia en «vida inventada», en «obra de ima-

51. Cf. *ibidem*, pág. 214.

52. Cf. *ibidem*, pág. 210.

53. J. Ortega y Gasset, *Misión de la universidad*, en O.C., cit., tomo IV, pág. 350.

54. *Ibidem*.

55. *Ibidem*, pág. 428.

57. Cf. J. Ortega y Gasset, *En torno a Galileo*, en O.C., cit., tomo V, pág. 78.

58. J. Ortega y Gasset, *Meditación de la técnica*, en O.C., cit., tomo V, pág. 324.

ginación»⁵⁹ extremadamente variada en el tiempo y el espacio según los distintos proyectos vitales que la informan⁶⁰, el «primitivo» todavía no puede participar en la familia humana por ser su técnica fruto del azar, limitadísima en el repertorio e ignara de sus funciones. Afirma Ortega que no solamente «el primitivo no sabe que puede inventar, y porque no lo sabe, su inventar no es un previo y deliberado buscar soluciones»⁶¹, sino también que, siendo «mínimamente hombre y casi todo él puro animal», sus actos técnicos «se desperdigan y sumergen en el conjunto de sus actos naturales y se presentan a su mente como perteneciendo a su vida no técnica»⁶².

Será preciso llegar hasta 1946 para que el filósofo español reconozca al «primitivo» ciertas facultades intelectuales que por primera vez le sacan del área estrictamente bestial y le colocan entre los seres que piensan. Eso se debe a una reacción vivaz, aunque bastante tardía, contra las teorías de lo prelógico de Lucien Levy-Brühl. «Se ha pretendido que el hombre primitivo era ilógico – escribe Ortega –; esto tiene todo el aire de ser una tontería que se ha revelado tal cuando, como hoy acontece, el intento de construir de verdad – y no sólo en vago programa – la lógica, a la vez que fracasaba descubría la imposibilidad de puro logismo y el carácter utópico, desiderativo del pensamiento llamado lógico. Al caer en la cuenta de que nosotros somos mucho menos lógicos de lo que reputábamos, pierde su base de sentido encerrar a los primitivos en la especie de manicomio que era su presunta falta de lógica. La diferencia entre ellos y nosotros se hace en este orden meramente cuantitativa y se establece una perfecta continuidad y homogenei-

59. Cf. *ibidem*, págs. 334-35.

60. Cf. *ibidem*, pág. 340.

61. *Ibidem*, pág. 361.

62. *Ibidem*, págs. 360-361. Acerca de este argumento me parece, al contrario, que si la técnica realiza substancialmente la oposición entre naturaleza y cultura, eso debió verificarse ya desde los primeros actos del hombre, por muy rudimentarios que fueran. El problema verdadero, pues, consistiría en descubrir por qué las técnicas primitivas siguen siendo rudimentarias en comparación con otras o, por decirlo con Ortega y Gasset, por qué en el programa vital del primitivo no está prevista una técnica más compleja. A más de eso, las que nosotros indicamos habitualmente con el nombre de técnicas primitivas, es decir las formas más sencillas de agricultura, caza, domesticación de animales, tejeduría y alfarería constituyen ya por sí solas un milagro cultural y hoy nadie las atribuye a descubrimientos casuales. Contra las interpretaciones irracionalistas de la vida «primitiva» véase C. Levi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Librairie Plon, 1962.

dad en el desarrollo del pensar humano que nunca ha sido, es ni será genuinamente lógico, pero que nunca ha carecido de 'alguna lógica'»⁶³.

A pesar de las afirmaciones de los últimos años, esta segunda recuperación del pensamiento «otro» reanuda las felices intuiciones del ensayo *Las Atlántidas*, pero por motivos de orden filosófico más que histórico. Puesto que juzgar prelógico al hombre «primitivo» significaba, de manera implícita, encerrar al hombre «civilizado» – tan distinto de él – en la jaula de la lógica, no sería imposible que Ortega notara, a cierto punto, que esta distinción maniquea estaba en abierta contradicción con su filosofía de la «razón vital». Y, en efecto, él afirma ahora que si la historia del pensamiento es «la narración de la serie de experiencias o ensayos que el hombre ha hecho para interpretar la realidad», el pensamiento primitivo tiene el gran mérito de ser «el pensar primigenio o el primer pensar», el que se atrevió a formular la «hipótesis más amplia y más simple; la cual consiste en suponer que todas las cosas *tienen que ver*, en cualquier sentido, unas contra otras, *son lo mismo*»⁶⁴. Corresponde esta definición solo formalmente al concepto levy-brühliano de «confusión», porque en lugar de poner en evidencia el aspecto emotivo, místico del pensamiento «primitivo», Ortega subraya sobre todo su carácter de «acción mental», en cuanto manera de pensar, de tomar intelectualmente las cosas que «por sí ni están confundidas ni dejan de serlo»⁶⁵.

Es una lástima que, a pesar de una apertura mental que podemos definir revolucionaria en comparación con sus precedentes orientaciones, nuestro filósofo no lograra desligar definitivamente, a este punto, el pensamiento «primitivo» del pensamiento occidental, empezando a examinarlo, por fin, como fenómeno autónomo antes que como matriz hipotética de toda actividad intelectual. Al intentar más bien su introducción en el área científica afirmando que «las identidades de apariencia rigurosa en que nuestra ciencia consiste no son, en postrera instancia, más que densificaciones progresivas del principio primigenio del pensamiento que es *la identificación de lo que tiene que ver*»⁶⁶, él se mostraba todavía pri-

63. J. Ortega y Gasset, *Máscaras*, en *O.C.*, cit., tomo VII, págs. 492-93.

64. *Ibidem*, pág. 493.

65. *Ibidem*.

66. *Ibidem*, pág. 494.

sionero de aquel evolucionismo de tipo positivista, según el cual el pensamiento científico sería el feliz resultado de una progresiva decantación de los errores iniciales del pensamiento mágico.

Los elementos positivos se sacan distinguiendo, una vez más, las nociones de las intenciones, porque está claro que, aunque no supiera mucho acerca de los «primitivos», Ortega consiguió valorar, en último análisis, la importancia de la Etnología en el conjunto de aquellas ciencias de la total realidad del hombre que él llamaba «Humanidades» («ciencias humanas» diríamos hoy), y subrayar, por otra parte, su función esencial en el ámbito específico de la cultura occidental. «En nuestra perspectiva – él afirma en 1948 – la Etnología asciende a un rango que hasta la fecha no se le había reconocido. Verdad es que se trata de una Etnología responsable, que se exige mucho a sí misma y deja de ser, como hasta aquí fue, la ‘casa de fieras’ en la ciudad de las Humanidades. Es necesario mostrar que también los salvajes ‘tienen razón’ para poder presumir de tener alguna nosotros»⁶⁷.

De todos modos, más allá de estos proyectos nobles y nunca realizados, por lo que se refiere a nuestro problema, en la obra orteguiana los frutos mejores se pueden recoger lejos del ámbito estrictamente etnológico, sobre todo en aquellas meditaciones acerca de la Historia y de la identidad del Occidente que se habían hecho cada vez más imperiosas a medida que progresaban un asombrado, nuevo «descubrimiento» de los pueblos «otros», y una dolorosa toma de conciencia de la crisis que iba viviendo Europa.

El reconocimiento de la fundamental diversidad de las culturas, entendidas como directas emanaciones de proyectos vitales distintos; el convencimiento de que esas diferentes formas de concebir la existencia encierran en sí, en cuanto resultado de un pasado imborrable, las verdaderas y múltiples esencias humanas; la sugestiva intención de averiguar – desde nuevas perspectivas a posteriori – la posibilidad eventual de un deseable regreso a la visión unitaria del hombre, constituyen las premisas basilares de aquella Historiología orteguiana que en la ciencia de los «primitivos» había reconocido una de sus más preciosas colaboradoras⁶⁸, y que especial-

67. J. Ortega y Gasset, *Prospecto del Instituto de Humanidades*, en O.C., cit., tomo VII, pág. 18.

68. «La verdad – afirma nuestro filósofo – obliga a hacer constar que los grandes progresos de la ciencia histórica durante los últimos cincuenta años han sido debidos no a

mente en las sociedades más sencillas creía provechoso intentar, con cierta esperanza de éxito, el descubrimiento de sus leyes y sus ritmos⁶⁹.

Pero esta concepción universalística de la Historia – exenta, al menos en los propósitos, de todo etnocentrismo – no podía evitar envolver, como directa consecuencia, la necesidad urgente de pensar en Europa desde puntos de partida profundamente cambiados, a fin de establecer otra vez, para la tranquilidad de las conciencias, cuál iba a ser su posible porvenir. Problema apasionante, y además dramático, sobre el cual Ortega se puso a reflexionar con cierto optimismo inicial, y que sin embargo él mismo debió de considerar, a lo largo de los años, cada vez más temerario e insoluble.

Ya en *España invertebrada*⁷⁰ había empezado a imputar la supuesta decadencia de Europa a una genérica falta de ilusiones vitales. El concomitante fenómeno de «masificación» de las sociedades occidentales⁷¹ y el fracaso ontológico de las ciencias físico-matemáticas⁷² – ahora repentinamente descendidas de realidades a «creencias», o sea de verdades absolutas a verdades subjetivas⁷³ – en 1951 acaban por convencerle, sin apelación, de que «la civilización occidental ha muerto con bella y honrosa muerte»⁷⁴. Pero en todo esto, ¿qué papel representa el interés hacia la Etnología? ¿Pudo ser, de una manera más o menos directa, causa o también efecto de las conclusiones del filósofo español? Imposible contestar con certidumbre. Lo único verdaderamente seguro es que apro-

los filósofos e historiadores sensu strictu, sino a los etnógrafos, arqueólogos y economistas. La etnología moderna ha alumbrado senos profundos de la realidad histórica antes impenetrables, incluso en la historia de los pueblos más conocidos, como Grecia y como Roma» (*Una interpretación de la historia universal*, en *O.C.*, tomo IX, pág. 170).

69. En 1924 escribía Ortega que «si algún día deja de ser la Historia el cuento de viejas que todavía es, se deberá al descubrimiento de las leyes específicas que rigen los movimientos colectivos como las mecánicas imperan la inquietud de los astros. Ahora bien, es vano pretender que esas leyes se nos revelen investigando las edades de la vida más compleja que nos son más o menos próximas. La única probabilidad de su descubrimiento se esconde en el estudio de las formas más primitivas, más elementales de la existencia humana» (*Abejas milenarias*, en *O.C.*, cit., tomo IV, pág. 520).

70. En *J. Ortega y Gasset*, *O.C.*, cit., tomo III.

71. Cf. *J. Ortega y Gasset*, *Las rebelión de las masas*, en *O.C.*, cit., tomo IV.

72. Cf. *J. Ortega y Gasset*, *El sentido histórico de la teoría de Einstein*, en *O.C.*, cit., tomo III; y también *En torno a Galileo*, cit., y *Bronca en la física*, en *O.C.*, cit., tomo V.

73. Cf. *J. Ortega y Gasset*, *Ideas y creencias*, en *O.C.*, cit., tomo V.

74. *J. Ortega y Gasset*, *Pasado y porvenir para el hombre actual*, en *O.C.*, cit., tomo IX, pág. 660.

ximadamente en los años veinte él empieza a mostrarse ansioso de dibujar en términos nuevos el perfil de una civilización en grave desequilibrio, y que desde entonces en adelante, al hablar sobre nuestros problemas filosóficos, históricos, artísticos, económicos, etc., nunca deja de usar, con meticulosa puntualidad, el adjetivo «europeo» u «occidental». Lo cual no quiere decir que este implícito reconocimiento de la existencia de problemas «otros» le empuje a buscar en distintas culturas aquellas respuestas que no lograba obtener en la suya. Sin padecer la alienación de quien entonces soñaba con fugas románticas hacia míticos paraísos perdidos, contra la crisis de los valores occidentales Ortega y Gasset continúa proponiendo soluciones occidentales que en una razón hecha madura por la conciencia de sus límites, y por los mismos ya no «situada frente y contra la vida, sino sometida a ella»⁷⁵, pueden y deben encontrar sus legítimos fundamentos. Si el diálogo con los «primitivos» le parece no sólo deseable, sino necesario, existe en todo caso una manera occidental de entender la existencia, la cual, por muy pesimistas que sean las previsiones futuras, no ha de ser traicionada o negada. «Nuestra civilización sabe que sus principios están en quiebra – volatilizados –» escribe Ortega, «y por eso duda de sí misma. Bien; no parece que ninguna civilización haya muerto, y con una muerte total, por un ataque de duda. Me parece más bien recordar que las civilizaciones han perecido por la razón contraria – por petrificación o arteriosclerosis de sus creencias –. Todo esto significa claramente que las formas cultivadas hasta aquí por nuestra civilización – o, con más exactitud, por los occidentales – están agotadas y exhaustas, pero que, por ello mismo, nuestra civilización se siente obligada a inventar formas radicalmente nuevas. Hemos llegado a un momento (...) en el que no tenemos otra solución que inventar, e inventar en todos los órdenes»⁷⁶.

Casi al final de su vida, a pesar de todo, el filósofo español seguía dirigiendo a los jóvenes – como en este caso⁷⁷ – mensajes de esperanza que llevaban en sí el testimonio de una fe inquebrantable en el hombre; pero una fe «razonada» – aunque no sabemos hasta qué punto razonable –, tenazmente comprometida en com-

75. J. Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo*, cit., pág. 178.

76. J. Ortega y Gasset, *Pasado y porvenir para el hombre actual*, cit., pág. 663.

77. Cf. *ibídem*.

batir las acechanzas de aquella «beatería» que él tanto odiaba. Y si el hombre en cuestión es aquí el occidental, eso no se ha de imputar a un enésimo pecado de soberbia cultural por parte de Ortega, sino a una imprescindible cuanto involuntaria «circunstancia» que en el Occidente encerraba sus raíces, sus males y sus buenas virtudes.

BOCCACCIOS DEUTSCHE VERWANDLUNGEN

Übersetzungsliteratur und Publikum
im deutschen Frühhumanismus

Es gehört zu den Grundaxiomen der Forschung zum 15. Jh., dass der süddeutsche Frühhumanismus entscheidende literarische und gesellschaftliche Anregungen aus der vorbildlichen Kultur und Literatur Italiens erfahren habe. Die quantitative Arbeit der Einflussforschung und der Stoffsichtung wurde dabei bereits geleistet¹. Unter welchen Bedingungen und in welcher Weise diese Rezeption stattfand, wird jedoch nur sehr allgemein, wenn nicht gar an der Oberfläche angedeutet. Für eine exaktere Ausleuchtung der Epoche der «grossen Wende» (Peuckert) in Deutschland erscheint es deshalb lohnend, zwei der wichtigsten dieser Impulse, nämlich die Übernahme eines neuen Menschenbildes und das da-

1. Die folgenden bibliographischen Angaben verstehen sich nur als erste Hinweise; zur genaueren Information vgl. James E. Engel, *Das Zeitalter der Renaissance, des Humanismus und der Reformation* (= Handbuch der dt. Literaturgeschichte, Abt. Bibliographien, Bd. 4) Bern-München 1969 sowie Joh. Janota, *Neue Forschungen zur dt. Dichtung des Spätmittelalters (1230-1500)*, DVjS Sonderheft 1971, 1-242; zum literatgeschichtl. Gesamtzusammenhang vgl. insbes. W. Stammer, *Von der Mystik zum Barock* (= Epochen der dt. Lit. 11,1) Stuttgart 1950²; Die Position der marxistischen Lit. wissenschaft vertreten J. G. Boeckh u.a., *Geschichte der dt. Literatur 1480-1600*, Berlin 1960; vgl. daneben H. Rupprich, *Das ausgehende Mittelalter, Humanismus und Renaissance 1370-1520* (= Geschichte der dt. Literatur, hg. von H. De Boor u. R. Newald, Bd. B.IV) München 1970, bes. 570-579; ausserdem ders. (Hg.), *Die Frühzeit des Humanismus und der Renaissance in Dtl.* (= Dt. Literatur in Entwicklungsreihen. Humanismus und Renaissance Bd. 1) Leipzig 1938 (Nachdruck Darmstadt 1964) sowie ders. (Hg.), *Humanismus und Renaissance in den dt. Städten und an den Universitäten* (= Dt. Lit in Entwicklungsreihen. Hum. und Ren. Bd. 2) Leipzig 1935 (Nachdruck Darmstadt 1964) (von uns abgekürzt zitiert als «Frühzeit» und «Städte»); beide Bände enthalten neben einer detaillierten Einführung eine Auswahl wichtiger Texte, u.a. von Eyb und Wyle. Eine originelle und eigenwillige Einführung in die Geistesgeschichte der Zeit aus «volkskundl. Sicht» gibt W. E. Peuckert, *Die grosse Wende. Das apokalyptische Saeculum und Luther*, Hamburg 1948, bes. 299 ff. Zur sprachlichen Problematik vgl. H. Eggers, *Dt. Sprachgeschichte III. Das Frühneuhochdeutsche*, Reinbek 1969 (= rde 270/271). Von weiterem Interesse für unser Thema sind auch die Aufsätze von A. Buck, *L'Italia e gli albori dell'Umanesimo tedesco*, RLMC 14 (1961), 20-33 sowie von O. Herding, *Probleme des frühen Hum. in Dtl.*, Archiv für Kulturgeschichte 38 (1956), 344-389.

mit eng verbundene Bemühen um eine den neuen Inhalten angemessene Umformung der deutschen Sprache, einmal im konkreten Rahmen der Rezeption italienischer Novellistik und hier insbesondere von Boccaccios *Decamerone* im späten 15. Jh. aufzugreifen und sie in den historischen Kontext der oberdeutschen Städtkultur einzuordnen. Neben der Analyse der übersetzten Texte wird deshalb ebenso auf ihren Zusammenhang mit der Entwicklung eines neuen Leserpublikums innerhalb dieser Städtkultur einzugehen sein, dieser Vorgang ist seinerseits nicht vom Aufstieg des neuen Mediums Buchdruck zu trennen. Erst die Darstellung des Zusammenspiels dieser Einzelelemente scheint uns zu erlauben, den literarhistorischen Ort und die Bedeutung dieser Übersetzungsliteratur neu zu definieren.

Humanistische Begeisterung war an Hof und Kanzlei Karls IV. in Prag aufgeflammt, wo Johann von Neumarkt die politische und literarische Korrespondenz mit Petrarca, seinem «magister et dominus», und Cola di Rienzo pflegte. Ihre an der Antike geschulte Epistolarkunst weckte bereits den Wunsch nach einer 'Veredelung' der in der Kanzlei gebrauchten deutschen Sprache. Der literarische Enthusiasmus jener Epoche² fand jedoch im Sturm der hussitischen Kriege sein Ende. Nach dem Scheitern der politischen Ambitionen Heinrichs VII. ging auch der enge Kontakt mit der italienischen Kulturentwicklung verloren. Die hervorragende kulturelle Bedeutung Prags endete mit dem Übergang der Krone auf das Haus Habsburg (1438), das Wien in jeder Hinsicht bevorzugte.

Im Schatten der hussitischen Kriege und zum Teil mit Unterstützung des luxemburgisch-böhmischen Kaisertums war daneben die politische Bedeutung der oberdeutschen Städte, die durch den sich verstärkenden Fernhandel nach Italien und Burgund ihren Reichtum, ihre Wirtschaftskraft und Bevölkerungszahl steigern konnten, stark gewachsen. Der schwäbische Städtebund, bereits 1376 unter der Führung Ulms geschlossen, gewann darüber hinaus als politisches Aktionszentrum neue Anziehungskraft. In Handelsstädten wie Ulm, Augsburg, Nürnberg, Strassburg und

2. Zur Epoche des böhmischen Frühhumanismus vgl. die jüngst erschienene umfassende Auseinandersetzung mit der Ackermann-Forschung von G. Sichel, *Der Ackermann aus Böhmen. Storia della Critica*, Firenze 1971 (= Università di Genova. Pubblicazioni dell'Istituto di lingua e lett. ted. e di filologia germanica, vol. 1).

Basel entstand gleichzeitig eine bisher ungekannte Atmosphäre bürgerlichen Selbstbewusstseins, in der der Frühhumanismus neuen literarischen Interessen entgegenkommen und ein Echo finden konnte, das über die reinen Literatenkreise hinausdrang.

Die Entwicklung zu Zentren einer neuen Kultur ging Hand in Hand mit der wachsenden politischen Bedeutung der Städte gegenüber dem sich auf Hausmachtinteressen zurückziehenden Kaisertum einerseits, und den sich konsolidierenden fürstlichen Territorialstaaten andererseits. Humanistische Ideenwelt und Gelehrsamkeit konnten freilich nur in beschränktem Mass über die Handelsverbindungen mit den italienischen Stadtstaaten nach Deutschland gelangen. Der neue Geist aus Italien wurde in grösserem Umfang von den zahlreichen deutschen Studenten an italienischen Universitäten aufgenommen und durch sie nach dem Norden verpflanzt; vor allem herrschte er auf den beiden grossen Gelehrtenversammlungen der abendländischen Welt, in Konstanz (1414/18) und Basel (1431-1449), weniger im Vordergrund kirchenpolitischer und religiöser Auseinandersetzungen als im privaten Bereich wissenschaftlicher Diskussion³. Beispielhafter Vertreter dieser Gruppe ist der humanistische Gelehrte und urbanelegante Schriftsteller Francesco Poggio, der in seiner Eigenschaft als Kurienkardinal in Konstanz weilte. Die bedeutendste Ausbeute seines Besuchs im alten alemannischen Kulturraum war das vollständige Quintilian-Manuskript, das er in der Klosterbibliothek von St. Gallen entdeckte⁴. Dieser langjährige Kontakt süddeutscher Gelehrtenkreise mit den Männern des neuen humanistischen Geistes, der auch in der Symbiose mit der kirchlichen Hierarchie seine kritische Scharfsicht nicht einbüsste, darf als ein weiterer wichtiger Ausgangspunkt einer neuen, stärkeren Welle humanistischer Neuorientierung in Wissenschaften und Literatur, in persönlichem und gesellschaftlichem Lebensstil, im Bereich der auf ein neues Selbstverständnis angewiesenen Stadtkulturen gesehen werden⁵.

Auf der anderen Seite gewann der neue Geist auch am Habsburgerhof in Wien Geltung. Zwei polare Gestalten der aufgehenden

3. vgl. a. G. Voigt, *Die Wiederbelebung des klassischen Alterthums oder das erste Jahrhundert des Humanismus*, Bd. II, Berlin 1893², 244. (unveränd. Nachdruck Berlin 1963).

4. Voigt, aao., Bd II, 237 f.

5. Hierzu grundsätzlich übereinstimmend Stammerl, aao. 32 und Boeckh, aao. 121.

Epoche bestimmen hier die Szene, der Kanzler Kaspar Schlick, eine Gestalt, die aus der politischen Atmosphäre des italienischen Quattrocento stammen könnte und der kaiserliche Sekretär Enea Silvio Piccolomini, ein karrierebewusster Literat, und zugleich der bedeutendste Vermittler humanistischen Gedankengutes nach Deutschland. Dass eine Liebesaffäre aus dem Leben Schlicks Literatur wurde, gleichzeitig als individuelle Verewigung und kollektive Idealisierung, ist das Verdienst Enea Silvios durch seine Novelle *Historia de duobus amantibus*, die die beiden Protagonisten als Euryalus und Lucretia in eine antikisierende Atmosphäre einhüllt.

Enea Silvio, der zunächst als Sekretär des Bischofs von Fermo am Basler Konzil tätig war, ging 1443 an die Wiener Kanzlei, wo sich seine literarische Mittlertätigkeit – stets vor dem Hintergrund hoher persönlicher Ambitionen – im eigentlichen Sinn entwickelte⁶. Signifikantestes Zeugnis seiner Bemühungen in jenem Zeitabschnitt ist sein lateinisch abgefasster Lehrbrief über humanistische Bildung an Herzog Siegmund von Tirol, der bezeichnenderweise in einem der wichtigsten Zeugnisse frühhumanistischer Übersetzungsliteratur, den *Translatzen* des Niklas von Wyle wieder erscheint.

Dass sich jedoch um Kanzlei und Hof in Wien kein kulturelles Zentrum von ähnlich beherrschender Ausstrahlung bildete wie in Prag, hat seine Ursache in der schon erwähnten veränderten historischen Situation: Die stürmische Entwicklung der Städte zu kulturellen Zentren von eigener Gravitationskraft, eine Tatsache, die auch die zahlreichen Universitätsgründungen widerspiegeln, lassen den Kreis um die kaiserliche Kanzlei nicht in jene zentrale Position treten, die Prag in den ganz anders gelagerten historischen Verhältnissen des späten 14. Jahrhunderts gehabt hatte. Enea Silvio hatte später selbst Anteil an diesem höchst bedeutenden Brückenschlag von vorwiegend höfisch bestimmten Zentren zu den wachsenden, an humanistischem Bildungsgut interessierten Kreisen in den Stadtgesellschaften: Massgebend war sein Anteil an der Gründung der Basler Universität (1459), als er bereits als Papst Pius II. die Höhe seiner politischen Karriere erreicht hatte.

Ein Symptom für die Stärke der neuen humanistisch-literarischen Bestrebungen an dieser hohen Schule ist die Einrichtung ei-

6. Zur Person und Bedeutung Enea Silvios vgl. Voigt, aaO., Bd. II, 276 f., Rupprich, *Frühzeit*, 25 f., Stammer, aaO. 33, Boeckh, aaO., 122-123.

nes Lehrstuhls für Poetik, den unter anderen Matthias von Gegenbach und schliesslich sogar Sebastian Brant (1496) einnahmen⁷. Basel wird damit ein äusserst lebhaftes frühhumanistisches Zentrum, nicht zuletzt auch durch die bald entwickelte enge Zusammenarbeit zwischen Humanisten und Druckern, wie etwa zwischen Johann Heynlin von Stein und Johann Amerbach. Zwar verliessen vorwiegend theologische Schriften Amerbachs Werkstätte, wie die Bibel von 1479, doch ist nicht zu übersehen, dass die philologischen Bemühungen Heynlins, der den Vulgata-Text nach griechischen und hebräischen Quellen emendierte, bereits auf Erasmus hinweisen, dessen Bindungen zu den Basler Werkstätten besonders eng waren. Die fruchtbare Entwicklung dieses Zusammenwirkens zwischen humanistischen Gelehrten und Verlegern ist ein höchst bedeutender Faktor in der Gesamtentwicklung der Epoche, besonders auch im Hinblick auf die Übersetzungen aus der italienischen Literatur, die für das neue Medium Buch geschaffen wurden.

Verweisend auf die detaillierte Darstellung Rupprichs⁸ können wir uns bei dieser Betrachtung der frühhumanistischen Kreise an Höfen und Universitäten sowie in den Stadtkulturen, die in den Vordergrund rückten, auf die Hauptlinien der Entwicklung beschränken. Dabei zeigen sich einige Grundtypen humanistischer Zentren unterschiedlichen Charakters. Zunächst sind es die erwähnten Kreise an habsburgischen Höfen bzw. Kanzleien, die auch in kleinerem Rahmen, etwa am literarisch sehr aktiven Hof der Pfalzgräfin Mechtild in Rottenburg, wiederkehren. Sodann erscheinen humanistische Mittelpunkte an den jungen Universitäten, soweit diese sich der neuen Strömung geöffnet haben, wie Wien, Heidelberg, Tübingen, Leipzig, oder Ingolstadt. Hier entwickelte der deutsche Frühhumanismus vorwiegend seine philologisch-historischen, poetologischen und philosophischen Züge. Ihnen gegenüber stehen die grossen Handelsstädte, wie Basel, Strassburg, Ulm, Augsburg oder Nürnberg, charakterisiert durch ihre hohe wirtschaftliche Bedeutung und ihre demzufolge andersartige Sozialstruktur. Basel, wo die Universität ebenfalls eine hervorragende Rolle spielt, nimmt eine Doppelstellung ein.

7. Zu den Einzelheiten der Entwicklung des Basler Frühhum. vgl. Rupprich, *Städte*, 7-11 und Bibliogr. 311, Stammler, aaO. 61 f., Boeckh, aaO. 132-133.

8. Rupprich, *Städte*, 5-54.

In diesen Städten dringt der Humanismus als Lebensform italienischer Prägung auch in die bürgerliche Gesellschaft ein, es entwickeln sich Persönlichkeiten wie Gossenbrot und Peuting⁹, Schedel und Pirckheimer¹⁰; bildende Kunst¹¹ und technisch-praktisches Ingenium, wie es sich im Buchdruck äussert, treiben die «grosse Wende» voran. Dort wird schliesslich italienische Literatur übersetzt und gedruckt; dort erscheint auch ein Publikum, das Interesse und Verständnis für die neuen Stoffe aufzubringen vermag.

In diesen aussergewöhnlich lebendigen, doch, infolge ihrer politischen Stellung als «freie Reichsstädte» ohne territoriales Hinterland, sich weitgehend isoliert entwickelnden Stadtkulturen, erreicht der neue Geist auch die Sphären des gesellschaftlichen Lebens, da sich die erweiternde bürgerliche Schicht schon weitgehend vom sozialen Verhalten des ländlichen Adels emanzipiert: Hier nähert sich der deutsche Frühhumanismus am ehesten dem italienischen Kulturmuster. Die spätmittelalterlichen Züge in diesen Stadtkulturen, mit allen Krisenerscheinungen des 15. Jahrhunderts, lassen sich trotzdem nicht verleugnen; sie sind vielmehr ein integrierender Bestandteil des Geistes der Epoche, ja sie können sogar als stets gegenwärtiges Substrat der geschilderten neuen Lebensform angesehen werden, vor dem sich die humanistischen Züge umso deutlicher abheben. Auch lassen sich die Übersetzer und Vermittler des Frühhumanismus nicht ausschliesslich für diese bürgerlich-städtische Seite der Entwicklung in Anspruch nehmen. Ein deutliches Indiz gegen eine solche Einschränkung der Rezeption humanistischen Gedankengutes sind die Widmungen

9. Sigismund Gossenbrot (1417-ca. 1488), Augsburger Patrizier und Bürgermeister, Autor humanistischer Poesien und Briefe, wie etwa an L. Dringenberg in Schlettstadt über den Wert der Literatur (abgedr. bei Rupprich, *Städte*, 93 f.); Konrad Peuting⁹ (1465-1547), Augsburger Patrizier, sammelt nach längerem Italienaufenthalt (Florenz) ab 1500 einen hum. Kreis («sodalitas augustana») um sich. Als Historiker und Biograph zeichnet er sich als einer der ersten durch kritisches Quellenstudium aus

10. Hartmann Schedel, Arzt und Mitglied des Rats der Stadt; Autor einer «Weltchronik» (1493), als Historiker und Geograph hervorragend tätig. Willibald Pirckheimer (1470-1530), Nürnberger Patrizier, wird beim Studium in Padua mit Pico della Mirandola bekannt. Herausgeber antiker Schriften, universal Geist der Renaissance.

11. Als hervorragende Vertreter seien genannt: Hans Holbein d.Ä. (um 1465-1524) und Hans Burckmair (1473-1531), die in ihrer Heimatstadt wirkten; Hans Holbein d.J. (1497-1543) aus Augsburg, der in Basel als Illustrator für die Druckerwerkstätten tätig war, und schliesslich A. Dürer (1471-1528) aus Nürnberg, Freund Pirckheimers, als Maler, Buchillustrator und Kunsttheoretiker von gleich säkularer Bedeutung.

der *Translatzen* Niklas von Wyles (1478) an adlige Herren und Frauen, Gönner, wie man annehmen darf, oder wenigstens literarisch Interessierte¹².

Damit zeigt sich eine weitere Ambivalenz des deutschen Frühhumanismus, die ihren Grund in der komplexen gesellschaftlichen Epochenstruktur sowie in den im Vergleich mit Italien konservativen Verhältnissen im Lande hat. Der schöngeistig-literarisch oder wissenschaftlich tätige Bürger, Schreiber, Arzt oder auch Kleriker war in dieser seiner Tätigkeit ohne Zweifel auch auf adlige Gönnerschaft, ja Leserschaft angewiesen. Gleichzeitig bildete sich aber ein neues, vielfach wohl schon anonymes, also 'modernes' Publikum in den Städten¹³, mit dem der Autor offensichtlich bereits rechnet, was aus der Auswahl und der Tendenz gerade der Übersetzungsliteratur zu beweisen sein wird. Diese beiden Rezeptionsbereiche müssen ab jetzt, d.h. ab der anonymen Rezeption durch das Medium Buch unterschieden werden: Mit der immer stärker werdenden Bedeutungsverlagerung auf den zweiten Bereich, den des anonymen Publikums, wird eine Entwicklung eingeleitet, die eine nicht zu unterschätzende Rolle im Wandel von Kultur und Gesellschaft bis hin zu jüngsten Entwicklungen spielt.

Das Bild der literarischen Situation kompliziert sich freilich noch: Neben humanistisch inspirierten Werken lebt die Literatur mittelalterlicher Prägung in Form und Inhalt fort, halb 'unterirdisch', in Lied- und Schwankdichtung, die bereits Volkstümliches mit Trivialem vermischt, oder auch in privilegierter Höhe, wie in Kaiser Maximilians Versromanen *Theuerdank* und *Weisskunig*; letztere haben freilich bezeichnenderweise eine viel geringere literarische Überlebensfähigkeit bewiesen. Stammler spricht treffend von einem «Fluss von ziemlicher Breite, aber geringer Tiefe»¹⁴.

Die Rezeption dieser einzelnen literarischen Phänomene, die nebeneinander ein nahezu vollständiges Eigenleben führten, lässt sich keineswegs ähnlich genau gliedern¹⁵. Zweifellos nehmen die

12. Etwa die Pfalzgräfin Mechthild (1418-1482), an deren Rottenburger Hof neben spätmittelalterlicher Ritterdichtung auch humanistische Literatur ihr Publikum fand (vgl. a. Rupprich, *Frühzeit*, 34).

13. Vgl. dazu auch die aufschlussreichen Ausführungen bei Eggers, aaO. 38 f sowie A. Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst u. Literatur*, Bd. I, München 1953, 294 f.

14. aaO. 196.

15. Die scharfe Trennung in ein feudales, bürgerliches und bäuerlichplebejisches Lager bei Boeckh, aaO. 38 f. kann auf Grund ihres ideologischen Schematismus nicht über-

verschiedenen Gruppen des Publikums gleichzeitig an der Rezeption unterschiedlicher literarischer Schichten teil¹⁶ und ebenso sicher wandten sich auch die humanistischen Literaten nicht an eine einzige Gruppe des Publikums, wie dies etwa in der höfischen Literatur des Mittelalters der Fall war, sondern an eine über die gesellschaftlichen Schranken hinausgreifende 'sodalitas' edler und schöner Seelen, wo immer ihre Werke Leser finden würden¹⁷.

Diese Tatsachen rücken den Frühhumanismus zwar aus den unmittelbaren und konkreten Auseinandersetzungen zwischen Bürgertum und Adel, genauer zwischen Städten und Territorialherren, hinaus, negieren jedoch nicht den komplexen Zusammenhang zwischen dem Frühhumanismus und der bürgerlichen Stadtkultur schwäbisch-fränkischer Prägung. Dies gilt besonders für die Rezeption italienischer Novellistik, die hier zur Debatte steht. Die neuen Tendenzen im Bereich der kurzen Erzählform in Prosa konnten gerade dort ein in dieser Epoche zum Bewusstsein gekommenes literarisches Vakuum ausfüllen, sowohl durch ihre Thematik als auch durch die sprachliche Formung. Der Rückgriff auf Übersetzungen aus einem fortschrittlicheren Kulturkreis (der Begriff Fortschritt erhält dabei einen spezifisch bürgerlichen Sinn) erscheint daher konsequent. Erst an der Wende zum 16. Jahrhundert entwickelt der Humanismus auch eine betont nationale Tendenz, die sich in der Rückbesinnung auf die eigene, nicht zuletzt durch Tacitus Schriften gesehene, nationale Vergangenheit und in einer scharfen Wendung gegen die romanischen Nachbarn bei Wimpfeling, Brant und nicht zuletzt Hutten äussert. Zwischen 1460 und 1480 geht es dagegen um die Aneignung einer vorbildlichen literarischen Welt in einer zu schaffenden volkssprachlichen Kunstprosa¹⁸.

zeugen. Die Widersprüche, die den Verfassern offenbar bewusst waren (41), werden auch durch einige Einschränkungen nicht beseitigt.

16. Vgl. zu dieser Problematik auch die grundlegende Arbeit von Auerbach, *Literatursprache und Publikum in der lat. Spätantike und im Mittelalter*, Bern 1968.

17. Rupprich, *Frühzeit*, 36, erfasst mit seiner Behauptung, die Übersetzungen Wyles seien besonders für die ihm bekannten adligen Kreise bestimmt gewesen, die Sachlage nur oberflächlich. Die Widmungen an die adligen Gönner allein erlauben eine solche Einschränkung nicht. Dafür sprechen auch Wyles Argumente in seiner Vorrede zu den *Translatzen*, hg. von A. v. Keller, 7: «...wölt lassen trucken und usgeen umb daz die menschen vil kluge dingen dar inne begriffen...». Diese lehrhaft-moralische Zielsetzung des Autors weist über eine enge ständische Bindung hinaus.

18. Diese hohe Wertschätzung für Gehalt und sprachliche Formung des *Decamerone*

Die Bemühungen der Übersetzer konzentrieren sich fast ausschliesslich auf den Schöpfer und Meister der frühen italienischen Prosa, Giovanni Boccaccio¹⁹ und in dessen breitem Werk wiederum auf seine vollendetste Leistung, die Novellensammlung des Decamerone. Zwei Novellen fanden dabei das Interesse mehrerer Übersetzer, Dec. IV,1, die Geschichte des unglücklichen Liebespaars Guiscardo und Ghismonda und Dec. X,10, die Erzählung von der edlen und geduldigen Griseldis, die europäischen Ruhm erlangte²⁰. Diese Wahl war freilich bedingt durch die Tatsache, dass gerade diese beiden Novellen von zwei hervorragenden Persönlichkeiten des italienischen Humanismus ins Lateinische übertragen worden waren: Leonardo Bruni aus Arezzo hatte Dec. IV,1 übersetzt²¹, Francesco Petrarca Dec. X,10²². Beide Autoren hatten eine gewisse Reserve gegenüber dem von moralischen Kategorien aus häufig angegriffenen Werk bewahrt²³, doch die beiden Novellen, die zu den «quaedam pia et gravia» (Petrarca) gezählt werden konnten, fanden nicht nur ihren Gefallen als Vorwürfe für virtuose Stilübungen in lateinischer Prosa, sondern auch als moralische exempla im Sinne des humanistischen Ideals der virtú, das am Beispiel zweier Frauengestalten – auch dies ein beliebtes humanistisches Motiv – abgehandelt wird. Von jeder der lateinischen Fassungen sind zwei voneinander unabhängige frühneuhochdeutsche Übersetzungen überliefert²⁴, vom italienischen Original-

ist auch aus der Einleitung Wyles zu seiner Übersetzung von Dec. IV,1 ersichtlich: «...usz dem buch bochacy daz in welcher zungen vil hüpscher historien von schönem gedicht und hohen sinnen begryffet.» (hg. Keller, 79). Eine knappe und präzise Einführung in die sprachsoziologische Problematik der frühhum. Epoche gibt Eggers, aaO 158 f.

19. Dieses Urteil ist längst allgemein akzeptiert; vgl. z.B. S. Battaglia, *La letteratura italiana. Medioevo e Umanesimo*, Firenze 1971, 260. Zu einer eingehenden Analyse der rhetorischen Strukturen in der Prosa Boccaccios vgl. V. Branca, *Strutture della prosa. Scuola di retorica e ritmi di fantasia*, in: *Boccaccio medievale*, Firenze 1970³, 45-85.

20. Vgl. Branca, *Origini e fortuna europea della Griselda*, ebda., 308-314. Das Schicksal dieser Novelle zog eine lange Reihe von motivgeschichtlichen Untersuchungen nach sich (vgl. aaO. 312, Anm. 2).

21. Der Gesamtkatalog der Wiegendrucke verzeichnet 16 Drucke dieser Übersetzung vor 1500 unter den Nummern 5626-5642. Der früheste Druck stammt aus der Werkstatt des Peter Schöffer in Mainz (1470).

22. Die Griseldis-Übertragung erscheint im Buch der Seniles (XVII,3). Zum Stil vgl. a. G. Martellotti, *Momenti narrativi in Francesco Petrarca*, in: *Studi Petrarqueschi*, IV (1951).

23. vgl. Boccaccios Apologie im Proemio zum vierten Tag des Decamerone.

text ausgehend nur je eine, nämlich in der vollständigen Decameronübertragung des 'Arigo' (Heinrich Schlüsselfelder).

Diese Tatsache wirft ein bezeichnendes Licht auf die Ausgangsposition und die Tendenz der Übersetzungen des deutschen Frühhumanismus: Bei aller Bemühung um die Eindeutschung Boccaccios bleibt bei der Übersetzung doch der Filter der rhetorisch-pädagogischen Richtung in der humanistischen Bewegung vorgeschaltet. Es handelt sich bei der Begegnung mit Boccaccio mehr um ein Bildungserlebnis aus italienischen Universitätserfahrungen als um eine individuelle literarische Entdeckung. Doch auch über die pädagogisch-moralisierende Tendenz der indirekten Übertragungen gelangten Elemente der Thematik und vor allem der Formkunst Boccaccios nach Deutschland.

In den Umkreis der Rezeption der grossen Novellensammlung sind die Übersetzung der schon erwähnten Novelle Enea Silvios durch Niklas von Wyle (1462) und einer Auswahl von Fazetien Poggios in Steinhöwels Äsop (1476/80) und bei Augustin Tünger (1486)²⁵ einzuordnen. Auch die Übertragung von Boccaccios *De claris mulieribus* durch Steinhöwel (Von den sinnrychen und erluchten wyben 1473) zeigt in ihrer zentralen Thematik Berührungspunkte mit den beiden Decameron-Novellen. Die Übersetzungen lehrhaft-moralischer Episteln aus der Feder Poggios und Enea Silvios in den Translatzen Wyles scheinen überdies als theoretische Erläuterungen zu den Hauptproblemen der gesellschaftlichen Rolle der Frau, der virtú und der Fortuna gedacht zu sein; wir werden deshalb im folgenden auf sie zurückkommen.

Auffallend und symptomatisch ist die Tatsache, dass unsere Übersetzer, hervorragende Vertreter des deutschen Frühhumanismus, enge und dauernde Kontakte mit der genannten Gruppe städtischer humanistischer Zentren in Schwaben und Franken besaßen.

Der Kartäusermönch Erhart Gross (gest. 1450)²⁶, der die erbauliche Geschichte von Griseldis als *Grisardis* 1432 noch ganz

24. IV,1 erscheint in Wyles *Translatzen* (1478; Einzeldruck schon ca. 1462) und in Eybs *Ehebüchlein* (1472); X,10 ebenfalls bei Eyb, der die Übersetzung von E. Gross (1432) übernommen hatte und in einer Übertragung Steinhöwels (Erstdruck 1471).

25. vgl. Stammer, aaO. 40-43; Tüngers Übertragung blieb allerdings als Ms. in der Bibliothek Hg. Eberhards von Württemberg.

26. vgl. Rupprich, *Frühzeit*, 43-44 und im einzelnen M. Herrmann, *Die Rezeption des Humanismus in Nürnberg*, Berlin 1898.

in mittelalterlicher Zweckbestimmung, d.h. als der Seelsorge dienstliches Exempler übersetzt hatte, lebte in Nürnberg.

Albrecht von Eyb (1420-75)²⁷, aus adliger Familie bei Ansbach geboren, schrieb sich nach einem Theologiestudium in Erfurt als einer der ersten Deutschen an den italienischen Universitäten Padua, Bologna und Pavia in die juristische Fakultät ein und kam dort sicherlich mit der humanistischen Bewegung in Berührung. Sein Studienfreund in Bologna war der Vater Willibald Pirckheimers. Nach seiner Rückkehr nach Franken gab er im humanistischen Geist seine *Margarita Poetica* heraus (entstanden 1459, erstmals gedruckt 1472), eine Sammlung antiker Lebensweisheiten aus Zitaten klassischer Autoren, die eine ausserordentliche Verbreitung erlangte. Eyb, der als Domherr Pfründen in Eichstätt, Würzburg und Bamberg, wo er auch lebte, erworben hatte, blieb trotz des Klerikerstandes an der humanistischen Literaturdiskussion beteiligt. Als Vorbild könnte ihm dabei Francesco Poggio, Kurienkardinal und höchst weltzugewandter Schriftsteller, vor Augen gestanden haben. Mit seinem Hauptwerk *Ob einem Mann sey zu nemen ein eelichs Weyb oder nicht* (erster Druck Nürnberg 1472) greift er in eine leidenschaftlich geführte humanistische Diskussion ein, in der nicht zuletzt auch Poggio hervorgetreten war²⁸. Das «Ehebüchlein», wie die Schrift auch genannt wurde, wurde von 1492 bis 1540 in 12 Auflagen gedruckt²⁹. Eybs Studie, die die täglichen Probleme des Ehestands in bürgerlich-nüchternem Geist auseinandersetzt, stellt sich in bewussten Gegensatz zur gesamten ritterlichen Minneliteraturtradition. Ganz im Sinne sittlicher Erziehung sind darin die beiden Novellen *Dass man frawen und junckfrawen zu rechter zeit menner geben soll* (Dec. IV, 1) und *Wie sich eine fraw halten solle in abwesen irs manns* (Dec. X, 10 in der Übersetzung von Gross) eingefügt. Eybs Ehebüchlein, das einen reichen Zitatenschatz aus antiken Autoren verwendet, könnte damit als Bindeglied zwischen dem Geist spätmittelalterlicher Exempla-Literatur und humanistischer Gedankenführung,

27. Zu Eyb vgl. insbesondere M. Herrmann, *Albrecht von Eyb und die Frühzeit des dt. Humanismus*, Berlin 1893, sowie *Deutsche Schriften des Albrecht von Eyb*, hg. und eingel. von M. Herrmann, 2 Bde., Berlin 1890/91.

28. Poggios Traktat wurde von Wyle in die *Translatzen* aufgenommen: «Ob ein älterer Mann heiraten solle» (Nr. 6).

29. Stammler, aaO. 45.

wie sie in der Einleitung zum Ausdruck gelangt³⁰, angesehen werden.

In engem Zusammenhang mit Nürnberg sieht man auch 'Arigo', dessen Autorennamen Georg Baesecke endlich nach verschiedenen nicht überzeugenden Identifizierungsversuchen mit grösster Wahrscheinlichkeit als Pseudonym des Nürnberger Patriziers Heinrich Schlüsselfelder nachgewiesen hat³¹. Seine Übersetzung des gesamten *Decamerone* war 1472 oder 1473 bei Johann Zainer in Ulm erschienen³², was noch den letzten Herausgeber dieser Übersetzung war nicht überwältigend, obwohl 'Arigo' als erster und einziger Humanist das gesamte *Decamerone* aus dem italienischen Original übertragen hatte. Eine einzige Neuausgabe des Werks erschien vor dem Jahre 1500, bei Anton Sorg in Augsburg (1490), dann folgten zwei Drucke in kürzerem Abstand bei Ignaz Grüninger in Strassburg (1509 und 1519)³³.

'Arigo' hatte kurz zuvor Tommaso Leonis *Fiore di virtù*, ein Werk durchaus mittelalterlichen Geistes, übersetzt. Sein Wagnis, das *Decamerone* aufzugreifen, verdient trotz offener Mängel in der Übersetzungstechnik³⁴ grosse Beachtung, insbesondere als Ver-

30. Das Ehebüchlein erschien erstmals bei A. Koberger in Nürnberg (wohl 1472). Die schnellen Nachdrucke in Augsburg (J. Bämler 1474, G. Zainer verm. 1473, H. Schönsperger 1482) beweisen, wie gross das Interesse an der Problematik war und in welcher gesellschaftlichen Umgebung sie sich entwickelte. In der Einleitung (abgedruckt bei Rupprich, *Frühzeit*, 264-268) werden von Eyb Sokrates, Augustinus, Cicero, Gorgias, Apuleius, Plautus und Terenz als Zeugen für These und Antithese angeführt.

31. In seiner noch nicht ersetzten Ausgabe der Übersetzung (*Decameron von Heinrich Steinhöwel*, hg. von A. v. Keller, Bibliothek des litt. Vereins, 51, Stuttgart 1860) schrieb Keller, irreführend durch ein Zeugnis des Buchdruckers Köbel von 1531, dieselbe Steinhöwel zu; H. Wunderlich, *Steinhöwel und das Decameron. Eine syntaktische Untersuchung*, Habilschr. Heidelberg, Herrigs Archiv 83 (1889), 167-210 und 84 (1890), 241-290, bewies die Verschiedenheit der Sprachhaltung bei 'Arigo' und Steinhöwel, gab also den Anstoss für die folgenden Versuche einer Bestimmung des Autors. K. Drescher (*Arigo, der Übersetzer des Decameron und des Fiore di virtù*, Quellen u. Forschungen 86, Strassburg 1900) schlug vor, 'Arigo' mit dem Nürnberger Patrizier und Humanisten Heinrich Leubing, Schüler Gregor v. Heimburgs, zu identifizieren. (vgl. dazu G. Baeseckes Besprechung in *AfDA* 28 (1902), 241-257. Georg Baeseckes Nachweis der Gleichsetzung des Übersetzers mit Heinrich Schlüsselfelder (*ZfDA* 47 (1904), 191) wird heute allgemein anerkannt (vgl. Stammler, aaO. 37 f.; Rupprich, *Frühzeit*, 41) Ein späterer Vorschlag E. Schröders (*AfDA* 31 (1908), 201 f.): 'Arigo' = Heinrich Cleyn aus Perugia) fand dagegen keinen Anklang.

32. *Ges. Katalog der Wiegendrucke*, 4451.

33. ebda., 4452 (A. Sorg).

34. Vgl. dazu Stammler, aaO. 38.

such, auch über die beiden moralischen Exempla Dec. IV, 1 und X, 10 hinaus die ganze Skala der Stilkunst und des scharfsinnigen Realismus des italienischen Erzählers dem deutschen Publikum in der sich eben erst entwickelnden Stadtkultur nahezubringen. Dass das Decamerone erst in einer sprachlichen Neubearbeitung 1535 den durchschlagenden Erfolg erzielte, muss sowohl auf Schlüsselfelders bescheidene Übersetzungskunst, als auch auf eine beschränkte Aufnahmebereitschaft der von uns oben skizzierten Publikumskreise zurückzuführen sein. Schlüsselfelder behielt zudem alle Orts- und Personennamen in der Originalform bei. Trotzdem bleibt etwas rätselhaftes an diesem bescheidenen verlegerischen Erfolg: Was sich Boccaccio etwa an erotischen Freiheiten erlaubt, wird von der zur gleichen Zeit so beliebten Schwankliteratur oder von der erfolgreichen Sammlung von äsopischen Fabeln und Poggio-Fazetien Steinhöwels (1478) zumindest erreicht, sodass sich die gleichen Publikumsgruppen kaum daran gestört haben dürften. Humanistische Esoterik und klassisches Bildungsgut finden sich in grösserem Mass als im Decamerone in Boccaccios *De claris mulieribus*, das in der Steinhöwelschen Übertragung in kurzem Abstand zwei Auflagen erreichen konnte (Ulm 1473 und Augsburg 1479).

Angesichts dessen liegt der Schluss nahe, dass die Schicht von Lesern von Unterhaltungsliteratur gehobenen Geschmacks, die ein hohes Bildungsniveau humanistischer Prägung erforderte, zwischen den Freunden humanistischer Gelehrsamkeit und lehrhafterbaulicher Sammlungen einerseits und den Liebhabern derber Schwankliteratur andererseits, doch noch sehr dünn war. So konnte ein Werk vom Rang des Decamerone langsamer als man es seiner literarischen Qualität nach erwarten würde in der deutschen literarischen Welt Aufnahme finden. Trotz allem war das Wagnis ein Erfolg, wenn man einmal nicht den Vergleich mit Eybs und Steinhöwels Übersetzungen anstellt, sondern die Dekameron-Rezeption in Frankreich heranzieht. Der einzige Druck der Übersetzung des Laurent de Premierfait (um 1420) im 15. Jahrhundert, stammt aus dem Jahre 1485³⁵. Diese Tatsache ist umso auffälliger, als die traditionelle Beliebtheit des literarischen Genus der *Fabliaux* und der jüngste Erfolg der *Cent Nouvelles Nouvelles* (entstanden zwischen 1462 und 1467) den Boden für eine breite Aufnah-

35. Erschienen bei Jean Dupré (für Antoine Vétard) in Paris (GW 4453).

me des *Decamerone* hätten bereiten sollen. Dies alles deutet weniger auf ein rein literarisches als auf ein lesersoziologisches Phänomen, das im folgenden noch näher untersucht werden soll.

Der Druck von 'Arigos' *Decamerone* führte bereits in die Reichsstadt Ulm, dem zweiten bedeutenden Handelszentrum des schwäbischen Raums neben Augsburg. Hier lebte und arbeitete der vielseitige und erfolgreiche humanistische Übersetzer Heinrich Steinhöwel (1412-1482), 1443 bis 1450 Stadtarzt in Esslingen, dann als solcher bis zu seinem Tode in Ulm; er hatte seine medizinischen Studien in Padua abgeschlossen und von dort wahrscheinlich auch Manuskripte der in den dortigen humanistischen Kreisen beliebten Werke nach Deutschland mitgebracht. Die Tatsache, dass Steinhöwel nur aus dem Lateinischen übersetzte, lässt Raum für die Hypothese, dass er 'Arigo', dessen *Fiore di virtù* Übertragung bekannt gewesen sein dürfte, veranlasste, auch das *Decamerone* zu übersetzen und dass er die Herausgabe bei dem Drucker Johann Zainer in Ulm besorgte, der mit Steinhöwel in den siebziger Jahren aufs engste zusammenarbeitete. Der gleiche, uns unbekannt Grund aus dem heraus 'Arigo' seinen vollständigen Namen verbarg³⁶, könnte diesen auch dazu geführt haben, Steinhöwels Drucker in Ulm die Herausgabe anzuvertrauen.

Steinhöwel hatte nach der Übersetzung der *Historia Hierosolymitana*, einer Geschichte des ersten Kreuzzugs von der Hand des Robertus Monachus, und der Zusammenstellung des *Regimen wider die Pestilenz*, einer medizinischen Fachschrift auf der Basis der griechisch-arabischen Heilkunde, bereits den im Mittelalter sehr beliebten Apollonius-Roman (1461 vollendet, gedruckt bei Günter Zainer in Augsburg 1471) in deutsche Verse übertragen und sich damit der schönggeistigen Literatur zugewandt. Es folgte in den sechziger Jahren die erste Übersetzung im humanistischen Geist, die *Griseldis* (Dec. x, 10) nach der lateinischen Fassung Petrarca's, die 1471 im Druck erschien³⁷. 1473 brachte Johann Zainer die lateinische Fassung *Epistola F. Petrarce de insigni obedi-*

36. Stammler, aaO. 37, vermutet, dass 'Arigo' dem geistlichen Stand angehörte und sich deshalb nicht zu seiner *Decamerone*-Übersetzung bekennen wollte. Dagegen könnte allerdings eingewandt werden, dass er auch als Übersetzer des *Fiore di virtù*, einer durchaus unverfänglichen Schrift, das gleiche Pseudonym gewählt hatte.

37. *Griseldis. Apollonius von Tyrus*. Aus den Hs. hg. von C. Schröder, Leipzig 1873 (= Mitteilungen der Ges. z. Erforschung vaterl. Sprache und Altertümer in Leipzig, 5.Bd., 2.H.).

tia et fide uxoria und eine verbesserte Übersetzung Steinhöwels heraus. Im gleichen Jahr erschien ebenfalls bei Johann Zainer Boccaccios *De claris mulieribus*³⁸ und die deutsche Übertragung Steinhöwels mit dem Titel *Von den sinnrychen und erluchten wyben*³⁹. Schnelle Nachdrucke bestätigten den Erfolg der Übersetzung, die Steinhöwels stilistische Begabung erwies. Gewidmet ist das Werk Eleonore von Österreich, der Gattin Herzog Siegmunds, welcher uns schon als Adressat des Briefs Enea Silvios über die humanistische Bildung bekannt ist. In unserem Zusammenhang interessiert schliesslich noch Steinhöwels Äsop-Übertragung mit einem Anhang von Fazetien Poggios (1476/77), die ein ausserordentlicher verlegerischer Erfolg war⁴⁰. An den Schluss der Fabel- und Fazetiensammlung stellte Steinhöwel eine Übertragung von Dec. IV, I von der Hand des Niklas von Wyle, des vierten wichtigen frühhumanistischen Übersetzers; dieser stand bereits seit Steinhöwels Esslinger Zeit in engem freundschaftlichen Kontakt mit dem Ulmer Stadtarzt⁴¹.

Wyle (geb. um 1410, gest. um 1478), stammte aus Bremgarten im Aargau; er hatte in Italien studiert und dann eine Lehrtätigkeit in Zürich aufgenommen. 1447 erscheint er als Ratsschreiber in Nürnberg; im folgenden Jahr ging er nach Esslingen, wo er das wichtige Amt des Stadtschreibers versah und die Leitung einer Schule übernahm, in der humanistisches Bildungsgut vermittelt wurde. Schliesslich ist er als Kanzler des Grafen Ulrich von Württemberg nachgewiesen⁴². In Nürnberg hatte ihn der Kontakt mit dem Humanisten und Rhetoriker Gregor von Heimburg⁴³ zur Er-

38. GW 4483 (Zweite Ausg. bei Gg. Husner in Strassburg 1474/75 = GW 4484).

39. GW 4486 (Zweite Ausg. bei A. Sorg in Augsburg 1479 = GW 4487, dritte Ausg. bei J. Prüss in Strassburg 1488 = GW 4488).

40. ersch. bei J. Zainer (1476/77 = GW 351). Im Anhang erscheint die Übertragung von Dec. IV, I durch Wyle. Schon 1477/78 druckte G. Zainer in Augsburg das Werk nach (GW 352). Es folgen in kurzem Abstand weitere Drucke. Rupprich, *Frühzeit*, 40, spricht von einer wahrscheinlichen Übersetzung von Dec. IV, I durch Steinhöwel, ersch. 1473 bei J. Zainer, ohne jedoch eine nähere Begründung für diese Annahme zu geben. Der GW erwähnt unter den deutschen Bruni-Übertragungen eine solche Ausgabe nicht.

41. Zu dieser literarischen Beziehung vgl. auch Eggers, aaO. 129-130.

42. Zur Biographie und zur Bedeutung Wyles als Übersetzer vgl. Stammler, aaO. 34-37, Rupprich, *Frühzeit*, 35-38, Eggers, aaO. 126-129.

43. Vgl. a. Stammler, aaO. 34. Wyle schreibt in der Einleitung zu den Translatzen: «füro hort ich ains mals als ich zu nüremberg ratschryber was, von dem hochgelernten wyt verrümpften redner hern gregorien himburg... daz ain yetklich tütsch, daz usz gutem zierlichen und wol gesatzten latine gezogen und recht und wol getranferyeret wer, ouch

kenntnis geführt, dass eine deutsche Kunstprosa nur in enger Anlehnung an lateinische Satzmuster und Stilzüge zu verwirklichen sei. Noch bedeutsamer für seine Haltung war jedoch sein Briefwechsel mit Enea Silvio, der ihn zur Übersetzerarbeit ermunterte⁴⁴.

Wyle liess seine zwischen 1462 und 1478 in Manuskripten und Einzeldrucken verbreiteten Übertragungen aus Boccaccio, Poggio, Enea Silvio und Petrarca 1478 als *Translatzen* (auch *Translationen* oder *Teutschungen*) bei Konrad Fyner in Esslingen im Druck erscheinen⁴⁵. Ihr Inhalt, einschliesslich der Novelle Dec. IV, 1, kreist um so spezifisch humanistische Themen wie die virtú bzw. den 'wahren Adel' (insbesondere 1,2,14), die Fortuna (2,4, 12,15), Erörterungen für und wider die Frau (6,16) und schliesslich die Liebe als überwältigende Leidenschaft im Konflikt mit ebenso unbedingten gesellschaftlichen Forderungen (1,2). Wyle gibt damit das reichste Spektrum der literarischen Vorlieben des deutschen Frühhumanismus. Seine ausgeprägte Neigung zum Didaktisch-Pädagogischen und zum latinisierenden Stil wurde dabei zweifellos durch seine praktische Lehrtätigkeit mitbestimmt.

Signifikant sind die häufigen engen persönlichen Verbindungen zwischen den einzelnen Übersetzern und Gelehrten wie Heimburg und Enea Silvio, die wir bereits andeuteten. Unter diesem Blickwinkel erscheint der deutsche Frühhumanismus von einer Gruppe von Intellektuellen getragen, die nicht gesellschaftlich einheitlich strukturiert, sondern durch Bildungsinhalte und gemeinsame literarische Interessen definiert wird, ein Phänomen, das einen weiteren 'modernen' Zug dieser Literatur hervortreten lässt. Daneben sind jedoch die Widmungen an Angehörige des hohen Adels zu Beginn der Übersetzungen die Regel, Eybs Widmung des Ehebüchleins an die Nürnberger Bürger die Ausnahme: Wir stossen wieder auf die schon angesprochene gesellschaftliche Zwischenstellung dieser literarischen Stömung.

Durchweg erscheinen jedoch in den Vorworten zu den Übertragungen auch Wendungen, die an ein abstrakt aufgefasstes Le-

gut zierlich tütsche und lobes würdig, haissen und sin müste, und nit wol verbessert werden möcht». (hg. Keller, 9).

44. Eine Sammlung von Briefen Enea Silvios durch Wyle erschien um 1464 im Druck in Strassburg.

45. Die Einzeltitel und ihre Quellen werden aufgeführt bei Rupprich, *Frühzeit*, 36-37.

serpublikum gerichtet sind und die weit über die höfisch-formelhaften Widmungen hinausreichen. 'Arigo' rechtfertigt etwa seine Übersetzung ganz in den Spuren Boccaccios als erheiternde Lektüre für eine von den realen Freunden des Lebens ausgeschlossene Frauen welt («...damit die beschwerten und betrübten freulein auch in ein teyle irer verporgen traurikeit mugen ein klein fride geben...»), während Wyle neben der ästhetischen auch die ethisch-pädagogische Motivierung in den Vordergrund rückt («mine translätzen... wölt lassen trucken und usgeen umb daz die menschen vil kluge dingen dar Inne begriffen, und so zewissen gut sint ouch antailhäftig werden möchten, und ir gemüt zu zyten darmit in kurtzwyle ergetzen»)⁴⁶. Das Selbstverständnis dieser Übersetzer erweist sich also als ebenso vielschichtig wie ihre gesellschaftliche Position. So erklärt sich auch, dass der Humanismus in jener Epoche keinen umfassenden Wandel des literarischen Geschmacks erreichen konnte. Dafür waren die literarischen Vorlieben an den Höfen, von denen sich auch nur wenige der neuen Strömung geöffnet hatten, zu verschieden und die intellektuellen Kontakte mit den städtischen Humanistenkreisen zu vereinzelt. Unzweifelhaft darf aber ein gewisses materielles Interesse der Übersetzer gegenüber adligen Gönnern angenommen werden, da Buchdruck und Verlag ein risikoreiches Geschäft waren, wie der Fall Johann Zainers beweist, der in den späten siebziger Jahren unter dem Druck der Schulden seine Werkstatt schliessen und Ulm verlassen musste⁴⁷.

Die auffällige Vorliebe des deutschen Frühhumanismus für Boccaccios Werk und besonders für das *Decamerone* macht eine nähere Untersuchung der beispielhaften Novellensammlung und der bevorzugten Einzelerzählungen notwendig. Im Rahmen unserer Fragestellung ist jedoch nicht an eine umfassende Auseinandersetzung mit der Boccaccio-Kritik seit De Sanctis und Carducci gedacht, sondern an die Akzentuierung von motivischen und stilistischen Einzelheiten, die für die Rezeption durch den deutschen

46. Zum Problem des Übersetzungsstils Wyles vgl. Eggers, aaO. 126f. W. schreibt selbst in der Einleitung: «deshalb aber not gewesen; ist, mich in disen translätzen by dem latin (so nechst ich mocht) beliben sin, umb daz nützit der latinischen subtilitet durch grobe tütschung wurd gelöscht, und wil hiermit mich gegen disen grossen maistern miner schumpfierern gnugsam verantwort han.» (Hg. Keller, 10).

47. vgl. *Catalogue of Books Printed in the XVth Century now in the British Museum*, Bd. II, London 1912, 518.

Frühhumanismus wichtig wurden. V. Branca hat in einer neueren Analyse des *Decamerone*⁴⁸ auf einen entscheidenden Grundzug in einem Grossteil der Novellen hingewiesen: Die stete Gegenwart der Welt der ebenso verwegenen wie skrupellosen bürgerlichen Kaufleute des Spätmittelalters; das *Decamerone* wird so wesentlich zur «*epopea dei mercatanti*»⁴⁹, nicht sosehr als Idealisierung eines Standes denn als Spiegel der grossartigen wie auch abstossenden Aspekte einer Epoche. Hier erscheint das gesamte Spektrum der bürgerlichen gesellschaftlichen Entwicklung in allen ihren Auswirkungen und Begleiterscheinungen, mit dem uneingeschränkten Individualismus und der an keine adlige Herkunft gebundenen *virtù* als Mittelpunkte⁵⁰. Bezeichnenderweise fehlt es auf der anderen Seite nicht an scharfer Kritik gegenüber Vertretern der bürgerlichen Klasse wie in Dec. I, I.

Branca's grundsätzlich wichtige Erkenntnisse erfassen zwar nicht das *Decamerone* als gedankliches Ganzes und besonders nicht die Novellen IV, I und X, IO, wo *virtù* und bürgerliche Abkunft nicht notwendigerweise zusammenfallen; sie lassen sich aber in engen Zusammenhang mit entscheidenden Zügen einer praktisch-irdischen Sexualmoral setzen, die sich nicht ständisch einschränken lassen will, sondern sich auf ein allgemein verbindliches Naturrecht beruft. Dazu tritt die Betonung des bisher kaum ausgesprochenen Rechts der Frau auf eine eigene erotische Willensentscheidung, sei es auf der literarischen Ebene derber Komik oder eines tragischen Konflikts wie in unserer Novelle Dec. IV, I. Die Tatsache, dass dabei «die Märchenluft der höfischen Epik verflogen ist» (Auerbach) und eine nüchtern realistische Weltsicht dominiert, die auch nicht auf beissende Gesellschafts-, besonders Klerikersatire verzichtet, ergänzt Branca's Feststellungen⁵¹. Dabei darf jedoch

48. V. Branca, *Boccaccio medievale*, Firenze 1970³.

49. ders., aaO. 134-164.

50. vgl. dazu Branca's überzeugende Argumentation, aaO. 150, sowie Battaglia, aaO. 258/59.

51. Zum Realismus-Problem bei Boccaccio vgl. insbesondere E. Auerbach, *Mimesis*, Bern 1967⁴, 195-221; Auerbach stellt in seiner stilistischen Analyse Boccaccios 'mittleren', der städtisch-bürgerlichen Atmosphäre verpflichteten Stil demjenigen der *Fabliaux*, des Novellino und Salimbenes de Adam gegenüber. Wohlbegründet ist Auerbachs Kritik an der Uneinheitlichkeit des ethischen Urteils bei Boccaccio und an seinen Schwächen bei der Gestaltung tragischer Konflikte. Zu weitgehend erscheint jedoch das Urteil, der frühe Humanismus (B. eingeschlossen) besitze «der Wirklichkeit des Lebens gegenüber, keine konstruktive ethische Kraft» (218) und senke «die Realistik wieder in die mittle-

nicht übersehen werden, dass in zahlreichen Novellen eine rein bürgerliche, utilitaristische Perspektive zugunsten des Ideals eines humanistisch konzipierten individuellen *virtù*-Begriffs verlassen wird; in ihm fliessen aristokratische Modellvorstellungen und wiederentdeckte Prinzipien antiker Ethik, insbesondere aus der Stoa, zusammen.

Man darf somit weiter folgern, dass gerade die Konzentration auf die grundsätzlichen Themen der neuzubestimmenden Rolle der Frau in der Liebesbeziehung, der persönlichen *virtù* und des wahren Adels, die kritisch auswählenden Humanisten Bruni und Petrarca, von deren Geschmacksurteil die deutschen Frühhumanisten unmittelbar abhingen, zur Übersetzung von Dec. IV, 1 und X, 10 reizte. Der gedanklich und stilistisch ausschliesslich an der Antike orientierte, zur Esoterik neigende Humanismus, gelangt so über die Decamerone-Adaptionen in engen Kontakt mit Problematiken, die aus der bürgerlichen Entwicklung hervorgegangen sind, – um hier wieder an Brancas Feststellung anzuknüpfen – erhebt sie aber sogleich auf die Höhe des stilisierten, antikisierenden, also überzeitlichen Exemplums, während Boccaccio im Rahmen des Gesamtzyklus die Ausgewogenheit durch die ebenso häufig verwendete Zeit – und Sittensatire gewahrt hatte. Die deutschen Übersetzer verzichteten damit – soweit sie Brunis und Petrarcas Optik übernehmen – auf einen grossen Teil von Boccaccios unmittelbarer gesellschaftlicher Brisanz. Die Ausnahme bildet ‘Arigos’ Gesamtübersetzung, deren Erfolg aber, wie erwähnt, hinter dem der Einzelübertragungen zurückblieb.

Dass Wyle, Eyb und Steinhöwel mit einer solchen Wendung der vorherrschenden Geschmacksrichtung in der neuen Publikumschicht, die wir zu definieren versuchten, folgten, beweist auch der grosse Erfolg von Enea Silvios *De duobus amantibus* und deren deutscher Fassung von Wyle⁵². Diese motivisch nicht eben ori-

re, unproblematische und untragische Stillage» (ebda.). Dem muss entgegengehalten werden, dass innerhalb des satirischen Realismus Boccaccios sich sehr wohl eine *immanente* Problematik ethischen Charakters äussert. Ohne eine solche Problematik hätte sich wohl längst der Staub der Literaturgeschichte über B. gesenkt.

52. Die lat. Fassung der 1444 entstandenen Erzählung erschien in zahlreichen Auflagen bei U. Zell in Köln zwischen 1469 und 1472 (vgl. Hain, *Rep. Bibl.*, Nr. 213-240), die dt. Übersetzung Wyles in Augsburg 1473 und Wien 1477, schliesslich in den *Translatzen* 1479. Frz. und ital. Übersetzungen zeigen die Ausstrahlungskraft der Novelle. Die lat. und ital. Fassungen sind jetzt, übersetzt und mit einer stilkritischen Einführung versehen von Maria Luisa Doglio, neu erschienen in: E. S. Piccolomini, *Storia di due*

ginelle, häufig ins sentimentale Klischee fallende doch mit grosser erzählerischer Verve abgefasste Erzählung voller pittoresker Einzelzüge, setzt die gleiche Tendenz fort: Das Thema einer hochproblematischen Liebe zwischen der bürgerlichen Ehefrau aus Siena und dem Fremden wird einerseits mit deutlichem Bemühen um psychologischen Realismus, andererseits als galantes Verhaltensmuster abgehandelt (vgl. die eingestreuten Liebesbriefmodelle) und mündet in ein melodramatisches Finale; die Geliebte erliegt dem Trennungsschmerz, während der Held in einer glücklichen Ehe mit einer vom Kaiser erwählten Dame Trost findet. Wir nähern uns hier dem neuen Genre einer scheinproblematischen, den Publikumsgeschmack aufspürenden Unterhaltungsliteratur voll feiner Pikanterie in den fernen Spuren Boccaccios, die in der frühen Phase der Ausbildung eines anonymen Lesepublikums ihren Aufstieg begann, doch nicht mehr die epische Kraft des grossen Moralisten besass⁵³.

Von hoher Bedeutung ist auch unter diesem Aspekt die Rolle des gerade aufstrebenden Buchdrucks, der den Geschmack der Leser aufnahm, sich aber auch seinerseits als geschmacksbildend erwies. Entscheidend ist aber, dass sich der Humanismus als neue geistige Kraft bei der Rezeption von Boccaccios Novellenzyklus einschaltet und ihr seine, durch präzise antike Modellvorstellungen bestimmte Richtung verleiht, die dem Publikumsinteresse offenbar entgegenkommt⁵⁴. Ein allzu vereinfachender Rückschluss von der Thematik der die Standesgrenzen durchbrechenden Liebe in Dec. IV,1 auf einen darin symbolisierten Kampf des Bürgertums als Klasse gegen «Feudalismus» und «mittelalterlich-kirchliche Bindung» muss deshalb als Wunschvorstellung zurückgewiesen werden⁵⁵. Das Problem des Avantgarde-Charakters des deutschen

amanti e remedio d'amore, Torino o.J. (= Strenna UTET 1973).

53. Dec. X,10 nähert sich in gewissen Einzelzügen, besonders bei der Zeichnung der rührenden Selbstaufopferung der Heldin, dieser literarischen Sphäre, was zum Teil wohl auch den grossen Publikumserfolg motiviert. Russo, *Lecture critiche del Decameron*, Bari 1970³, bes. 327, erblickt in der Erzählung eine Apologie des Feudalsystems. Wir können eine solche Auffassung keineswegs teilen. Vielmehr wird von B. hier mit scharfer Beobachtung ein Fall einer zwangshaften, sado-masochistisch anmutenden Beziehung dargestellt, ohne direkte Kritik am Feudalsystem zu üben, das sie hervorgebracht hat. Nicht übersehen werden darf jedoch die kritische Kraft gerade der objektivierenden Darstellungsweise.

54. Vgl. zu dieser Tendenz auch Wyles zehnte Translatze, Enea Silvios Lehrbrief über humanistische Bildung an Hg. Siegmund von Tirol.

55. gegen Boeckh, aaO. 101-102.

Frühhumanismus wird abschliessend noch zu klären sein.

Alle bevorzugten Themenkreise der Übersetzer sind in der Novelle von Guiscardo und Ghismonda (Dec. IV, 1) ausgeführt oder wenigstens angedeutet. Lassen wir sie nochmals vorüberziehen: Grundschemata und Problemstellungen rücken zunächst die Liebesbeziehung in den Mittelpunkt, die als überwältigende psychische und physische Naturkraft erscheint. Guiscardo antwortet nach der Entdeckung des Liebesverhältnisses Tancredi, dem Vater Ghismondas: «Amor può troppo più che né voi né io possiamo» und Ghismonda äussert eine ähnliche Haltung, jedoch expliziter und auf der Basis ihres sexuellen Empfindens, was im Munde einer Frau eine klare Herausforderung an die Tradition bedeuten musste: «Sono adunque, si come da te generata, di carne, e si poco vivuta, che ancor son giovane; e per l'una cosa e per l'altra piena di concupiscibile desiderio, al quale maravigliosissime forze hanno date l'aver già, per essere stata maritata, conosciuto qual piacer sia a così fatto disidero dar compimento»⁵⁶. Es ist bezeichnend, dass die Darstellung der Liebe sich nicht auf die Ebene von Gefühl und Leidenschaft beschränkt, wie etwa bei Enea Silvio, sondern in die Sphäre der gedanklichen Reflexion hinübergeführt wird; Ghismonda motiviert ihren Entschluss auch so: «Guiscardo non per accidente tolsi, come molte fanno, ma con deliberato consiglio eletti innanzi ad ogn'altro, e con avveduto pensiero a me lo 'ntrodussi...»⁵⁷. Solche Ausführungen fügten sich gut in die Liebes- und Ehecasuistik (vgl. Eybs Ehebüchlein) ein. Auch Wyle, der besonderen Sinn für literarische Aktualität entwickelte, übertrug neben Dec. IV, 1 von Poggio «Ob ein älterer Mann heiraten solle» und von Enea Silvio einen «Lehrbrief gegen die Liebe». Den realen Hintergrund dieser literarischen Diskussion bildete offenbar das erwachende Verständnis für die autonome Persönlichkeit, auch der Frau, hinter dem ein ähnlich geartetes Selbstverständnis des Leserpublikums stand.

56. Dec., ed. C. Segre, Milano 1966, 265; «Danne ich bin ye ain frow als von Dir geboren und der Jaren Jung und beder sachen halb voll wyplliche begirden. Den selben begirden über das alles, wundersam flammen zu gegeben hat, wylant Innenbrachte woluste (zu zyten da ich vermechelt was) mit den werken empfunden. Darumb do ich disen anfechtungen... nicht mocht widersteen» (Wyle) (Hg. Keller).

57. ebda.; «danne daz ich, nit von schickung des gelückes (als vil frowen gewon sint) sunder mit wolbedachtem sinn und mute, mir gwiscardum erwellet han liebzehaben...» (Wyle) (Hg. Keller, 86).

In Dec. IV,1 verblissen, wie schon aus den knappen Zitaten deutlich wurde, die männlichen Gestalten vor der zentralen Figur Ghismondas. Dies ist kein Zufall, denn die Darstellung der weiblichen Psyche und die Wiederentdeckung der Frau als Vernunftwesen überhaupt sind ein anderes bevorzugtes Thema des Humanismus⁵⁸, das sich eng an die Liebesproblematik anschliesst. Es handelt sich wohlverstanden um mehr als um eine Exaltation einer verklärten Frauengestalt im Sinne des Minnesangs oder, städtisch abgewandelt, des Dolce Stil Novo, oder auch, humanistisch geprägt, in der Art des Laura-Mythos bei Petrarca.

Die Frau übernimmt vielmehr, auch und besonders auf erotischem Gebiet, die Handlungsinitiative, ja sie zeigt plötzlich gemeinhin als 'männlich' eingeordnete Charaktereigenschaften und handelt dementsprechend: «(Ghismonda) veggendo che il padre... poca cura si dava di più maritarla... si pensò di volere avere, se esser potesse, occultamente un valoroso amante»⁵⁹. Als sie von Guiscardos Entdeckung erfährt, zeigt sie kein Zeichen ihres Schmerzes: «e mostrarlo (il dolore) con romore e con lagrime, come più le femine fanno, fu assai volte vicina, ma pur, questa viltà vincendo il suo animo altiero, il viso suo con maravigliosa forza fermò...»⁶⁰, sie durchbricht also bewusst alle weiblichen Verhaltensmuster. Ihr geistesverwandt ist selbst die sonst ganz dem Klischee der widerstrebend erliegenden Frau entsprechende Lucretia Enea Silvios: «Non timida, non audax, sed temperatum verecundiae metum, virilem animum foemineo in corde gerebat».

Wir hatten diese Novelle der unverbindlichen Unterhaltungsliteratur zugeordnet; somit dürfte das Motiv der Frau mit dem 'männlichen' Herzen in der Mitte des 15. Jahrhunderts bereits literarisches Gemeingut geworden sein. Dennoch erweist es sich im ganzen als signifikanter Kontrast zu der erwähnten Strömung platonisierender Minnedichtung, die die Frau im irrationalen Raum ei-

58. vgl. a. *Historia de duobus amantibus*, Dec. x,10 sowie im Bereich der biographischen Literatur Steinhöwels Von den sinnrychen und erluchten wyben.

59. Dec., aaO. 261; «Als die nu also by irem gütigem vatter wonet,... gedaucht sy ains mals in Irem gemüt wie gar wenig oder nützit ir vatter gelissen wer, sy anderwerb zevermecheln. Und ir zu schame sin wurd sölichs von Ime ze begeren. und satz ir für, wo das mit fuge gesin möcht das sy dann ir haimlich ainen bulen ains adelichen gemütz suchen wölt.» (Wyle, hg. Keller, 80).

60. ebda. 264-265; «Und hat sich selbs kumm vor wypllichem wainen und schryen beheben mugen. Doch grösse irs gemüts die tet überwinden wypllich blödikaite und antwort mit ufgehepter stirnen und vestem angesicht.» (Wyle, hg. Keller, 84).

ner rein ästhetischen Sicht belassen hatte. Dies darf freilich nicht wieder zu dem vereinfachenden Urteil führen, hier wirke allein der oft beschworene 'bürgerliche' Geist der Epoche. Man sollte in Lucretia, Ghismoda und Griseldis nicht entfernte Vorahnungen echter bürgerlicher Frauengestalten wie Lessings Emilia oder Schillers Luise, die einer aggressiv-dekadenten Adelskultur gegenüberzutreten, hervorheben, sondern die konkreten Bezüge zur Geisteswelt des Humanismus, zu den «*clarae mulieres*» Boccaccios und später Steinhöwels, die sogar bei Villon, also gewiss keinem humanistischem Schulautor, in den «*femmes des temps jadis*» ein Echo fanden. Nicht umsonst vergleicht Enea Silvio Lucretia mit Ariadne, Dido und Medea.

Ein entscheidender Wandel zeigt sich auch beim Vergleich mit der Fabliaux Literatur: Wurden dort die erotischen Eskapaden der mit derber Komik gezeichneten Frauengestalten mit der ganzen Schärfe mittelalterlicher frauenfeindlicher Moral verurteilt, so erweist sich hier Ghismonda als Verkörperung des neuen individualistischen und hedonistischen Moralbegriffes des Humanismus, Griseldis als Symbol übermenschlicher stoizistischer Selbstverleugnung. Bei dieser Entwicklung könnte überdies von Einfluss gewesen sein, dass an den humanistisch geprägten Höfen gebildete Frauen wie die Pfalzgräfin Mechthild oder Eleonore von Österreich eine führende Rolle spielten und als Gönnerinnen auftraten.

In Zusammenhang mit der Seelengrösse Ghismondas oder Griseldis tritt ein stets untereinander eng verknüpftes Motivpaar auf, das der *virtù* oder des 'wahren Adels'⁶¹ und der Fortuna, des persönlichen Schicksals jedes Einzelindividuums⁶². Das Problem des 'wahren Adels' war bereits in der mittelalterlichen Literatur Gegenstand moralisierender Betrachtungen zur Aufwertung des Gei-

61. Über das Bedeutungsspektrum des Begriffs *virtù* vgl. bes. E. Garin, *L'Umanesimo Italiano*, Bari 1970⁶, 77 f.; Wyle behandelt das Thema in der 14. Translatze «Ob der Adel der Geburt oder des Geistes wertvoller ist» nach dem Traktat des Felix Hemmerlin *De nobilitate*. Letzterer fusst wieder auf Buonaccorso de Montemagnos Schrift *De nobilitate*. (vgl. dazu auch Stammler aaO. 35 und bes. Garin, aaO. 57 f.). Es versteht sich, dass in diesen Schriften der Geistesadel gefeiert wird. Zu Hemmerlins bezeichnender humanistischer Wendung gegen die «*rudissima rusticitas*» vgl. Boeckh, aaO. 125.

62. Klar ausgesprochen wird der enge Zusammenhang in Enea Silvios «Brief über den Traum von der Fortuna», den Wyle in der 12. Translatze einem grösseren Kreis zugänglich gemacht hat (abgedr. bei Rupprich, *Frühzeit*, 234-248): «Danne wir den adel unser geburt durch kain tugend sunder allain durch fale und schickung des gelückes überkomen tunt». (240).

stesadels gegenüber dem Geburtsadel gewesen, wie etwa im Roman de la Rose Jean de Meungs, insbesondere in Vers 18607-18634. Schon dort werden Argumente vorgebracht, die ein wachsendes bürgerliches Selbstbewusstsein verraten und an Klarheit keineswegs hinter Dec. IV,1 zurückstehen.

Poggio führte diese Linie in seinem *Liber de nobilitate*, in dem die persönliche *virtù* zur Grundlage jeder Vorrangstellung gemacht wird, im Anschluss an antike Vorstellungen fort. Dabei verblasst jedoch die deutlich sozialkritische Färbung, die bei Jean de Meung auffiel, in einem humanistisch-elitären *virtù*-Begriff. Das neue Prinzip der *virtù* erhebt sich weit über den allein von der Fortuna zugeteilten Geburtsadel: sie vermag sich in jedem Schicksal zu behaupten, sei es wohlmeinend oder widrig wie das von Ghismonda und Griseldis⁶³. Dem Problem des rätselhaften Waltens der Fortuna kommt dabei in der Epoche des sich emanzipierenden Individuums besondere Bedeutung zu. Nicht umsonst erscheinen in den *Translatzen* auch die Übersetzungen von Poggios Brief über die Veränderlichkeit des Glücks und von Petrarcas Schrift *De remediis utriusque fortunae*. Die oft tragische Konfrontation zwischen dem heroischen Individuum und dem blind eingreifenden Schicksal erscheint grundlegend für das Selbstverständnis der Epoche. In zweiter Linie folgt die zum Topos gewordene Hervorhebung des Geistesadels gegenüber dem Geburtsadel, wie sie etwa Ghismonda formuliert: «La virtù primieramente noi, che tutti nascemmo e nasciamo iguali, ne distinse; e quegli che di lei maggior parte avevano ed adoperavano nobili furon detti, e il rimanente rimase non nobile. E benché contraria usanza poi abbia questa legge nascosa, ella non è ancor tolta via né guasta dalla natura né da' buon costumi»⁶⁴.

Die Postulierung des literarischen Ideals eines Geistesadels, der eine neue Elite formen sollte und dem man nicht in undialektischer Weise die Bemäntelung bestehender sozialer Zustände vorwerfen darf, lässt sich leicht in Übereinstimmung mit den Ideen

63. Vgl. Garin, aaO. 58.

64. Dec., aaO. 266; «so ist gewissz und unzwyfelig uns alle von ainem menschen ainem ursprunge gehept haben, und das allain die tugend die ist, so uns gelych geborn, underschaidet und die lobsam und edel machet; dero tugend ryche werck für ander erschynt und übertreffent. Und wie wol der wane des püfels (!) und geminem folckes diser dingen unwissend und ungelert villicht anders maint so mag doch die warhait in kain wege usser Irer statt verruckt werden». (Wyle, hg. Keller, 86).

des neuen Leserpublikums bringen, in dem elitebewusste, esoterische Freundeskreise eine entscheidende Rolle spielten. Es versteht sich, dass dabei das humanistische Bildungsgebäude als entscheidende Grundlage für die Erkenntnis und den Erwerb der *virtù* betrachtet wurde. Eine andere Frage ist, welche realen Ergebnisse dieser Versuch des deutschen Frühhumanismus zeitigte.

Wir haben versucht, auf die komplexen Zusammenhänge zwischen der Auswahl aus der italienischen Novellistik durch die frühhumanistischen Übersetzer und bestimmten Phänomenen bei der Formung eines neuen Publikums aufmerksam zu machen. Zu den Faktoren, die die vielschichtige literarische Situation der Epoche mitbestimmten, gehörte besonders auch die sich rasch entwickelnde Druckkunst, die durch die technisch bisher nicht mögliche, beliebige Vervielfältigung von Literatur eine völlig neue Perspektive eröffnete⁶⁵. Hier muss abschliessend betont werden, dass sich alle bedeutenden Drucker in den grossen süddeutschen Handelsstädten niederliessen, die Froben und Amerbach in Basel, Koberger in Nürnberg, Joh. Zainer in Ulm, Günter Zainer, Sorg, Schönsperger, Ratdolt in Augsburg. Die gleichzeitige wirtschaftliche Blüte dieser städtischen Zentren förderte also offenbar nicht nur das Interesse an der humanistischen Ideenwelt, sondern bildete auch die Basis für den wirtschaftlichen Erfolg des neuen Handwerks und seiner Ware, dem Buch. Zweifellos richteten sich die Drucker-Verleger ihrerseits nach den Ansprüchen des Publikums eben dieser städtischen Zentren. S. Steinberg weist in diesem Zusammenhang auf die interessante Tatsache hin, dass die frühesten Druckerwerkstätten in Mainz und Bamberg (um 1460) sehr schnell von den Offizinen in den grossen Handelsstädten überflügelt wurden und später nur noch eine zweitrangige Rolle spielten⁶⁶.

Auch die frühhumanistischen Übersetzer machten sich sogleich das neue Medium zunutze. Ein Musterbeispiel ist die Zusammenar-

65. W. Benjamin führt treffend die Reproduzierbarkeit der Schrift durch den Buchdruck in den weiteren Zusammenhang der Technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks ein. Der Buchdruck steht in dieser Sicht mit am Beginn der von B. gezeichneten Entwicklungslinie. (Vgl. W.B., *Werke*, Bd. 1, Frankfurt/M. 1974, Hauser, aaO. 280, unterstreicht in diesem Zusammenhang jedoch auch mit Recht, dass für das mittelalterliche Denken die Umstellung der Kunst zur Warenproduktion auf Grund des handwerklichen Kunstbegriffs leichter zu verkraften war.

66. Vgl. S. Steinberg, *Cinque secoli di stampa*, Torino 1962, 40 f. (Ital. Übers. von S.S., *Five hundred years of Printing*, 1955).

beit zwischen Steinhöwel und dem Drucker Johann Zainer in Ulm. Zainers erste Arbeit war Steinhöwels Regimen wider die Pestilenz (1473); in den folgenden Jahren druckte er alle neu erscheinenden Werke des Humanisten und Übersetzers, ja er erweiterte sein Programm 'schöner Literatur' durch 'Arigos' Decameron-Übertragung, vielleicht nicht ohne Steinhöwels Einfluss. Nach Steinhöwels Tod (1482) bricht seine verlegerische Arbeit für vier Jahre ab⁶⁷.

Die bürgerlich-städtische Basis dieser Entwicklung ist also klar erkennbar, unbeschadet der Tatsache, dass auch einige Fürstenhöfe die neue Literatur voll Interesse aufnahmen; auf dieser Basis entwickelte sich das neue Leserpublikum, das die von den Humanisten angebotenen Ideale ins eigene Selbstverständnis übernahm.

Wir versuchten daneben den entscheidenden Einfluss der humanistischen Bewegung bei der Rezeption italienischer Novellistik darzustellen. Die Folge war eine Beeinflussung und Umwandlung der Rezeption in humanistischem Geist, d.h. eine Entfernung vom Reichtum des kritischen Realismus als Gesamterfahrung der Wirklichkeit bei Boccaccio, zu einem Mittel der Idealisierung des bürgerlichen Selbstverständnisses sowie der ethischen und ästhetischen Erziehung einer Bildungselite. Dies geschieht durch die Wiederaufnahme von Themenkomplexen aristokratisch-idealistischen Charakters (vgl. Dec. IV,1 und X,10), von deren Vorbild sich das Leserpublikum des aufsteigenden Bürgertums nicht löst.

Der kritische Realismus, der in jenem konkreten literarhistorischen Augenblick als literarische Avantgarde hätte wirken können, wurde gleichzeitig in die tiefen Regionen von Fastnachtspiel und Rüpeldrama, d.h. in die unverbindliche Wortkomik abgedrängt. Auf der Ebene der frühhumanistischen Übersetzungen zeigt sich daneben eine Tendenz zu scheinproblematischer Unterhaltungsliteratur (vgl. Euryalus und Lucretia), zu einem unverbindlichen Spiel mit Liebeskonstellationen, die erst viel später, in ironischer Spiegelung wieder problematisch werden.

Die ethische Zielrichtung in der frühhumanistischen Übersetzungsliteratur wird bald von der umfassenden Faszination des die Epoche in der Tiefe beherrschenden religiösen Problems absor-

67. Vgl. Catalogue of Books Printed in the xvth Century now in the British Museum. vol. II, London 1912, 518.

biert und mündet in den breiten Strom der Reformationsliteratur; diese verweist ihrerseits die humanistische Strömung ganz überwiegend in den Bereich historischer und philologischer Studien. Das hervorragende deutsche Werk der Epoche, Sebastian Brants *Narrenschiff*, das durch seine formale und inhaltliche Bindung an die spätmittelalterliche Tradition der Narrenliteratur eine neue Perspektive innerhalb der humanistisch geprägten Literatur öffnet, entzieht sich freilich in gewisser Weise diesen Tendenzen: es verbindet jene spezifisch regional alemannisch geprägte Haltung stadtbürgerlichen Selbstbewusstseins mit kritischem Realismus der Darstellung zu einem originellen, literarisch stets kohärenten Ganzen. Sein enormer Erfolg erwies die Zeitgemässheit der Brantschen Satire. Doch vermag daneben die frühhumanistische Übersetzungsliteratur mehr als nur philologisch-historisches Interesse zu erwecken: die Verwandlungen Boccaccios durch die Optik der Übersetzer erhellen eine sich umformende literarisch-gesellschaftliche Situation sowohl in ihrer ideologischen Bedingtheit als auch in ihren literarischen Intentionen.

68. Zur Stellung Brants vgl. a. W. Gilbert, *Sebastian Brant. Conservative Humanist*, in: *Archiv f. Reformationsgeschichte* XLVI (1955), 145 ff.

WHITMAN'S «DEMOCRATIC VISTAS»

When Walt Whitman began writing *Democratic Vistas* in 1867 the country recently had fought a Civil war as it recently has fought a war in Vietnam. The Civil War was followed by the scandals of the Grant Administration and the business rapacity of the Gilded Age. We have had Watergate, intelligence, and milk pricing scandals, among others. Like Vietnam, fought ostensibly to protect democracy, the Civil War had been fought in the name of a principle, the equality of all men. Like democracy itself after Vietnam, the principle of equality began to come under question in the late 1860's. The serfs were freed in Russia in 1861, the American slaves in 1863, and in the year 1867 the English Reform bill extended the vote. The world was being democratized and, as after the Supreme Court decisions and Civil Rights legislation of the 1950s and 1960s, men had gone into the streets to enforce their new rights and to demand others. To some it began to look as if the process of democratization, as it was called, had gone too far.

In England two works appeared on the question: Matthew Arnold's *Culture and Anarchy*, and Thomas Carlyle's *Shooting Niagara, And After?* When Arnold's book appeared in the form of magazine articles in the course of 1867 it was titled «Culture and Authority», with reference to the authority of the state to control disorderly public demonstrations. Although Arnold feared the power of the crowd he offered a moderated opposition to it. Accepting the democratic movement as inevitable he proposed only to modify its tone. He called for «sweetness and light»: that was, high principles and high culture to preserve civilization. Carlyle's title – his work was a pamphlet – referred to the world's being swept over a Niagara Falls of democratic reforms and suggested that the result was going to be a crash at the bottom. Whitman's *Democratic Vistas* began as a magazine article titled «Democracy». It was written as a response to *Shooting Niagara*, which had been

widely reprinted in American newspapers. A few months later Whitman broadened his defense of democracy in an essay called «Personalism». Then, when he put together and added to his articles to make *Democratic Vistas* in 1871 he deleted the passages in which he denounced Carlyle's «ravings». Carlyle's pamphlet was not only an attack on reform and democracy. Its assumptions about people and its language both were vicious and racist. It was and is a shocking document. The masses who had been given the vote he called a «swarmery», the freed slaves in America were «niggers». Civilization could be saved only by the «Aristos», his «hero-aristocrats». Whitman wrote that «such a comic-painful hullabaloo and vituperative cat-squalling as [Carlyle's pamphlet]... I never yet encountered; no, not even in extremest hour of midnight, in whooping Tennessee revival, or Bedlam let loose in crowded, colored Carolina bush-meeting». It is unfortunate that there is available no edition of *Democratic Vistas* that includes the polemical passages like this one from Whitman's original essays. Whitman's democratic response to the great social movement of the day differed from both English responses, the one a reactionary call to aristocracy, the other a conservative call to higher laws. To begin with, as many have remarked, Whitman went further than either Arnold or Carlyle in criticizing democracy. Indeed, he went so far that readers often ask if his book isn't more of an attack on than a defense of democracy. They do so with good reason, for his passages critical of democracy are surely his most striking. «The people», he writes, «are ungrammatical, untidy, and their sins gaunt and ill bred». This is why literature has neglected them. They are «vast collections of the ignorant, the credulous, the unfit and uncouth, the incapable, and the very low and poor». «It is useless to deny it», he writes further, «Democracy grows rankly up the thickest, noxious, deadliest plants and fruits of all – brings worse and worse invaders – needs newer, larger, stronger, keener compensations and compellers». And when he looks about him he has to conclude: «America has yet morally and aristically originated nothing».

Despite all this Whitman has two answers for Carlyle and other critics of democracy. The first is practical: whether the people are, in Whitman's words, «good or bad, rights or no rights, the democratic formula is the only safe and preservative one for coming times». The late war had shown the strength of democracy and

the nobility of its people. If it was a question of practicality the resourceful conduct of the war was justification enough. Whitman's second answer is prophetic. Quite simply, he believes in the future of America. Early in the essay he tells us: «I shall use the words America and democracy as convertible terms». Later he prophesies a democratic creed which, he writes, «as a true child of America, will bring joy to its mother, returning to her in her own spirit, recruiting myriads of offspring, able, natural, perceptive, tolerant, devout believers in her, America... most vast, most formidable of historic births... now and here, with wonderful step, journeying through time».

This second, prophetic answer to Carlyle, though couched in Whitman's peculiar, singing prose, is a distinctly American one. In fact, the form and the idea of *Democratic Vistas* go back to the first American writings, the Jeremiad sermons of the Puritan divines. In these, Americans and America were excoriated for their backslidings and shortcomings. But then with a Whitman-like leap, the ministers promised salvation through the divinely appointed future of this same America. No Englishman could go so far in condemning England, or so far in elevating it.

There is an additional resemblance between the Puritan divines and Whitman. It is that both pose the question of American destiny in terms of a watching Europe and especially a watching England. The Puritans had ecclesiastical disputes with the mother country that seemed to depend not simply on the strength of their arguments but on the success or failure of their entire undertaking. In a similar way Whitman, answering the Englishman, Carlyle, rests his case not so much on his practical arguments for democracy as on the promise of a future that will impress the world. At one point as he was putting his essays together to make them into a book, he provided his text with a number of revealing sub-titles that he eventually dropped. One of these was: «Our Lesson to Europe».

In the American prophetic tradition this lesson was never very clear. Nor is it in *Democratic Vistas*. Whitman tells where the glorious future lies – in America – and who will be its agents – the Americans – but not exactly what that future will be like. The closest he takes us to a glimpse of it is in his vague prediction of a string of independent homesteads inhabited by happy, independent families stretching westward across the continent.

But his real subject lay not with results but with causes: with the spirit that would realize the dream. This spirit was to come from the arts, and especially from literature. What was the prophecy? Whitman looked forward to a new kind of literature by a new kind of writer. This literature would lead to the development of a better kind of man and hence a better society in America. The new writer was Whitman's *litteratus*: someone never clearly described to us except as the author of the new works. Not surprisingly, when we come closest to a description of him he sounds pretty much like Walt Whitman. Or, more accurately, the *litteratus* sounds like Whitman as he wished he could appear. «Part of the test of a great *litteratus*», he writes, «shall be the absence in him of the idea of the covert, the lurid, the maleficent... The great *litteratus* will be known... by his cheerful simplicity, his adherence to natural standards, his limitless faith in God, his reverence, and by the absence in him of doubt, ennui, burlesque, persiflage, or any strained and temporary fashion».

As for what the *litteratus* would write, that too sounds like what Whitman hoped to do, luckily not what he did: the writings of the *litteratus* were to be positive, uplifting, healthy, inspiring. One critic, Richard Chase, has written that as prophecy *Democratic Vistas* was realized chiefly in the worst poems of Whitman and in the machine-made epics of Stephen Vincent Benét. This would have to stand as the last word on prophecy had Whitman not gone further, in a most surprising passage. Here he tells us that his great *litteratus* not only should be healthy and spiritually uplifting, but that, «In the future of these States must arise poets immenser far, and make great poems of death». And further on, «Some great coming *litteratus*... will... compose the great poem of death». Here we are entitled to think of Whitman's brooding «When Lilacs Last in the Dooryard Bloomed» instead of his uplifting «O Captain, My Captain». But more important, here is a prophecy that *does* anticipate the best works that came after *Democratic Vistas*.

Like Whitman, later American writers often have succeeded in gaining reputations as robust, outdoor spirits while writing elegaic poems of death such as he predicted. Robert Frost and Ernest Hemingway come most easily to mind. But why should the theme of death be so important? Lionel Trilling suggested that it is implicit in the nature of American literature, a profound, allego-

rical record of attempts to come in contact with the great truths of nature and the great crises of life: birth, love, death. Some years after making this formulation, Trilling pointed out that Robert Frost was a «terrifying poet», a «tragic poet» who «makes plain the terrible things of human life». He quickly was attacked for making such an unamerican statement. But Saul Bellow puts it well when he writes in *Humboldt's Gift*: «the main question, as Walt Whitman had pointed out, was the death question». Another, less obvious poet who realized Whitman's prophecy is T. S. Eliot. For «The Wasteland» is the great poem of death by an American in the 20th Century. Unlikely as it may seem, «The Wasteland» conforms in essential respects to Whitman's requirements for a new American literature. Like Whitman in *Democratic Vistas*, it is concerned with spiritual decline, especially as that decline is revealed in the salons and in the degenerate tastes of cities, both of which Whitman excoriates at length. Whitman's description of the new poems that his literatus would write sounds precisely like a description of «The Wasteland»: «the religious tone, the consciousness of mystery, the recognition of... the unknown, of Deity over and under all, and of the divine purpose». A good deal more could be said on the subject of the influence of *Democratic Vistas*. Bronson Alcott, the transcendentalist, philosopher, and teacher who was the father of Louisa May Alcott, for example, read the second published essay that was to become *Democratic Vistas* with great excitement. He adopted its title, «Personalism», as henceforward the name of his philosophy. It was no wonder that he did so, for Whitman in this case had but given a name to the American reverence for the individual in his unique identity. William James also was influenced by *Democratic Vistas*, as was John Dewey. In sum, for the America of up until a few years ago Whitman's *Democratic Vistas* was prophetic. And it had its influence.

Whitman's accuracy as a prophet is less obvious, for his great literatus, unless it was himself, never materialized. But Whitman wrote that literature and the literatus would change America by creating «national, original, archetypes»: «the materials and suggestions of personality for the women and men of the country». Literature, in other words, would create the American character. And, when he came to describe what he had in mind as one such model of behavior, here is what Whitman came down to: «intense

and loving comradeship, [and] the personal attachment of man to man... [This] seems to promise... the most substantial hope and safety of the future of these States».

Now, in this passage on comradeship, Whitman gave an accurate prophecy of what was to become a major theme in American literature. In Mark Twain, Stephen Crane, and Ernest Hemingway, to name the outstanding examples, the mystique of male comradeship is the essential thing. Not only this, but the peculiar power of these authors has lain in the influence they have exerted through the archetypes of comradely behavior which they invented. Hemingway is a great American figure not only for his aesthetic-literary achievement, which to Whitman would have been secondary, but for his influencing the behavior of at least two generations of Americans – both men and women. Whitman undoubtedly put his finger on it when he made the creating of archetypes the main business of American literature. Being a young nation, made up of immigrants, we have not known how to behave. The outcome in the cases of those who learned how to do so from Hemingway would have surprised Whitman. But the process was just as he predicted it.

But what about today? Our archetypes no longer come from literature but from movies and television. Even if we were inclined to heed our literati they no longer take upon themselves the Whitmanian prophetic burden. As for democracy and the future, few now call as he did, for more and more democratization until we shall have overcome our problems. As in Whitman's time, our conservatives would like to halt the levelling process. But unlike his time, if our radicals call for more democratization (and I am not sure that this is the case), then they do so not in the name of America and its ideals but in a spirit of disgust with America.

If an analogy can be drawn between 1976 and 1867 it must be with Carlyle and Arnold's 1867 in England, not Whitman's in America. No matter how idealistically Whitman opposed the expanding forces of the Gilded Age, he showed its influence in his own expansive hopes. In England, by contrast, an economic depression was accompanied by fear that coal reserves, presumed to be the basis of England's power, were about to run out. That atmosphere, like the one created by our own recession with its accompaniment of fears about oil, made confident appeal to the future emotionally impossible.

Whitman satisfies us, then, in his predictions for American democracy and American literature. He was right to look forward both to greater democratization (the women's vote, for example), and to greater American triumphs (industrial growth and prosperity). But as we look from 1976 to the future we can adopt only his critique of democracy, not his solutions. Lacking his confidence in history we no longer are able to resolve our questions with impassioned evocations of America, and certainly not with appeals to literature. Perhaps we still can take inspiration from Whitman's confidence in America, but surely we will have to express ourselves very differently from him as we do so. Our challenge is to find a way of affirming the American tradition that will neither embarrass us in expressing it, nor further alienate our opponents when they listen to it. When we can do that, the democratic vista will open again.

A PROJEÇÃO DAS «CANTIGAS DE AMIGO» NA NOVISSIMA POESIA PORTUGUESA

1. Com a morte do conde de Barcelos, filho natural de D. Dinis, em meados do séc. XIV, ou mais precisamente após o seu testamento (1350) no qual o conde legava a Afonso XI de Castela um *Livro das Cantigas*, tem-se como acabada a época da lírica galaico-portuguesa, ocaso que se vinha anunciando depois do período florescente do rei trovador. O predomínio do galego-português, como língua poética da península, tem ainda seus cultores nos dois primeiros decénios do séc. XV e do facto nos dá notícia o *Cancioneiro de Baena*, compilado por voltas de 1445 por Juan Alonso de Baena. Provavelmente isto devia-se à existência de poetas portugueses na corte de Castela coexistindo com poetas castelhanos e galegos: «foi tão mercedamente grande o prestígio da escola galego-portuguesa, tão profunda e duradoura a sua influência, que persistiu o seu espírito até fins do século XV e a sua língua até princípios do mesmo século. Simplesmente, persistiu, mas não em Portugal, onde não encontrava ao tempo (...) ambiente propício e acolhedor; emigrou para Castela, onde teve melhor fortuna»¹.

Mas o *Cancioneiro Geral*, compilado por Garcia de Resende e publicado em 1516, regista ainda vestígios de composições típicas dos *Cancioneiros* medievais. E Gil Vicente, poeta também representado no *Cancioneiro* de Resende é ainda autor de quatro cantigas de amigo paralelísticas, reproduzidas nos seus autos por personagens que entram em cena cantando ou tangendo: «A serra é alta, fria e nevosa» (*Farsa dos Almocreves*); «Hum amigo que eu havia» (*Tragicomédia Pastoril da Serra da Estrela*); «Donde vindes filha» (*Auto da Lusitânia*); e «Del rosal vengo, mi madre» (*Triunfo do Inverno*). São quatro exemplos magníficos de paralelismo perfeito, além de muitos outros momentos em que o Poeta transcreve

1. Rodrigues Lapa, *Lições de Literatura Portuguesa (Época Medieval)*, 6ª ed., Coimbra, Coimbra-Editora, 1966, p. 299.

cantares e baladas de sabor antigo, o que confirma a transmissão integral (texto e música)^{1bis} de composições que parecem ser indício de uma anterior tradição popular².

Acabam-se, porém, aqui os ecos literários da primitiva lírica galego-portuguesa^{2bis}. E depois de tão longo interregno, como explicar o interesse contemporâneo por este género medieval (no entanto evidente, como adiante se verá), quando este tipo de cantigas representava já em si um certo artificialismo (poesia feminina, tendo como protagonista a donzela enamorada) com motivos canónicos específicos de tal género? Eis o que tentaremos analisar, procurando estabelecer as coordenadas históricas que motivaram o despertar daquele interesse.

2. Paralelamente com o peso de um tradicionalismo retrógrado que sempre incidiu nas instituições universitárias de Coimbra, coexistia uma forma de canção («o fado de Coimbra») de conotação saudosista, especialmente destinada a animar serões, as velhas serenatas, de fundo gratuito quando não reaccionário. Com a crise académica de 1961-62, que pôs em movimento uma nova consciência, é julgado severamente o «fado» tradicional e, assim, à semelhança do século XIX, quando da revolução do Realismo, Coimbra aparecia na primeira fila da transformação não só literária como musical do país.

Por esta época surgem ali os «cantores de baladas», o primeiro dos quais, José Afonso, então estudante, cantava canções intituladas precisamente *baladas e trovas*, numa tentativa de recuperar fórmulas quase esquecidas a que se aliava uma certa pesquisa da

1 bis. A presença da música nos Cancioneiros é, como se sabe, um facto. Para além do tão falado pergaminho que contém as sete cantigas de amigo de Martín Codax, serve de prova o apógrafo setecentista (ms. miscelâneo 419 da Biblioteca Municipal do Porto) da tenção entre Afonso Sanches, filho de D. Dinis, e Vasco Martins de Resende, que apresenta a rubrica: «acharãose entre os papeis do grande Mestre André de Resende; estavam postas em solfa» (V. Giuseppe Tavani, *Poesia del duecento nella penisola iberica*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1969, pp. 83-84).

2. «Dos Ratinhos (jornaleiros) da Beira, que afluíam a Lisboa é que G.V. aprendeu porventura a linguagem dos serranos e parte das cantigas e serranilhas à moda galego-portuguesa com que enfeitou os seus *Autos*» (Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Romances Velhos em Portugal*, p. 320).

2 bis. Podem ainda referir-se as amostras que vêm nos vilancicos musicais dos sécs. XVII e XVIII e, sobretudo, as cantigas retornadas (ou de desafio) de Trás-os-Montes (nordeste português), executadas nas fainas agrícolas, com paralelismo igual ao dos antigos cantares trovadorescos (V. Rodrigues Lapa, ob. cit., p. 115).

música popular portuguesa. É nesta linha de intervenção que José Afonso musica e canta *Bailemos agora, por Deus, ai velidas*, canção formada pelas conhecidas bailadas de Airas Nunes (CV 462; CBN 879) e de João Zorro (CV 761; CBN 1158).

O processo alargou-se e, pouco depois, saía a *Antologia de Poesia Universitária* (1964), colectânea de apreciável vigor, conjunto de vozes rebeldes, poesia de litígio, «numa tendência de realismo interventor, entretanto amadurecida entre a poesia estudantil»³. Em Coimbra nasciam outras colectâneas: *Poesia Útil e Poemas Livres* (esta última a partir de 1962), títulos que anunciam claramente uma literatura de intervenção. É esta cidade que cresce e se faz ouvir uma das vozes mais importantes da novíssima poesia portuguesa: Manuel Alegre, na altura estudante de Direito. No seu livro *Praça da Canção*⁴, retomam-se curiosamente formas dos *Cancioneiros* medievais e, consultando o índice dos poemas, encontramos inúmeras referências que nos remetem para os *romances* populares ou formas paralelas: *Romance do tempo inocente, Trova do amor lusíada, Trova, Trova do emigrante, Trova do vento que passa, Romance de Pedro Soldado, Balada de Fevereiro*. E numa destas composições (*Trova*, pp. 95-96) o próprio poeta se retrata por inteiro, se afirma solidário com uma lírica de raízes populares e se declara trovador:

*Em trovador me tornei.
Se a voz do povo me chama
eu com ela cantarei.*

.....
*Canto a favor da justiça
que em trovador me tornei.*

Estava recriado o aedo para dar testemunho do seu tempo e duma história desamável pesando como um estigma.

3. Manuel Alegre, um caso espantoso de popularidade em Portugal, declara, como acabamos de ver, que em trovador se tornou. E não recusa uma tradição cultural, certa música que os séculos não apagaram, ao ponto de o seu tecido poético manifestar aqui e ali vestígios seguros de inspiração trovadoresca, referidos sempre

3. António José Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, 7ª ed., Porto, s/d, p. 1153.

4. *Cancioneiro Vértice*, Coimbra, 1964.

às cantigas de amigo. Tal é, por exemplo, o poema intitulado *Como ouvi Linda cantar por seu amigo José*⁵ que nos remete imediatamente para a conhecida cantiga de D. Dinis, «Ay flores, ay flores do verde pino» (CV 101; CBN 568), da qual retoma, na íntegra, o não menos conhecido verso «Se sabeis novas do meu amigo», agora ponto de partida para o desenvolvimento do poema. Tentemos um confronto com a cantiga de D. Dinis, mas, para isso, vejamos o texto da composição em causa:

*Se sabeis novas de meu amigo
novas dissei-me que vou morrendo
por meu amigo que me levaram
num carro negro de madrugada.*

*Dizei-me novas de meu amigo
em sua torre tecendo os dias
dai-me palavras pra lhe mandar
com ruas brisa domingos sol.*

*Se sabeis novas de meu amigo
novas dissei-me que desespero
por meu amigo que longe espera
tecendo os dias tecendo a esperança.*

*Mando recados não sei se chegam
leva-me ó vento da noite triste
ou diz-me novas de meu amigo
que tece o tempo na torre negra.*

*Que tece o tempo que tece a esperança.
Já da ternura fiz uma corda
ó vento prende-a na torre negra
que meu amigo por ela desça.*

*Por essa corda feita de lágrimas
que meu amigo por ela desça
ou mande a esperança que vai tecendo
que eu desespero sem meu amigo.*

O poema de Manuel Alegre retoma o motivo do afastamento do amigo, já presente na cantiga de D. Dinis, e participa simultaneamente do clima de incerteza patente sobretudo na primeira parte do diálogo desta última composição. Sem dúvida que se trata de recuperar um tópico-chave da lírica galego-portuguesa, com a inevitável adaptação às novas circunstâncias que tornaram possível

5. *Praça da Canção*, 2ª ed., Lisboa, Ulisseia, pp. 100-101.

uma tal motivação literária. Além disso, e contrariamente ao tom abstracto da paralelística dialogada de D. Dinis, opõe Alegre uma série de dados concretos que diluem de algum modo a incerteza atrás referida. A jovem sabe que seu amigo foi levado «num carro negro de madrugada», que se encontra encerrado numa «torre negra» e que, com o seu sacrifício, está «tecendo a esperança», isto é, projectando-se no futuro. Acresce ainda que a ambiência não é exclusivamente amorosa, porquanto a última estrofe tem um suporte ideológico que transfigura e degrada o motivo, pela alternativa de soluções preconizadas:

*(corda) que meu amigo por ela desça
ou mande a esperança que vai tecendo.*

Seja como for, e mesmo se não é respeitado integralmente o cânone das cantigas de amigo (paralelismo, refrão, v.g.), estamos perante a tentativa de transferir numa dimensão válida certa musicalidade dos *Cancioneiros*, retomando formas estruturais (repetição de versos, paralelismo imperfeito – ou heterodoxo – mas em todo o caso presente), revelando uma contaminação íntima com composições da lírica medieval galego-portuguesa⁶ e adoptando na íntegra o verso de D. Dinis «Se sabedes novas do meu amigo», embora registe a forma moderna «sabeis» em lugar da arcaica «sabedes».

E o mesmo verso é ponto de partida para outra composição, desta vez de Luís Andrade, musicada e cantada por outro «baladista» de Coimbra, Adriano Correia de Oliveira. Intitula-se precisamente *Se sabedes novas do meu amigo* e o texto é como segue:

*Se sabedes novas do meu amigo
É que venho perguntar*

*Que ao que levou meu amigo
Há-de a noite encarcerar
Dentro de fel e vinagre
Sua boca há-de fechar*

*Com sete chaves de treva
E fechaduras de neve
Que ao que levou meu amigo
Há-de a febre devorar*

6. Além da influência da cantiga de D. Dinis, cfr. v. 3 da 1ª estrofe «por meu amigo que me levaram» e a conhecida cantiga «Ay, eu coitada», de que se falará mais adiante.

*Se sabedes novas do meu amigo
É que venho perguntar
Sobre a parede mais fria
Suas tripas há-de um dia
Pendurar
Em argolas de veneno
Sua carne há-de queimar
Com carvões de acetileno
Mais o sangue que há-de arder
Que ao que levou meu amigo
Há-de a noite decepar
Há-de o dia ver morrer
Se sabedes novas do meu amigo
É que venho perguntar⁷.*

Relativamente à paralelística de D. Dinis, da qual parte, como vimos, através de «Se sabedes novas do meu amigo»⁸, o elemento mais pertinente do poema em relação à influência da lírica medieval é sem dúvida o refrão

*Se sabedes novas do meu amigo
É que venho perguntar*

com que se inicia a composição e depois repetido no meio (como separação das duas partes distintas) e no final. Este refrão é composto de dois versos e a sua posição no início do poema não é gratuita porque é dele que se desencadeia toda a estrutura sucessiva com a qual se articula.

Além disso, o segundo verso do refrão é a transformação, em interrogativa indirecta, da interrogação directa que constituía o verdadeiro refrão da cantiga de D. Dinis: «Ay Deus, e hu é?». E outros elementos atestam uma assimilação dos processos típicos do paralelismo: a repetição do verso «que ao que levou meu amigo», só ausente numa das estrofes; uma série de versos recorrentes onde subsistem elementos comuns (sujeito + futuro perifrástico: «há-de a noite encarcerar»; «há-de a febre devorar»; «há-de a noite decepar») e cujo esquema se retoma com *variatio* em mais quatro versos («sua boca há-de fechar»; «suas tripas há-de um dia/pendurar»; «Mais o sangue que há-de arder»; «Há-de o dia ver morrer»).

7. O poema é ainda inédito e a letra foi reconstituída a partir do disco.

8. Com o facto curioso de manter a forma arcaica em-d-, diversamente do que acontecia com Manuel Alegre.

O efeito poético do texto deriva da recorrência destes elementos, da sua disposição relativa ao longo do tecido poético e do uso do futuro perifrástico que determina consideravelmente o efeito rítmico. É para esse futuro e para a dinâmica que lhe concede a construção perifrástica que aponta a leitura do poema-canção: o «amigo» foi levado um dia de casa (porventura «de madrugada» como canta Manuel Alegre) mas para o que o levou reservará o futuro várias espécies de castigos que progridem de intensidade até à punição máxima – a própria morte.

4. Para um povo, como o de Portugal e Galiza, na sua maior parte nascido e embalado junto ao mar, era inevitável que este o devia atrair singularmente. E os poetas não escapam a esta atracção, trazendo para a poesia constantes referências não só às ondas do «mar salgado» (v.g. Pessoa) como ao espectáculo quotidiano da partida e chegada dos navios.

Com efeito, tal sucede desde os primeiros momentos da literatura portuguesa. Encontramos nos *Cancioneiros* muitos exemplos de composições que abordam o tema marítimo do barco e da navegação, as *barcarolas* ou *marinhas*, composições que parecem independentes de qualquer imitação estranha e portanto indício de lírica puramente nacional, uma vez que nem Jeanroy nem Restori falam de semelhantes cantos, nem em francês, nem em provençal⁹. Tal é o caso, por exemplo, de uma cantiga de João Zorro, «En Lixboa, sobre lo mar» (CV 754; CBN 1151 e 1152) que poderia ser uma cantiga de amigo paralelística mas que é propriamente uma cantiga de amor como é legível a partir do refrão «Ai, mia senhor velida!»¹⁰.

Sobre esta cantiga constrói Fiama Hasse Pais Brandão um poema intitulado *Barcas novas* e, antes de mais, devemos esclarecer a sua intenção de conduzir o leitor para a composição medieval ao ponto de a transcrever literalmente, como epígrafe do seu poema:

*Lisboa tem suas barcas
agora lavradas de armas*

9. V. Alfred Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge*, Paris, Champion, 3ª ed., 1925; e A. Restori, *Letteratura provenzale*, Milão, Hoepli, 1891.

10. «Segundo o fragmento de poética anexo ao C. da B. N., esta cantiga devia ser considerada *de amor* (...) Anda, todavia, insere entre as *de amigo*, com as quais tem de comum a forma paralelística. (Hernâni Cidade, *Poesia Medieval, I. Cantigas de Amigo*, 4ª ed., Lisboa, Seara Nova, 1959, p. 6).

*Lisboa tem barcas novas
agora lavradas de homens*

*Barcas novas levam guerra
As armas não lavram terra*

*São de guerra as barcas novas
ao mar deitadas com homens*

*Barcas novas são mandadas
sobre o mar com suas armas*

*Não lavram terra com elas
os homens que levam guerra*

*Nelas mandaram meter
os homens com sua guerra*

*Ao mar mandaram as barcas
novas lavradas de armas*

*Em Lisboa sobre o mar
armas novas são mandadas*¹¹.

Barcas novas é o título. «Novas» porque são outras, são as barcas de um tempo (o seu tempo) não amado, as barcas que partem do Tejo para as costas africanas. Mas é evidente que já nos versos de Zorro ressoa (ainda que não directamente) a partida dos soldados, a angústia da separação como de resto parece indicar o tom lamentoso do refrão: «Ai, mia senhor velida!».

Confrontando os dois textos (o de Fiama e o de Zorro, que não se transcreve por ser suficientemente conhecido), a análise revela que o poema de Fiama fundamenta a sua estrutura sobre as palavras «barcas (novas)», «lavar», «Lisboa» e «mar» da cantiga de Zorro. Isto significa que a forma modela um material (tecido poético) já anteriormente modelado, mas Fiama introduz um elemento novo que dá ao poema uma rede de conotações particularmente expressivas: a palavra «armas». Este novo elemento, introduzido logo no primeiro dístico, exclui a hipótese de estarmos em presença de uma glosa a partir da cantiga de Zorro, até porque provoca um tipo de paralelismo semântico (a terminologia é de Eugenio Asensio) de empenho intervencionista e simultaneamente de recuperação do tempo histórico:

11. In *Barcas Novas*, Lisboa, Ulisseia, 1967, pp. 9-10.

armas → *guerra* (feita pelos homens inclusos nas barcas)
↓
que não lavram terra

O poema de Fiama Hasse Pais Brandão, musicado e cantado (facto não pouco significativo porque de novo põe em ligação a poesia e a música) por Adriano Correia de Oliveira, apoia-se ainda num paralelismo aberto (a primeira estrofe, ou núcleo, desenvolve as sucessivas) já evidente na cantiga de Zorro, usando simetrias, reiterações verbais que são típicas da construção paralelística. Fiama recupera aqui um antiquíssimo tópico da lírica galego-portuguesa, mas o tema da guerra, da partida dos soldados com o novo motivo da incerteza do regresso, tinha sido já proposto por um outro poeta, Reinaldo Ferreira, através do poema *Menina dos olhos tristes*, poema que conheceu enorme difusão, ainda que subterrânea, nas vozes de José Afonso, Adriano Correia de Oliveira e, salvo erro, de José Mário Branco, em duas versões musicais diferentes devidas ao primeiro e ao último destes três baladistas. Apresentamos aqui um excerto que, se não revela um apoio directo a uma particular composição medieval, não deixa de evidenciar certos acentos típicos de modelos bem conhecidos: cantiga dialogada, uso do refrão, similariedade de arquitectura e emprego de antítese primária (o que já acontecia nas cantigas de amigo)¹²:

*Menina dos olhos tristes,
O que tanto a faz chorar?
– O soldadinho não volta
Do outro lado do mar.
Senhora de olhos cansados,
Porque a fátiga o tear?
– O soldadinho não volta
Do outro lado do mar.
.....
O soldadinho já volta,
Está quase nesmo a chegar.
Vem numa caixa de pinho.
Desta vez o soldadinho
Nunca mais se faz ao mar*¹³.

12. V. Eugenio Asensio, *Poética y Realidad en el Cancionero Peninsular de la Edad Media*, 2ª ed., Madrid, Ed. Gredos S. A., 1970, p. 114.

13. In *Poemas*, Lisboa, Portugalía, 1960, pp. 52-53.

5. Não foi por acaso que falámos anteriormente de uma publicação colectiva de poesia, *Poemas Livres*, saída em Coimbra a partir de 1962. É que o número 3 dessa colectânea (1968) inclui um poema de Manuel Alberto Valente, curiosamente intitulado *Cantiga de amigo*, um dos exemplares mais evidentes da projecção da lírica galego-portuguesa na novíssima poesia que se escreve em Portugal.

Começamos por apresentar o texto e simultaneamente por transcrever uma conhecidíssima cantiga de amigo paralelística, «Ay eu, coitada», atribuída com muitas probabilidades quer a Sancho 1, rei de Portugal, quer a Afonso IX de Leão ou, ainda, a Afonso X de Castela:

<p><i>Ai eu coitada</i> <i>Como vivo em grande medo</i> <i>por meu amigo</i> <i>que levaram cedo!</i> 5 <i>Que dura sorte</i> <i>o meu amigo no forte!</i></p>	<p><i>Ay eu coitada!</i> <i>Como vivo em gram cuidado</i> <i>por meu amigo</i> <i>que ei alongado!</i> 5 <i>Muito me tarda</i> <i>O meu amigo na Guarda!</i></p>
<p><i>Ai eu coitada!</i> <i>Como vivo em grande anseio</i> <i>por meu amigo</i> 10 <i>que ainda não veio!</i> <i>Que dura sorte</i> <i>o meu amigo no forte!</i></p>	<p><i>Ay eu coitada!</i> <i>Como vivo em gram desejo</i> <i>por meu amigo</i> 10 <i>que tarda e non vejo!</i> <i>Muito me tarda</i> <i>o meu amigo na Guarda!</i>¹⁴</p>
<p><i>Ai eu coitada!</i> <i>Levaram cedo</i> 15 <i>o meu amigo</i> <i>para o segredo!</i> <i>Que dura sorte</i> <i>o meu amigo no forte!</i></p>	
<p><i>Ai eu coitada!</i> 20 <i>Ainda não veio</i> <i>o meu amigo</i> <i>o meu enleio!</i> <i>Que dura sorte</i> <i>o meu amigo no forte!</i></p>	

Antes de comparar a estrutura das duas cantigas, torna-se necessário rever aqui o problema da atribuição do poema medieval, reto-

14. Seguimos a disposição adoptada por Oskar Nobiling (*Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, cxxi, p. 999) posar a que directamente inspirou o texto contemporâneo (pontuação incluída).

mando as posições de Carolina Michaëlis de Vasconcelos e de Silvio Pellegrini. A distinta filóloga defende a autoria de Sancho I¹⁵, apoiando-se sobretudo na alusão à cidade-fortaleza da Guarda, alusão essa que se encontraria expressa na própria cantiga (vv. 6 e 12). Partindo desta premissa, Carolina Michaëlis constrói a sua teoria: Sancho I seria o único rei peninsular, entre os que estão em causa, a residir por um certo tempo naquela cidade, que ele próprio fundou e povoou; assim, a cantiga teria sido composta por volta de 1199 (data da fundação da cidade) e expressaria o sentimento da favorita real, Maria Pais Ribeira (a famosa Ribeirinha), suspirando na corte pela ausência do amante.

Pondo em causa a argumentação (aparentemente válida mas algo fantasiosa) de Carolina Michaëlis, contrariando, assim, uma leitura por muito tempo aceite, declara-se a favor de Afonso X o segundo dos filólogos em causa, isto é, Silvio Pellegrini: «Senonché (anche ammettendo come sicuro che re castigliani e leonesi non abbiano avuto a che fare con la città della Guarda), c'è davvero nella *cantiga* l'allusione che si pretende? Se ne può dubitare assai. Intendere la lezione del codice, *guarda*, come 'Guarda', cioè come nome di luogo, è cosa bensì lecita, ma in nessun modo obbligatoria. Il sostantivo comune *guarda*, base del resto al nome proprio dello stesso suono, è così poco una rarità nelle lingue medioevali della Penisola Iberica, che mi riesce trovarne un'abbondante documentazione anche tra pochi testi»¹⁶. E depois de se apoiar em diversos exemplos, alguns dos próprios *Cancioneiros*, em que o elemento «guarda» aparece como nome comum, acrescenta Pellegrini: «Appare dunque ben possibile che nella nostra *cantiga* si abbia a fare, anziché con Guarda, con *guarda*; perché, sebbene la Michaëlis abbia affermato (ved. *Randglossen*, XIV, p. 424) che soltanto l'interpretazione di *guarda* come nome di luogo «passt in dem Sinn», chiunque vorrà rileggere la poesiola vedrà che il senso generale di questa non si oppone affatto a intender *guarda* come 'luogo ove si fa la guardia', o 'servizio di guardia', o 'corpo di milizie che fan la guardia', o similmente»¹⁷.

15. *Cancioneiro da Ajuda*, II, pp. 593-595; *Randglossen*, XIV, pp. 418-426 (V. Silvio Pellegrini, *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese*, 2ª ed., Bari, Adriatica, 1959, p. 78).

16. Silvio Pellegrini, ob. cit., pp. 83-84.

17. Idem, idem, pp. 85-86.

O problema da atribuição não está definitivamente resolvido¹⁸ mas a interpretação de Pellegrini, de resto muito mais plausível quando confrontada com a teoria de Carolina Michaëlis, é pertinente para explicar a opção de Manuel Alberto Valente em relação a um elemento fulcral do seu poema (por aparecer no refrão e em posição final): a palavra *forte* no âmbito do campo semântico de *guarda* do cantar de amigo medieval. Provavelmente o poeta contemporâneo interpretou *guarda* no sentido de Pellegrini, isto é, como ‘luogo ove si fa la guardia’, ou aproximadamente, como ‘construção fortificada (onde também existe o ‘servizio di guardia’). De qualquer maneira, optou por uma interpretação que se afasta da de nome próprio (topónimo), não obstante a conotação de *forte* remeter o leitor para nomes de lugares de triste memória¹⁹.

Do confronto das duas cantigas resulta evidente uma aproximação textual. E ainda: a) que Manuel Alberto Valente faz uma glosa de «Ay eu, coitada», recuperando o tema pela situação diversa do «amigo», também longe da mulher amada mas agora encerrado «no forte»; b) que o poeta contemporâneo segue literalmente a estrutura e o ritmo do modelo a que se apoia; c) que a construção da nova cantiga é de tipo paralelístico desenvolvido a partir do texto medieval, do qual transcreve versos, os modifica na parte final (seguindo o cânone de paralelismo perfeito):

cuidado / medo (v. 2)
desejo / anseio (v. 8);

ou deles assimila o pensamento com variação de forma (paralelismo conceitual, na terminologia de Asensio):

que ei alongado / que levaram cedo (v. 4)
que tarda e non vejo / que ainda não veio (v. 10).

Acerca do último verso, a «leitura» de Manuel Alberto Valente foi decerto influenciada por um texto que conservava a grafia arcaica *veio* (presente do indicativo de *ver*). Tal facto conduziu-o a

18. Mais recentemente Costa Pimpão, ainda que declare não ser incontestável a atribuição da cantiga a Sancho I, classifica como pouco «convincentes» os argumentos em que se apoia Pellegrini, acrescentando, embora sem dados de prova: «a transformação do nome próprio *Guarda* em nome comum, por exemplo, é solução impropalíssima» (*História da Literatura Portuguesa – Idade Média*, 2ª ed., Coimbra, Atlântida, 1959, p. 111 e, sobretudo, nota da p. 124).

19. São tristemente célebres os fortes de Caxias e Peniche, lugares de detenção e tortura de presos políticos.

um verbo de sentido diverso (pretérito perfeito de *vir*), embora, no conjunto, o pensamento não resulte traído²⁰. E as duas últimas estrofes de Valente, enquanto reiteração, não fazem mais que acentuar a estrutura aberta já evidente no cantar de amigo provavelmente de Afonso X, ainda que se verifique agora uma ligeira mudança de ritmo pela introdução de um verso mais curto (vv. 14 e 20) em cada uma das novas estrofes.

6. Uma outra cantiga de amigo, das mais conhecidas e de algum modo estudadas da lírica galego-portuguesa, serve de modelo a uma composição contemporânea e parece ter inspirado uma outra, com a particularidade de ambas terem o mesmo título (*Cantiga de amigo*) e de terem sido publicadas em *Juvenil*, suplemento semanal que se publicava no *Diário de Lisboa*, o que é indicação segura quanto à idade dos dois autores. Trata-se da discutida paralelística de Nuno Fernandes Torneol, de que aqui se transcreve o primeiro dístico e o refrão, para observar até que ponto a construção aparece nos textos modernos:

*Levad', amigo, que dormides as manhanas frias;
todas as aves do mundo d'amor dizian:
Leda mb and'eu.*

Sobre este conjunto (dístico + refrão) modelou João Clemente uma cantiga que, se não apresenta uma estrutura rigidamente paralelística, não deixa de evidenciar características formais próprias deste tipo de composição:

*ó meu amigo que não dormes nas manhãs frias
todas as aves do mundo de amor diziam
alegre ando eu*

*ó meu amigo que não cantas nas manhãs cheias
todas as aves do mundo na dor são feitas
alegre ando eu*

*todas as aves do mundo de amor diziam
do teu corpo e do meu se lembrariam
alegre ando eu*

todas as aves do mundo na dor são feitas

20. O texto consultado por Manuel Alberto Valente terá sido o reproduzido em Correia de Oliveira-Saavedra Machado, *Textos portugueses medievais*, Coimbra, 1959, p. 77. Na página seguinte reproduz-se a variante de Oskar Nobling.

*do teu sonho e do meu seriam feitas
alegre ando eu*²¹.

Trata-se, como se observa, da recuperação de um modelo, de tal modo que o poeta resolve transcrever, em epígrafe, o conjunto de Torneol atrás citado. Mas desde logo o adapta a uma nova motivação, transformando a forma «dormides» do cantar medieval na forma opositiva «não dormes», isto para acentuar a vigilância ideológica do amigo. A partir desta oposição e tendo em conta que João Clemente não procurou sequer analisar a riqueza do clima psicológico da canção que se lhe oferecia²², a cantiga abre-se agora ao anúncio de uma ausência que é toda feita de referências de circunstância: o amigo que não dorme vê-se também impedido de cantar; as próprias aves participam da dor; e tornam-se então símbolo do ideal comum, da sonhada liberdade («do teu sonho e do meu seriam feitas»).

O segundo verso do terceiro dístico («do teu corpo e do meu se lembrariam») aproxima-se ainda do verso de Torneol que ocupa a mesma posição («do meu amor e do voss'en ment'avyan»), mas, exceptuando esse pormenor, toda a composição de João Clemente se constrói a partir do primeiro dístico do poeta trovador (do qual aproveita totalmente o segundo verso), visto que, a partir daí, adopta uma linguagem diferente. E quanto ao refrão e sua influência na geometria da cantiga, é lícito evocar aqui a agudeza de Tavani, ao analisar idêntico elemento da cantiga de Torneol: «l'amarezza è sottolineata da quel ritornello dal ritmo secco, breve, martellante, completamente estraneo alle strofe con il suo insistere su una presente lietezza in contrasto anche verbale con la rievocazione di un triste passato»²³ que, no caso em apreço, se projecta também num presente de dor e incerteza.

O outro exemplo de cantiga de amigo que parece de algum modo inspirar-se na cantiga de Torneol é ainda uma glosa do motivo da ausência e, embora não se apresente ligada a nenhum modelo em particular, é, no entanto, produto de contaminações várias, vezes retidas na memória e que pertencem a uma tradição cultural. É de autoria de Diana Barroqueiro, sendo o texto como segue:

21. In *Juvenil do Diário de Lisboa*, n. 673, 19 de Maio de 1970.

22. V. Giuseppe Tavani, ob. cit., pp. 265 e segs.

23. Ob. cit., p. 271.

*Olhei-me com sede na manhã fria
e só tinha mãos que o mar esquecia
Morrerei donzela
e sòzinha*

*Toquei-me um calor de corpo macio
e só tive mãos para um mar vazio
Morrerei donzela
e sòzinha*

*E só tinha mãos que o mar esquecia
nessa onda morta amigo não via
Morrerei donzela
e sòzinha*

*E só tive mãos para o mar vazio
na onda lassa nem um barco esguio
Morrerei donzela
e sòzinha*

*Nessa onda morta amigo não via
rumarei meus passos na areia fria
Morrerei donzela
e sòzinha²⁴.*

O primeiro verso remete-nos para a cantiga de Nuno Fernandes Torneol pela referência a «manhã fria», mas o resto da composição afasta-se claramente do hipotético modelo para seguir uma linha expositiva que revela um clima de combinações verbais de alguma imaginação e que ultrapassa o âmbito de poesia estereotipada que a matéria tradicional nos oferecia. É inegável, no entanto, que Diana Barroqueiro conhece a técnica paralelística e mostra ter assimilado não poucos elementos dos *Cancioneiros*. O seu refrão, por exemplo, encontra ecos seguros em muitas cantigas de amigo e poderia ter-se apoiado num dos seguintes casos: «Morrerei, fremosa, no mar maior» (2º verso do 5º dístico da célebre cantiga de Mendinho, CV 438; CBN 852); «e moiro-me d'amor» (refrão também de Nuno Fernandes Torneol, CV 246; CBN 645); «madre, ora morrerei» (ainda de Torneol, CV 248; CBN 647); ou «Louçana, d'amores moir'eu» (refrão de Martin de Ginzo, CV 883; CBN 1277).

7. Outros exemplos, embora porventura menores, são ainda de referir para um balanço geral da voga que as cantigas de amigo en-

24. In *Juvenil do Diário de Lisboa*, n. 528, 11 de Julho de 1967.

contraram no Portugal do nosso tempo. Assim, são de citar, em todo o caso: *Cantar do amigo perfeito*, de Jorge de Sena (*Poesia I*, Lisboa, Moraes, 1961); *Cantar de amigo*, de José Régio (*Poesia 70*, Porto, Inova, 1971); *Era um cantar de amigo*, de Matilde Rosa Araújo (*Colóquio-Letras*, n. 7, Lisboa, Maio de 1972); e o livro *Minha senhora de mim*, de Maria Teresa Horta, todo ele marcado por um sopro da poesia galego-portuguesa, em especial pelo uso constante dos possessivos («A seu amigo»; «Ai meu amigo/de mim!»), de refrão mais ou menos generalizado ou de iterações frequentes, conferindo aos textos uma estrutura de base simétrica. Veja-se o poema *Existem pedras*:

*Existem pedras nos olhos
mas não as tragas
contigo*

*meu amor
e meu amigo*

*Existem pedras nas mãos
mas não as uses
comigo*

*meu amor
e meu amigo*

*Existem pedras sedentas
de amor e muito perigo*

*Não queiras que elas inventem
motivo de meu castigo*²⁵,

que recorda «Meu amigo e meu amor», de João Ayras de Santiago (CV 636; CBN 1046) ou «O meu amigo 'e meu lum' e meu bem», de Lopo jograal (CV 854; CBN 1249).

8. Dos indícios agora examinados podemos concluir que o retomar de certas formas dos *Cancioneiros*, sobretudo das cantigas de amigo, não é fenómeno isolado de um contexto histórico que lhe serviu de motivação. É fruto de uma escolha, sem dúvida, mas apoia-se num longo processo de maturação que envolve toda a tradição cultural portuguesa, da época medieval aos nossos dias.

Decerto que os poetas aqui apresentados, à excepção de Fiama Hasse Pais Brandão, têm pouco «peso poético» na moderna poe-

25. In *Minha senhora de mim*, Lisboa, D. Quixote, 1971, p. 42.

sia portuguesa e que os textos não revelam com verdade a situação poética da «praia lusitana». Mas tal facto não nega a projecção das cantigas de amigo na novíssima poesia portuguesa, sobretudo em autores muito jovens, mais de perto vinculados ao problema da separação por uma guerra impopular (e não só, porque, como vimos, a ausência do «amigo» podia dever-se a outros factores, igualmente repressivos).

O que é importante é que de novo se encontraram a poesia e a música, aliança que andava perdida, não sendo de pouco interesse o papel dos cantores de baladas (baladistas ou, como mais tarde foram definidos, «cantores de texto») porque terá sido a partir deles que se difundiu a voga dos cantares medievais. As novas composições fazem parte das canções de protesto, o que significa que os poetas se servem das cantigas de amigo como ponto de partida, recuperando motivos e procurando transferi-los para uma dimensão válida *hic et nunc*, isto é, em Portugal. De qualquer forma, não deixa de ser curiosa a descoberta de relações culturais muito íntimas entre duas líricas separadas por seis séculos de uma constante e ardorosa aventura poética.

ALIDE CAGIDEMETRIO ALLEGRETTO

Walt Whitman e il senso del passaggio all'India

Il mito di Walt Whitman poeta («Walt Whitman, a kosmos, of Manhattan the son,...»), nasce dalla volontà totalizzante dell'io, *all encompassing*, teso ad affermare la fusione della sua essenza con la realtà circostante, attraverso la comunicazione dell'esperienza nell'organizzazione poetica della parola.

Per Whitman, come per Emerson, la totalità si pone come forma di valore assoluto: l'uomo è Dio, percepisce la sua identità nella cosmica *correspondence* della natura che è emanazione della mente divina, simbolo dello spirito che unisce l'uomo alla divinità. La natura svela l'ordine supremo e come tale diviene la referente dell'organizzazione umana, sia essa comunicativa (la parola) o sociale (la democrazia). La concezione della storia che ne deriva è anch'essa «naturale», si delinea come attuazione del disegno divino di cui gli uomini sono partecipi attori.

Il mito dell'io si snoda quindi dalla celebrazione dell'identità, come affermazione della comune natura divina, alla celebrazione dell'uguaglianza universale, all'*en masse*, alla democrazia: l'uno e i tanti compresi nel singolo, il poeta, che «significa» la natura e «le magnifiche sorti e progressive» dell'umanità in generale e della società americana in particolare.

«Passage to India» (1871)¹ nasce appunto come celebrazione del progresso tecnologico americano.

Alla fine degli anni 60 Whitman sente di dovere cantare l'apertura del canale di Suez, il completamento della ferrovia transcontinentale, la posa del cavo atlantico², avvenimenti che il mondo politico e la pubblicistica di que-

1. «Passage to India» apparve nel 1871 in un volume a cui dava il titolo, assieme ad altre 23 nuove poesie. Nel 1872 riapparve come supplemento alla nuova edizione di *Leaves of Grass* e nel 1876 fu ripubblicato in *Two Rivulets*. Fu definitivamente inserito in *Leaves of Grass* nel 1881, con qualche piccola modifica. Incorpora due precedenti composizioni di Whitman: «Fables», già apparsa nell'edizione del 60 e inserita nella sez. 2 e «Thou Vast Rondure swimming in Space» mai pubblicata e inserita nella sez. 5.

2. Come risulta da una lettera a Moncure D. Conway del 22 aprile 1871: «I send... a duplicate printed copy of a Poem I have written, «Passage to India», in which I endeavor to celebrate in my own way, the modern engineering masterpieces, the Pacific Railroad & the Suez Canal in fact the great modern material practical energy & works...» (*Whitman The Correspondence*, a cura di E. Haviland Miller, New York UP., 1961, p. 96-7).

gli anni salutavano come compimento del disegno divino, espressione del «destino manifesto» della nazione³.

Si era in piena ricostruzione, dopo la guerra civile: i problemi dell'industrializzazione di vaste aree del paese si assommavano alla crescita disordinata e incontrollata delle popolazioni agricole della frontiera, e scavalcavano, con la loro urgenza, i ricordi di una guerra disastrosa.

La storia sembrava resistere alla realizzazione del sogno americano, la corrispondenza ideale-reale vacillava.

Nonostante le premesse celebrative, «Passage to India» sembra registrare la delusione della storia: la totalità che si esprimeva nel «Song of Myself» (1855), dove l'io assorbe e catalizza l'esperienza umana ed americana, inducendo dal parziale l'universale, si scompone e diventa fuga dal reale, verso la trascendenza. Non è più l'immanenza dello spirito nelle cose e nell'uomo che Whitman canta, ma il *passaggio* dalle cose, dall'io allo spirito; la tensione è verso la realizzazione dell'«altro», le immagini del reale si rarefanno per invocare Dio e l'anima.

Il mondo diventa mistero, la parola è *unspeakable*, la totalità diventa desiderio, quasi un imperativo di annullamento, di morte.

Whitman ha scritto nella prefazione del 1876, presentando «Passage to India»:

Passage to India. As in some ancient legend play, to close the plot and the hero's career, there is a farewell gathering on ship's deck and on shore, a loosing of hawsers and ties, a spreading of sails to the wind – a starting out on unknown seas, to fetch up no one knows whither – to return no more – and the curtain falls, and there is the end of it⁴.

«*Towers of fables immortal fashion'd from mortal dreams...*» – «Passage to India» si struttura in 10 sezioni: nelle prime tre si definisce il senso del passaggio, dalla 4 alla 6 il senso è sottoposto alla verifica della storia, dalla 7 alla 10 il passaggio diventa desiderio di annullamento, finale trascendenza.

Nella celebrazione del presente, il passaggio reale all'India, reso possibi-

3. Nell'America degli anni 60 il favoloso Oriente diventa il prolungamento ideale della frontiera, il «destino manifesto» della nazione è l'espansione verso Ovest, biblicamente verso la culla dell'umanità. Come sottolinea H. N. Smith in *Virgin Land* (Cambridge, Harvard U.P., 1970) il motivo mitico dell'India era presente negli scritti dei fautori della ferrovia (Benton, Gilpin) e nei resoconti giornalistici sulle condizioni della frontiera. La via verso l'Ovest era presentata sia come soluzione pratica dei problemi economici e sociali della nazione appena uscita dalla guerra, sia come ulteriore stimolo del sogno americano. Secondo Smith anche Whitman «had become interested in the conception of a fated course of the Empire leading Americans to the shores of the Pacific and bringing them into contact with Asia» (cit., p. 45).

4. *Whitman- Leaves of Grass: Comprehensive Reader's Edition*, ed. da H. W. Blodgett e S. Bradley, New York, New York U.P. 1965, p. 745. Tutti i riferimenti all'opera di W. Whitman inclusi nel testo sono al suddetto volume.

le dalla moderna tecnologia, della prima sezione, l'io retrocede, assumendo la genericità del gerundio (*singing* invece di *I sing*) di fronte all'anima, entità distinta da sé⁵, interprete del passato. Il passaggio verso l'India si pone quindi, prima di tutto, come passaggio dal presente al passato, mediato dall'anima. Il senso del passato si enuclea in una serie di immagini (*dark, unfathomed retrospect, teeming gulf*) che si concludono con la personificazione: «the sleepers and the shadows»:

10 The Past – the dark unfathom'd retrospect!
 The teeming gulf – the sleepers and the shadows!
 The past – the infinite greatness of the past! (p. 411).

Il passaggio dall'entità astratta, passato, alla sua storicizzazione, che costituisce il nucleo della seconda parte della poesia, è suggerito qui dall'immagine centrale *teeming gulf* che modifica la continuità *dark-unfathomed-gulf* in una direttiva metonimica: *teeming-sleepers-shadows*⁶.

Il senso si approfondisce nella seconda sezione, nelle contiguità delle figure Passato-India-Mito:

Passage O soul to India!
 Eclaircize the myths Asiatic, the primitive fables! (p. 412)

L'India si pone come metafora creativa del mito: il mito che organizza e trascende il reale, sistemazione simbolica del passato, superamento della storia:

Not you alone proud truths of the world,
 Nor you alone ye facts of modern science,
 20 But myths and fables of eld, Asia's, Africa's fables,
 The far-darting beams of the spirit, the unloos'd dreams,
 the deep diving bibles and legends,
 The daring plots of the poets, the elder religions;
 O you temples fairer than lilies pour'd over by the rising sun!
 O you fables spurning the known, eluding the hold of the known,
 [mounting to heaven!
 O lofty and dazzling towers, pinnacled, red as roses, burnish'd with
 [gold!
 Towers of fables immortal fashion'd from mortal dreams! (p. 412)

5. Come sottolinea Som P. Sharma in «Self, Soul and God in «Passage to India», *College English*, xxviii, Feb. 1966, pp. 394-99, il rapporto anima-io non si risolve nella totalità dell'io in «Passage to India», al contrario assume la forma pronominale *we*, mantenendo distinte le due entità.

6. *Teeming* è spesso usato da Whitman con riferimento ad un contesto umano, come in «When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd» («Over the dense-pack'd cities all and the teeming wharves and ways...»), in «O Star of France» («And 'mid its teeming madden'd half-drown'd crowds...»), o, più specificatamente, nella prosa di *Democratic Vistas*: «in this profusion of teeming humanity».

Il mito si definisce dapprima come scrittura (*myths, bibles, plots of the poets*), è caratterizzato da immagini di profondità (*deep diving, far-darting*), di audacia (*daring*) e di liberazione (*unloos'd*) che lo qualificano come tentativo umano di conoscenza. Ma è anche «altro» inconoscibile: è la favola che disprezza ed elude il conosciuto, che si eleva al cielo. Il linguaggio diventa metaforico: è il tempio che splende di luce che diventa torre altissima, dalle molte guglie rosse, luccicanti d'oro. Il mito diviene metafora, punto di intersecazione dei due piani, ideale e reale, scrittura e «altro», sforzo umano e totalità: «Towers of fables immortal fashion'd from mortal dreams». L'immagine della torre sintetizza e definisce i due poli del passaggio: dalla mortalità e dal sogno all'immortalità, al mito, alla totalità della poesia.

«*Curious in time I stand, noting the efforts of heroes...*» – Dalla premessa di senso del passaggio all'esperienza dell'io nella storia: l'io torna in primo piano, si pone nel tempo; alla sintassi spezzata dall'immagine delle prime sezioni si sostituisce la forma predicativa, il tempo al presente indica l'assunzione della contemporaneità dell'esperienza storica. L'esperienza del passato non si risolve, tuttavia, nell'identità dell'io; al contrario una serie di parentetiche, dubitative e interrogative formalizzano l'opposizione tra i due piani reale e ideale, storia e senso, io e «altro». Il passato dell'esperienza dell'io non è mito, è ancora sogno mortale.

Down from the gardens of Asia descending radiating,
 Adam and Eve appear, then their myriad progeny after them,
 90 Wandering, yearning, curious, with restless explorations,
 With questionings, baffled, formless, feverish, with never-happy hearts,
 With that sad incessant refrain, *Wherefore unsatisfied soul? and Whither O mocking life?*

La storia è universalizzata in Adamo ed Eva e la loro progenie e si qualifica come coraggio e frustrazione, volontà di conoscenza e irrisoluzione, *restless exploration* di cui non si conosce il termine finale, il senso. È destino angoscioso e irrisolto anche dai «grandi», Alessandro, Tamerlano, Marco Polo, Colombo⁷:

And who art thou sad shade?...
 Down to the footlights walks in some great scena,
 Dominating the rest I see the Admiral himself,

7. C. Colombo era il referente privilegiato nella costruzione del mito della nuova frontiera che si prospettava al di là del Pacifico, dopo il completamento della ferrovia transcontinentale.

Benton, uno dei promotori della ferrovia, scriveva nel 1850 che desiderava vedere al termine di essa: «a colossal statue of the great Columbus... pointing to the Western horizon and saying to the flying passengers 'There is the East, there is India'». (Riportato da C. R. Goldfarb in «The Poet's role in 'Passage to India'», *W. Whitman Review*, 8, 1962, p. 76).

155 (History's type of courage, action and faith)
 Behold him sail from Palos leading his little fleet,
 His voyage behold, his return, his great fame,
 His misfortunes, calumniators, behold him a prisoner, chain'd,
 Behold his dejection, poverty, death. (p. 417)

È Colombo, il grande navigatore, che personalizza⁸ l'avventura umana, che, nonostante la possibile verifica del suo sogno nella realtà tecnologica del passaggio all'India, continua ad essere rappresentato nella sua umana dimensione di miseria e lascia insoluto il quesito della storia⁹:

Ah who shall soothe these feverish children?
 Who justify these restless explorations?
 Who speak the secret of impassive earth?
 95 Who bind it to us? What is this separate Nature so unnatural?
 What is this earth to our affections? (Unloving earth, without a throb
 Cold earth, the place of graves). (p. 415) [to answer ours,

La progressione delle interrogative è dalla storia alla natura, natura che dovrebbe significare, nell'immanenza dello spirito, il disegno divino; la continuità ipotizzata, Dio-Natura-Storia, si spezza nelle opposizioni semantiche: Storia = *children, explorations, feverish, restless*; Natura = *earth cold, unloving, impassive*, per diventare nella metafora conclusiva: *the place of graves*.

La natura non è «simbolo dello spirito» è *terra* che mantiene il segreto del disegno, la totalità è negata dalla natura stessa, scissa, e perciò *unnatural*. All'io si pone la necessità di giustificazione dell'innaturalità della storia: l'esperienza non si risolve nel presente, ma si proietta come speranza futura, come rinuncia dell'io a risolvere la scissione.

Allo schema interrogativo dei versi 93-98 corrisponde la necessità imperativa e la speranza della giustificazione espressa nella formula verbale *shall be (justified, soothed, told, responded to)* dei versi 106-110 con cui l'io domanda alla terza persona, il poeta che verrà, la soluzione, il passaggio dalla storia al mito:

Finally shall come the poet worthy that name
 The true son of God will come singing his songs.

8. In una lettera a Ellen O'Connor, scrivendo di «Prayer of Columbus», di poco posteriore a «Passage to India», Whitman riferiva esplicitamente il legame con la «persona» C. Colombo: «as I see it now I shouldn't wonder if I have unconsciously put a sort of autobiographical touch in it.» (*Correspondence*, cit., p. 272).

9. La rappresentazione di Colombo triste e miserabile pur nella sua grandezza sembra coincidere con la cambiata attitudine del poeta, dopo la guerra civile e le delusioni personali, verso la società e la poesia, come hanno sottolineato molti critici fra cui R. Chase: *Walt Whitman Reconsidered*, New York, W. Sloane Associate Publishers, 1955, pp. 146-8 e E. H. Miller: *Walt Whitman's Poetry*, Boston, Houghton Mifflin Co., 1968, pp. 213-14, etc.

Then not your deeds only O voyagers, O scientists and inventors, shall
All these hearts of so fretted children shall be soothed, [be justified,
All affections shall be fully responded to, the secret shall be told,
All these separations and gaps shall be taken up and hook'd and link'd
[together,

The whole earth, this cold, impassive, voiceless earth shall be comple-
110 tely justified, ... (p. 415)

Al prorompere della storia, l'io evita l'analisi dell'esperienza, rimane insoluta la domanda «What is this separate Nature so unnatural?», la terra, che continua ad essere «cold, impassive, voiceless», non si identifica con l'io Walt Whitman: il piano del reale rimane ostinatamente scisso dall'ideale. Il rifugio è nella delega, nella profezia¹⁰, nella fuga dalla temporalità. Il passaggio all'India significa la rinuncia alla storia, al mito di se stesso¹¹, un ritirarsi dalla «great scena» del mondo, la cui gloria occulta il significato di tante morti.

«*Passage to more than India*» – Nelle sezioni 7-8 sono condensati i motivi delle prime tre sezioni: si riasserisce il senso del passaggio India-Mito, ma dopo l'assunzione del passato umano, dell'esperienza reale, il passaggio si pone come urgenza di abbandonare «the terrible doubt of appearances», di abbandonare l'immanenza per la trascendenza. «O we can wait no longer,/ we too take ship o soul», sarà il viaggio dell'anima verso l'India («thy circumnavigation of the world begin») in contrapposizione al viaggio dell'io nella storia; non più la terra, ma il mare inesplorato (*trackless*). La nave, elemento concreto del viaggio di Colombo, diventa simbolo, veicolo dell'insondabilità del significato, rimanda all'«altro», al viaggio verso la trascendenza. L'io si libera dalle scorie della realtà in un rito purificatorio («Bathe me o God in thee») e innalza la preghiera:

O Thou transcendent,
195 Nameless, the fibre and the breath,
Light of the light, shedding forth universe, Thou center of them,

10. È la rinuncia all'esperienza, alla poesia per la profezia; come nota R.H. Pearce («Whitman Justified: The Poet in 1860» in *Whitman*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall Inc., pp. 37-59): «...when he tried to write prophetic poetry, he came eventually to sacrifice man-that finite creature, locked in time and history, at once agonized and exalted by his humanity- for what he has encouraged some of his advocates again to call the cosmic man. *This* Whitman, I believe, is he who mistakes vivification for creation, the ecstasy of cadence for the ecstasy of belief, efficient cause for final cause, poet for prophet. Which is not, I emphasize, the same as conceiving of the poet as prophet.» (pp. 39-40).

11. In *Democratic Vistas* (1871) Whitman afferma la necessità di una poesia futura che giustifichi la contraddizione fra l'Idea di Democrazia e il disordine, la corruzione e il materialismo del presente, ristorando il vero senso della Natura: «In the prophetic literature of these States..., Nature, true Nature, and the true idea of Nature, long absent, must above all become fully restored, enlarged, and must furnish the pervading atmosphere to poems...» (*Democratic Vistas*, New York, Viking Press, p. 457).

Thou mightier centre of the true, the good, the loving,
 Thou moral, spiritual fountain – affection’s source – thou reservoir,
 (O pensive soul of me – O thirst unsatisfied – waitest not there?
 Waitest not haply for us somewhere there the Comrade perfect?)
 Thou pulse – the motive of stars, suns, systems,
 That, circling, move in order, safe, harmonious,
 Athwarth the shapeless vastness of space,
 How should I think, how breathe a single breath, how speak, if out
 205 I could not launch, to those superior universes? (p. 419) [of myself,

L’invocazione solenne e lenta, caratterizzata dall’evocativo *Thou* seguito dagli attributi (*light of the light, spiritual fountain, reservoir* – di chiara derivazione litanica), è spezzata sintatticamente dalla prima parentetica che cambia il soggetto: il «tu» è l’anima, l’interlocutrice dell’io interrogativo degli ultimi versi (204-5).

Si è parlato di struttura triadica a proposito di «Passage to India»¹² motivata dall’uso dei pronomi I/thou, quest’ultimo referente e dell’anima e di Dio; il *pattern* triadico si svela compiutamente nei versi 195-205: l’io non risolve affermativamente l’unità uno-trino, rimane la forma dubitativa con soggetto *I*: la dialettica io e altro non si compone, la esperienza (la storia) ha rivelato la persistenza della scissione, la decisione di abbandonarla diventa rinuncia alla propria fisicità (*out of myself*), implica il rischio dell’abbandono del raele: «For we are bound where mariner has not yet dared to go...». Il passaggio è «to more than India», passaggio al di là della parola, della conoscenza, verso l’annullamento.

Passage, immediate passage! the blood burns in my veins!
 Away O soul! hoist instantly the anchor!
 245 Cut the hawsers – haul out – shake out every sail!
 Have we not stood here like trees in the ground long enough?
 Have we not grovel’d here long enough, eating and drinking like mere
 [brutes?
 Have we not darken’d and dazed ourselves with books long enough?

Il senso della totalità non è più verificabile nell’immanenza: l’io non trova l’altro negli alberi, come lo aveva trovato nella foglia d’erba, né canta il compiersi dello spirito nell’atto fisico, il passaggio è verso la luce, contrapposta all’oscurità della terra.

O my brave soul!
 O farther, farther sail!
 O daring joy, but safe! are they not all the seas of God?
 255 O farther, farther, farther sail! (p. 421)

L’interazione fonicosemantica «*farther*» si carica di suggestività, dilatando

12. Som P. Sharma, cfr. nota 5 e W. Sutton in «Whitman’s Ensembles», in *Whitman*, cit., pp. 119-31.

il senso del passaggio all'infinito. Se Dio non si trova sulla terra, ci sarà una salvezza, forse, nell'annullamento, nella morte.

Scriveva Whitman negli stessi anni di «Passage to India»:

...History is long, long. Shift and turn the combinations of the Statement as we may, the problem of the future of America is in certain respect as dark as it is vast... Short as the span of our national life has been, already have death and downfall crowded close upon us... Ages to come may never know, but I know, how narrowly during the late Secession war... our Nationality..., just grazed, just by a hair escaped destruction. Alas! to think of them! the agony and the bloody sweat of certain of those hours! Those cruel, sharp, suspended crises! Even today, amid these whirls, incredible flippancy, and blind fury of parties, infidelity, entire lack of first class captains and leaders, added to the plentiful meannes of ostensible masses – that problem, the labor question, beginning to open like a yawning gulf, rapidly widening every year – what prospect have we? and whither shall we turn?¹³.

La contraddizione fra ideale e storia rappresentata nel passato in «Passage to India» è la contraddizione del presente; è la stessa contraddizione che impedisce l'identificazione in un reale che è troppo difforme dal sogno: la valvola di sicurezza del poeta Whitman è la giustificazione nel futuro, il passaggio allo spirito, al senso ultimo della totalità.

13. *Democratic Vistas*, cit., pp. 464-65.

L'opera di Albert Camus e la sua interpretazione in Italia

Nel 1935, alla giovane età di ventidue anni, Albert Camus comincia a scrivere *L'Envers et l'Endroit*, che pubblicherà nel 1937. In questo breve volume appaiono chiaramente delineati numerosi temi della ricerca che porterà avanti durante tutta la sua vita. In quella stessa epoca egli comincia la sua attività teatrale e, pochi anni dopo, la carriera giornalistica. Nel 1942 pubblica, con l'editore Gallimard, il futuro editore di quasi tutti i suoi lavori, uno degli scritti migliori e più significativi della sua carriera letteraria: *L'Etranger*, a cui faranno seguito *Le Mythe de Sisyphe*, nello stesso anno, le *Lettres à un ami allemand* e la rappresentazione di *Le Malentendu*. La guerra, però, scoppiata quando Camus aveva appena cominciato a pubblicare opere di un certo rilievo, ne impedì la diffusione in Italia, la cui disponibilità ad accogliere libri come quelli dello scrittore francese era gravemente compromessa dalla situazione politica interna, oltre che da quella internazionale. In Italia, si comincia a parlare di Albert Camus in libri, riviste e giornali subito dopo la seconda guerra mondiale. Il suo nome, in quegli anni, fu legato al movimento esistenzialista. Benché Camus abbia voluto sempre dissociarsi dal movimento di Sartre, non fu che dopo la polemica con il direttore di «Les Temps Modernes» che le differenze vennero chiarite definitivamente. Da allora, i critici italiani cominciarono a distinguere tra Sartre e Camus e a studiare separatamente l'opera dei due artisti. Ciò nondimeno, ancor oggi vi sono coloro che considerano Camus, suo malgrado, un esistenzialista. Entrato a far parte del panorama critico-letterario del nostro paese, suscitando interessi e polemiche, Albert Camus non sarebbe stato più dimenticato e il suo nome sarebbe apparso sempre, con maggiore o minore intensità, nella stampa italiana: brevi articoli, saggi, volumi, gli scritti su di lui si susseguono quasi senza interruzione. Ma se l'attenzione della stampa non conosce notevoli flessioni, non altrettanto si può dire del credito attribuitogli da critici e lettori. La fortuna di Camus non mantenne sempre un ugual livello e non segnò neppure una parabola. Le alterne vicende subite dalla sua opera furono avvertite dagli stessi studiosi, che cercarono talora di tracciare un diagramma della fortuna di Camus durante la sua vita. Guido Saba, nel 1954, schizza, per la rivista «Ausonia», un panorama dello sviluppo seguito dalla fama dello scrittore:

Rivelazione del dopoguerra, raggiunge l'apogeo della notorietà con *La Peste*... Dopo la prodigiosa diffusione del romanzo, dopo la comoda ma semplicistica riduzione del suo pensiero sotto la suggestiva etichetta di «filosofia dell'assurdo», era impossibile ch'egli conservasse negli anni immediatamente successivi la vastissima udienza raggiunta...¹.

Ma i critici cercarono inoltre e soprattutto di stabilire la vitalità dello scrittore dopo la morte: in questo campo i loro giudizi si fanno spesso contrastanti. Accanto a coloro che, come Jean-Paul Sartre, ne sostengono l'attualità della ricerca², vi sono coloro i quali ne vedono la problematica strettamente legata al dopoguerra e lo considerano già spiritualmente morto o, per lo meno, isolato e superato, prima dell'incidente che doveva colpirlo sulla strada di Sens.

A quattordici anni dalla sua scomparsa, l'esame dei testi critici, nel loro complesso, – nel tentativo di giungere ad un bilancio – non porta a risultati univoci e globali. La critica italiana segue tracce e motivazioni diverse; essa si modifica col mutare dei tempi e della situazione storica, anche se i temi attorno a cui essa si svolge finiscono per essere più o meno sempre gli stessi.

Camus, nei suoi lavori, ha toccato gli aspetti più scottanti del nostro tempo, ha invitato gli uomini a riflettere, a cercare una via d'uscita a quello che appare il vicolo cieco in cui si dibatte tutta un'epoca, ancora alla ricerca della propria identità. La critica, a sua volta, ha tentato di affrontare i problemi che egli proponeva ed è perciò che, soprattutto nei primi anni, gli scritti su Camus risultano spesso polemici.

Scrittore vario e multiforme, autore ed adattatore teatrale, romanziere, saggista, egli offre all'indagine critica un volto mobile e talora quasi inafferrabile. Ma quanto più appare impossibile definire la vera personalità di Camus, tanto più i critici si sforzano di ricostruirne un'immagine capace di racchiudere, fondendole, sincreticamente, tutte le parziali verità che ognuno di essi, di volta in volta, ha potuto scoprire.

Il fatto stesso che un autore problematico e complesso come Camus abbia suscitato un'attenzione così ampia da parte della critica – e non della critica soltanto – contribuisce d'altronde ad aumentare l'interesse che emana dalla sua personalità.

Considerato il maestro della giovane generazione francese, attaccato dalle sinistre, cui sentiva di appartenere (anche se si ricollegava ad un aspetto tutto particolare di queste – ai terroristi russi del partito socialista rivoluzionario cioè e al sindacalismo rivoluzionario), esaltato, all'epoca della pubblicazione de *L'Homme révolté*, dagli ambienti borghesi e dalle destre che avversava, preso di mira dalla critica all'epoca del Nobel, considerato di volta

1. Guido Saba, *Presenza di Camus*, in «Ausonia», IX 1954, n. 4 (luglio-agosto), p. 24. V. anche scheda n. 70.

2. V. scheda n. 151.

in volta esistenzialista, cattolico, ateo, scrittore dell'assurdo o contro l'assurdo, egli sembra mantenere la sua vitalità più profonda in quello che pressoché tutti hanno voluto riconoscergli: il valore letterario e l'onestà della ricerca. Tuttavia, le discussioni si sono spesso incentrate non sul valore letterario, ma sulle idee che egli esprime.

Camus, nell'ansia della ricerca, sembra talora contraddirsi; alcuni hanno messo soprattutto in evidenza tale aspetto della sua produzione letteraria, per dimostrare l'insufficienza del suo pensiero dal punto di vista filosofico, ma altri hanno ritenuto di sottolinearne la coerenza, considerando solo apparenti le contraddizioni.

I problemi trattati da Camus han fatto sì che i critici prendessero posizione anche in base alle tendenze filosofico-politiche che essi rappresentavano. La maggior parte di coloro che hanno studiato l'opera di Camus erano cattolici, anzi, secondo Adele King, egli è l'autore non cattolico del dopoguerra che ha attirato di più l'attenzione della critica cattolica³. I critici della sinistra laica, invece, non hanno voluto dedicare troppa attenzione ai suoi scritti: non bisogna dimenticare infatti che egli, dopo aver fatto parte, nella sua giovinezza, del partito comunista, aveva pronunciato e scritto dure parole contro di esso, pur cercando di mantenere una posizione avanzata di sinistra. Sta di fatto, ad ogni modo, che, assorbiti dai problemi che la lettura di Camus propone, i critici di ogni tendenza hanno finito per opporre alla sua ricerca le varie soluzioni cui essi stessi erano giunti, ciascuno in base alle proprie idee. I cattolici, ad esempio, propongono la religione come unica soluzione al problema del male e della sofferenza, all'idea dell'assurdo, posti dallo scrittore. Si tratta – è ovvio – della sola risposta che un credente possa dare; tuttavia, operando in tal modo, si finisce per opporre alla ricerca tutta umana di Camus non una soluzione umana, ma un dogma. Anche Remo Cantoni, cui non può certo imputarsi l'accusa di dogmatismo, finisce, nella sua avversione per la nostalgia del soprannaturale, che scopre in Camus, per contrapporre alla ricerca dello scrittore l'idea che si è creata egli stesso dell'uomo e della razionalità⁴. I critici della sinistra laica hanno proposto anch'essi una loro soluzione, quella marxista, che rischia talora, sotto la penna di qualcuno, di tramutarsi in dogma essa stessa. Tra i problemi che i libri di Camus presentavano, quello che ha più colpito l'attenzione dei critici di ogni indirizzo è stato il problema religioso. Camus non credeva a una religione rivelata, ma sentiva profondamente i problemi metafisici; egli apparteneva a un secolo in cui, come diceva egli stesso, Dio era morto; automaticamente, però, il mondo, per l'autore francese, diventava assurdo. Vi è in lui la ricerca continua di una risposta dell'universo, risposta che non trova. Il suo atteggiamento verso la religione, dunque, sfumato e talora contraddittorio, ha spinto molti a studiare e a ricercare i se-

3. V. scheda n. 13.

4. V. schede n. 31 e n. 239.

gni e i caratteri della religiosità che emergono talora nei libri dello scrittore di Mondovì. Secondo Carlo Falconi la religione, in Camus,

è termine comprensivo che abbraccia ogni tentativo di evasione dall'assurdo⁵.

Per Luigi Losito

se è vero che tutte le religioni tendono al bene dell'uomo, Albert Camus, per la missione di elevazione e miglioramento dell'uomo che egli si era proposta, è stato religioso⁶.

Alcuni videro in lui tutte le premesse umane che avrebbero potuto portarlo al cristianesimo; altri, al contrario, vedevano nel suo atteggiamento l'impossibilità di un incontro con la fede. Molti non lo considerano né un ateo né un cristiano, ma un antiteista: egli non nega Dio; gli lancia la sfida dell'uomo. Se il problema religioso, strettamente legato alla filosofia di Camus, ha interessato i critici di ogni tendenza, ha tuttavia colpito maggiormente l'attenzione dei cattolici. Tra quest'ultimi, sono numerosi coloro i quali lo accusano di non conoscere il cristianesimo, di vedere soltanto la sua organizzazione sociale e, soprattutto, di averlo capito male. Indipendentemente, ad ogni modo, dai suoi rapporti col cristianesimo, è stata spesso sottolineata la presenza, nei suoi scritti, di una vena profonda di moralismo, partecipe di una tradizione letteraria tipicamente francese.

Considerato a lungo lo scrittore dell'assurdo, individuato e definito attraverso una teoria che, incapace di conglobare tutto il suo pensiero filosofico, gli appariva soltanto come un punto di partenza, Camus fu ritenuto anche un romantico e un umanista, il cui umanesimo, tuttavia, era di natura assai particolare. Jean Onimus ne definisce l'umanesimo come

un tentativo di dare un senso positivo al *no* dell'uomo ribelle. Approfondendo la rivolta, l'uomo si accorge che implicitamente afferma dei valori: ...Come capita agli asceti e ai mistici, Camus non si attacca alla terra se non dopo averla messa in discussione. Il suo umanesimo è un *ritorno*, in cui l'indifferenza e la distanza rimangono segnati nello slancio stesso della simpatia⁷.

È nelle idee che Camus esprime a proposito dell'arte e della rivolta che Valentini vede un atteggiamento romantico⁸, mentre Moscon crede di scoprire tale posizione nei suoi drammi e in molti saggi e racconti, non meno che

5. Carlo Falconi, *La fede inutile evasione dall'assurdo?*, in «Humanitas», IV 1949, n. 3 (marzo), p. 229. V. anche scheda n. 38.

6. Luigi Losito, *Camus e la pena capitale*, in «Culture Française», VII 1960, n. 4 (luglio-agosto), p. 199. V. anche scheda n. 166.

7. Jean Onimus, *Camus*, Bologna, Edizioni Dehoniane, 1970, p. 112. V. anche scheda n. 14.

8. V. scheda n. 258.

nei maestri che egli accetta: Dostoiewskij, Nietzsche e Malraux⁹. Virgilio Fagone vede la ricerca di Dio o la lotta contro di lui legata alla cultura romantica e all'esistenzialismo ateo¹⁰. Ma nella *Peste* i personaggi, secondo Navarro, escono dal romanticismo, in quanto ritrovano gesti puramente umani. La fine del personaggio romantico segna anche la morte del mito¹¹, altro elemento fondamentale dell'opera dello scrittore, che ha interessato molto gli studiosi italiani, dando origine ad interpretazioni varie e contrastanti.

Se questi sono i temi principali che Camus ha suggerito alla critica, non bisogna dimenticare la preferenza che alcuni hanno dato allo studio approfondito di singoli lavori o di particolari settori della sua produzione letteraria, rispetto ad un'analisi generale dell'opera camusiana. *L'Etranger*, per esempio, ha colpito l'attenzione di Giacomo Debenedetti e di Jerome S. Bruner: il primo analizza il romanzo attraverso lo studio della dottrina freudiana¹²; il secondo lo osserva alla luce delle acquisizioni psicologiche, collegando il sentimento dell'assurdo e l'indifferenza di Meursault al rapporto madre-bambino e alla crisi d'identità che caratterizza il romanzo moderno¹³. Anche il teatro di Camus è stato da alcuni considerato separatamente dal resto della sua opera. Legato a tale aspetto dell'arte al punto da presentare l'attore come incarnazione di un destino assurdo, scrittore di drammi e riduttore per il teatro delle opere di grandi autori, regista ed attore egli stesso, Camus fu assai discusso in tal campo. Accanto a coloro che condannano il maggior numero dei suoi lavori teatrali, vi sono coloro che ne sostengono la preminenza, rispetto al rimanente dei suoi scritti; vi è ancora chi, come Maripiera de Vecchis, afferma che Camus «ha riproposto... un ordine alle coscienze»¹⁴, in un periodo in cui il teatro «sembra si sia assegnato il compito di distruttore»¹⁵, o chi, nel tentativo di dimostrare la vitalità del teatro camusiano, vi ricerca dei rapporti con i nuovi movimenti di contestazione¹⁶.

Vi è tuttavia chi si oppone allo studio dei vari aspetti del pensiero e dell'opera di Camus, analizzati l'uno indipendentemente dall'altro e sottolinea l'unità esistente tra il pensiero dello scrittore e le sue realizzazioni artistiche. Non vi è dunque, per costoro, dualismo tra narratore e pensatore, tra lo scrittore di teatro, il romanziere e il filosofo.

Il pensiero camusiano, va notato, pur traendo la propria origine dallo studio sofferto dei problemi vitali che affliggono l'umanità, non ha ricevuto

9. V. scheda n. 171.

10. V. scheda n. 109.

11. V. scheda n. 63.

12. V. schede n. 23 e n. 260.

13. V. scheda n. 294.

14. Maripiera de Vecchis, *Albert Camus*, in «Il Dramma», n.s., xxxvii 1961, n. 295 (aprile), p. 39. V. anche scheda n. 173.

15. Ibidem.

16. V. schede n. 221 e n. 224.

il suo alimento dalla sofferenza di un animo lacerato; anche se la tragica esperienza della malattia – vissuta in gioventù – non dev'essere trascurata, esso non ha come fondamento le vicissitudini di una vita angustiata. Egli, in realtà, trascorse i suoi primi anni in un paese in cui la bellezza si imponeva agli occhi del meno attento osservatore:

Elevé d'abord dans le spectacle de la beauté qui était ma seule richesse, j'avais commencé par la plénitude¹⁷.

Vissuto tra gente povera e semplice, che amava, egli ci ha spesso descritto la vita di un paese meridionale povero, dove il passato e il futuro non hanno alcun significato, dove tutto è presente. Egli ha descritto l'ebbrezza del sole e del mare, i semplici amori dei giovani d'Algeri, la morale di un popolo che non conosce che le più elementari verità della vita:

On ne «manque» pas à sa mère. On fait respecter sa femme dans les rues. On a des égards pour la femme enceinte. On ne tombe pas à deux sur un adversaire, parce que «ça fait vilain»¹⁸.

Nei saggi della sua giovinezza ha espresso tutto ciò in tono lirico. È ritornato in seguito alle verità dei suoi primi anni nei racconti de *L'Exil et le Royaume* e nell'*Eté*. Ciò nondimeno, gli stessi scritti impegnati della maturità sono caratterizzati, secondo alcuni, da una profonda vena di poesia, che egli cercava di soffocare, per timore che uccidesse la verità. Il tema mediterraneo ha in Camus un'importanza che non può essere trascurata. Anche se egli ha situato *La Chute* nel fradicio paesaggio di Amsterdam, se Praga è il quadro di *La mort dans l'âme* e *Le Malentendu* si svolge in una piovosa cittadina del Centro Europa, il paesaggio mediterraneo è quasi sempre presente nell'opera di Camus ed è in questa atmosfera assoluta che si è configurata la sua idea dell'innocenza dell'uomo; è nel contrasto tra la bellezza della natura e l'esistenza della morte che si è rivelato l'assurdo; solo in un paesaggio africano la storia di Meursault poteva sussistere; anche nella *Peste* il paesaggio riveste una fondamentale importanza e il clima risulta strettamente legato al progresso dell'epidemia, come viene evidenziato da Philip Thody, il quale mette in rilievo soprattutto l'importanza che assume il vento non solo in questo libro, ma in tutta la sua produzione letteraria¹⁹. Ed è la sua anima mediterranea che lo porterà a formulare il suo ideale di misura e a trovare nella «pensée du midi» una soluzione ai problemi posti da *L'Homme révolté*. Ma è Jean Onimus, soprattutto, che mette in risalto uno degli elementi secondo me essenziali per la formazione dello scrittore, elemento che i critici italiani non hanno molto sottolineato:

Come Barrès, come D'Annunzio, come i suoi maestri e i suoi antenati scrit-

17. Albert Camus, *Retour à Tipasa*, nel vol.: *L'Eté*, Gallimard, 1954, p. 147.

18. Albert Camus, *L'Eté à Alger*, nel vol.: *Noces*, Gallimard, 1947, p. 59.

19. V. scheda n. 10.

tori spagnoli, ha sentito la vicinanza del marcio e dell'abbagliamento²⁰;

l'esistenza contemporanea del putridume e della bellezza solare, il senso di morte che emana dal calore stesso e dall'abbagliamento della luce – elementi tipici del mondo poetico camusiano – sono parte della natura stessa dei paesi meridionali: «il sole dell'Africa parla di morte»²¹, dice Onimus ed è questa una verità che non dev'essere trascurata, se si vuol capire il mondo poetico del nostro autore. Si tratta della «sopraffazione solare»²² di Alessandro Bonsanti, che, come un fato greco, minaccia gli uomini. L'atteggiamento di Camus verso la natura doveva spingere parte della critica a sottolineare la sensualità dello scrittore; Remo Cantoni, soprattutto, crede di scoprirla nei personaggi e nella sua stessa filosofia²³.

Creatore di una teoria sull'arte strettamente legata al suo pensiero filosofico, Albert Camus ha suscitato l'attenzione degli studiosi per quel che riguarda l'aspetto formale di essa. Giovanni Macchia ha visto in lui una tipica figura dei periodi di crisi: la figura del romanziere-filosofo²⁴. Ma è sul problema dello stile che la critica si è soffermata di più: Oscar Navarro sottolinea i mutamenti di stile esistenti nell'opera di Camus in rapporto ai cambiamenti dei personaggi, cambiamenti che risultano necessari a causa del rapporto esistente, per lo scrittore, tra vita e arte²⁵. Alcuni hanno messo in risalto, invece, l'importanza che assumono, nell'opera camusiana, la luce e i colori; tra essi, Robert de Luppé: «grinzosi... privi di sfumature»²⁶, i colori, in Camus, «fanno pensare a certe tele del fauvisme...»²⁷. Tuttavia, aggiunge, a Firenze egli «è il poeta del silenzio e delle tinte sfumate»²⁸. Il problema dei colori è trattato con la stessa perspicace attenzione da François Livi, allorché analizza *Noces*:

La visione dell'autore potrebbe definirsi come un impressionismo all'inverso: i colori composti e sfumati scompaiono, cacciati da quelli fondamentali, che quasi mai si sovrappongono. In questo regno della luce zenitale, pura, sotto un sole sfolgorante, l'ombra – il non essere – scompare o almeno tende ad essere dimenticato... Come il Montale degli *Ossi di Seppia*, in *Portami il girasole* ad esempio, Camus tende ad abolire l'ombra²⁹.

20. Jean Onimus, *Camus*, cit., p. 34.

21. Ibidem.

22. Alessandro Bonsanti, *Lo specchio di Camus*, in «Il Mondo», 10 luglio 1962. V. anche scheda n. 182.

23. V. schede n. 31 e n. 239.

24. V. schede n. 281 e n. 138.

25. V. scheda n. 63.

26. Robert de Luppé, *Albert Camus*, Torino, Borla, 1964, p. 160. V. anche scheda n. 4.

27. Ibidem.

28. Idem, p. 161.

29. François Livi, *Camus*, Firenze, La Nuova Italia, 1971, pp. 21-22. V. anche scheda n. 15.

Se l'accostamento a Montale, come altrove a D'Annunzio o a Pirandello, risulta occasionale e limitato ad alcuni aspetti dell'opera camusiana (anche se di fondamentale importanza) sono altri i maestri cui egli è stato spesso avvicinato, il cui influsso sullo scrittore è stato ritenuto tutt'altro che irrilevante: Gide, cioè, Malraux e Kafka. Si è anche sottolineata la presenza, nell'*Etranger*, di una tecnica propria del romanzo americano.

Un apporto non meno notevole allo studio e alla comprensione dell'opera camusiana proviene infine da coloro che, trascurando in parte gli scritti dell'autore algerino, hanno preferito studiare l'uomo, cercando attraverso l'analisi di esso, nei risvolti della sua biografia, di scoprire il vero significato della sua ricerca e della sua produzione letteraria. È ciò che hanno fatto, particolarmente, Enrico Terracini³⁰, Nicola Chiaromonte³¹ e – sia pure in minor misura – Giacomo Antonini³², Liano Petroni³³ e Robert Perroud³⁴, i quali, a causa della loro situazione politica o della loro attività letteraria, ebbero occasione di conoscere personalmente Camus, a Parigi, in Italia o in Algeria. I ricordi, i giudizi, gli aneddoti che essi hanno affidato alle pagine di libri e periodici, sono, indubbiamente, per molti aspetti, quanto mai significativi e stimolanti, non solo ai fini della ricostruzione storica di un'epoca e di una stagione letteraria particolarmente intensa, ma anche (ed è ciò che più conta) perché ci rivelano il carattere di un uomo, come Albert Camus, ricco di umori e di fermenti. Semplice e spontaneo, fervido e attivo, malgrado «la sua ... volontà di essere straniero alla vita»³⁵ – come sottolineava Enrico Terracini – egli difendeva, in articoli appassionati, la gente Kabila, cercava di aiutare i fuggitivi durante la guerra, parlava, ridendo, degli intrallazzi commerciali cui era costretto per vivere, amava l'impaginazione, che gli permetteva, da un lato, il rapporto diretto con i tipografi e, dall'altro, il contatto quasi fisico col giornale che nasceva. Ma, soprattutto, egli cercava di mescolarsi agli uomini, per trovare, con essi e accanto ad essi, «oltre l'assurdo... lo spirito *d'équipe*»³⁶.

La ricerca da me condotta, ben lungi dal voler fornire un quadro esauriente di ciò che apparve in Italia su Albert Camus, vuol essere semplicemente un tentativo di raccogliere una parte sia pur limitata di un vastissimo materiale, sparso in seno ad opere di più ampio respiro. Inseguire infatti quanto la stampa fornisce sullo scrittore francese risulta estremamente difficile ed è

30. V. schede n. 25 e n. 204.

31. V. scheda n. 150.

32. V. scheda n. 40. Cfr. anche Giacomo Antonini, *Albert Camus et l'Italie*, in «La Nouvelle Revue Française», VIII 1960, n. 87 (1 marzo), pp. 563-567.

33. V. scheda n. 141.

34. V. scheda n. 249.

35. Enrico Terracini, *Incontri con Albert Camus*, in «La Fiera Letteraria», 6 giugno 1946. V. anche scheda n. 25.

36. Enrico Terracini, *L'amico Albert Camus*, in «Il Mondo», 22 giugno 1965. V. anche scheda n. 204.

perciò che le pur numerose opere bibliografiche a carattere generale o interamente dedicate a Camus coprono una parte sempre limitata dell'opera critica italiana esistente sullo scrittore.

Per quanto concerne alcuni scritti più recenti o meno noti, la mia ricerca si è necessariamente svolta al di fuori dello spoglio di bibliografie già esistenti. Darò, ad ogni modo, per maggiore chiarezza, l'elenco delle bibliografie da me consultate:

1. Otto Klapp, *Bibliographie der Französischen Literaturwissenschaft 1956-... (1972)*, Frankfurt a.M., Vittorio Klostermann, 1960-...(1973).
2. *French Bibliography. Critical and Biographical References for the Study of Contemporary French Literature 1940-1966*, New York, 1949-1967.
3. *French Bibliography. Critical and Biographical References for French Literature since 1885*, New York, French Institute, 1969-...(1972).
4. René Rancoeur, *Bibliographie littéraire 1952-1961*, Paris, Armand Colin, 1953-1962. (Publiée par la «Revue d'Histoire Littéraire de la France»).
5. René Rancoeur, *Bibliographie de la littérature française moderne 1962-1965*, Paris, Armand Colin, 1963-1966. (Publiée par la Société d'Histoire Littéraire de la France avec le concours du C.N.R.S.).
6. René Rancoeur, *Bibliographie de la littérature française du Moyen Age à nos jours 1966-... (1972)*, Paris, Armand Colin, 1967-...(1973). (Publiée par la Société d'Histoire Littéraire de la France avec le concours du C.N.R.S.).
7. Marguerite L. Drevet, *Bibliographie de la littérature française 1940-1949. Complément à la Bibliographie de H. P. Thième*, Genève, Librairie E. Droz-Lille, Librairie Giard, 1954.
8. Robert F. Roeming, *Camus a Bibliography*, Madison-Milwaukee-London, the University of Wisconsin Press, 1968.
9. *Catalogo Cumulativo 1886-1957 del Bollettino delle pubblicazioni italiane ricevute per diritto di stampa dalla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, Nendeln-Liechtenstein, Kraus-Thomson Organization LTD, 1968.
10. *Bibliografia Nazionale Italiana 1958-... (1972)*, Firenze, 1961-...
11. Carlo Cordié, *Avviamento allo studio della lingua e della letteratura francese*, Milano, Marzorati, 1955.

Non darò invece l'elenco particolareggiato di altre fonti bibliografiche esistenti in appendice a libri o saggi concernenti Albert Camus.

Per completare tale ricerca, ho proceduto inoltre alla consultazione della raccolta Tursi e a quella di opere come l'*Enciclopedia dello Spettacolo*; allo spoglio di alcune riviste come «Studi Francesi», «Rivista di Letterature Moderne», poi «Rivista di Letterature Moderne e Comparate», «Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Ca' Foscari» o di riviste specializzate, come «Il Dramma» e «Sipario», per ciò che riguarda il teatro; come «Bianco e Nero» e «Cineforum», per quanto concerne *L'Etranger*, nella riduzione cinematografica di Luchino Visconti. In tale ricerca, ad ogni modo, è stato tenuto conto soltanto dei volumi italiani – o di quelli stranieri, purché tradotti in italiano, – riguardanti interamente lo scrittore francese; dei saggi sullo scrittore, contenuti in raccolte di saggi vari, di scrittori italiani o stranieri, purché editi in Italia; dei saggi o articoli o recensioni pub-

blicati in periodici italiani. Non sono stati presi invece in considerazione i quotidiani.

Tali scritti sono stati da me visti direttamente. Quando ciò non sia risultato possibile, i loro dati bibliografici mi sono stati forniti o confermati da istituzioni, di cui non ho ritenuto di dover mettere in dubbio l'esattezza delle informazioni.

Le opere, invece, segnalate dalle bibliografie o da altre delle fonti sopra-indicate, ma che siano risultate non reperibili, sono state escluse dalla mia raccolta bibliografica.

Opere interamente dedicate a Albert Camus

1. Nicola Di Girolamo, *Albert Camus uno e due*, Siena, Maia, 1959.
2. Stelio Zeppi, *Camus un uomo in rivolta*, Milano, Nuova Accademia, 1961.
3. Armando Rigobello, *Albert Camus*, Napoli, Istituto Editoriale del Mezzogiorno, 1963.
4. Robert de Luppé, *Albert Camus*. Traduzione di L.(Laura) Vagliasindi, Torino, Borla, 1964.
5. Francesco Lazzari, *Camus e il cristianesimo*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1965.
6. Vera Passeri Pignoni, *Albert Camus uomo in rivolta*, Bologna, Cappelli, 1965.
7. Marcello Del Vecchio, *Assurdo e rivolta in Camus*, Salerno-Cava dei Tirreni, Tipografia Di Mauro, 1966.
8. Albert Maquet, *Albert Camus*, Milano, Mursia, 1966. (Cfr. scheda n. 155).
9. Manto Italiani, *Introduction à la lecture de «l'Etranger» d'Albert Camus*, Pescara, Alcione, 1968.
10. Philip Thody, *Camus*. Traduzione di Giuseppe Venosta, Milano, Della Volpe, 1968.
11. Giorgio De Piaggi, *Il problema della salvezza nell'opera d'Albert Camus*, Salerno, Edizioni «Beta», 1970.
12. Giovanni D'Espinosa, *L'assurdo in Albert Camus*, s.l., Dialogo (Palermo, Fiamma Serafica), 1970.
13. Adele King, *Che cosa ha veramente detto Camus*. Traduzione di Piergiorgio Terzi, Roma, Astrolabio-Ubaldini Editore, 1970.
14. Jean Onimus, *Camus*. Traduzione di Raffaele Guiglia, Bologna, Edizioni Dehoniane, 1970.
15. François Livi, *Camus*, Firenze, La Nuova Italia, 1971.
16. Paolo Miccoli, *Il problema del male e dell'ateismo in Albert Camus*, Alba, Edizioni Paoline, 1971. (Cfr. scheda n. 226).
17. André Nicolas, *Camus*. Traduzione di Patrizia Mazzali, Milano, Accademia Sansoni, 1971.
18. Marco Angelo Madonna, *Uomo e società in Albert Camus*, Bologna, Regione Letteraria, 1972.
- 18 bis. Francesco Di Pilla, *Albert Camus e la critica*, Lecce, Ed. Milella, 1973.
- 18 ter. Sergio Zoppi, *Invito alla lettura di Camus*, Milano, Mursia, 1976.

Studi o giudizi su Albert Camus pubblicati in periodici italiani.

19. rec. alla rappresentazione di *Caligula* al teatro «Hébertot», a Parigi, in «Il Dramma», n.s., XXI 1945, n. 2-3 (1 e 15 dicembre), pp. 82-83 (rubrica *Ribalta francese*).
20. Celso Salvini, rec. alla rappresentazione di *Caligola* al teatro «La Pergola», a Firenze, in «Il Dramma», n.s., XXII 1946, n. 5 (15 gennaio), pp. 51-52 (rubrica *Commedie nuove*).
21. Ulmago, *Esistenzialismo e Metasofia*, in «L'Ultima», I 1946, fasc. 3 (25 marzo), pp. 4-15.
22. Giacomo Debenedetti, *L'avventura dell'uomo d'Occidente*, in «Comunità», I 1946, n. 1 (marzo), pp. 10-11 e 14. (Cfr. scheda n. 260).
23. Giacomo Debenedetti, *Il romanzo di Camus*, in «Comunità», I 1946, n. 2 (aprile-maggio), p. 13. (Cfr. scheda n. 260).
24. Annibale Pastore, *Il surrealismo di Francia*, in «Humanitas», I 1946, n. 5 (maggio), pp. 449-452.
25. Enrico Terracini, *Incontri con Albert Camus*, in «La Fiera Letteraria», 6 giugno 1946.
26. Alberto Casella, *Teatro dell'uomo assurdo*, in «Il Dramma», n.s., XXIII 1947, n. 37 (15 maggio), pp. 43-44.
27. Giovanni Croci, rec. a: Albert Camus, *Lo Straniero*. Traduzione di Alberto Zevi, Milano, Bompiani, 1947, in «Letture», II 1947 (agosto-settembre), n. 8-9, pp. 279-280.
28. Glauco Natoli, *Albert Camus o la lotta contro l'assurdo*, in «La Fiera Letteraria», 18 settembre 1947. (Cfr. scheda n. 240).
29. Oreste del Buono, *Camus parla della peste*, in «Pesci Rossi», XVI 1947, n. 9-10 (settembre-ottobre), pp. 1-2.
30. Carlo Falconi, *Appunti per un discorso sul teatro esistenzialista francese*, in «Humanitas», II 1947, n. 11 (novembre), pp. 1107-1121.
31. Remo Cantoni, *L'uomo assurdo di Albert Camus*, in «Studi Filosofici», IX 1948, n. 1 (gennaio-aprile), pp. 72-87. (Cfr. scheda n. 239).
32. Mario Gozzini, *Camus, l'uomo e la peste*, in «L'Ultima», III 1948, n. 26 (25 febbraio), pp. 21-28.
33. Giovanni Croci, *Teatro di Camus*, in «Letture», III 1948, n. 4 (aprile), pp. 148-150.
34. Ettore Bonora, *Camus e la vocazione al romanzo*, in «Rassegna d'Italia», III 1948, n. 7 (luglio), pp. 758-764. (Cfr. scheda n. 244).
35. Carlo Bo, *Sull'opera di Camus*, in «Humanitas», III 1948, n. 9 (settembre), pp. 897-912. (Cfr. schede n. 246 e n. 280).
36. Giovanni Croci, *Camus e l'uomo assurdo*, in «Letture», III 1948, n. 10 (ottobre), pp. 329-334.
37. Marcel Le Duc, rec. alla rappresentazione di *L'Etat de siège*, a Parigi, in «Il Dramma», n.s., XXV 1949, n. 75-76 (1 gennaio), pp. 146-147 (rubrica *Ribalta francese*).
38. Carlo Falconi, *La fede inutile evasione dall'assurdo?*, in «Humanitas», IV 1949, n. 3 (marzo), pp. 226-241.
39. Vanio Porcarelli, *Albert Camus e la teoria dell'assurdismo*, in «Rivista di

- Filosofia Neo-Scolastica», XLI 1949, fasc. 3 (luglio-settembre), pp. 308-319.
40. G. A. (Giacomo Antonini), *Albert Camus l'africano*, in «Il Mondo», 26 novembre 1949.
 41. Maria Pia Flick, *Carità senza speranza*, in «Studium», XLV 1949, n. 11-12 (novembre-dicembre), pp. 492-495.
 42. Bruno Schacherl, rec. alla rappresentazione di *Il Malinteso* al Teatro di avanguardia «La Soffitta», a Bologna, in «Il Dramma», n.s., XXVI 1950, n. 101 (15 gennaio), pp. 51-52.
 43. Giacomo Antonini, *Una rivincita senza successo*, in «La Fiera Letteraria», 22 gennaio 1950.
 44. Robert Perroud, *Albert Camus delfino dell'esistenzialismo*, in «Vita e Pensiero», XXXIII 1950, fasc. 2 (febbraio), pp. 97-108. (Cfr. scheda n. 242).
 45. Liano Petroni, *Albert Camus, creatore di miti*, in «Il Ponte», VI 1950, n. 3 (marzo), pp. 276-286.
 46. Renato Simoni, rec. alla rappresentazione di *I Giusti* al «Piccolo Teatro» di Milano, in «Il Dramma», n.s., XXVI 1950, n. 109 (15 maggio), p. 55.
 47. Roberto Rebora, *I Giusti di Camus è un dramma sbagliato*, in «La Fiera Letteraria», 21 maggio 1950.
 48. Giulio Cesare Castello, *I Giusti di Albert Camus*, in «Sipario», V 1950, n. 49 (maggio), pp. 27-28.
 49. Amelia Bruzzi, *Il regno dell'assurdo e la morale della rivolta nell'opera di Albert Camus*, in «Convivium», n.s., IV 1950, n. 3 (maggio-giugno), pp. 333-366.
 50. Geno Pampaloni, *Il sangue dello spirito*, in «Il Mondo», 28 ottobre 1950.
 51. Nicola Chiaromonte, *Il militante Albert Camus*, in «Il Mondo», 11 novembre 1950.
 52. Antonio La Penna, *Albert Camus o la conversione degli indifferenti*, in «Belfagor», V 1950, n. 6 (novembre), pp. 617-635.
 53. Maria Carazzolo, *L'etica di Albert Camus*, in «Humanitas», V 1950, n. 12 (dicembre), pp. 1198-1203.
 54. Liano Petroni, *Le «Actuelles» di Albert Camus*, in «Rivista di Letterature Moderne», II 1951, n. 2 (aprile-giugno), pp. 287-311.
 55. Paolo Rossi, *Nichilismo e attivismo nell'opera di Albert Camus*, in «Il Pensiero critico», I 1951, n. 4 (luglio-settembre), pp. 343-353.
 56. Luc Estang, *La rivolta contro il male in Camus*. Traduzione di Arnaldo Pizzorusso, in «Rassegna Lucchese», II 1951, n. 4, pp. 11-13.
 57. Domenico Scoleri, *Albert Camus e la rivolta del mondo moderno*, in «Historica», V 1952, n. 2 (marzo-aprile), pp. 47-55.
 58. Elvira Cassa Salvi, *«L'homme révolté» di Albert Camus*, in «Humanitas», VII 1952, n. 7 (luglio), pp. 737-746.
 59. Liano Petroni, rec. a: Albert Camus, *L'Homme Révolté*, Paris, Gallimard, 1951, in «Rivista di Letterature Moderne», III 1952, n. 3, fasc. 9 (luglio-settembre), pp. 230-234.
 60. Carlo Antoni, *La Rivolta di Camus*, in «Il Mondo», 18 ottobre 1952.

61. R. P. (Robert Perroud), *Ultime notizie esistenzialistiche: la rottura tra Sartre e Camus*, in «Vita e Pensiero», xxxv 1952, fasc. 11 (novembre), pp. 641-642. (Cfr. scheda n. 248).
62. Cesare Vasoli, *Camus e «L'Homme révolté»*, in «Inventario», v 1953, n. 1-4 (gennaio-settembre), pp. 214-220.
63. Oscar Navarro, *Camus e la rivolta del personaggio*, in «Aut Aut», III 1953, n. 14 (marzo), pp. 157-169.
64. Blaise Romeyer, *Les «autres» d'après Sartre, Camus et Blondel*, in «Giornale di Metafisica», VIII 1953, n. 2 (15 marzo-aprile), pp. 185-206.
65. Marisetta Paronetto Valier, *Camus o l'uomo che rifiuta*, in «Studium», xxxix 1953, n. 7-8 (luglio-agosto), pp. 470-478.
66. Giovanni Barra, *Albert Camus e i cristiani*, in «Città di Vita», VIII 1953, n. 4 (luglio-agosto), pp. 368-370.
67. Hans Jeschke, *Albert Camus: ritratto di un'esistenza spirituale*. Traduzione dal tedesco di Dora Dolci Rotondi, in «Letteratura», I 1953, n. 5-6 (settembre-dicembre), pp. 55-68.
68. Liano Petroni, rec. a: Albert Camus, *Actuelles. Chroniques 1948-1953*, Gallimard, 1953, in «Il Ponte», x 1954, n. 3 (marzo), pp. 503-506.
69. Valeria Lupo, *La ricerca del giusto in Camus: Les Justes*, in «Il Ponte», x 1954, n. 6 (giugno), pp. 906-921.
70. Guido Saba, *Presenza di Camus*, in «Ausonia», IX 1954, n.4 (luglio-agosto), pp. 24-30.
71. Valeria Lupo, *I due volti di Albert Camus (in che cosa può dirsi e non dirsi un cristiano)*, in «Nuova Antologia», LXXXIX 1954, fasc. 1884 (agosto), pp. 487-506.
72. Liano Petroni, rec. a: Albert Camus, *L'Été*, Gallimard, 1954, in «Il Ponte», x 1954, fasc. 10 (ottobre), pp. 1678-1680.
73. Olga Lombardi, *L'artista e il suo tempo secondo Alberto Camus*, in «La Fiera Letteraria», 12 dicembre 1954.
74. Mary Farina Maggioni, *La peste di Boccaccio, Manzoni e Camus*, in «Realtà», v 1955, n. 26 (marzo-aprile), pp. 18-20.
75. Valeria Lupo, *Il significato della Resistenza in Albert Camus*, in «Il Ponte», XI 1955, n. 4-5 (aprile-maggio), pp. 700-707. (Nello stesso numero della rivista si trova anche: Albert Camus, *L'insegnamento della Resistenza*. Prefazione in lingua francese a: Konrad F. Bieber, *L'Allemagne vue par les Ecrivains de la Résistance française*, Genève, Editions E. Droz, 1954, pp. 696-699).
76. John Cruickshank, *Camus and Language*, in «Letterature Moderne», VI 1956, n. 2 (marzo-aprile), pp. 197-202.
77. Danilo Montaldi, *Cronache della Gauche*, in «Questioni», n.s., IV 1956, n. 3 (maggio), pp. 4-11.
78. Giacomo Antonini, *Paradigma di Camus*, in «La Fiera Letteraria», 10 giugno 1956.
79. Paolo Milano, *La caduta dell'avvocato libertino*, in «L'Espresso», 8 luglio 1956. (Cfr. scheda n. 266).
80. Nicola Chiaromonte, *Camus e la rivolta dell'individuo*, in «Tempo Presente», I 1956, n. 4 (luglio), pp. 317-319.
81. Tommaso Landolfi, *La caduta di Camus*, in «Il Mondo», 9 ottobre 1956.

82. Alessandro Bonsanti, *Mauriac e Camus*, in «Il Mondo», 30 ottobre 1956.
83. Nicola Chiaromonte, *Camus e Faulkner*, in «Il Mondo», 8 gennaio 1957.
84. Luigi Losito, *La «Chute» d'Albert Camus*, in «Culture Française», IV 1957, n. 1 (gennaio-febbraio), pp. 21-23. (Cfr. scheda n. 272).
85. Dante Della Terza, rec. a: Albert Camus, *La Chute*, Gallimard, 1956, in «Belfagor», XII 1957, n. 3 (31 maggio), pp. 346-350.
86. Elvira Cassa Salvi, *La caduta originale di Albert Camus*, in «Humanitas», XII 1957, n. 5 (maggio), pp. 378-387.
87. Glauco Natoli, *L'esilio di Camus*, in «Il Contemporaneo», 1 giugno 1957.
88. Giacomo Antonini, *L'Exil et le Royaume prova felice*, in «La Fiera Letteraria», 30 giugno 1957.
89. Jean Bloch-Michel, *Lettera da Parigi*, in «Tempo Presente», II 1957, n. 8 (agosto), pp. 646-649.
90. F. Bruno, rec. a: Albert Camus, *L'uomo in rivolta*, Milano, Bompiani, 1957, in «Ausonia», XII 1957, n. 4 (settembre-ottobre), p. 82.
91. Giorgio Flick, rec. a: Albert Camus, *L'uomo in rivolta*. Traduzione di Liliana Magrini, Milano, Bompiani, 1957, in «Letture», XII 1957, n. 9-10 (settembre-ottobre), pp. 718-719.
92. Luigi Losito, *L'Exil et le Royaume d'Albert Camus*, in «Culture Française», IV 1957, n. 5 (settembre-ottobre), pp. 185-187. (Cfr. scheda n. 273).
93. Paolo Milano, *La giovane Europa ha il suo Nobel*, in «L'Espresso», 27 ottobre 1957.
94. Nicola Chiaromonte, *Albert Camus e la coscienza gelosa*, in «Il Mondo», 29 ottobre 1957.
95. Robert Perroud De Poccadaz, *Albert Camus, premio Nobel 1957*, in «Vita e Pensiero», XL 1957, fasc. 10 (ottobre), pp. 739-740.
96. *Intervista a quattr'occhi con Albert Camus*. Intervista di Gilbert Guez riprodotta dalla rivista «Paris-Théâtre», in «Sipario», XII 1957, n. 138 (ottobre), pp. 2-3.
97. N. Ch. (Nicola Chiaromonte), *Camus e la politica*, in «Tempo Presente», II 1957, n. 11 (novembre), pp. 889-890.
98. Lorenzo Gigli, *Albert Camus premio Nobel*, in «Il Dramma», n.s., XXXIII 1957, n. 254 (novembre), pp. 49-50.
99. Guido Saba, *Albert Camus, testimone del nostro tempo*, in «Nuova Antologia», XCII 1957, fasc. 1883 (novembre), pp. 345-354.
100. Giacomo Antonini, *Camus premio Nobel*, in «La Fiera Letteraria», 8 dicembre 1957.
101. Liano Petroni, rec. a: Albert Camus, *La Chute*, Gallimard, 1956 e a: Albert Camus, *L'Exil et le Royaume*, Gallimard, 1957, in «Il Ponte», XIII 1957, n. 12 (dicembre), pp. 1875-1877.
102. J. B.-M. (Jean Bloch-Michel), *Camus, il Nobel e l'Algeria*, in «Tempo Presente», II 1957, n. 12 (dicembre), pp. 975-977.
103. Maria Carazzolo, *La crise de la pensée d'Albert Camus dans «La Chute»*. Traduzione dall'italiano di L. B. (Laurence Bellême), in «Comprendre», VIII 1957, n. 17-18, pp. 216-220 (rubrica *Vie de la culture*).
104. Jean A. (Armand) Mazoyer, *A propos de «La Chute» d'Albert Camus*,

- in «Comprendre», VIII 1957, n. 17-18, pp. 220-222 (rubrica *Vie de la culture*).
105. Virgilio Fagone, *Albert Camus e l'opera d'arte assurda*, in «La Civiltà Cattolica», CIX 1958, n. 2, quaderno 2582 (18 gennaio), pp. 134-150.
106. Giancarlo Zizola, *Ritratto d'Albert Camus*, in «Humanitas», XIII 1958, n. 1 (gennaio), pp. 35-42.
107. Achille Colombo, *Albert Camus nelle sue opere teatrali*, in «Letture», XIII 1958, n. 1 (gennaio), pp. 49-54.
108. Leonardo Verga, *L'esperienza morale d'Albert Camus*, in «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», L 1958, fasc. 1 (gennaio-febbraio), pp. 57-73.
109. Virgilio Fagone, *L'umanesimo prometeico d'Albert Camus*, in «La Civiltà Cattolica», CIX 1958, n. 5, quaderno 2585 (1 marzo), pp. 475-489.
110. Maria Chiara Gizzi, rec. a: Albert Camus, *L'uomo in rivolta*. Traduzione di Liliana Magrini, Milano, Bompiani, 1957, in «Filosofia», IX 1958, fasc. 2 (aprile), pp. 347-350.
111. Louis-Albert Zbinden, *Lettera da Parigi*, in «L'Osservatore Politico Letterario», IV 1958, n. 4 (aprile), pp. 115-118.
112. Vello Mucci, *Camus i gesuiti e la strage di Sakiet*, in «Il Contemporaneo», n.s., I 1958, n. 1-2 (aprile-maggio), pp. 55-58 (rubrica *Idee del tempo*).
113. Antonio Frescaroli, *Sei racconti di Camus*, in «Vita e Pensiero», XLI 1958, fasc. 5 (maggio), pp. 360-362.
114. N. Ch. (Nicola Chiaromonte), *Camus e l'Algeria*, in «Tempo Presente», III 1958, n. 7 (luglio), pp. 597-598.
115. Giuseppe Cintioli, *La Ghigliottina di Camus*, in «Il Mondo», 9 settembre 1958.
116. Sergio Surchi, rec. alla rappresentazione di *Requiem per una monaca*, al teatro «La Pergola», a Firenze, in «Il Dramma», n.s., XXXIV 1958, n. 267 (dicembre), pp. 109-111.
117. Giuseppe Lanza, *Il Teatro: Requiem per una monaca*, in «L'Osservatore Politico Letterario», V 1959, n. 1 (gennaio), pp. 114-117.
118. Nicola Chiaromonte, *Camus e Stavroghin*, in «Il Mondo», 24 febbraio 1959.
119. Marcel Le Duc, *Parigi. Tra la cimice e gli ossessi*, in «Il Dramma», n.s., XXXV 1959, n. 269 (febbraio), pp. 50-52.
120. Clara Bruner, *Pietà e amore degli uomini in Camus*, in «Studium», LV 1959, n. 3 (marzo), pp. 171-177.
121. Sandro De Feo, *Gli enigmi di Camus*, in «L'Espresso», 19 luglio 1959.
122. Edoardo Bruno, *Les Possédés*, in «L'Approdo Letterario», n.s., V 1959, n. 7 (luglio-settembre), pp. 128-129.
123. Achille Fiocco, *La Prosa a Venezia*, in «Concretezza», V 1959, n. 15 (1 agosto), pp. 37-39.
124. Guido Guglielmi, *Il romanzo di Albert Camus*, in «Paragone», IX 1959, n. 116 (agosto), pp. 27-42. (Cfr. scheda n. 285).
125. Bruno Schacherl, rec. alla rappresentazione di *Les Possédés* al teatro «La Fenice», a Venezia, in «Il Contemporaneo», II 1959, n. 16 (agosto), pp. 99-101.
126. Achille Colombo, rec. alla rappresentazione di *Les Possédés* al teatro

- «La Fenice», a Venezia, in «Letture», XIV 1959, n. 8 (agosto), pp. 605-608.
127. Gino Damerini, *Delitto senza castigo I «Possédés» di Camus*, in «Il Dramma», n.s., XXXV 1959, n. 275-276 (agosto-settembre), pp. 91-92.
128. Roberto Rebora, rec. alla rappresentazione di *Les Possédés* al teatro «La Fenice», a Venezia, in «Sipario», XIV 1959, n. 161 (settembre), pp. 10-11.
129. Piero Zanardo, *Il festival della prosa a Venezia*, in «Ridotto», IX 1959, n. 9 (settembre), pp. 56-57.
130. Franco Fanizza, *La rivolta morale e il «moralismo» in Albert Camus*, in «Aut Aut», IX 1959, n. 53 (settembre), pp. 303-317. (Cfr. scheda n. 270).
131. Giovanni Calendoli, *La tragedia dell'intelligenza nel Caligola di Camus*, in «La Fiera Letteraria», 11 ottobre 1959.
132. Nicola Chiaromonte, *Caligola e il nihilismo*, in «Il Mondo», 13 ottobre 1959.
133. Eduardo Bruno, *Requiem per una monaca*, in «L'Approdo Letterario», n.s., V 1959, n. 8 (ottobre-dicembre), pp. 131-133.
134. Arnaldo Frateili, *Un Caligola esistenzialista nell'interpretazione di un gruppo di ribelli*, in «Sipario», XIV 1959, n. 163 (novembre), p. 24.
135. Giuseppe Ottavio Spadaro, *Il teatro di prosa*, in «Studi Romani», VII 1959, n. 6 (novembre-dicembre), pp. 723-726.
136. Paolo Milano, *Il principe dei giovani*, in «L'Espresso», 10 gennaio 1960.
137. *Albert Camus*, in «La Fiera Letteraria», 17 gennaio 1960.
138. Giovanni Macchia, *Camus*, in «Il Mondo», 19 gennaio 1960. (Cfr. scheda n. 281).
139. Guido Calogero, *Camus e l'esistere*, in «Il Mondo», 26 gennaio 1960.
140. Franco Fanizza, *Camus e noi*, in «Il Nuovo Minosse», 31 gennaio 1960. (Cfr. scheda n. 270).
141. Liano Petroni, *Ricordo di Albert Camus*, in «Il Ponte», XVI 1960, n. 1 (gennaio), pp. 11-12.
142. Alberto Sensini, *Morte di un uomo*, in «Sipario», XV 1960, n. 165 (gennaio), p. 3.
143. Giovanni Battista Angioletti, *La rivolta di Camus*, in «Humanitas», XV 1960, n. 1 (gennaio), pp. 60-63. (Cfr. scheda n. 254).
144. Francesco Casnati, *Un Pascal senza Cristo*, in «Humanitas», XV 1960, n. 1 (gennaio), pp. 63-64.
145. Giovanni Cristini, *Camus e il «biglietto d'ingresso»*, in «Humanitas», XV 1960, n. 1 (gennaio), pp. 64-67.
146. Carlo Laurenzi, *Morte e solitudine*, in «Humanitas», XV 1960, n. 1 (gennaio), pp. 68-69.
147. Salvatore Quasimodo, *Una coscienza*, in «Humanitas», XV 1960, n. 1 (gennaio), p. 69.
148. *Albert Camus*, in «Il Dramma», n.s., XXXVI 1960, n. 280 (gennaio), p. 47.
149. Roger Quillot, *Camus creatore di miti*, in «Il Dramma», n.s., XXXVI 1960, n. 280 (gennaio), pp. 47-50.

150. Nicola Chiaromonte, *Albert Camus*, in «Tempo Presente», v 1960, n. 1 (gennaio), pp. 1-4.
151. Jean-Paul Sartre, *J.-P. Sartre per Albert Camus*, in «Tempo Presente», v 1960, n. 1 (gennaio), pp. 69-70.
152. Gianni Nicoletti, *La «cronaca» di Camus*, in «Convivium», n.s., xxviii 1960, n. 1 (gennaio-febbraio), pp. 83-88.
153. Giuseppe Ottavio Spadaro, *Il Teatro di prosa*, in «Studi Romani», VIII 1960, n. 1 (gennaio-febbraio), pp. 97-100.
154. André Maurois, *Albert Camus*, in «Culture Française», VII 1960, n. 1 (gennaio-febbraio), pp. 13-14.
155. Albert Maquet, *Albert Camus, questo fratello maggiore*. Traduzione di Gemma Gallo, in «Questioni», n.s., VIII 1960, n. 1-2 (gennaio-marzo), pp. 21-29. (Cfr. scheda n. 8).
156. Giovanni Cristini, *Albert Camus*, in «L'Educatore Italiano», VII 1960, n. 10 (15 febbraio), p. 10.
157. Giuseppe Ricca, *Ricordo di Albert Camus*, in «Comunità», XIV 1960, n. 77 (febbraio), pp. 69-71.
158. Arnaldo Pizzorusso, *In morte di Albert Camus*, in «Nuova Antologia», xcv 1960, fasc. 1910 (febbraio), pp. 177-182.
159. Antonio Frescaroli, *La morte di un testimone*, in «Vita e Pensiero», XLIII 1960, n. 2 (febbraio), pp. 127-128.
160. Adriano Seroni, *Albert Camus dalla rivolta al conformismo*, in «Rinascita», XVII 1960, n. 2 (febbraio), pp. 141-143.
161. Italo Maione, *Ritorno a Camus*, in «Baretti», I 1960, n. 2 (marzo-aprile), pp. 59-64.
162. Guglielmo Lo Curzio, *Camus e l'assurdo*, in «Culture Française», VII 1960, n. 2 (marzo-aprile), pp. 87-90.
163. Aldo Rossi, *Il punto sull'attualità letteraria in Francia*, in «Paragone», XI 1960, n. 124 (aprile), pp. 36-76.
164. Giuseppe Cintioli, *Camus saggista*, in «Comunità», XIV 1960, n. 79 (maggio), pp. 92-96.
165. Vera Passeri Pignoni, *La filosofia dell'assurdo di Albert Camus*, in «Sapienza», XIII 1960, n. 3-4 (maggio-giugno luglio-agosto), pp. 195-224.
166. Luigi Losito, *Camus e la pena capitale*, in «Culture Française», VII 1960, n. 4 (luglio-agosto), pp. 195-199. (Cfr. scheda n. 274).
167. Walter Mauro, *Albert Camus fra saggio e romanzo*, in «Nostro Tempo», IX 1960, n. 74-75 (luglio-agosto), pp. 1-3.
168. Giovanni Carsaniga, *Albert Camus: o il mito di Prometeo*, in «Protestantesimo», xv 1960, n. 3 (luglio-settembre), pp. 152-160.
169. Eleonora Fabrizi, *Unità e continuità del pensiero di Camus*, in «Culture Française», VII 1960, n. 5 (settembre-ottobre), pp. 271-275.
170. Alessandro Scurani, *L'ateismo di Albert Camus*, in «Lecture», xv 1960, n. 12 (dicembre), pp. 803-820. (Poi raccolto nel vol.: *Profili di scrittori*, Milano, Edizioni «Lecture», 1961, s. I, pp. 167-186).
171. Giorgio Moscon, *Il Teatro di Camus*, in «Comunità», xv 1961, n. 86 (gennaio), pp. 77-84.
172. Elena Fiorioli, *L'attitude philosophique d'Albert Camus*, in «Culture Française», VIII 1961, n. 1 (gennaio-febbraio), pp. 37-39.

173. Maripiera de Vecchis, *Albert Camus*, in «Il Dramma», n.s., xxxvii 1961, n. 295 (aprile), p. 39.
174. Nicola Mangini, *Albert Camus uomo di teatro*, in «L'Italia che scrive», XLIV 1961, n. 5 (maggio), pp. 87-88.
175. V. P. (Vito Pandolfi), rec. alla rappresentazione di *Lo Stato d'Assedio*, allestita dagli allievi dell'«Accademia di Arte Drammatica», a Roma, in «Il Dramma», n.s., xxxvii 1961, n. 297 (giugno), pp. 50-51.
176. Virgilio Melchiorre, *Camus: i due estremi o della sincerità*, in «Vita e Pensiero», XLIV 1961, n. 8 (agosto), pp. 570-572.
177. Henrique Houwens Post, *L'auteur brésilien Machado de Assis et Le Mythe de Sisyphe*, in «Annali Istituto Universitario Orientale», sezione romanza, II 1961, n. 2, pp. 1-15.
178. Marino Piazzolla, *Camus Uomo della Rinascita*, in «La Fiera Letteraria», 14 gennaio 1962.
179. Alessandro Scurani, *La ricerca interrotta di Albert Camus*, in «Letture», xvii 1962, n. 1 (gennaio), pp. 3-22. (Poi raccolto nel vol.: *Profili di scrittori*, Milano, Edizioni «Letture», s.d., s. III, pp. 7-28).
180. Wanda Ruopolo, *Albert Camus: Ribellione e Morte*, in «Humanitas», xvii 1962, n. 3 (marzo), pp. 283-284.
181. Giovanni Bortolaso, *Umanesimo ateo*, in «La Civiltà Cattolica», cxiii 1962, n. 12, quaderno 2688 (16 giugno), pp. 535-544.
182. Alessandro Bonsanti, *Lo specchio di Camus*, in «Il Mondo», 10 luglio 1962.
183. Italo Maione, *I Carnets di Camus*, in «Il Baretto», III 1962, n. 16-17 (luglio-agosto settembre-ottobre), pp. 166-168.
184. Corrado Rosso, *Luisa Ackermann e Camus*. Appendice a: *Un momento del pessimismo ottocentesco La poesia filosofica di Luisa Ackermann*, in «Atti della Accademia Nazionale dei Lincei», s. VIII, ccclix, vol. xvii, 1962, fasc. 7-12 (luglio-dicembre), pp. 446-447. («Classe di scienze morali, storiche e filologiche»). (Cfr. scheda n. 292).
185. Nino Romeo, «*Carnets* di Albert Camus», in «Il Contemporaneo», v 1962, n. 52 (settembre), pp. 125-130 (rubrica *I libri*).
186. Giacomo Antonini, *Il diario di Albert Camus*, in «L'Osservatore Politico Letterario», VIII 1962, n. 9 (settembre), pp. 111-114. (Cfr. scheda n. 187).
187. G. A. (Giacomo Antonini), *Albert Camus si allontana*, in «La Fiera Letteraria», 14 ottobre 1962. (Cfr. scheda n. 186).
188. Antonio Corte, rec. a: Albert Camus, *Carnets*, Gallimard, 1962, in «Il Ponte», xviii 1962, n. 11 (novembre), p. 1557.
189. Liano Petroni, *Il problema dell'arte e del romanzo in Albert Camus*, in «Settimane culturali storiche-umanistiche. Discorsi e relazioni», VIII 1960-1961 (stampato a Bologna nel 1962), pp. 159-178.
190. Carlo Bo, *Letteratura Francese: Camus, Abellio, Thibaudet*, in «L'Approdo Letterario», n.s., ix 1963, n. 21 (gennaio-marzo), pp. 136-138.
191. Fausto Belfiori, *I «Taccuini» di Camus*, in «L'Italia che scrive», XLVI 1963, n. 2-3 (febbraio-marzo), p. 33.
192. Alessandro Scurani, *Le tappe dell'opera di Albert Camus nei «Taccuini 1935-1942»*, in «Letture», xviii 1963, n. 5 (maggio), pp. 391-394.

193. Wanda Ruopolo, *Le contraddizioni di Camus*, in «Humanitas», XVIII 1963, n. 11 (novembre), pp. 1161-1165.
194. Peter Brockmeier, *La genesi del pensiero di Albert Camus*, in «Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Ca' Foscari», II 1963, pp. 27-37.
195. D. Rigo Bienaimé, rec. a: Albert Camus, *Théâtre, Récits, Nouvelles*. Préface par Jean Grenier. Textes établis et annotés par Roger Quillot, Gallimard, 1962, in «Studi Francesi», VIII 1964, fasc. I, n. 22 (gennaio-aprile), p. 193.
196. Jean-Louis Bruch, *La pensée d'Albert Camus*, in «Culture Française», XI 1964, n. 3 (maggio-giugno), pp. 181-183.
197. Guido Favati, *In margine all'Etranger di Albert Camus: coincidenze con Luigi Pirandello*, in «Rivista di Letterature Moderne e Comparete», XVII 1964, fasc. 2 (giugno), pp. 136-149.
198. Torello Borriello, *Omaggio romano a Camus*, in «Culture Française», XII 1965, n. 1 (gennaio-febbraio), p. 38.
199. Luigi Baccolo, *Due Diari: Carnets di Camus Journal Littéraire di Léautaud*, in «Il Dramma», n.s., XLI 1965, n. 341 (febbraio), pp. 94-96.
200. Luigi Baccolo, *I «Carnets» di Camus*, in «Il Mondo», 2 marzo 1965.
201. Nicola Chiaromonte, *Camus drammaturgo*, in «Il Mondo», 16 marzo 1965.
202. Ottavio Spadaro, *Il teatro di Prosa*, in «Studi Romani», XIII 1965, n. 2 (aprile-giugno), pp. 259-262.
203. Federico Doglio, *L'ateismo nel teatro contemporaneo*, in «Studium», LXI 1965, n. 5 (maggio), pp. 321-333. (Cfr. scheda n. 209).
204. Enrico Terracini, *L'amico Albert Camus*, in «Il Mondo», 22 giugno 1965.
205. Liliana Magrini, *L'uomo come testimone*, in «La Fiera Letteraria», 19 settembre 1965.
206. Gastone Duse, *La felicità di Sisifo*, in «La Fiera Letteraria», 19 settembre 1965.
207. Enea Balmas, *Note sulla genesi del «Renégat» di Albert Camus*, in «Culture Française», XII 1965, n. 6 (novembre-dicembre), pp. 361-370.
208. Ugo Ronfani, rec. alla rappresentazione di *Les Justes* al teatro dell'«Opera», a Parigi, in «Il Dramma», n.s., XLII 1966, n. 352-353 (gennaio-febbraio), pp. 111-112.
209. Federico Doglio, *L'ateismo nel teatro contemporaneo*, in «Il Dramma», n.s., XLII 1966, n. 359-360 (agosto-settembre), pp. 107-114. (Cfr. scheda n. 203).
210. Guido Piovene, *Ritratto di Albert Camus*, in «Terzo Programma», VI 1966, n. 3, pp. 7-29.
211. Antonio Capizzi, *Figure dell'ateismo francese del dopoguerra*, in «Giornale Critico della Filosofia Italiana», XLV 1966, pp. 541-586.
212. Francesco Lazzari, *Simone de Beauvoir, Camus e Saint-Exupéry*, in «Cultura e Scuola», VI 1967, n. 21 (gennaio-marzo), pp. 96-112.
213. J. Hugon De Scoeux, *Etude stylistique d'une langue hyperclassique dans l'Etranger de Camus*, in «Le lingue straniere», XVI 1967, n. 2 (marzo-aprile), pp. 10-27.

214. Carlo Cignetti, *Algeria 1954-1962 La coscienza inquieta*, in «Il Ponte», xxiii 1967, n. 10 (31 ottobre), pp. 1348-1360.
215. Aldo Bernardini, rec. a: Luchino Visconti, *Lo Straniero*, in «Cineforum», vii 1967, n. 69 (novembre), pp. 730-735.
216. Mario Verdone, rec. a: Luchino Visconti, *Lo Straniero*, in «Bianco e Nero», xxix 1968, n. 1-2 (gennaio), pp. 17-19.
217. Peter Kampits, *La mort et la révolte dans la pensée d'Albert Camus*. Traduzione in francese di Paul de Ganck, in «Giornale di Metafisica», xxiii 1968, n. 1 (15 gennaio-febbraio), pp. 19-28.
218. Morando Morandini, *Da Sofocle a Camus*, in «L'Osservatore Politico Letterario», xiv 1968, n. 3 (marzo), pp. 114-115.
219. Francesco Lazzari, *Metafisica cristiana e neoplatonismo in un saggio giovanile di Camus*, in «Rivista di Studi Crociani», v 1968, fasc. 2 (aprile-giugno), pp. 228-241.
220. Rosario Assunto, *Un autore di cui non si parla*, in «Il Ponte», xxiv 1968, n. 9 (30 settembre), pp. 1244-1247.
221. Vincenzo Talarico, *Un «malinteso» alla portata di tutti*, in «Il Dramma», n.s., xliv 1968, n. 2 (novembre), p. 109.
222. Matteo Ajassa, *Per Camus il teatro è tragedia*, in «Il Dramma», n.s., xlv 1969, n. 8 (maggio), p. 26.
223. Aldo Rossi, *Analisi del discorso di «L'Etranger»*, in «Paragone», xx 1969, n. 232 (giugno), pp. 3-40.
224. Gino Nogara, rec. alla rappresentazione di *Caligola*, al teatro «Olimpico», a Vicenza, in «Il Dramma», n.s., xlvi 1970, n. 8 (agosto), p. 116.
225. Mario Raimondo, *All'Olimpico «Caligola» di Camus*, in «Il Dramma», n.s., xlvi 1970, n. 10 (ottobre), pp. 20-21.
226. Paolo Miccoli, *Il tema dell'assurdo in Albert Camus*, in «Studia Patavina», xviii 1971, n. 1 (gennaio-aprile), pp. 162-169. (Cfr. scheda n. 16).
227. Nicola Ciarletta, *Caligola di Camus o dell'amore perduto*, in «L'Approdo Letterario», n.s., xvii 1971, n. 53 (marzo), pp. 144-146.
228. Pasquale Licciardello, *Il tema fisiologico in Albert Camus*, in «Biologia Culturale», vi 1971, n. 1 (marzo), pp. 20-26.
229. Ugo Ronfani, *Lo Straniero prima della Grazia*, in «Il Dramma», n.s., xlvii 1971, n.6 (giugno), pp. 119-121.
230. Mario Miccinesi, *Un inedito di Albert Camus*, in «Uomini e Libri», vii 1971, n. 36 (dicembre), pp. 30-31.
231. Franco Fano, *Un inedito di Camus: il papà dello straniero*, in «Concretezza», xviii 1972, n. 3 (1 febbraio), pp. 36-37.
232. Alessandro Scurani, *«La morte felice» tra gli inediti di Albert Camus*, in «Lecture», xxvii 1972, n. 3 (marzo), pp. 219-222.
233. Ruggero M. Ruggieri, *Un seneciano convinto e un seneciano «malgré lui»: Albertino Mussato e Albert Camus*, in «Giornale italiano di filologia», n.s., iii (xxiv) 1972, n. 2 (31 luglio), pp. 412-426.
234. Enza Sabelli Biagini, *Aujourd'hui et demain. L'Etranger de Albert Camus: lecture du jeu temporel*, in «Lingua e Stile», vii 1972, n. 2 (agosto), pp. 377-390.
235. Rina Anna Armellini, *L'uomo assurdo di Albert Camus*, in *Genesi ed*

- evoluzione dell'angoscia esistenzialista*, numero speciale della Rivista «La Sorgente», pp. 39-47.
- 235 bis. Mila Ancona, *Appunti per una storia del teatro di Albert Camus in Italia*, in «Culture Française», xxii 1975, n. 6 (nov.-dic.), pp. 322-326.

Opere contenenti studi o giudizi su Albert Camus.

236. Federico Federici, introduzione a: Albert Camus, *Il Mito di Sisifo*. Traduzione di Attilio Borelli, Milano, Bompiani, 1947, pp. 5-19.
237. Armando Vedaldi, *L'esistenzialismo letterario*, nel vol.: *Esistenzialismo*, Verona, M. Lecce, 1947, pp. 136-138.
238. Annibale Pastore, *La volontà dell'assurdo*, nel vol.: *La volontà dell'assurdo. Storia e crisi dell'esistenzialismo*, Milano, Bolla, 1948, pp. 189-203.
239. Remo Cantoni, *L'uomo assurdo di Albert Camus*, nel vol.: *La coscienza inquieta: Sören Kierkegaard*, Milano, Mondadori, 1949, pp. 401-415. (Cfr. scheda n. 31).
240. Glauco Natoli, *Albert Camus o la lotta contro l'assurdo*, nel vol.: *Scrittori francesi, situazioni ed aspetti*, Firenze, La Nuova Italia, 1950, pp. 161-173. (Cfr. scheda n. 28).
241. Antonio Aliotta, *Il satanismo di Sartre e di Camus: Camus e il mito di Sisifo Rivendicazione del valore delle opere umane contro il Camus*, nel vol.: *Critica dell'esistenzialismo*, Roma, Perella, 1951, pp. 82-85.
242. Robert Perroud, *Albert Camus delirio dell'esistenzialismo*, nel vol.: *Tra Baudelaire e Sartre*, Milano, Vita e Pensiero, 1952, pp. 155-192. (Cfr. scheda n. 44).
243. Michele Federico Sciacca, *L'«assurdismo» di A. Camus*, nel vol.: *La filosofia oggi*, Milano, Fratelli Bocca Editori (voll. 2 1952-1954) vol. I, 1952, p. 399. (Cfr. scheda n. 255).
244. Ettore Bonora, *Camus e la vocazione al romanzo*, nel vol.: *Gli ipocriti di Malebolgie e altri saggi di letteratura italiana e francese*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1953, pp. 148-158. (Cfr. scheda n. 34).
245. Vito Pandolfi, *Il Malinteso di Camus*, nel vol.: *Spettacolo del secolo. Il teatro drammatico*, Pisa, Nistri-Lischi, 1953, pp. 279-281.
246. Carlo Bo, *Sull'opera di Camus*, nel vol.: *Della Lettura e altri saggi*, Firenze, Vallecchi, 1953, pp. 200-226. (Cfr. schede n. 35 e n. 280).
247. Domenico Scoleri, *Condizione umana ed impegno etico in A. Camus*, nel vol.: *Solitudine metafisica e solidarietà umana*, Reggio Calabria, Edizioni «Historica», 1953, pp. 73-88.
248. Robert Perroud, *La rottura tra Sartre e Camus*, nel vol.: *Da Mauriac agli esistenzialisti*, Milano, Vita e Pensiero, 1955, pp. 217-221. (Cfr. scheda n. 61).
249. Robert Perroud, *Apparizione di Albert Camus*, nel vol.: *Da Mauriac agli esistenzialisti*, Milano, Vita e Pensiero, 1955, pp. 222-228.
250. Enea Balmas, *Albert Camus: le mythe du bonheur*, nel vol.: *De Gide à Salacrou*, Milano, De Silvestri, 1955, pp. 61-77. (Cfr. scheda n. 256).
251. Mario Luzi, *L'«Estate» di Camus*, nel vol.: *Aspetti della generazione napoleonica e altri saggi di letteratura francese*, Parma, Guanda, 1956, pp. 223-225.
252. Charles Moeller, *Albert Camus o l'onestà disperata*, nel vol.: *Lettera-*

- tura moderna e cristianesimo*. Traduzione di Liana Bortolon, Milano, Vita e Pensiero, 1956, vol. I, pp. 10-73.
253. Oreste Borrello, *Il romanzo metafisico e l'esistenzialismo francese*, nel vol.: *L'estetica dell'esistenzialismo*, Messina-Firenze, G. D'Anna, 1956, pp. 155-161.
254. Giovanni Battista Angioletti, *La rivolta di Camus*, nel vol.: *L'anatra alla normanna*, Milano, Fratelli Fabbri, 1957, pp. 130-135. (Cfr. scheda n. 143).
255. Michele Federico Sciacca, *L'«assurdismo» di A. Camus*, nel vol.: *La filosofia, oggi*, Milano, Dott. Carlo Marzorati Editore 1958, vol. I, p. 400. (Cfr. scheda n. 243).
256. Enea Balmas, *Camus*, nel vol.: *Aspects et Problèmes de la littérature contemporaine*, Milano, La Goliardica, 1958, pp. 65-79. (Cfr. scheda n. 250).
257. Domenico Peretti Griva, prefazione a: Albert Camus, *La ghigliottina*. Traduzione di Maria Lilith, Milano, Longanesi, 1958, pp. 9-15.
258. Francesco Valentini, *Dal nichilismo al moralismo: Albert Camus*, nel vol.: *La filosofia francese contemporanea*, Milano, Feltrinelli, 1958, pp. 31-42.
259. Francesco Carnelutti, *Albert Camus*, nel vol.: *Tempo Perso*, Firenze, Sansoni, 1959, pp. 443-445.
260. Giacomo Debenedetti, *L'avventura dell'uomo d'Occidente*, nel vol.: *Saggi critici*, Milano, Il Saggiatore, 1959, vol. III, pp. 117-135. (Cfr. schede n. 22 e n. 23).
261. Giancarlo Vigorelli, *Camus*, nel vol.: *Carte francesi*, Torino, Edizioni RAI-Radiotelevisione Italiana, 1959, pp. 173-176.
262. Gianna Manzini, *Camus insidiato dalla poesia*, nel vol.: *Ritratti e pretesti*, Milano, Il Saggiatore, 1960, pp. 69-77.
263. Jean-Paul Sartre, *Spiegazione de «Lo Straniero» di Camus*, nel vol.: *Che cos'è la letteratura?* Traduzione di Domenico Tarizzo, Gisella Tarizzo, Augusta Mattioli, Giorgio Monicelli, Massimo Mauri, Luisa Arano Cogliati, Milano, Il Saggiatore, 1960, pp. 50-64.
264. Enea Balmas, *Situazione di Albert Camus*, nel vol.: *Situazioni e profili*, Milano-Varese, Istituto Editoriale Cisalpino, 1960, pp. 147-234.
265. Armando Carlini, *A. Camus, dall'assurdo alla rivolta*, nel vol.: *Uomini e problemi*, Pisa, Giardini, 1960, pp. 29-35.
266. Paolo Milano, *Un apologo di Albert Camus*, nel vol.: *Il lettore di professione*, Milano, Feltrinelli, 1960, pp. 132-135. (Cfr. scheda n. 79).
267. Anna Banti (Lucia Longhi Lopresti), *Moralità de «La Peste»*, nel vol.: *Opinioni*, Milano, Il Saggiatore, 1961, pp. 128-131.
268. Maurice Nadeau, *Albert Camus romanziere*, nel vol.: *Il romanzo francese del dopoguerra*. Traduzione di F. Caracciolo, S. De Leo, Milano, Edizioni A. Schwarz, 1961, pp. 91-98. (Contiene anche: *La rottura fra Camus e Sartre*: Albert Camus, *Lettera al direttore di «Temps Modernes»* e Jean-Paul Sartre, *Risposta a Camus*, pp. 167-189).
269. Ruggero Puletti, *Situazione. Libertà e rivolta in Albert Camus*, nel vol.: *Saggi e Letture*, Perugia, Simonelli, 1963, pp. 109-119.
270. Franco Fanizza, *La rivolta morale e il «moralismo» in Albert Camus*.

- Camus e noi*, nel vol.: *Letteratura come filosofia*, Manduria, Lacaita, 1963, pp. 45-62. (Cfr. schede n. 130 e n. 140).
271. Liano Petroni, *Osservazioni su alcune varianti del secondo dei Discours de Suède d'Albert Camus*, nel vol.: *Studi in onore di C. Pellegrini*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1963, pp. 797-824. (Con un'appendice: Testo e apparato critico della *Conférence du 14 décembre 1957* di Camus, pp. 825-841).
272. Luigi Losito, *La «Chute» d'Albert Camus*, nel vol.: *Panorama*, Bari, Culture Française, 1963, pp. 15-18. (Cfr. scheda n. 84).
273. Luigi Losito, *L'Exil et le Royaume d'Albert Camus*, nel vol.: *Panorama*, Bari, Culture Française, 1963, pp. 19-22. (Cfr. scheda n. 92).
274. Luigi Losito, *Camus e la pena capitale*, nel vol.: *Panorama*, Bari, Culture Française, 1963, pp. 23-29. (Cfr. scheda n. 166).
275. Cornelio Fabro, *L'esibizione di ateismo nell'esistenzialismo francese*, nel vol.: *Introduzione all'ateismo moderno*, Roma, Studium, 1964, pp. 893-911.
276. Giuseppe Defrenza, *L'impossibile umanesimo ateo di Albert Camus*, nel vol.: *Pensiero Filosofico nelle lettere contemporanee*, Alba, Edizioni Paoline, 1964, pp. 94-106.
277. Giuseppe Cintioli, *Albert Camus*. Prefazione a: Albert Camus, *Le Opere*. Traduzione di Alberto Zevi, Beniamino Dal Fabbro, Sergio Morando, Attilio Borelli, Vito Pandolfi, Torino, UTET, 1965, pp. IX-XL.
278. Enea Balmas, introduzione a: Albert Camus, *Les Muets seguito da La Pierre qui pousse*, Milano-Messina, G. Principato, 1965, pp. 13-29.
279. Enea Balmas, introduzione a: Albert Camus, *L'Hôte seguito da Jonas ou l'artiste au travail*, Milano-Messina, G. Principato, 1965, pp. 13-34.
280. Carlo Bo, *La fortuna di Camus*, nel vol.: *Da Voltaire a Drieu la Rochelle*, Milano, La Goliardica, 1965, pp. 264-289. (Cfr. schede n. 35 e n. 246).
281. Giovanni Macchia, *Camus e la letteratura del dissenso*, nel vol.: *Il mito di Parigi*, Torino, Einaudi, 1965, pp. 268-272. (Cfr. scheda n. 138).
282. Sandro De Feo, *Camus libertario*, nel vol.: *Qualcosa di certo*, Firenze, Vallecchi, 1966, pp. 160-163.
283. Sandro De Feo, *Camus uomo d'ordine*, nel vol.: *Qualcosa di certo*, Firenze, Vallecchi, 1966, pp. 164-167.
284. Albert Maquet, *Stendhal et Camus*, nel vol.: *Communications présentées au Congrès Stendhalien de Civitavecchia et réunies par V. Del Litto*, Firenze, Edizioni Sansoni Antiquariato-Paris, Librairie Marcel Didier, 1966, pp. 333-340. («Publications de l'Institut Français de Florence, Ière série-Collection d'études d'histoire, de critique et de philologie», 16).
285. Guido Guglielmi, *Il romanzo di Albert Camus*, nel vol.: *Letteratura come sistema e come funzione*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 75-90. (Cfr. scheda n. 124).
286. Gianni Nicoletti, *Ancora su Camus*, nel vol.: *Saggi e idee di letteratura francese*, Bari, Adriatica Editrice, 1967, pp. 415-418. (L'articolo era stato già pubblicato con il titolo *Camus nemico della peste e scrittore contro l'assurdo*, in «Gazzetta del Popolo», 3 aprile 1964. Prima di essere ripubblicato, l'articolo ha subito alcune modificazioni).

287. Carlo Bo, *Confessione sospetta*, nel vol.: *La crisi del romanzo francese*, Milano, La Goliardica, 1967, pp. 123-128.
288. Antonio Corsaro, *Camus Sartre Jeanson*, nel vol.: *Astrattismo nella poesia francese del seicento e altri studi*, Palermo, Flaccovio, 1968, pp. 210-213.
289. Kjell Strömberg, *Il conferimento del premio Nobel a Albert Camus*. Traduzione di Giuseppe Sardelli. Presentazione a: Albert Camus, *L'intelligenza e il patibolo. Gli uccisori delicati. La ghigliottina*. Traduzione di Francesco di Pilla, Maria Lilith, Milano, Fabbri, 1968, pp. 5-17.
290. Anders Österling, *Discorso ufficiale per il conferimento del premio Nobel a Albert Camus*. Traduzione di Giuseppe Sardelli. Presentazione a: Albert Camus, *L'intelligenza e il patibolo. Gli uccisori delicati. La ghigliottina*. Traduzione di Francesco di Pilla, Maria Lilith, Milano, Fabbri, 1968, pp. 19-24.
291. Francesco di Pilla, *La vita e l'opera di Albert Camus*. Presentazione a: Albert Camus, *L'intelligenza e il patibolo. Gli uccisori delicati. La ghigliottina*. Traduzione di Francesco di Pilla, Maria Lilith, Milano, Fabbri, 1968, pp. 27-262.
292. Corrado Rosso, *Luisa Ackermann e Camus: La rivolta*, nel vol.: *Illuminismo Felicità Dolore. Miti e ideologie francesi*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1969, pp. 358-361. (Cfr. scheda n. 184).
293. Corrado Rosso, *Trittico per una teodicea: Sarasa, Maistre, Camus*, nel vol.: *Saggi e ricerche di letteratura francese*, Pisa, La Goliardica, 1969, vol. X, pp. 121-148.
294. Jerome S. (Seymour) Bruner, *Identità e romanzo moderno*, nel vol.: *Il conoscere. Saggi per la mano sinistra*. A cura di Mario Manno. Traduzione di Mario Manno, Roma, Armando Armando Editore, 1970, pp. 73-90.
295. Ernesto Balducci, *La morte di Camus*, nel vol.: *Diario dell'esodo 1960/1970*, Firenze, Vallecchi, 1971, pp. 3-4.
296. Jean Sarocchi, *Genesi de «La morte felice»*. Appendice a: Albert Camus, *La morte felice*. Traduzione di Giovanni Bogliolo, Milano, Rizzoli, 1971, pp. 139-147.
297. Maria Laura Arcangeli Marenzi, *Camus e l'assurdo. L'Etranger. Camus e la rivolta. La Peste. Catastrofe e catarsi*, nel vol.: *Aspetti dell'esistenzialismo nella narrativa francese*, Venezia, Libreria Universitaria Editrice, 1972, pp. 78-212.
298. Corrado Rosso, *Camus: fine del problema per dissoluzione o eutanasia*, nel vol.: *Il Serpente e la Sirena*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1972, pp. 167-183.
299. Paul Viallaneix, *Il primo Camus*. Introduzione a: Albert Camus, *Le voci del quartiere povero e altri scritti giovanili*. Traduzione di Giovanni Bogliolo, Milano, Rizzoli, 1974, pp. 9-108. (In appendice al volume: *Origine e costituzione dei testi*, pp. 253-268).
300. Giovanni Bogliolo, introduzione a: Albert Camus, *La morte felice*. Traduzione di Giovanni Bogliolo, Milano, Rizzoli, 1975, pp. I-IV.
- 300 bis. Maurice Blanchot, *Il mito di Sisifo*, nel vol.: *Passi falsi*. Traduzione di Elina Klersy Imberciadori, Milano, Garzanti, 1976, pp. 63-69.

Le «variazioni» in «The Ebony Tower» di John Fowles¹

John Fowles, che attraverso *The Collector*, *The Magus* e soprattutto attraverso *The French Lieutenant's Woman* è arrivato ad occupare un posto di tutto rilievo tra i narratori inglesi contemporanei e si è guadagnato un vasto pubblico di ammiratori in Europa come in America, ci offre con questa sua ultima fatica una raccolta di cinque racconti («The Ebony Tower», «Eli-duc», «Poor Koko», «The Enigma» «The Cloud»). Cinque storie, quattro originali e una traduzione dall'antico francese, da leggere con il piacere e l'abbandono con cui si può leggere la più semplice delle storie, ma che, come spesso accade, posono offrire al lettore attento non solo una morale assai seria ma anche l'occasione di riflettere su alcuni dei problemi fondamentali dell'arte del narrare.

Lasciamo che sia Fowles stesso ad aiutarci ad andare al di là del semplice piacere di godersi una storia attraverso le parole di Catherine, protagonista di «The Cloud», donna tormentata, scrittrice potenziale di un romanzo che dovrebbe permetterle di capire la dolorosa esperienza che ha vissuto e allo stesso tempo di «guarirne», narratrice di favole di indubbia saggezza e di ambigua morale che finirà per scomparire (suicida?) in un paradiso terrestre opportunamente collocato in Francia (i paradisi terrestri non possono essere dietro l'angolo) e abitato da serpenti simbolici, ma anche velenosi.

So what is the general message?... That there are all kinds of category of sign by which we communicate. And that one of the most suspect is language... because it's been very badly corrupted and distorted by the capitalist power structure. But the same goes for many other non-verbal sign-systems we communicate by. (p. 269).

The process. One does not have to believe stories; only that they can be told. (p. 278).

Se il linguaggio è un sistema di segni sospetto, come è possibile comunicare? Come è possibile per uno scrittore narrare, ritrovare l'innocenza, la capa-

1. John Fowles, *The Ebony Tower*, Jonathan Cape, London 1974 (le indicazioni di pagina nel testo si riferiscono a questa edizione). Edizione italiana *La torre d'avorio*, Mondadori 1975.

cità comunicativa che furono di Marie de France nonostante la povertà dei mezzi tecnici di cui disponeva? Quale valore conoscitivo hanno e come si applicano al reale queste costruzioni artificiali (frutto di arte) che sono i racconti e i romanzi? Cosa vuol dire credere al «processo», alla possibilità di raccontare storie se non che l'usare la parola nel tentativo di capire se stessi nel mondo è un atto umano inevitabilmente e continuamente aperto alla mistificazione, all'autoinganno e che il lavoro dello scrittore non può che essere coscientemente, a tratti drammaticamente, all'interno di questa ambiguità e di questa contraddizione? Se è così allora la via aperta per investigare questi problemi è in fondo molto più antica di quanto le formule critiche vorrebbero farci credere, è la via della narrativa sperimentale, della narrativa che si concentra su se stessa, sulla esplorazione del *process* e dei propri meccanismi.

E tuttavia, come dicevamo, questo non è un libro la cui unica sostanza sia data dalla pure concentrazione sui meccanismi narrativi, un libro senza contenuto o dai contenuti ridotti a puro pretesto a cui ci ha abituato tanta narrativa sperimentale soprattutto francese e tedesca dagli anni Cinquanta in poi. Il nome tutelare di *The Ebony Tower* (una evidente variazione della *ivory tower*) è Marie de France, di cui Fowles traduce splendidamente «Eliduc» mentre il modello narrativo è quello della favola, della favola vera («To give you the full story... at least as I have been able to understand the truth of it... to tell you exactly how it all happened» p. 123): raccontare proprio quello che è successo.

In *The Ebony Tower* i fatti, l'esistenza di un mondo esterno al linguaggio non è mai messa in dubbio; per simbolica che sia, una donnola schiacciata dai pneumatici è sempre un animale, un piccolo cumulo di carne e di sangue sulla strada. Quello che è continuamente messo in dubbio è il significato dei fatti, ciò che sono quando, inevitabilmente, diventano segni di un sistema di comunicazione non verbale – e più ancora la capacità del linguaggio verbale, della parola narrata di estrarne un senso e di comunicarlo.

Fowles è un intellettuale attento; le discussioni di semiotica, linguistica, teoria della narrativa che hanno stimolato la cultura europea negli ultimi dieci anni non gli sono sfuggite. Il suo problema era di farne una parte vitale del suo bagaglio di scrittore senza dover rinunciare al puro piacere di raccontare storie. Anche in questo ha potuto farsi assistere da esempi antichi almeno quanto il *Tristram Shandy* facendo di queste storie racconti di artisti, di persone variamente coinvolte nel problema di capire il mondo attraverso l'arte, attraverso il linguaggio, attraverso la narrazione.

In una breve «nota personale» premessa alla traduzione di «Eliduc», con l'intento di informare il lettore su chi fosse Marie de France e su quale fosse il retroterra culturale della storia, Fowles afferma di aver pensato di intitolare il libro *Variazioni* poiché lo aveva composto come una serie di variazioni su motivi e tecniche narrative già impiegate nei romanzi precedenti; avrebbe poi rinunciato a questo titolo su consiglio di esperti che lo ave-

vano ritenuto immotivato. Fowles è uno scrittore troppo attento ai problemi di tecnica letteraria per non sapere che una affermazione del genere, anche se contraddetta, anzi proprio perché contraddetta, non può mancare di entrare come elemento di rilievo nel gioco complesso dei significati che il libro fa interagire.

Anche se per ragioni di spazio trascureremo il tentativo di delineare in che senso *The Ebony Tower* sia in rapporto di variazione con le opere precedenti, il suggerimento di questa «nota personale» ci rende subito più acutamente coscienti del fatto che anche questi cinque racconti sono in un certo senso variazioni. Esso rafforza e conferma la sensazione intuitiva di trovarsi di fronte non a una serie di racconti riuniti per caso in un solo volume ma ad una opera dotata di una sua profonda unità. Secondo la più antica delle definizioni di unità di intreccio, questo è compiuto quando si è avuto un cambiamento nella «fortuna» del protagonista. In questo senso ciascuno dei racconti è compiuto e unitario, anche se solo in *Eliduc* si produce un cambiamento vero e proprio. Tutti gli altri racconti sono piuttosto caratterizzati dal fatto che le esperienze narrate lasciano il protagonista uguale a se stesso (David in «*The Ebony Tower*» e lo scrittore di «*Poor Koko*»); oppure il suo tentativo di cambiare, di ritrovarsi in una condizione diversa, si traduce in un annullamento, diretto o simbolico, narrato o suggerito, che si identifica con la sparizione dall'universo del racconto. (Mouset si allontana ed è simbolicamente uccisa da David, Fielding e Catherine scampaiono, probabilmente suicidi). Naturalmente la tradizione letteraria offre vari modi per collegare tra loro delle narrazioni compiute: essi vanno da quello più esterno della unità tematica e della cornice narrativa (come nel *Decamerone*) al collegamento attraverso la unità del protagonista (come nel romanzo picaresco), fino al profondo legame di unità che, se accettiamo l'ipotesi di Propp, fa sì che le fiabe di magia non siano che esiti diversi di un unico modello.

La unità di *The Ebony Tower* ci sembra piuttosto di quest'ultimo tipo purché si ricordi l'avvertimento dello stesso Fowles (nella «nota personale») a prestare maggior attenzione ai rapporti che siano più emozionali che strutturali. Non va quindi ricercata esclusivamente in un unico modello narrativo che venga diversamente realizzato, né nella presenza di una tematica unificata e nemmeno nella unicità del protagonista o nella costanza delle tecniche narrative, ma piuttosto nel continuo sperimentare riorganizzando e variando un certo numero di temi e di tecniche, di ruoli e di personaggi quasi per metterne alla prova e rivelarne le possibilità di significato nei diversi universi narrativi che questa combinatoria può produrre. Come se, isolato, nessuno di questi universi narrativi potesse esaurire la ricchezza di significato che ciascun elemento contiene, ma solo le variazioni nel loro complesso potessero rendere loro giustizia ed essere veramente immagine fedele della realtà globale.

L'operazione di spiegare come questo risultato di unità molteplice sia

raggiunto non è delle più facili perché Fowles è uno scrittore troppo sottile e troppo conscio di certe tecniche di descrizione dei testi per permettere una facile riduzione del suo lavoro ad una tavola di opposizioni, binarie o di altro genere. E tuttavia è chiaro che, per esempio, tra Henry e David, tra Mouse e Freak, nel primo racconto che dà il titolo alla raccolta, c'è una chiara distribuzione di opposizioni, così come ci si rende subito conto che il numero e la distribuzione dei personaggi di «The Cloud» è la stessa di «The Ebony Tower» e che tra i due racconti c'è una sapiente variazione nella distribuzione dei ruoli-valori. Per fare solo un esempio, Catherine è forse Mouse – cresciuta, maturata, ma solo in parte diversa – assunta a punto di vista privilegiato prendendo il posto che era di David nel primo racconto. Altrettanto evidente è il fatto che «Eliduc» in questo contesto assume il valore di una variazione su uno degli esiti possibili del triangolo Freak-Mouse-David o sul triangolo Henry-Freak-Mouse, e che la fiaba raccontata da Catherine alla nipotina non è che l'ennesima variazione (uno degli universi possibili a disposizione del narratore, come spiegherà Isobel al sergente Jennings in «The Enigma») della propria storia o della storia di Mouse.

Proviamo allora a formulare una ipotesi dicendo che «Eliduc» e «Poor Koko» contengono le opposizioni tematiche e formali base che si modificano e si intrecciano variamente negli altri racconti; contengono cioè nel modo più evidente quel sostrato archetipo che Fowles sembra ben deciso ad utilizzare.

In «Eliduc» la questione fondamentale è quello della *desmesure* (per usare, come suggerisce l'autore, il linguaggio di Marie de France): dell'impulso ad abbandonarsi alle proprie passioni contro la ragione e il senso del dovere. L'opposizione è tra uomo e donna; un uomo che nell'abbandonarsi ai propri desideri tradisce la moglie e inganna l'amante, incapace fino all'ultimo di darsi senza paraventi, senza gli schermi e gli inganni di una distorta razionalità, e due donne che nell'abbandonarsi alle loro passioni sono tanto generose da arrivare ad insegnargli che onestà ed amore possono perfino rovesciare le barriere dei doveri e delle convenzioni sociali. I ruoli sono distribuiti secondo il modello più affermato della civiltà occidentale: all'uomo la forza e la ragione, alla donna la debolezza (che però corrisponde ad una grande forza d'animo) e la sensibilità. Il problema formale di fondo, cioè il rapporto tra narratore e storia, è risolto a priori (si tratta dopo tutto di una traduzione): Marie de France è una voce esterna che costruisce i suoi personaggi, commenta, interpreta, ironizza etc.

«Poor Koko» vive di una diversa, ma non meno fondamentale opposizione, quella tra giovani e vecchi, tra «padri» e «figli» (anche se il legame di parentela non è letterale) e si colora di valenze politiche – borghesia intellettuale contro proletariato, o sottoproletariato per essere più precisi – anche se Fowles si preoccuperà nei racconti successivi di rendere il lettore pienamente cosciente che scontro tra generazioni e scontro tra classi non sono necessariamente coincidenti. In «Poor Koko» la *desmesure* è quella della

intera civiltà moderna, quella che spinge un giovane scassinatore di villini per weekend a bruciare, senza motivazioni apparenti, tutto il materiale per una biografia di T. L. Peacock che il narratore aveva intrapreso come monumento a quanto c'è (o c'era in altri tempi) di ragionevole, equilibrato ed umano. Il racconto introduce esplicitamente anche il tema del valore del linguaggio in quanto strumento di conoscenza razionale, e di conseguenza del valore della narrativa, della letteratura, come strumento di conoscenza che, come abbiamo detto, caratterizza il libro nel suo complesso.

Se «Eliduc» aveva un narratore esterno che sapeva tutto, «Poor Koko» è narrato in prima persona da uno dei protagonisti, lo scrittore vittima dell'atto di vandalismo, un narratore che non sa niente e che fa della narrazione un processo di scoperta della realtà di quanto è accaduto, cioè delle motivazioni che a questa realtà diano un senso. Quando arriverà ad identificare la opposizione tra sé e il giovane come opposizione tra coloro che hanno il controllo della parola-ragione e coloro che non ce l'hanno, e le motivazioni del giovane come desiderio frustrato di possedere quella parola che si traduce in vendetta, il narratore avrà compiuto un atto di mistificazione totale. Una mistificazione il cui senso primario è di uscire da una situazione di dolorosa incertezza modellando il mondo, la sfera del reale, dell'inequivocabile accaduto, secondo i propri valori, mettendo all'apice di questa scala di valori il potere della parola-ragione e cioè il proprio modo di essere nel mondo. Ma la sua, sembra voler dire Fowles, è una mistificazione indispensabile, necessaria anche se non positiva; i fatti sono essi stessi un linguaggio, ma per capirli non si può evitare di passare *anche* attraverso la parola.

Anche in «The Enigma» la soluzione possibile viene dalla capacità fabulistica di uno dei personaggi, il quale con tecniche dichiaratamente letterarie inventa una rete di parole che avvolgono il fatto inspiegabile della sparizione di Mr. Fielding e gli danno un senso fornendo appunto una soluzione possibile all'enigma destinato a restare tale. E se in questo caso il lettore ha la sensazione che la soluzione sia più vera, meno mistificante, ciò dipende principalmente dall'atteggiamento di Fowles, dalla sua opzione a favore della *desmesure*, a favore della idea che il peccato per eccesso di amore sia comunque meglio della ignavia della razionalità. Dipende cioè dal fatto che questa rete di parole, invece di essere proiettata da un vecchio che vive solo di parole, un personaggio dalla sensibilità e dalla sensualità ridotte ed atrofizzate, è proiettata da un narratore che potrebbe sapere e che per di più è Isobel; una ragazza decisamente attraente, innocente e sensuale allo stesso tempo, che si mette in rapporto col mondo attraverso una sua sensibilità «tutta femminile», una giovane donna che forse diventerà una scrittrice; la scrittrice «giusta», che sposi ragione e sensibilità.

Come i «fatti» di questo libro anche il linguaggio si presenta sempre polivalente, ci ricorda la inerente ambiguità del nominare, indirizza il lettore verso un significato e subito lo nega e negandolo, in fondo, lo riconferma.

Non solo una donnola è un animale nella foresta di oggi e allo stesso tempo una voce dei bestiari medievali, ma *Mouse* non vuol dire topo e *poor koko* non vuol dire povero clown; o meglio vogliono dire questo e altro, un altro che ne rovescia completamente il significato. L'unica soluzione che Fowles sembra offrirci al problema della validità conoscitiva del linguaggio e della letteratura è attraverso la accettazione della ambiguità, e della pluralità, o attraverso questo miscuglio di sensibilità e ragione nel quale esplicitamente accomuna Isobel, Marie de France e Jane Austen.

Ma è proprio questa la causa di una certa insoddisfazione che si prova nei confronti del libro. Non si discute la validità della ipotesi di Fowles sul fatto che il freddo razionalismo distorca la percezione del mondo e sia causa di alienazione tra gli uomini, ma sembra quasi che questa ipostatizzazione della donna come depositaria della sensibilità, specialmente quando è giocata contro discorsi anche troppo espliciti sul movimento di liberazione della donna e contro certi impulsi maschili di sensualità-sessualità diffusa, promiscua e aggressiva, sia una soluzione troppo facile, l'avallo di uno stereotipo che forse la storia sta mettendo profondamente in discussione. Ma forse non è questo il punto. Fowles ha pieno diritto alle sue opinioni in materia, per diverse che possano essere da quelle dei suoi lettori, e del resto è scrittore sottile, capace di presentarci mutevoli da racconto a racconto fino a costruire un mosaico ricco quasi al limite della contraddizione; e come se non bastasse ci avverte esplicitamente che non ritiene necessario che noi crediamo alle sue storie, che basta credere alla possibilità di raccontarle. Piuttosto, quello di cui si può avere il diritto di dispiacersi è che questi temi sembrano un ammiccamento nei confronti del pubblico, uno sfruttare temi alla moda, che perfino il tentativo di tenere legati sperimentazione e gusto del raccontare possono sembrare motivati più che da una scelta di poetica da un tentativo di compiacere il grosso pubblico dei lettori di best sellers.

L'esempio più tipico di questa potenziale ambiguità è forse «The Ebony Tower», che apre la raccolta e in cui le opposizioni di «Eliduc» e di «Poor Koko» vengono fuse e diventano la ossatura per un discorso sulla contrapposizione tra arte astratta e arte figurativa; tra un modo di conoscere il mondo che passa attraverso i sensi, che è fatto di coinvolgimento e vede nella parola solo una arida mistificazione, e un modo di conoscere fatto di razionalità, ingabbiato dalle parole, che allontana il mondo, che non permette di toccare l'uomo e di cambiarlo. Una contrapposizione in cui non solo le donne si pongono come mediazione positiva di questi due atteggiamenti che gli uomini incarnano nelle loro manifestazioni più estreme, ma che sfrutta fino in fondo un'aria di diffuso erotismo e certi modelli come l'adulterio, l'hippismo, il rapporto tra il vecchio satiro e le fanciulle (l'una dolce e innocente e l'altra perversa, ma con il dubbio che in fondo possa essere vero il contrario), il fascino di bagnarsi, nudi e innocenti, nello stagno in mezzo alla foresta piena di ricordi celtici, dando sfogo agli istinti, ma due

passi da una sofisticatissima antica fattoria restaurata piena di quadri di maestri del primo Novecento. Tutti elementi questi che pure nel loro valore organico, funzionale alla storia, sembrano fatti apposta per conquistare anche quella fetta di pubblico che poco si preoccupa dei problemi del fare letteratura.

Forse più semplicemente si tratta di una scelta cosciente. Il modello della donna come «intelligenza sensuale», sia esso vero o falso, è così profondamente seppellito nella nostra tradizione culturale (e quindi nel lettore non meno che in Fowles) che si offre quasi necessariamente come forma privilegiata a chiunque voglia aprire un discorso sulla aridità della «intelligenza razionale». Inoltre Fowles opera forse dal presupposto che lo scrittore non si può chiudere in una torre (d'avorio o d'ebano che sia) e che il pubblico, anche con i suoi stereotipi culturali, è un elemento indispensabile al sano sviluppo dell'arte del narrare. Che fine avrebbe fatto Marie de France senza quegli uomini di corte che volevano ascoltare proprio quel genere di storie? E comunque questi elementi di cui parlavamo finiscono per essere del tutto accettabili perché, per quanto banale possa sembrare una affermazione del genere, il racconto è bellissimo, fatto di un linguaggio ricco e preciso, pieno di una atmosfera di lontana magia e allo stesso tempo così vicino a certi nervosi (magari banalmente controllati dalla civiltà dei consumi) della nostra sensibilità e non privo di una buona dose di ironia.

La parola finale, come è giusto che sia nel caso di uno scrittore serio, spetta al fatto tecnico. Fowles è un maestro dello stile indiretto libero, forse la più elusiva tra le tecniche narrative, un modo per non rinunciare del tutto alla autorità del narratore e di metterla continuamente in discussione lasciando che i personaggi vivano e diano voce alla loro esperienza specialmente ai livelli più vicini all'inconscio. Dopo quanto si è detto sulla diversa condizione del narratore in «Eliduc» e «Poor Koko» e su quello che questa condizione implica, è chiaro che la scelta del discorso indiretto libero non è un capriccio stilistico ma un fatto funzionale, un tentativo di cavalcare la tigre della contraddizione tra controllo razionale della parola del narratore su un reale che viene offerto al lettore come dato e conoscibile, e il libero flusso della sensibilità del personaggio che questo reale lo vive come una rete di possibilità, al limite contraddittorie, che gli si costruiscono e che egli si costruisce intorno. Un tentativo che fa sì che *The Ebony Tower* si raccomandi come lettura a quanti hanno un interesse vitale alla letteratura e ai suoi meccanismi non meno che a quanti amino semplicemente sentir raccontare delle storie.

Jean Paul und Peter Handkes «Innenwelt der Aussenwelt der Innenwelt»

Bemerkungen zu einigen Gedichttexten

I

Drei Jean-Paul-Zitate sind dem Gedichtband Peter Handkes, *Die Innenwelt der Aussenwelt der Innenwelt*¹, vorangestellt. Sie lassen ansatzweise einen historischen Bezug dieses Werkes erkennen, das sonst gern als Bruch mit der Überlieferung gewertet wird². Die drei ausgewählten Zitate, – zwei aus der Idylle *Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz* und eines aus *Des Feldpredigers Schmelzle Reise nach Flöz*, – weisen auch auf die Art der Anregung hin, die Handke dem älteren Dichter verdankt. Nicht so sehr die Tatsache, dass Handke sogar ein Zitat zum Titel des Gedichtbandes umformte³, betont das Bemerkenswerte dieses Bekenntnisses zu historischem Kulturgut, sondern die Art, wie Handke die ausgewählten Zitate als Leitmotive seiner Texte verwertet.

Betrachtet man das Titelgedicht⁴, so sieht man sich zuerst einmal einer Ansammlung von Abschnitten gegenüber, die sich ohne Punkt und ohne einen logischen Zusammenhang erkennen zu lassen, aneinanderreihen.

«Wir»: steht überaus pointiert und ebenso lakonisch über dieser sinnverwirrenden Litanei, in der ein periodisch wiederkehrender Doppelpunkt andeuten soll, dass es sich bei dem Text um eine Definitionsreihe handeln soll. Offensichtlich soll das thematisch gesetzte «wir» erläutert werden. Eine logische Reihenfolge ist nicht erkennbar, aber eine strukturelle Ähnlichkeit arbeitet sich heraus:

«Erst als der Erschossene abtransportiert wird/erkennen wir...»

heisst es im ersten Abschnitt, und

1. Peter Handke, *Die Innenwelt der Aussenwelt der Innenwelt*, edition suhrkamp, Frankfurt/M. 1969.

2. Vgl. Günther Heintz, *Peter Handke*, Beiheft 11. zu *Der Deutschunterricht*, Jg. 23, 1971, bes. S. 17-23.

3. «...da allemal deine äussere und deine innere Welt... dich als ihr Schaltier einfassen...» wird in der Feder des Wiener-Schülers Handke zur kreisenden Aussage: die Innenwelt der Aussenwelt der Innenwelt der Aussenwelt... usw.

4. Peter Handke, a.a.O. S. 127-133.

«Erst als der Angeklagte verurteilt wird/erkennen wir...»

lautet der letzte Abschnitt.

Das heillose Durcheinander zwischen den eben zitierten Absätzen ergibt schliesslich nur ein Wortfeld zur Bedeutung «erkennen»: «Erkennen» im Sinne Handkes natürlich, d. h. Erkennen von Situationen, von Empfindungen, von Gefühle auslösenden Bewegungen oder Momenten. So mischt Handke das Betreten eines Hotels mit Ratlosigkeit, einem Besuch in Prag mit Einsamkeit und schliesslich jede Art von Gegenstand mit einer Empfindung. Besonders klar und durchsichtig ist dieses Prinzip des «Erkennens» in Abschnitt vom Warenhaus.

Zuerst fixiert Handke das Rohmaterial, die Umgebung: Warenhaus, den Grund des Warenhausbesuches: Bauklötze kaufen. Dann beginnt der Einfluss des «Erkennens» zu arbeiten: Eine technische Ungewöhnlichkeit, – eine *stehende Rolltreppe*, – löst eine Empfindung aus, mehr noch, sie wird zu Empfindung, zu «angehaltenem Atem», zur Empfindung des Schreckens, des Erstaunens, der Spannung.

Unter dem Einfluss wiederum einer technischen Tatsache fällt die Spannung in sich zusammen wie ein Turm aus Bauklötzen, – sie wird zu Bauklötzen.

Sind hier Ausgangsposition, auslösende Faktoren, Endposition noch durch einen gut erkennbaren Faden verknüpft, so wird die Schichtung des Erkenntnisvorganges im Laufe des Gedichtes immer diffiziler.

«Die Beklemmung verwandelt sich in eine grüne Ampel/auf die wir zu-gehen/während sie noch grün ist/und die gelbe Ampel/auf die wir zulau-fen/schaltet um auf das Schaufenster eines Lebensmittelladens/an einem Feiertag/...».

Das ursprüngliche Material der Beobachtung wird aus seinem normalen Kontext gelöst, – hier wird das normale Bezugssystem Ampel – Verkehr gesprengt, – und wird zum Träger einer subjektiven Erfahrung; im zitierten Passus fungiert die grüne Ampel, die bald umschaltet, als Assoziation zur Beklemmung. Was das neuerliche Umschalten der nun bereits mit subjektiver Empfindung aufgeladenen Ampel bewirkt, ist abermals ein Aufladen eines anderen, bisher noch neutralen Gegenstandes, mit ungewöhnlichen Assoziationen: der Lebensmittelladen am Feiertag wird gemeinsam mit der nunmehr roten Ampel zum Signal für Enttäuschung und Verbot. Ist das «wir» durch diese Erfahrung der Um- und Austauschbarkeit von Gegenstand und Empfindung gegangen, beginnt Handke:

«Wir betreten unser Bewusstsein»:

An dieser Stelle ersetzt der Vergleich die Erfahrung:

«Wie in einem Märchen ist es dort früher Morgen/auf einer Wiese im Frühsommer/wenn wir neugierig sind...».

Die objektive Umwelt – die Wiese – und die subjektive Empfindung – die Neugierde – werden miteinander verglichen, interessant ist das Vergleichsmoment: «Wie im Märchen». Entnommen ist das Motiv der morgentlichen Wiese wahrscheinlich dem Märchen *Goldmarie und Pechmarie* der Brüder Grimm. Goldmarie, die sich in den Brunnen stürzt, um die verlorene Spindel zu suchen, erwacht auf einer blühenden Wiese und macht sich verwundert und eben *neugierig* auf den Weg. Es handelt sich bei den Vergleichen um Bilder, um eine ganze Serie von Bildern; so ergeben sich zwar im Gedicht eine Menge Anhaltspunkte, die aber bei ihrer Verschiedenheit und Vielfalt jede inhaltsbezogene Interpretation scheitern lassen. Aber eben ein solcher Versuch wird im Schwerpunkt des Textes wesenlos. Eine logische Sezierung der Abschnitte ist apriori unsinnig, denn «...oder umgekehrt/oder umgekehrt...» kann jede Darstellung, jeder Vergleich, jeder Bezug sein.

Das «Wir» sitzt innerhalb eines Raumes, eines Bewusstseins, in dem Bild und Definition, objektive Umwelt, – Aussenwelt, – und subjektive Empfindung, – Innewelt, – unentwirrbar miteinander amalgamiert sind.

Bezieht sich das Titelzitat etwa auf diesen Aspekt des Gedichtes?

«...da allemal deine äussere und deine innere Welt sich wie zwei Muschelschalen aneinanderlöten und dich als ihr Schaltier einfassen...».

Sind die innere und die äussere Welt, wie Jean Paul es nennt, oder Gegenstand und Empfindung bei Handke, lediglich zwei Aspekte ein und desselben Phänomens? Vorerst schein es so.

Jean Paul verwendet das Verbum «löten», um den Grad der Verzahnung der beiden angeblich heterogenen Elemente anzudeuten; Handke packt sein Bündel Widersprüche zwischen zwei gleich strukturierte Sätze.

Selbst das «Wir» ist in diesem wechselseitigen Prozess von Umwelt und Innenwelt einbezogen.

«Jemand sieht so viele Gegenstände/dass ihm die Gegenstände gleichgültig werden...».

Gegenstand und Empfindung, die sich bisher in einem Spannungsverhältnis befanden, verdinglichen sich bis zur totalen Gegenständlichkeit und ziehen das Individuum mit in die Erstarrung: «Jemand sieht so viele gleichgültige Gegenstände/dass er nach und nach sich selber aus dem Bewusstsein verliert...».

Bis sich aufeinmal – hervorgerufen durch den Wechsel von unspezifischem «Sehen» zu differenzierendem «Schauen» – aus der vereinheitlichten Umwelt wieder die individuelle Existenz durcharbeitet: «...und er kommt zu Bewusstsein...».

Hier wird auch endlich klar, was Handke mit seinem «Erkennen» eigentlich meint: es handelt sich um die Erkenntnis des eigenen Ichs, des individuellen Seins. Der gewöhnliche, «gleichgültige» Gegenstand wird zum Auslöser des Prozesses der Selbsterkenntnis. Es ist die Geburtsstunde des

Selbstbewusstseins. Hochinteressant ist an dieser Stelle ein Vergleich mit Jean Paul, dem Handke sich durch seine Zitatauswahl offensichtlich verpflichtet zeigt. So beschreibt Jean Paul in seiner *Selberlebensbeschreibung* das Erlebnis der Ichfindung:

«An einem Vormittag stand ich als ein sehr junges Kind unter der Haustür und sah links nach der Holzleге, als auf einmal das innere Gesicht 'ich bin ein Ich' wie ein Blitzstrahl vom Himmel vor mir fuhr und seitdem leuchtend stehen blieb: da hatte mein. Ich zum ersten Mal sich selber gesehen und auf ewig»⁵.

Das Ichbewusstsein entsteht von Gegenständen ausgelöst, gegen die Gegenständlichkeit der Umwelt, im Widerstand gegen sie.

Auch Handkes Jemand möchte einen Gegenstand gern länger ansehen, oder er möchte ihn nicht ansehen usw; der Gegenstand wird zum Ausdruck des Individuums: zum Willen. Bei Handke ist dieser Vorgang allerdings nicht «ewig», sondern, wie alle anderen, erstens umkehrbar und zweitens beliebig fortsetzbar.

«Erst als der Angeklagte verurteilt wird/erkennen wir/dass der Verurteilte angeklagt war».

Dieser Schlusssatz ist durchaus eine Erkenntnis, ebenso sicher eine Umkehrung und genauso sicher hat sich an der Tatsache, an dem Verhältnis Anklage – Verurteilung nichts geändert. Diese in sich schwingende Feststellung bringt aber die Entdeckung, dass es nicht erforschbar ist, – und im Grunde auch müßig, – wo die objektive Welt aufhört und wo die subjektive beginnt. Anders ausgedrückt: der Kausalnexus Anklage – Verurteilung wird mit der Erkenntnis der Umkehrbarkeit der logischen Schlussfolgerung zerschlagen. Um den archimedisches Punkt des «Wir», das Handke gleichsetzt mit Erkennen, dreht sich Tatsache und Empfindung im Kreis, ohne dass es von Belang wäre, ob die Sache die Empfindung oder die Empfindung die Sache ausgelöst hätte, die Assoziationsketten sind «aneinander gelötet».

Zeichnet dieses Gedicht noch das Bild des zwar komplexen und heterogenen, aber integren «Wir», so ist doch Vorsicht geboten. In seinen *Veränderungen im Laufe des Tages*⁶ entwickelt Handke den Gedankengang eines schizophreneren, auch in einer Komposition von Gegensätzen nicht mehr zusammenreimbaren «Wir». Bereits im Satzbau liegt ein Hinweis auf die grundsätzliche Bipolarität des «Wir» verborgen: es herrscht eine streng zweigleisige Satzstruktur vor.

5. Jean Paul, *Selberlebensbeschreibung*, Werke, Bd. VI., Carl Hanser Verlag, München 1963, S. 1061.

6. Peter Handke, a.a.O. S. 49-53; es ist bezeichnend, dass beide Gedichte im selben Jahr entstanden sind, im Jahr 1967.

Das Gedicht beginnt zwar noch mit dem harm- und aussagelosen Satz:

«Solange ich noch allein bin, bin ich noch allein».

Bis hierher fallen die beiden Ich zusammen, dann aber beginnt die Teilung: das Ich des ersten Satzteiles behält seine reine, aber funktionslose Identität, und das des zweiten Teiles tritt mit der Umwelt in Verbindung, erhält dadurch eine Funktion und eine Rolle, verliert aber seine Selbständigkeit. Damit schneidet Handke einen weiten Themenkreis an: die Rolle als Schutz vor totaler Isolierung und Funktionslosigkeit, im Grunde also vor Nicht-Existenz, gleichzeitig aber als manipulierender Faktor.

Die einzelnen Rollen verhalten sich zum anfänglichen Ich wie Abziehbilder, sie sind immer aufs Neue leicht verschobene Spiegelungen, aber im Gegensatz zur *Innenwelt* fließen solche Verschiebungen nicht zurück in das Wechselspiel von subjektiver Wahrnehmung und gegenständlicher Tatsache, sondern sie führen allmählich zu einer anderen Identität.

«Dann, schliesslich, setze ich mich zu einem ins Gras – und bin endlich ein anderer».

Diese Pointe schreckt aus der einschläfernden Litanei von Sätzen auf, die in geringfügigen Variationen immer dasselbe zu wiederholen scheinen, aber eben nur scheinen. Die letzte Aussage, der Kontrapunkt zur ersten, lässt erst die kaum wahrnehmbaren Veränderungen aufstrahlen, wie «Kunde» und «Kauflustiger», – es handelt sich um sprachliche Feinheiten! – die das Individuum vom «einem» zum «anderen» gewandelt haben, von Selbstheit zu Andersheit.

II

Diese Zerschlagung der Kreisbewegung, der tröstlichen Sicherheit einer sich zwar stets um sich selbst drehenden, bei aller Widersprüchlichkeit und Unbegreifbarkeit einheitlichen Individualität stimmt nachdenklich. Betrachtet man das Zitat etwas genauer, das dem Titelgedicht als Leitmotiv vorangestellt ist, so ist diese Entwicklung allerdings nicht verwunderlich.

«...da allemal deine äussere und deine innere Welt sich wie zwei Muschelschalen aneinanderlöteten und dich als ihr Schaltier einfassen...».

Das Zitat stammt aus der «Art» Idylle, wie Jean Paul es nannte, vom Schulmeisterlein Wutz. Jean Paul gesteht diese Übereinstimmung von Innen – und Aussenwelt etwas ironisch seinem Helden zu, – im Wörtchen «allemal» ist der ironische Ton auch sprachlich eingefangen. Nebenbei bemerkt stimmen dem Schulmeisterlein Welt und Ich weniger zusammen, als er die beiden mit äusserster Anstrengung übereinstimmen macht. Jean Paul beschreibt nicht, wie Wutz sein Dasein froh geniesst, sondern wie er eine erbärmliche Existenz mit täglicher Mühe erträglich gestaltet.

Angesichts des Gedichtes *Veränderungen* im Kontrast zur *Innenwelt* bin ich versucht anzunehmen, Handke setzte das Jean-Paul-Zitat mit einem doppelt ironischen Hintergedanken an die Spitze der Sammlung: Einmal zeigt die zitierte Stelle bereits bei Jean Paul ganz unidyllische Sprünge, und weiter gestaltet Handke in seinem Titelgedicht zwar eine Variation auf die Wutzische Idylle, in der Innen – und Aussenwelt doch noch irgendwie zusammenpassen, aber, – abgesehen davon, dass diese Welt in den *Veränderungen* aufgespaltet wird, – macht bereits bei der *Innenwelt* ein Sachverhalt stutzig: sowohl der erste wie der letzte Absatz der Erkennens ist mit dem Gedanken an ein Verhängnis gekoppelt.

«Erst als der Erschossene abtransportiert wird/erkennen wir/.../dass dieser unschuldig war».

«Erst als der Angeklagte verurteilt wird/erkennen wir/dass der Verurteilte angeklagt war».

Ist das Individuum, – wir erkennen, – zwar eingehüllt in seine sichere Muschelschale, um beim Bild des Zitats zu bleiben, so erweist sich diese Sicherheit doch angesichts von Tod und Schuld als recht fraglich. Jean Paul beendet seine Idylle gleich nach Wutzens Hochzeit, – wo sie doch eigentlich erst beginnen sollte, – durch den Tod.

«...und in dieser zitternden Minute knisterte der Monatszeiger meiner Uhr...».

Es ist auffallend, dass Handke ausgerechnet diesen Passus neben dem erstgenannten zitiert. Mit der «zitternden Minute» beschreibt Jean Paul das Umspringen der Uhr um Mitternacht, den Wechsel von einem Tag zum anderen, der symbolisch den Wechsel vom Leben zum Tod vorwegnimmt. Sie ist das Symbol der grundsätzlichen, einmaligen und nicht zu Unrecht existentiell genannten Erfahrung.

Dieses Zitat deutet erst einmal die Absicht besser aus, mit der Handke das Titelzitat ausgewählt hat, und dürfte nebenbei viele Texte der Gedichtsammlung beeinflusst haben, offensichtlich aber den ersten.

Neben dem zwar heterogenen, aber tröstlich ewigen Kreisraum der Innenwelt tritt unvermutet eine einzige Minute, in unheimlicher Wendepunkt.

*Die neuen Erfahrungen*⁷ nennt Handke solche «zitternden Minuten», in denen das Leben den Atem anhält und zu Tode erschreckt. Die sieben Stücke, die unter diesem Titel zusammengefasst sind, stöbern Beiläufigkeiten auf, Selbstverständlichkeiten wie «Türen schliessen», «Zigaretten holen», oder sie sehen Dinge, an denen man sonst achtlos vorbeigeht, so einen «Fussabstreifer vor einem Hotel»; aber: diese Dinge werden zum ersten Mal gesehen! Es sind also Erlebnisse, aber Erlebnisse, die jedermann jeden Tag erlebt und die in dieser Alltäglichkeit jeglichen Erlebniswert schon

7. Peter Handke, a.a.O. S. 7-14.

längst verloren haben. Eben diese Fraglosigkeit, mit der Alltägliches erlebt wird, soll in diesem Gedicht in Frage gestellt werden. Handke lässt das Ich der *Erfahrungen* eine Münze in einen Parkautomaten stecken, denkbar einfach, aber es tut das «zum ersten Mal». Das löst eine ganze Kette von Reflexionen aus, die nach der Erstmaligkeit anderer Erfahrungen sucht, und unversehens wird aus einem tänzelnd begonnenen Gedicht die Frage nach grundsätzlichen Erkenntnissen.

Mit monotoner Gleichförmigkeit kreisen die Gedanken diesen ersten entscheidenden Moment ein: zuerst nur wann? wo? – dann «einmal», – also vage, – die Erinnerung an die Erkenntnis von Raum und Zeit, aber dann wird ganz präzise, mit Jahr, Jahreszeit und Begleitumständen die «zitternde Minute» angegeben, in der Tod und Leben zusammenprallen.

In der Beschwörung des magischen ersten Augenblickes scheint sich die Aussage jedoch zu erschöpfen, die gewonnene Erkenntnis erweist sich meist als Binsenweisheit:

«...und dann lief/und dann ankam/bemerkte ich zum ersten Mal/dass ich/ früher als ich ankam/gelaufen war».

Der Kritiker Peter Hamm meint dementsprechend auch ganz erbost, Handke ziele darauf ab, «das endlich ganz gewöhnlich Gewordene wieder mit ungewöhnlicher Bedeutung aufzuladen»⁸.

Betrachtet man aber den Satzbau etwas näher, – bei Handke bedeutet das immer auch eine aufmerksame Beobachtung der graphischen Anordnung, – so geraten die Wörter plötzlich ins Ungefähre, hinter der Binsenweisheit taucht ein Sinn auf, der nicht im gewöhnlichen Sprachgebrauch gemeint ist.

Zuerst baut sich die Aussage durchaus folgerichtig auf:

«...und lief/und ankam...».

Es folgt die wichtige Erkenntnis des zeitlichen Ablaufs dieses Vorganges, in diesem Augenblick beginnt der Satz zu zögern: «...dass ich...» steht allein auf einer Zeile.

Die so banal erscheinende Feststellung der zeitlichen Abfolge wird unbestimmbar, nicht mit Worten fassbar. Schliesslich weiss Handke die Erfahrung nur durch die Spiegelung der ersten Aussage zu erklären; in der Umkreisung der Erfahrung liegt letztlich die Unmöglichkeit, sie genau zu definieren.

Eher wird also Karl Heinz Bohrer der Eigentümlichkeit Handkes gerecht, wenn er schreibt:

«Da werden alte, sprachliche Klischees und Übereinkünfte memoriert, auf-

8. Peter Hamm, *Der neueste Fall deutscher Innerlichkeit*, in *Über Peter Handke*, hrsg. von Michael Scharang, edition suhrkamp, Frankfurt/M. 1972, S. 305.

gesagt, wiederholt und je mehr sie an sinnlicher Einbildungskraft gewinnen, umso weniger haben sie von der einst zugemuteten Wahrheit»⁹.

Handke belädt nicht gewöhnlich Gewordenes mit ungewöhnlicher Bedeutung, vielmehr schält er grundsätzlich Ungewohntes, weil Neues, aus einer gewöhnlich gewordenen Bedeutung heraus.

Ein so banaler Vorgang wie das Holen liegengelassener Zigaretten wird für Handke zur Erfahrung der Todesangst, unter der Oberflächlichkeit einer gedankenlosen Tätigkeit tritt unversehens das Grauen hervor.

«1952/im Sommer/als ich/(vom Leichenschmaus zum Andenken an die gerade beerdigte Grossmutter nach Hause geschickt, um einem Trauergast die vergessenen Zigaretten zu holen)/den leeren/stillen/Raum/betrat in dem /nichts erblickte/als eine kleine schmutzige Lache/aus einer Vase/auf dem Fussboden/hatte ich/zum ersten Mal/im Leben/Angst/vor dem Tod/und nur weil man sagte/dass es einem in der Todesangst/kalt über den Rücken rinnt/komnte ich mich/indem ich mir/zum Schutz/die Worte die man sagte vorhielt/der Todesangst/noch einmal/erwehren».

Da Handke sich mit seinen Zitaten zu Anfang des Bandes offensichtlich zu Jean Paul bekennt, liegt die Versuchung nahe, bei ihm auch den historischen Bezugspunkt zu der oben untersuchten Eigenart Handkes zu suchen.

In der schon erwähnten *Selberlebensbeschreibung* beschreibt Jean Paul die Erfahrung der Todesangst folgendermassen: Als Knabe musste er nach einer Beerdigung die Bibel des Vaters zurück in die Sakristei tragen, «...Erträglich und herzhaft genug ging es im Galopp durch die düstere stumme Kirche bis in die enge Sakristei hinein, aber wer von uns schildert sich die bebenden grausenden Fluchtsprünge vor der nachstürzenden Geisterwelt auf dem Nacken und das grausige Herausschiessen aus dem Kirchentore?»¹⁰.

Die Übereinstimmung der beiden Beschreibungen ist verblüffend: Beide Male ist die Ausgangsposition eine Beerdigung, beide Male sitzt das Grauen in einem als unheimlich empfundenen Raum, und zwar ist es die Stille, die nicht geheuer ist: Handke spricht von einem «leeren/stillen/Raum», Jean Paul von einer «düstren stummen Kirche».

Dieser Todesangst, meint Jean Paul, ist nicht «durch Widerlegen und... Auflösungen des Ungemeinen ins Alltägliche» beizukommen, sondern nur durch «prosaisches Angewöhnen, Vorführen und Einquartieren...»¹¹.

Beinahe wortwörtlich folgt Handke dieser Anweisung, wenn er, um dem Entsetzen Herr zu werden, den Zustand der Todesangst als Rolle spielt und sie sich aufsagt:

9. Karl Heiz Bohrer, *Die Liebe auf den ersten Blick*, in *Über Peter Handke*, a.a.O. S. 53.

10. Jean Paul, *Selberlebensbeschreibung*, in *Werke*, a.a.O. S. 1066.

11. Jean Paul, *Ibidem*, S. 1066.

«...und nur weil man sagte/dass es einem in der Todesangst/kalt über den Rücken rinnt/konnte ich mich/indem ich mir/zum Schutz/die Worte die man sagte vorhielt/der Todesangst/noch einmal/erwehren».

Was Jean Paul in seiner *Lebensbeschreibung* wie auch in seinen Erzählungen plastisch schildert, findet sich in der *Vorschule der Ästhetik* auch theoretisch formuliert:

«Das Erhabene ist zwar immer an ein sinnliches Zeichen (in oder ausser uns) gebunden, aber dieses nimmt oft gar keine Kräfte der Phantasie und der Sinne in Anspruch... So steht ästhetische Erhabenheit des Handelns stets im umgekehrten Verhältnis mit dem Gewichte des sinnlichen Zeichens, und nur das kleinste ist das erhabenste...»¹².

Diesem Kleinsten widmet sich auch Handke, er rückt der Gleichgültigkeit stereotyp gewordener Phrasen zu Leibe und schult das Bewusstsein gerade an der Alltäglichkeit, dem Nicht-Alltäglichen ist die Aufmerksamkeit ohnehin sicher. Ein Zuruf genügt, um ihn das Zeitverhältnis erkennen zu lassen, ein stiller, leerer Raum wird der Auslöser für eine lebenswichtige Erfahrung.

Im gedankenlosen Leben liegt die Gefahr des Verstummens:

«...hatte ich/.../zum ersten Mal/keinem mehr etwas zu sagen», beendet Handke den ersten Teil seiner *Erfahrungen*. Dieses verstummte Individuum nimmt seine Zuflucht zum Unsinn: «Wann werde ich zum ersten Mal von jemandem hören, der einen Regenschirm mit in den Tod nehmen konnte?».

Das Geheimnisvolle, Mystische, ja das Erhabene des ersten Augenblicks schlägt um ins Lächerliche.

«Der Humor», meint Jean Paul, «als das umgekehrt Erhabene, vernichtet nicht das Einzelne, sondern das Endliche durch den Kontrast mit der Idee»¹³.

Humor dieser Art nimmt bei Handke eine Schlüsselstellung ein: er entspringt einer Verzerrung von gewöhnlichen Situationen ins Riesenhafte oder ins Lächerliche, Winzige. Zur ersteren Form gehören Persiflagen wie *Zugauskunft* oder *Um den Toten trauern*, zur letzteren hauptsächlich sprachkritische Texte, deren Witz ausschliesslich im Wörtlich-nehmen liegt, so bei *Lesen und Schreiben* oder bei *Abbrechen mitten im Satz*.

Diese weite Feld von erschreckender oder amüsanter Ungewöhnlichkeit ist in den Erfahrungen besonders gut verschränkt: der Bogen reicht von der erhabenen Todesangst bis zum nicht eben ernststen Erschrecken über eine verschüttete Tasse Kaffee. Und obwohl die *Neuen* Erfahrungen so neu nicht schienen, so sieht doch jetzt das geschärfte Bewusstsein, die Dinge «wie zum ersten Mal» oder gar «wirklich zum ersten Mal».

12. Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, in *Werke*, Bd. 5, a.a.O. S. 106.

13. Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, in *Werke*, Bd. 5, a.a.O. S. 125.

III

Es darf nicht wundern, dass diese haarspalterische Genauigkeit Handke den Vorwurf eingetragen hat, er habe sich in den hermetisch abgedichteten Elfenbeinturm der Sprache geflüchtet¹⁴. Dem ist nicht ganz so. Seine Sprachempfindlichkeit, vor allem, was die graphische Darstellung der Sprache betrifft, stammt zwar in direkter Linie von den Konkreten Poeten, aber die Jean-Paul-Zitate weisen noch auf andere Impulse hin. Nimmt man alle drei Zitate, die Handke als Leitmotiv ausgesucht hat, so fällt sofort die Bildlichkeit der drei auf. Im dritten Zitat ist das am augenscheinlichsten:

«Keine Antwort, überall Stille im Gasthof – das ganze Zimmer voll Mondschein...».

Auf die schlichte Feststellung des Schweigens folgt ein ebenso simples Bild: der Mondschein. An sich hat Stille und Mondschein nichts miteinander zu tun, gemeinsam gesetzt aber potenzieren sie sich gegenseitig. Der Mond, eigentlich ausdruckslos, wird zu einem Zeichen, das mit leichtem Schauer wahrgenommen wird – er wird Ausdruckslandschaft. Die Stille, eine einfache Feststellung, wird durch dieses Zeichen verinnerlicht und mit Empfindung aufgeladen: sie wird unheimlich.

«Es gibt Gefühle in der Menschenbrust», versucht Jean Paul das zu erklären, «welche unaussprechlich bleiben, bis man die ganze körperliche Nachbarschaft der Natur, worin sie wie Düfte entstanden, als Wörter zu ihrer Beschreibung gebraucht»¹⁵.

Sprache wird also zur Vergegenständlichung sprachloser und gegenstandsloser Phänomene verwendet, aber es ist ein hoffnungsloses Unterfangen, die Wechselwirkung zwischen den Gefühlen und ihrem Ausdruck zu entwirren.

«Der Künstler überschaut die Natur frei als Ganzes, erspürt ihren Geist, ihre Doppelheit als Inneres und Äusseres, als Unsichtbar-Abstraktes und Konkret-Sichtbares, als Allgemeines und Besonderes, und ahmt sie schöpferisch nach»¹⁶, schreibt Walter Höllerer über Jean Pauls Poetik, und genau hier, in der «Doppelheit als Inneres und Äusseres», an der Stelle, wo Innen- und Aussenwelt sich überschneiden, sind Handkes *Reizwörter* anzusiedeln¹⁷.

«Die Wörter/die das Verbrechen betreffen/sind Reizwörter für den Schuldigen/sind/.../Schuldwörter».

Durch die Überlappung von objektive Tatbeständen, – dem Verbrechen,

14. Vgl. Michael Buselmeier, *Zur Ästhetik des Formalismus*, in *Kürbiskern*, Jg. 1971, Heft 1, bes. S. 116.

15. Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, in *Werke*, Bd. 5, a.a.O. S. 290.

16. Walter Höllerer, *Nachwort* zu Jean Pauls Werken, Bd. 6, a.a.O. S. 1334.

17. Peter Handke, *Die Reizwörter*, a.a.O. S. 87-92.

-- mit subjektiven Vorgängen, – «zuckt der Verdächtige jetzt zusammen/oder fährt er auf...» – erhalten die betreffenden Wörter eine über ihren semantischen Inhalt hinausgehende Bedeutung. Das stilistische Mittel dazu liefert die Bildlichkeit des Ausdrucks, die Metapher.

Durch die Metapher wird das einzelne Wort aus seiner eigentlichen Position innerhalb des Sprachsystems herausgehoben und erhält zeichen- und symbolhaften Charakter. Stille und Mondschein haben nicht mehr miteinander zu tun wie Selbstmord und Goldhamster, zwei Begriffe, die Handke miteinander kombiniert. Auf den ersten Blick erscheint der ganze Vergleich hinkend, wenn nicht absurd. Selbstmord impliziert in einer normalen Assoziationskette Verzweiflung, Ausweglosigkeit, Schwermut u.ä.; Goldhamster hingegen gehört zu Brehms Tierleben, bestenfalls zu Kindheitserinnerung. Erst die Gedankenverbindung Goldhamster – Käfigdasein ergibt einen möglichen Ansatzpunkt.

Handke formuliert hier in Textform die alte Frage vom Verhältnis der Sache zum Zeichen neu. Er durchbricht die erstarrten Klischees, in denen der Aussagewert eines Zeichens erstarrt ist und kombiniert Gegenstände scheinbar völlig funktionslos. Die alte Nutzordnung ist damit aufgelöst, an ihre Stelle tritt zwar nicht Willkür, aber totale Relativierung. Welt und Individuum werden in Verhältnisse aufgelöst, die beliebig variiert werden können, denn «so wie es kein absolutes Zeichen gibt – denn jedes ist auch eine Sache, – so gibt es im Endlichen keine absolute Sache, sondern jede bedeutet und bezeichnet»¹⁸.

Was Jean Paul hier theoretisch formuliert, beschreibt Handke in seinen *Reizwörtern* folgendermassen:

«*Mein* Reizwort ist/jedes Wort/jedes Wort/ist ein Reizwort».

Dieser Passus stellt auch graphisch die Verschränkung von Ich und Umwelt, Subjektivität und Objektivität im Bereich der Sprache dar. Diese Sprache zerschlägt die abstrakten und absoluten Zeichen, die die Formen der Aussenwelt zu Formeln erstarren liessen, und verhilft damit der eigentlich ungreifbaren Innenwelt zur Oberfläche. An die Stelle der Form tritt das Bild, an die Stelle des einmalig festgelegten Ausdruckes die Metapher, die «Bilderschrift».

Sprache also ist das Feld, wo für beide, Jean Paul und Handke, Innen- und Aussenwelt interferieren. Jean Paul empfindet aber Sprache durchaus noch als Instrument der Innenwelt zur Bewältigung der Aussenwelt. So schreibt er:

«Nur mit Worten erobert das Kind gegen die Aussenwelt eine innere Welt, auf der es die äussere in Bewegung setzen kann»¹⁹.

18. Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, in *Werke*, Bd. 5, a.a.O. S. 182.

19. Jean Paul, *Levana*, in *Werke*, Bd. 5, a.a.O. S. 604.

Für Jean Paul verschiebt die gegebene Sprache zwar die Umwelt, also das Bezeichnete, zwingt ihm seine eingefahrenen Formen auf, im Prozess der Verinnerlichung gewinnt die Sprache aber wieder die Kraft, ihrerseits die Aussenwelt «in Bewegung zu setzen», d. h. also die eingefahrenen Formen wieder zu sprengen.

Handke geht einen Schritt weiter: Für ihn löst sich das zwar unentwirrbare wechselseitige, aber apriori gegebene Verhältnis von Bezeichnendem und Bezeichnetem endgültig auf. Die Sprache wird zu einer eigenen Wirklichkeit, die das Bezeichnete geradezu verfälscht, sofern sie es nicht überhaupt erst bestimmt. Um die hermetisch geschlossene Wirklichkeit der Sprache aufzubrechen, bleibt nur eine einzige Möglichkeit: sie als solche zu erkennen und zu durchschauen.

Eben nun in der Unabhängigkeit von vorgegebenen Begriffsschemata, in der Freiheit zu bildlichen Vergleichen und in der willkürlichen Kombination von heterogenen Elementen liegt der grosse Vorteil der Metapher. Sie kann so die starren Formen in Fluss bringen, oder auch über den Haufen werfen, und hinter der bloss gegenständlichen Welt eine andere durchscheinen lassen, die den normalen fünf Sinnen nicht zugänglich ist. Sie bringt es fertig, «ohne Schluss und Übergang aus der schweren Materie das leichte Feuer des Geistes zu entbinden»²⁰.

Es ist der Vergleich, das Um- und Austauschen eingefahrener Ausdrucksweisen, das die Sprache ihrer zweckgebundenen Sachlichkeit beraubt, die allein auf die Aussenwelt zugeschnitten ist, und sie in ein System von Zeichen und Symbolen verwandelt, die weit über die Wirklichkeit hinausgehen.

«...denn alles zeigt über die Geisterinsel hinüber, in ein fremdes Meer hinaus»²¹, meint Jean Paul weiter, und schreibt damit der Metapher neben ihrer Funktion als Stilmittel auch einen Eigenwert als künstlerische, produktive Kraft zu.

Äussert sich dieselbe Haltung Handkes durchwegs in seinen Texten, so spricht sie der junge Autor später auch theoretisch aus, wenn er schreibt, er sei «überzeugt von der begriffsaflösenden und damit zukunftsächtigen Kraft des poetischen Denkens»²².

Es ist nicht schwer, in der «begriffsaflösenden Kraft» die Metapher wiederzuerkennen. Stellt Jean Paul vor jeden Begriff das Bild, so tut Handke nichts anderes, wenn er seinem letzten Gedichtband, den er selbst als Fortsetzung der *Innenwelt* sieht, den Beginn eines Märchens voranstellt²³.

20. Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, in *Werke*, a.a.O. S. 182.

21. Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, in *Werke*, Bd. 5, a.a.O. S. 183.

22. Peter Handke, *Die Geborgenheit unter der Schädellecke*, in *Als das Wünschen noch geholfen hat*, suhrkamp taschenbuch, Frankfurt/M. 1974, S. 76.

23. Das Bild- und Märchenhafte an diesem Anfang wird noch unterstrichen durch die Photographie eines weiten, blauen Himmels.

Begrifflichkeit und Bildlichkeit der Sprache stellt Handke auch schon in seinen erwähnten *Reizwörtern* gegenüber, wobei man darauf achten muss, die *Reizwörter* gegenüber der Aussenwelt und die gegenüber dem Autor auseinanderzuhalten. Das Reizwort enthält für den nicht-reflektierenden Menschen eine gefährliche Ladung Manipulation:

«...die Wörter/die das Verbrechen betreffen/.../sind/wenn sie sich als Reizwörter für den Beschuldigten erweisen/Schuldwörter...».

Die begriffliche Gedankenkette schliesst vom Reizwort sofort auf das Schuldwort, eine andere Erwägung wird logischerweise gar nicht in Betracht gezogen. Jeder Mensch denkt bei «köstlichem Jahrgang» an Weine, und bei «Prominentenflugplatz» an die High society, eben darüber regt sich der reizempfindliche Autor auf: solche automatische Assoziationen ziehen die Menschen blind hinter sich her, ohne darauf zu achten, dass Sprache damit zu einem total veräusserlichten Formenkatalog wird.

Es ist sicherlich kein Zufall, dass Handke das Wort «Wunsiedel» in seine Reizwörter miteinbezieht: Wunsiedel, der Geburtsort Jean Pauls, ein kleines und ruhiges Örtchen im Fichtelgebirge, wird ausgerechnet mit Tob sucht in ein Verhältnis gesetzt, ein Paar, das klar als Gegensatz erkennbar ist. Handke will keine Ordnung, die Formel ist; absurde Kombinationen, lächerliche Situationen, Chaos, Gegensätze, Bilder sind Gegenstand seiner Texte. Eine logische oder gar inhaltsbezogene Ordnung da hineinbringen zu wollen, ist also ein nutzloses und im Grunde lächerliches Unterfangen, denn *gegen* diese Art Ordnung sind seine Gedichte geschrieben.

Alcuni recenti lavori sul formalismo russo

1. Negli anni cinquanta lo strutturalismo maturo e trionfante si rivolse, con nostalgia e condiscendenza, alla propria turbinosa infanzia formalista. E come i proustiani «petits morceaux de papier jusque-là indistincts» appena immersi nell'acqua «s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables», così una zona della cultura europea che l'azione obliterante del tempo e le sfavorevoli circostanze, per usare un eufemismo, sembravano avere per sempre sottratto alla memoria, all'improvviso si animò, riacquistando la ricchezza e la vitalità originarie. Da un panorama di fantasmi e di rovine apparve una delle avventure intellettuali più avvincenti del novecento.

In poco più di tre lustri, la prima edizione di *Russian Formalism* dell'Erllich è infatti del 1955, i testi formalisti, praticamente inaccessibili, sono stati ristampati da editori tedeschi, olandesi, americani e inglesi (più rare le riedizioni sovietiche), e tradotti nelle principali lingue; ma innanzitutto sul formalismo sono stati scritti, a proposito e a sproposito, saggi di cultura militante, togati lavori accademici, dotte (e talvolta assai meno dotte) dissertazioni. Mentre per alcuni la passione formalista fu solo una propedeutica per i più ardui cammini strutturalisti e semiotici, per altri fu una acquisizione duratura. E non perché i formalisti «avevano idee assai più valide di molti studiosi contemporanei, che cercano di provare le loro schematiche affermazioni con statistiche e calcoli», come con enfasi eccessiva scrive George Ivask¹, ma perché in una età in cui l'elaborazione teorica, sempre più raffinata, procede disgiunta dalla creazione artistica, e anzi accompagnata dal dubbio che l'arte sia ormai archeologia, il formalismo rappresenta il modello perduto di un universo unitario in cui «si lavorava sotto il segno di uno stretto contatto fra teoria e pratica. L'attenzione era interamente rivolta alla comprensione dei nuovi esperimenti poetici e delle nuove tendenze, alla distruzione dei vecchi canoni. I poeti stessi (in particolare Majakovskij) prendevano parte a questo lavoro», come ricordava, quando il formalismo si era ormai concluso da oltre un decennio, uno dei protagonisti².

1. G. Ivask, rec. a: L. Matejka and K. Pomorska, *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*, in «The Russian Review», I, 1973, p. 99.

2. Jurij Tynjanov. *Pisatel' i učenyj. Vospominajja. Razmyšlenija. Vstreči*, M. 1966, p.

Ora che la moda formalista sembra volgere al declino e l'attenzione della critica si viene appuntando su studiosi che solo parzialmente parteciparono all'esperienza formalista, come B. J. Jarcho e G. A. Gukovskij, o che questa esperienza sottoposero a una critica severa, come M. M. Bachtin e V. N. Vološinov, o che, addirittura, furono del tutto estranei al formalismo, come P. A. Florenskij, è forse tempo di vedere quanto, e in che senso, questo *revival* abbia fecondato la cultura contemporanea, e per converso quale immagine la cultura contemporanea abbia ricostruito del formalismo, quali aspetti abbia dimenticato e quali privilegiato. Appena enunciato il compito appare immenso: significherebbe infatti ripercorrere la storia dello strutturalismo moderno nelle sue varie scuole e conventicole, nelle distinte discipline umanistiche in cui prolifera, ai diversi livelli della critica militante e della ricerca accademica. Mi limiterò quindi a schizzare un elenco delle ricerche non sovietiche sul formalismo negli anni sessanta, sperando che, come in certe mappe stese alla brava, da mano non del tutto imperita, traspai almeno un'immagine, sia pur lacunosa, del territorio. Com'era naturale l'indagine s'è principalmente rivolta ai rapporti fra formalismo e avanguardia. Che i principi formalisti fossero la generalizzazione di alcune parole l'ordine futuriste era opinione diffusa fra i critici sovietici degli anni venti («I principi metodologici generali del formalismo sono costruiti sull'estetica del futurismo», era la formula icastica adottata da V. M. Žirmunskij e N. I. Efimov; non diversamente, anche se con argomentazioni più fondate, la pensavano P. V. Medvedev e B. M. Engel'gardt)³; negli anni trenta il motivo venne ripreso dal polacco J. D. Hopensztand, che inaugurò inoltre la distinzione, in buona parte artificiosa, fra un formalismo fonologico e uno semantico, di ascendenza kručënychiana il primo e chlebnikoviana il secondo⁴. Su questo terreno si sono mossi in questi ultimi anni I. Ambrogio⁵, K. Pomorska⁶, T. Todorov⁷, L. Doležel⁸ e F. Scholz⁹. I. Ambrogio ha inoltre dedicato pagine di notevole interesse ai precedenti delle teorie formaliste nella tradi-

74. L'articolo di B. M. Ejchenbaum, senza titolo, reca in calce la data 1944.

3. V. Žirmunskij, *Voprosy teorii literatury*, L. 1928, p. 10; N. I. Efimov, *Formalizm v russkom literaturovedenii*, in «Smolenskij gosudarstvennyj universitet. Naučnye izvestija», v. 3, 1929, p. 48; P. N. Medvedev, *Formal'nyj metod v literaturovedenii*, L. 1928, pp. 81 ss.; B. Engel'gardt, *Formal'nyj metod v istorii literatury*, L. 1927, pp. 66 ss.

4. J. D. Hopensztand, *Filozofia literatury formalistóv wobec poetyki futurizmu*, in «Żicie literackie», 2, 1938.

5. I. Ambrogio, *Formalismo e avanguardia in Russia*, Roma 1968.

6. K. Pomorska, *Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance*, The Hague 1968.

7. T. Todorov, *Formalistes et futuristes*, in «Tel quel», 35, 1968.

8. L. Doležel, rec. a: K. Pomorska, *Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance*, in «International Journal of Slavic Linguistics and Poetics», 13, 1970.

9. F. Scholz, *Die Anfänge des russischen Futurismus in sprachwissenschaftlicher Sicht*, in «Poetica», 2, 1968.

zione romantico-simbolista russa¹⁰. Sul significato del lavoro di Belyj per i formalisti ha scritto J. Striedter¹¹. I rapporti fra la scuola linguistica di Kazan' e il formalismo sono analizzati nel breve saggio di Z. Saloni¹². Una genealogia del tutto eterodossa (Konstantin N. Leont'ev e Innokentij F. Anenskij) ha invece proposto D. Čiževskij, per il quale i quarti di nobiltà esibiti dai formalisti non andrebbero presi troppo sul serio¹³. R. Lachmann¹⁴ e J. Striedter¹⁵ hanno indagato sul procedimento šklovskiano dell'*ostranenie* (in relazione anche al *Verfremdungseffekt* di Brecht). Vari i lavori sulla teoria della prosa: l'ampio saggio di J. Striedter¹⁶, gli articoli di R. Grebeničková¹⁷, sui riflessi delle teorie lefiste nelle concezioni formaliste del romanzo, e di D. G. B. Piper¹⁸, sui nessi fra il formalismo e i *Serapionovy brat'ja*. Vi sono poi i rapporti fra i formalisti e la Scuola di Praga, di cui hanno scritto, in varie occasioni, M. Grygar¹⁹, J. Levý²⁰, O. Sus²¹, O. Štoll²², e

10. I. Ambrogio, *Formalismo e avanguardia* cit., pp. 39 ss.

11. J. Striedter, *Transparenz und Verfremdung. Zur Theorie des poetischen Bildes in der russischen Moderne*, in *Immanente Ästhetik - Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*, München 1966, pp. 276 ss.

12. Z. Saloni, *Jan Baudouin de Courtenay a poetyka formalistův*, in «Pamiętnik literacki», 62, 1971.

13. D. Tschizevskij, *Wiedergeburt des Formalismus? In welcher Art?*, in *Immanente Ästhetik* cit. A proposito di genealogie sarà bene rammemorare quella, assai più persuasiva, proposta da Tomaševskij: «Da dove proviene il formalismo? Dagli articoli di Belyj, dal seminario di Vengerov, dal salone Teniševskij, dove i futuristi rumoreggiavano sotto la presidenza di Baudouin de Courtenay», V. B. Tomaševskij, *Formal'nyj metod. (Vmesto nekrologa)*, in *Sovremennaja literatura, Sbornik statej*, L. 1925, p. 144.

14. R. Lachmann *Die 'Verfremdung' und das 'neue Sehen' bei Viktor Šklovskij*, in «Poetika», 3, 1970.

15. J. Striedter, *Transparenz und Verfremdung*, cit.

16. J. Striedter, *Zur formalistischen Theorie der Prosa und der literarischen Evolution*, in *Texte der russischen Formalisten I. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München 1969.

17. R. Grebeničková, *Moderner Roman und russische formale Schule. Ein Beitrag zur Poetik*, in «alternative», 47, 1966.

18. D. G. B. Piper, *Formalism and the Serapion Brothers*, in «The Slavonic and East European Review», 47, 1969.

19. M. Grygar, *Pojetí literárního vývoje v ruské formální škole a českém strukturalismu*, in «Česka literatura», 16, 1968.

20. J. Levý, *Čekoslovenský strukturalismus a zahraniční kontext*, in *Struktura a smysl literárního díla*, Praha 1966.

21. O. Sus, *Predystorija češského strukturalizma i ruskaja formal'naja škola*, in «Čekoslovenská rusistika», 4, 1967; Id., *Český formalismus a český prestrukturalismus. Pokus o typologii*, in «Orientace», 3, 1968; Id., *Typologie tzv. slovanského formalismu a problémy přechodu od formálních škol ke strukturalismu*, in *Čsl. přednášky k VI sjezdu slavistů*, Praha 1968.

22. L. Štoll, *O tvar a strukturu v slovesném umění. K metodologii a světónázorovým východiskům ruské formální školy a pražského literárního strukturalismu*, Praha 1966.

quelli fra il formalismo e la linguistica strutturale, di cui rammento solo gli articoli di A. Wierzbicka²³ e di T. Todorov²⁴, che hanno il merito, se così si può dire, di essere deliberatamente faziosi. Da questo rapido schizzo – dove sono omessi innumerevoli altri lavori, soventi di notevole interesse teorico²⁵, che non portano tuttavia lumi nuovi alla storia del formalismo – emergono con chiarezza i sentieri più battuti, e, per converso, le zone se non incognite certamente meno frequentate dalla ricerca contemporanea. Ad esempio si è trascurata la tradizione di studi che fa capo a A. N. Veselovskij, che continuò nei suoi allievi V. F. Šišmarev e A. M. Evlachov, e in V. V. Sipovskij e V. N. Peretc²⁶; allo stesso modo si è prestata scarsa attenzione alle ricerche demologiche, così ricche nella Russia ottocentesca e primionovecentesca, dalle quali si dipartirono P. G. Bogatyrev, A. I. Nikiforov, V. Ja. Propp, e di cui si interessarono non occasionalmente anche V. B. Šklovskij, N. S. Trubeckoj, R. Jakobson e A. P. Skaftymov. Un rimprovero più serio, che mi pare si possa muovere a gran parte di questi lavori, è l'ottica limitata, o meglio l'eccessiva focalizzazione dell'*Opojaz*. Il termine formalismo, comodo e per molti versi esatto, si rivela inadeguato e sviante allorché costringe a dimenticare i molteplici gruppi e studiosi sovietici degli anni venti, che condivisero con l'*Opojaz* e con il *Mlk* un indirizzo genericamente linguistico, o se si vuole poetico, ma da questi si distinsero profondamente. Si pensi ai linguisti che lavoravano attorno alla pubblicazione di L. V. Ščerba «Russkaja reč'» (A. M. Peškovskij, V. V. Vinogradov, S. I. Bernštejn, B. A. Larin), o alla scuola «formal-filosofica» che faceva capo alla «Gosudarstvennaja Akademija chudožestvennyh nauk» di Mosca (G. G. Špet, M. A. Petrovskij, N. I. Žinkin, A. P. Guber, M. N. Volkov, ecc.), al gruppo estremamente composito che curò le voci di poetica e di linguistica per la *Literaturnaja Enciklopedija*²⁷ (fra gli altri vi erano V. Ja. Propp, G. A. Šengeli, B. J. Jarcho), a quegli studiosi definiti genericamente «formalisti moderati» o «eclettici» (B. A. Engel'gardt, V. V. Gippius, V. L. Komarovič, A. A. Reformatskij, A. L. Slonimskij, A. P. Skaftymov, V. M. Žirmunskij, per indicare i più noti); e l'elenco potrebbe continuare con i teorici del metodo formal-

23. A. Wierzbicka, *Rosyjska szkoła poetyki lingwistycznej a językoznawstwo strukturalne*, «Pamiętnik literacki», 56, 1965.

24. T. Todorov, *L'héritage méthodologique du formalisme*, in «L'Homme», 5, 1965.

25. Mi riferisco in particolare alle analisi e alle discussioni suscitate dai testi di Propp (A. J. Greimas, C. Lévi-Strauss, A. Dundes, C. Bremond) e Bachtin (J. Kristeva). Per una bibliografia sul formalismo, aggiornata sino al 1971, si veda *Texte der russischen Formalisten II. Texte zur Theorie des Verses und der poetischen Sprache*, München 1972, pp. 429-439.

26. A. Veselovskij dedica alcune pagine I. Ambrogio, *Formalismo e avanguardia* cit. (pp. 17, 33-34, 156-158); appena menzionato in J. Striedter, *Zur formalistischen Theorie der Prosa* cit. (p. xxviii).

27. *Literaturnaja enciklopedija. Slovar' literaturnych terminov v dvuch tomach*, M.-L. 1925.

sociologico, i cosiddetti *forsocy*, e con i collaboratori e gli allievi di Ju. N. Tynjanov e B. M. Ejchenbaum al «Gosudarstvenny Institut istorii iskusstv» di Leningrado (G. D. Baluchatyj, B. A. Buchštab, L. Ja. Ginzburg, V. A. Gofman, G. A. Gukovskij, V. Kazanskij, N. A. Kovarskij, T. A. Roboli, N. L. Stepanov)²⁸.

2. Inizio questa rassegna, dedicata ai lavori più recenti sul formalismo (posteriori al 1969), con tre antologie: una polacca, una americana e una tedesca, che si segnalano fra le raccolte più interessanti sull'argomento. Prima di parlarne è necessario, tuttavia, almeno rammentare le antologie precedenti, che hanno contribuito a far conoscere il formalismo in Europa e in America. Innanzitutto quella slovacca, approntata da Mikulaš Bakoš al termine degli anni trenta e apparsa a Trnava nel 1941²⁹, al cui modello – nella scelta dei testi e nell'itinerario che veniva suggerito: dal formalismo al funzionalismo praghese – si conformeranno, con poche varianti, gran parte delle successive. Negli anni sessanta hanno circolato l'antologia francese di T. Todorov³⁰ (tradotta anche in italiano), quella americana di L. T. Lemon e M. J. Rejs³¹, quella ceca di Ju. M. Lotman e Z. Mathauser³², quella croata di A. Flaker³³ e infine la scelta di A. M. Ripellino apparsa su «Nuovi Argomenti»³⁴.

In realtà la prima antologia di scritti formalisti sarebbe dovuta uscire in Polonia nella collana «Archiwum tłumaczen» (dove già erano apparse traduzioni di Žirmunskij e Vinogradov) a cura di due fra i membri più brillanti del *Koło Polonystów*, F. Siedlecki e M. Saloni-Kulczycka, ma la guerra impedì la pubblicazione del volume, già in bozze e annunciato col titolo di *Rosyjska szkoła formalna* per il 1939³⁵. Trent'anni più tardi, recuperando parte di quei materiali, Maria Renata Mayenowa e Sigmunt Saloni hanno allestito *Rosyjska szkoła stylistyki*³⁶. Come scrive Saloni nell'introdu-

28. Cfr.: N. I. Efimov, *Formalizm v russkom literaturovedenii* cit., ricco di informazioni sulle correnti che si mossero a ridosso del formalismo; V. V. Kožinov, *Poetika za pjat'desjat let*, in «Izvestija AN SSSR. Serija literatury i jazyka», 5, 1967, che in parte riprende l'Efimov.

29. *Teória literatúry. Výbor z formálnej metódy*, Trnava 1941; 2a ed. Bratislava 1971.

30. *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris 1965; trad. it.: *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino 1968.

31. *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, Lincoln 1965.

32. *Poetjka, rytmus, verš*, Praha 1968.

33. *Sovjetska književnost (1917-1932). Manifesti i programmi, književna kritika, nauka o književnosti*, Zagreb 1967.

34. *Šklovskij & Co.*, in «Nuovi Argomenti», 6, 1967.

35. Cfr.: Z. Folejewski, 'Formalism' in Polish Literary Scholarship, in «Slavic Review», 3, 1973, pp. 579 ss.

36. *Rosyjska szkoła stylistyki, widor tekstów i oprowowanie* M. R. Mayenowa, Z. Saloni,

zione la raccolta «si prefigge di riunire i contributi più caratteristici e validi della ricerca russa intorno al linguaggio e allo stile dell'opera letteraria, relativamente al periodo 1916-1930»³⁷. I termini *a quo* e *ad quem* (che corrispondono all'apparizione del primo *sbornik* formalista e del v e ultimo volume di *Poetika*) sono per altro convenzionali: l'antologia ospita infatti un saggio di Šklovskij del 1914 (*Voskrešenie slova*, concepito come una sorta di monumentale epigrafe all'opera) e lavori di E. D. Polivanov (pubblicato nel 1963, ma scritto non oltre il 1930), di V. B. Tomaševskij (1943) e di M. M. Bachtin (1965): questi ultimi, «benché scritti assai più tardi, illustrano bene l'impostazione scientifica dei due autori, cristallizzatasi nel terzo decennio del novecento»³⁸.

L'opera è distinta in due sezioni: una riservata alla «Teoria del linguaggio poetico» con testi di Tynjanov, Jakubinskij, Brik, Tomaševskij, Žirmunskij, Jakobson, e lavori meno noti di Polivanov e Bernštejn; una seconda, «Teoria della prosa», dove accanto a Ejchenbaum sono rappresentati Bachtin, Vinogradov e Vološinov. L'esclusione di Šklovskij viene così motivata: «benché i suoi lavori, in particolare quelli di *O teorii prozy*, forniscano un esempio tipico e prezioso di applicazione del metodo formale alla letteratura, non figurano nel nostro volume perché non appartengono alla sfera della stilistica»³⁹.

Nel saggio *Rosyjskie propozycje teoretyczne w zakresie form poetyckich* (1916-1930), che precede i testi, la Mayenowa ricostruisce la storia delle ricerche di poetica e di stilistica in Russia negli anni dieci e venti, nei loro rapporti con l'avanguardia letteraria e con il «Lef». Quanto al retaggio formalista, la Mayenowa ritiene che «le proposte teoriche più attuali e interessanti non provengano dall'*Opojaz* e dagli studiosi vicini al gruppo», ma da «Vinogradov, che si trovava ai margini dell'*Opojaz*», da Bachtin e Vološinov, «del tutto estranei all'*Opojaz*»⁴⁰. In particolare «hanno mantenuto intatto il loro valore sino a oggi» le ricerche di Vološinov, troppo a lungo neglette, che hanno gettato le basi «per la creazione di una sociologia della

Warszawa 1970, pp. 558. (Riporto l'indice dei testi, naturalmente nei titoli originali: V. B. Šklovskij, *Voskrešenie slova*; Ju. N. Tynjanov, *Problema stichotvornogo jazyka* (pp. 7-17); E. D. Polivanov, *Obščij fonetičeskij princip vsjakoj poetičeskoj tehniki*; L. P. Jakubinskij, *O zvukach stichotvornogo jazyka*; O. P. Brik, *Ritm i sintaksis*; S. I. Bernštejn, *Stich i deklamacija*; B. V. Tomaševskij, *K istorii russkoj rišmy*; Ju. N. Tynjanov, *Oda kak oratorskij žanr*; V. V. Žirmunskij, *Poezija Bloka* (solo il IV paragrafo); R. O. Jakobson, *O češskom stiche* (pp. 100-112); V. V. Vinogradov, *O chodožestvennoj proze* (pp. 11-72); V. N. Vološinov, *Marksizm i filosofija jazyka* (pp. 109-157); M. M. Bachtin, *Slovo o romane*; B. M. Ejchenbaum, *Illjuzija skaza*; Idem, *Kak sdelan šinel' Gogolja*; Idem, *Oratorskij stil' Lenina*).

37. Ivi, p. 7.

38. Ivi, p. 7.

39. Ivi, p. 9.

40. Ivi, p. 14.

letteratura»⁴¹. Le parole con cui la Mayenowa conclude il saggio ne riassumono il pensiero: «Chiunque non voglia considerare l'arte un'espressione diretta dell'esperienza umana, ma preferisce ritenerla una costruzione eseguita con un materiale specifico, che funziona da intermediaria fra l'uomo esperiente e il mondo esperito, deve meditare attorno ai problemi e ai modi dell'analisi, formulati quasi mezzo secolo fa, in un ambito che ha al suo inizio i nomi di Ejchenbaum, Tynjanov, Jakobson e al suo termine quelli di Vinogradov e Bachtin»⁴².

Una finalità esplicitamente attualizzante ha l'antologia americana *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*⁴³, curata da due studiosi della cerchia jakobsoniana: Krystyna Pomorska e il linguista Ladislav Matejka. Il volume raccoglie infatti solo quei lavori che «hanno un significato per il pensiero contemporaneo»⁴⁴, come scrive la Pomorska, tralasciando altri il cui valore sarebbe puramente storico. In tal modo vengono ad essere esclusi contributi fondamentali, come ad esempio gli scritti teorici di Šklovskij, il cui ruolo, sempre secondo la Pomorska, sarebbe stato «eccessivamente sopravvalutato»⁴⁵. Il materiale è diviso in cinque sezioni: nella prima sono raccolti contributi ai problemi della teoria letteraria di Ejchenbaum, Jakobson, Tomaševskij e Tynjanov; nella seconda studi sul folclore di Jakobson, Bogatyrev e Propp; nella terza, dedicata al verso, lavori di Brik e Tynjanov; nella quarta pagine di Bachtin e Vološinov sui tipi di discorso; nella quinta infine alcune analisi di testi narrativi, di Šklovskij, Ejchenbaum e Trubeckoj. Concludono il volume due saggi, della Pomorska e di Matejka.

Nel suo breve scritto, che ha il titolo significativo di *Russian Formalism in Retrospect*, la studiosa polacco-americana individua l'eredità metodologica del formalismo in due fondamentali acquisizioni: l'analisi sincronica deve

41. Ivi, p. 54.

42. Ivi, p. 54.

43. *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*, edited by L. Matejka and K. Pomorska, Cambridge, Massachusetts, and London 1971, pp. x-306. (B. M. Ejchenbaum, *Teorija formal'nogo metoda*; R. O. Jakobson, *O Chodožestvennom realizme*; B. B. Tomaševskij, *Literatura i biografija*; B. M. Ejchenbaum, *Literaturnyj byt*; Ju. N. Tynjanov, *O literaturnoj evoljucii*; Ju. N. Tynjanov, R. O. Jakobson, *Problemy izučeniya literatury i jazyka*; R. O. Jakobson, *The Dominant*; R. O. Jakobson, P. G. Bogatyrev, *K probleme razmeževanija fol'kloristiki i literaturovedeniya*; V. Ja. Propp, *Transformacii volšebnyh skazok*; O. M. Brik, *Ritm i sintaksis* (paragrafi 4-9); Ju. N. Tynjanov, *Problema stichotvornogo jazyka* (pp. 7-17, 48-61); V. N. Vološinov, *Marksizm i filosofija jazyka* (pp. 113-138); M. M. Bachtin, *Problemy tvorčesta Dostojevskogo* (pp. 105-135, edizione Leningrad 1929); N. S. Trubeckoj, «*Xoženie za tri morja Afanasija Nikitina*», *kak literaturnyj pamjatnik*; V. B. Šklovskij, *Roman tajn* (pp. 117-138 di *O teorii proze*); B. M. Ejchenbaum, *O. Genri i teorija novelly*).

44. Ivi, p. 273.

45. Ivi, p. 273.

precedere quella diacronica, tale analisi deve partire dal testo e non dal contesto o da categorie storico-culturali, altrimenti ricadrebbe nella *deductive fallacy* (in perfetto spirito formalista scrive: «è impossibile studiare il processo, se non si conosce la natura del prodotto»⁴⁶). La Pomorska rivaluta inoltre i due aspetti più controversi del formalismo, la teoria dell'evoluzione letteraria e le ricerche di semantica. La dinamica delle forme letterarie elaborata dai formalisti sarebbe «un importante contributo alla moderna conoscenza della letteratura»⁴⁷, poiché sostituisce al concetto positivista di progresso la nozione di mutamento delle forme. Quanto alla semantica, correggendo alcune sue precedenti affermazioni⁴⁸, la Pomorska afferma che i formalisti diedero una soluzione nuova ai problemi del significato, inteso non come un dato precostituito e immutabile, ma come un elemento che si trova a dipendere dai contesti in cui opera.

Più interessante è il saggio di Matejka *The Formal Method and Linguistics*, che indaga sui rapporti fra il formalismo e la linguistica moderna, rapporti che non procedono solo nel senso di un'extrapolazione di criteri metodici della linguistica, ma anche nel senso inverso, poiché infatti, come mostra Matejka, l'esperienza formalista fornì ipotesi di lavoro feconde alla scuola di Praga. I formalisti accolsero l'insegnamento di due giganti della linguistica moderna, Jan Baudouin de Courtenay e Ferdinand de Saussure. Secondo Matejka, sarebbero state proprio le osservazioni di Baudouin de Courtenay sulla scarsa attenzione che il parlante rivolge ai caratteri non distintivi dei suoni nel discorso comune, tutto incentrato sulla semantica, che indussero i formalisti a definire, per contrasto, la poesia come linguaggio orientato verso le proprie modalità formali, *in primis* fonetiche. In poesia il *pattern* sonoro venne concepito come un insieme di procedimenti atti a trarre i suoni dallo *status* subordinato che hanno nel discorso comune. Date queste premesse, «lo studio dei modelli fonologici appariva la strategia più ragionevole per cogliere il lavoro artistico nelle sue caratteristiche essenziali»⁴⁹. Questa fu infatti la strada imboccata da Brik e Jakobson.

Meno diretto il rapporto fra i formalisti e Saussure, le cui idee sarebbero giunte in Russia nel 1917, tramite Sergej Karcevskij. Uno dei meriti del formalismo è l'aver superato alcune rigide dicotomie saussuriane, come l'opposizione sincronia/diacronia (si veda a questo proposito *Problemy izučenija literatury i jazyka* di Jakobson e Tynjanov, in particolare il paragrafo 6), o l'aver dato una soluzione nuova ad altre, come l'opposizione *langue/parole*, che in Saussure, o meglio nei suoi editori, non apparivano chiare. Le diverse scuole raccolsero infatti l'eredità del linguista ginevrino unilateralmente,

46. Ivi, p. 276.

47. Ivi, p. 278.

48. Cfr.: K. Pomorska, *Russian Formalist Theory* cit. pp. 21 ss.

49. *Readings in Russian Poetics* cit., p. 283.

privilegiando l'uno e l'altro dei due aspetti, cosicché la linguistica venne ad essere per alcuni esclusivamente la scienza della *langue*, per altri la disciplina che organizza e descrive solo le manifestazioni della *parole*. «I teorici del formalismo, e Jakobson in particolare, posero invece l'accento sulla natura complementare e inseparabile dei due aspetti», scrive Matejka⁵⁰. *Last but not least*, i formalisti insistettero sulla natura dialogica dell'arte, anticipando in tal modo uno degli schemi più fecondi della semiologia moderna.

Un appunto che si può muovere ai due saggi, è il tedioso culto di Jakobson, uno studioso che non ha certo bisogno di così modesti ceri. Come in ogni culto della personalità, la verità viene falsata omettendo alcuni contributi e dilatando il significato di altri. Così la Pomorska si diffonde sulla teoria dell'evoluzione letteraria formalista senza neppure menzionare Šklovskij, che ne fornì le idee essenziali, come riconobbero gli altri *opozavovcy*, per rimandare invece ad alcune osservazioni del tutto marginali di Jakobson⁵¹. Si fa colpa a Šklovskij d'aver introdotto l'elemento non formalizzabile della percezione in uno schema linguistico. Ma da questo vizio non andò esente alcun formalista, neppure Jakobson («Arriva il momento in cui il linguaggio poetico tradizionale si rapprende, cessa di essere percepito [*perestaeť oščuščat'sja*], comincia a essere vissuto come un rito, come un testo sacro...»), scriveva in *Novejšaja russkaja poezija*⁵²; ancor più esplicita la sintonia con le tesi šklovskiane in *O chudožestvennom realizme*.

Esemplare è l'antologia bilingue (accanto alla versione tedesca è riportato l'originale russo o ceco dei testi) *Texte der russischen Formalisten. II*⁵³, preparata da Wolf-Dieter Stempel per l'editore Fink di Monaco. Mentre il primo volume⁵⁴, apparso alcuni anni addietro, aveva presentato i lavori teorici fondamentali della scuola formale, assieme a una scelta di saggi sulla teoria della prosa (in particolare sullo *skaz*), il secondo è dedicato interamente alla teoria del discorso poetico e ai problemi della versificazione. La raccolta si apre con *Voskrešenie slova* di Šklovskij e si chiude con *Co je*

50. Ivi, p. 290.

51. Ivi, p. 277.

52. R. Jakobson, *Novejšaja russkaja poezija*, in *Texte der russischen Formalisten II* cit., p. 62.

53. *Texte der russischen Formalisten II. Texte zur Theorie des Verses und der poetischen Sprache*, eingeleitet und herausgegeben von Wolf-Dieter Stempel. Anmerkungen und Redaktion: Inge Paulmann, München 1972, pp. LIII-450. (V. B. Šklovskij, *Voskrešenie slova*; R. O. Jakobson, *Novejšaja russkaja poezija*; V. M. Žirmunskij, *Zadači poetiki*; O. M. Brik, *Ritm i sintaksis*; B. V. Tomaševskij, *Stich i ritm*; Ju. N. Tynjanov, *Oda kak oratorskij žanr*; S. I. Bernštejn, *Estetičeskie predposylki teorii deklamicii*; Ju. N. Tynjanov, R. O. Jakobson, *Problemy izučeniia literatury i jazyka*; R. O. Jakobson, *Co je poezie?*).

54. *Texte der russischen Formalisten I. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, mit einer einleitenden Abhandlung herausgegeben von J. Striedter, München 1969.

poezie? di Jakobson, due articoli che indicano nell'avanguardia futurista e nel funzionalismo praghese i limiti naturali del formalismo. Fra gli altri testi, oltre a *Novejšaja russkaja poezija* (finalmente in traduzione integrale) e ai lavori ormai canonici di Brik, Žirmunskij, Tomaševskij e Tynjanov, vi è l'articolo *Estetičeskie predposylki teorii deklamacii* di Bernštejn, sulla declamazione del verso: tema generalmente ignorato, al quale i formalisti portarono contributi di grande suggestione teorica. Spiace che ancora una volta sia stato sacrificato *Melodična stiča* di Ejchenbaum, uno degli apporti più intelligenti, anche se discutibili (cfr. la recensione polemica dallo stesso titolo di Žirmunskij), allo studio dei cosiddetti «valori musicali» del verso.

Nell'ampio saggio che introduce i testi, *Zur formalistischen Theorie der poetischen Sprache*, Stempel analizza le concezioni formaliste del linguaggio poetico. Ne cerca le origini nella tradizione simbolista, in Bergson, il cui influsso sarebbe evidente oltre che in Šklovskij (come già aveva indicato I. Ambrogio) anche in Jakubinskij⁵⁵, nella linguistica (J. Baudouin de Courtenay), ma innanzitutto nello sperimentalismo poetico futurista⁵⁶. Al vizio d'origine avanguardista andrebbero ricondotte, secondo Stempel, molte aporie del pensiero formalista, fra cui la predilezione per gli aspetti meramente formali, o comunque asemantici, e l'equivoco percezionista di Šklovskij (su tale equivoco si fonderebbe la concezione anfibologica dell'arte: al contempo una «forma» e una «visione insolita» del mondo). La parte centrale del saggio di Stempel è dedicata alle teorie formaliste del linguaggio poetico, viste in rapporto alle ricerche estetiche e linguistiche di quegli anni (Croce, Valery, Bally, ecc.) e alla luce dei conseguimenti posteriori (R. Barilli, K. Baumgärtner, M. B. Bierwisch, J. Cohen, G. Genette, S. R. Levin, A. Pagliaro, ecc.). Accanto ai rilievi critici, fra cui la «cattiva distinzione» fra poetica e retorica⁵⁷, Stempel sottolinea i notevoli risultati dell'indagine formalista, primo fra tutti l'atteggiamento funzionale verso i fatti letterari, atteggiamento che se ha il suo testo più perspicuo in *Oda kak oratorskij žanr* di Tynjanov, già era stato anticipato da Jakobson nel saggio sulla poesia di Chlebnikov. Per concludere, se questo panorama delle teorie poetiche formaliste, corretto e documentato, non aggiunge molto al già cognito, consente tuttavia di vederle controluce, per così dire, di raffrontarle cioè alle ricerche coeve e posteriori, mostrando in tal modo come nei cinquant'anni trascorsi si siano fatti ben pochi passi verso la soluzione del problema, posto con tanta fiducia dai formalisti, della natura linguistica della poesia.

3. A un aspetto particolare e meno noto del formalismo sono dedicati il volume antologico *I formalisti nel cinema* di Giorgio Kraiski⁵⁸ e il numero

55. *Texte der russischen Formalisten II* cit., p. XIV.

56. Ivi, pp. XI ss.

57. Ivi, pp. XLVI ss.

58. *I formalisti russi nel cinema*, introduzione, scelta dei testi e traduzione di Giorgio

speciale di «Cahiers du Cinéma», *Russie années vingt*⁵⁹.

L'interesse dei formalisti per il cinema non fu né passeggero né casuale: accanto alla naturale tendenza a estendere i propri metodi d'indagine a un settore artistico nuovo, vi era la curiosità per un genere popolare e non ancora «canonizzato». Tutto ciò si fondava sull'aspirazione avanguardista alla totalità, che sollecitava allo scambio di procedimenti e di tecniche fra le varie arti. Questa trama di permutazioni e di acquisizioni, che ha fecondato la cultura russa degli anni dieci e venti, attende ancora il suo storico (ai materiali ricchissimi, in questi ultimi anni si sono aggiunte preziose testimonianze dei protagonisti), io posso solo accennare ad alcune minuzie sui rapporti fra i formalisti e il cinema, a integrazione dei panorami stesi da Jean Narboni e Giorgio Kraiski.

Le parole con cui il regista sovietico Grigorij Kozincev ricordava, quarant'anni più tardi, il suo primo incontro con Tynjanov, definiscono bene l'atteggiamento dei formalisti verso il cinema: «Egli [Tynjanov] come altri letterati di quel tempo, venne negli anni venti nell'edificio dell'ex *Café chantant* Akvarium, in cui si erano sistemati gli studi cinematografici del Sevzapkino [...] non per scrivere sceneggiature, ma per costruire la cinematografia sovietica. Erano i misteriosi orizzonti della cosa nuova ad attrarre questi uomini. Che il cinema fosse sorto sulla strada, che fosse un 'genere basso', come allora si diceva, li affascinava. L'accademismo non era in auge a quel tempo. A Juryj Nikolaevič [Tynjanov] non passava certo per la mente di guardare al cinema dall'alto della cultura letteraria, con condiscendenza. Era venuto al Sevzapkino per imparare, pertanto poté insegnare»⁶⁰.

L'attività di Tynjanov nel cinema fu ricca e multiforme: partecipa alla costituzione dello studio drammatico FEKS, fondato nel luglio del 1922 da G. M. Kozincev e L. Z. Trauberg a Pietrogrado; concorre a creare la sezione

Kraiski, Milano 1971, pp. 222. (B. M. Ejchenbaum, *Problemy kinostilistiki*; Ju. N. Tynjanov, *Ob osnovach kino*; V. B. Šklovskij, *Literatura i kinematograf*; O. M. Brik, *Fiksacija fakta*; V. B. Šklovskij, *Poezija i proza v kinematografii*; Id., *O zakonach kino*; Id., *Osnovnye zakony kinokadra*; Id., *O kino-jazyke* (da *Gamburskij ščet*); Id., *Ošibki i izobretenija* (da *Gamburskij ščet*); Id., *5 let'etonov ob Ejzenštejne* (da *Gamburskij ščet*); Id., *Ejzenštejn* (da *Ejzenštejn. Bronenosec Potëmkin*); Id., *S. Ejzenštejn i «neigrovaaja fil'ma»*; Id., *Ich nastojaščee* (paragrafi su Kulešov e D. Vertov); Id., *O roždenii i žizni «Feks'ov»* (da *Gamburskij ščet*); Id., *Pis'mo Čarli Čaplinu*).

59. «Cahiers du cinéma»: *Russie années vingt*, 220-221, mai-juin 1970 (Contiene articoli di D. Vertov, G. Sadoul, V. I. Lenin, S. M. Ejzenštejn, B. Eisenschitz, V. V. Ivanov, V. Chlebnikov, V. Majakovskij, V. Mejerchol'd, L. Kulešov, N. Zorkaja, G. Kozincev, V. Nedobrovo; nella sezione *Formalistes* si trovano le traduzioni di Ju. N. Tynjanov, *Ob osnovach kino*; B. M. Ejchenbaum, *Problemy kinostilistiki* e l'articolo di Jean Narboni, *Introduction à «Poetika kino»*. A p. 119, *Éléments pour une bibliographie*).

60. *Juryj Tynjanov. Pisatel' i učenyj cit.*, p. 166. L'articolo di Grigorij Kozincev, senza titolo, reca in calce la data 1965.

sceneggiatori al Gosudarstvennyj Institut istorii iskusstv; scrive sulle riviste «Sovetskij ekran» e «Žizn' iskusstv» recensioni cinematografiche con lo pseudonimo di Ju. Van-Vezen, e, negli anni 1926-27, una serie di articoli teorici sull'arte cinematografica (*O scenarii; O sjužete i fabule v kino; Ne kinogramota, a kinokul'tura*); nel 1926 prepara per la regia di Kozincev e Trauberg la «cinenovella alla maniera di Gogol'» *Šinel'*, libera riduzione del racconto omonimo e dell'altro *Nevskij prospekt*; nel 1927 assieme al giovane puškinista Ju. G. Oksman collabora alla sceneggiatura di *SVD*, un film sulla rivolta decabrista diretto sempre da Kozincev e Trauberg; nel 1934 lavora per il regista A. M. Fajncimmer alla sceneggiatura del film *Poručik Kiže*, ricavandola dal proprio racconto *Podporučik Kiže*; più tardi trarrà da un altro suo lavoro, *Smert' Vazir-Muchtara*, la sceneggiatura di un film che non verrà realizzato per il sopraggiungere della guerra⁶¹.

Non meno ricco e molteplice è l'impegno cinematografico di Šklovskij, che anzi anticipò i compagni con le geniali plaquettes *Literatura i kinematograf* e *Čaplin* (una raccolta di saggi alla quale collaborarono anche Bogatyrev e Tereškovič), pubblicate ambedue a Berlino nel 1923. Oltre agli innumerevoli articoli, recensioni, memorie, saggi cinematografici (fra cui il misconosciuto manualetto *Kak pisat' scenarii*) Šklovskij ha scritto decine di sceneggiature, collaborando con L. Kulešov, A. Room, Ju. Tarič, S. Timošenko, B. Barnet, V. Pudovkin, ecc.⁶². Sceneggiature per Pudovkin e Kulešov ha scritto pure Brik.

La passione per il cinema toccò anche i formalisti più accademici e riservati, come Tomaševskij e Ejchenbaum: il primo tenne la rubrica cinematografica di «Žizn' iskusstv» nel 1924, pubblicando una quindicina di recensioni e rassegne cinematografiche con lo pseudonimo di V. G., mentre il secondo oltre ad alcune recensioni teatrali e cinematografiche apparse, sempre sulla stessa rivista, sotto il fantasioso *nome de plume* di Monokol', scrisse una serie di articoli teorici per «Sovetskij ekran» e «Kino. Leningradskoe priloženie» (*Literatura i kino, Iskusstvo li kino?, Slovo i kino, Aktër i «natura» v sovetskom kino, Kino-kul'tura, Ponjatie kino-frazy, Vnutrennaja reč' zritelja, K voprosu o titrach*, tutti nel 1926; fra gli articoli scritti dopo il 1930 rammento *Ženit'ba Gogolja na ekrane* e la noterella *Nužna teorija kinoiskusstva*).

61. Vi è poi la proposta di Ejzenštejn di trarre un film dalla biografia di Tynjanov su Puškin, testimoniata da una lettera del regista allo scrittore. Cfr. *Juryj Tynjanov. Pisatel' i učenyj* cit. pp. 176-181. Sui rapporti fra Tynjanov e Ejzenštejn vedi la noterella di Léon Robel, *Notes fragmentaires pour une étude des rapports entre Eisenstein et Tynjanov*, in «Change», 2, 1969.

62. Ai rapporti fra Šklovskij ed Ejzenštejn è dedicato il numero speciale di «Bianco e nero», xxxii, 7/8, 1971. Si veda in particolare l'articolo di Piero Montani, *L'ideologia che nasce dalla forma. Il montaggio delle attrazioni*, con una bibliografia degli scritti e delle traduzioni in lingue occidentali.

Nel 1927 appare il volumetto collettaneo *Poetika kino* con articoli di K. Šutko, A. Piotrovskij, Šklovskij e i saggi fondamentali di Ejchenbaum, *Problemy kino-stilistiki*, e Tynjanov, *Ob osnovach kino*. Questi due ultimi sono certamente il punto più alto e meditato della riflessione formalista sul cinema.

Se non si può parlare di una teoria del cinema formalista, come sistema organico e coerente di ipotesi, si possono tuttavia indicare alcune linee fondamentali della loro indagine:

I. Ricerca di un equivalente cinematografico della *literaturnost'*, o specifico filmico come si dirà poi, che i formalisti individuano, pur con qualche iniziale incertezza, nel montaggio: «il montaggio trasforma la fotogenia in cine-linguaggio», scrive Ejchenbaum in *Literatura i kino*⁶³ (il testo non è rappresentato nell'antologia di Kraiski).

II. Distinzione fra segno e cosa. La realtà fissata nella pellicola diviene un segno, o, come dice Tynjanov, «il mondo visibile viene reso nel cinema non come tale, ma nelle sue correlazioni semantiche, altrimenti il cinema non sarebbe altro che fotografia viva [...]. L'uomo visibile [il termine è di Béla Balázs], l'oggetto visibile si trasformano in elemento dell'arte cinematografica soltanto quando si presentano come segno semantico»⁶⁴.

III. Il cinema è una lingua, con un suo lessico, una sua grammatica, una sua sintassi. Valendosi di schemi già collaudati i formalisti cercano di definirne le peculiarità: con penetrante anticipazione Tynjanov afferma che anche il tempo e lo spazio nel cinema sono segni convenzionali.

Per Ejchenbaum i termini lingua, frase, periodo cinematografici non erano metafore; egli infatti supposeva che lo spettatore cinematografico transcodificasse il linguaggio delle immagini filmiche nella propria lingua naturale: «Alla visione filmica si accompagna un continuo discorso interiore [...]. Il cinema ha eliminato la parola 'udibile', ma non il pensiero, vale a dire il discorso interiore, e proprio lo studio della peculiarità di questo discorso rappresenta uno dei problemi principali della teoria del cinema»⁶⁵.

IV. Il cinema è un'arte antinaturalista: «la povertà del cinema, la sua mancanza di rilievo e di colore rappresentano, in realtà, la sua essenza strutturale», scrive Tynjanov⁶⁶. A questo proposito Kraiski osserva, giustamente, che i formalisti finiscono per «privilegiare [...] gli argomenti in qualche modo normativi a scapito di quelli più propriamente analitici»⁶⁷, mentre

63. B. M. Ejchenbaum, *Literatura i kino*, in *Literatura. Teorija. Kritika. Polemika*, L. 1927, p. 298.

64. Ju. N. Tynjanov, *Le basi del cinema [Ob osnovach kino]*, in *I formalisti russi nel cinema cit.*, p. 61.

65. B. M. Ejchenbaum, *I problemi dello stile cinematografico [Problemy kinostilistiki]*, in *I formalisti russi nel cinema cit.*, p. 24.

66. Ju. N. Tynjanov, *Le basi del cinema*, in *I formalisti russi nel cinema cit.*, p. 58.

67. *I formalisti russi nel cinema cit.*, p. 8.

Narboni indica fra gli aspetti «datati» delle teorie formaliste sul cinema «l'importanza esagerata accordata ai procedimenti stilistici di 'disautomatizzazione' percettiva, nella lotta del cinema contro il naturalismo»⁶⁸.

Occorre rammentare infine, come conclusione delle indagini formaliste sul cinema, l'articolo di Jakobson *Ūpadek filmu?*, in cui sono superate le polemiche antinaturaliste. Il sonoro e il colore non sono affatto una deiezione nel naturale, o nel preartistico, poiché, scrive Jakobson, la metafora e la metonimia, «le due forme fondamentali della composizione cinematografica», non vengono eliminate, ma anzi ne escono rafforzate⁶⁹.

4. Il raffronto col *New Criticism* è una delle analogie più abusate fra gli studiosi del formalismo. Negli anni quaranta René Wellek e Austin Warren in *Theory of Literature*, testo fondamentale per alcune generazioni di studenti americani, avevano indicato nel «brillante movimento dei formalisti russi e dei loro seguaci cechi e polacchi»⁷⁰ l'antesignano di un approccio intrinseco ai testi letterari; una quindicina d'anni più tardi Victor Erlich nelle pagine conclusive di *Russian Formalism* affermava che «si possono stabilire molti e proficui paralleli»⁷¹ fra il formalismo russo e il *New Criticism* e tentava una schematica comparazione dei due movimenti. Secondo l'acuto studioso ceco J. Levý, prematuramente scomparso alcuni anni addietro, due sono le correnti che si sono opposte con efficacia al positivismo negli studi letterari: una anglosassone (scuola di Cambridge e *New Criticism*), l'altra slava (il formalismo russo e i suoi persecutori cechi e polacchi)⁷². Sia pur con fini ben diversi, anche gli avversari sovietici del formalismo e della semiotica hanno insistito su questo forzoso accostamento, sino a presentare l'*Opojaz* come un fenomeno «cosmopolita», «estraneo alla cultura russa», una «reinvenzione degli americani» Wellek, Warren e Erlich⁷³.

68. Jean Narboni, *Introduction à «Poetika kino»*, in «Cahiers du cinema» cit., p. 57.

69. R. Jakobson, *Ūpadek filmu?*, in «Listy pro umění a kritiku», 1, 1933, p. 47; trad. it. *Decadenza del cinema?*, in «Cinema e film», 2, 1967.

70. R. Wellek and A. Warren, *Theory of Literature*, New York 1942; trad. it. *Teoria della letteratura e metodologia dello studio letterario*, Bologna 1956, p. 186.

71. Victor Erlich, *Russian Formalism. History. Doctrine*, 's-Gravenhage 1955; trad. it. *Il formalismo russo*, Milano 1966, p. 269.

72. J. Levý, *Čekoslovenský strukturalismus a zabraniční kontext*, cit., p. 58.

73. Cfr.: L. Timofeev, *Sorok let spustja... (Číslo i čuvstvo mery v izučeníi poetiki)*, in «Voprosy literatury», 4, 1963, p. 63; S. Mašinšij, *Puti i pereput'ja* in «Voprosy literatury», 5, 1966, p. 88; Ju. Barabaš, *Algebra i garmonija*, in «Znamija», 5, 1971, p. 231. Per una rassegna sovietica della fortuna formalista in occidente cfr.: S. I. Suchich, *O sud'bach ruskogo formalisma (russkij formalizm v ocenke zarubežnoj kritiki)*, in «Učėnye zapiski Gor'kovskogo gosudarstvennogo universiteta imeni N. I. Lobačevskogo», 79, 1968. Con amara ironia scrive Sokoljanskij: «...dopo un quarto di secolo il lino patrio ha ricominciato a ritornare a noi, secondo una triste tradizione, come panno olandese», *O strukturalisme v literaturovedenii*, in «Voprosy filosofii», 7, 1969, p. 116.

Il libro di Ewa M. Thompson, *Russian Formalism and Anglo-American New Criticism*⁷⁴ riempie quindi, come si suol dire in questi casi, una deplorabile lacuna, contemporaneamente scioglie un equivoco, fondato in buona parte su similitudini del tutto esteriori. I due movimenti hanno in comune l'aspirazione a uno studio immanente dei testi letterari, e l'attenzione, che ne deriva, per il mezzo linguistico; ma ben diverse sono le premesse da cui partono e gli obiettivi che perseguono: avanguardisti, rivoluzionari, ottimisti, scienziati, materialisti (i suoni e la sintassi sono gli oggetti dell'analisi) gli uni, classicheggianti, conservatori, pessimisti, antiscientisti e idealisti gli altri.

Il lavoro della Thompson è uno studio comparativo *sui generis*, fondato più sui contrasti che sui nessi. Volendo porre a raffronto esperienze che fra di loro non hanno rapporti documentabili, e che inoltre si sono svolte in anni e in un clima culturale, assai diversi, l'autrice si rivolge alle premesse filosofiche. Per i *New Critics* ciò non è difficile, poiché le dichiarazioni in tal senso abbondano, per i formalisti invece, che la filosofia ebbero in disdegno, è in gran parte congetturale. La Thompson individua «due correnti fondamentali del pensiero novecentesco: l'idealismo o kantismo e il neopositivismo»⁷⁵, alle quali si possono ricondurre i due movimenti. Il neokantismo dei *New Critics* è esplicito («*I am obliged to think of Kant as my own mentor*», scriveva J. C. Ransom): essi aderiscono alla distinzione, avanzata da Rickert, fra scienze della natura e dello spirito, fra fenomeni ripetibili e irripetibili. La letteratura è la forma di conoscenza in cui si fondono *thought and feeling*, scriveva T. S. Eliot, uno dei numi del *New Criticism*, una forma di conoscenza peculiare (J. C. Ransom), completa (Allan Tate), che attinge gli «universali umani» (Cleanth Brooks). Poiché il testo letterario non è parafrasabile, e non se ne possono ricavare leggi, il critico ha il compito di farne emergere i significati, di mettere a fuoco gli aspetti della *imagery*.

L'accusa di essere nipotini di Kant ai formalisti la mosse Trockij, ma all'autrice pare riferibile solo a Šklovskij e alla sua teoria dell'*ostranenie*⁷⁶. Il formalismo russo, nelle sue espressioni più mature e conseguenti (Jakobson, Tynjanov, Tomaševskij, Propp) è invece neopositivista *avant la lettre*. Il lavoro più indicativo in tal senso è *Novejšaja russkaja poezija* di Jakobson, in cui sono posti i fondamenti della ricerca posteriore: la poesia è un uso peculiare della lingua, e non una forma di conoscenza (il segno poetico rinvia solo a se stesso); la scienza letteraria è descrizione.

Per l'autrice, schiava delle categorie da lei escogitate e che usa senza alcun rispetto storico, Formalismo e *New Criticism* sarebbero gli aspetti opposti e complementari della cultura letteraria novecentesca.

74. Ewa M. Thompson, *Russian Formalism and Anglo-American New Criticism. A Comparative Study*, The Hague 1971, pp. 160.

75. Ivi, p. 55.

76. Ivi, p. 68.

5. Sull'eredità metodologica del formalismo ritornano Ignazio Ambrogio e Tzvetan Todorov, fra gli studiosi più importanti del movimento, al quale hanno dedicato un fondamentale studio monografico il primo⁷⁷ e diversi articoli il secondo⁷⁸. Per ambedue il discorso sul formalismo coinvolge immediatamente il problema più generale dello strutturalismo contemporaneo, di cui il formalismo è la prima figura («la sua malattia infantile», come ha varie volte ripetuto Jakobson). Ambrogio sintetizza le sue posizioni in un denso articolo, *Sul concetto di letteratura come funzione-sistema*⁷⁹, che tenterò di riassumere nei suoi punti capitali.

In polemica con le estetiche essenzialiste e positiviste, alle quali perpetuamente sfuggivano di mano i caratteri specifici degli oggetti su cui stavano indagando, il formalismo «aspira ad ancorarsi alla nozione di linguaggio poetico come funzione specifica della 'langue'»⁸⁰. Se la *pars destruens* della ricerca formalista, pur viziata da un certo sprezzo verso le filosofie, e costretta quindi a praticare senza adeguati strumenti di ricognizione gli infidi terreni dell'empiria, pare ancor oggi accettabile, assai discutibile è invece la *pars costruens*. Secondo Ambrogio, «le indagini più innovatrici dei formalisti russi vengono articolandosi attorno a tre momenti principali»⁸¹: recupero dei materiali («idee, immagini, emozioni»), come parti integranti dell'opera d'arte; nozione di sistema dinamico; tentativo di istituire un rapporto fra la serie artistica e le altre serie culturali e sociali. Alla nozione di letteratura come funzione-sistema, che si può desumere da queste posizioni, si sono richiamate, più o meno consapevolmente, le successive correnti strutturaliste. Ma «anche le impostazioni più mature del formalismo russo e, non occorre dirlo, le loro prosezioni e riprese odierne» sono infirmate, secondo Ambrogio, da «alcune gravi carenze»⁸². Prima fra tutte quella che identifica nel ritmo il fattore costruttivo del verso, la «dominante» che deforma tutti gli altri livelli, compreso quello semantico. La parola in poesia acquista un valore autonomo, evidenzia le proprie modalità formali a scapito del significato, che recede sullo sfondo, diviene un tono generico (con singolare pregnanza Tomaševskij parlava di «funzione ornamentale della parola poetica»⁸³): «questo comporta una conversione del mezzo linguisti-

77. I. Ambrogio, *Formalismo e avanguardia*, cit.; Id., *Il «metodo formale» nella teoria della letteratura*, in «Contemporaneo», 74, 1964.

78. T. Todorov, *L'héritage méthodologique du formalisme*, cit.; Id., *Langage et littérature*, in *Poétique de la prose*, Paris 1971; Id., *Formalistes et futuristes*, cit.; Id., *L'histoire de la littérature*, in «Langue française», 7, 1970; Id., *Quelques concepts du formalisme russe* in «Revue d'esthétique», 2, 1971.

79. I. Ambrogio, *Ideologie e tecniche letterarie*, Roma 1971.

80. Ivi, p. 168.

81. Ivi, p. 172.

82. Ivi, p. 175.

83. B. Tomaševskij, *Teorija literatury*, Leningrad 1925, p. 71.

co nel fine poetico e la congiunta restrizione della forma poetica alla pura forma linguistica, se non addirittura alle sole strutture ritmico grammaticali. Le tecniche divengono il fine, la poesia si scambia con la lingua, e l'analisi critico-letteraria si dissolve nella ricostruzione linguistico-formale»⁸⁴.

Il metodo formale-strutturale si rivelerebbe inoltre «sostanzialmente infecondo nella comprensione critica delle singole opere»⁸⁵, incapace cioè di cogliere le differenze, o «sensi-valori», fra testi formalmente simili. Tale «sterilità critica» deriverebbe, in gran parte, dal «ricorso a categorie astrattamente generiche, a schemi tecnico-retorici relativamente esterni, e non invece a concetti determinati, congruenti con l'oggetto problematico»⁸⁶.

Infine, vi è «la tendenza a concepire come livelli antitetici il discorso comune, con i suoi significati correnti, generici, automatici, materialmente giustapposti, e il discorso poetico con i suoi sensi oscillanti o apparenti o ambigui»⁸⁷.

Queste posizioni sono ribadite e approfondite in un altro saggio, raccolto nello stesso volume, in cui Ambrogio passa in rassegna le varie teorie formaliste, o paraformaliste, delle tecniche narrative⁸⁸.

Ben diversa è la posizione di Todorov che, superando alcune riserve avanzate anni addietro⁸⁹, recupera *in toto* l'eredità formalista. In *Note sur le langage poétique*⁹⁰ Todorov afferma che il linguaggio poetico può essere definito in due distinti modi: per le sue caratteristiche interne, o strutturali, e per le sue funzioni. Nel primo caso è una lingua autoriflessa, «opaca», priva di referente, mentre nel secondo emergerebbero i valori denotativi, o comunque referenziali della parola.

Il merito dei formalisti sarebbe proprio nell'aver indicato, sin dalle prime formulazioni di Šklovski, in cui l'arte è contemporaneamente una forma riflessa su se stessa e una nuova visione del mondo, questa duplice vita della parola poetica. In Tynjanov, la teoria del linguaggio poetico come struttura autonoma (elemento d'ordine superiore, inglobante altri elementi), e come funzione (elemento d'ordine inferiore, inglobato, assieme ad altri elementi, in un'unità superiore), troverà una soluzione teorica adeguata: «anche in questo campo i formalisti hanno piantato i primi picchetti»⁹¹.

6. Le ricerche di poetica in Unione Sovietica toccarono il loro punto più basso al termine degli anni quaranta, quando persino Aleksandr N. Veselovskij,

84. I. Ambrogio, *Ideologie e tecniche letterarie* cit., p. 178.

85. Ivi, p. 180.

86. Ivi, p. 180.

87. Ivi, p. 181.

88. Cfr.: *Strutture e tecniche della narrazione*, in I. Ambrogio, *Ideologie* cit., pp. 89-148.

89. T. Todorov, *L'héritage méthodologique* cit.

90. T. Todorov, *Note sur le langage poétique*, in «Semiotica», 1, 3, 1969.

91. T. Todorov, *Note sur le langage poétique* cit. p. 328.

che Žirmunskij aveva agghindato in abiti «marriani» per questi tristi periodi⁹², venne coinvolto nell'infamante accusa di formalismo. Circolavano ancora, sia pur stancamente, gli ultimi prodotti del tecnologismo trentista, i vari *Kak rabotal...*, *Tvorčeskaja laboratorija...*, *V laboratore...*, relitti di un universo il cui sole, la fortunata quanto fumosa categoria del *masterstvo*, era ormai spento, ma i veri protagonisti erano altri: gli «ermeneuti» che per divina investitura possedevano i significati dei testi. La situazione muta nella seconda metà degli anni cinquanta, allorché appaiono due opere postume di Tomaševskij (fra cui lo *special'nyj kurs* tenuto all'Università di Leningrado sulla stilistica e sulla versificazione), gli scritti scelti di G. O. Vinokur, lavori di stilistica di V. V. Vinogradov, il libro di G. A. Šengeli sul verso⁹³; contemporaneamente il neonato «Voprosy literatury» apre un dibattito sulla poetica (sia pure attorno alla formula mistificante «*slovo i obraz*»). Tuttavia anche in Unione Sovietica il *revival* formalista è strettamente legato al successo dello strutturalismo, che in questi anni, dopo aver vinto la battaglia sul proprio terreno giurisdizionale, quello linguistico, si appresta, assieme alle discipline «sorelle» della cibernetica e della teoria dell'informazione, a conquistare, o a scientifizare, come si diceva, i territori limitrofi della letteratura, del folklore, della mitografia, dell'antropologia, ecc. In un convegno tenuto a Gor'kij nel settembre del 1961⁹⁴, dedicato all'applicazione dei metodi matematici allo studio delle opere letterarie, e al quale parteciparono linguisti, matematici e studiosi di letteratura, due giovani linguisti, A. K. Žolkovskij e Ju. K. Ščeglov, si richiamarono esplicitamente alle esperienze degli *opozavovcy*, in particolare di Šklovskij, Tynjanov e Propp, nelle cui opere sarebbero «già i lineamenti generali di una poetica strutturale»⁹⁵.

92. Cfr.: V. M. Žirmunskij, *Istoričeskaja poetika A. N. Veselovskogo*, in A. N. Veselovskij, *Istoričeskaja poetika*, L. 1940.

93. B. V. Tomaševskij, *Stilistika i stichosloženie*, L. 1959; Id., *Stich i jazyk. Filologičeskije očerki*, M.-L. 1959; G. O. Vinokur, *Izbrannye raboty po russkomu jazyku*, M. 1959; V. V. Vinogradov, *O jazyke chudožestvennoj literatury*, M. 1959; Id., *Problema avtorstva i teorija stilej*, M. 1961; Id., *Stilistika. Teorija poetičeskoj reči. Poetika*, M. 1963; Id., *Sžužet i stil'*, M. 1963; G. A. Šengeli, *Technika sticha*, M. 1960.

94. Sul convegno di Gor'ki cfr.: *Simpozium po strukturnomu izučeniju znakovych sistem. Tezisy dokladov*, M. 1962; I. I. Revzin, *Soveščanie v.g. Gor'kom, posvjaščennoe primeneniju matematičeskich metodov k izučeniju jazyka chudožestvennoj literatury*, in *Strukturno-tipologičeskije issledovanija*, M. 1962; E. Ermilov, *Poezija i matematika*, in «Voprosy literatury», 3, 1962; V. Strada, *Formalismo e neoformalismo*, in «Questo e altro», 6-7, 1962, quindi in V. S., *Letteratura sovietica 1953-1963*, Roma 1964; G. L. Bravo, rec. a: *Simpozium po strukturnomu izučeniju znakovych sistem*, in «Marcatre», 8-9-10, 1964.

95. La relazione venne presentata da Žolkovskij al convegno col titolo *Obzor nekotorych sovetskich rabot po strukturnoj poetike i poetičeskomu jazyku*; le tesi vennero pubblicate, a firma congiunta Žolkovskij e Ščeglov, nel *Simpozium po strukturnomu izučeniju* cit. sotto la denominazione *O vozmožnostjach postroenija strukturnoj poetiki*; quindi in

Recensendo gli atti del convegno Pëtr Pavlievskij ironizzava sui precursori che i semiotici s'erano scelti⁹⁶, mentre Leonid Timofeev si dichiarava disarmato dinnanzi al ricorso di posizioni «che da tempo parevano superate dalla nostra teoria letteraria»⁹⁷; per indicare due fra gli avversari più pervicaci e sordi dello strutturalismo sovietico. Il canovaccio della futura recita era così fissato. E infatti anche se i semiotici allargheranno la propria genealogia, fissata a dir il vero un po' troppo schematicamente da Ščeglov e Žolkovskij, e includeranno fra i padri Bachtin, Propp, Gukovskij, Žirmunskij, Lichačev, Gippius, Belyj, Jarcho, Florenskij, studiosi che, osserva Lotman, «è impossibile considerare formalisti»⁹⁸, non riusciranno tuttavia a sottrarsi all'accusa di neoformalismo, con tutti i rimbrotti paternalistici e le analogie mortificanti che a questa s'accompagnano.

Se tutto ciò ha ridato attualità all'esperienza formalista, favorendo la riedizione di alcuni testi di Tynjanov, Ejchenbaum e Propp, e riproponendo all'attenzione settori dell'indagine già fecondati negli anni venti (i problemi della versificazione, della semantica poetica, dello *skaz*, in particolare), non ha certo giovato a un discorso obiettivo sul formalismo storico. Così, anche per lo scarso amore che i semiotici mostrano d'avere per le ricerche storico-letterarie, il formalismo in Unione Sovietica si trova nella paradossale posizione di un fenomeno storicamente superato e concluso, che si rivela ancora vivo e fecondo.

Il giudizio della cultura ufficiale e accademica sul formalismo rimane fissato ad alcune «formule stereotipe, che si ripetono per inerzia»⁹⁹. Un vecchio avversario dei formalisti negli anni venti, Gennadij N. Pospelov, in un panorama dei metodi del *literaturovedenie* sovietico dedica ai formalisti alcune paginette, in cui viene ripetuta la solita litania del vizio di origine futurista, dell'atteggiamento estetizzante e oggettivamente reazionario delle teorie formaliste, la cui bancarotta finale sarebbe da ascrivere alla «irrisolvibile debolezza teorica»¹⁰⁰. L'autorità cui Pospelov si richiama è *Formal'nyj metod v literaturovedenii* di Pavel M. Medvedev, uno studioso marxista che operò nella cerchia di Bachtin. Curioso destino questo di un libro che concludeva la sua critica acuta e appassionata con le parole: «Il formalismo ha in generale svolto una funzione benefica. Esso ha saputo porre all'ordine

forma rielaborata e definitiva apparvero col titolo *Iz predystorii sovetskich rabot po strukturnoj poetike*, in «Trudy po znakovym sistemam III», Tartu 1967, da cui cito; p. 367.

96. P. Pavlievskij, *O strukturalizme v literaturovedenii*, in «Znamja», 12, 1963, p. 196.

97. L. Timofeev, *Sorok let spustja* cit., p. 62.

98. Ju. M. Lotman, *Analiz poetičeskogo teksta*, M. 1972, p. 17.

99. A. K. Žolkovskij, Ju. K. Ščeglov, *Iz predystorii sovetskich rabot* cit., p. 367.

100. G. N. Pospelov, *Metodologičeskoe razvitie sovetskogo literaturovedenija*, in *Sovetskoe literaturovedenie za pjaťdesjat let*, M. 1967, p. 17.

del giorno una serie di problemi essenziali della scienza letteraria, e con tale acutezza, che oggi eluderli o ignorarli è impossibile. Non li avrà forse risolti, ma gli stessi errori, l'arditezza e coerenza di questi errori tanto più concentra l'attenzione sui problemi posti [...] La scienza marxista deve essere riconoscente ai formalisti, in quanto le loro teorie possono divenire oggetto di una critica seria, nel cui processo si potranno chiarire, e si dovranno rafforzare, le basi dello studio letterario marxista. Ogni giovane scienza – e lo studio letterario marxista è molto giovane – deve apprezzare assai più il buon avversario, che il cattivo compagno di milizia»¹⁰¹. Che il libro di Medvedev non chiedesse un'incondizionata adesione, ma stimolasse all'opposto l'intelligenza critica, con i naturali dubbi che a questa s'accompagnano, lo rivela, se ce ne fosse bisogno, una lettera di Pasternak allo stesso Medvedev, in cui il poeta confessa di «condividere totalmente» la critica al formalismo nelle sue linee generali, ma la trova ingiusta «quanto ai dettagli», per «l'interpretazione insufficiente di alcuni concetti, quali la stranificazione, l'interazione di fabula e intreccio», idee «talmente felici» su cui si potrebbe «fondare un'estetica»¹⁰². Questo libro ha invece oggi la funzione deterrente di certi testi consacrati, che non si frequentano ormai più, ma della cui autorità ci si giova per richiamare all'ordine gli spiriti ribelli¹⁰³.

Come le galline gestaltiste distinguono senza fallo fra due toni di grigio, anche lo studioso di letteratura sovietica deve saper cogliere le differenze da sfumature sottilissime. In questo caso tuttavia le posizioni sono abbastanza chiare: ai due estremi gli atteggiamenti simpatetico dei semiotici¹⁰⁴, e di

101. P. N. Medvedev, *Formal'nyj metod* cit., p. 232. Quanto alla polemica fra marxisti e formalisti lo stesso Medvedev la definisce «inutile per gli uni come per gli altri». Infatti «la critica marxista, che era chiamata a dare battaglia al formalismo sui problemi essenziali e ad arricchirsi in questo confronto, evitò lo scontro col formalismo sul terreno dei problemi autentici, dei problemi cioè della specificazione e del significato costruttivo. I marxisti, nella maggior parte dei casi, presero in appalto la difesa dei contenuti. Pertanto il contenuto [...] veniva contrapposto, in modo illegittimo, alla costruzione poetica come tale. Così i marxisti evitavano semplicemente il problema della funzione costruttiva del contenuto», p. 94.

102. B. L. Pasternak - *kritik formal'nogo metoda*, in «Trudy po znakovym sistemam v», Tartu 1971, p. 529 (la lettera di Pasternak reca la data 20 VII 1929, il libro di Medvedev era apparso al termine del 1928).

103. Che il libro di Medvedev sia oggi in Unione Sovietica più citato che realmente conosciuto lo conferma, se ce ne fosse bisogno, l'augurio di un suo estimatore, V. Kožinov, affinché venga ristampato, poiché «lo si può trovare soltanto nelle grandissime biblioteche», V. Kožinov, *Istorija literatury v rabotach Opojaza*, in «Voprosy literatury», 7, 1972, p. 100.

104. Un riconoscimento, più o meno esplicito, della paternità formalista lo si trova in molti lavori dei semiotici, in particolare cfr.: E. Meletinsky and D. Segal, *Structuralism and Semiotics in the Urss*, in «Diogenes», 73, Spring 1971, pp. 88 ss.; R. Zaripov, V. Ivanov, *Posleslovie redaktorov russkogo izdanija*, in A. Mol', *Teorija informacii i estetičeskoe vosprijatie*, M. 1966, p. 342; A. Žolkovskij, Ju. Ščeglov, *Strukturnaja poetika - poraždajuščaja poetika*, in «Voprosy literatury», 1, 1967, p. 75; M. G. Sokoljanskij, O

violenta polemica contro l'agnosticismo, il cosmopolitismo, la mancanza di idee formalisti. Preclaro esempio di tali oppositori è S. Mašinskij, che in un suo articolo accomuna il formalismo alla «decadenza europea, alla filosofia intuizionista» e persino a Benedetto Croce¹⁰⁵. Al centro un gruppo di studiosi accademici (N. L. Stepanov, V. V. Vinogradov, G. A. Bjalj), che considerano la scuola formale un momento errato, ma non del tutto improduttivo¹⁰⁶, e alcuni giovani (D. D. Ivlev, S. I. Suchich, A. Subbotin), che si sono interessati di problemi specifici dell'indagine formalista¹⁰⁷. Ivlev, che al formalismo ha dedicato in questi anni vari lavori, conclude l'*avtoreferat* della propria *dissertacija* sui *Metodologičeskie problemy poetiki v sovetskom literaturovedenii 20-ch godov* affermando di ritenere «l'utilizzazione dell'eredità della scuola formale, e in particolare della poetica funzionale, possibili e necessaria»¹⁰⁸.

Fra i lavori più recenti si segnalano due interventi polemici di Ju. Barabaš e V. Kožinov. Nel suo articolo, *Algebra i garmonija*¹⁰⁹, Barabaš raffronta le esperienze dei formalisti con le ricerche degli strutturalisti contemporanei. Comune è l'origine: Saussure (il formalismo anzi sarebbe «l'a-

Strukturalizme v literaturovedenii cit., p. 116. Più cauta, e sovente persino critica, la posizione di Lotman, per il quale il problema dei rapporti fra formalismo e strutturalismo «è oggi, da studiosi diversi e per cause diverse, artificialmente ipertrofizzato», cfr.: Ju. M. Lotman, *Lekcii po struktural'noj poetike. Vvedenie. Teorija stiča*, Tartu 1964, pp. 8 ss.; Id., *Struktura chudožestvennogo teksta*, M. 1970, p. 44; Id., *Analiz poetičeskogo teksta*, L. 1972, pp. 16 ss.

105. S. Mašinskij, *Puti i pereput'ja* cit., p. 79; dello stesso vedi anche *Bor'ba s formalizmom i vul'garnoj sociologiej v sovetskoj kritike i literaturovedenii*, in *Iz istorii sovetskoj estetičeskoj mysli*, M. 1967.

106. N. L. Stepanov, *Ju. N. Tynjanov - teoretik stiča*, in Ju. N. Tynjanov, *Problema stičotvornogo jazyka. Stat'i*, M. 1965; V. V. Vinogradov, *O trudach Ju. N. Tynjanova po istorii russkoj literatury pervoj poloviny XIX v.*, in Ju. N. Tynjanov, *Puškin i ego sovremenniki*, M. 1968; Id., *Stilistika. Teorija poetičeskoj reči. Poetika* cit., pp. 130 ss., 175-181; G. A. Bjalj, *B. Ejchebaum - istorik literatury*, in B. Ejchenbaum, *O proze*, L. 1969; Id., *B. M. Ejchenbaum (1886-1959). K 80-letiju so dnja ego roždenija*, in «Izvestija Akademii Nauk SSSR. Serija literatury i jazyka», 26, 1967.

107. D. D. Ivlev, *K voprosu o metodach ocenki i analiza literaturnogo proizvedenija*, in «Aktual'nye problemy teorii istorii literatury xx veka. Učenyje zapiski aspirantov. T. V. Filologičeskie nauki. Latvijskij gosudarstvennyj universitet im. P. Stučki», Riga 1966; Id., *Formal'naja škola i problema edinocelostnogo chudožestvennogo proizvedenija*, in «Aktual'nye problemy» cit.; Id., *Metodologičeskie problemy poetiki v sovetskom literaturovedenii 20-x godov*, M. 1968, (avtoreferat dissertacii); Id., *Opojaz*, in *Kratkaja literaturnaja enciklopedija*, V.; S. I. Suchich, *Voprosy žanra v trudach formalistov i sociologov 20-x godov*, in «Učenyje zapiski Gor'kovskogo gosudarstvennogo universiteta imeni N. I. Lobačevskogo», 79, 1968; Id., *O sud'bach russkogo formalizma* cit.; A. Subbotin, *Kategorii žanra i roda poezii v estetike Majakovskogo i teorijach formal'noj školy*, in «Učenyje zapiski Ural'skogo universiteta», 64, 1968.

108. D. D. Ivlev, *Metodologičeskie problemy* cit., p. 15.

109. Ju. Barabaš, *Algebra i garmonija*, in «Znamja», 4 e 5, 1971.

nello di congiunzione fra Saussure e lo strutturalismo»¹¹⁰); comune la metodologia, fondata sullo studio immanente e sincronico dei testi, e rivolta ai soli aspetti fonologico e sintattico; comune la presunzione di cogliere attraverso modelli formali la peculiarità dell'arte. «Ucciso il suono,/Scissi come cadavere la musica./Verificai con l'algebra l'armonia», esclama il Salieri puškiniano. I formalisti, e i loro stretti consanguinei strutturalisti, confondono l'arte con la tecnica, il genio con il mestiere, l'invenzione con la ripetizione («Il mestiere/Posi dell'arte a fondamento, e dunque/Artigiano mi feci»), e come Salieri sono condannati al fallimento e all'impotenza. Assai più di questi risaputi paralleli fra formalismo e strutturalismo, e di queste poco perspicue metafore, interessano le conclusioni, in cui Barabaš consente che «l'applicazione all'estetica di metodi strutturali entro certi limiti può dare risultati pratici»¹¹¹, ma bisogna ben guardarsi dalle contaminazioni fra strutturalismo e marxismo, d'uso in Francia. Insomma, che lo strutturalismo coltivi il proprio orticello, e non pretenda, come già aveva fatto il formalismo negli anni venti, a mostruosi connubi.

Secondo Lotman, Vadim Kožinov sarebbe uno dei pochi, fra gli avversari dello strutturalismo sovietico, «che cerca di capire il problema di cui scrive»¹¹². Nell'articoletto *Istorija literatury v rabotach Opojaza*¹¹³ apparso su «Voprosy literatury» e di cui riporto l'essenziale, questi riconosce alle ricerche formaliste in grande significato storico e una notevole attualità: queste consisterebbero nella generalizzazione coerente delle teorie e delle pratiche artistiche avanguardiste. I formalisti hanno infatti assolutizzato il principio futurista, che situava il «valore» di un'opera nella rottura del canone artistico vigente, facendone il primo motore della dinamica letteraria (qui è d'obbligo la citazione da Tynjanov: «noi, come tutti i contemporanei, tracciamo un segno d'eguaglianza fra il nuovo e il buono»¹¹⁴). In tal modo hanno scoperto, in luogo delle leggi che guidano l'evoluzione letteraria, come essi credevano, i meccanismi che governano le mode letterarie, e poiché la moda è oggi un fatto capitale della cultura contemporanea, hanno approntato una adeguata teoria del moderno. Come Colombo, avrebbero scoperto inconsapevolmente l'America, scambiandola per l'India. L'immagine, se pur peregrina, è in questo caso appropriata. Per Kožinov i valori autentici non sono nei galeoni che solcano gli oceani della letteratura di massa, colmi di falsi tesori, ma nei compagni eterni, nei testi pensati fuori dalle mode, per un ideale lettore e non per il grande pubblico: «Chi vede in ciò un certo svilimento

110. Ju. Barabaš, *Algebra i garmonija*, in «Znamja», 4, 1971, p. 211.

111. Ju. Barabaš, *Algebra i garmonija*, in «Znamja», 5, 1971, p. 237.

112. Ju. M. Lotman, *Literaturovedenie dolžno byt' naukoj*, in «Voprosy literatury», 1, 1967, p. 93.

113. V. Kožinov, *Istorija literatury v rabotach Opojaza*, in «Voprosy literatury», 7, 1972.

114. Ju. N. Tynjanov, *Literaturnyj fakt*, in *Archaisty i novatory*, L. 1929, p. 11.

del lavoro di studiosi di grande talento e largamente noti, ripeto [...]: Nel xx secolo lo studio della moda letteraria (che è inseparabile, in particolare, dal fenomeno della cultura di massa) è, in realtà, un compito abbastanza importante»¹¹⁵.

Insomma, visto che fanno ancora tanto chiasso questi formalisti, e in casa non si possono accogliere, diamogli un posto nella *dépendance!*

115. V. Kožinov, *Istorija literatury* cit., p. 113.

Los tipos funcionales de construcciones entonativas del español

El establecimiento de los tipos funcionales de unidades o construcciones entonativas del español presupone el siguiente método y posiciones teóricas¹.

El análisis se inicia con la investigación de la estructura léxico-sintáctica, con el fin de determinar el papel funcional de la entonación. Este análisis permite establecer tipos de construcciones sintácticas capaces de utilizarse potencialmente en la comunicación con varios significados, sólo mediante la entonación. La estructura léxico-gramatical «Fue él quien lo hizo», por ejemplo, es capaz de expresar dos significados en dependencia de la entonación (Fue él quien lo hizo. ¿Fue él quien lo hizo?). La capacidad de la estructura léxico-gramatical de ser usada potencialmente en la comunicación varias veces con diferentes significados, se denomina polisemia. En estos casos la entonación actúa como miembro activo de la interacción de la entonación y de la estructura léxico-gramatical. En otros casos pueden actuar como miembros activos los componentes léxico-gramaticales. De este modo, la estructura léxico-gramatical puede expresar sólo un significado en la comunicación (por ejemplo, ¿Ha estado Ud. alguna vez en Nueva York?). Este fenómeno contrario se denomina monosemia. La investigación de la estructura léxico-gramatical permite, así, determinar las posibilidades generales diferenciales de sentido de la entonación en la lengua, de los medios entonativos principales: los tipos de construcciones o unidades entonativas en general, el desplazamiento del centro entonativo y la división sintagmática². La determinación de los pares mínimos revelará el papel funcional de cada tipo de construcción entonativa (CE). Para la determinación de la funcionalidad del centro entonativo es preciso fijar sus posibilidades de desplazamiento en la lengua.

El análisis de los diferentes casos en que la estructura léxico-gramatical es polisémica, permite distinguir varios tipos de polisemia, que se diferen-

1. Un análisis de la bibliografía sobre entonación española, desde este punto de vista, será realizado en un trabajo aparte.

2. El término sintagma está usado en la concepción de Ššerba, como un todo semántico-entonativo. En la terminología de T. Navarro equivale a «gruppo fónico». La división sintagmática indica la juntura terminal del sintagma.

cian en base al carácter de la interacción de la estructura léxico-gramatical y de la entonación y de los resultados de dicha interacción. Es posible distinguir por lo menos cinco casos.

1) Posibilidades diferenciales de sentido de la entonación en relación con el funcionamiento de las oraciones como afirmativas, interrogativas o ponderativas: Ella tiene más hambre. ¿Ella tiene más hambre?, ¡Ella tiene más hambre!

2) Posibilidades diferenciales de sentido de la entonación en relación con la relevación de los diversos componentes de la oración: El *avance* comenzó al amanecer. El avance *comenzó* al amanecer. El avance comenzó al *amanecer*.

3) Posibilidades diferenciales de sentido de la entonación en relación con el funcionamiento de la oración como simple y como parte de una compuesta: En la capital tienen lugar las competencias de verano. En la capital tienen lugar las competencias de verano/, en las que toman parte todos los equipos del país.

4) Posibilidades diferenciales de sentido de la entonación en relación con la división sintagmática: No habrá guerra. No/, habrá guerra.

5) Posibilidades diferenciales de sentido de la entonación en la concretización del significado lexical o sinsemántico de algunas palabras: *El* te gusta mucho. El *té* gusta mucho.

Mediante el análisis de los pares mínimos resultantes, principalmente, del primer caso antes mencionado, es posible determinar los tipos funcionales de CE característicos del español. Cada CE es determinada funcionalmente en base a sus capacidades diferenciales de sentido, aplicando rigurosamente dos rasgos, uno fonético y otro funcional. Estos rasgos actúan en conjunto. El análisis de acuerdo al rasgo muestra el carácter del cambio fonético. El rasgo funcional permite establecer el papel diferencial de cada unidad.

La siguiente etapa, relacionada con el establecimiento de las unidades, supone la descripción de las características fonéticas de cada tipo. A este respecto, con el fin de lograr una imagen detallada de las particularidades fonéticas de las curvas entonativas, puede utilizarse el análisis experimental. Luego, es preciso determinar la capacidad funcional de cada CE. Finalmente, la investigación continúa con la descripción del uso, funcionamiento de las CE en el habla.

En relación con el funcionamiento de la entonación, debemos subrayar la siguiente posición: Las diferencias creadas por la entonación son heterogéneas, no equivalentes desde el punto de vista del sentido. Pueden surgir diferencias incompatibles en una misma posición (por ejemplo, en el caso de afirmación e interrogación), diferencias que pueden excluirse entre sí; su intercambio ocasionaría la ruptura de la comprensión de la unidad del diálogo. En segundo lugar, pueden producirse diferencias compatibles en una misma posición, intercambiables entre sí, sin que por ello se rompa la com-

prensión de la unidad del diálogo, matices dentro de los límites de un mismo significado comunicativo (por ejemplo, el desplazamiento del centro entonativo en la oración afirmativa monosintagmática: El avance comenzó al amanecer).

El análisis de la capacidad diferencial de sentido de la entonación en relación con las posibilidades de utilizar la estructura léxico-gramatical en calidad de oración afirmativa, interrogativa y ponderativa, permitieron determinar los pares mínimos, en base a los cuales podemos establecer los tipos funcionales de CE típicos del español³.

El material será expuesto en el siguiente orden. Primeramente se tratará del establecimiento de las CE, luego de la descripción fonética de cada unidad con ayuda de análisis oscilográfico, y de los casos principales de uso de las CE en el habla. Finalmente se tratará de las diferencias entre el sistema descrito y el sistema de unidades de T. Navarro.

He aquí los pares mínimos existentes en español. Expresan diferencias incompatibles en una misma posición. Llama la atención la cantidad de estructuras léxico-gramaticales que expresan oposición de afirmación y pregunta:

- 1) «Cómo manejar una máquina IBM». (título). ¿Cómo manejar una máquina IBM? (pregunta).
- 2) Estudió economía. (afirmación). ¿Estudió economía? (pregunta).
- 3) Es él quien debe pagar. (afirmación). ¿Es él quien debe pagar? (pregunta).
- 4) ¿Cuánto cuesta? (pregunta neutral). ¿Cuánto cuesta? (pregunta reiterativa).
- 5) ¿Dónde vive? (pregunta neutral). ¿Dónde vive? (pregunta reiterativa con respuesta).

3. Las observaciones de la entonación española son el resultado del análisis de la entonación en hablantes de origen tanto español como latinoamericano. Las oposiciones descritas fueron sometidas a la verificación de portadores de español que dominan la lengua literaria. Estas oposiciones agotan el papel de la entonación en la lengua general española. Nuestras observaciones están fundadas en la constatación de identidad de las cualidades diferenciales de sentido de la entonación en España y en Hispanoamérica. Las diferencias descubiertas entre ellas se refieren al uso de las CE en el habla (que no son objeto de estudio en este artículo).

Es necesario tener en cuenta que estamos frente a una lengua de cultura, hablada en muchos países; por ello, es de esperar que no pueda ser rigurosamente homogénea en todas partes, y que, por esta causa, pueda variar, dentro de ciertos marcos, en los diferentes países. Este hecho fue ya observado en la literatura lingüística en relación con el establecimiento del inventario de fonemas del español (ver A. Martinet «Elementi di linguistica generale», 1971, pág. 28). Podemos agregar que, desde el punto de vista fonético, en la literatura científica se ha hecho hincapié en las diferencias dentro de los «acentos españoles» y de «los acentos latinoamericanos», aunque las modulaciones relativas del tono, las proporciones en las medidas de los grupos fonéticos y el orden general de los elementos melódicos de la palabra presentan, en toda Hispanoamérica, rasgos semejantes, que a su vez coinciden con la características generales de la entonación española. (T. Navarro, «Manual de entonación española», México, 1966, pág. 12).

6) Dijo que pensaba ir al cine/o al Conservatorio. (afirmación). ¿Dijo que pensaba ir al cine/o al Conservatorio? (pregunta).

7) Pedro tiene una novia más bonita. (afirmación). ¿Pedro tiene una novia más bonita? (pregunta). ¡Pedro tiene una novia más bonita! (ponderación).

En español es posible distinguir 6 tipos fundamentales funcionales de CE. La distinción de título y de pregunta con palabra interrogativa permite determinar CE-1 y CE-2 (primer par). La diferenciación de afirmación y pregunta sin palabra interrogativa permite determinar CE-3 (segundo par). La oposición de afirmación con giro relevador y de pregunta con dicho giro, dio base para establecer CE-4. La oposición de pregunta neutral y de pregunta reiterativa permite determinar CE-5. Finalmente, la diferenciación de afirmación en las estructuras léxico-gramaticales incompletas con la palabra «más», permite establecer CE-6. Estas CE se manifiestan en diversos medios sintácticos.

Es necesario hacer notar que el establecimiento de las CE se reduce a los tipos en sí. Queda por realizar la determinación de las variantes de estas construcciones y de los posibles tipos de transición o intermedios que se manifiesten en el habla. Las CE serán ilustradas en los tipos de oraciones en los que se manifiestan más claramente. Estas construcciones pueden ser presentadas en una sola posición fonética. En CE-1,3 y 5, el considerable cambio de tono tiene lugar permanentemente al final de la oración. En CE-2 la parte acentuada de la construcción aparece al comienzo de la oración. Esta construcción puede tener una parte protónica sólo por razones fonéticas (el centro entonativo o parte acentuada generalmente no se desplaza). En CE-4 la parte acentuada puede manifestarse en diferentes lugares de la oración debido al desplazamiento del giro sintáctico al que aquélla acompaña. Las particularidades fonéticas de los tipos CE del español quedarán más en claro mediante la descripción de la estructura fonética de cada uno de los tipos.

Descripción fonética de los tipos CE

De acuerdo a métodos conocidos y generalmente aceptados, la entonación se comprende como una unidad de componentes: tono, duración e intensidad principalmente. Desde este punto de vista, la presente descripción de las características fonéticas de las CE españolas, constituye sólo el primer estadio descriptivo de las construcciones entonativas. La exposición se limita, fundamentalmente, a la descripción de los cambios tonales significativos y más persistentes, ya que el tono es el parámetro que cumple el papel diferenciador más importante en la entonación española. Con este fin, se ha utilizado el análisis auditivo y oscilográfico.

El análisis auditivo permitió estudiar los rasgos entonativos de los más diversos tipos de oraciones, y determinar los cambios significativos de tono. Para ello, se utilizó el siguiente material: a) Se examinó el habla española

en España (Barcelona y Madrid) y el habla de latinoamericanos. b) Se analizaron materiales de conversación inscritos en discos. Además, fueron seleccionados, a modo de ilustración, los ejemplos más típicos de contextos diversos para el análisis oscilográfico, con la finalidad de precisar el movimiento de las líneas tonales en los diferentes hablantes de español, y expresar – reflejados en cifras – los cambios significativos de tono que distinguen a las CE entre sí.

Para el análisis de los cambios significativos de tono, es preciso establecer el sistema de diapasones del tono fundamental del hablante. Los diapasones permiten expresar en cifras relativas los cambios significativos.

Es necesario, además, describir las posibles posiciones fonéticas en las cuales puede aparecer cada construcción. En la exposición siguiente se tratará, primeramente, de las condiciones del experimento, del establecimiento del sistema de diapasones de los locutores. Finalmente, se describirá brevemente cada tipo, y se darán los casos más frecuentes de su uso.

Condiciones generales del experimento

Se trata de la elección de los locutores y de las oraciones para el análisis oscilográfico. Los oscilogramas del material inscrito fueron hechos en oscilógrafo H-102 en el Laboratorio de Lingüística Estructural de la Facultad de Filología de la Universidad Estatal de Moscú. La velocidad utilizada fue de 500 milímetros por segundo, la película, KH-3.

Para el análisis fueron seleccionadas 20 oraciones que ilustran los tipos CE en las diversas posiciones sintácticas. Algunas están tomadas de materiales de conversación del Gabinete lingüafónico de la U. de Moscú. La mayor parte de las oraciones está tomada de conocidas obras literarias de escritores españoles y latinoamericanos de este siglo, las que fueron registradas en cinta magnética con contexto, y luego, aisladas (en el Laboratorio de Habla Oral de la U. de Moscú).

Los locutores fueron previamente informados del contenido de las obras en general, y del contenido de la parte del libro de donde fueron extraídas las oraciones, en particular. Las pocas oraciones sacadas de los materiales de conversación fueron inscritas por locutores españoles.

En el experimento participaron 3 locutores latinoamericanos: un venezolano (locutor K), un colombiano (locutor A), y un chileno (locutor F). Son portadores naturales del español y dominan la lengua estandar.

He aquí las características del diapasón general de los 3 locutores que registraron la mayor parte del material para el análisis oscilográfico. Como se verá, las diferencias relativas que distinguen, por ejemplo, a CE-3 de CE-5, se manifestarán en cada locutor:

	voces masculinas		voz femenina
	locutor K	locutor A	Locutor F
Límite superior del diapasón general	250 hertz	214 hertz	500 hertz
tono medio {	límite superior 150 hertz	136 hertz	300 hertz
	límite inferior		
	107 hertz	107 hertz	214 hertz
Límite inferior del diapasón general	71 hertz	71 hertz	100 hertz

El límite superior del diapasón general está determinado por la parte acentuada de CE-4. El límite inferior del diapasón general se manifiesta en el descenso tonal de CE-1. El límite superior del tono medio se manifiesta con CE-2 (por la parte acentuada), y el inferior por la parte pretónica de CE-1. *Construcción entonativa primera* (CE-1).

Llegará pronto

Se manifiesta de la manera más clara en la expresión de conclusión. La curva entonativa se distingue por el siguiente cambio tonal significativo: conclusión descendente de la oración. El descenso del tono se manifiesta en la última sílaba acentuada o en la sílaba postónica. La línea tonal en los oscilogramas desciende hasta 71 y 93 hertz en la pronunciación de los locutores K y A, y hasta 181 hertz en el locutor F. La intensidad al final de la oración disminuye.

En la parte pretónica la línea tonal presenta una dirección horizontal. Se mueve por el límite inferior del tono medio y puede presentar un movimiento ascendente-descendente. En nuestros locutores el tono se mueve entre 107 y 115 hertz (locutores K y A), y 214-250 hertz (locutor F).

Construcción entonativa segunda (CE-2):

¿Qué deseas?

Se manifiesta más claramente en la pregunta interrogativa con palabra interrogativa (pronominal). El rasgo principal de CE-2 es el ligero ascenso tonal en la sílaba acentuada de la palabra interrogativa; en esta sílaba el tono alcanza el límite superior del diapasón medio. Esta misma sílaba recibe, además, un aumento de la intensidad. En la pronunciación de nuestros locutores, el tono asciende hasta 136 y 150 hertz en los locutores K y A, y hasta 300 en el locutor F.

Dentro de los límites de la sílaba el tono puede tener forma horizontal,


ascendente o descendente. La parte postónica de CE-2 presenta dirección descendente. El descenso máximo del tono tiene lugar en la última sílaba de la oración. La intensidad disminuye paulatinamente hasta la última sílaba.

La parte pretónica puede existir o no. Si existe, se manifiesta sólo por razones fonéticas, y se pronuncia con tono ascendente.

Esta CE se manifiesta más frecuentemente en la oración interrogativa con palabra interrogativa. Sin embargo, puede usarse en otros medios sintácticos.

Uso de CE-2: CE-2 se usa también, principalmente, en las afirmaciones con giro sintáctico (ser... quien, el que...) y en las oraciones que expresan ponderación. En el primer caso, CE-2 aparece en la sílaba acentuada de la palabra puesta en relieve por el giro. En las oraciones ponderativas tipo «¡Qué bien!», aparece en el pronombre o en el adverbio.

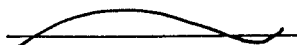
Construcción entonativa tercera (CE-3):


¿Podría hablar con Juan?

Se usa frecuentemente en la oración interrogativa sin palabra interrogativa. Esta construcción presenta una figura compleja. Se caracteriza por tener los siguientes rasgos permanentes: el tono comienza a ascender antes de la primera sílaba acentuada. En esta sílaba asciende aun más. Este ascenso es un poco superior al tono medio. En el diapasón de nuestros locutores el tono alcanza aquí 166 y 153 hertz (locutores K y A) y 375 hertz (locutor F). Después de la primera sílaba acentuada el tono baja paulatinamente hasta la última sílaba acentuada de la oración. En esta sílaba el tono es un poco inferior al tono medio. Por ejemplo, en los locutores K y A el tono baja hasta 96 y 93 hertz, y en el locutor F, hasta 187 hertz.

En la sílaba (o sílabas) postónica, el tono sube hasta el tono medio (límite superior): en los locutores K y A hasta 150 y 125 hertz. El ascenso, aquí, es menor que al comienzo de la oración. Este rasgo se observa permanentemente. En las oraciones compuestas de una palabra fonética está presente sólo la conclusión ascendente en la sílaba postónica. En general, si no hay sílabas postónicas, la conclusión descendente-ascendente de la oración tiene lugar dentro de los límites de la sílaba acentuada.

La principal característica de esta CE es la presencia, en ella, de dos cumbres (o picos) entonativas, una al comienzo, y otra al final de la oración. De ellas, es significativa sólo la cumbre final, es decir, el ascenso del tono en la última sílaba postónica. Este rasgo es inmóvil, nunca se desplaza. La primera cumbre (al comienzo de la oración) está ausente en las oraciones de sólo una palabra fonética, y a pesar de ello, el carácter de pregunta se conserva:




La curva antes descrita es denominada a menudo entonación circunfleja por analogía con el acento circunflejo. El brusco ascenso de tono en la sílaba acentuada de la palabra puesta en relieve por el giro es considerablemente mayor que en CE-2. En la pronunciación de nuestros locutores estas diferencias fundamentales se reflejan de la siguiente manera:

	CE-2				CE-4
Loc. K =	150 hertz	←		→	214-250 hertz
Loc. A =	136 hertz	←		→	214 hertz
Loc. F =	300 hertz	←		→	400-500 hertz

Uso de CE-4: Se usa también a menudo en otro medio sintáctico. Caracteriza a la pregunta reiterativa sin palabra interrogativa con matiz de sorpresa, y a la pregunta con palabra interrogativa con matiz de sorpresa. (¿Qué te pasa, Carmiña?!, ¿Que yo robo?!).

Construcción entonativa quinta (CE-5):



 ¿Que a qué hora almuerzo?

Aparece corrientemente en la pregunta reiterativa. En este caso estamos en presencia de una curva entonativa contrapuesta a la curva entonativa de CE-3. El rasgo significativo de esta CE es el considerable ascenso del tono al final de la oración en la sílaba postónica después de la última sílaba acentuada, hasta el límite superior del diapason general. Este rasgo es característico de CE-5. Si no hay sílabas postónicas, el ascenso de tono ocurre en la sílaba acentuada. Este ascenso es mucho mayor que en CE-3. En la pronunciación de nuestros locutores estas substanciales diferencias se reflejan así:

	CE-3				CE-5
Loc. K =	150 hertz	←		→	214 hertz
Loc. A =	125 hertz	←		→	214-187 hertz
Loc. F =	250 hertz	←		→	400 hertz

En general, se mantienen las mismas diferencias que en los casos de oposición de CE-2 y CE-4.

Las partes restantes de esta curva pueden variar en la pronunciación de los hablantes de español. La última sílaba acentuada puede pronunciarse con un tono inferior al medio, como en CE-3, e incluso con un descenso grande de tono. La parte que se pronuncia antes de la última sílaba acentuada puede presentar semejanza con CE-3 o pronunciarse con tono ascendente.

Uso de CE-5: Esta CE permite distinguir la pregunta y la afirmación en oraciones con la conjunción «o». Se usa en sintagma no final de la oración interrogativa con «o». El sintagma final se pronuncia con CE-1 (el descenso inferior al tono medio puede ser mayor, resultando un gran contraste entre la rama tensiva y distensiva: ¿Hablamos o no hablamos?). En el sintagma

no final de la oración afirmativa con «o», se usa, como es sabido, CE-3, y en el sintagma final CE-1. En el último caso, como muestran las investigaciones, en las oraciones breves, puede no haber división sintagmática. En la oración interrogativa, la división aparece regularmente.

Construcción entonativa sexta (CE-6):

¡Hace un viento!

En las oraciones gramaticalmente incompletas con las palabras «un, tan, más, cada» que expresan ponderación, se pronuncia una curva entonativa singular. Esta CE presenta los siguientes rasgos. El tono revela una dirección ascendente, comenzando desde un tono inferior al medio (desde 95 hertz en la pronunciación de los locutores K y A, y 250 hertz en F) y paulatinamente sube hasta el límite superior del tono medio o un poco más.

El tono puede presentar pequeños descensos y ascensos en el medio. De este modo, la línea entonativa adquiere forma ondulada. En las oraciones breves tipo «¡Hace un calor!», la dirección ascendente del tono se aprecia más claramente, y en las oraciones extensas la línea entonativa puede ser más horizontal. En las palabras «más, cada, tan», aumenta a menudo la intensidad.

Los cambios significativos de tono de los tipos CE ocurren generalmente dentro de los límites de la palabra, aunque en determinados casos (por ejemplo, cuando no hay sílabas postónicas), estos cambios pueden ocurrir dentro de los límites de la palabra acentuada, como vimos (CE-5,3,4).

En la pronunciación concreta de los hablantes un mismo tipo CE puede tener diferentes realizaciones fonéticas. Por esto, a veces hay aproximación de algunos tipos entre sí. Tenemos un claro ejemplo en la pronunciación de CE-3. Con un menor descenso de tono en la sílaba acentuada y mayor ascenso en la sílaba postónica, esta CE se aproxima a CE-5.

Una observación atenta de los diferentes tipos de interrogación, en vista a profundizar la descripción funcional de los tipos de interrogación en español, permite correlacionarlos de la siguiente manera. Por lo visto, las diferencias entonativas entre los diversos tipos de oraciones interrogativas en español: pregunta absoluta, pregunta especial (con palabra interrogativa), y pregunta con giro relevador, se pueden considerar evidenciadas, en considerable medida, por su estructura sintáctica. En dependencia de esta última, varía, ante todo, la amplitud absoluta del máximum melódico. Las diferencias semánticas entre los tipos mencionados de pregunta pueden reducirse a diferencias en el grado de precisión-imprecisión del predicado de la pregunta. Así, mientras más alto es el grado de precisión del predicado de la pregunta, más considerable es el ascenso de tono. Los significados absolutos del máximum melódico crecen en el siguiente orden: pregunta especial

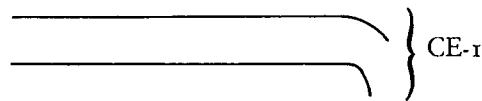
(pronominal) (CE-2), pregunta absoluta (CE-3), pregunta con giro relevador (CE-4). De todos los tipos indicados, como también de la pregunta reiterativa (CE-5), el rasgo invariante, relevante en la oposición pregunta-afirmación, es el nivel tonal más alto en comparación con la oración afirmativa (comparar los significados del máximo melódico, por ejemplo, en la pronunciación del locutor F: CE-1 = 250 hertz, CE-2 = 300 hertz CE-3 = 375 hertz, CE-4 = 400, 500 hertz, CE-5 = 400 hertz). De la pertenencia de los diversos tipos de pregunta a una invariante, da testimonio, además, la posible aproximación de los correspondientes tipos CE entre sí, por ejemplo, CE-3 y CE-5.

En los casos en que en la oración afirmativa se usan CE-2 (oración afirmativa con giro relevador) o CE-3 (sintagma no final semánticamente inconcluso), en la oración interrogativa encuentran correspondiente en CE-4 (oración interrogativa con giro relevador) y CE-5 (sintagma no final semánticamente inconcluso en oraciones con la conjunción «o»).

Finalmente, los 6 tipos de CE establecidos para el español permiten constatar diferencias con los sistemas de unidades propuestos por otros autores. Nos referimos, principalmente, a T. Navarro, quien ha estudiado con profundidad los problemas de entonación española. Navarro distingue 10 unidades entonativas en español. La diferencia entre ambos sistemas se refiere a la cantidad de unidades. Es posible establecer la siguiente correlación con Navarro:

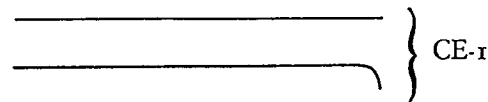
CE-6 en el sistema de Navarro constituye una realización fonética de uno de los tipos ya establecidos por él. Las 10 unidades encajan en los 5 tipos funcionales. Dichas unidades se reducen por el grado de expresividad fonética de la siguiente manera⁵:

1) La cadencia y la semicadencia se unen por el grado de expresividad fonética con CE-1:



Ambas pueden aparecer en una misma posición, sintagma. En el siguiente ejemplo, tomado del autor, es posible pronunciar el tonema de cadencia en lugar de semicadencia: Yo nací *libre* /, y para ser libre //, escogí la soledad de los campos.

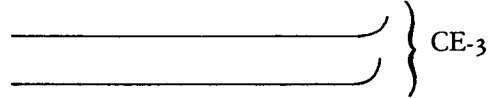
2) La suspensión coincide con CE-1 (es decir CE-1 incluye la cadencia, semicadencia y suspensión):



5. Las diferencias se ilustran esquemáticamente.

«El alto *cuervo*!, vestido de gala marcial//se yergue sin embarazo ni dureza».

3) La anticadencia y semianticadencia se funden en CE-3. No cumplen un papel diferenciador de sentido entre ellos. Por ejemplo:



«El paisaje, a través del aire caliente//tiembla y se *purifica*!, como si fuese de cristal».

4) La entonación de interrogación absoluta y la anticadencia constituyen CE-3. Ambas pueden funcionar en una misma posición:



- ¿No tiene usted algo barato?
- ¿En el mismo género?
- En el mismo género/u otro parecido⁶.

5) La entonación de interrogación relativa y la entonación de interrogación continuativa son compatibles en una misma posición:



¿No irás a pedirme dinero?

Resumiendo lo anterior, el análisis de las interrelaciones de la entonación y de la estructura léxico-gramatical llevó al establecimiento de 6 tipos funcionales de construcciones entonativas en español, descritos con ayuda de análisis oscilográfico. Este sistema de unidades permitió establecer correlaciones con el sistema de unidades de T. Navarro. En base al sistema descrito, quedan por estudiar las diversas funciones diferenciales de sentido de la entonación en español.

6. Ejemplo tomado de disco inscrito por locutores españoles.

Un capitolo della fortuna di P.-A. Caron de Beaumarchais in Italia

Pur dissentendo dal giudizio troppo elogiativo e contemporaneamente assai «expéditif» dato sul Beaumarchais in un lontano 1911 – giudizio che presentava l'autore come «l'homme le plus représentatif de son époque»!¹ – non volendo, però, con ciò negargli quelli che sono tuttora considerati i suoi pregi, ci limiteremo, in questa sede, a sottolineare unicamente parte di quella influenza che il Nostro esercitò sui suoi contemporanei e sino ai giorni nostri, se non in tutta Europa, almeno in Italia.

Molti dei problemi riguardanti la sua vita e la sua produzione letteraria non costituiscono più argomento di perplessità. Essi sono stati studiati e sviscerati in profondità da esimi studiosi prima di noi². Il tema, invece, che ci

1. Cl. Chiostrì, *Les traductions et les imitations italiennes des oeuvres de Beaumarchais*, Montevarchi, Tip. Cecchineri, 1911, p. 3.

2. Evitiamo, per brevità, di riportare per intero tutta la bibliografia critica riguardante il Beaumarchais, poiché essa è più che esaurientemente esposta e nell'opera del prof. Enzo Giudici, *Beaumarchais nel suo e nel nostro tempo: Le Barbier de Séville*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1964, pp. 853-896 e nella *Letteratura Francese; Dall'Illuminismo al Romanticismo*, Sansoni Accademia, 1974 pp. 322-324, dei proff. G. Macchia, L. De Nardis e M. Colesanti aggiornata al 1969-70. Ci limiteremo dunque a riportare gli articoli e i saggi da quella data in poi: Fritz Noske, *Social tensions in Le Nozze di Figaro*, in «Music and letters», January 1969; W. D. Howarth, *The recognition-scene in Le mariage de Figaro*, in «MLR», April 1969; Vivienne G. Mylne, B., *Extracta from Le Mariage de Figaro, act V, sc. 3*, in *The art of criticism...* Edinburgh, 1969; Jérôme Vercruysse, *Lettres inédites de B.*, in «RSH», avril-juin 1969; Cl. Vincenot, *Mensonge, erreur et vérité dans le Mariage de Figaro*, in «RSH», avril-juin 1969; Brian N. Morton, B. *Correspondance*, Tome I, Paris, Nizet, 1969; Jean-Pierre de Beaumarchais, B. *en Espagne*, in «RP», janvier 1970; Brian N. Morton, B. *Correspondance*, Tome II, Paris, Nizet, 1970; B. N. Morton, *La dernière aventure de B.: l'affaire des fusils de Hollande (mémoire inédit)*, in «Archives des lettres modernes», n. III, mars 1970; R. Niklaus, C. R. de: B. *Le Mariage de Figaro*, éd. J.-B. Ratermanis, Genève, 1968, in «RR», April 1970; E. J. Arnould, C. R. de: B. *Correspondance*, éd. B. N. Morton, Paris, Nizet, 1969, in «FS», January 1971; Joseph Sungolowsky, *Du côté de B. (B. et les Juifs)*, in «Les Nouveaux Cahiers», n. 24, printemps 1971; B. N. Morton, B. *et le prospectus de l'édition de Kehl*, in *Studies on Voltaire...* Vol. LXXXI, 1971; J. Vercruysse, C. R. de: B. *Correspondance*, Tome II, Paris, Nizet, éd. B. N. Morton, 1970, in «XVIII^e siècle», N. 3, 1971; J. P. de Beaumarchais, C. R. de: B. N. Morton, B. *Correspondance*, Vol. I e II, Paris, Nizet, 1969-70, in «RHLEF», juillet-août 1971; B. Fay, B. *ou les fredaines de Figaro*, Librairie académique Perrin, Paris, 1971; D. Walker, C. R. de: B. *Correspon-*

sembra non aver trovato sufficiente riscontro presso tali studiosi, è proprio quello della sua fortuna fuori dalla Francia. Anche le bibliografie esistenti ci sembrano infatti ancora troppo povere di informazioni. Cosa notoria è ormai che il Beaumarchais fu tradotto in tedesco, danese, olandese, svedese, polacco, russo, romeno, inglese e, logicamente, in italiano. Certo è che un'indagine un po' più approfondita in questo senso avrebbe se non altro il vantaggio di illuminare con dati nuovi gli studiosi che dell'evoluzione del teatro francese del XVIII secolo si stanno occupando.

Lasciando ad altri, almeno per il momento, tale compito, reputiamo per ora sufficiente dare i risultati di una piccola ricerca fatta nelle biblioteche italiane. Il nostro proposito è perciò quello di fornire il maggior numero di schede atte a dimostrare la popolarità del Beaumarchais in Italia dal XVIII secolo ai giorni nostri, siano esse apportatrici di notizie riguardanti le traduzioni, gli adattamenti per musica (libretti d'opera), le rappresentazioni (poche invero, essendo la maggioranza dei «repertori» teatrali andati dispersi o distrutti), i giudizi, infine, dei traduttori e degli studiosi che delle opere del Nostro si sono interessati.

Volendo incominciare da ciò che di più concreto ed esauriente abbiamo trovato, abbiamo deciso di elencare, qui di seguito, le traduzioni pubblicate, a tutt'oggi esistenti, iniziando dalla prima dell'*Eugenia*, per finire con la più recente del *Matrimonio di Figaro*: lungo e appassionato sguardo su un mondo letterario ben lungi dal suo esaurirsi.

dance, éd. B. N. Morton t. I-II, Paris, Nizet, 1969-70, in «AUMLA», n. 35, May 1971; Ann Livermore, *Rousseau, Beaumarchais and Figaro*, in «The Musical quarterly», July 1971; A.-C. Shewmake, *Un pamphlet clandestin (1779) de B. sur la politique contemporaine*, éd. critique (Thèse The Univ. of Wisconsin, 1971), in «DAI», vol. xxxii, n. 6, December 1971; P. Larthomas, *Le Langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Colin, Paris, 1972; Duc de Castries, *Figaro, ou la vie de B.*, Paris, Hachette, 1972; J. P. de Beaumarchais, *Les Mémoires contre Goëzmann et la morale rousseauiste de l'intention*, in *Transactions of the 3^d International Congress on the Enlightenment*, The Voltaire Foundation, Banbury, Oxfordshire, 1972; Jacques Proust, *B. et Mozart: une mise au point*, in «SF», gennaio-aprile 1972; P. Moes, C. R. de: *B. Correspondance*, éd. B. N. Morton, t. I-II, Paris, Nizet, 1969-70, in «RR», December 1972; J. P. de Beaumarchais, *B. devant la critique*, in «IL», mars-avril 1973; *Beaumarchais*, in «Europe», N. speciale, 1973; Frédéric Grendel, *B. ou la calomnie* («Les Grandes Biographies»), Paris, Flammarion, 1973; Abbé L.-N. Berthe, *Deux amis à la cour de Versailles. Une correspondance inédite de B. et Dubois de Fosseux*, in «XVIII^e siècle», n. 6, 1974; W. E. Rex, *Figaro's games*, in «PMLA», May 1974; R. Landy, *Le Mariage et les Noces. Notes pour Figaro*, in «IL», mars-avril 1974; *Mémoires de B. dans l'affaire Goezman*. Introduction et chronologie par Valentin Lipatti (Coll. «Littérature»), Paris, Nagel, 1974; M. Descotes, *Les Grands rôles du théâtre de B.*, Presses Universitaires, Paris, 1974; J. P. de Beaumarchais, *Un inédit de B: Le Sacristain*, in «RHLF», nov.-déc. 1974; J. Ehrard, *La société du Mariage de Figaro*, in *Approches des Lumières*, Paris, Klincksieck, 1974; R. Pomeau, *Le Barbier de Séville: de «l'intermède» à la comédie*, in «RHLF», nov.-déc. 1974; P. Rétat, *La mort de Chérubin*, in «RHLF», nov.-déc. 1974; J. Sungolowsky, *B.*, New York, Twayne Publishers, 1974.

1768

Eugenia/Dramma/in cinque atti/in prosa/del Sig. di Beaumarchais/ con un discorso/sopra il dramma serio/tradotto dal francese.

In Cosmopoli. L'Anno MDCCLXVIII.

In-8°. p. III-X «Avviso dell'Editore», p. XI-XLIX «Discorso Intorno al genere Drammatico serio», p. L «Personaggi», p. LI-LII «Vestiario de' Personaggi», p. 1-87 testo, 5 atti in prosa (11, p. 20 «Azione dell'intermedio», 13, p. 39 «Azione dell'intermedio», 19, p. 74-75 «Azione dell'intermedio», 9).

1769

Eugenia/Commedia/in cinque atti/in prosa/di Monsieur/de Beaumarchais/ tradotta in italiano dall'Abbate/Luigi Pieroni.

In Vicenza, MDCCLXIX. Per Gio: Battista Vendramini Mosca. Con licenza de' Superiori.

In-8°. p. 3-4 «Vestiario de' Personaggi», p. 5 «Personaggi», p. 7-83 testo, 5 atti in prosa (11, scena muta tra l'Atto, 13, scena pantomima fra l'Atto, 10, scena muta tra l'Atto, 19, scena pantomima fra l'Atto, 10).

1770

Eugenia/commedia/in cinque atti/in prosa/di Monsieur/de Beaumarchais/ tradotta in italiano dall'Abbate/Luigi Pieroni.

In Venezia, MDCCLXX. Presso Angelo Geremia. All'insegna della Minerva. Con licenza de' Superiori.

In-16°. p. 3-5 «Vestiario de' Personaggi», p. 5 «Personaggi» p. 7-108 testo, 5 atti in prosa (11, scena muta tra l'atto, 13, scena pantomima fra l'atto, 10, scena muta tra l'atto, 19, scena pantomima fra l'atto, 10).

1774

I due amici/Ovvero/il negoziante di Lione/Dramma/in cinque Atti, e in Prosa/Del Signor/di Beaumarchais/Rappresentato nel Teatro detto di S. Angelo/il Carnovale dell'anno 1772.

In «Composizioni Teatrali Moderne Tradotte de Elisabetta Caminer». Seconda Edizione. Tomo Terzo. In Venezia, MDCCLXXIV. a Spese di Pietro Savioni... Con Approvazione, e Privilegio.

In-8°, p. 7-8 «Avvertimento dell'Autore», p. 9 «Avviso della Traduttrice», p. 10 «Attori», p. 11-90 testo, 5 atti in prosa (15, 14, 5, 12, 11).

1780

*Eugenia/commedia/in cinque atti in prosa/di MR de Beaumarchais/Tra-
dotta in italiano dall'Abate/Luigi Pieroni.*

In Venezia MDCCLXXX. Presso Giammaria Bassaglia. Con Approvazione. Vale Lire due.

In-8°, p. 3-4 «Vestiario De' Personaggi», p. 5 «Personaggi», p. 7-63 testo, 5 atti in prosa (11, scena muta tra l'Atto, 13, scena pantomima fra l'Atto, 10, scena muta tra l'Atto, 19, scena pantomima fra l'Atto, 9).

1788

Il matrimonio/di Figaro/Commedia/in cinque atti di prosa/del Sig. di Beaumarchais/Traduzione dal Francese.

In Lugano MDCCLXXXVIII. Si trova in Venezia nella Stamperia Graziosi. Si vende Paoli due e mezzo.

In-8°, p. VII «Personaggi», p. IX-X «Leggitori», p. XI-XVI «Caratteri, e Vestiario Di questa Commedia», p. 1-183 testo, 5 atti in prosa (11, 26, 20, 16, 19).

1789

Il/barbiere/di Siviglia/ossia/la cautela inutile/commedia/in quattro atti in prosa/del Signor di Beaumarchais/tradotta dal francese/dal N. H. Francesco Balbi.

In Venezia, MDCCLXXXIX. Presso Gio: Antonio Curti q. Vitto Con Pubblica approvazione, e Privilegio.

In-8°. p. 3-4 «Personaggi», p. 3-80 testo, 4 atti in prosa (6, 16, 14, 8).

1791

Tarare/Dramma musicale/in cinque atti con un prologo/del Signor/Caron de Beaumarchais/traduzione dal francese.

Brescia. Pel Bendiscioli. Con Approvazione, e Privilegio. M.DCC.XCI.

In-8°, p. 3-4 «Il Traduttore», p. 5-7 «Attori», p. 8 «Privilegio», p. 9-22 Prologo (3), p. 23-120 testo, 5 atti (8, 8, 7, 8, 9).

1796

Eugenia/Dramma/del Signor/di Beaumarchais/Tradotto dall'abate/Luigi Pieroni.

In Venezia, MDCCXCVI. Con Approvazione.

In-8°. In «Il Teatro Moderno Applaudito ossia Raccolta di Tragedie, Commedie, Drammi e Farse...». In Venezia. Il mese di luglio, l'anno 1796.

Con Privilegio.

t. I, p.n. «Personaggi», p. 3-84 testo, 5 atti in prosa (10, Scena Muta, 10, Scena Muta, 8, Scena muta, 16, Scena Muta, 8), p. 85-90 «Notizie Storico-Critiche sull'Eugenia».

1798

I due amici/ovvero/il negoziante di Lione/Dramma/di Beaumarchais/Tradotto da/Elisabetta Caminer Turra.

In Venezia MDCCXCVIII. Con Privilegio.

In-8°. In «Il Teatro Moderno Applaudito..», t. XXIV, p.n. «Personaggi», p. 3-87 testo, 5 atti in prosa (15, 14, 5, 12, 11), p. 88-91 «Notizie Storico-Critiche sopra I Due Amici».

1798

Il barbiere/di/Siviglia/ossia/la cautela inutile/commedia/di Beaumarchais/traduzione/del N. H. Francesco Balbi.

In Venezia MDCCXCVIII. Con Approvazione.

In «Il Teatro Moderno Applaudito...» t. XXVII.
In-8°, p. 1-80 testo, p. 81-84 «Notizie storico-critiche sopra il Barbiere di Siviglia», 4 atti in prosa (6, 16, 14 + 1 muta, 8).

1874

La/madre colpevole/Dramma in cinque atti/di/Beaumarchais/Tradotto e ridotto per le scene italiane/da/Nemo Personne/rappresentato moltissime volte in Napoli al Real Teatro del fondo dalla drammatica compagnia Majeroni ed a quello dei Fiorentini dalla/drammatica compagnia Alberti.
Napoli, 1874, Editori Vincenzo e Cav. Salvatore de Angelis (Di Francesco) Vico Rosario di Palazzo 25.

In «L'Ape Drammatica...» edita da V. e S. de Angelis. Puntata 41. Serie I, vol. IV

In-8°, pp. 3-58 testo, 5 atti in prosa (7, 11, 4, 7, 4).

1876

Il/matrimonio di Figaro/ovvero/un giorno di Pazzie/commedia in 5 atti/di/Beaumarchais/tradotta e ridotta pel teatro Italiano/da/Riccardo Castelvechio.

In «Teatro Straniero», 8, Milano, Libreria Editrice, Via S. Paolo, 11, 1876.

In-8°, p. 7-100 testo, 5 atti in prosa (11, 26, 17, 16, 19).

1883

Il barbiere di Siviglia/o/la precauzione inutile/commedia in quattro atti.

In «Biblioteca Universale», n. 17, Milano, Ed. Sonzogno, editore. 14 Via Pasquirolo 14, 1883.

In-16°, p. 8-58 testo, 4 atti in prosa (6, 16, 14, 8).

Il Matrimonio di Figaro/ovvero/un giorno di pazzie/Commedia in cinque atti/di/P. Beaumarchais.

In «Biblioteca Universale», n. 17 (...).

In-16°, p. 59-136 testo, 5 atti in prosa (11, 25, 17, 14, 18).

1943

Il matrimonio/di Figaro/A cura/di/Fabrizio Onofri.

In «Universale Einaudi», 16, Giulio Einaudi, Editore-Torino, 1943.

In-8°, pp. XIX «Prefazione», p. 3-39 «Prefazione dell'Autore», p. 45-49 «Caratteri e Costumi della Commedia», p. 53-196 testo, 5 atti in prosa (11, 26, 20, 16, 19).

1946

La folle giornata/ovvero/il matrimonio di Figaro/commedia in cinque atti/ versione italiana di Gino Damerini/Prefazione di Renato Simoni/La versione è stata condotta sul testo originale del 1785, pubbli/cata «chez Ruault, Libraire près le Théâtre». La commedia fu/rappresentata per la prima volta a Parigi, il 27 aprile 1784,/dai «Comédiens Français du Roi».

In «Teatro. Raccolta di Commedie di ogni epoca diretta da Lucio Riden-

ti», vol. 21, Edizioni di Il Dramma, Set, Torino, 1946.
In-8°, p. 5-27 Introduzione di Renato Simoni, p. 28-30 «Caratteri e Costumi della Commedia, Posizione degli Attori», p. 35-168 testo, 5 atti in prosa (11, 25, 20, 16, 19).

1946

La folle giornata/o/il matrimonio di Figaro/commedia in cinque atti in prosa/rappresentata per la prima volta dai comici ordinari del re/il martedì 27 aprile 1784.

In «Scrittori Stranieri. Il Fiore delle Varie Letterature in Traduzioni Italiane. Collezione Concepita e Diretta da Vincenzo Errante e Da Fernando Palazzi», Introduzione, Scelta e Versione a cura di Cesare Giardini. Garzanti. (1946).

In-16°, p.n. «Personaggi», p. 53-271 testo, 5 atti in prosa (11, 25, 20, 16, 19).

Eugenia/dramma in cinque atti in prosa/rappresentato per la prima volta/il 23 giugno 1767.

In «Scrittori Stranieri. Il Fiore delle Varie Letterature...», 1946.

In-16°, p. 3-22 Atto terzo (9).

Il barbiere di Siviglia/ovvero/la precauzione inutile/commedia in quattro atti/rappresentata e caduta/il 25 febbraio 1775.

In «Scrittori Stranieri. Il Fiore delle Varie Letterature...», 1946.

In-16°, p. 25-49 Atto primo (6).

Il nuovo Tartufo/o/la madre colpevole/dramma morale in cinque atti/rappresentato per la prima volta/il 6 giugno 1792.

In «Scrittori Stranieri. Il Fiore delle Varie Letterature...», 1946.

In-16°, p. 275-305, Atto quarto (18).

1947

La trilogia di Figaro/il Barbiere di Siviglia – Il matrimonio di Figaro – La madre colpevole/a cura di Camillo Berra.

In «Collana di traduzioni I grandi Scrittori Stranieri. Diretta da Arturo Farinelli», Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese (Già Ditta Pomba), 1947.

In-8°, p. 5-40 Introduzione, p. 43-150 *Il barbiere di Siviglia*, p. 43-72 «Prefazione dell'Autore», p. 73-74 «Abbigliamento dei Personaggi», p. 75-150 testo, 4 atti in prosa (6, 16, 14, 8), p. 153-330 *Il matrimonio di Figaro*, p. 153-189 «Prefazione dell'Autore», p. 191-194 «Caratteri e Costumi della Commedia», p. 195-300 testo, 5 atti in prosa (11, 26, 20, 16, 19), p. 333-425 *La madre colpevole/o/l'altro tartufo*, p. 333-339 «Prefazione dell'Autore», p. 341-425 testo, 5 atti in prosa (12, 24, 9, 18, 8).

1953

Il matrimonio di Figaro/traduzione di Guelfo Civinini.

In «Tutto il Teatro di tutti i tempi», Gherardo Casini Editore, Roma, 1953, vol. II.

in-8°, p. 111-176 testo, 5 atti in prosa (11, 26, 19, 16, 19).

1953

La folle giornata/ovvero/le nozze di Figaro.

In «Biblioteca Universale Rizzoli», n. 557-558, Milano Rizzoli Editore, 1953, Traduzione di Felice Filippini.

In-16°, p. 5-12 «Nota», p. 13-42 «Prefazione dell'Autore», p. 45 «Personaggi», p. 46-49 «Caratteri e Costumi della Commedia», p. 49 «Posizione degli attori», p. 51-178 testo, 5 atti in prosa (11, 26, 20, 16, 19).

1959

Il matrimonio di Figaro.

In «Italo Siciliano, Teatro Francese II – da Molière a Beaumarchais», Nuova Accademia Editrice Milano, 1959.

sta in «Teatro Di Tutto il Mondo» direttore: Raffaele Cantarella».

In-8°, p. 551-653 testo, 5 atti in prosa (11, 26, 20, 16, 19). (Traduzione di Gianni Montagna).

1962

La folle giornata/ovverossia/il matrimonio di Figaro/Commedia in 5 atti di/Pierre Augustin Caron De Beaumarchais/Libera traduzione e riduzione di/Carlo Terron.

Edizioni Del Teatro Stabile della città di Genova, 2, Gennaio 1962.

In-8°, p. 7-12 «Figaro, l'uomo nuovo», p. 17-44 «Prefazione di P. A. C. de Beaumarchais», p. 51-154 testo, 5 atti in prosa (11, 25, 20, 15, 19), p. 155-158 «Interpretazione del *Mariage* di Nico Pepe», p. 161-164 «Un Figaro all'Italiana di Virginio Puecher», p. 173-175 «Giornale».

1972

Il matrimonio di Figaro/a cura di Fabrizio Onofri.

Giulio Einaudi Editore. In «Collezione di Teatro diretta da Paolo Grassi e Gerardo Guerrieri», n. 153, 1972.

In-16°, p. v-xv «Introduzione», p. 3-37 «Prefazione dell'Autore», p. 41-42 «Personaggi», p. 43-47 «Caratteri e Costumi della Commedia», p. 48 «Posizione degli Attori», p. 49-178 testo, 5 atti in prosa (11, 26, 27, 16, 19).

Ora, benché stupiti noi stessi dal numero stragrande delle traduzioni italiane del Beaumarchais, reperite nelle biblioteche, evitando di voler cercare di trarre subito le conclusioni, preferiamo continuare la nostra inchiesta, come proposto all'inizio di questo capitolo, passando rapidamente in rivista i molteplici adattamenti per musica fatti da alcuni librettisti di fama per almeno altrettanto famosi musicisti, riservandoci, poi, in fine a questa analisi, di riassumere tutti i dati in nostro possesso.

Tra le commedie del Beaumarchais, quella che più si presta ad essere musicata è certamente il *Barbiere di Siviglia*. Prova ne è che il suo autore l'aveva concepita e presentata in una prima stesura sotto forma di opera comica, di cui lui stesso aveva composto la musica, e che, immediatamente dopo, musi-

cisti di ogni paese la adattarono per musica³. Tra gli Italiani, i più numerosi in fondo, è doveroso citare almeno Francesco Morlacchi, Giovanni Paisiello, Gioacchino Rossini. In quanto alle *Nozze di Figaro*, se esse non furono messe in musica da un italiano, il librettista ne diede almeno una stesura nella nostra lingua. Ecco, qui di seguito, alcuni degli adattamenti ritrovati, in versi, per musica, elencati cronologicamente.

Il Barbiere di Siviglia ovvero la precauzione inutile, opera giocosa in due atti di Giovanni Paisiello, su libretto di Giuseppe Petrosellini, 1 rappr. Teatro di Corte, Pietroburgo, 2 sett. 1782.

Il Barbiere di Siviglia, dramma giocoso in quattro atti da rappresentarsi nel Teatro di Corte, l'anno 1783. In Vienna presso Giuseppe Nob. de Kurzbeck; musica di G. Paisiello, su libretto di G. Petrosellini (?). Esempio manoscritto di mano anonima accompagnato da lettera illustrativa su Cesare Sterbini di Alberto Cametti al Prof. Edgardo Maddalena da Roma, 16 luglio 1905, 2 vol.

Il Barbier di Siviglia, dramma per musica, in quattro (sic!) atti da rappresentarsi nel Teatro Obizzi in Padova nel corrente autunno 1785. In Padova nella Stamperia Penada. Con Lic. de' Sup.; musica di Paisiello, su libretto di G. Petrosellini.

Le Nozze di Figaro, opera comica in quattro atti di Wolfgang Amadeus Mozart, rappresentata a Vienna il 1 maggio 1786, su libretto di Lorenzo da Ponte.

Il Barbiere di Siviglia, farsa per musica da rappresentarsi nel Nobile Teatro di San Mosè, il Carnevale dell'anno 1800, s.l.; musica di G. Paisiello, su libretto di G. Petrosellini.

Almaviva ovvero l'inutile precauzione, commedia del Signor di Beaumarchais di nuovo interamente versificata e ridotta ad uso dell'odierno teatro Musicale Italiano di Cesare Sterbini romano da rappresentarsi nel nobile teatro di Torre Argentina nel Carnevale dell'anno 1816 (titolo mutato poi in *Il Barbiere di Siviglia*). Roma, presso Agiunchi e Mordacchini; musica di Gioacchino Rossini.

Il Barbiere di Siviglia, dramma buffo per musica, da rappresentarsi nel Nobile Teatro di San Samuele per l'occasione della sua nuova apertura nella quadragesima dell'anno 1819. Musica del celebre Signor Maestro Gioacchino Rossini di Pesaro. Venezia, Dalla Stamperia Casali, Libretto di C. Sterbini.

Il Barbiere di Siviglia, dramma buffo per musica, da rappresentarsi nel Teatro Vendramin, in S. Luca, la primavera 1822. Musica del celebre Signor Maestro Gioacchino Rossini di Pesaro. In Venezia Dalla tip. Casali Ed., Libretto di C. Sterbini.

3. Cfr. *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Casa Editrice Le Maschere, Vol. II, 1954 e *Dizionario Letterario Bompiani*, Bompiani, Milano, 1949, t. I, p. 391 e ss. e t. IV, p. 589.

Il Barbiere di Siviglia, melodramma buffo. Musica del Maestro Rossini. Venezia, Presso Giuseppe Molinari Tip. Ed., 1836; Libretto di C. Sterbini.

Il Barbiere di Siviglia, O sia L'Inutile precauzione, dramma giocosa (sic!) in musica in due atti. Napoli, 1840. Libretto di C. Sterbini, musica di G. Rossini.

Il Barbiere di Siviglia, dramma buffo in due atti, musica del Maestro Cav. G. Rossini, da rappresentarsi nel Gran Teatro la Fenice nella stagione di primavera 1846. Venezia. Dalla Tipografia di Giuseppe Molinari in Rugagiuffa, S. Zaccaria N. 4879. Libretto di C. Sterbini.

Il Barbiere di Siviglia, melodramma buffo in due atti, di Sterbini, musica di G. Rossini, Teatro Malibran in Venezia, estate 1871. R. Stabilimento Musicale Ricordi Milano-Napoli-Roma-Firenze. Libretto di C. Sterbini.

Il Barbiere di Siviglia, melodramma buffo in due atti, di Sterbini, musica di G. Rossini. R. Stabilimento Ricordi, Milano-Londra, 23 Ch. Street. Per recita a Venezia, Teatro Malibran, 1876 (in calce).

Il Barbiere di Siviglia, dramma buffo per musica del celebre Maestro Sig. Gioacchino Rossini di Pesaro. Venezia. Dalla Tipografia di Giuseppe Molinari in Rugagiuffa, S. Zaccaria N. 4879. s.d. Libretto di C. Sterbini.

Il Barbiere di Siviglia, dramma buffo per musica del celebre Maestro Gioacchino Rossini di Pesaro. Padova, Tipografia Creschini. Si vende presso Girolamo Cremona sotto il portico degli Orefici, Piazza delle Erbe, s.d. Libretto di C. Sterbini.

Le Nozze di Figaro, commedia lirica in quattro atti, poesia dell'Abate Lorenzo da Ponte. Musica di W. A. Mozart. Casa Editrice Madella, Sesto S. Giovanni, 1910.

Dopo aver cercato di dare una bibliografia quanto più esauriente possibile dei libretti in versi per musica tratti da alcune opere di Beaumarchais, da cui risulta peraltro chiaramente la stragrande superiorità numerica di quelli del *Barbiere* sulle *Nozze di Figaro* e la totale inesistenza di quelli riguardanti le altre opere del Nostro, desideriamo ora accennare brevemente alle rappresentazioni delle sue opere nei Teatri d'Italia. L'impresa si presenta certamente difficile, poiché, come abbiamo già accennato, i «repertori» dei teatri dell'epoca non esistono più. Comunque dalla ricerca fatta su riviste teatrali mensili, ebdomadari e quotidiani usciti dal 1768 in poi, data della prima traduzione italiana dell'*Eugenia*, e nelle biografie di attori di teatro abbiamo tratto alcune notizie utili. Francesco Augusto Bon (1778-1858) rappresentò a più riprese in Italia, sempre con il massimo successo, le *Nozze di Figaro* che, lui stesso si vantava, aveva fatto conoscere al pubblico «dopo trenta anni di proscrizione». Nella seconda metà dell'Ottocento, altre compagnie misero in scena il *Matrimonio di Figaro*. Notevoli devono essere state, a detta dei critici teatrali, quelle date dalla compagnia Raspantini-Bertini (Milano, Teatro Commenda, luglio 1880) e di Giovanni Emanuel, nella parte di Figaro, con Virginia Reiter in quella di Cherubino

(Roma, Teatro Nazionale, 27 dicembre 1889, con i «couplets» del testo originale; Bologna, Arena del Sole, 1893). Sciolta la compagnia Emanuel-Reiter, quest'ultima rappresentò ancora il *Matrimonio*, con Luigi Carini, nel 1913 e all'Olimpia di Milano nel 1931. Come ultimo esempio di rappresentazione vale forse la pena di citare quella data da Luchino Visconti con Vittorio de Sica nella parte di Figaro (Roma, Teatro Quirino, gennaio 1946). In quanto alle rappresentazioni del *Barbiere di Siviglia*, piuttosto indicative ci sembrano quelle recenti date a Bologna, al Teatro della Soffitta (27 novembre 1949 sulla traduzione di G. Gozzi e G. L. Rosa) e a Genova, al Piccolo Teatro con la regia di Fersen e con Cesco Ferro come protagonista (1952). Le notizie, come si vede, non sono certo complete, pur tuttavia danno un'idea del favore che il pubblico dimostra ancora per le due più riuscite opere di Beaumarchais.

Se ora, dopo aver passato in rassegna le testimonianze offerteci dalle scelte fatte dagli editori, dai musicisti e dagli attori, vogliamo accostarci anche a quelle dei critici, il quadro che ne risulterà sarà certamente più completo. Procedendo, infatti, ad un tentativo di lettura in chiave critica delle notizie tratte dalle schede in nostro possesso, ci è facile rilevare che, in Italia, l'interesse del pubblico colto e dei critici per le opere del Beaumarchais si è sviluppato assai presto. La prima traduzione dell'*Eugenia*, l'abbiamo visto, risale al 1768, esattamente, dunque a un solo anno dopo la sua prima rappresentazione in Francia. La traduzione è purtroppo anonima; essa è però presentata da un «Avviso dell'Editore», che contiene già alcune osservazioni critiche degne di nota. Infatti, senza voler dare sul dramma francese un giudizio definitivo, l'Editore sottolinea alcuni degli elementi che la critica francese aveva già proposto:

«Io mi do a credere, che ancora agl'Italiani tutti voglia piacere questo Drama, poiché i caratteri presi nella natura, e non lontani da alcuni già introdotti sulle nostre scene con riuscita felice dall'incomparabile, e non mai lodato a bastanza Sig. Goldoni, nella sua Pamela, fissano l'attenzione anche sol di chi legge, e muovono gli affetti in maniera assai concludente...»⁴

nella direzione «di cotesta specie particolare di Commedia moderna conosciuta, per ischerzo, col nome di *genere lacrimante*»⁵. L'Editore accetta dunque e riporta per intero il giudizio, dato sul dramma dal «Mercurio» del giugno 1767, che lo definisce, senza ombra di dubbio, *comédie larmoyante*:

«La costituzione tutta del dramma dell'*Eugenia*, i caratteri, l'intreccio, e la condotta dell'azione ci son sembrati a norma di questo piano, e diretti allo scopo accennato di sopra»⁶.

4. *Eugenia...*, 1768, *op. cit.*, p. IX.

5. *ibid.*, p. IV.

6. *ibid.*, p. V.

A questa prima traduzione, fanno seguito altre due, pubblicate nei due anni successivi, a Vicenza e a Venezia (1769, 1770) ad opera dell'Abate Luigi Pieroni (pseudonimo di Giulio Perini). Dobbiamo purtroppo notare che, pur essendo l'Abate persona colta, egli non ha aggiunto alcuna osservazione personale sul lavoro che stava traducendo. La quarta traduzione dell'*Eugenia* in Italia porta la data del 1780, ed è anche questa di mano di Luigi Pieroni. Lo stesso dicasi per la quinta che fu pubblicata nel 1796. L'ultima soltanto di queste traduzioni è accompagnata da alcune *Notizie Storico-critiche sull'Eugenia*. Del medesimo parere dell'Editore della prima traduzione italiana dell'*Eugenia* ci sembra l'Abate Pieroni. L'appellativo di «dramma» dato alla «pièce» è infatti comune ai due studiosi. Al Pieroni spetta comunque il merito di aver preso le difese di questo genere letterario nuovo, disprezzato per non essere esso né tragedia, né commedia. Contro l'opinione di «forti impugnatori, principalmente [i] signori Chassiron, Palissot e Sabatier»⁷, l'Abate porta esempi di illustri scrittori che in questo genere si sono cimentati: Voltaire, Goldoni, Diderot e conclude affermando la sua preferenza per tale genere perché «la morale... è più diretta di quella che risulta dalla tragedia eroica, e più utile dell'altra che ritrar si potrebbe dalla commedia satirica»⁸. In quanto al dramma dell'*Eugenia*, l'Abate esprime alcune perplessità sull'utilità dei soliloqui di Drink (atto I, scena V) e di Madama Murer (atto IV, scena VIII), sull'inverosimiglianza della condotta di Drink nella scena VI dell'atto III e sulla novità della pantomima inserita tra atto e atto, che considera pregiudizievole per «l'immediato interesse dell'azione stessa»⁹. Non perciò il dramma deve considerarsi un insuccesso; anzi! Il soggetto, tratto da una novella spagnola, è dipinto con dei colori che «son ben diversi da quelli del semplice romanzo. Per essi l'animo degli spettatori è in una continua commozione di affetti. L'unità dell'interesse poi, raccomandata sì vivamente dai maestri dell'arte, da niun altro autore poteva venir meglio maneggiata; poiché nulla qui si trascura per rendere Eugenia tanto interessante, quant'ella è sventurata». Il dramma «tradotto perciò nell'anno susseguente (la sua rappresentazione a Parigi), girò per tutte le province italiane, riscosse applausi sinceri, tuttora ne riscuote, e ne riscuoterà sempre»¹⁰. Questo è il parere definitivo dell'Abate Pieroni, che fu però cattivo profeta, poiché nessun altro dopo di lui ha tradotto l'*Eugenia*, almeno per intero. Soltanto Cesare Giardini ha pubblicato nel 1946 la traduzione dell'atto terzo, unitamente al *Matrimonio* e ad alcune scene tratte dal *Barbiere* e dalla *Madre Colpevole*. Nell'introduzione il Giardini espone le ragioni della caduta di questo dramma «larmoyant», che prende le mosse

7. *Eugenia...*, 1796, *op. cit.*, p. 88.

8. *ibid.*, p. 89.

9. *ibid.*, p. 87.

10. *ibid.*, p. 85.

da *Le père de Famille* e da *Le fils naturel*; ammette però che, anche se «la corda del sentimento dà in Beaumarchais un suono sempre falso... tutto sommato, gli si [deve] la giustizia di riconoscere che, come drammaturgo borghese, egli è meno ampolloso, meno bolso, e, quindi, più sopportabile del Diderot»¹¹. Leggermente più mitigato ci sembra il giudizio di Camillo Bertra che, nella sua introduzione alla *Trilogia di Figaro*, così si esprime:

«Accolta con contrasti alla prima rappresentazione... *Eugénie* incontrò maggior favore alle rappresentazioni successive ed ebbe persino l'onore d'essere tradotta in inglese e interpretata a Londra dal più grande degli attori inglesi del tempo, David Garrick. Fortuna non immeritata, per l'interesse dell'intreccio, lo svolgimento serrato dell'azione, lo studio dei caratteri, sebbene a noi appaia oggi troppo impegnata di *sensiblerie*, come i drammi congenere»¹².

Malgrado l'insuccesso subito al momento della rappresentazione in Francia nel 1770, il dramma *I Due Amici* è stato tradotto in Italia e rappresentato al Teatro S. Angelo di Venezia appena due anni dopo. Nel 1774 la traduzione, di pugno di Elisabetta Caminer, usciva a Venezia, inserita nella seconda edizione di quell'opera monumentale che sono le *Composizioni Teatrali Moderne* della Caminer. Nell'introduzione possiamo leggere un breve «Avviso della Traduttrice» (sic!) che ci sembra interessante unicamente per l'accento che essa fa di una rappresentazione data dalla Compagnia Comica Veneziana, in cui, per mancanza «d'un personaggio atto a ben sostenere la parte di Roberto», ella stessa fu costretta ad affidare la parte a Pantalone, che la rappresentò in dialetto e senza maschera. Di tale rappresentazione però non esiste purtroppo più traccia. In quanto alla traduzione stampata, la traduttrice afferma di aver rimesso «la scena al suo luogo» e di aver stampato «il Dramma com'è nell'originale»¹³. Nessuna indicazione ci viene fornita né sul dramma, né sul suo autore, né sul motivo della scelta della «pièce» da parte della traduttrice.

La fortuna dei *Due Amici* è comunque di breve durata. Dopo questa prima traduzione, una seconda fa seguito nel 1798; essa è però anche l'ultima del dramma. Anche questa dovuta all'impegno della Caminer e stampata, questa volta, nel *Teatro Moderno Applaudito*, è corredata da alcune *Notizie Storico-critiche*, che, anche se non possono dare un giudizio sintetico sull'opera del Beaumarchais, riescono tuttavia ad illuminarci sulla posizione della critica italiana dell'epoca.

A dire il vero non ci sembra che i giudizi contenuti nelle *Notizie...* siano molto lusinghieri. Scrivendo, infatti, dei *Due Amici* il redattore delle *Notizie* afferma «che cinque atti lo snervano. Tre bastavano. Il suo intreccio

11. *La Folle Giornata o Il Matrimonio di Figaro...* 1946, *op. cit.*, p. xxv.

12. *La Trilogia di Figaro...* 1947, *op. cit.*, p. 20.

13. *I Due Amici...* 1774, *op. cit.*, p. 9.

non sempre è chiarissimo; troviamo intralciato il senso in più luoghi. La virtù dell'amicizia è portata all'eccesso. L'autore uomo d'ingegno ha raffinato i concetti un po' troppo. Certi sentimenti, massimamente in risposte si confessano studiate, ed unte al lume di lunga lucerna. Non è credibile che mercanti, finanzieri, appaltatori, uomini in somma di negozio e d'aritmica prorompano in bisticci filosofici. Certe frasi interrotte, certi sentimenti melati disdirebbono anche ai caratteri paladini. Una prosa letargica suppone spettatori benigni». A ciò si aggiunga il rimprovero di aver portato sulle scene la visione dell'«educazione simultanea di due giovinetti di due sessi», che il critico si augura «non passi dal teatro alle case private, quando vogliamo che nel teatro s'insegnino le consuetudini virtuose»¹⁴, e il quadro che ne risulta appare dipinto a tinte piuttosto fosche. A poco serve il fatto che, più oltre, il critico ammetta che «l'amore, la gelosia sono sì bene... connessi a vicenda, che producono effetti meravigliosi» o che Beaumarchais, con «il suo ingegno... sottile» abbia «prodotto un ricamo piuttosto che una tela...»¹⁵. Ormai le accuse di eccessiva complicazione nell'intreccio, di inverosimiglianza dei sentimenti e del linguaggio sono state proferite. Dopo questa valutazione artistico-estetica negativa, il dramma, finito il suo momento di notorietà, dovuto probabilmente alla curiosità di un'unica traduttrice colta e desiderosa di mantenersi «à la page», cadde nell'oblio, né ci sembra il caso di riportarlo alla luce. Soltanto due critici moderni si ricordano di esso e ne danno un breve quanto negativo giudizio. Il Giardini, nella prefazione già nominata, così si esprime:

«...la commedia... annoiò il pubblico; l'argomento, basato in gran parte, su una vicenda finanziaria, nella quale se ne inseriva, tenuissima, una sentimentale, non interessò nessuno; l'intreccio parve... imbrogliato... era tempo che Beaumarchais abbandonasse il genere serio e lagrimevole...»¹⁶.

E il Berra, nella *Trilogia*, poco se ne discosta:

«Questo arido dramma, dove l'amore è assente e dove non si parla che di questioni finanziarie» fu così ridicolizzato in un epigramma che correva allora per Parigi: 'C'est un change où l'argent circule/Sans produire aucun intérêt'»¹⁷.

Diversa sorte è toccata al *Barbiere di Siviglia*. Infatti se l'*Eugenia* e *I Due Amici* sono stati tradotti a breve distanza dalla loro presentazione al pubblico francese, ma hanno avuto però breve successo presso il pubblico italiano, esattamente l'opposto è accaduto a proposito del *Barbiere di Siviglia*. Tradotto per la prima volta in italiano appena dopo quattordici anni dalla sua

14. *I Due Amici...* 1798, *op. cit.*, p. 89.

15. *ibid.*, p. 90.

16. *La Folle Giornata o il Matrimonio di Figaro...* 1946, *op. cit.*, p. xxxi.

17. *La Trilogia di Figaro...* 1947, *op. cit.*, pp. 20-21.

prima rappresentazione a Parigi, il *Barbiere* conta non solo traduzioni nel Settecento, ma anche nell'Ottocento e nel Novecento. La prima traduzione pubblicata (4 atti) appartiene dunque al 1789. Essa è opera di Francesco Balbi, che la pubblicò a Venezia. Nessuna nota critica ci illumina sul motivo della scelta da parte del traduttore o del ritardo della traduzione rispetto all'originale. Certo è che questo ritardo ci sembra per lo meno strano, riguardando un'opera già da tempo conosciuta, accettata e di notorietà pubblica in Francia. Una seconda redazione del *Barbiere*, sempre di mano del Balbi (4 atti), porta la data del 1798. Quest'ultima, inserita nel *Teatro Moderno Applaudito*, è corredata da ben quattro pagine di *Notizie Storico-critiche sopra il Barbiere di Siviglia*. Il redattore di queste *Notizie* è stato, in questo caso, il più esauriente possibile. Dopo aver specificato cosa si intenda per commedia in generale, egli passa all'analisi della commedia del *Barbiere* in particolare. Leggiamo, qui di seguito, alcune delle sue riflessioni critiche:

«Nissun potrà dire che il *Barbiere di Siviglia* non sia commedia *applaudita*. Questo titolo le si conviene e per merito e per l'effetto. Vi si vede nell'autore un filosofo, che vuol piacere coi mezzi lepidi, che sono le vere reti del comico, quando le sappia tendere.

Notiamo qui da principio, che l'introdurre attori che suonino e cantino ha un grado sorprendente d'attrazione... Interessantissime vengono le scene prime dell'atto I, le quali palesano a maraviglia i caratteri degli attori, e il fondamento della commedia. Bizzarro, errante, ingegnoso, faceto, condiscendente, e in conseguenza uomo amabilissimo in scena apparisce Figaro. Già tutto l'uditorio è per lui. Giovane, ricco, viaggiatore è il Conte. È facile a comprendersi, che egli s'innamorerà alla ventura, e che correrà dietro alla sua innamorata ispanicamente. Un vecchio medico, che ha il nome di un legista, tutore d'una pupilla, deve volerla sposare senza poter rendersela amante. Quindi Bartolo ha da esser geloso a chiave. La figlia Rosina chiusa per crudeltà ha da innamorarsi di qualunque altro fuorché di quel che la chiude. Un maestro di musica obolario, povero e parasito (sic!) presto si riduce a fare il mezzano. Questa è la protasi...»¹⁸.

Dopo aver accennato alla novità dell'introduzione del canto e della musica nel dramma ed aver puntualmente analizzato i caratteri dei personaggi, il critico sottolinea il merito di Beaumarchais per aver voluto ridurre l'intreccio in quattro atti:

«L'autore lodevolissima mente ha superato lo scoglio della consuetudine, la quale con una servile, e si direbbe quasi feudataria schiavitù incatena i poeti fra o tre o cinque atti. Questa tirannica legge fondata sopra il male inteso passo d'Orazio nell'*Arte Poetica* v. 189.

*Neu minor, neu sit quinto productior actu
Fabula, quae posci vult, et spectata reponi.*

18. *Il Barbiere di Siviglia...* 1798, *op. cit.*, pp. 81-82.

ha prodotto grandi disordini in chi o volle restringere in tre ciò che si poteva allungare in cinque, o snervare in cinque ciò che ottimamente si allungava in tre. Beaumarchais ha detto; io ho un argomento, che si adatta a quattro atti né più, né meno. Orazio ragionevole non saprebbe adirarsi meco, se termino quando naturalmente si sviluppa l'azione»¹⁹.

Si dimentica però il critico del primitivo insuccesso del *Barbiere*, che nella prima stesura comprendeva cinque atti! Le *Notizie...* continuano con una analisi dettagliata dei vari atti e scene, indubbiamente utile ai fini della comprensione dei caratteri e delle situazioni, troppo lunga però da riportare qui per intero. Sarà perciò sufficiente farne alcuni accenni. A proposito delle prime scene dell'atto II, in cui si esplica il carattere di Rosina, il critico afferma che «Non riesce difficile alle donne avvedute il sottrarsi dalle domestiche soperchierie»²⁰. Sempre facente parte delle osservazioni a carattere moralistico, è la riflessione del critico a proposito della descrizione della calunnia (scena VIII):

«Questa è la vera morale, che benefica gli ascoltatori nel teatro. Certo dopo aver udito quella più che poetica amplificazione della calunnia, ognuno resta colpito, e parte pien d'orrore ad un mostro sì dannoso»²¹.

Apprezzabile risulta ancora la scena XI che si fonda su di un fatto «non ideale», ma realmente avvenuto, poiché «I casi dai poeti narrati tanto più belli sono quanto più veri». E fino a qui, più o meno, arrivano le lodi del redattore delle *Notizie...* Infatti è a questo punto che egli espone le sue perplessità sulla lunghezza eccessiva della scena IV dell'atto III a causa della musica, poiché:

«Il canto non è sempre il dolce d'una commedia. La speranza lo insegna... Questo è un difetto che noi rileviamo in tante bellezze»²².

In quanto poi al titolo della commedia, il critico rimprovera al Beaumarchais d'aver seguito l'abitudine assolutamente inutile del «duplice titolo». «Non bastava qui forse *La Cautela Inutile?* Tutta la commedia... non ha mai ceduto al suo scopo di render vana l'avvedutezza di Bartolo sopra Rosina. Dunque *La Cautela Inutile* fonda il suo nome. Né perché Figaro si adopera in mille modi a deludere il vecchio, deve avere il privilegio del titolo. Noi non approviamo quest'uso della duplicità, non mai usato dagli antichi, che ne sapevan più di noi. L'unità dell'azione incomincia dal titolo medesimo. E ciò sia detto a giusta critica non solo del Beaumarchais, ma di qualunque altro è ostentatore dell'*ossia*»²³. A parte il fatto che non ci sembra

19. *ibid.*, p. 82.

20. *ibid.*, p. 82.

21. *ibid.*, p. 83.

22. *ibid.*, p. 83.

23. *ibid.*, p. 84.

che gli «antichi» si siano mai occupati di questo argomento, non vediamo come il doppio titolo possa nuocere all'unità aristotelica! Il redattore conclude le sue *Notizie...* menzionando l'opera lodevole compiuta dal traduttore, il «nob. sig. Francesco Balbi, il quale ne fece gustare tutto il sapore, di cui era condita nell'originale»²⁴. Evidentemente, secondo il critico, il traduttore era riuscito a creare l'utopistica «bella e fedele»!

Il 1883 è l'anno in cui si vede uscire una nuova traduzione dell'opera. Il *Barbiere* fu infatti pubblicato, insieme al *Matrimonio di Figaro*, nella «Biblioteca Universale». Purtroppo nessuna osservazione critica valida accompagna i due testi. Non è certo il caso di dire la medesima cosa dell'introduzione, diremmo quasi un saggio critico, fatta da Camillo Berra e messa «en tête» alla *Trilogia di Figaro*, da lui pubblicata nel 1947. Tralasciando per ora i giudizi riguardanti le altre due opere componenti la *Trilogia*, vediamo di estrapolare ciò che riguarda il *Barbiere*. Il Berra, dopo aver accennato alle opere precedenti del Beaumarchais, si sofferma sulla genesi della commedia, sul suo iniziale insuccesso, sul definitivo successo, sulle difficoltà della rappresentazione a causa della censura, sulle fonti, infine, dell'opera, che sono più che numerose. Malgrado ciò, l'opinione del critico è che il Beaumarchais sia riuscito ugualmente «a darci una commedia profondamente originale». E le ragioni che adduce per confortare questo suo giudizio ci sembrano assolutamente valide:

«Lo scioglimento è previsto dal primo momento in cui i personaggi fanno la loro comparsa, ma l'autore vi giunge attraverso una continua schermaglia di offese e di difese, di mosse e di contromosse che non concede un istante di tregua all'interesse dello spettatore»²⁵.

E a proposito dei valori della commedia così continua:

«Una gaiezza inesauribile guizza per tutta la commedia, lampeggia, crepita o scoppia rumorosamente in una turbinosa vicenda d'incidenti, di travestimenti, di equivoci. Che affascinante gara di spirito tra i personaggi! Tutti ne hanno una loro riserva, anche quelli meno simpatici e destinati a far la parte di «vittime», come Bartolo e Basilio»²⁶.

Anche i caratteri dei personaggi interessano il traduttore:

«Bartolo è il solito tutore beffato, ma non il solito scioccone. Basilio ha qualcosa di Tartufe, ma non è fosco come la creatura molieresca. Forse un po' scolorito Almaviva, il «principe azzurro» sotto mentite spoglie, ma quale squisito capolavoro di psicologia femminile Rosina, incantevole e inquietante mescolanza di passione, d'ingenuità, di malizia e d'inconscia civetteria!... Ma la vera «novità» della commedia è Figaro. Egli ha innegabilmente qual-

24. *ibid.*, p. 84.

25. *La Trilogia di Figaro...* 1947, *op. cit.*, p. 25.

26. *ibid.*, p. 25.

cosa dei valletti tradizionali della commedia classica, degli innumerevoli Crispins, Scapins e Frontins... ma ha anche qualcosa di irriducibilmente, inconfondibilmente suo. Approfitta della fortuna che il padrone gli offre, lo serve, ma vorremmo dire, senza servilismo. Più che un valletto è un consigliere, un amico, un protettore che parla al conte Almaviva da pari a pari, non senza una certa insolenza. Un valletto, sia pure, ma che possiede cento capacità... Ama l'intrigo per quel che può rendergli, ma anche per se stesso...»²⁷.

Non ci si meravigli, dunque, se il *Barbiere* è rimasto una commedia viva e entusiasmante a tanti anni di distanza dalla sua creazione. Egli rappresenta, infatti – dice il critico – «la vittoria della gioventù sulla vecchiaia, della natura sulle tiranniche leggi umane, dell'amore sull'interesse, dell'amore che sopprime ogni differenza fra le classi...»²⁸. In quanto alla verosimiglianza dell'intreccio e alla giustezza del linguaggio, così afferma:

«Applicando al «genere» comico la teoria del Diderot... Beaumarchais ci dipinge i personaggi non tanto nei loro *caratteri*, quanto nella loro *condizione*, portando sulla scena un nuovissimo accento di verità e di vita. Accento che si traduce in uno stile apparentemente tutto semplicità e spontaneità, ma sapientemente calcolato, teatrale per eccellenza con le sue grandinate di aggettivi, di verbi, di sostantivi, le sue ripetizioni ad eco, le sue frasi epigrammatiche come proverbi»²⁹.

Dopo questa traduzione, non ci risulta ne siano state stampate delle altre. Tuttavia, se l'interesse dei traduttori non si è più volto al *Barbiere di Siviglia*, molti sono i critici italiani che di quest'opera si sono occupati prima e dopo il 1947. Già undici anni prima Emilio Radius aveva analizzato, un po' rapidamente forse, la commedia ed in particolare il personaggio di Figaro, che così descrive:

«...è Figaro un personaggio di leggerezza rara e di mirabile equilibrio: mai si ferma, non premedita mai. Al posto della coscienza ha un istinto agevolissimo per cui fa sua senza esitazione alcuna la causa di chi sa correre, saltare, arrampicarsi, ridere, cantare, suonare, e cioè la causa dei giovani agitati ma non oppressi dall'amore. E l'abbraccia con un fervore, con una letizia, con una spensieratezza, con una devozione e con una fortuna che tirano dalla parte sua gli stessi spettatori burberi...»³⁰.

Nel 1946 Cesare Giardini, interessato al Beaumarchais, dà una traduzione del *Matrimonio di Figaro*, accompagnata da alcune scene tratte dalle altre due commedie comprese nella *Trilogia* e dall'*Eugenia*. Dall'*Eugenia* egli estrae l'atto terzo, dalla *Madre colpevole* l'atto quarto e dal *Barbiere* l'atto

27. *ibid.*, pp. 25-27.

28. *ibid.*, p. 26.

29. *ibid.*, p. 26.

30. E. Radius, *Ore piccole*, Milano, Ed. Ceschina, 1936, pp. 121-129; in part. p. 127.

primo, secondo lui, evidentemente, i più significativi. Peccato, però, che egli non ci dia una motivazione critica di queste sue scelte! Ma, vediamo comunque quali osservazioni critiche contiene la sua introduzione. A proposito del *Barbiere*, così egli si esprime:

«Un argomento, più o meno peregrino, tutti possono trovarlo... Quello che conta nella commedia del Beaumarchais è il tono del dialogo, il taglio degli atti e delle scene, il ritmo dell'azione... Una certa novità, il *Barbiere* la presenta nei personaggi... Bartolo non è il solito tutore rimbambito e fiducioso di cui tutti possono farsi beffe impunemente; egli è, al contrario, un uomo sospettoso, vigile e astuto: la partita che Almaviva e Rosina giuocano contro di lui si presenta difficile, e c'è da scommettere che senza l'intervento di Figaro sarebbe una partita persa in anticipo; don Basilio, per quanto ne sappiamo, è un personaggio del tutto inedito; e, infine, c'è Figaro. Nel *Barbiere*, Figaro non è ancora Figaro; a nessuno verrebbe in mente di attribuirgli più importanza di quanta ne ha realmente, di vedere in lui, per esempio, come farà mezzo secolo più tardi, con evidente amplificazione, il Saint-Marc Girardin, la personificazione del Terzo Stato. Si potrebbe dire che, per ora, il personaggio sia appena abbozzato. E tuttavia egli non è già più il servo scaltro al quale, da Plauto a Molière, la commedia classica ha abituato il pubblico. Figaro ha su Scappino, personaggio a due dimensioni, il vantaggio di una terza dimensione: è un uomo che ha vissuto, ha sofferto, ha fatto più mestieri di Gil Blas, conosce il mondo abbastanza per averne poca stima, ride di tutto... e pensa. C'è in lui, nonostante tutto, una nuova dignità umana... Certo, quando vuol raggiungere uno scopo, egli non è troppo delicato nella scelta dei mezzi; certo, egli ama su tutto il danaro e l'intrigo: questo per guadagnare quello, quello per aiutare questo...»³¹.

Da quanto abbiamo potuto leggere tutti i critici e i traduttori sono concordi nel non considerare originale l'argomento della commedia, quanto piuttosto il carattere dei personaggi e sopra tutti Figaro. Il Giardini, come già precedentemente il Berra, gli dedica tutta la sua migliore attenzione. Valletto più evoluto di quelli della commedia classica, antica e moderna, egli rappresenta un progresso sui suoi consimili. Da ciò però ad arrivare ad affermare, come fa il Giardini, che Figaro «rivela la sua stretta parentela con Beaumarchais»³², ci sembra un po' troppo affrettato. Infatti, pur riconoscendo in Figaro una buona dose di quelli che si possono chiamare i pregi o i difetti del Beaumarchais, dobbiamo tener presente che le sfaccettature del carattere del Nostro sono talmente numerose e talvolta imprevedibili, che ancora non hanno finito di suscitare la curiosità e lo stupore di buona parte dei critici, che di lui si sono occupati³³.

A questo punto, ci sembra importante, interrompendo la lunga serie dei giudizi dei critici, rilevare anche l'impressione riportata da due giornalisti

31. *La Folle Giornata o il Matrimonio di Figaro...* 1946, *op. cit.*, pp. xxxiv-xl.

32. *ibid.*, p. xl.

33. Cfr. n. 2.

in seguito alla rappresentazione del *Barbiere* al Piccolo Teatro «Duse» di Genova, l'8 maggio 1952³⁴. Il primo, anonimo (a firma *t.ci.*), scrive sveltamente sul *Quotidiano di Genova* dell'indomani, del successo ottenuto dalla «pièce», successo che egli attribuisce alla gaiezza e allo scintillio del testo, ai caratteri polemici dovuti alla «lingua acuta ed aguzza» dell'autore, al «senso magico di complotto sempre più assediante la decrepita diffidenza di Bartholo: rapace carnefica (sic!) della sveltante Rosina le cui grazie navigano nel lago del cuore del Conte di Almaviva», agli «acrobatici imbrogli di Figaro, barbiere, poeta, farmacista e *grand fringueneur de guitare*», a «quella sorniona buona lana dell'organista Basilio tutto fremente quando può edificare l'elogio della calunnia», al trionfo, infine, «dell'amore e della giovinezza contro un «vieillard» le cui precauzioni sono davvero inutili...».

Dopo queste osservazioni sintetiche, indubbiamente, ma che abbiamo già avuto l'occasione di leggere esposte in forme migliori, passiamo alla critica più completa ed efficace, apparsa il 18 maggio sulla *Fiera Letteraria*, e firmata da Manlio Marchetti. Secondo il giornalista, «la commedia... si rivela... precorritrice di una comicità più schiettamente moderna. Composta in un momento in cui un'intera ossatura sociale stava per sfasciarsi, è sostenuta dalla coscienza più consapevole di una diversa umanità». E fino a qui il giudizio è accettabile; il critico giornalistico cade però quando vuol approfondire le ragioni di questa sua osservazione: l'umanità di Figaro risiederebbe in «quel tanto di arcaico e di moderno (mi si perdoni il bisticcio – dice il critico) che è nel suo comportamento, per certa grazia scanzonata, per certa sua braveria scoperta e sfacciata e soprattutto per una vitalità interiore che oltrepassa ogni contingenza». Neanche il giudizio che il critico dà sulla novità del personaggio di Rosina ci sembra esaustivo: «Anche Rosina... accumuna nuovi fermenti: il candore antico che la fa arrossire a dir bugie e la scioltezza ribelle di un gesto spericolato. Sottomessa alla tirannia del tutore, immiserito dagli anni e dalla occhiuta, balorda gelosia, è tuttavia pronta a fuggire attraverso il balcone con un giovane di cui non sa che il nome: civetteria incantata e aperto femminismo salottiero ma attuale dell'ultimo settecento francese». Questa l'opinione del critico. In noi, tale descrizione suscita piuttosto l'immagine di una Agnese vissuta un secolo prima!

Non si può certo dire che il critico abbia colto l'essenza della personalità né della fanciulla né tanto meno del suo innamorato che sarebbe un personaggio moderno solo per la spregiudicatezza con cui elimina i pregiudizi della sua classe sociale, per condursi come un semplice borghese. E anco-

34. La compagnia era così composta: Tino Bianchi - Almaviva, Carla Bizzarri - Rosina, Daniele Chiappamio - Bartholo, Cesco Ferro - Figaro, Enrico Patrone - Bazile. Regista, Alessandro Fersen; musiche originali di Beaumarchais, rielaborate dal Maestro Adone Zecchi.

ra meno egli ci convince quando tratta di Don Bazile, personaggio la cui esistenza è giustificata «dalla necessità comica e dall'impagabile ingranaggio della sceneggiatura», o dello stesso Bartholo, rappresentante «di una generazione che non vuol rassegnarsi a farsi da parte».

Di ben diversa portata critica è il saggio di Ettore Bonora apparso una prima volta nel 1948 su *Belfagor* e ripreso poi in volume, insieme ad altri saggi, nel 1953³⁵. Il suo maggior pregio sta nella modernità dell'indagine: l'identificazione Figaro-Beaumarchais, scontata un po' superficialmente sin dall'inizio, acquista colori e significati nuovi (pp. 70-71); l'identificazione di Figaro in un unico personaggio in tutta la *Trilogia* è finalmente spezzata (p. 71); anche il personaggio di Rosina assume toni nuovi ed un diverso valore: «la facile morale del dramma che sostiene le invenzioni di Figaro e del conte Almaviva si irradia con luce di grazia su Rosina, in cui la furberia è dono naturale di femmina, da quando entra nel gioco di Figaro e con tanto candore rivela i suoi sentimenti per Lindoro. Perfino dello spirito scanzonato di Figaro ella risente a suo modo; per lei monsieur Figaro è «un bonhomme qui *lui* a montré quelque fois de la pitié», e le punte della sua malizia hanno anche la grazia di un sospiro e di una civetteria nativa, che allevia e intona al gusto della commedia d'intrigo quella che in un dramma vorrebbe essere la malinconia della donna che attende anzi che «l'amour sans repos» tutta la noia del «repos sans amour»³⁶. Una lieve insufficienza viene riscontrata dal Bonora nella mancanza di «luce comica sul personaggio di Almaviva, quando questo non più in veste di Lindoro, di soldato o di baccelliere, appare in scena nel suo vero abito di grande di Spagna. È un po' la conclusione della favola in cui la buona principessa si trova il ranocchio mutato in uno splendido principe e gli effetti comici di questo fiabesco avrebbero potuto essere ben più vivi»³⁷. Malgrado questo «difetto», l'opera rimane, per il Bonora, assolutamente degna di suscitare il nostro interesse. Ecco come egli si esprime a proposito della sua sopravvivenza presso i moderni:

«forse l'intenzione di dare un'opera buffa, pur dopo i tagli e le correzioni suggeriti all'autore dall'insuccesso della prima rappresentazione, ha conservato alla commedia quest'aria così sua di dramma che, sebbene intriso di spirito borghese, sa conservare una leggerezza di movimento, una favolosa schiettezza una così riuscita trasposizione dei personaggi che, a parte alcuni inevitabili particolari gratuiti, il gusto più esigente del lettore moderno trova nel *Barbier de Séville* quello che lo può soddisfare come una opera che il tempo non ha fatto invecchiare, anzi ha ringiovanito. In que-

35. Ettore Bonora, *Gli ipocriti di Malebolge e altri saggi di letteratura italiana e francese*, Milano-Napoli, R. Ricciardi Ed., 1953, p. 64-85: *Beaumarchais e «il Barbieri di Siviglia»*, già pubblicato in *Belfagor*, 1948, III.

36. *ibid.*, p. 83.

37. *ibid.*, p. 73.

sta trama anche quello che si potrebbe credere un abuso di spirito e di acutezza nel rappresentare personaggi, immediatamente si redime per un'assidua coscienza dei significati caricaturali. In questi casi anche la vivacità della lingua, che rischierebbe altrimenti di essere un'ostentata finezza, trova una sua consacrazione nel piacere fantasioso di tenerci campati al di sopra della realtà in un sopramondo d'invenzione»³⁸.

Della stessa opinione è Felice Filippini, che, non solo dedicò nel 1952 un saggio a Beaumarchais e al suo più celebre personaggio, ma anche tradusse alcune sue opere per l'editore Rizzoli. Da quel saggio vogliamo trarre unicamente alcune poche però, assai indicative, osservazioni. Come il Bonora aveva precedentemente scritto, a proposito del Beaumarchais, che: «senza dubbio sensibile ai fatti della moda, egli non venne componendo le sue commedie in contrasto con i gusti del suo tempo e il *Barbier de Séville*... non è un'opera nata contro il genio del secolo...³⁹», così il Filippini afferma che il Nostro «era dopotutto l'uomo del tempo precedente, non del tempo nuovo. E Figaro non incarnò la Rivoluzione perché incarna qualcos'altro ancora, qualcosa di più eterno»⁴⁰.

Marginalmente, ma con profonda intuizione critica anche il prof. Italo Siciliano si interessa alcuni anni dopo al *Barbiere* e al suo valore artistico – marginalmente dicevamo, poiché il suo saggio è rivolto soprattutto al *Matrimonio di Figaro*. Il prof. Siciliano puntualizza tuttavia quelle che possono essere considerate le reminiscenze letterarie del *Barbier* e quelle che invece risultano esser le novità. Queste ultime, decisamente riscontrabili nel valore tonale, favoloso e musicale e nell'*esprit* della «pièce», così sono definite:

«È chiaro che Beaumarchais non si preoccupa dell'originalità dell'invenzione ma accetta l'allegro canovaccio che gli consente di divertirsi con Bartholo e con lo stesso Basilio, di folleggiare con Figaro e con Almaviva, di cantare le sue canzoni, di dare libero – e magari incontrollato sfogo – al suo naturale gusto dell'intrigo, all'originalità di uno spirito e di uno stile in continua esplosione di trovate, di giuochi di parole e di fuochi d'artificio...»⁴¹

e così sono riassunte:

«Nel *Barbier* è la giovinezza spensierata che trionfa nel più felice dei mondi della fantasia e dell'arbitrio»⁴².

Solo cinque anni dopo queste acute osservazioni, altre ci sono state offerte

38. *ibid.*, p. 75.

39. *ibid.*, p. 76.

40. Felice Filippini, *Figaro ovvero il primo torto è quello d'esser morto. Saggio sul celebre personaggio di Beaumarchais*, (Lugano), Ed. Cenobio, 1952, n. 1 dei «Quaderni del Cenobio», p. 51.

41. *Il Matrimonio di Figaro...* 1959, *op. cit.*, t. II, p. 545.

42. *ibid.*, t. II, p. 545.

dalla penna arguta del prof. Enzo Giudici⁴³. Dal suo potente saggio sul Beaumarchais e sul *Barbiere* in particolare, molti sono gli spunti critici che varrebbe la pena di riportare; noi pensiamo tuttavia che anche poche frasi conclusive estratte dal capitolo «Il valore del *Barbier*» siano sufficienti per valutare la novità della sua posizione critica. Prendendo le mosse da un giudizio del Bonora, per il quale

«nel *Barbier de Séville* è diffusa una sensualità dal principio alla fine che non sa mai divenire tormento, ma tenerezza a tratti e leggero senso di passione...»⁴⁴

il prof. Giudici così si esprime:

«Non dramma né realismo, dunque, né pura ed esteriore comicità, bensì un'invenzione che ai colori fiabeschi unisce la fresca istintività della natura; una finzione, insomma, una meravigliosa finzione che come tale va accolta e ammirata; una favola dal ritmo musicale e dalla coreografia di danza; un minuetto, in cui la grazia settecentesca si spiega in tutto il suo composto fulgore, sintetizzando e affinando in sé una lunga e vagliata tradizione. Questo noi riteniamo che sia il *Barbier*, questo e non una chiassata pre-rivoluzionaria, non una fanfara di nuovi tempi. Proprio per la sua natura idillica fatta di musica e di colore, proprio per il tono ed il clima in cui tutto è disciolto, il *Barbier* non apre – e non vuole aprire – nessun'epoca. Lungi dal preparare un avvenire: – e qui è a un tempo il suo limite e la sua forza – esso conclude, e staremmo per dire: corona, dolcemente un passato di cui ha riassunto il senso migliore... Quando tuonerà il cannone rivoluzionario e Parigi verrà sbastigliata, anche Figaro sarà un altro...»⁴⁵

ed apparirà sì, come dice il prof. Giudici «al passato», ma anche, vorremmo dire noi, al futuro.

In quanto alle traduzioni italiane del *Matrimonio di Figaro*, pubblicate con titoli più o meno simili all'originale, la lista che ne risulta è piuttosto nutrita. Tradotto e pubblicato una prima volta quattro anni dopo la sua prima rappresentazione a Parigi, il lavoro esce in italiano senza il nome del traduttore, ma con un avviso dello stampatore Graziosi ai «Leggitori» assai interessante. Lo riportiamo, perciò, per intero:

«Questa Commedia, emula del *Tartufo* del celebre *Molière* così pei lunghi ed ostinati ostacoli ad essa fatti, e da essa in fine superati per potere salir sulle scene, come per l'unanime applauso riscosso da tutte le sensate persone, che l'hanno udita, quando apparve sul Teatro di Parigi, sarebbe assai prima d'ora uscita da miei Torchj, se un'uomo di lettere, sotto i cui occhj io la posi appena pubblicata di Francia, non avesse procurato, non sò perché, di distogliermi dal pensiero di stamparla in Italiano. Mi convenne adunque differir qualche tempo. Dopo di che avendo veduto, che il di lui senti-

43. Enzo Giudici, *B. nel suo e nel nostro tempo*, op. cit.

44. E. Bonora, *B. e il «Barbiere di Siviglia»*, op. cit., p. 82.

45. E. Giudici, *B. nel suo e nel nostro tempo*, op. cit., pp. 776-777.

mento non potevasi accordare né col mio, né con quello d'intelligenti persone, le quali riguardavano il *Matrimonio di Figaro* come un bel capo d'opera del *Sig. di Beaumarchois*, superiore a quanto egli aveva addietro in questo genere scritto, io mi rivolsi ad altro Soggetto per averne la Traduzione, che desiderava. Egli me la fece, malgrado le difficoltà, che mi confessò prevedere, che incontrerebbe. Ecco adunque che io la pubblico. Le persone profondamente versate nelle due lingue e nell'arte Drammatica, o che si credono tali, questioneranno eternamente, se vogliono, sulla esattezza della Traduzione, e sulla regolarità dell'Originale. Le persone di buon umore, spiritose, e colte ne troveranno piacevole la lettura, e desidereranno di vederla da buoni Attori recitata sui nostri Teatri. Io ne sono certo: e quando ciò avvenga avrò doppia ragione di essere contento della mia Edizione. Leggitori! Confessiamo concordemente questa antica verità. Non sempre gli Eruditi sanno gustare il delicato piacere, che seco portano le opere di spirito. Forse il *Matrimonio di Figaro* n'è una prova novella»⁴⁶.

La citazione è lunga, valeva però la pena di conoscerla tutta; essa contiene infatti alcune notizie degne di nota. Lo stampatore, evidentemente uomo colto e di spirito, quello stesso spirito che lui auspicava trovare nei suoi lettori, ci rende subito edotti sulle difficoltà che incontrò la commedia ad essere tradotta o recitata in Italia. Difficoltà pari forse a quelle incontrate in Francia? Non si sa; come non si sa chi fu quell'«uomo di lettere» troppo preoccupato della reazione dell'autorità o di quella della pubblica opinione, né tanto meno il nome del deciso traduttore, che questa reazione sfidò. Certo è che, per lo Stampatore, il *Matrimonio di Figaro* è opera di «spirito», degna di essere paragonata al *Tartufo* di Molière. Comunque, a questo punto, un giusto dubbio ci assale: sono forse le difficoltà menzionate che hanno sconsigliato i «ben pensanti» di non ristampare più, per quasi un novantennio – esattamente 88 anni – il *Matrimonio di Figaro*? La lettura delle schede in nostro possesso ci conferma questo lungo silenzio: appena nel 1876 appare una seconda traduzione della commedia ad opera di Riccardo Castelvechio, manca però di qualsiasi introduzione, nota critica, o prefazione. Successivamente, a pochi anni di distanza, nel 1883, il *Matrimonio* viene ritradotto e pubblicato nella «Biblioteca Universale» unitamente al *Barbiere di Siviglia*. Il traduttore è sconosciuto e la brevissima presentazione delle due opere non ci fornisce alcuna informazione che già non conoscessimo. Infatti a nulla o quasi serve che il presentatore insista sul fatto che «...vi furono storici che all'ironia di Beaumarchais attribuiscono una gran parte nello scoppiare della rivoluzione francese. Pochi lavori sono infatti più rivoluzionari del *Matrimonio di Figaro*, più tremendi demolitori della vecchia società»⁴⁷, poiché a tanto si era già pervenuti, con però maggiore oculatezza e minore frettolosità.

46. *Il Matrimonio di Figaro...* 1788, *op. cit.*, pp. IX-X.

47. *Il Matrimonio di Figaro...* 1883, *op. cit.*, p. 6.

Un altro grosso scarto di tempo è nuovamente riscontrabile tra questa ultima traduzione e quella che esce nel 1943 a cura di Fabrizio Onofri per l'«Universale Einaudi». A questa traduzione è apposta una prefazione di cui però ora non facciamo cenno, poiché avremmo la possibilità di ritrovarla, ampliata, in occasione di una successiva e recentissima traduzione dello stesso Onofri. Dal '43 in poi le traduzioni del *Matrimonio* si susseguono. Infatti, solo tre anni dopo la traduzione appena menzionata ne appare un'altra ad opera di Gino Damerini con prefazione di Renato Simoni. In essa, il Simoni, dopo aver ripercorso la vita del Beaumarchais, riportandone alcuni gustosi episodi, riprende il problema superficialmente accennato dal traduttore del *Matrimonio* della «Biblioteca Universale»: quello cioè dell'elemento sovvertitore dell'ordine costituito. In accordo con critici francesi e italiani il Simoni finisce con l'affermare che «né il Beaumarchais ebbe le intenzioni e i presentimenti che gli si attribuiscono né il pubblico parigino del suo tempo cercò e trovò in quell'opera altro di più o di meglio o di peggio che la libera allegria, la vivacità sfavillante, l'impertinenza e il sapore della polemica personale, dell'allusione maligna e spiritosa a fatti contemporanei e a famose circostanze della vita dell'autore...»⁴⁸. Certo è che «tanta grandine di ironie, di canzonature, di dileggi, di scherni, di oltraggi contro tutte le classi della società, contro i privilegi della nascita, le sopraffazioni ciniche e crudeli dei gran signori, la vendita delle cariche, la parzialità della giustizia, dolce ai grandi, dura ai piccoli, la schiavitù del servizio militare, la futilità e il fatuo sussiego e la vuotaggine della politica, e la bassezza avida dei cortigiani non era mai caduta, tutta in una volta, sulle tavole dei palcoscenici di Parigi...»⁴⁹. Comunque, secondo il Simoni, poco importa se la commedia sia «rivoluzionaria o no, foriera o no dell'imminente uragano»; essa vale per «una vivida felicità di ispirazione, una fertilità e floridezza di temi e di sviluppi, un ritmo sì animato, tale spiccato rilievo di personaggi, un dialogo sì avventuroso e avventurato che, vecchia ormai di più di un secolo e mezzo, ci seduce come quando era giovane»⁵⁰.

Nello stesso anno il *Matrimonio* è oggetto di studio e di cura da parte di Cesare Giardini, che lo pubblica nella collana «Scrittori Stranieri», unitamente, l'abbiamo visto, ad alcuni atti tratti dall'*Eugenia*, dal *Barbiere* e da *La Madre colpevole*. Anche il Giardini, come il Simoni si interessa al significato politico-sociale della «pièce» e le conclusioni alle quali arrivano i due critici sono molto vicine. «Naturalmente anche noi conosciamo – chi non la conosce – (dice il Giardini) l'opinione di Napoleone, il quale vedeva nel *Matrimonio* né più né meno che «*la Révolution française déjà en action...*». Ma l'idea di vedere in questa gaia commedia l'annuncio della presa della

48. *La Folle Giornata ovvero il Matrimonio di Figaro...* 1946, *op. cit.*, p. 21.

49. *ibid.*, p. 22.

50. *ibid.*, p. 23.

Bastiglia ci pare assurda quanto quella di considerare Figaro come l'esponente di quel Terzo Stato che nel 1784... era nulla e doveva diventar tutto... L'audacia più grande del *Matrimonio* sta nel mostrarci un nobile in una situazione nella quale Molière avrebbe potuto permettersi di porre soltanto un *roturier*. Ma questa «enormità» apparirà tale più a noi, a un secolo e mezzo di distanza, di quanto non appaia ai contemporanei. Un'aristocrazia abituata, come quella francese della fine del Settecento, a essere *chansonnée*, nel significato etimologico della parola, dalla mattina alla sera, e ad offrire con le proprie azioni alimento alle elucubrazioni di un'infinita genia di libellisti che non risparmiano nemmeno le persone della famiglia reale, non può certo preoccuparsi o adontarsi per il fatto che un nobile spagnolo viene un po' burlato sul palcoscenico... In fondo, tutta la produzione letteraria e teatrale francese mirava da anni, da decenni, a denunciare i vizi e gli abusi di una società che si avviava elegantemente e inconsapevolmente al tramonto. La voce di Beaumarchais non fa che assommarsi alle mille altre che l'hanno preceduta, limitandosi il più delle volte a rieccheggiare quello che esse hanno ripetuto a sazietà... Quanto alla critica degli abusi – per tornare a essa –, è stato notato anche di recente che Beaumarchais critica quasi esclusivamente gli abusi di cui ha sofferto egli stesso... Considerato da questo punto di vista, il famoso monologo del quinto atto, questa bomba ad alto esplosivo, si riduce alle modeste proporzioni di uno sfogo personale...»⁵¹. Lo studio del momento politico, sociale e letterario in cui si colloca il *Matrimonio* ci sembra fatto dal Giardini con sufficiente acume critico. Non pensiamo perciò necessario integrarlo. Soltanto un piccolo appunto gli si potrebbe fare allorché egli livella lo sfogo di Figaro, e quindi di Beaumarchais, allo sfogo di una donniciola piagnucolosa e incapace di difendersi, quando invece, sappiamo benissimo, quanto *adroit* fosse il Beaumarchais nel sapersi destreggiare! Ed è perciò che noi dissentiamo dal giudizio categorico, anche se altrove un po' mitigato del critico che identifica il personaggio con il suo autore: «Figaro è Beaumarchais». Certo tali identificazioni sono all'ordine del giorno quando si tratta di autori quali Beaumarchais o Molière che possono offrire il fianco a certi giudizi. Comunque troppe volte abbiamo già sentito identificare Molière con *Le Malade imaginaire* o con *Le Misanthrope* per poter prestar fede a questo tipo di critica.

Soltanto un anno dopo, esattamente nel 1947, appare la *Trilogia di Figaro*, già nominata, a cura di Camillo Berra, che ripubblica, in ordine cronologico, il *Matrimonio di Figaro*. Il critico, dopo aver «sommariamente» elencato le possibili fonti della commedia, si affretta a dimostrare l'originalità dell'intreccio, dei caratteri dei protagonisti – primo su tutti Figaro – che giudica «un valletto quasi solo più di nome, e che s'erger fieramente di fronte al padrone al quale non riconosce altro diritto che quello d'essersi data la pe-

51. *La Folle Giornata ovvero il Matrimonio di Figaro...* 1946, *op. cit.*, pp. XLVII-L.

na di nascere. La stessa incerta classe sociale di Figaro, collocato in una zona indefinibile tra la borghesia ed il «popolo», gli permette di fare sue le aspirazioni, i rancori, le invidie – se vogliamo – tanto del Terzo, quanto del Quarto Stato, di raccogliere, di concentrare, di accentuare con crudezza inusitata tutte le critiche alle istituzioni ed alle classi privilegiate che da Molière a Voltaire riecheggiano nel teatro francese. Anche se per bocca di Figaro parli troppo sovente Beaumarchais, anche se questi abbia saputo far coincidere abilmente la satira ispirata da motivi personali con quella sociale, trasformare una sua questione in una questione di pubblico interesse, ciò non toglie al *Mariage* quel carattere rivoluzionario di cui l'Autore non ebbe chiara coscienza...»⁵². Essa è, in poche parole, un'opera di «portata sovversiva». In quanto poi alla «satira ispirata da motivi personali», ci vien logico il domandarci come sia possibile che dei fatti «personali», avvenuti ormai quasi due secoli fa, possano ancora interessare il pubblico colto di Francia e d'oltralpe. Perciò, anche senza voler negare completamente l'esistenza di questi «motivi personali», noi propendiamo a credere che la commedia, per aver suscitato un successo così prolungato debba non solo esprimere una satira personale, quanto altresì accogliere quei valori artistici e morali di portata «universale», che alcuni critici vorrebbero negarle.

Nel 1953 appaiono contemporaneamente due traduzioni del *Matrimonio*: la prima, della penna di Guelfo Civinini per «Tutto il Teatro di tutti i tempi», non porta alcuna nota critica, la seconda per la «B.U.R.», ad opera di Felice Filippini, già esperto traduttore del Nostro, è corredata da una tanto rapida quanto precisa introduzione. Anche il Filippini riporta le probabili fonti della commedia, però molto saggiamente ricorda che «Bisogna riferirci alla situazione delle *Nozze di Figaro* nel grande quadro del teatro mondiale, per riconoscere la legittimità di codesti prestiti, anzi, la loro necessità. La grandezza delle opere del Beaumarchais consiste nel riassumere un'epoca e un atteggiamento drammatico nel momento del declino, servendosi dei «trucchi», dei nomi e delle situazioni convenzionali, per criticarli quasi, per fulminarli con il potere distruggitore della perfezione: per renderne impossibile, dopo lo sboccio di un supremo fiore esatto, una vita ulteriore...»⁵³. Quanto poi alla «pericolosità» polico-sociale della «pière», egli ricorda la «chiave» suggerita dal Sainte-Beuve per leggere *Le nozze di Figaro*, però ammette che «l'odor di polvere venne avvertito da molti» e finisce chiedendosi se «forse un giorno la critica stabilirà che alla base del suo atteggiamento «populista» sta un accorgimento inventivo, un metodo di «pressione». Infatti «nella fucina dell'artista, è stato detto, tutto fa brodo»⁵⁴; tanto la fiaba, quanto la realtà, diremmo noi; ed è quanto, appunto, afferma il prof. Italo Siciliano nella sua Introduzione, da noi già menzionata, al *Ma-*

52. *La Trilogia di Figaro...* 1947, *op. cit.*, p. 37.

53. *La Folle Giornata ovvero le Nozze Figaro...* 1953, *op. cit.*, p. 7.

54. *ibid.*, p. 9.

trimonio di Figaro tradotto nel 1959 da Gianni Montagna:

«Nel *Barbier* è la giovinezza spensierata che trionfa nel più felice dei mondi della fantasia e dell'arbitrio. Nel *Mariage* la vita s'è fatta più vicina alle complicazioni della realtà, lo spirito è divenuto più ricco, più sottile e più maturo... Lo stesso Figaro pensa che è venuto il tempo della ragione... sermoneggia contro le ingiustizie del mondo e il «diritto del signore», si stacca dal suo passato... per assumere la complessa vita di un carattere. Attraverso «la plus badine des intrigues» il riso si mescola al «vero» e al «serio» senza bisogno di ricorrere alle misture della commedia lacrimosa»⁵⁵.

Tre soli anni dopo esce, per le Edizioni Del Teatro Stabile della città di Genova, la «Libera traduzione e riduzione di Carlo Terron» della *Folle Giornata*. L'introduzione che la accompagna risulta essere un acuto e perspicace saggio critico. Dopo aver analizzato la personalità del Beaumarchais, il Terron studia in particolare quella di Figaro. Il personaggio incarna «la rivolta del servo. L'insolenza ha cambiato mano: da quella dell'oppressore è passata in quella dell'oppresso». Ma non è tutto, poiché:

«Tutti, si può dire, i servi del teatro comico, da Plauto a Molière, sono, più o meno, degli insolenti. La novità del Matrimonio è che, per la prima volta, un servo non ha l'anima del servo e getta ostentatamente la livrea alle ortiche. Insolenza, sì, ma usata, dunque, come arma vittoriosa di rivolta sociale. Ecco che Figaro cessa di essere servo per assumere la funzione del vero e proprio maestro di vita; una vita nuova che non era ormai possibile né ignorare né contrastare, e tantomeno lasciare fuori dalla porta: l'uomo nuovo... forte e fiducioso unicamente del proprio ingegno, sicuro di una diversa realtà di cui si promuove naturalmente testimone e protagonista, certo di potersi porre tra non molto, come alternativa, a una classe dirigente infiaccolita, alle soglie del disastro e che non ha più nulla né da pretendere né da dire... Respinto ogni privilegio di nascita e di condizione, chi più vale più può... il riconoscimento dell'unica gerarchia dell'ingegno e dell'azione...»⁵⁶.

Questo per quanto riguarda il valore e la funzione di Figaro; quanto poi all'originalità della commedia, giustamente Carlo Terron se lo chiede insistentemente. Se il «teatro specchio di vita» non risulta essere una trovata «né inedita né originale», se la vicenda, le situazioni, gli accidenti, la tipologia dei personaggi sono «ciò che di più tradizionale e convenzionale si possa immaginare», «allora, in che consiste il segreto di un'originalità tanto prepotente, l'erompente vitalità...?». La risposta che il critico trova al suo interrogativo è lo «spirito», uno spirito nuovo «centrato sulla parola, sul dettaglio, sul particolare, sull'epigramma, sull'aforisma, sul capriccio ideativo, sulla volubilità verbale, sull'ambiguità romanzesca e patetica... Fantasia inesauribile di un gran signore dal libertinaggio mentale, che gioca con i sentimenti, con le persone, coi fatti, con la moralità e col moralismo; dove

55. *Il Matrimonio di Figaro...* 1959, *op. cit.*, t. II, pp. 545-546.

56. *La Folle Giornata overossia Il Matrimonio di Figaro...* 1962, *op. cit.*, p. 9.

nulla è serio e tutto è serio, nulla è importante e tutto è importante, ma, soprattutto, niente, al mondo, mai è rispettabile...»⁵⁷. Teoria personalissima, che però calza perfettamente con la personalità dell'autore. Inoltre, ciò che è anche altamente apprezzabile nel saggio del Terron è il fatto che egli, a differenza di tutti i precedenti traduttori di Beaumarchais che abbiamo avuto l'occasione di analizzare, è l'unico che si preoccupi di offrire al lettore la possibilità di conoscere i criteri da lui adottati nel difficile compito del traduttore. Il problema del ben tradurre o del giusto tradurre è problema antichissimo. Esso non ha mai smesso di suscitare studi, ricerche e repliche, che stanno diventando tra l'altro, attualmente, sempre più impegnativi e numerosi. Non è certo questa la sede adatta per riportarne la nutrita bibliografia; ci basterà ricordare che da Cicerone a Du Bellay, da Goethe a Levý, da Mounin a Nida, da Ortega y Gasset a Pannwitz, da Valéry Larbaud a Contini, da Vinay a Fubini, a Devoto, Flora, ecc., la «scienza» del tradurre acquista sempre maggior linfa e si arricchisce di sempre nuovi contributi. Ora qual'è la strada che il Terron ha scelto per meglio cercar di rendere il testo originale? Egli stesso ce lo dice:

«Un'assoluta fedeltà al discorso originale, contenuto e stile; una puntuale precisazione, con un tanto, se si vuole, di accentuazione dei significati critici e polemici e delle prese di posizione sociali che lo fanno famoso; una puntigliosa attenzione di rendere nella nostra lingua, nel modo più limpido, conciso e parlato possibile, la scioltezza fluente, la volubile estrosità, la non evasiva capricciosità, le complici proposte, le insinuanti sospensioni, l'icastica epigrammaticità, le modulazioni tonali, le variazioni ritmiche e gli strofici richiami dello spartito verbale della commedia, senza mai perdere d'occhio, vorrei dire d'orecchio, l'agevolezza della recitazione»⁵⁸.

Certo il compito che il Terron si è assunto come traduttore sembra piuttosto arduo; egli si allinea comunque sulla scia di colui per il quale «Translating consists in producing in the receptor language the closest natural equivalent to the message of the source language, first in meaning and secondly in style»⁵⁹. «Riuscito? Al pubblico giudicare»⁶⁰.

L'ultima, recentissima traduzione del *Matrimonio di Figaro* risale a soli tre anni fa, esattamente al 1972 ed è curata da quello stesso Fabrizio Onofri, che già un trentennio prima si era cimentato con la medesima opera. Giudicando inutile «ripetere... quel che un secolo e mezzo di critica ha variamente stabilito» a proposito del valore artistico della «pièce», il traduttore passa invece subito a dibattere il problema del «più volte decantato «carattere rivoluzionario» della commedia»⁶¹. Partendo dall'analisi del «ca-

57. *ibid.*, pp. 11-12.

58. *ibid.*, p. 12.

59. E. Nida, *Principles of translation as Exemplified by Bible Translating*, in *On Translation*, New York, 1966, p. 19.

60. *La Folle Giornata overossia...* 1962, *op. cit.*, p. 12.

61. *Il Matrimonio di Figaro...* 1972, *op. cit.*, p. v.

novaccio», l'Onofri, in accordo con tutti i critici già esaminati, ammette che esso «non presenta nulla di nuovo o di notevole rispetto alla produzione teatrale precedente», poiché «non fa che ripetere un motivo sfruttato a sazietà dal teatro francese del secolo XVIII... in Francia era nata cioè la cosiddetta «satira del costume e delle condizioni sociali», a spese talora delle pubbliche istituzioni e più spesso degli ordini privilegiati...». Inoltre, «al tempo in cui il *Mariage* comparve per la prima volta sulle scene, la società francese era ancora lontana dal presentire gli avvenimenti che avrebbero seguito a distanza di soli cinque anni. O meglio: mentre gli ordini privilegiati vivevano in una rara incoscienza della prossima fine, la borghesia contava... su una pacifica soluzione a base di riforme monarchiche, secondo la via sperimentata alcuni anni dopo col Turgot. Comunque, non era certo alla Comédie Française che il terzo stato andava ad apprendere le proprie ragioni... Nobiltà e terzo stato, insomma, vedevano negli spettacoli teatrali un'occasione di riso e di divertimento... E quando il pubblico ha tanta voglia di ridere e ride... non si prepara certo alla rivoluzione»⁶². Parole sagge e degne di un profondo conoscitore della psiche umana che pur tuttavia ci lasciano perplessi per le conclusioni alle quali esse conducono. Infatti se Figaro non è un «tribuno rivoluzionario» e il suo autore non è «l'Aristofane francese», cos'è che ha spinto Beaumarchais a intridere la sua commedia di tutte quelle punte satiriche che ancor oggi ci sembrano valide? E qui di nuovo, eliminata una spiegazione, non rimane all'Onofri che indicarcene una seconda, quella cioè che fa del *Mariage* «una pubblica *revanche*». Esso contiene dunque «ciò che più stava a cuore al Beaumarchais...» la critica degli abusi «...ma non tanto quelli «affliggenti la società», quanto di quelli che avevano afflitto lui direttamente... Più che avere degli intenti «generali», il Beaumarchais «generalizza» i suoi intenti... La sua abilità più spiccata, nelle commedie come nella vita, consiste sempre nel trasformare ogni particolare questione in un caso «generale», in un caso di «pubblico» interesse»⁶³. Certo è che a noi moderni, profeti *post litteram*, capita talvolta di pensare di scoprire tracce di un'evoluzione sociale e politica anche dove esse non esistono. Pur tuttavia, anche se in parte concordiamo con l'Onofri nel rifiutare di vedere in Figaro o in Beaumarchais (e anche a proposito di questa immediata identificazione abbiamo già discusso) «il rappresentante di quel terzo stato che aspirava ad affermare sul piano politico un'individualistica libertà economica negata dall'*ancien régime*»⁶⁴, non ci sembra nondimeno possibile accontentarci di limitare il senso ed il valore della commedia alla «sua inesauribile gaiezza», al «sapiente gioco d'intreccio», all'«arguta e un po' 'foranea' comicità»⁶⁵. Non saremo certo noi a voler met-

62. *ibid.*, pp. VI-VIII.

63. *ibid.*, pp. IX-XII.

64. *ibid.*, p. XIII.

65. *ibid.*, p. XIV.

tere un punto fermo a questa annosa «querelle», poiché altri dopo di noi potranno farlo e poiché infine non era questo lo scopo che ci proponevamo. A noi basta aver sottolineato l'interesse che la «querelle» ha suscitato, anche in Italia, e di conseguenza lo studio di cui la «pièce» è stata fatta segno.

Non altrettanto possiamo certamente dire a proposito di quell'«opéra» rappresentata a Parigi nel 1787 e tradotta in Italia nel 1791, intitolata *Tarare* (testo di Beaumarchais, musica del maestro Salieri) che sembra aver riscosso, al momento della rappresentazione, un certo successo. Non ci è dato di sapere se l'opera filosofico allegorica abbia trovato in Italia una accoglienza almeno pari a quella avuta in Francia. Certo è che essa trovò un solo traduttore e per di più anonimo e che l'entusiasmo suo per la «pièce» non fu condiviso. Nessuno infatti, tra i pochi critici che l'hanno menzionata, mai ha ripresentato «all'Italia l'idea d'un Dramma Francese, che pel felice intreccio di robusta poesia, di Musica, e di Ballo formò pochi anni sono il più grandioso, e interessante spettacolo di Parigi»⁶⁶. Ci basta citarne uno per poter condensare in poche, argute parole l'opinione di tutti. Il prof. Siciliano, nel saggio già citato, così qualifica e l'autore e la sua opera:

«Il curioso uomo non è guarito dalla sfortunata passione per il dramma borghese e per il patetico moraleggiante. Ama sempre le canzoni, medita un'opera nella quale la musica deve «abbellire la parola», cede alla tentazione della rima, perpetra... un dramma che vorrebbe dare ai francesi «l'idea di uno spettacolo dei Greci»... Il puerile pasticcio conobbe un incredibile successo (dovuto in parte al gusto del tempo ed alla spettacolare messa in scena) ed ebbe il torto di spingere Beaumarchais sulla cattiva strada...»⁶⁷.

La «cattiva strada» a cui il prof. Siciliano allude, e sulla quale tutti i critici concordano, è la *Madre colpevole*. Rappresentato senza infamia e senza lode, a Parigi nel 1792, per una quindicina di sere, il dramma incontra in Italia la medesima indifferenza. Tradotto appena nel 1874 da Nemo Personne, non viene ripubblicato che nel 1946, e neanche per intero (soltanto l'atto quarto) da Cesare Giardini, al quale, pur dilungandosi sull'intreccio della «pièce», bastano poche frasi per negarle ogni valore artistico. Tornato «di nuovo in pieno nella commedia lagrimevole cara al Beaumarchais esordiente», quando egli «rinuncia ad attingere alla sua vena più schietta, che è... quella comica, per rifugiarsi nel patetico... le sue invenzioni perdono di freschezza e di chiarezza», egli deve rinunciare anche alla «piena realizzazione dell'opera d'arte»⁶⁸. Assai poco diverso è il giudizio, che del dramma da Camillo Berra, apposto alla traduzione della *Trilogia* già nominata:

«È invecchiato Figaro, ed è invecchiato anche l'Autore. Cerchiamo ora invano in lui quella miracolosa maestria nel concatenare le scene, facendole

66. *Tarare...* 1791, *op. cit.*, p. 3.

67. *Il Matrimonio di Figaro...* 1959, *op. cit.*, t. II, p. 546.

68. *Il nuovo Tartufo o la Madre colpevole...* 1946, *op. cit.*, pp. LV-LVII.

generare le une dalle altre per un'intima, spontanea necessità. I tre primi atti di questo suo lavoro hanno qualcosa di prolisso e di svagato e solo nei due ultimi, così intensamente drammatici, ritroviamo l'antico suo dominio della scena. Piuttosto scialbi i personaggi, tanto quelli a noi già noti, quanto quelli nuovi, particolarmente Léon, i cui amori con Florestina, innocenti dal punto di vista giuridico, destano tuttavia un vago, invincibile malessere. Veramente non riuscito – anche artisticamente sciocco – è Guglielmo, il servo di Bégearss»⁶⁹.

La «cattiva strada» è dunque concordemente accettata dalla critica ed il prof. Siciliano ce ne dà una breve quanto stilisticamente piacevole riconferma:

«...il più vecchio di tutti appare Beaumarchais che piange «à plein canal» con i suoi melodrammatici eroi in un profluvio di piatta prosa che non riesce a commuovere nessuno. Di «pitoyable» nel dramma familiare non c'è che l'intrico di banali espedienti con il desolante patetico di svenimenti, di lagrime, di preghiere e di perdoni... Per Beaumarchais è venuto il tempo in cui la Musa in grige chiome s'è messa a vaneggiare alla ricerca di una morale «préservatif des jeunes personnes bien nées»⁷⁰.

La rassegna dei critici che del Beaumarchais si sono interessati in Italia ci sembra sufficientemente completa ed esauriente per poter ora voler incominciare a trarre delle conclusioni. Prima però di arrivare al punto finale vorremmo tentare un'altra piccola prova di «simpatia», che, siamo certi, confermerà ciò che fino ad ora abbiamo constatato. Se noi disponiamo le traduzioni delle opere del Beaumarchais in uno schema puramente numerico e frequenziale, vediamo che l'*Eugenia* è stata tradotta in Italia 5 volte: nel 1768, nel 1769, nel 1770, nel 1780 e nel 1796; che *I Due Amici* sono stati tradotti 2 volte: nel 1774 e nel 1798; il *Barbiere di Siviglia*, 4 volte: nel 1789, nel 1798, nel 1883, nel 1947; *Il Matrimonio di Figaro*, 12 volte: nel 1788, nel 1876, 1883, 1943, 1946, nuovamente nel 1946, 1947, 1953 e ancora nel 1953, 1959, 1962, 1972; *La Madre colpevole*, 2 volte: nel 1874 e nel 1947; *Tarare*, 1 volta: nel 1791⁷¹. Se poi analizziamo ancora più

69. *La Trilogia di Figaro...* 1947, *op. cit.*, pp. 39-40.

70. *Il Matrimonio di Figaro...* 1959, *op. cit.*, t. II, p. 547.

71. Causa la prolungata chiusura della Bibl. Naz. di Roma solo ora siamo venuti in possesso dei seguenti dati:

Il Matrimonio di Figaro, commedia in 5 atti, tradotta da Guelfo Civinini con prefazione di Silvio d'Amico, in «Repertorio. Collana Teatrale diretta da Silvio d'Amico», Roma, Ediz. Roma, 1941, in-16°, pp. 198.

Il Barbiere di Siviglia ovvero *La Precauzione inutile*, Milano, «B.U.R.», 1951, in-16°, pp. 123.

Il Barbiere di Siviglia o *l'Inutile Precauzione* di P. A. Caron de Beaumarchais, Commedia in 4 atti, Prefazione di Valerio Riva, Versione dal Francese di Bruno Grieco (la trad. della *Lettre modérée* è di Mario V. Spinazzola), Milano, «Universale Economica», 187, 1954, in-16°, pp. xxviii-123.

Trilogia di Figaro: Il Barbiere di Siviglia, Il Matrimonio di Figaro, La Madre Colpevole,

da vicino le schede in nostro possesso, arriviamo ad una visione ancor più completa della fortuna del Beaumarchais in Italia. Per ottenere tale indicazione, invece di considerare, come abbiamo fatto sino ad ora, la frequenza delle traduzioni di ogni singola opera, passiamo a rivolgere la nostra attenzione alle date stesse in cui esse sono state pubblicate. Incominciamo così l'analisi da quelle meno numerose: cioè da *Tarare*, da *I Due Amici*, da *La Madre colpevole*.

Tarare, rappresentato nel 1787, fu tradotto dopo soli quattro anni e mai più tradotto. Evidentemente il gusto del pubblico italiano, dei critici e dei traduttori non accettava più quell'opera filosofico-allegorica che in Francia aveva avuto un momento di successo presto svanito. La motivazione di quella sola traduzione deve risiedere indubbiamente parte nell'«engouement» degli Italiani per tutto ciò che nel Settecento veniva d'oltralpe, parte nell'interesse per un'opera firmata da un nome prestigioso in Francia e non meno sconosciuto in Italia. Altrettanto possiamo dire a proposito dei *Due Amici*; il dramma, tradotto, anche questo una prima volta dopo quattro anni dalla sua rappresentazione in Francia, e una seconda a poco più di un decennio di distanza, non è mai più apparso stampato. Ha visto, quindi, la luce in Italia soltanto nel '700. E qui possiamo ancor meno meravigliarci, poiché le critiche che abbiamo avuto la fortuna di reperire ci forniscono più che chiaramente i motivi della «disgrazia» in cui la «pièce» era caduta presso il pubblico italiano. In quanto alla fortuna di cui godette e gode *La Madre colpevole*, anche questa è stata assai effimera, oseremmo dire ancora più effimera di quella delle altre opere appena nominate. Rappresentata nel 1792 non fu tradotta che nella seconda metà dell'Ottocento e ad opera di chi? Da un «letterato» che lavorava per delle compagnie drammatiche; compagnie, che, talvolta, a corto di copioni, riesumavano «pièces» ormai cadute nell'oblio da anni. Se poi vogliamo tener conto di quell'unico atto tradotto nel 1946 da Cesare Giardini, dobbiamo però subito sottolineare che esso è stato tradotto poiché facente parte di una panoramica che il Giardini aveva voluto offrire, più completa possibile, delle opere del Nostro. Un simile ragionamento è ugualmente accettabile per la seconda, questa volta completa, traduzione del dramma; intendiamo riferirci alla traduzione del 1947 per la *Trilogia di Figaro*, dove non poteva mancare, e giustamente, il terzo «atto» di una storia ad episodi (anche se noi, l'abbiamo detto, non siamo d'accordo con questa definizione). Le critiche, inoltre, mosse alla «pièce» sono comunque talmente esplicite che non ci fa meraviglia constatare l'assoluto disinteresse degli italiani, siano essi lettori, traduttori o critici, per quest'opera se-

Trad. di J. Lori. A cura di F. della Pergola. Novara, Ist. Geografico De Agostini, 1968, pp. 386.

Il computo totale delle traduzioni risulta dunque così modificato: *Il Barbiere di Siviglia*, 7 trad., *Il Matrimonio di Figaro*, 14 trad., *La Madre colpevole*, 3 trad. Tale modificazione non contrasta comunque con i risultati precedentemente enunciati.

nile del Nostro. Continuando poi a procedere *à rebours*, cioè dalle opere meno tradotte verso quelle che hanno avuto traduzioni più numerose, dobbiamo prendere in considerazione l'*Eugenia*. Per questa «comédie larmoyante», l'interesse è stato abbastanza vivo: cinque traduzioni non sono poi tanto poche! Soltanto, bisogna sottolinearlo, esse appartengono tutte al '700. Dobbiamo rifare il medesimo ragionamento già fatto per *Tarare*? Crediamo proprio di sì, tanto più che anche a proposito dell'*Eugenia* la critica non si è mai dimostrata troppo benevola. Due sole opere ci rimangono da considerare: *Il Barbiere* e *Il Matrimonio di Figaro*; e qui non ci sono problemi: non c'è che il dubbio della scelta! Per il *Barbiere*, abbiamo già visto quanto il numero delle traduzioni a lui dedicate superi quello delle altre opere fino ad ora menzionate. A ciò aggiungasi il favore che la commedia incontrò presso le nostre compagnie teatrali, favore superato soltanto dall'interesse di musicisti e librettisti di fama. *Il Barbiere*, tradotto nel '700, nell' '800 e spessissime volte nel '900, continua ad incontrare il favore del pubblico, che non ha smesso di apprezzarne il valore evidentemente ormai da considerarsi universale e quello di critici famosi, che abbiamo puntigliosamente voluto riportare a rinforzo della nostra tesi. Quanto infine poi al *Matrimonio di Figaro*, ogni riflessione ci sembra superflua! Unica osservazione pertinente ci sembra quella suggeritaci dalla lettura delle date di pubblicazione: *Il Matrimonio* fu tradotto in Italia una sola volta nel '700, due volte nell' '800 e, potremmo dire, infinite volte nel nostro secolo. Dobbiamo forse concludere che il tempo ha permesso ai posteri di apprezzare sempre di più un'opera che già nel suo momento aveva raggiunto le vette del successo? O che, ancora, il carattere socio-politico di essa, «personalizzato» o «generalizzato» più o meno secondo l'opinione talvolta discordante dei critici, ma comunque esistente nella «pièce», ha fatto sì che essa rimanga non solo valida nel corso dei secoli, ma sempre più attuale? Arrivati, dunque alla conclusione della nostra indagine finiamo con il constatare che la fortuna del Beaumarchais in Italia è stata, per le opere appartenenti al genere «larmoyant», piuttosto alterna, e vivissima invece per quelle più schiettamente comiche. Da cui ne consegue che, come già qualche critico ha sottolineato, la produzione valida del Beaumarchais rimane in Italia come in Francia basata soprattutto sul *Barbiere* e sul *Matrimonio*.

RECENSIONI

G. A. XABURGAEV: *Staroslavjanskij jazyk*, Mosca, «Prosveščenie», 1974, pp. 432.

È una grammatica paleoslava destinata, secondo quanto è detto nella prefazione, agli studenti delle facoltà filologiche secondo i programmi di studi in vigore nell'Unione Sovietica. Consta di un'introduzione (pp. 5-86) nella quale si tratta del paleoslavo e della sua importanza per lo studio delle lingue slave moderne; delle lingue slave e della loro divisione; si danno alcune notizie storiche sugli Slavi; si parla dell'origine della lingua paleoslava, dell'attività di Costantino e Metodìo, degli alfabeti glagolitico e cirillico e dei principali monumenti linguistici paleoslavi. C'è un capitolo dedicato alla storia degli studi sul paleoslavo in cui, com'è naturale, un posto di rilievo è dato agli studiosi russi. Seguono la fonetica (pp. 87-159), la morfologia (pp. 160-365) con sezioni sulla formazione dei sostantivi e degli aggettivi e la sintassi (pp. 336-427). È allegata una carta geografica che mostra la diffusione degli Slavi nei secoli VI-IX.

L'opera deve essere, nelle intenzioni dell'A. (p. 3) una introduzione linguistica allo studio delle lingue slave, particolarmente del russo e della sua storia. Perciò ad ogni capitolo è fatta seguire una sezione glottologico-

comparativa che deve illuminare storicamente i fatti paleoslavi. Purtroppo non si può dire che questa parte sia immune da mende. L'A. dimostra scarsa familiarità con la linguistica storica.

A p. 110, nel descrivere il sistema vocalico indeuropeo, l'A. omette lo *šva*. A p. 111 incredibilmente scrive che le sonanti ie. *r*, *l* danno in slavo **r > ar* (oppure *or*) e **l > el* e lo ripete a proposito di *ŋ* nelle pp. 262, 271, 272, 273 e *passim*. A p. 262 la desinenza della terza persona plurale di *dati* è spiegata in questo modo: **dad-nt(ǔ) > *dadnt(ǔ) > *dad°nt(ǔ) > *dadent(ǔ) > paleosl. dadeŋú!* Non suggerisce niente all'A. la conservazione, all'interno dello stesso slavo, degli esiti degli ie. *r*, *l*, *ŋ*, *ŋ* in posizione eterosillabica? cfr. *biraŋti*, *tilěti*, *mŋěti*, *sŋlati*, *gŋnati*, ecc. Ma stranamente, e questa è una delle tante contraddizioni del nostro A., a p. 136, nota 1, viene data la spiegazione giusta: «I gruppi protoslavi *ur*, *ir*, *ul*, *il* si sono formati al posto delle liquide sillabiche indeuropee *r* e *l*». Anche a p. 189 viene correttamente ricostruito un protosl. **kāmen-ŋ (-ŋ)*.

Molto confuse e imprecise sono le pagine (117-126) dedicate alle alternanze vocaliche. Il grado zero non è menzionato, anche se sono citate forme a grado zero, come per es. a p. 120 in un paragrafo che tratta del-

l'alternanza *eu/u*, benché dagli esempi citati dall'A.: paleosl. *duxŋoti/duxŋ*, *dušiti* e *suxŋoti/suxŋ*, *sušiti* si tratti piuttosto di *u/ou* e *u/au* o a p. 128 in cui sono citate le forme *zvŋěti/zvonŋ* delle quali l'A. sa dire soltanto che in esse alternano *ŋ/o* senza ulteriori spiegazioni. A p. 126 sono citati i paleosl. *cvisti, cvětŋ* (alternanza *ei/oi*), ma l'A. avrebbe pure potuto aggiungere il presente *cvŋto* a grado zero, visto che si tratta di un bell'esempio di tre gradi apofonici. Sono tacite le alternanze dei dittonghi in liquida e nasale. Di conseguenza le alternanze *er/ir, el/il* di *berŋ, bŋrati, stel'o, stŋlati* vengono fatte entrare in un capitolo dal titolo «*e/i*» paleosl. *e/i*» in cui *ŋ* è spiegato come un indebolimento di *e* in posizione atona! L'incompleta incomprendimento delle leggi che regolano l'apofonia da parte dell'A. risulta a p. 120. Egli vuole spiegare la vocale radicale di *světŋ, světiti* di fronte a *svŋěti, osvŋoti* come il riflesso di un'alternanza *ie. ē/i*, quando le forme delle altre lingue indeuropee mostrano chiaramente che lo sl. *-ě-* risale a un dittongo *-oi-*: cfr. i lit. *švaisŋs, švaisà, švaitŋti*, il sanscr. *śvetáh*, l'avest. *sapaēta-*, ecc. e le forme a grado zero: sanscr. *śvitnah, śvitrah*, ecc. Anche gli sl. *blěskŋ/blŋsŋoti* vengono fatti risalire all'alternanza *ē/i*, mentre il lit. *blaikstŋtis*, l'isl. ant. *bleikr*, l'a. ted. ant. *bleih*, il ted. *bleich* e i lit. *blŋgti, blizgēti* dimostrano che anche in questo caso si tratta dell'alternanza *oi/i*.

Nelle pp. 127-128 l'A. descrive il sorgere delle vocali nasali dai dittonghi *en, em, in, im* e *on, om, un, um*, ma omette di dirci che in finale assoluta la nasale cade dopo vocale breve, ma resta dopo vocale lunga e provoca il sorgere di una vocale nasale. Quindi resta oscuro perché gli *ie.*

**dōrom, *sūnum, *pōdom* (1^a pers. sing. dell'aooristo asigmatico) e le forme protoslave **genan* (<ie. **g^wenām*), **beran* (<ie. **bherō-m*), che l'A., con poca sensibilità alla cronologia, mette sullo stesso piano (v. le pp. 189, 190, 261, 264 e *passim*) abbiamo dato il paleoslavo *darŋ, synŋ, padŋ* da un lato e *ženŋ, berŋ* dall'altro.

A p. 139 è dato il sistema consonantico indeuropeo. Sono citate le labiali, le dentali, le velari, ma non le labiovelari. Non è detto che lo slavo è una lingua *satem*, se non implicitamente e oscuramente a p. 141, in cui lo sl. *s* è fatto derivare da *k'* e lo sl. *z* da *g'* e *g'h* «occlusive indeuropee molli (palatali)» non incluse nella tabella di p. 139 e che perciò non è chiaro di dove saltino fuori. Di conseguenza lo sl. *g* è fatto derivare dagli *ie. g* e *gh* e lo sl. *k* dall'*ie. k'*! A che cosa conduca un tale modo di procedere si vede da alcuni esempi: a p. 143 l'A. tratta della prima palatalizzazione: sa che il protoslavo *g* diventa *ž* davanti a vocale anteriore; ricostruisce quindi per lo sl. *žena* uno stadio anteriore alla prima palatalizzazione **genā; *genā* comincia con *g-*, perciò niente di più naturale, ai suoi occhi, che considerarlo apparenato con altre parole indeuropee che hanno *g-* per cui scrive: «Cfr. lat. *gens...*, *genus...*, gr. γένος!»! A p. 216 il *čŋ-* di *čŋ-to* non è fatto derivare da un *ie. *k^wi-* (cfr. il lat. *quis, quid*, il gr. τίς, τί, il sanscr. *cit*, l'avest. *čit*, l'osco *pis*, ecc.) con labiovelare iniziale, che per l'A., a quanto pare, non esiste, ma dal *k-* di *kŋ-to* attraverso una forma costruita *ad hoc* **k-ŋi*. A p. 219 il pronome paleosl. *sicŋ* a causa, evidentemente, dell'*s-* iniziale è connesso col lat. *sic*. Eppure nella pagina precedente l'A. aveva rettamente unito il paleosl. *sŋ* col lat.

citrā e col lit. *šis*, con l'annotazione che l'*s*- in questo caso era della stessa origine dell'*s*- di *pīsati* (strano modo per dire che l'*ie*. *k* ha dato *s* in slavo). Il trattamento delle velari è decisamente poco familiare al nostro autore. A p. 130 egli connette il paleosl. *glasū*, russo *golos* «voce» col ted. *bals* «collo», due parole che non hanno nulla in comune.

A p. 116 è poco probabile l'opinione dell'A. che la desinenza *-ŭ* del nominativo sing. dei temi in *-o-* derivi foneticamente dall'*ie*. **-os* in sillaba chiusa finale. Si tratta piuttosto di una sostituzione morfologica della desinenza *-ŭ* < **-us* dei temi in *-u-* che hanno esercitato anche in parecchi altri casi il loro influsso sulla declinazione in *-o-*. Assai confuse sono poi le pagine (188-191) dedicate all'origine delle desinenze nelle declinazioni. L'A. tratta tutti insieme i tipi di declinazione, mentre avrebbe potuto dilungarsi con qualche pagina in più (in un libro di 432 pp.) e l'esposizione ne avrebbe guadagnato in precisione e chiarezza. Trattando del nominativo sing. di *kamy* l'A. postula una forma protoslava **kāmōn-s* con *-s* (opinione questa anche di altri studiosi), benché non suffragata dalle altre lingue indeuropee, nessuna delle quali ha *-s*: cfr. il lit. *akmuō*, il gr. *ἄκμων*, il sanscr. *ásmā*, il lat. *homō*, il got. *guma*. L'A. però contraddice sé stesso quando a p. 116 e a p. 182 postula un nominativo sing. **kāmōn* senza *-s*. Il genitivo singolare dei sostantivi in *-o-* a p. 189 viene correttamente fatto derivare dall'ablativo indeuropeo *-ōd*, ma a p. 295 e a p. 299 i genitivi singolari dei participii presenti *berōšta*, *znajošta*, *xodešta* e dei participii passati *nesŭša*, *znavŭša* vengono fatti risalire a forme in *-jōs*! Non avendo trattato dell'apofonia riesce ora difficile all'A. spiegare la relazio-

ne che esiste tra la desinenza del genitivo *-s* di **gost-ei-s* > paleosl. *gosti* e di **sŭnou-s* > paleosl. *synu* e la desinenza *-es* dei temi in consonante. Quest'ultimo è allora spiegato disinvoltamente (p. 190) così: «...nei temi in consonante *-s* si univa [al tema] per mezzo [il corsivo è nostro] di *-e-*: **kāmen-e-s* > [paleosl.] *kamene*, **māter-e-s* > [paleosl.] *matere*». Non si fa parola del genitivo singolare dei sostantivi in *-ā* e dei problemi che esso comporta. Nello spiegare il locativo singolare l'A. si limita a informarsi che in *ženě*, *darě*, *selě*, *gosti*, *kosti* e *synu* la desinenza deriva da un dittongo, senza dirci, come avrebbe dovuto, che nel caso delle declinazioni in *-ā* e in *-o-* si tratta di una vera desinenza *-ī* aggiunta al tema (come nei lat. *Romae*, *Corinthī*, nei gr. *οἴκοι*, *Ἰσθμοῖ*), mentre per i temi in *-i-* e in *-u-* abbiamo a che fare col grado lungo del suffisso e con desinenza zero (come nel gr. omerico *πόληι*, nel sanscr. *sūnāu*, ecc. che l'A. avrebbe potuto citare). Il locativo singolare dei temi in consonante non è menzionato. Del vocativo non si parla affatto. Del dativo singolare neppure: è citato *synovi*, ma soltanto per mettere in rilievo il trattamento del dittongo *-ou-* (o *-eu-*) in posizione eterosillabica. Un cenno alla desinenza del dativo sing. dei temi in *-o-* lo troviamo in tutt'altro luogo, a p. 223 a proposito dei pronomi. Nel nominativo plur. dei sostantivi in *-o-* l'A. vede un *-s* (ie. **dōroi-s* > paleosl. *dari*) che non è attestato in nessuna delle lingue indeuropee che come lo slavo hanno esteso la desinenza *-oi* dei pronomi ai sostantivi in *-o-* (cfr. il lat. *lupi*, il gr. *λύκοι*, ecc.) (p. 191). A p. 122 e a p. 123 l'A. cita un locativo greco *λύκοι* come se il locativo fosse un caso vivente nella declinazione greca e non a-

vessimo invece soltanto resti di uno stadio più antico. (Vedine l'elenco in Schwyzer, *Griechische Grammatik*², I, p. 549). Le desinenze del duale non sono spiegate.

A p. 262 l'A. spiega la terza pers. plur. del verbo atematico *imēti, imōtū* come dovuta all'analogia della terza pers. plur. dei verbi tematici (per es. *vedōtū*). Tale supposizione non è necessaria: un protosl. **ǵimā-nt(ū)* dà il paleosl. *imōtū* per via puramente fonetica. Nella stessa pagina possiamo constatare ancora una volta i guai provocati dall'aver tralasciato di trattare il grado zero dell'apofonia. L'A. scrive: «La forma *sōtū* (con tema [s-] – senza l'[je] iniziale che caratterizzava tutte le altre forme del presente di questo verbo) deriva da *(*je*)s-ont(*ū*) > *sōtū*». Il lettore ne ricava l'impressione che *je-* sia caduto all'interno dello slavo (l'A. scrive proprio *je-sont(ū)* con l'*j-* prostetico slavo come se questa forma fosse realmente esistita in slavo!) e *sōtū* non fosse invece il grado zero già indeuropeo della radice **es-* come dimostrano il sanscr. *sānti*, il lat. *sunt*, il got. *sind*, ecc.

A p. 272 (e già nelle pp. 156-57) l'A. mostra di credere che il grado lungo negli aoristi sigmatici *rēxū, vēsū*, ecc. sia dovuto ad allungamento di compenso per la caduta della consonante radicale del verbo davanti all'*-s-* dell'aoristo, seguendo in questo, come citato nella bibliografia a p. 291, P. S. Kuznecov, *Očerki po morfologii praslavjanskogo jazyka*, p. 103. Ma è impossibile separare gli aoristi slavi con grado lungo radicale dagli aoristi sigmatici del sanscrito e dai perfetti in *-sī* latini che pure hanno grado lungo della radice: cfr. i sanscr. *ājāṣam, āvākṣam, āyāukṣam*, ecc. e i lat. *rēxī, uēxī, tēxī* nei quali il grado lungo è an-

tico (cfr. F. Sommer, *Handbuch der lat. Laut- und Formenlehre*²³, p. 556; M. Leumann, *Lat. Laut- und Formenlehre*, I, pp. 333 s.). Inoltre non si capisce perché l'allungamento di compenso avrebbe dovuto agire negli aoristi e non per es. nello slavo *osa* «vespa» in cui pure è caduta una consonante davanti a *-s-* (cfr. il lit. *vapsà*, l'a. ted. ant. *wafsa*, ecc.), nello sl. *osī* «asse» (cfr. il gr. ἄξων, il sanscr. *ākṣab*, il lat. *axis*, l'a. ted. ant. *ahsa*, ecc.), ecc.

A pp. 276-282, trattando dell'imperfetto l'A. tralascia (chissà perché) di darci le consuete notizie glottologiche. Eppure non gli sarebbe costato molto dirci che l'imperfetto ha la vocale tematica e le desinenze storiche (che sono menzionate in una tabella a p. 269).

A p. 295 sono sbagliati i participii presenti dei verbi atematici *jade, vēde, dade*; leggi invece *jady, vēdy, dady*.

A p. 298 l'A. scrive che il grado zero dei participii passati attivi (*u-mīrūši, prostīrūši, načnūši, raspīnūši*, ecc. è dovuto all'analogia del grado zero del presente. Si tratta invece della generalizzazione slava di un grado zero già usato (seppur non esclusivamente) in questi participii in indeuropeo: cfr. il sanscr. *vidūṣi*, il gr. *ἴδουῖα*, ecc. Vi sono anche casi in cui il presente ha il grado *e*, ma il participio pass. a. il grado zero: pres. *vlēko*, p. p. a. *vlīkū*, pres. *brēgo*, p. p. a. *brūgū*.

A p. 294, per spiegarci la desinenza *-y* del participio presente attivo *bery* invece di partire da **bheronts* (cfr. N. Van Wijk, *ZfslPh.*, I [1924], pp. 283 s.), confermato dall'ittita *-anz* con *z = ts* e dal got. *-ands*, diventato **-ons* (come nel lat. *ferēns*) e poi **-uns* > *-ūs* (cfr. il lat. *mēsem* > ital. *mese*) > *-y*, spiegazione am-

messa dall'A. nelle p. 191 e 116 per l'acc. plur. masch. **dōrons* > *dary*, egli parte da **beront* (leggi **bberont*) ed è perciò costretto ad arrampicarsi sugli specchi e a supporre il processo **beront* > **berōnt* > **berūnt* > **berū* > *bery*, motivandolo in tal modo: «In sillaba finale chiusa o accentuò la labializzazione e si allungò, dando *ū* che nelle lingue slave si mutò in [y]...». Ma a p. 270 l'A. ha ammesso che *-ont* finale dia *-o* nella terza pers. plur. dell'aoristo *padō* < **pōdōnt*.

Numerosi sono gli errori di stampa:

P. 27, riga 10: invece del ceco *svíce*, leggi *svíce*. P. 66, riga 24: invece di *slavische*, leggi *slavischen*. P. 75, ultima riga: invece di *etimologie*, leggi *étymologie*. P. 76, prima riga: invece di *de*, leggi *du*. P. 78, riga 12: invece di *Grammaire comparée langues slaves*, leggi *Grammaire comparée des langues slaves*. P. 80, riga 35: invece di *stavoslověnského*, leggi *staroslověnského*. P. 83, riga 12: invece di *staroslověnském*, leggi *staroslověnském*. P. 83, riga 18 e p. 84, riga 10 e riga 31: invece di *zkoumání*, leggi *zkoumání*. P. 84, riga 10 invece di *Syntax* e *staroslověnsčině*, leggi *Syntax* e *staroslověnsčině*. P. 84, riga 30: invece di *historickosrovnávacího* leggi *-srovnávacího*. P. 84, riga 31: invece di *starších* e *jazyčich*, leggi *starších* e *jazyčich*. P. 113, riga 30, invece del lit. *ašis*, leggi *ašis*. P. 114, riga 6: invece dei lit. *sėmenys* e *žvėris*, leggi *sėmenys* e *žvėris*. P. 114, riga 7: invece del gr. *θηρός*, leggi *θηρ*. P. 115, prima riga: invece del lit. *givas*, leggi *givas*. P. 115, riga 7: invece del sanscr. *śūtāh*, leggi *syūtāh*. P. 116, riga 10 e riga 34: inve-

ce del lit. *sunūs* leggi *sūnūs*. P. 130, riga 30: invece del lit. *beržas*, leggi *bėržas*. P. 136: invece del sanscr. *dirghāh*, leggi *dirghāh*. P. 136, riga 12: invece del sanscr. *prnāti*, leggi *prnāti*. P. 138, riga 5: invece del lit. *blusá*, leggi *blusà*. P. 138, riga 6, invece del lit. *blizgėti*, leggi *blizgėti*. P. 139, quinta riga dal basso: invece del lit. *sunūs*, leggi *sūnūs*. P. 139, ultima riga: sanscr. *nasóh*, aggiungi «genitivo duale». P. 140 invece dell'iran. ant. (avestico? Non è mai specificato) *mazga*, leggi *mazga-*. P. 140, riga 9: invece del lit. *sunūs*, leggi *sūnūs*. P. 141, riga 1: invece del sanscr. *śákha*, leggi *śákha*. P. 141, riga 3: invece del lit. *rėkti*, leggi *riėkti*. P. 141, riga 18: invece del lat. *gnōseō*, leggi *gnōscō*. P. 141, riga 19: invece del gr. *χεμύων*, leggi *χεμύων*. P. 141, riga 27: invece del got. *taihund*, leggi *taihun*. P. 147, riga 18: invece del sanscr. *avikā*, leggi *avikā*. P. 154, ultima riga: il pol. *bluda* «piatto» non esiste: v. O. N. Trubačev, *Remeslennaja terminologija v slavjanskix jazykax*, Mosca 1966, p. 282. P. 175, riga 24: invece del sanscr. *agnis*, leggi *agnih*. P. 192, prima riga: invece di *-mī*, leggi *-mū*. P. 221, prima riga: invece del got. *pans*, leggi *pans*. P. 223, riga 20: invece del sanscr. *tēsām*, leggi *tēsām* ecc. ecc.

Dopo quanto s'è detto non è necessario motivare ulteriormente il nostro giudizio. Certo gli studenti non possono ricevere nessuna seria introduzione agli studi di linguistica slava da un libro come questo. Errori come quelli che abbiamo notato guastano un'opera che avrebbe potuto essere buona e rendono vana la fatica dell'Autore.

MARIO ENRIETTI

MICHEL GARCIA: *Repertorio de Principes de España y Obra Poética del Alcaide Pedro de Escavias*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses del C.S.I.C., Diputación Provincial de Jaén, 1972, pp. CXIV, 493.

Di Pedro de Escavias poco si sapeva fino a data recente: pochi studiosi si erano interessati alla sua vita e alle sue opere. Di lui si era parlato incidentalmente come figura di secondo piano, potenziale autore di opere anonime (dunque facile pietra di appoggio di ipotetiche attribuzioni), negletto autore delle sue opere. Grazie al lavoro di Michel Garcia la sua figura e le sue opere acquistano chiarezza storica e dignità letteraria.

Alla edizione delle opere di Pedro de Escavias il Garcia antepone una introduzione lunga e minuziosa, frutto di un attento lavoro di ricerca, e ricca di osservazioni e conclusioni acute e felici. Ricorre, per la ricostruzione biografica, a notizie già raccolte da altri (Juan de Mata Carriazo e Fancisco de Uhagón), e a documenti inediti.

La figura di Pedro de Escavias è presentata in tutto il suo rigore morale, quasi in contrapposizione alla corruzione del suo tempo. Rimane sempre fedele a Enrico IV, in ossequio all'idea che un buon suddito fa un buon monarca; merita la piena fiducia del suo sovrano, che lo nomina Alcaide di Andújar, importante bastione vicino al regno di Granada, che difenderà non solo con le armi, ma anche con azioni politiche, dagli attacchi dei ribelli castigliani. È amico sincero di Miguel Lucas de Iranzo, che aiuta e celebra, non trascurando di mettere in evidenza il prestigio di cui godeva.

La sua rigorosa onestà lo porta ad avere molte inimicizie che, alla mor-

te di Enrico IV, lo inducono a ritirarsi a vita privata. Nella sua destituzione non è da escludere l'effetto del nuovo indirizzo della politica dei Re Cattolici, che, nel desiderio di accentrare tutto nelle loro mani, allontanano dai posti di responsabilità coloro che più a lungo li avevano tenuti.

La descrizione dell'unico manoscritto del *Repertorio de Principes* è lunga e minuziosa: è una copia chiara o dell'originale o di una copia posteriore. È legata in un grande volume che contiene cronache di Giovanni I, Pietro I e Enrico II. L'editore, dunque, non ha problemi di paleografia e di «collatio» di manoscritti. Varie e importanti sono le lacune che sono evidenziate dalla discordanza tra il testo e l'indice dei capitoli che è anteposto al *Repertorio*. L'editore le imputa al copista (della copia pervenutaci o di un modello precedente?), incredibilmente «distratto», a mio modo di vedere, se tralascia la copiatura di ben sei capitoli (dal 4° al 9° compreso) in cui dovrebbero essere riferiti avvenimenti importantissimi della storia dell'umanità, come la fondazione di Roma, il Diluvio Universale, la Torre di Babele, e della stessa Spagna (la venuta di Ercole nella Penisola). Dimentica di trascrivere parte della vita di Maometto, e fatti del regno di Aragona. Ritengo che la ragione di certe omissioni potrebbe essere chiarita. Sinceramente mi è difficile credere in un puro fatto meccanico; sono più propensa a riconoscere un intervento volontario, anche se maldestro, del copista che forse riteneva certi argomenti non pertinenti o di scarso interesse.

L'editore, spiegando con estrema onestà al lettore che cosa rappresenta il *Repertorio* nella storiografia castigliana (più o meno un dignitoso rias-

sunto dei fatti principali dei regni di Castiglia e León), studia le fonti a cui ha attinto Pedro de Escavias. Credo che sarebbe interessante approfondire questa ricerca, come del resto consiglia lo stesso Garcia, soprattutto per la relazione di fatti che non appaiono nelle edizioni delle cronache da lui consultate, o sono patrimonio di racconti e leggende popolari.

Il fatto che il *Repertorio* ci sia pervenuto in un solo manoscritto, copia diretta o indiretta dell'originale, ha reso praticamente impossibile l'edizione critica. Michel Garcia ha optato per una trascrizione la più fedele possibile al manoscritto, apportando solo quelle modifiche che possano facilitare la lettura. Mantiene sistematicamente la grafia del ms. (scioglie solo le abbreviature e modernizza la punteggiatura) dal momento che non esiste un criterio valido per «armonizar la escritura». Credo che avrebbe potuto uniformare l'uso di certi grafemi, senza violentare il testo, proprio per facilitare la lettura. Mi sembra una stonatura l'uso moderno dell'accento, utilizzabile, a mio giudizio, solo in funzione diacritica. Adotta lo stesso criterio di trascrizione anche nell'edizione delle poesie. Infatti Pedro de Escavias fu anche autore di poesie raccolte nel *Cancionero de Oñate y Castañeda*.

Il manoscritto del *Cancionero* ha una storia misteriosa e lacunosa, il cui iter passa anche per le aste di Londra; oggi è proprietà della Houghton Library di Harvard.

Solo quattro composizioni di Escavias si trovano nel *Cancionero de Gallardo - San Román*, riprodotte però in una versione confusa e piena di errori, che fa pensare a una memorizzazione da parte del compilatore di una versione cantata.

L'interesse di Michel Garcia si fissa sulle varianti che si riscontrano nei due *Cancioneros*, spie, a suo dire, nelle pene d'amore, della data di composizione, o meglio, di revisione, e dello spirito dell'autore, ben diverso da quello di Pérez de Guzmán, che, in età avanzata, si consacra solo a temi religiosi e moralizzanti, e dalle altre poesie del *Cancionero*.

A mio giudizio le composizioni di Pedro de Escavias sono di maniera; perciò le preoccupazioni dell'editore di spiegare questa produzione amorosa in età senile mi sembra oziosa: non è una poesia dettata dai sentimenti, ma dalla cultura e dalla moda, come del resto afferma successivamente lo stesso Garcia nell'acuto esame delle singole composizioni.

Alle poesie d'amore di tipo cortigiano seguono poesie politiche su episodi e personaggi del tempo; tra tutte spicca *Las coplas al Condestable* strettamente vicina a *Los Hechos del Condestable Miguel Lucas de Iranzo*. Pur opere di due autori diversi, entrambe hanno lo stesso carattere agiografico nei riguardi del protagonista; in entrambe si nota una ideale contrapposizione tra il Condestable, modello del cavaliere cristiano, e il re Enrico IV, debole e inetto.

Michel Garcia chiude la lunga introduzione all'edizione delle opere di Escavias dedicando un capitolo a *Pedro de Escavias y la Crónica del Condestable*, breve riassunto di un suo interessantissimo articolo pubblicato in «Bulletin Hispanique» (vol. LXXV, 1973, n. 1-2, pp. 5-39). In questo articolo spiega i motivi che gli fanno identificare in Luis del Castillo e Juan de Olid gli autori de *Los Hechos*, perché nel capitolo dell'introduzione Michel Garcia concentra il suo interesse nel confronto tra *Coplas*, *Hechos* e *Repertorio* per confutare le ipoteti-

che attribuzioni di Mata Carriazo e Inoria Pepe.

Michel Garcia aggiunge alla sua edizione due preziosissime «Apéndices» ricche di stimolanti spunti per ulteriori studi. La prima è un indice di fonti del *Repertorio de Principes* capitolo per capitolo, la seconda una tavola-specchietto di corrispondenze storiche del *Repertorio*.

Il tradizionale indice onomastico chiude questa edizione delle opere di Escavias, il cui interesse, a mio giudizio, va al di là del valore intrinseco delle opere pubblicate. È un lavoro che intelligentemente offre e sollecita molte altre ricerche, pur giungendo a conclusioni chiare; non è

chiuso nel dogmatismo tipico della vecchia tradizione filologica e storica, pur tenendo fede nel rigido ragionamento, nell'esame consequenziale, nell'analisi minuziosa, ai principi che hanno informato la seria tradizione storica e filologica.

In breve: il lavoro di Michel Garcia offre al lettore qualcosa di più della edizione delle opere di Escavias: è l'esempio di un nuovo spirito di indagine, meno egocentrico del tradizionale, che proprio grazie alla sua disponibilità e sollecitazione alla collaborazione porterà a un ampliamento e approfondimento della ricerca.

DONATELLA FERRO

N. A. TRIFONOV: *A. V. Lunačarskij i sovetskaja literatura* (A. V. Lunačarskij e la letteratura sovietica), Moskva, «Chudožestvennaja literatura», 1974, pp. 575.

La figura del primo commissario del popolo per la cultura, A. V. Lunačarskij, che, in questi anni, viene ripresentata all'attenzione del critico e del lettore sovietico, è solitamente ricordata per certi suoi aspetti contraddittori. Si affacciano alla memoria episodi ormai famosi, quali la polemica con Lenin sulla questione dei Proletkul't, quando Lunačarskij, che si era impegnato a sostenere le direttive del partito sul problema dell'autonomia delle organizzazioni della cultura proletaria, si lasciò poi trascinare, al I Congresso dei Proletkul't, a riconoscere loro il diritto all'autonomia dallo stato che essi richiedevano, o quali l'atteggiamento di Lunačarskij verso i futuristi, atteggiamento ispirato, da un lato dai rapporti personali di cooperazione tra il com-

missario della cultura e i suoi collaboratori, che erano spesso amici personali, e, dall'altro, dalle sue posizioni teoriche, che si richiamavano ad una particolare concezione del rapporto cultura-rivoluzione.

I contemporanei mettono spesso in evidenza, del carattere di Lunačarskij, gli aspetti più instabili, la capacità di entusiasinarsi troppo in fretta per una idea nuova, la debole costanza della volontà. D'altra parte, grazie all'intelligenza, alla sensibilità e alla profondità della cultura, questi stessi difetti si trasformano in caratteristiche che gli meriteranno la stima di tutti coloro che ebbero rapporti con lui. Non per questo, però, diventa meno severo il giudizio espresso da personalità di diversa tendenza su certi aspetti dell'operato di Lunačarskij. Trockij, nell'articolo scritto in occasione della morte, gli muoverà il rimprovero di essersi adeguato senza reagire ai mutamenti che erano avvenuti all'interno del partito con l'affermarsi di Stalin, anche se rico-

nosce che Lunačarskij non seppe mai inserirsi pienamente nel nuovo apparato dirigente. Un altro personaggio che conosceva bene i retroscena della vita politica del tempo, il segretario di Lenin Gorbunov, dirà che Lunačarskij «non sempre fu conseguente nei suoi giudizi sui problemi di una direzione della cultura da parte del partito» (Trifonov, p. 338).

Alla fine degli anni '20 le critiche di questo tipo divennero più pesanti (la più diffusa era quella di liberalismo) e più frequenti, tanto da arrivare a determinare la scomparsa politica di Lunačarskij, quando egli era in vita, e la scomparsa della sua eredità culturale, dopo la sua morte.

Manca ancora, tuttavia, un'analisi approfondita degli elementi essenziali di questa contraddittorietà di Lunačarskij e non si può certo dire che questo compito sia assolto dal libro di Trifonov, che, come del resto altre opere critiche sull'argomento, nel tentativo di rivalutare la figura di Lunačarskij, cerca piuttosto di mettere a tacere gli aspetti negativi, o almeno considerati tali, del suo pensiero critico ed estetico.

Ciò vale a proposito del periodo in cui si manifestano le divergenze filosofiche di Lunačarskij, e con lui di Bogdanov, Bazarov e, in parte, Gor'kij, rispetto al marxismo allora più diffuso, divergenze che porteranno poi alla rottura politica col gruppo di Lenin. Per Trifonov tutta la discussione che allora avvenne si riduce al tentativo, fatto da Lunačarskij, di «unire il marxismo a diversi sistemi filosofici, idealistici o semidealistici, ad esso estranei, in particolare all'empirio-criticismo di Mach e Avenarius, e di trattare il socialismo scientifico come una nuova religione, sia pur senza misticismo, senza fede

in un mondo ultraterreno e nell'intervento di forze ultraterrene» (p. 15). Il superamento di questa contraddizione da parte di Lunačarskij viene presentato esclusivamente come un frutto dell'influenza di Lenin. Su questo problema Trifonov, pur tentando di sminuire gli «errori filosofici» di Lunačarskij, non si allontana dalla metodologia critica sovietica che si pone sempre l'obiettivo di stabilire, rispetto alle idee prese in esame, la loro correttezza dal punto di vista dell'ortodossia. Nel caso specifico di Lunačarskij i cosiddetti errori filosofici erano serviti per lungo tempo quale pretesto per ignorarne perfino l'esistenza, quindi è senz'altro merito di Trifonov l'aver contribuito, con il suo libro, a farne conoscere la figura e l'opera al pubblico sovietico. Solo Lifšic, nella sua appendice al VII volume delle opere di Lunačarskij (edito a Mosca nel 1967), affronta il problema in modo libero e profondo. Egli sostiene che per i grandi pensatori non si può porre il problema di una fedeltà a una determinata corrente di pensiero, nel caso specifico al marxismo, ma che ogni grande pensatore giunga alla elaborazione del suo sistema filosofico, estetico o politico per le vie più diverse, e che quindi ai posteri non spetta il compito di spiegare col senno del poi gli errori da essi commessi, quasi si tratti di scolaretti. Questo discorso vale in particolare per Lunačarskij che era «forte non tanto per le proprie risposte, quanto per la sua capacità di avvertire la limitatezza di risposte approssimativamente chiare e a portata di mano».

Trifonov, nel suo libro, che è una ampia e minuziosa ricostruzione non solo delle teorie generali di Luna-

čarskij, ma anche dei rapporti tra questi e i diversi artisti e gruppi artistici dell'epoca, pone al centro della sua analisi la concezione dell'arte proletaria di Lunačarskij.

Vari sono i motivi dai quali Lunačarskij fa scaturire la necessità dell'arte proletaria. Da un lato si può constatare che ogni grande organizzazione sociale ha avuto una sua espressione artistica e, quindi, anche il proletariato riuscirà a creare la sua arte. Ma si hanno anche motivazioni più profonde. Una di queste è di carattere storico e sta nel rapporto tra arte e società borghese, da una parte, e arte e rivoluzione, dall'altra. Lunačarskij pensa che la borghesia, non avendo più bisogno dell'arte in quanto «autodeterminazione emozionale di classe», la abbassi al livello di puro divertimento e, quindi, ne provochi la morte. Nella società borghese all'artista restano aperte soltanto tre vie: o l'evasione dalla realtà (arte per l'arte; è nota l'avversione di Lunačarskij per le ricerche formali, che egli considerava espressione di decadentismo), o il disperdersi nei mille rivoli della descrizione della realtà senza alcuna prospettiva storica (naturalismo) o, infine, la via dell'alleanza aperta con il proletariato, che è l'unica ad aprire una prospettiva di sviluppo concreto all'arte. La seconda motivazione è che l'arte è un'arma e, come tale, deve essere posseduta dal proletariato al pari della politica e dell'economia. L'arte e la rivoluzione si trovano quindi in un rapporto di interazione: la rivoluzione è necessaria all'arte per sopravvivere; l'arte è necessaria alla rivoluzione poiché ne costituisce la voce. A questa nuova arte Lunačarskij propone tre obiettivi fondamentali: criticare il vecchio mondo, rappre-

sentare la lotta per un mondo nuovo, aiutare a vedere, in prospettiva, questo mondo nuovo. E questa nuova arte, naturalmente, è un'arte realista.

Il concetto di realismo è presente, nelle teorie estetiche di Lunačarskij fin dai primi scritti ed è sempre unito al concetto di romanticismo. Il realismo è, secondo Lunačarskij, lo stile più proprio al proletariato in quanto classe profondamente radicata nella realtà, ma, d'altra parte, il realismo classico non corrisponde più alle esigenze del proletariato in quanto «era privo di ideali e di passione rivoluzionaria, ossia era troppo poco romantico» (p. 109). Anche il romanticismo costituisce un tratto peculiare al proletariato in quanto classe che tende a cambiare il mondo. Il romanticismo non è, per Lunačarskij, una categoria assoluta, bensì storica, quindi progressista e rivoluzionario sarà il romanticismo di una classe in ascesa in quanto è radicato nella realtà, mentre decadente e reazionario sarà il romanticismo di una classe che si trova nella fase del tramonto, poiché non esprime altro che l'aspirazione ad evadere dalla realtà.

Più tardi, nella seconda metà degli anni '20, polemizzando con chi semplificava il rapporto tra arte e ideologia, e in primo luogo con i teorici della RAPP, Lunačarskij preciserà che il metodo di questa arte realista non consiste nel ripetere pedissequamente quanto è già stato elaborato in sede filosofica o politica, ed assegnerà all'artista la funzione di svolgere una ricerca parallela a quella del filosofo, il compito di ricercare la novità.

I due tratti fondamentali del nuovo realismo, che, secondo Lunačars-

kij, più che un metodo o uno stile era una vera e propria tendenza, sono la veridicità e il dinamismo, tratti che egli vede come due aspetti di uno stesso carattere: «Può esprimere la verità socialista solo chi comprende che tipo di casa si costruisce, come la si costruisce e quale tetto avrà. Chi non comprende lo sviluppo, non vedrà mai la verità, poiché la verità non assomiglia a se stessa, la verità non sta ferma, la verità vola, la verità è sviluppo, la verità è lotta, la verità è il domani (...)» (p. 437). Un terzo elemento fondamentale del nuovo realismo è il «romanticismo dello slancio (rivoluzionario)», poiché esso è «realismo più entusiasmo, realismo più stato d'animo combattivo» (p. 442). È chiaramente in questa ottica che Lunačarskij, d'accordo con Gor'kij, sosterrà la tesi che l'aspetto romantico del nuovo realismo ha il compito di mostrare gli uomini non quali essi sono, bensì quali vorrebbero essere e che «questo non è il romanticismo della menzogna, dell'inganno che eleva, ma il romanticismo del futuro» (p. 443).

Il secondo filo conduttore del libro di Trifonov è la figura di Lunačarskij quale critico letterario. Non ci riferiamo solo all'ampio spazio che Trifonov dedica ai migliori esempi dell'opera critica di Lunačarskij, gli articoli dedicati a Majakovskij, Gor'kij o Andreev, ma soprattutto pensiamo alla parte che tratta dei principi della critica letteraria.

Parlando dei principi di una critica marxista viene spontaneo pensare, in primo luogo, al rapporto con Plechanov. Benché entrambi marxisti, Lunačarskij e Plechanov avevano opinioni divergenti in fatto di critica di arte, e ciò era dovuto innanzitutto al modo stesso di intender il marxi-

simo. Plechanov infatti poneva l'accento sull'aspetto conoscitivo oggettivo del marxismo e, quindi, riteneva che la critica marxista scientifica avesse solo compiti esplicativi e non dovesse imporre norme e regole. Secondo Lunačarskij, invece, il marxismo non è soltanto una teoria della conoscenza o una dottrina sociologica, ma è anche un programma per modificare il mondo. La critica dovrà quindi essere valutativa, esprimere giudizi, richiedere all'arte un impegno sociale. Lunačarskij, che teneva in gran conto l'autorità di Plechanov, tenta di spiegare queste divergenze sul piano storico, attribuendo le tesi di Plechanov a una fase in cui il marxismo era ancor troppo debole per poter influire sulle sorti dell'arte. In realtà non si tratta di differenziazioni legate allo sviluppo storico. Lunačarskij si rifà, su questo problema, ad un modello di critica che Plechanov riteneva ormai superato, cioè la critica democratica russa degli anni '60 del secolo scorso. Queste divergenze tra Plechanov e Lunačarskij ci riportano ad un'altra indiretta polemica tra i due critici, quella sulla concezione dell'artista. Lunačarskij riconosceva eguale valore estetico sia all'artista in quanto pensatore che al pensatore in quanto artista, mentre Plechanov riteneva che l'ideologia, pur essendo di fondamentale importanza, non può costituire il criterio principale su cui si basa il giudizio estetico.

La funzione della critica è, per Lunačarskij, una funzione educatrice e si manifesta in due direzioni: da una parte deve influenzare l'artista, conquistarla alla causa del proletariato, dall'altra, deve educare il pubblico operaio alla percezione della bellezza e dei valori espressi dall'arte.

In questo compito rientra il recupero di tutta l'eredità classica, che Lunačarskij vedeva come patrimonio inalienabile del proletariato. Qui la critica deve favorire un'elaborazione creativa di questa eredità, mettendo in evidenza i motivi e i contenuti più vicini alla concezione del mondo proletario. Una delle più accese battaglie di Lunačarskij si svolse appunto contro coloro (futuristi e teorici del proletkul't) che credevano di poter far sorgere dal nulla la nuova arte della rivoluzione. Più tardi ironizzerà sull'ancestrale paura di certi teorici della RAPP per tutto ciò che veniva definito «borghese». Questa paura, generata dall'incapacità di sviluppare un reale discorso critico sui problemi che si aveva la pretesa di affrontare, aveva come risultato la negazione di tutto il passato culturale dell'umanità. Sia sulle questioni dell'eredità culturale che su quelle della produzione artistica contemporanea Lunačarskij era estraneo ad una concezione ristretta e povera della cultura proletaria. Queste sue posizioni, che gli procurarono, come sappiamo, l'accusa di «liberalismo» e ne favorirono la caduta politica, erano determinate dalla coscienza dell'impossibilità di fondare una politica culturale efficace sul principio della costrizione. Egli era convinto che sarebbe nata una nuova arte proletaria, ma era altrettanto convinto che non fosse possibile limitare la letteratura e l'arte alla corrente proletaria, poiché, scriveva, per ora «ci troviamo allo stadio dei Deržavin proletari» (p. 229).

Le posizioni di Lunačarskij sono qui conformi allo spirito della politica culturale approvata dal Comitato centrale del partito comunista russo nel 1925. La risoluzione del

1925 era il frutto di una discussione che, divenuta molto accesa, era stata portata nel partito l'anno precedente. Lo scontro si svolgeva tra il gruppo di scrittori proletari che si raccoglieva intorno alla rivista «Na postu» (Al posto di guardia) e Voronskij, direttore della rivista «Krasnaja Nov'» (Novale rossa), che sosteneva scrittori di varie tendenze accumulati dal loro atteggiamento sostanzialmente favorevole al potere sovietico i cosiddetti «compagni di strada». Il tema della discussione era costituito dalla pretesa degli scrittori proletari di stabilire il monopolio della letteratura da loro patrocinata su tutte le altre tendenze, monopolio gestito dagli scrittori proletari stessi per incarico del partito. La risoluzione sconfessava in gran parte le pretese degli scrittori proletari, riconoscendo i «compagni di strada» quale forza reale della letteratura sovietica e stabilendo che il partito non poteva far propria una tendenza letteraria, né, tantomeno, instaurare il monopolio di chicchessia. Lunačarskij, che era probabilmente tra i maggiori collaboratori alla stesura della risoluzione, non riteneva questo tipo di politica una fase transitoria. Scriverà infatti nel 1929 che «sotto forma di lotta contro il pericolo di classe divenuto più acuto possono essere commessi errori colossali, dai quali ci mettono in guardia Lenin e la risoluzione del partito del 1925» (421). Ma ormai, in quegli anni, non erano rimasti in molti a sostenere, con Lunačarskij una politica culturale attenta alle diverse forme di espressione artistica.

Usciva così di scena una delle figure che era stata tra i maggiori artefici della politica culturale sovietica. Lunačarskij continuerà a godere

di grande autorità nell'ambiente culturale ed artistico sovietico ancora per alcuni anni. Sono di questo periodo alcuni dei suoi maggiori scritti teorici. Egli restava ancorato ad una concezione della cultura e dell'arte che intorno a lui era ormai considerata non solo superata, ma addirittura nociva per la nuova classe al potere. Anche ora, dopo quasi mezzo secolo, la maggior contraddizione di Lunačarskij ci appare insita nella sua formazione culturale, che gli farà sempre apprezzare nell'arte de-

terminati valori estetici, da un lato, e nella sua aspirazione alla formazione di un'arte nuova, che egli voleva profondamente diversa, ma alla quale riproponeva sostanzialmente i modelli della vecchia arte. Da questa contraddizione derivano anche le sue incertezze di uomo politico. Ma proprio per questa sua complessità le opere di Lunačarskij sono ricche di spunti e di problemi che ne rendono feconda la lettura anche oggi.

EMILIA MAGNANINI

JOHN RUSSEL BROWN: *Free Shakespeare*, London, Heinemann, 1974, pp. 113; ANGUS ROSS: *Swift, Gulliver's Travels*, London, Arnold, 1972, pp. 62; IRÈNE SIMON: *Neo-Classical Criticism 1660-1800*, London, Arnold, 1971, pp. 224.

Certamente un libro utile e piacevole su Shakespeare, forse uno dei pochi che evitando il carosello accademico di nuove interpretazioni, dà una versione «teatrale» dei drammi. Come introduzione allo studio di Shakespeare lo si potrebbe affiancare al testo dello Harrison oppure ad altri simili testi. Serve da ottimo complemento. Il libro evita di dare tutte quelle informazioni storiche e di costume che si impongono allo scopo dello Harrison, ma le usa in quanto capaci di suggerire un nuovo approccio alla rappresentazione dei drammi. Nonostante il libro venga a volte specificamente dedicato agli attori, non per questo limita il suo effetto alla compagnia drammatica, ma a mio parere lo esercita positivamente e su colui che sta per intraprendere lo studio del drammaturgo e

su coloro che pur avendo studiato Shakespeare non l'hanno mai visto dal punto di vista suggerito da John Russel Brown.

Il libro è diviso in otto capitoli, relativamente indipendenti tra di loro, ciascuno leggibile in una seduta relativamente breve, scorrevole nello stile, ben documentato. Qualità quest'ultima che ci avverte subito della serietà e professionalità del testo.

Nel primo capitolo l'autore dichiara lo scopo che si è prefisso e che consiste nel tentativo di suggerire, giustapponendolo all'esame tradizionale del testo, un modo più «imaging» di trattare i drammi. Quindi prima di giungere a suggerimenti diretti in questo senso, l'autore esegue una puntuale e competente analisi dell'attività dello studioso e del regista moderno. Il regista stesso è una figura nuova, inesistente nel teatro elisabettiano che conosceva solamente un «bookkeeper» con funzioni totalmente diverse. Oggi il regista si trova ad essere «just the servant of the play», l'interprete e l'organizzatore della rappresentazione. E il fatto che a queste due funzioni egli as-

soci anche quella di «manufacturer and salesman» ha una conseguenza negativa in quanto l'insieme delle funzioni spinge e obbliga il regista ad agire da «intellettuale», nell'intento di trovare una qualche formula unica e comprensibile che riduca «the baffling to the comprehensible, the old to the new, the complicated to the simple». Bisogna riconoscere che l'autore tocca un punto dolente e la sua diagnosi del processo che porta a fare dell'opera di Shakespeare dei «plays of ideas» è critica: allora ci si chiede se il risultato attuale sia quello che veramente si addice ai drammi di Shakespeare o non alle esigenze imprenditoriali e alla nostra stessa epoca. Con necessaria coerenza si passa quindi ad esaminare nella stessa luce l'opera del designer («the director's strongest ally») i cui stili, che vanno da un «selective realism» alla costruzione teatrale come trasfigurazione della vita, servono come mezzo per accentuare i temi o le idee del regista. L'accoppiamento regista-designer rende in fondo il teatro moderno ancora più fondamentalmente diverso da quello elisabettiano.

Tutte queste osservazioni servono a porre nella giusta prospettiva e a rendere efficace la discussione del teatro elisabettiano del quarto capitolo la cui essenziale qualità sembra essere la libertà che si afferma al di là del concetto moderno di «production» quando, invece, ogni rappresentazione era una avventura ed una scoperta individuale. Che i metodi moderni soffochino veramente il testo? Che cosa è veramente una «production»? Oggi la rappresentazione e la recita vengono viste in termini di «stars and the ensembles»; gli attori provano e riprovano per mesi,

tutto viene perfezionato al dettaglio; ma la pratica elisabettiana era diversa e seguirla significa rinunciare a tutto ciò che è teatro oggi: una rappresentazione unificata e definitiva. Allora, invece del regista c'era un «bookkeeper» che riuniva le funzioni di suggeritore e di «stage-manager», ma che non appare mai come una figura importante e tanto meno poteva condizionare la rappresentazione. Essa risultava assai più libera, libera dal responso condizionato di una rappresentazione moderna, libera in quanto permetteva e favoriva la creatività dell'attore. Così la recita e la rappresentazione si potevano trasformare in una costante esplorazione che, non essendo fissata in precedenza, poteva variare di volta in volta. Si apre di conseguenza l'esplorazione delle possibilità del testo che miracolosamente appare elastico, capace di rispondere al temperamento e all'intenzione individuale e all'atmosfera che si crea, diversa, ogni sera in teatro.

È in questa direzione che viene prendendo corpo il suggerimento dell'autore tutto rivolto a vedere nel testo elisabettiano una «endless adventure». Nel capitolo seguente si propone perciò «an alternative Shakespeare» basato sulla sperimentazione libera: «I would like to see what a company of about a dozen actors could achieve, if they were 'set upon a stage' and closely surrounded by their audience in the same light. The actors would have to be in charge of the whole enterprise, and its continuance should depend on their success. They would have few group rehearsals...» (p. 83). Una pratica di costante esplorazione farebbe sì che la «production» si sostenga da se stessa per la struttura stessa dell'a-

zione nel senso che accanto al «plot» prende forma una nuova dimensione, cioè «sequence», che si rivela nel naturale svolgersi dell'azione e si può analizzare in «rhythm, proportion, shape». Tutto ciò viene oggi oscurato dal desiderio e dall'esigenza di evidenziare alcuni aspetti e alcune idee dell'opera. Anche lo studio accademico risulta inefficiente in questa prospettiva, quando si riconosca che la scoperta di un «pattern» non è sostitutiva dell'esperienza teatrale, anzi ci allontana dalla effettiva esperienza del dramma. Forse è opportuno dire che la critica si basa su di un equivoco e che questo equivoco favorisce il presupposto generale che l'oggetto della ricerca è il principio d'unità del dramma, che tale principio sia anche il significato del dramma, e che tale significato comprenda in sé ogni discussione riguardante i personaggi, le immagini, la struttura, il linguaggio, la storia teatrale ed intellettuale. C'è da chiedersi invece se questo presupposto non ci allontani progressivamente dall'opera in quanto dramma. Si potrebbe concludere dicendo che oggi giorno è più facile prendere parte ad un dibattito critico che ricreare e sperimentare per sé.

L'alternativa è nella realizzazione teatrale, trovando in essa «a living and ever-changing image of life», superando il responso puramente verbale con una tridimensionalità di prospettive. Il metodo tradizionale di lettura non può realizzare gli elementi visivi e fisici; esso è astratto dalla concretezza dello spazio e del tempo teatrale e, cosa fondamentale, non ha pubblico. Anche la sperimentazione individuale deve tener presenti queste componenti essenziali e quindi adoperarsi in un senso creativo. L'uso di un registratore non deve

servire ad un ascolto passivo, ma deve offrire un mezzo di sperimentazione libera in diversi tipi di intonazione, di ritmo, di interpretazione. Ed ad ogni variante corrisponde una interpretazione critica? A questo punto si può immaginare una situazione felice in cui si armonizzino gli sforzi interpretativi dello studioso a quelli del critico e dell'insegnante.

In ultima analisi cosa significa sperimentazione? significa un invito a posporre il giudizio rimanendo aperti ad ogni suggestione che scaturisca dal testo, cercando di cogliere la ricchezza di idee in azione. Il giudizio deve essere una conseguenza, il frutto dell'assorbimento individuale nel testo shakespeariano, la risposta al testo.

Non si può negare che J. R. Brown non tocchi un punto dolente della moderna critica shakespeariana, che trova tanto più sensibile colui che è a volte costretto a travagliare per tomi di inutili «facezie», o di curiosità, o per ponderosi volumi i quali appaiono essere stranamente ai margini dell'opera shakespeariana. La sperimentazione, anche critica, è il fatto positivo, un necessario ritorno al testo, un invito ad immergerci in esso pur sempre in una visione «storica».

Di carattere diverso è il libro di Augusto Ross, anche se si potrebbe affiancare al libro precedente nell'intento generale del curatore della collana di proporre degli studi critici che si concentrino sull'opera piuttosto che sullo sfondo storico e culturale. Non si commette naturalmente l'errore di escludere l'esame storico-culturale, ma lo si subordina al «fatto» principale che è la lettura critica del testo. Concretamente si

tratta di rispondere ad una serie di domande rivolte all'interlocutore principale, cioè al testo.

Si scopre allora quasi subito che gran parte della confusione riguardo a *Gulliver's Travels* deriva dal voler fissare il libro in *un* significato, in *una* morale, in *una* conclusione e che spesso la visione semplicistica è causata dalla prospettiva unilaterale autobiografica all'insegna del pessimismo, del misoginismo, della misantropia, della psicopatia.

Un attento esame dell'opera scopre, invece, la complessità dei metodi satirici, l'abilità di Swift di usare un unico mezzo (l'esempio è il vestiario in ogni viaggio) per diversi scopi, per suggerire diverse morali. E così il lettore è efficacemente introdotto nel testo prima che si frappongano considerazioni diverse da esso. In questa prospettiva è allora possibile avvalersi dei fatti storici e politici, inseparabili da *Gulliver's Travels*. Anzi la pericolosità politica del libro accresce l'intravista complessità del testo. Solo dopo aver osservato la varietà è possibile indicare l'unità del tutto riportandola al soggetto di tutta l'arte neoclassica, cioè all'uomo. In questo senso l'opera di Swift acquista una dimensione diversa, quella di «argument» rifacendosi, piuttosto che ai contemporanei racconti di viaggi, alle grandi opere filosofiche quali l'*Utopia* di T. More e il *Paradise Lost* di Milton. Non a caso uno dei problemi cruciali è anche quello religioso che immette Swift nella polemica accesa tra i sostenitori della «inner light» e del credo individuale e i sostenitori della ragione scientifica. Più oltre si specifica in che cosa consista l'unità della satira, e il paradosso umano si dicotomizza in «man's inner

make-up and man's social role» (p. 37). Ed è la tensione nell'uomo («The glory, jest and riddle of the world!») che diviene il centro dell'interesse. Non si può non essere d'accordo con la prospettiva di uno studioso swiftiano come Angus Ross. Forse però la complessa articolazione che appare nelle sue altre opere è qui sacrificata dalle dimensioni del libretto. Il lettore ha fundamentalmente una idea positiva, anche se i «suggerimenti» offerti dal testo non sono abbastanza completi per farlo considerare una vera e propria guida alla lettura.

L'intenzione della Casa Editrice di pubblicare una raccolta di testi critici settecenteschi è senz'altro positiva, anche per la oggettiva difficoltà che si ha nel recuperarli. L'obiezione iniziale può essere sempre una e la stessa, cioè la pericolosità insita nello scegliere brani così brevi, come nella raccolta, da testi invece così densi, che inevitabilmente induce a fraintendere il «senso» del passo scelto e a collocarlo molto spesso in una posizione errata della prospettiva classico-romantica. Il testo possiede una lunga introduzione, esauriente, però priva dell'entusiasmo che si suscita nel considerare le spigolosità ed i contrasti dell'epoca, qui generalmente smussati. Un esempio è la scarsa problematica che si suscita riguardo ad argomenti come «wit», «imagination», satira e pastorale. L'autrice ha scelto sì una serie di temi sotto i quali catalogare i brani scelti, così da dar corpo alle teorie e alle posizioni critiche settecentesche, ma l'eccessivo spezzettamento dei testi, la brevità di questi, può compromettere lo scopo del libro che dovrebbe essere quello di stimolare l'attenzione nei riguardi di ogni au-

tore mettendone in luce gli aspetti più problematici e anche contraddittori, invece di ricercare una coerenza che in fondo non esiste. Solo così si evitano le tradizionali schematizzazioni oramai generalmente respinte. Il problema è quello metodologico. Come scrivere una storia della critica neoclassica fino al 1800? Che valore dare alla periodizzazione storica? È possibile procedere per singoli autori, per monografie isolate? Il problema, basilare, è stato evitato nel testo, mentre un compito caratteristico è quello di indicare la elusività di ognuno dei protagonisti del mondo letterario settecentesco, appartenenti allo «spirito del tempo», ma anche indipendenti personalità individuali. Una disposizione esatta dei brani imporrebbe di mettere in luce quella complessità anche attraverso alcuni temi come ad esempio quello

di «taste», qui sommariamente trattato. E anche il capitoletto dedicato a «Historical sense» è molto limitato. Le osservazioni potrebbero continuare e ci riportano alla difficoltà di inquadrare questo ricchissimo secolo.

Questa raccolta di testi ha un dato positivo nella ampiezza delle fonti, così da offrire al lettore, sin dal primo contatto, una panoramica della varietà di autori che si impongono per uno studio più approfondito; non gli dà però il senso della organica varietà, mancando la quale si lascia aperta la via a facili ed errati parallelismi tra autori a volte diversissimi. Il testo possiede in sé una soluzione ed è quella della costante presenza dell'insegnante durante la sua lettura, che districchi e inquadri concetti e passi.

GIULIO MARRA

L'ultimo libro di Viktor M. Žirmunskij

Quattro anni addietro, il 31 gennaio 1971, moriva il grande filologo sovietico Viktor Maksimovič Žirmunskij. Studioso di vastissimi interessi e di sterminata cultura, operò nei principali settori della filologia contemporanea: scienza della letteratura, folklore, teoria del verso, linguistica. Nei quasi sessanta anni di attività scientifica pubblicò poco meno di quattrocento lavori¹.

Žirmunskij era nato a Pietroburgo nel 1891, da una famiglia piccolo borghese; all'università di Pietrobur-

go aveva studiato con Fëdor A. Braun, un germanista allievo di Aleksandr N. Veselovskij. I suoi primi lavori li dedicò alle letterature inglese e tedesca (*Nemeckij romantizm i sovremennaja mistika*, SPb. 1914, fu il suo primo libro) e alla poesia russa contemporanea. In quegli anni il giovane e brillante studioso, le cui lezioni all'Università di Pietrogrado erano seguite anche dai poeti dell'ultima generazione, aderì, sia pure con alcune riserve, alla scuola formale. Così egli stesso ricordava, più tardi: «All'analisi formale delle opere poetiche ero giunto dai problemi storico-filosofici, ai quali erano dedicati

1. Per una bibliografia aggiornata sino al 1965, cfr.: *Viktor Maksimovič Žirmunskij. Materialy k bibliografii učenyh SSSR. Serija literatury i jazyka*, v, M. 1965.

i miei primi libri e articoli sul romanticismo tedesco. L'inverno 1915-16 e i due anni successivi furono per me, come per molti altri giovani studiosi di letteratura, un periodo di crisi metodologica e di intense ricerche. In quegli anni l'orientamento intellettuale della nostra generazione era caratterizzato dall'insoddisfazione per l'eclettismo senza principi e per il generale decadimento della vecchia 'storia della letteratura' accademica, dall'acuto interesse per i problemi metodologici e teorici, in particolare dall'attenzione che veniva data alle nuove questioni della forma letteraria, cioè allo studio della poesia come arte»².

Nella prima metà degli anni venti Žirmunskij pubblicò una serie di studi sulla teoria del verso, che rimangono fondamentali (*Kompozicija liričeskich stichotvorenij*, Pg. 1921; *Rifma, eë istorija i teorija*, Pg. 1921; *Vvedenie v metriku. Teorija sticha*, L. 1925). All'attività di ricercatore accoppiava quella di docente, organizzando, e dirigendo dal novembre del 1920, l'Otdel Slovesnych Iskusstv del Gosudarstvennyj Institut Istorii Iskusstv, che sotto la sua guida divenne il centro più attivo e fecondo della ricerca letteraria di quegli anni, e dal quale uscì la giovane filologia sovietica. Vi insegnavano B. M. Engel'gardt, B. M. Ejchenbaum, Ju. N. Tynjanov, V. M. Tomaševskij, V. V. Vinogradov; l'istituto pubblicava, inoltre, una collana di poetica, nella quale apparvero alcune fra le principali opere formaliste. Il romanziere Veniamin A. Kaverin, in un recente libro di memorie (*Sobesednik*, M. 1973), ricorda l'atmosfera alacre e vivacissima dell'istituto. Par-

tecipava ai corsi, alle comunicazioni e ai dibattiti un numeroso pubblico di romanzieri e poeti (I. G. Erenburg, K. A. Fedin, A. P. Kamenskij, V. B. Šklovskij, N. S. Tichonov, A. N. Tolstoj, E. I. Zamjatin, N. A. Zabolockij, e altri), che sovente davano lettura delle proprie opere e le discutevano.

Nella seconda metà degli anni venti Žirmunskij portò a termine una lunga e complessa ricerca sui tedeschi dell'Ucraina, raccogliendo un materiale linguistico e folclorico preziosissimo (cfr. *Die deutsche Kolonien in der Ukraine. Geschichte. Mundarten. Volkslied. Volkskunde*, Charkov 1928). È questa la prima delle innumerevoli indagini che Žirmunskij dedicò alla dialettologia germanica, indagini che si compiranno nella monumentale *Nemeckaja dialektologija* (M.-L. 1956).

Formatosi alla scuola di Veselovskij, Žirmunskij rivolse un'attenzione profonda agli studi di comparatistica, ai problemi dei rapporti, o delle interazioni, fra culture diverse (capitoli sono i libri: *Bajron i Puškin*, Pg. 1924, *Gëte v russkoj literature*, L. 1937). Al termine degli anni trenta Žirmunskij pubblicò gli scritti di poetica di Veselovskij, con un'ampia prefazione, nella quale è evidente la traccia del tempo: lo studioso positivista viene infatti trasformato nell'antesignano di un'estetica materialista e dialettica. Questa abilità nel cogliere i diversi venti e nello sciogliere le vele quand'è il momento, abilità che gli consentì di attraversare, senza troppi danni, il periglioso mare staliniano, è la caratteristica meno encomiabile di Žirmunskij.

Nel 1941, rifugiatosi nell'Asia so-

2. V. Žirmunskij, *Voprosy literatury*, L. 1928, pp. 7-8.

vietica, iniziava, ormai cinquantenne, un nuovo capitolo della sua attività scientifica: la raccolta, comparazione e interpretazione dell'epos orale dei popoli turchi. Un riflesso, sia pure pallido, di tale enorme lavoro è il volume, preparato assieme a Nora Chadwick, *Heroic Epics of Central Asia* (Cambridge 1969). Il folclore orientale e la turcologia rimasero al centro dei suoi interessi nel dopoguerra. Solo negli ultimi anni Žirmunskij era ritornato agli autori della propria giovinezza, Aleksandr A. Blok e Anna A. Achmatova.

Il volumetto *Tvorčestvo Anny Achmatovoj*³, pubblicato postumo dalla sezione leningradese dell'Accademia delle Scienze, con una prefazione di E. G. Etkind, venne scritto da Žirmunskij in poco più di un mese, nella primavera del 1970. Ai poeti acmeisti, in particolare ad Anna Achmatova, Osip Mandel'stam e Nikolaj Gumilëv, Žirmunskij aveva dedicato, nel 1916, il suo primo lavoro di critico militante, l'ampio articolo *Preodolevšie simvolizm*. Nel secondo decennio del secolo l'acmeismo parve a molti la soluzione alla crisi della poesia, che di nuovo tornava a camminare sulla terra, dopo tanti voli nell'empireo dei simboli. Al misticismo massimalista dei poeti (o teurghi, come loro preferivano) simbolisti, gli acmeisti opponevano l'idea della poesia come mestiere, artigianato, tecnica. Per questa ragione, ai poeti acmeisti andarono le simpatie degli studiosi formalisti più moderati e accademici: dell'Achmatova scrissero infatti, oltre Žirmunskij, Ejchen-

baum e Vinogradov. Al termine della propria esistenza, come già negli anni giovanili, Žirmunskij continua a prediligere l'Achmatova, fra i poeti russi moderni. Nell'Achmatova, anzi, s'incarna la stessa idea di poesia moderna. In tal senso, questo libro è assai più di un'indagine letteraria: ci consente infatti di cogliere l'ideale poetico di Žirmunskij, ideale che nel suo scritto giovanile aveva definito, in polemica con il simbolismo e l'avanguardia futurista, «nuovo realismo».

Quali sono dunque, secondo Žirmunskij, i motivi fondamentali della poesia dell'Achmatova? In primo luogo è una poesia realista e narrativa: «La semplicità e la trasparenza della sua forma, la verità e la sincerità del sentimento, l'obiettività del metodo artistico, pur con tutte le irripetibili peculiarità personali, sono i tratti della sua poesia che continuano l'arte realista russa del XIX secolo, resi più complessi dalle scoperte spirituali e artistiche del nostro tempo, ma senza ostentate innovazioni»⁴. Essa, inoltre, è profondamente legata alla tradizione letteraria russa. Già Mandel'stam, con straordinaria acutezza, osservava come l'Achmatova «aveva portato nella lirica russa tutta la complessità e la ricchezza del romanzo russo del XIX secolo. Non ci sarebbe l'Achmatova, se non ci fosse stato Tolstoj con *Anna Karenina*, Turgenev con *Dvorjanskoe gnezdo*, Dostoevskij, e, sia pure solo in parte, Leskov. La genesi dell'Achmatova si trova nella prosa russa»⁵. Žirmunskij si soffer-

3. V. M. Žirmunskij, *Tvorčestvo Anny Achmatovoj*, L. 1973.

4. Ivi, p. 25.

5. O. Mandel'stam, *Pis'mo o russkoj poezii*, in *Sobranie sočinenij v trech tomach*, III, New York 1969, p. 34.

ma, invece, sui rapporti con Puškin e Blok. In queste pagine del libro la polemica dell'autore contro le avanguardie, anche se ormai è trascorso più di mezzo secolo, non ha perso di intensità e di vigore: «Estranea a tutto ciò che più tardi cominciarono a chiamare avanguardia, l'Achmatova riteneva che le vette dell'arte non si raggiungessero gettando Puškin e gli altri classici dal 'battello della modernità', cioè non con il rifiuto nichilista di tutte le tradizioni e i canoni letterari, ma, invece, con la rielaborazione creativa del retaggio letterario russo e mondiale, con lo 'studio dei classici'»⁶. Last but not least, dalla prima raccolta, *Večer, a Poema bez geroja*, l'Achmatova percorre un lungo cammino: «il tempo dal suo esordio in letteratura ai nostri giorni supera il numero degli anni che vanno dalla morte di Puškin agli inizi del simbolismo russo. È un'intera epoca, segnata nella vita del nostro

paese e di tutta l'umanità da grandi sommovimenti e smottamenti storici, da due guerre mondiali e dalla rivoluzione socialista d'ottobre, che dà inizio a una nuova era nella storia del mondo»⁷. L'Achmatova muta profondamente, l'amore per la terra russa e la dolorosa meditazione sulla tragedia che questa sta vivendo divengono i temi dominanti della sua poesia, che acquista una dimensione epica, assente nelle confessioni liriche giovanili: ciò, tuttavia, non significa oblio o ripudio di tali esperienze, ma, secondo Žirmunskij, approfondimento e arricchimento. Il modello al quale, infine, l'Achmatova s'avvicina è Goethe, il poeta prediletto da Žirmunskij: il classicismo è per l'Achmatova, egli scrive, «una norma etica, non solo estetica»⁸. Formula che definisce meglio l'ideale del critico che non la poesia dell'Achmatova.

MARZIO MARZADURI

GERTRUDE STEIN: *Come Volevasi Dimostrare*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 149.

Il libro della Stein comprende due narrazioni che segnano l'apprendistato della scrittrice e che anche nel mondo letterario anglosassone erano state a lungo ignorate. Non a caso: la Stein stessa non aveva autorizzato l'inclusione di *Come volevasi dimostrare* nello «Yale Catalogue» dei suoi scritti, e solo dopo la sua morte nel 1951 fu stampata una edizio-

ne di pochi esemplari a cui Alice Toklas e Carl Van Vetchen avevano dato il titolo di *Things as They Are, Le cose come sono*. Mentre in *Fernhurst*, opera inclusa nell'edizione italiana, e tratta anch'essa dalla riedizione inglese del 1971, questo apprendistato della Stein non offre altro che un interesse storico o tematico, le qualità di scrittura e di «insight» di *Quod Erat Demonstrandum* sono già rilevanti e il materiale autobiografico è organizzato e concentrato «scientificamente».

6. V. M. Žirmunskij, *Tvorčestvo Anny Achmatovoj* cit., pp. 74-75.

7. Ivi, p. 24.

8. Ivi, p. 74.

L'epigrafe al romanzo, scritto nel 1903, è tratta dallo *As You Like it* shakespeariano e precisamente dalla scena in cui i personaggi, presi ciascuno da una passione non ricambiata, cercano di rispondere alla domanda «*What' tis to love*». A tutte le definizioni – amare è fatto di sospiri e di lacrime, fede e servizio, fantasia passione desideri, adorazione dovere ed osservanza, umiltà pazienza e impazienza, purezza prove ricompense – taglia corto Rosalind: «*Pray you, no more of this: 'tis is like the howling of Irish wolves against the moon*». Resta però il libro, a smentire Rosalind: parlare dell'amore deve avere una qualche importanza per la Stein. A patto però che la scrittura raggiunga una definizione, un'analisi, una conoscenza, una certezza scientifica. Non a caso quindi l'allieva di William James e lettrice di Henry James imposta il discorso dell'amore come un problema di geometria e ne affida la soluzione ad Adele, una protagonista che le somiglia molto. *Center of consciousness*, cervello che filtra la storia, è questa ragazza della buona borghesia americana, di provate capacità analitiche e notevole curiosità intellettuale, piena di buona volontà nell'apprendimento (anche dell'amore), e di entusiasmo esplorativo. Cosa sia l'amore: ecco l'oggetto della ricerca. Soggetto, unico e privilegiato perché la Stein produce il racconto come interno alla coscienza, è Adele. L'economia della storia rientra nelle equivalenze del mondo realistico: alla vicenda raccontata corrisponde una vicenda reale, ai nomi fittizi corrispondono nomi veri, le parole stesse del racconto sono in parte tratte da lettere e diari di G. Stein.

Il romanzo non si distinguerebbe

quindi dalla cronaca irrilevante di una «storia d'amore» se non avesse valore di sintomo, la mania epistemologica e definitoria di Gertrude Adele e la sua imperativa necessità di parlare, cioè di capire, di risolvere, imparare se non l'amore, almeno le ragioni di una impossibilità.

Tolti dalla vicenda reale, con scelta accurata, gli incidenti irrivelanti, i personaggi superflui, i paesaggi americani o europei (ma resta un sintomatico confronto tra la nebbia grigia e sporca di Londra e la «pulizia» del cielo newyorchese), l'arredamento degli interni, ci si ritrova in un interno più interno, dentro un congegno ben oliato: la testa di Adele, sala delle macchine. Macchine che funzionano, anche se occorre tempo per metterle in moto.

La Stein non arriva, in questa prima prova di romanzo, a distaccarsi a sufficienza dal proprio personaggio anche se la scrittura «oggettiva» e realista fa intravedere nei modi ripetitivi propri del pensiero che si forma, della percezione che si acuisce, lo stile del più compiuto, successivo lavoro, *Tre Vite* (iniziato nel 1904/5), che riprende tematicamente *Come volevasi dimostrare* e che sarà contemporaneamente dissoluzione della storia e transizione verso l'avanguardia totalmente sperimentale di *The Making of Americans*. Per *Come volevasi dimostrare* la Stein prende le mosse, ovviamente, da Henry James (la protagonista di *The Wings of the Dove* è espressamente citata in una pagina del romanzo) e si situa nella storia letteraria come continuatrice dei suoi esperimenti. *Le Ali della Colomba*, romanzo della *major phase* jamesiana, è per l'appunto del 1902, un anno prima di *Quod erat Demonstrandum*. Se nel romanzo di Ja-

mes si trattava di un complotto da scoprire, una congiura ai danni di un'innocente miliardaria americana, per la Stein si tratta di un problema: quello che Adele deve risolvere, definendo matematicamente le relazioni che la legano o la separano dalle due altre protagoniste. Eppure anche qui, come nei romanzi di James, una coscienza, privilegiata nell'economia generale del racconto, si fa strada a poco a poco, disvela i rapporti reali. E anche qui, come nei capolavori jamesiani, è il denaro che stabilisce i rapporti, che dà il potere occultato ma reale ai personaggi.

Per la Stein il valore dei valori, il valore per eccellenza non è più la «bella forma», l'armonia costruttiva di James, ma piuttosto un pensiero formalizzato: in una geometria o in una matematica. In *Come volevasi dimostrare* è di una geometria che si tratta: la figura è un triangolo le sbico. Si sa che la geometria ipotizza una pura staticità dell'universo: all'interno del triangolo la somma degli angoli è sempre uguale. Pure, ci sono vari tipi di angoli e un certo margine combinatorio. Occorre quindi esaminare le combinazioni, gli scambi possibili.

Il romanzo è diviso in tre parti che portano il nome dei tre personaggi e mette a fuoco di volta in volta Adele, Mabel Neathe e Helen. Non a caso il nome di Mabel è dato per intero, quasi a sottolineare una distanza o un potere maggiore. La superiorità di Mabel non sta ovviamente in una maggiore moralità, fascino o intelligenza, ma nel potere che le dà il denaro con cui «compra» la bella Helen contesa. Nella prima parte del romanzo si ha la rappresentazione di Adele e dei valori borghesi che essa afferma di personificare. E

questi valori sono per l'appunto *the ideal of affectionate family life, of honorable business methods*. C'è in Adele, ribadita con insistita *imagery* commerciale, una naturale probità e propensione al risparmio e all'investimento a lungo termine: un valore di investimento ha certamente l'acquisizione di una cultura, di un sapere, dell'esperienza: inutilizzata, ma solo temporaneamente, alla fine della storia in cui paiono messi in crisi quei valori, e in cui la ricerca di una moralità è annullata dal potere reale che finisce volgarmente col trionfare.

Nella seconda parte del romanzo la Stein racconta il processo che attraversa la coscienza di Adele, il suo apprendere la realtà. Adele accumula sapere e studia soprattutto l'avversario, Mabel Neathe: un avversario dapprima sottovalutato a cui Adele attribuisce una eccezionale capacità di mimetizzazione e le buone maniere di un *gentleman*. Conclude quindi, affrettatamente, che le passioni di Mabel non riescono ad afferrare veramente l'oggetto del proprio desiderio e che, nonostante la mancanza di scrupoli, Mabel dovrebbe essere inefficace; una figura più da compiangere che da temere. Tutto il secondo libro si giuoca su questa illusione e sul successivo disvelamento: ad ogni incontro Mabel rivela sempre più chiaramente i suoi diritti di possesso nei confronti di Helen. In questa fase di appassionata esplorazione Adele supera quegli onesti metodi commerciali che si era proposta come supremi valori borghesi ma è pronta a trovarsi una scusa: «A Mabel non devo nulla»... e infine rassicura se stessa: abbandonata una moralità che non serve al raggiungimento del desiderio, se ne potrà sempre cercare un'altra. Ciò che è finalmente chiaro

alla coscienza di Adele sono i termini dell'impossibile scambio: non ha nulla da offrire se non una buona influenza e «A cosa serve una buona influenza se non si ha il pane e burro quotidiani» (p. 106). Se all'inizio del secondo libro i problemi posti erano stati; «Mabel sa o non sa?» e «Helen mi ama o no?» alla fine di questa seconda parte Adele ha risposto alle domande: che Mabel sappia o no non ha importanza perché non le si deve nulla. Che Helen ami è certo, che ami abbastanza da lasciare il pane e burro quotidiani, forniti da Mabel, non altrettanto. Ciò che importa tuttavia è che Adele stessa ha ormai imparato ad amare. Alla fine del libro Helen e Adele, il loro amore ormai confessato, sono in posizione, pronte per il confronto finale, lo scambio che non avverrà.

Nella terza e ultima parte del romanzo, intitolato ad Helen, si giunge ad un altro disvelamento: quello che ad Adele pare una comprensione definitiva di Helen e della sua carenza morale. Compare all'inizio del libro una lunga descrizione della nebbia londinese cui corrisponde da parte di Adele il sentirsi irretita dalla passione. Per la Stein-Adele la passione non è uno scomporsi che cancella la forma, una mancanza di gusto, come capita non raramente in James. È tuttavia qualcosa che sconvolge e che si contrappone all'intelligenza, che non permette il lavoro intellettuale: uno spreco. Ritornata in America ecco infatti Adele ammirare per le strade di Boston «The passionless intelligence of the faces». Il nuovo mondo – e Boston e New York lo simbolizzano – pare quindi offrire una pulizia futuristica del pensiero, una igienica eliminazione dei pasticci amorosi, il salutare distacco

cartesiano fra soggetto e oggetto. Sollievo temporaneo: perché Adele stanca di quella pulizia si avvia verso un mondo di maggiore complessità, verso gli esasperanti incontri con Helen. L'*impasse* è continuamente definito da Adele che vede vacillare la propria moralità e non riesce ad accettare una pura contrapposizione di forze. Il conflitto di Adele è fra la moralità e il desiderio e lo scambio resta impossibile: Adele non vuole «comprare» Helen e a questa ultima non resta che assumere momentaneamente la morale di Adele ed essere scontenta di sé, o fingere a se stessa e all'altra di non poter lasciare Mabel senza renderla disperatamente infelice. Il potere di Mabel, mai discusso apertamente, trionfa nei fatti e non resta ad Adele che accettarlo. Adele alla fine del libro ha quindi imparato l'amore e il dolore e il potere: i rapporti non si mutano se non con la forza «che Helen non ha» o col denaro che Adele «moralmente» non vuole spendere. Il triangolo resta immutato. Lo «scienziato» Adele sa ora cosa sia amare ma la sua scienza è priva di acquirenti e l'utilizzazione dell'esperienza è rimandata.

Il romanzo accumula tuttavia un materiale che va al di là delle conclusioni della protagonista: è già in questa prima compiuta opera letteraria l'elemento di rottura che porterà la Stein assai lontano da una scrittura realistica o tradizionale. L'itinerario comincia con la messa in questione della moralità borghese (non da parte di Adele ma come risultato strutturale complessivo della contrapposizione Adele-Helen) e con il riconoscimento dei rapporti reali di forza; proseguirà in *Three Lives* con l'elaborazione di uno stile che è

il sintomo della lacerazione delle certezze realistiche e che riconosce già la impossibilità di una «storia con un inizio, una parte centrale e una fine»; si concluderà negli scritti sperimentali e nel magnus opus *The Making of Americans* con l'attuazione di un presente continuo e dilagante, continuità oceanica di frasi che si for-

mano, che provano tutte le combinazioni possibili all'interno dell'ossessione centrale: la determinazione del carattere distintivo, il catalogo infinito dei tipi in una realtà in continua presente modificazione, l'esplorazione del possibile del linguaggio e l'imposizione di senso dell'avanguardia.

BIANCA TAROZZI

GUSTAV INEICHEN: *Bibliographische Einführung in die französische Sprachwissenschaft*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1974, pp. 75 («Grundlagen der Romanistik, herausgegeben von Eberhard Leube und Ludwig Schrader», 4).

Si tratta di un prezioso manuale bibliografico, nel quale sono elencate e illustrate, in una analitica e molto pertinente classificazione, opere recenti e recentissime di produzione tedesca, francese e anglo-americana nelle più varie specializzazioni della linguistica francese medioevale e moderna. Articolata in cinque parti – *Premesse tecniche* (logica, matematica, teoria dell'informazione, terminologia), *Teoria e metodi* (grammatica tradizionale e generativa, strutturalismo, prammatica linguistica, semantica, linguistica testuale, interdisciplinarietà), *Descrizione del francese moderno* (grammatica, fonetica e fonologia, lessicologia), *Ricerche sulla modificazione linguistica* (filologia storica, dialettologia e geografia linguistica, contatti e interferenze linguistiche, storia della lingua, stilistica, filologia) e *Orientamenti di filologia pratica* (problemi della traduzione, grammatica contrastiva, didattica della lingua) – l'opera è una chiara e precisa «introduzione» bibliografica,

non priva, pur nel suo dettato rigorosamente essenziale, di indicazioni esplicite o appena accennate; del tutto implicito è il giudizio negativo che l'Ineichen esprime sulla produzione scientifica italiana nel settore, non potendo altro citare che i lavori di d'Arco Silvio Avalle.

Il manuale possiede tutti i titoli per esser consultato e tenuto presente dagli studiosi di lingue romanze, in generale, e dagli insegnanti di francesistica in particolare, per rintracciarvi puntuali riferimenti bibliografici e preziosi orientamenti formativi e didattici. Un indice dei nomi e un analitico indice degli argomenti trattati completano questa meritoria fatica dello studioso svizzero, titolare della cattedra di filologia romanza nell'Università di Gottinga, al quale si debbono ascrivere, fra altri meriti (per tacere dei contributi originali di linguistica, di romanistica e di dialettologia veneta), quelli bibliografici della direzione tecnica della *Romanische Bibliographie 1967-1968*, supplemento al volume 83-84 dello «Zeitschrift für romanische Philologie» (Tübingen 1975) e del monumentale *Catalogo dei periodici esistenti in biblioteche di Roma* (Roma 1975).

NEREO VIANELLO

REPERTORIO BIBLIOGRAFICO

degli scritti riguardanti le letterature straniere e comparate pubblicati in Italia nell'anno 1973, compilato, con il contributo del CNR, da Giulio Marra.

ELENCO DELLE
PUBBLICAZIONI PERIODICHE CONSULTATE
E CORRISPONDENTI SIGLE

Oltre alla Bibliografia Nazionale Italiana (anno 1974), si sono consultate le pubblicazioni periodiche sottonotate. Sono indicate con l'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 1973.

AA	= <i>Aut Aut</i> , Milano	API	= <i>Annali della Pubblica Istruzione</i> , Roma
AAAN	= <i>Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei</i>	AR	= <i>Atene e Roma</i> , Firenze
AAP	= <i>Atti dell'Accademia di Scienze Lettere ed Arti di Palermo</i> , Palermo	ArV*	= <i>Archivio Veneto</i> , Venezia
AAST	= <i>Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino</i> , Torino	ASI	= <i>Archivio Storico Italiano</i> , Firenze
AAV	= <i>Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura Lettere e Scienze di Verona</i> , Verona	ASNP	= <i>Annali della Scuola Normale di Pisa</i> , Pisa
Acme	= <i>Acme</i> , Milano	Ath	= <i>Atheneum</i> , Pavia
Ae	= <i>Aevum</i> , Milano	AV	= <i>Ateneo Veneto</i> , Venezia
AFCF	= <i>Annali della Facoltà di Lingue e Letterature straniere di Ca' Foscari</i> , Brescia	Avi	= <i>Antologia Vieusseux</i> , Firenze
AFFB*	= <i>Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia</i> , Bari	Be	= <i>Belfagor</i> , Firenze
AFLC	= <i>Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari</i> , Sassari	BF*	= <i>Bollettino Filosofico</i> , Padova
AFLN	= <i>Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Napoli</i> , Napoli	Bi	= <i>La Bibliofilia</i> , Roma
AFM	= <i>Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Macerata</i> , Padova	BSP	= <i>Bollettino Storico Piacentino</i> , Piacenza
AGI	= <i>Archivio Glottologico Italiano</i> , Firenze	BSPi	= <i>Bollettino Storico Pistoiese</i> , Pistoia
AGP*	= <i>Annali dell'Istituto di Lingue e Letterature Germaniche</i> , Parma	BT*	= <i>Biblioteca Teatrale</i> , Roma
AIF	= <i>Annali dell'Istituto G. Feltrinelli</i> , Milano	CC	= <i>La Civiltà Cattolica</i> , Roma
AION	= <i>Annali dell'Istituto Orientale di Napoli</i> , Napoli	Civ*	= <i>Civitas</i> , Roma
AI	= <i>L'Alighieri</i> , Roma	Clio	= <i>Clio</i> , Roma
AL	= <i>Approdo letterario</i> , Roma	CM	= <i>Critica Marxista</i>
AMAP	= <i>Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere e Arti</i> , Padova	Co	= <i>Comunità</i> , Varese
AP	= <i>Arte e Poesia</i>	Com*	= <i>Comprendre</i> , Venezia
		Con	= <i>Convegno</i> , Cagliari
		CN	= <i>Cultura Neolatina</i> , Modena
		CS	= <i>Cultura e Scuola</i> , Roma
		CS	= <i>Carte Segrete</i> , Firenze
		CSt*	= <i>Critica Storica</i> , Napoli
		Cu	= <i>La Cultura</i> , Roma
		DH	= <i>De Homine</i> , Roma
		Di	= <i>il Dialogo</i> , Roma
		Dr	= <i>Il Dramma</i> , Torino
		GF	= <i>Giornale Italiano di Filologia</i> , Napoli
		GM	= <i>Giornale di Metafisica</i> , Genova
		GSLI	= <i>Giornale Storico della Letteratura Italiana</i> , Torino
		Hu	= <i>Humanitas</i> , Brescia

IC	= <i>Il Caffè</i> , Roma		
Ics	= <i>L'Italia che scrive</i> , Roma	RSI	= <i>Rivista storica italiana</i> , Torino
Id	= <i>Idea</i> , Roma		
IV	= <i>Atti dell'Istituto Veneto</i> , Venezia	RSLR	= <i>Rivista di storia e letteratura religiosa</i> , Firenze
L'est	= <i>L'est</i> , Roma	RSR	= <i>Rassegna storica del Risorgimento</i> , Roma
LI	= <i>Lettere Italiane</i> , Padova	Sap	= <i>Sapienza</i> , Roma
LS	= <i>Lingua e Stile</i> , Bologna	SC	= <i>Strumenti Critici</i> , Roma
Ma	= <i>Maia</i> , Forlì	SCT	= <i>Studi e Problemi di Critica Testuale</i>
MAST	= <i>Memorie dell'Accademia di Scienze di Torino</i> , Torino	SeP*	= <i>Storia e Politica</i> , Milano
Mu	= <i>Il Mulino</i> , Bologna	SF	= <i>Studi Francesi</i> , Torino
NA	= <i>Nuova Antologia</i> , Roma	Sg	= <i>Studi Germanici</i> , Roma
NAr	= <i>Nuovi Argomenti</i> , Roma	Si	= <i>Sipario</i> , Roma
NRS	= <i>Nuova rivista storica</i> , Roma	SIFC	= <i>Studi italiani di filologia classica</i> , Firenze
NS	= <i>Nord e Sud</i> , Napoli	Sig	= <i>Sigma</i> , Roma
Opl	= <i>L'osservatore Politico-Letterario</i> , Milano	SILTA	= <i>Studi Italiani di Linguistica teorica e applicata</i> , Padova
Pai	= <i>Paideia</i> , Brescia	SM	= <i>Studi Medievali</i> , Spoleto
FaL	= <i>La parola e il Libro</i> , Roma	SMV	= <i>Studi Mediolatini e Volgari</i> , Roma
Pb	= <i>Problemi</i> , Palermo	SN*	= <i>Studi Novecenteschi</i> , Padova
PL	= <i>Paragone Letteratura</i> , Firenze	SP	= <i>Studia Patavina</i> , Padova
Po	= <i>Il Ponte</i> , Firenze	SR	= <i>Studi Romani</i> , Roma
QP*	= <i>Quaderni Piocentui</i> , Roma	SS	= <i>Studi Storici</i> , Bologna
QS	= <i>Quaderni Storici</i> , Ancona	SSe	= <i>Studi Secenteschi</i> , Firenze
RP	= <i>Rassegne Pugliesi</i> , Bari	St	= <i>Studium</i> , Roma
R.diE.*	= <i>Rivista di Etnografia</i> , Napoli	Stc	= <i>Storia contemporanea</i> , Bologna
RE	= <i>Rivista di Estetica</i> , Padova	SU	= <i>Studi Urbinati</i> , Urbino
RF*	= <i>Rivista di Filosofia</i> , Torino	Teo	= <i>Teoresi</i> , Catania
RFIC	= <i>Rivista di Filologia e di Istruzione Classica</i> , Torino	TM	= <i>Tempi moderni</i> , Bari
RFN	= <i>Rivista di filosofia neoscolastica</i> , Milano	TPr	= <i>Terzo Programma</i> , Torino
Ri	= <i>Il Ridotto</i> , Venezia	Tr	= <i>Trimestre</i> , Pescara
RIL	= <i>Rendiconti dell'Istituto Lombardo</i> , Milano	TT	= <i>Tam Tam</i> , Torino
RLI	= <i>Rassegna della Letteratura Italiana</i> , Pisa	Ul	= <i>Ulisse</i> , Roma
RLMC	= <i>Rivista di Letteratura Moderna e Comparata</i> , Firenze	Un	= <i>Ungheria d'oggi</i> , Roma
RSC	= <i>Rivista di Studi Crociani</i> ,	Vel	= <i>Il Veltro</i> , Roma
		VP	= <i>Vita e Pensiero</i> , Milano
		Vr	= <i>Il Verri</i> , Mantova

REPERTORIO ALFABETICO

1. Accame V.: *Della ricerca poetica e del libro come luogo di ricerca*, in: *Vr*, 2, pp. 90-94, 1973.
- 1a. Achmatova A.: *La morte di Puskin* (a cura di Giovanna Spindel), in: *Nar*, 33-34, pp. 12-34, 1973.
- 1b. Acutis C.: *Una favola di García Márquez*, in: *Nar*, 33-34, pp. 216-220, 1973.
- 1c. Agosti A.: *Rosa Luxemburg e il pensiero marxista*, in: *SS*, 4, pp. 953-959, 1973.
2. Agrò, Ettore Finazzi: *Lettere di un mercante provenzale del '300*, in: *CN*, 1-2, pp. 161-206.
3. Agustín José: *Di profilo*. Trad. Gianni Guadalupi e Marcello Ravoni. Milano, Il Saggiatore, pp. 369.
4. Alatri P.: *Diderot: un letterato dall'assolutismo illuminato al populismo democratico*. Messina, IPOS, 1972, pp. 25.
- 4a. Alatri P.: *Rassegna degli «Studies on Voltaire and the 18th Century»*, voll. LXXII-LXXIX, in: *SF*, 1, pp. 72-80.
5. Albergamo F.: *Lo strutturalismo di Claude Lévi-Strauss*, in: *CM*, 1, pp. 91-111.
- 5a. Alberich J.: *Sobre el fondo ideológico de las «Sonata» de Valle Inclán*, in: *AFCF*, 2, pp. 267-287.
- 5b. Ales Bello A.: *Valore e significato della filosofia di Anna-Teresa Tymieniecka (am)*, in: *Sap*, 1, pp. 113-115.
6. Alfieri V. E.: *Lettere di Romain Rolland a Ferdinando Bernini*, in: *CSt*, 2, pp. 298-309.
7. Alfonsi L.: *Ricordo di Silvio Pellegrini*, in: *API*, 4, pp. 399-402.
8. Allegretto M. e Lachin G.: *Epica Latina medioevale ed escatologia cristiana: il «Carmen in victoriam Pisanorum»*, in: *IV*, pp. 209-229.
9. Ambler E.: *La maschera di Dimitorios*. Intr. di Edmondo Aroldi, trad. Hilja Brinis. Milano, Mondadori, 1972, pp. 291.
- 9a. Ambroise C.: *«L'Idiot de la famille»: una critica letteraria anti-strutturalista*, in: *AA*, 136/7, pp. 85-103.
10. Anceschi L.: *Modelli di metodo per una storiografia estetica*, in: *Vr*, 2, pp. 32-53.
- 10a. Anceschi L.: *Alcune circostanze, per un libro*, in: *Vr*, 1, pp. 13-36, 1973.
- 10b. Anceschi L.: *Montaigne continuamente riconsiderato*, in: *Vr*, 1, pp. 174-176, 1973.
11. Andrade (de) M.: *Io sono trecento*. Intr. e trad. di Giuliana Segre Giorgi. Torino, Einaudi, pp. 183.
- 11a. Andreoli A.: *Su R. Wellek e W. K. Wimsatt*, in: *Vr*, 3, pp. 157-159, 1973.
- 11b. Angeschi L.: *Italian Visual Poetry 1912-1972*, in: *Vr*, 2, pp. 155-156, 1973.
12. *Antiche saghe islandesi*. Introduzione e trad. Marco Scovatti, Torino, Einaudi, pp. xvii-262.
- 12a. Antiseri D.: in: 'La filosofia inglese oggi' (1945-1970). Cristianesimo e religione nelle correnti analitiche, in: *TPr*, 1, pp. 28-41, 1973.
13. *Antologia del teatro minore spagnolo*. Torino, G. Giappichelli, pp. 99.
14. Antoni C.: *Dallo storicismo alla sociologia*. Firenze, Sansoni, pp. 239.
15. Anzilotti R.: *Il «Prometeo» di Robert Lowell*, in: *TPr*, 62, pp. 69-72.
16. Anzilotti R.: *Il «Prometeo» di Robert Lowell*, in: *AL*, 61, pp. 69-73.
17. Apollinaire Guillaume: *La fine di Babilonia*. Trad. G. Ramboldi, Milano, Il formichiere, pp. 205.
18. Apollinaire Guillaume: *La Roma di Borgia*, Roma, Milillo, 1970, pp. 205.
- 18a. Apollonio U.: *La ricerca cinetica*, in: *Ul*, LXXVI, pp. 144-153, 1973.
19. *Apuntes para una bibliografía crítica de la literatura hispano-americana*. Al cui-

- dado de José Pascual Buxó y Antonio Melis, Firenze, Valmartina, pp. VIII-133.
20. Arcais, G.: *W. B. Yeats e il teatro Nō*, in: *AFLC*, 36, pp. 437-455.
- 20a. Argan G. C.: *I due stadi della critica*, in: *Ul*, LXXVI, pp. 15-26, 1973.
21. Arrabal F.: *Le cimétière des voitures*. A cura di Giuliana Toso Rodinis, Milano, Ghisetti Corvi, pp. 106.
22. Arrighini S., Formisano L.: *Sul manoscritto marciano del Roman de la Rose*, in: *AAN*, 1972, 1-12, 415-30.
23. Assunto R.: *La fondazione estetica, una postilla, un paragrafo e un abbozzo di teoresi*, in: *Tr*, 1-4, pp. 3-33.
- 23a. Assunto R.: *Il piacere della bellezza e la bellezza del piacere (note sull'estetica del Settecento)*, in: *Cu*, 1, pp. 1-22.
24. Asturias M. A.: *Amanecer en el delta del Paraná, e altre poesie*. Con due litografie di Rufino Temayo. Trad. di G. Bellini. Milano, M'Arte edizioni, 1972, cc. [30].
25. Asturias M. A.: *Le opere: Leggende del Guatemala, Poesia, Uomini di mais, Soluna*. A cura di P. Raimondi, trad. di vari. Torino, UTET, pp. LXIII.644.
26. Asturias M. A.: *Sonetti veneziani*. Con un profilo dell'autore di Giuseppe Bellini. Trad. Letizia Falzone, Alpignano, Tallone, pp. 48.
- 26a. Atzei G. C.: *Struttura ermeneutica del discorso sul principio*, in: *Sap*, 3-4, pp. 433-436, 1973.
27. Auerbach E.: *Da Montaigne a Proust. Ricerche sulla storia della cultura francese*. Trad. G. Alberti, A. M. Carpi, V. Ruberl. Milano, Garzanti, pp. 281.
28. Avalle D'Arco S.: *L'ontologia del segno in Saussure*. Torino, G. Giappichelli, pp. 206.
29. Avvisati M.: *Graham Greene contra se*, in: *RLMC*, 3, pp. 221-230.
30. Azzi Margherita Visentini: *La fortuna del neopalladianesimo inglese e la letteratura neopalladiana minore*, in: *Co ott.*, pp. 322-406.
- 30a. Babel I.: *Frammenti di un universo sconosciuto (Trentadue lettere 1925-1933)*, in: *Nar*, 32, pp. 5-44, 1973.
31. Babolin A.: *Joseph Butler*. Padova, La garangola, 2 voll.
- 31a. Bach M.: *Une lettre inédite de George Sand a Giuseppe Mazzini*, in: *SF*, 1, 64-66.
32. Bacino E.: *L'ambiente urbano inglese*, in: *NA*, 2069, pp. 74-80.
32. Bagni P.: *La metrica. Cremante. Pazzaglia*, in: *Vr*, 4, pp. 207-208, 1973.
33. Baakn D.: *Satana nella psiche*, in: *Co*, 169, pp. 348-398.
34. Ballara B.: *Sulla cultura Maosi*, in: *Vel*, 2-3, 463-466.
35. Balzac (de) Honoré, *Eugénie Grandet*, Trad. A. Fabietti e E. Defacqz. Milano, Garzanti, pp. [18], 168.
36. Bann S.: *Il compenso di Kigling*, in: *PL*, 284, pp. 62-82.
37. Barchiesi M.: *Il testo e il tempo*, in: *Vr*, 4, pp. 69-117.
38. Bardi V.: *Materiale per una bibliografia italiana di Jorge Guillén*, in: *AP*, 8, pp. 25-80.
- 38a. Baulli R.: *Due mostre sulla 'nuova oggettività tedesca*, in: *Vr*, 2, pp. 95-106.
- 38b. Barelli R.: *Le ricerche di comportamento*, in: *Ul*, LXXVI, pp. 136-143, 1973.
- 38c. Barone F.: in: 'La filosofia inglese oggi' (1945-1970). Dal neopositivismo alle correnti analitiche, in: *TPr*, 1, pp. 42-51, 1973.
39. Barrett W. E.: *La mano sinistra di Dio*. Trad. Gastone Toschi. pp. 255.
40. Bartocci G.: *Testimonianza Letteraria. Poesie*, in: *Vel*, 2-3, pp. 475-480.
- 40a. Bartoli F.: *Ernesto Grassi. Arte come Antiarte*, in: *Vr*, 2, pp. 136-137, 1973.
- 40b. Bartolomei M.: *La concezione della famiglia in Kant e in Hegel*, in: *Sap*, 2, pp. 202-209, 1973.
41. Bar-Zohar M.: *La terza verità*. Trad. Franco Moccia, Milano, Mondadori, pp. 315.
42. Basalisco L.: *Pedro de Veragüe e il Santillana (a proposito d'una recente edizione della «Doctrina Christiana»)*, in: *RLMC*, 3, pp. 165-172.
43. Bataille G.: *L'impossibile*. Storia di topi seguito da *Dianus* e da *L'Oresteia*. A cura di Sergio Finzi. Rimini, Guaraldi, pp. xxxii.195.
44. Bataille G.: *La letteratura e il male*. Trad. Andrea Zanzotto, Milano, Rizzoli, pp. 208.
45. Baudelaire C.: *Poesie e prose*. A cura di Giovanni Raboni, Intr. di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, pp. LIV.1169.
46. Bausola A.: *Introduzione a Pascal*. Bari, Laterza, pp. 236.
47. Bazin H. (Jean Hervé-Bazin): *Vipère*

- au poing. A cura di Dina Lovato. Milano, Ghisetti e Corvi, pp. 140.
48. Bazlen R.: *Il capitano di lungo corso*. A cura di Roberto Calasso. Milano, Adelphi, pp. 239.
49. Bazzarelli E. e Minzoni G.: *Dizionario Motta della letteratura universale*, 1972. Vol. I e II (A-Fom, Fon-Pelle.).
50. Beauvoir (de) S.: *A conti fatti*. Trad. Bruno Fonzi. Torino, Einaudi, pp. 445.
51. Beckett S.: *L'innominabile*. Intr. Aldo Tagliaferri, trad. Giacomo Falco. Milano, Mondadori, 1970, pp. XXIII, 163.
52. Beckett S.: *Malone minore*. Intr. Aldo Tagliaferri. Trad. Giacomo Falco, Mondadori, 1970, pp. XXIII, 142.
53. Beckett S.: *Molloy*. Intr. Aldo Tagliaferri. Trad. Piero Carpi de' Resmini. Milano, Mondadori, 1970, pp. XXIII, 218.
54. Beckford W.: *Vatbek*. Nota introduttiva di Alberto Moravia, trad. Giaime Pintor. Torino, Einaudi, pp. xv, 122.
55. Belleli M. L.: *Apertura su Ionesco*. Torino, Editrice Tirrenia, pp. IV, 118.
56. Bellini G.: *Il labirinto magico. Studi sul nuovo romanzo ispano-americano*. Milano, Cisalpino-Goliardica, pp. 259.
57. Bellini G.: *Neruda. La vita, il pensiero, i testi esemplari*, Milano, Accademia, pp. 431.
57. Beltrametti F.: *Poesia?*, in: TT, 3-4, pp. 3-5, 1973.
58. Benevelli E.: *Strutturalismo e/o scritturalismo (A proposito di «S/Z» di Roland Barthes)*, in: SC, 2-3, pp. 257-268.
59. Benjamin W.: *Avanguardia e rivoluzione, Saggi sulla letteratura*. Nota introduttiva di Cesare Cases, trad. di Anna Marietti. Torino, Einaudi, pp. XII, 238.
60. Benn G.: *Romanzo del fenotipo e Il tolemaico*. A cura di Luciano Zagari. Torino, Einaudi, pp. 152.
61. Bense M.: *Digressione sui concetti di Gestalt e struttura*, in: Vr, 3, pp. 49-64.
- 61a. Bentley-Cranch D.: *La réputation de Marot en Angleterre*, in: SF, 2, pp. 201-222.
62. Bernardelli G.: *Giochi tecnici sul simbolismo francese*, in: Ae, 1-2, pp. 137-144.
- 62a. Bernardelli G.: *Sulle personificazioni di Boudelaire*, in: SF, 2, pp. 422-438.
63. Berrio A. G.: *La decisiva influencia italiana en la ciencia poética del Renacimiento y Manierismo españoles: las fuentes de las Tablas Poéticas de Cascales*, in: SCT, 7, pp. 136-160.
64. *Berta e Milon, Rolandin*. Codice marciano XIII. Introduzione, testo, note e glossario a cura di Carla Cremonesi. Milano, Cisalpino-Goliardica, pp. 123.
65. Berthier I.: *Peter Handke fra parola e realtà*, in: Vr, 4, pp. 117-155.
66. Bertini G. M.: *Studi di ispanistica*. Torino, Bottega d'Erasmus, pp. xv, 292.
- 66a. Bertocchi D.: *Paul Klee. Teoria della forma e della figurazione*, in: Vr, 1, pp. 150-153, 1973.
67. Betta B.: *Rousseau*. Trento, Innocenti, pp. 87.
68. Biagini-Sabelli E.: *Il «romanzo» di Marguerite Louise*, in: PL, 280, pp. 119-126.
69. Giagioni G. P.: *La prima Internazionale e l'attuale storiografia spagnola*, in: RSI, 4, pp. 1075-1116.
70. Bianchini S.: *Due brevi romanzi di Chrétien de Troyes?*, in: CN, 1-2, pp. 55-68.
- 70a. Bigalli D.: *Oriente e occidente di fronte alle crociate*, in: SS, 4, pp. 931-939, 1973.
71. Biggers E. D.: *Charlie Chan e il cammello nero*. Introduzione Alberto Tedeschi, Trad. Lia Volpatti, Milano Mondadori, pp. VII, 233.
72. Biggers E. D.: *Charlie Chan e il pagallo cinese*. Introd. Alberto Tedeschi, trad. Caterina Longanesi. Milano, Mondadori, 1972, pp. VII, 263.
73. Bigongiari P.: *Ronsard o il visibile attraverso la parola*, in: AL, 61, pp. 59-73.
74. Bigongiari P.: *Ronsard o il visibile attraverso la parola*, in: TPr, 61, pp. 59-72.
75. Binni F.: *Struttura e contenuto della poesia sperimentale in America*, in: AP, 11-14, pp. 206-244.
- 75a. Bisinger G.: *Geburtstagsgedicht*, in: TT, 3-4, pp. 48-51, 1973.
76. Blackburn J.: *Solo la notte*. Trad. G. Tamburini, Milano, Editrice Nord, pp. 214.
77. Blake W.: *Visioni*, Traduzione di Giuseppe Ungaretti. Introduzione di Aldo Tagliaferri. Appendice a cura di M. Diacono, Milano, Mondadori, pp. xxv, 395.
78. Bligny M.: *Il mito del diluvio universale nella coscienza europea del Seicento*, in: RSI, fasc. 1, pp. 47-63.
79. Bo C.: *A che punto siamo con la letteratura?*, in: AV, 1-2, pp. 3-21.

80. Bo C.: *Manzoni e il romanzo europeo*, in: *Opl*, 5, pp. 33-47.
81. Bo C.: *Altre riflessioni mitiche* [Su Dostoevskij, Pascoli e Campana], Urbino, Istituto Statale d'Arte, pp. 52.
82. Bochmann K.: *Aspetti dell'indagine linguistica nella R.D.T.*, in: *SILTA*, 1-2, pp. 245-286.
- 82a. Bogliolo L.: *Plurisemantico valore del fondamento*, in: *Sap*, 3-4, pp. 437-439, 1973.
83. Boitani P.: *Prosatori negri americani del Novecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 319.
84. Böll H.: *Racconti umoristici e satirici*. Trad. L. Ritter Santini e M. Massianelli, Milano, Bompiani, pp. 190.
85. Bondarev J.: *La neve calda*. Presentazione di Eridano Bazzarelli, Trad. C. Di Paola e S. Leone, Milano, Mursia, pp. XI, 392.
86. Bonfante G.: *Studii romeni*. Roma, Castaldi, pp. 353.
87. Bonfantini M.: *La letteratura francese del XVII secolo. Nuovi problemi e orientamenti*. Terza edizione, Torino, Giappichelli, pp. 239.
88. Boni M., Del Beccaro F. e Corsi D.: *Amos Parducci. Ricordo*. Pisa, V. Lischi, pp. 52.
89. Bonichelli E.: *Libertà dell'utopia, utopia della libertà in Aldous Huxley*, in: *RLMC*, 4, pp. 307-314.
90. Bono G.: *Charles Baudelaire, il mistico e il sensuale incompreso*. Olgiate Olona, Grafiche Olona, pp. 20.
- 90a. Bonfadini G.: *Per una teoria del fondamento*, in: *Sap*, 3-4, pp. 333-355, 1973.
91. Berejsza J. W.: *La svolta degli anni 1870-1871 nella storia europea*, in: *SS*, 3, pp. 614-641, 1973.
92. Borges J. L.: *Discussione*. Trad. Livio Bacchi Wilcock. Milano, Rizzoli, pp. 168.
92. Bornmann B. M.: *Momenti classici nell'opera di Kafka*, in: *AION*, 2, pp. 7-25.
94. Bouïard M. De: *L'archeologia medievale nelle recenti esperienze francesi*, in: *QS*, 3, pp. 745-66.
95. Bova A. C.: *Strutturalismo e mitica nella letteratura*, in: *Pb*, 35, pp. 286-293.
- 95a. Boyer F.: *Sur quelques papiers de Goldoni aux Archives Nationales de Paris*, in: *SF*, 2, pp. 266-268.
96. Bozzoli A.: *Manzoni e Goldsmith*, in: *Ae*, 1971, pp. 46-56.
97. Bozzolo C.: *Manuscripts des traductions françaises d'oeuvres de Boccace. XV^e siècle*. Padova, Antenore, pp. 202.
98. Bragadin S.: *Note ai saggi sulla rivoluzione russa di Rodolfo Mondolfo*, in: *L'est*, 2-3, pp. 130-158.
99. Brandt P. A.: *La Chanson de l'exie, on l'euphorie du contrat*, in: *LS*, 3, pp. 539-544.
100. Brecht B.: *Scritti sulla letteratura e sull'arte*. Nota introduttiva di Cesare Cases, trad. Bianca Zagari, Torino, Einaudi, pp. XVII, 342.
- 100a. Brena G. L.: *Critica di Merleau-Ponty alla concezione del fondamento nella filosofia moderna*, in: *Sap*, 3-4, pp. 440-443, 1973.
- 100b. Breton A.: *Quel maledetto Darien*, in: *Vr*, 4, pp. 27-29, 1973.
- 100c. Brodsky J.: *Il viaggiatore solitario*, in: *NAr*, 33-34, pp. 35-50, 1973.
101. Brumm A. M.: *Authoritarianism in William Faulkner's «Light in August» and Alberto Moravia's «il conformista»*, in: *RLMC*, 3, pp. 197-220.
102. Bruni Z.: *Elementi etico-cristiani nella Revenger's Tragedy di Cyril Tourneur*, in: *AGP*, 1, pp. 9-23.
103. Buck Pearl S.: *Miniatura di Natale*. Trad. Argia Micchettoni Milano, Rizzoli, pp. 189.
104. Buffoni F.: *James Joyce: notazioni ontogenetiche e conseguenti associazioni*, in: *AGP*, 1, pp. 41-63.
105. Bugliani I.: *Baudelaire tra i Fourier e Proudhon*, in: *CSt*, 4, pp. 591-679.
106. Bulgakov M. A.: *Il maestro e Margherita. Cristo, Pilato, Giuda, Satana, Mosca anni Trenta*, Trad. M. Olsoufiere. Milano, Garzanti, pp. 407.
107. Bulgakov M. A.: *Tutto il teatro*. Introduzione di Vittorio Strada. Trad. di vari, Roma, Newton Compton italiana, pp. 572.
108. Bulla V.: *Il romanticismo. Generi, caratteri e sviluppi con particolare riguardo a quello italiano*. Catania, Minerva, pp. 77.
- 108a. Bullongh S.: *The Background and Composition of Shakespeare's Othello*, in: *Cu*, 3, pp. 312-339.
109. Burroughs E. R.: *Le belve di Tarzan*. Presentazione di Dino Buzzati. Trad. di V. Caselli e R. Caporali. Firenze, Giunti, Bemporad, Marzocco, 1971, pp. 254.

110. Busi A.: *Otello in Italia (1777-1972)*, Bari, Adriatica, pp. 329.
111. Cabral De Nelo Neto J.: *Morte e vita severina*. A cura di Tilde Barini e Daniela Ferioli. Torino, Einaudi, pp. 182.
112. Caldwell E.: *Casa sull'altopiano*. Trad. S. Vismara, Milano, Garzanti, pp. 247.
113. Caldwell J. T.: *Il mio cuore ti ascolta*. Trad. Agnese Silvestri Giorgi. Milano, Accademia, pp. 234.
114. Caliumi G.: *Cecil Day Lewis*, in: *AGP*, 1, pp. 85-99.
- 114a. Calzolari A.: *Su R. Assunto (estetica)*, in: *Vr*, 3, pp. 170-176, 1973.
- 114b. Calzolari A.: *Ferruccio Masini. Dialettica dell'avanguardia. Ideologia e Utopia nella letteratura tedesca del 900*, in: *Vr*, 4, pp. 198-200, 1973.
115. Campa A. O.: *Sulla narrativa di Ernesto Sábato*. Roma, De Luca, pp. 46.
116. Campagnoli R., Hersant Y.: *Georges Darien, scrittore*, in: *Vr*, 4, pp. 10-19, 1973.
- 116a. Campagnoli R., Hersant Y.: *Discorso storico e discorso romanzesco*, in: *Vr*, 4, pp. 48-59, 1973.
117. Campagnolo U.: *La crise de notre Temps et son utopie*, in: *Com.*, 39/40, pp. 9-21.
118. Campailla S.: *Postille Leopardiane di Michelsstaedter*, in: *SCT*, 7, pp. 242-252.
119. Camporesi C.: *La fortuna di Labriola negli Stati Uniti*, in: *AVi*, 32, pp. 9-11.
120. Camporesi C.: *Due note sulla cultura americana*, in: *AVi*, 30-31, pp. 2-7.
121. Camus A.: *Lo straniero*. Trad. A. Zevi, Milano, Bompiani, pp. 156.
122. Canetti E.: *L'altro processo*. Le lettere di Kafka a Felice. Trad. Alice Ceresa, Milano, Longanesi, pp. 164.
- 122a. Canetti E.: *Note di diario 1942-1948*, in: *Vr*, 1, pp. 49-78, 1973.
123. Canilli A.: *Il linguaggio nella filosofia del primo Hegel*, in: *SILTA*, 1-2, pp. 191-232.
124. Capone G.: *Spazi della scena comica nella narrativa inglese*. Pisa, Libreria goliardica, pp. 237.
125. Carcano P.: *Il secondo Wittgenstein*, in: *TPr*, 1, pp. 5-15.
126. Carchia G.: *«Il Meridiano» di Celan*, in: *RE*, 2, pp. 191-196.
- 126a. Cascuo V.: *Le aporie dell'essere spirituale in N. Hartmann*, in: *Sap*, 2, pp. 217-231, 1973.
127. Cardini F.: *Di nuovo su Eloisa ed Abelardo*, in: *AVi*, 32, pp. 26-34.
128. Carducci N.: *Gli intellettuali e l'ideologia americana nell'Italia letteraria degli anni Trenta*. Manduria, Locaita, pp. 253.
129. Caretti L.: *Lingua e sport* [Terminologia inglese], Firenze Nuovedizioni Vallecchi, pp. 103.
130. Caroli S.: *Frank Wedekind profeta della disperazione*, in: *AGP*, 1, pp. 157-201.
131. Carpanini R.: *From compromise to imperialism: a study of the social novels of Charles Kingsley*, in: *AGP*, 1, pp. 23-41.
132. Carpi A. M.: *Paul Fleming. De se ipso ad se ipsum*. Milano, Cisalpino-Goliardica, pp. 143.
- 132a. Carpi V.: *Lettere inedite di Alessandro Poerio e Goethe*, in: *GSLI*, CL, pp. 84-94.
- 132b. Caruso S.: *La scienza incompiuta*, in: *QP*, 49-49, pp. 141-160, 1973.
133. Casieri S.: *Grammatica dell'inglese antico*. Milano, Cisalpino-Goliardica, pp. VII, 167.
134. Cassirer E.: *La filosofia dell'illuminismo*. Trad. Ervino Pocar. Firenze, La Nuova Italia, pp. 494.
135. Castelli F.: *Henry de Montherlant, cavaliere del nulla*. II: Il teatro, in: *CC*, 8, pp. 126-140; 6, pp. 539-553.
136. Castelli F.: *«Agosto 1914» di A. Solgenitsyn*, in: *CC*, 3, pp. 254-259.
- 136a. Castorina S.: *Filologia e poetica in G. M. Hopkins*, in: *Cu*, 1, pp. 23-49.
137. Cattaneo G.: *Attualità di Molière*, in: *PL*, 282, pp. 3-5.
138. Cavaliere A.: *La poesia dei trovatori*. Roma, ELIA, pp. 110.
139. Cazzola P.: *Lezioni di storia della letteratura russa*. Bologna, Cooperativa Libreria universitaria editrice, pp. 240.
140. Celati G.: *Il racconto di superficie*, in: *Vr*, 1, pp. 93-114, 1973.
141. Celli G.: *Etologia da camera*, in: *Vr*, 3, pp. 85-96, 1973.
- 141a. Celli G.: *Marcel Schwob. Le vite immaginarie*, in: *Vr*, 1, pp. 147-149, 1973.
- 141b. Cenacchi G.: *Il principio di non-contraddizione come fondamento del filosofare*, in: *Sap*, 3-4, pp. 459-462, 1973.
142. Cento A.: *Commentaire de Bouvard et Pécuchet*. Publié par Lea Ciminetti Penna-

- rola. Napoli, Liguori, pp. 121.
143. Centro Studi Rainer Maria Rilke D.: *Atti del primo Convegno 27-28 settembre 1972*, a cura di Aurelia Gruber Benco, Trieste, Stabilimento Tipografico nazionale, pp. 118.
144. Cesbron G.: *La pelle scomoda*. Trad. P. Chiarini, Milano, Massimo, 1972, pp. 279.
145. Chamson A.: *Roux le bandit*. A cura di Enea Balmas. Milano, Ghisetti & Corvi, pp. 114.
146. Chapman G.: *Le lacrime della vedova*. Trad. di Maria D'Alò, Napoli, Laurenziana, pp. 107.
147. Chateaubriand (de) F. A.R.: *Memorie d'oltretomba*. A cura di Vitaliano Brancati, Milano, Longanesi, pp. 308.
148. Cherchi P.: *La «Siella» di Santa Oria*, in: *CN*, 1-2, pp. 207-216.
149. Chialant M. T.: «*The life to come*» and other stories di E. M. Forster: nuova svolta o rivoluzione?, in: *AION*, 1, pp. 175-191.
150. Chiarenza V.: *Il «Comte Kostia» di Cherbuliez fonte di «Malombre»?*, in: *Ae*, 1-2, pp. 91-123.
151. Chiarloni Pegoraro A.: *Goethe, Gozzi e Goldoni*, in: *Be*, 2, pp. 216-221.
152. Chieppa V.: *D'Annunzio e Camus*. Saggio critico. Roma, C.E.S.M., pp. 42.
153. Christopher J.: *Morte dell'erba*. Introd. di Fruttero e Lucentini, trad. Mario Gollì. Milano, Mondadori, pp. vi, 201.
154. Ciafrè G.: *Husserl: momenti di ricerca nelle Crisi*, in: *Tr*, 1-4, pp. 33-69.
155. Cialfi M.: *Emile Durkheim. Spunti per una critica*, in: *Opl*, 1, pp. 75-84.
156. Ciampi E. A.: *Attualità di Tommaso Moro*, in: *Opl*, 2, pp. 57-66.
- 156a. Ciaravolo P.: *Individualità e linguaggio*, in: *Sap*, 1, pp. 100-112, 1973.
- 156b. Cinnella E.: *Il programma agrario della socialdemocrazia russa*, in: *SS*, 4, pp. 760-801, 1973.
- 156c. Ciureanu P.: *Lettere di J. Barthélemy Saint-Hilaire e di Maxime Du Camp ad Angelo de Gubernatis*, in: *SF*, 2, pp. 268-274.
157. Clewett R. M.: *James VI of Scotland and his Literary Circle*, in: *Ae*, 5-6, pp. 441-455.
158. Clough C. H.: *Baldassare Castiglione's Ad Henricum Angliae Regem epistola de vita et gestis Guidubaldi Urbini Ducis*, in: *SU*, 2, pp. 227-252.
159. Cocito L.: *Le origini della narrativa francese*. Genova, Tilgher, pp. 187.
160. Cocito L.: *Il romancero, parte II*. (Dalle lezioni di filologia romanza tenute presso la Facoltà di magistero di Genova nell'anno accademico (1973-74)). Genova, Tilgher, 1973, pp. 73.
161. Cohen H.: *Auguste Barbier poeta francese del Risorgimento*, in: *RSR*, 1, pp. 20-27.
162. Coleridge S. T.: *La ballata del vecchio marinaio*. Con 42 illustrazioni di Gustave Doré. Traduzione di Mario Luzi, con testo a fronte, Introduzione di Giampaolo Dosena, Milano, Rizzoli, pp. 94.
163. Coleridge S. T.: *Poesie e prose*. Trad. italiana a fronte. A cura di Mario Luzi, Milano, Mondadori, pp. xi, 143.
164. Colesanti M.: *Stendhal falso testimone (con documenti inediti)*. Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Macerata, 1970-71, pp. 615-625.
165. Colombo G.: *Giovanni Keplero: dalla magia alla scienza*, in: *CS*, 42, pp. 188-198.
166. Cometta M.: *La «Bahrprobe» e la sua rappresentazione nel Nibelungenlied e in altri poemi epici medievali*, in: *Acme*, 3, pp. 331-359.
- 167a. Comoth R.: *De «Lo cunto de li cunti» de G. B. Basile aux «Contes» de Perrault*, in: *RSC*, 1, pp. 64-70.
167. Conchon G.: *L'état sauvage*. A cura di Maria Luisa Zilli. Milano, Ghisetti & Corvi, pp. 137.
168. Confino M.: *Gli intellettuali e le tradizioni intellettuali nella Russia dei secoli XVIII e XIX*, in: *CO*, ottobre, pp. 128-165.
169. Conte M.-E.: *Wilhelm von Humboldt nella linguistica contemporanea*. Bibliografia ragionata (1960-1972), in: *LS*, 1, pp. 127-168.
170. Contini G.: *Un nodo della cultura medievale: La serie «Roman de la Rose» - «Fiore» - «Divina Commedia»*, in: *LI*, 2, pp. 162-189.
172. Corbière, T. (Édouard Joachim Corbière): *Tutte le poesie, Gli amori gialli, Poesie giovanili, Poesie varie, Prose complete*. Introduzione di Alfredo Giuliani. Cura e trad. di Claudio Rendina, Roma, Newton Compton italiana, pp. 419.

- 172a. Cordelli F.: *La camere di Snow*, in: *NAr*, 33-34, pp. 221-226, 1973.
173. Cordié C.: *Su Jean-Joseph Regnault-Warin*, in: *NA*, 2069, pp. 68-74.
174. Cordié C.: *Proust*, in: *CS*, 43, pp. 74-85.
175. Cordié C.: *Stendhal*, in: *CS*, 42, pp. 45-55.
176. Corino K.: Robert Musil, *Aus der Geschichte einer Regiments*, in: *Sg*, pp. 109-117.
- 176a. Corman C.: *A letter and some poems*, in: *TT*, 3-4, pp. 60-65, 1973.
177. Corrado A.: *È già presente nello Spectator di Addison una diffusa sensibilità romantica? È egli un romantico antelitteram?*, Napoli, Liguori, pp. 43.
178. Corsaro A.: *Lettura retorica, strutturale e critica*. Palermo, Libreria editrice Gi-no, pp. 154.
179. Coseriu E.: *Sulla tipologia linguistica di Wilhelm von Humboldt*. Contributo alla critica della tradizione linguistica, in: *LS*, 2, pp. 235-266.
180. Coseriu E.: *Lezioni di linguistica generale*. Torino, Boringhieri, pp. 161.
- 180a. Costa C.: *Il territorio alle spalle*, in *TT*, 3-6, pp. 25-29, 1973.
181. Cottino-Jones M.: *Metodi di critica letteraria americana*. Palermo, Palumbo, pp. 127.
- 181a. Caviello M.: *Musica della poesia*, in: *TT*, 5, pp. 39-43, 1973.
182. Granston M.: *L'homme politique sans polis*, in: *Com.*, 39/40, pp. 64-71.
- 182a. Crespo R.: Martín Da Canal. *Les Estoires de Venise*, in: *SM*, 1, pp. 242-246, 1973.
- 182b. *Il surrealismo e la sua lezione*, in: *Ul*, LXXVI, pp. 70-98, 1973.
183. Crowder A. B.: *Browning's intention in «Christmas Eve»*, in: *Ae*, 3-4, pp. 336-343.
184. Cruciani M. T.: *Il Peter Camenzind di Herman Hesse*, Roma, Librotecnica, pp. 61.
- 184a. Curi Nicolardi S.: *Dürer e il libro illustrato*, in: *AFCF*, 1, pp. 197-203.
185. D'Agostini M. E.: *Le strutture anti-iluministiche del teatro di Peter Handke*, in: *AGP*, 1, pp. 273-283.
186. Daiches D.: *Storia della letteratura inglese*. Trad. di vari, Appendice bio-bibliografica a cura di M. Leardi, Milano, Garzanti, 4 voll.
- 186a. Dalla Valle D.: *Un aspetto della fortuna francese del Pastor Fido*, in: *SSe*, 14, pp. 189-231.
187. Dal Pra M.: *Hume e la scienza della natura umana*, Roma-Bari, Laterza, pp. VII, 411.
188. D'Amico M.: *Oscar Wilde. Il critico e le sue maschere*. Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 133.
189. Dancourt (Florent Carton detto): *Il teatro à la mode di Florent Carton Dancourt*. Testi scelti con introduzione, note e studio delle varianti a cura di Nivea Melani. Con una presentazione di André Blanc. Napoli, Istituto universitario orientale, 1972, pp. XI, 760.
190. Darien G.: *Vecchiaia e morte del colonnello Gabarrot*, in: *Vr*, 4, pp. 60-68, 1973.
- 190a. Darien G.: *Il ladro del ladro*, *Vr*, 4, pp. 43-47, 1973.
- 190b. Darien G.: *Il cesso e il calamaio. L'uomo e il libro*, in: *Vr*, 4, pp. 20-26, 1973.
- 190c. De Boron R.: *I due primi libri della Istoria di Merlino*. Fac. dell'ed. di Bologna, 1884. Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1969.
191. De Castris A. L. (ed.): *Critica politica e ideologia letteraria. Dall'estetica del realismo alla scienza sociale, 1945-1970*. A cura di Arcangelo Leone De Castris, Bari, De Donato, pp. 287.
- 191a. De Cesare G.: *I Canti Cubani di Nicola Guillen*, in: *AFCF*, 1, pp. 161-165.
192. De Cesare R.: *Ancora su Alessandro Manzoni e Louise Colet*, in: *Ae*, 5-6, pp. 559-574.
193. De Cesare R.: *Balzac e l'Italia politica del suo tempo*, in: *Ae*, 1-2, pp. 60-91.
- 193a. De Clementi A.: *Rosa Luxemburg mummificata*, in: *QP*, 51, pp. 95-97, 1974.
194. De Foe D.: *Lady Roxana, l'amante fortunata*. Trad. G. Biagi, Milano, Club degli editori, pp. IX, 371.
195. De Foe D.: *Vita e avventure di Robinson Crusoe*, Trad. M. Fabietti, Novara, EDIPEM, pp. 264.
196. De Gennaro G.: *Motivi e forme della poesia di Pablo Neruda*, in: *CC*, 5, pp. 435-454.
- 196a. De Graf A.: *Rencontre de Verlaine avec Francis Poictevin*, in: *SF*, 2, pp. 274-276.

197. Deinert Trotta C.: *Zum wortschatz der Annette von Droste: Hülschoff*, in: *AION*, 2, pp. 175-211.
198. De Jong M.: *La critica letteraria del Novecento nell'area linguistica olandese*, in: *AION*, 1, pp. 191-211.
199. De Lassalle E., J. McAndrew, *L'iniziativa americana a Venezia*, in: *Vel*, 1, pp. 19-26.
200. Del Bono F.: *Gli anglosassoni e il continente*. Roma, ELIA, pp. 197.
201. Delbridge A.: *L'inglese d'Australia*, in: *Vel*, 2-3, pp. 265-278.
202. Dell'Agli A. M.: *Ricordo di Sergio Lupi*, in: *Sg*, pp. 141-147.
203. Del Monte A.: *Avviamento alla linguistica romanza*. Milano, Cisalpino-Goliardica, pp. 155.
204. Del Monte A.: *Introduzione alla lettura dei Lais di Maria di Francia*. Milano, Cisalpino-Goliardica, pp. 121.
205. Del Pezzo R.: *I termini gotici per battesimo e purificazione*, in: *AION*, 2, pp. 25-33.
206. Del Pezzo R.: *Le citazioni baltiche nello Skeireins*, in: *AION*, 1, pp. 7-17.
207. Del Pezzo Costabile R.: *La Skeireins*. Testo, traduzione, glossario. Napoli, I.U. O., pp. 44.
208. Del Re G.: *Aspetti della visione del mondo di George Byron*, in: *Tr*, 1-4, pp. 409-420.
209. De Marchi B.: *Sándor Petöfi tra mito e storia*, in: *VP*, 2, pp. 125-135.
210. De Maria G.: *Ipotesi di lavoro su Kafka, dopo una rilettura di Walter Benjamin*, in: *PL*, 282, pp. 95-103.
- 210a. De Marinis M.: *Note in margine a «Euripide: teatro e società»: i classici e il teatro contemporaneo*, in: *BT*, 6/7, pp. 128-148.
211. De Michelis C.: *Un autografo fiorentino di Maksim Gor'kij*, in: *RS*, 3, pp. 118-120.
212. De Michelis C. G.: *Il futurismo italiano nella Russia postrivoluzionaria*, in: *StC*, 3, pp. 595-614.
213. De Michelis C. G.: *Le illusioni e i simboli: K. M. Fofanov*. Padova, Marsilio, pp. 157.
214. De Michelis F.: *Filosofi e «selvaggi»*, in: *CM*, 1, pp. 198-201.
- 214a. De Paz Á.: *Domeneque Fernandez. L'arbre yusqu'au racines*, in: *Vr*, 4, pp. 203-206, 1973.
215. Dépestre R.: *Poeta a Cuba*. A cura di Ugo Salati. Milano, Accademia, pp. 171.
216. De Quincey T.: *Confessioni di un opiomane*. Introd. e trad. di Filippo Donini, Torino, Einaudi, pp. xiv, 156.
217. De Stasio C.: *Il romanzo vittoriano e il proletariato*, in: *Pb*, 38, pp. 404-409.
218. Destro A.: *Ragioni e miti regressivi nella Libussa di Grillparzer*, in: *AION*, 2, pp. 137-149.
219. Destro A.: *L'intelligenza come struttura drammatica. Saggio su Johann Nestroy*. Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1972, pp. 243.
221. *Dibattito fra scrittori italiani e sovietici sulla funzione della letteratura*. Introduzione di Giovanni Papapietro, in: *RS*, 2, pp. 3-41.
220. De Tommaso V.: *Ramon Pérez de Ayala*, in: *CS*, 41, pp. 56-61.
222. Di Biase C.: *Critica e letteratura. Metodi e ricognizioni critiche del Novecento*. Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 275.
223. Dickens C.: *Il circolo Pickwick*, trad. Ugo Dettore, Milano, Garzanti, 2 voll.
224. Dilong R.: *Pokora vina. Lyrická próza*. Rim, Slovenský ústav su. Cyrila a Metoda, pp. 96.
225. Diltthey W.: *Le origini dell'ermeneutica*, in: *RE*, 1, pp. 5-33.
226. Di Michele L.: *Oliver Goldsmith: storia del codice etico di un letterato settecentesco*, in: *AION*, 1, pp. 17-55.
227. Di Ninni F.: *Il manoscritto Marciano Gall. X: per una nuova edizione del Gui de Nanteuil*, in: *CN*, 1-2, pp. 69-104.
- 227a. Di Paola C.: *Note su Isaak Babel (Isaak Babel e Gasto Vidal)*, in: *AFCF*, 1, pp. 3-21.
228. Dodd W. N.: *La grammatica della visione. Uno studio della poesia di Edwin Muir (1887-1959)*, in: *PL*, 280, pp. 25-64.
229. Dolfi L.: *Studio sulla commedia di Tirso de Molina Por el sóltano y el torno*. Messina-Firenze, G. D'Anna, pp. 114.
- 229a. Dondoli L.: *Storicismo, religione della libertà e soteriologia laica in Solzhenitzyn*, in: *RSC*, 4, pp. 377-393.
230. Donoghue D.: *La parola nella parola*, in: *PL*, 280, pp. 5-24.
231. Donno A.: *Philip Roth e l'ebraismo americano*, in: *AVi*, 32, pp. 35-49.

232. Donzelli M.: *Umanesimo delle «persone» e umanesimo di «classe» in Freud e Marx*, in: NRS, III-IV, pp. 383-404.
- 232a. Dorfler G.: *Arte concettuale*, in: *Ul*, LXXVI, pp. 113-119, 1973.
233. Dostoevskij F. M.: *I demoni*, Trad. R. Küfferle, Milano, Garzanti, 2 voll.
234. Dostoevskij F. M.: *L'idiota*. Trad. R. Küfferle, Milano, Garzanti, 2 voll.
235. Dostoevskij F. M.: *Il villaggio di Stepančikovo e i suoi abitanti*. Trad. Alfredo Polledro. Milano, Longanesi, pp. 255.
- 235a. Doyle M.: *On reading, many times over*, in: *TT*, 3-4, pp. 52-55, 1973.
236. Droste-Hülshoff (von) A.: *Die Judenbuche*. Introd. e note di Giorgio Cusatelli, Cagliari, Editrice Sarda Fossataro, 1969, pp. 142.
- 236a. Drumbly J.: *Drammaturgia medievale: l'origine del dramma liturgico*, in: *BT*, 6/7, pp. 1-37.
237. Dryden J.: *Aureng-Zebe*. Trad. con testo inglese a fronte di Anna Maria Crinò. Verona, Fiorini, 1971, pp. 173.
238. Du Maurier D.: *Un bel mattino*. Trad. Gioia Zannino Angiolillo, Milano, Rizzoli, pp. 280.
239. Durham M.: *L'uomo che amò Gatta Danzante*. Trad. Pier Francesco Paolini, Milano, Rizzoli, pp. 265.
240. Durrell L.: *Clea*. Trad. Fausta Cialente. Milano, Longanesi, pp. 330.
241. Durrell L.: *Il libro nero*. Trad. Ugo Tolomei, Milano, Longanesi, pp. 246.
242. Dutu A.: *Il tema della «translatio studii» negli storici romeni della fine del Seicento*, in: *RSI*, 3, pp. 507-513.
- 242a. Enslin T.: *4 poems*, in: *TT*, 3-4, pp. 12-15, 1973.
- 242b. Espiau de la Maistre: *Le «tragique» claudélien*, in: *SF*, 2, pp. 438-450.
243. Eusebi M.: *La tradizione dello Spill di Jaume Roig*, in: *CN*, 3, pp. 357-359.
244. El-Houssi M.: *Imagivresse*. Presentazione di Giuliana Toso Rodinis. Padova, Rebellato, pp. 70.
245. Emmanuel P.: *Pierre Emmanuel e la nascita della parola*. Capua, Centro d'arte e di cultura L'airone, pp. 35.
246. *Estetiche e poetiche del Novecento*. A cura di Sergio Givone, Torino, SEI, pp. 247.
247. Fabian P.: *Il risorgimento italiano e la lingua ungherese*, in: *AMAP*, 1971/2, III, pp. 85-98.
- 247a. Fabbri R.: *Un giudizio di Pound su una traduzione umanistica di Omero*, in: *AFCF*, 1, pp. 21-45.
248. Fabro C.: *Attualità della presenza di Maritain*, in: *St.*, 8-9, pp. 613-625.
- 248a. Fabro C.: *Il ritorno al fondamento. Contributo per un confronto fra l'ontologia di Heidegger e la metafisica di S. Tommaso d'Aquino*, in: *Sap*, 3-4, pp. 265-278, 1973.
249. Fagone V.: *Gabriel Marcel, testimonio del nostro tempo*, in: *CC*, 22, pp. 319-335.
250. Fagyas M.: *Il tenente del diavolo*. Trad. F. Saba Sardi. Milano, Club degli editori, pp. 518.
251. Fancelli M.: *Heine minore: le Florentinische Nächte*, in: *Sg*, pp. 51-72.
252. Fantozzi Parma D.: *Diario del viaggio fatto in Inghilterra nel 1639 del nunzio pontificio Rossetti. Scritto da Dom. Fantozzi Parma*. Facsimile dell'ed. di Bologna del 1885. Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1969, pp. 187.
253. Fantuzzi V.: *La lezione di André Bazin*, in: *CC*, 24, pp. 445-457.
254. Fazzini E. S.: *Conservatività e innovazioni nel sistema verbale dei dialetti piemontesi e della Valle d'Aosta*, in: *Sg*, pp. 5-25.
255. Fè F.: *Aragon. La vita, il pensiero, i testi esemplari*, Milano, Accademia, pp. 239.
256. Felipe Camino L.: *La voce antica della terra*. A cura di Gabriele Morelli, Milano, Accademia, pp. 315.
- 256a. Fergnani F.: *Soggettività e materialismo in Sartre*, in: *AA*, 136/7, pp. 65-85.
257. Ferrara F.: *I quattro codici della comunicazione culturale*, in: *AION*, 2, pp. 33-55.
258. Ferrari R.: *Burns the songster*. A selection of songs and ballads with linguistic and literary comment in Italian translation, Modena, Cooptip, vol. I, pp. 92.
- 258a. Ferrari S.: *Marie Bonaparte. Psicoanalisi e antropologia*, in: *Vr*, 1, pp. 170-173, 1973.
259. Ferrari-Bravo D.: *Per un lessico della poetica šklouškiana*, in: *SC*, 1, pp. 83-105.
260. Ferrero A.: *Buster Keaton e l'epica dell'involontario*, in: *Pb*, 36/7, pp. 349-357.
- 260a. Fezzi E.: *Cubismo e futurismo*, in:

- Ul, LXXVI, pp. 35-42, 1973.
261. Fielding H.: *Joseph Andrews*. Trad. G. Melchiori, Milano, Garzanti, pp. [18], 401.
- 216a. Filiassi Carcano P.: in «La filosofia inglese oggi» (1945-1970). - *Il secondo Wittgenstein*, in: *TPr*, 1, pp. 5-14, 1973.
- 216b. Filiassi Carcano P.: in «La filosofia inglese oggi» (1945-1970). - *Le correnti linguistiche*, in: *TPr*, 1, pp. 52-61, 1973.
262. Filippetti A. e Viola G. E.: *L'illusione e l'ipotesi. Tecniche e strutture normative del Novecento*. Ravenna, Longo, pp. 287.
263. Fink G.: *Emanuele Carnevali, Cinque Poesie*, in: *PL*, 280, pp. 29-88.
264. Fink G.: *Le parole di Pollonio*, in: *Vr*, 4, pp. 155-177, 1973.
265. Firpo M.: *Pierre Bayle, gli eretici italiani del Cinquecento e la tradizione sociniana*, in: *RSI*, 3, pp. 612-666.
266. Firpo M.: *Il rapporto tra socinanesimo e primo deismo inglese negli studi di uno storico polacco*, in: *CSt*, 2, pp. 243-297.
267. *La Fisiognomia*. Trattatello in francese antico colla versione italiana del Trecento. Facsimile dell'ed. di Bologna, 1864. Bologna, commissione per i testi di lingua, 1968, pp. 61.
268. Fistelli F.: *Kant e la società borghese*, in: *CM*, 2, pp. 225-229.
269. Fiumara F.: *I rapporti di Mazzini con i letterati francesi*, in: *Opl*, 9, pp. 87-103.
- 269a. Foa L.: *Il dissenso in URSS*, in: *QP*, 51, pp. 93-94, 1974.
- 269b. Fofi G.: *Qualche film*, in: *QP*, 48-49, pp. 211-223, 1973.
- 269c. Fofi G.: *Morte del borghese che fu proletario (Nizan)*, in: *QP*, 48-49, pp. 202-203, 1973.
- 269d. Fofi G.: *Bergman, Rosi, Petri, Pekingpab, Huston*, in: *QP*, 51, pp. 165-172, 1974.
- 269e. Fongaro A.: *Pavillon de ténèbres tendues*, in: *St*, 1, pp. 80-82.
270. Foresta G.: *Dante nell'opera di Unamuno*, in: *Al*, 2, pp. 72-81.
271. Foresta G.: *Unamuno interventista*, in: *NA*, 2073, pp. 71-91.
272. Formigliari L.: *Marxismo e teorie della lingua*. Fonti e discussioni. Messina, La libra, pp. 430.
273. Fornasarig G.: *Il codice pragmatico di Hemingway*, in: *Il Cristallo*, 1971, 1, pp. 83-98.
274. Fournier H. A.: *Il corpo della donna e tutti i racconti*. Introduzione di Jacques Rivière. Cura e traduzione di Lucio Chiavarelli. Roma, Newton Compton Italiana, pp. 141.
275. Franceschetti A.: *Rassegna di studi sui cantari*, in: *LI*, 4, pp. 556-574.
276. Franci G. R.: *Humboldt indologo*, in: *LS*, 2, pp. 267-276.
277. Franci G.: *William Blake. Innocenza-esperienza, dalla simmetrica alla dialettica*, Bologna, Compositori, pp. 16.
278. Françon M.: *Clément Marot e le Pétrarquisme*, in: *AFM*, v-vi, pp. 185-205.
279. Franqui C.: *Il cerchio di pietra*. Intrad. e note a cura di Elena Clementelli. Parma, Guanda, pp. 271.
280. Freer A.: *Ricerche su l'Encyclopédie*. Pisa, Libreria goliardica, 1972, vol. I, pp. 327.
281. Freschi M.: *L'impoliticità «moderata» di Grillparzer*, in: *AION*, 2, pp. 131-137.
- 281a. Freytag W. e H.: *Zum Natureingang von Wolframs von Eschenbach Blutstragenszene*, in: *SM*, 1, pp. 301-334, 1973.
- 281b. Frosini V.: in «La filosofia inglese oggi» (1945-1970). - *Diritto e politica*, in: *TPr*, 1, pp. 71-79, 1973.
282. Frye N.: *Favole d'identità. Studi di mitologia poetica*. Trad. C. Monti, Torino, Einaudi, pp. ix, 346.
283. Fusella P.: *Struttura del discorso narrativo di Ian Fleming*, in: *AION*, 2, pp. 149-173.
284. *Il futurismo italiano in Russia, 1909-1929*. A cura di Cesare G. De Michelis, Bari, De Donato, pp. 282.
285. Gabrieli I. M.: *William Morris e L'antichità nordica*, in: *RIL*, 1, pp. 259-306.
286. Gadda Conti G.: *Un precursore della generazione perduta*, in: *Opl*, 3, pp. 59-82.
287. Gajo M. G.: *Le lettere di Gladstone ad Aberdeen*, in: *RSR*, 1, pp. 31-47.
288. Galasso G.: *Le massime di P. M. Doria sul governo spagnolo a Napoli*, in: *RSI*, 1, pp. 321-352.
289. Garavini F.: *Le Petite Patrie*, in: *PL*, 284, pp. 30-62.
290. Garboli C.: *Ipotesi sul Tartuffe*, in: *PL*, 282, pp. 42-52.
291. García Márquez G.: *La incredibile e triste storia della candida Eréndira e della sua nonna snaturata*. Romanzo. Trad. E.

- Cicogna, Milano, Feltrinelli, pp. 199.
292. Gardair J.-M.: *Le plaisir du texte*, in: *PL*, 282, pp. 109-112.
293. Garnett D.: *La signora trasformata in volpe*, trad. G. Vittorini, Torino, Einaudi, pp. 90.
294. Garroni E.: *Alcune questioni di metodo e teoriche*, in: *Vr*, 3, pp. 97-119.
295. Gasca Queirazza G.: *La Chanson des saisons*. Parte I, Torino, G. Giappichelli, pp. 102.
296. Gastaldi S.: *Poesia e historia nella Poetica aristotelica*, in: *RIL*, 1, pp. 202-258.
297. Gatta E.: *Montaigne tra politica e diritto*, in: *AFFB*, 16, pp. 325-371.
298. Gattégno J.: *Saggio sulla fantascienza*. Intr. e trad. Roberto Sanesi, Milano, Fratelli Fabbri, pp. xxxii, 110.
299. Ghezzi M. V.: *Poeti classici e traduzioni moderne*. Rassegna, in: *LI*, 2, pp. 249-266.
300. Gernia M. L. P.: *Analisi semica e ricostruzione. Un caso di unità concettuale nel mondo indeuropeo*, in: *SILTA*, 3, pp. 389-424.
301. Gibson I.: *La morte di Federico Garcia Lorca e la repressione nazionalista di Granada del 1936*. Trad. R. Petrillo, Milano, Feltrinelli, pp. 202.
302. Gide A.: *La sinfonia pastorale, Isabelle*. Trad. E. Kanceft e M. Forti, Milano, Garzanti, pp. [17], 193.
303. Ginsberg A.: *Diario indiano*, Intr., trad. e note di Fernanda Pivano. Roma, Arcana, pp. LXIV, 270.
- 303a. Giorgi G.: *Punti di vista critica sull'opera di Marcel Proust*, in: *SF*, 1, pp. 40-59.
304. Giovannangeli D.: *Sensibile, illusione, struttura*, in: *RE*, 2, pp. 177-190.
- 304a. Giraudo G.: *L'edizione di Lipsia del 1493 della «History von Dracula Wayda»*, in: *AFCF*, 1, pp. 165-179.
305. Giudici E.: *Poesie italiane e francesi di Neera*, in: *AFM*, v-vi, pp. 205-231.
306. Giulietti G.: *«Cogitatio» e «intellectus» nelle filosofie di Benedetto Spinoza*, in: *AAV*, 23, pp. 567-612.
307. Givone S.: *Hybris e melancholia. Studi sulle poetiche del Novecento*. Milano, Mursia, pp. 179.
308. Goethe (von) J. W.: *Le appassionate lettere di Bettina Brentano al grande Goethe*. Milano, Periodici Mondadori, 1969, pp. 84.
309. Goethe (von) J. W.: *Teatro*. Pref. di André Gide. trad. di vari. Torino, Einaudi, pp. xxii, 524.
310. Goethe (von) J. W.: *Viaggio in Italia*. Trad. A. Oberdorfer. Novara, EDIPEM, pp. 246.
311. Gogol' N. V.: *Le anime morte*. Trad. N. Bavastro. Milano, Garzanti, pp. 359.
- 311a. Golino E.: *Il mutamento nella storia e nella cutica della letteratura - materiali per una socio critica*, in: *NAr*, 33-34, pp. 157-184, 1973.
312. Gombocz Z.: *Scritti vari di linguistica generale e ungherese*. Trad. D. Gheno, Bologna, Pátron, pp. xix, 163.
- 312a. Gossip Gh.: *«Timocrate» reconsidered*, in: *SF*, 2, pp. 222-238.
313. Goudet J.: *La francia nella formazione e nell'evoluzione del Manzoni. Aspetti politici e religiosi*, in: *LI*, 1, pp. 57-70.
314. Gould L.: *Oggetti necessari*, Trad. P. F. Paolini, Milano, Club degli editori, pp. 352.
315. Graciotti S.: *Dostoevskij nella riflessione italiana contemporanea*, in: *CS*, 44, pp. 60-70.
316. Graffi M.: *Edward Lear = una logica del nonsense*, in: *Vr*, 1, pp. 115-126, 1973.
- 316a. Graffi M.: *Diario su quattro colonne (su Dick Higgins)*, in: *TT*, 5, pp. 19-22, 1973.
317. *I grandi racconti russi*. (Gogol', Turgenev, Dostoevskij, Tolstoj, Cechov, Bunin). Trad. e note di T. Landolfi. Novara, EDIPEM, pp. 241.
- 317a. Ganese A.: in «La filosofia inglese oggi» (1945-1970). - *Educazione e società*, in: *TPr*, 1, pp. 80-93, 1973.
318. Grechi G. F.: *Quattordici dediche a Stendhal*, in: *RLMC*, 2, pp. 126-140.
319. Greene G.: *Il console onorario*. Trad. Gabriella Fiori, Milano, Mondadori, pp. 326.
320. Greene G.: *Il terzo uomo. L'idolo infranto*. Trad. Gabriele Baldini. Milano, Mondadori, 1971, pp. 240.
321. G. S.: Contributi alla storia delle correnti letterarie russo-sovietiche. Con trad. di M. F. della voce *Litfront* in *Literaturnaja enciklopedija*, v. 6, Moskva, 1932, pp. 506-512, in: *RS*, 4, pp. 92-100.
322. Guerrini R.: *Petronio e Céline*, in: *RIL*, 1, pp. 380-392.

323. Guida S.: *L'attività poetica di Guide Cavaillon durante La crociata albigese*, in: *CN*, 3, pp. 235-272.
324. Guidi A.: *Narrativa di Stephen Crane*, in: *AFLN*, 1.
325. Gusmani R.: *Aspetti del prestito linguistico*. Napoli, Libreria scientifica editrice, pp. 111.
326. Guth P.: *Le naïf aux quarante enfants*. A cura di Elio Mósele. Milano, Ghisetti & Corvi, pp. 145.
327. Hailey A.: *Ruote*. Trad. M. Giardini, Milano, Club degli editori, pp. 396.
328. Hall R. A. jr.: *Bibliografia essenziale della linguistica italiana e romanza*. Firenze, Sansoni, pp. 230.
329. Handke P.: *Breve Lettera del lungo addio*. Trad. B. Bianchi. Milano, Feltrinelli, pp. 201.
330. Hardy T.: *Romanzi*. A cura di Carlo Cassola. Milano, Mondadori, pp. LXVIII, 1117.
331. Häring N. M.: *Hilary of Orleans a His Letter Collection*, in: *SM*, 2, pp. 1069-1123.
332. Harris J. B.: *I figli dell'invasione*. Intr. Fruttero e Lucentini, Trad. G. Severi, Milano, Mondadori, pp. 210.
333. Hasselquist G.: *Struttura e fondamento delle corti d'amore. Decifrazione analitica* di G. Hasselquist. Arezzo, Badiali, 1972, pp. xxx, 125.
334. Hawthorne N.: *A selection from Twice-told Tales*, a cura di Annamaria Galante Sala. Palermo, E.S.A., pp. 239.
335. Hegel G. W. F.: *Fenomenologia dello spirito*. Traduzione di Enrico de Negri. Firenze, La Nuova Italia, 2 voll.
336. Heilmann L.: *Wilhelm von Humboldt nella linguistica contemporanea*, in: *LS*, 1, pp. 1-4.
337. Heintel E. e vari: *Il caso Nietzsche*, Cremona, Libreria del Convegno, pp. 171.
338. Hemingway E.: *I racconti di Nick Adams*. Pref. di Philip Young. Trad. Giuseppe Trevisani. Milano, Mondadori, pp. 288.
339. Hemingway E.: *Il vecchio e il mare*. Trad. e introduzione di F. Pivano. Illustrazioni di Ugo Marcantonio, Milano, Mondadori, 1972, pp. XLVIII, 160.
340. Hermann I.: *Lukács und Horkheimer. Die Stelle des Aesthetischen in Max Horkheimers Gedankenwelt*, in: *SU*, 2, pp. 309-326.
341. Hersant Y.: *L'economia del piacere (Sade, Fourier)*, in: *Vr*, 2, pp. 111-117, 1973.
342. Hickey B.: *La letteratura australiana per gli italiani*, in: *Vel*, 2-3, pp. 215-228.
343. Hickey B.: *La letteratura neozelandese per gli italiani*, in: *Vel*, 2-3, pp. 449-459.
344. Hobbes T.: *Il pensiero etico-politico. Antologia*. A cura di A. Pacchi, trad. di A. Pacchi e N. Bobbia, Firenze, La Nuova Italia, pp. XLVI, 257.
- 344a. Hornik H.: *Montaigne and Idealism*, in: *SF*, 1, pp. 69-72.
- 344b. Hunecke V.: *Statistiche operaie borghesi e proletarie nel secolo XIX*, in: *SS*, 2, pp. 373-403, 1973.
345. Hurst J. G.: *La casa rurale e le trasformazioni dei villaggi in Inghilterra*, in: *QS*, 3, pp. 807-832.
346. Huxley A.: *Il mondo nuovo, Ritorno al mondo nuovo*. Introd. Giuseppe Gadda Conti. Trad. Lorenzo Gigli e Luciano Bianciardi. Milano, Mondadori, 1971, pp. 329.
347. Incatasciato F.: *I bicchieri di Ugo e le donne inglesi*, in: *RP*, 5-8, pp. 198-202.
348. Incontro: *Incontro con Miguel Angel Asturias*, Roma, IILA, pp. 42.
349. Ionesco E.: *Macbett*. Introd. e trad. Gian Renzo Morteo. Torino, Einaudi, pp. 93.
- 349a. Iordan I.: *Introduzione alla linguistica romanza*. Con una nota di D'A. S. Avalle. Trad. Luciana Borghi Cedrini. Torino, Einaudi, pp. XVI, 501.
350. Ish-Kishor S.: *Un ragazzo della vecchia Praga*. Illustrazioni di Ben Shahn. Nota storica di Franco Liuzzi, trad. M. Mirandoli, Milano, Mondadori, 1972, pp. 129.
351. Izzi C.: *Foscolo in Inghilterra*, in: *PL*, 276, pp. 99-108.
352. Izzo C.: *Ezra Pound, il «miglior fabbro»*, in: *PL*, 280, pp. 88-97.
- 352a. Jacquart E.: *Soixante-dix ans d'avant-garde et de refus*, in: *SF*, 2, pp. 250-266.
353. Janne H.: *Prise de conscience et culture*, in: *Com*, 39/40, pp. 21-32.
354. Jannini P. A.: *L'angelo funambolo. Le poetiche di Max Jacob*. Milano, Istituto editoriale Cisalpino - La goliardica, pp. 245.
- 354a. Janota J.: *Peter Kern, Trinität, Maria, Inkarnation. Studien zur Thematik der deutschen Dichtung des späteren Mittelal-*

- ters, in: *SM*, 1, pp. 238-242, 1973.
355. Jászay M.: *Giornalismo e azione: Ferdinando Éber corrispondente del «Times» nel 1859-1860*, in: *RSR*, 2, pp. 214-240.
356. Jesi F.: *L'identità del «Wechselbalg» in Kleim Zaches genannt Zinnober di E. T. A. Hoffmann*, in: *Sg*, 25-51.
357. Jesi F.: *La festa e la macchina mitologica*, in: *Co*, 169, pp. 317-348.
358. Jesi F.: *L'accusa del sangue: il processo agli ebrei di Damasco; metamorfosi del vampiro in Germania*, in: *Co*, 170, pp. 260-303.
359. Jiménez J. R.: *Diario di poeta e mare*. A cura di Francesco Tentori Montalto, Milano, Accademia, pp. 332.
- 359a. Jodogne P.: *L'Humanisme Lyonnais au XVI^e siècle: Colloque de Lyon 25-27 mai 1972*, in: *SF*, 1, pp. 66-69.
360. Jonard N.: *Ippolito Nievo et George Sand*, in: *RLMC*, 4, pp. 266-284.
361. Joyce J.: *Ritratto dell'artista da giovane*. Intr. Mario Praz, trad. e cura di Marina Emo Capodilista. Roma, Newton Compton italiana, pp. 254.
362. Kafka F.: *Il castello*. Edizione integrata con varianti e frammenti. Trad. di Anita Rho, Introduzione di Roberto Fer-tonani, Milano, Mondadori, pp. 363.
363. Kafka F.: *Il processo*. A cura e con un saggio di Giorgio Zampa. Milano, Adelphi, pp. 315.
364. Kastler A.: *La science e l'avenir de l'homme*, in: *Com*, 39/40, pp. 32-36.
365. Kaucisvili Melzi d'Eril F.: *Montalembert e Manzoni*, in: *Ae*, 5-6, pp. 541-559.
366. Kay D.: *To the very hour of Death: the friendship of Addison and Swift*, in: *Ae*, 3-4, pp. 332-336.
- 366a. Keller L.: *Mélancolie pétrarquienne et mélancolie pétrarquiste*, in: *SF*, 1, pp. 3-15.
367. Kemeny T.: *Rito per la nascita di un senso rinvitato: lettura di «A Refusal to Mourn the Death, by Fire, of a child in London» di Dylan Thomas*, in: *AGP*, 1, pp. 63-85.
368. Kennan P. A.: *An Approach to Brighton Rock*, in: *AGP*, 1, pp. 145-157.
369. Kerényi K.: *L. Kerényi, T. Mann: Dialogo*, trad. Ervino Pocar, Milano, Il Saggiatore, pp. 238.
- 369a. Khan A. A.: *Il monoteismo nell'Islam*, in: *Di*, 6, pp. 64-71, 1973.
370. Kierkegaard S. A.: *Diario del seduttore*. Intr. Remo Cantoni, Trad. Attilio Veraldi, Milano, Rizzoli, pp. 149.
- 370a. Kin C.: *Crisi e alternativa*. Introduzione di Mario Lunetta, in: *RS*, 3, pp. 121-148.
371. King R.: *Linguistica storica e grammatica generativa*. Trad. M. Scalise Zucchini e S. Scalise. Bologna, Il Mulino, pp. xxx, 316.
- 371a. Kloos R. M.: *Die Deutschen Inschriften. Ein Bericht über das deutsche Inschriftenunternehmen*, in: *SM*, 1, pp. 335-362, 1973.
- 371b. Knapp F. P.: *Vergleich und Exempel in der lateinischen Rhetorik und Poetik von der Mitte des 12. bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts*, in: *SM*, 1, pp. 443-511, 1973.
372. Koestler A.: *Ladri nella notte*. Intr. Arrigo Bongiorno, trad. Giorgio Monicelli, Milano, Mondadori, 1971, pp. xi, 378.
- 372a. Koller J.: *La mia poesia e il suo messaggio*, in: *TT*, 3-4, pp. 19-22, 1973 (am?).
373. Kovach M.: *Aladár Komját*, in: *Un*, 5/6, pp. 73-85.
374. Kryszynski W.: *Pirandello et Gombrowicz, deux visions de l'homme inauthentique*, in: *RLMC*, 3, pp. 173-196.
375. *Ladies of Horror. Le signore dell'orrore*. Racconti di Mary W. Shelley, Clemence Housman, Mary Wilkins Freeman, Elizabeth Bowen, scelti e presentati da Seon Manley e Gogo Lewis. Prefazione e traduzione di Lisa Monpurgio, Longanesi, pp. 256.
376. Laforgue J.: *Moralità leggendarie*. Trad. Nelo Risi, Roma, Addenda, 1972, 1972, pp. 224.
377. Lamérand R.: *Teorie di insegnamento programmato e laboratori linguistici*. Trad. L. Derla. Brescia, La Scuola, pp. 240.
378. Langland W.: *Piers Plowman. (Versione B)*. Intr., scelta, note e glossario a cura di Sabino Casieri, Milano, Cisaplino-Goliardica, pp. lxxi, 234.
- 378a. La Polla F.: *Bernard Bergonzi. The situation of the Novel*, in: *Vr*, 2, pp. 129-130, 1973.
- 378b. La Polla F.: *David Carson - Lament*, in: *Vr*, 4, pp. 209-211, 1973.
379. La Polla F.: *America come Nota*, in: *Vr*, 2, pp. 118-123, 1973.

- 379a. Lara-Vinca Masini: *Simbolismo, Nabis, Art Nouveau*, in: *Ul*, LXXVI, pp. 27-34, 1973.
380. La Ragione C.: *Hickscorner: un'immagine drammatizzata della crisi dei valori medievali all'inizio nell'età moderna*, in: *AION*, 2, pp. 55-85.
381. Larrucea De Tovar C.: *Supplemento al Catalogo de las lenguas de America del Sur*. Prólogo de Antonio Tovar. Firenze, Valmartina, 1972, pp. 143.
382. Latini B.: *Del Tesoro volgarizzato, Libro I*, ed. sul più antico dei codici noti. Facsimili dell'ed. di Bologna, 1869. Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1968, pp. 208.
383. Lavagnini B.: *Gli inizi poetici in Italia e una lettera profetica di Giuseppe Montani*, in: *AAN*, 1972, 3-4, pp. 33-48.
384. Lawrence D. H.: *Figlie e amanti*. Trad. P. Francioli. Milano, Garzanti, pp. 146.
385. Lay A.: *Un'editore illuminista: Giuseppe Aubert nel carteggio con Beccaria e Verri*, in: *MAST*, Serie 4, n. 27, pp. 1-245.
386. Lazard S.: *Les noms de personne dans les papyrus ravennates du VI^e siècle*, in: *SMV*, 21, pp. 7-39.
387. Lazzaro G.: *Gabriel Marcel: esse est coesse*, in: *St*, 11-12, pp. 877-886.
388. Lazzarini L.: *L'Amleto, o della barbarie ritrovata*, in: *PL*, 282, pp. 56-73.
- 388a. Lecaldano E.: in «La filosofia inglese oggi» (1945-1970), *Il problema morale*, in: *TPr*, 1, pp. 15-27, 1973.
389. Lendinara P.: *Un'allusione ai Giganti. Versi gnomici exoniensi, 192-200*, in: *AION*, 2, pp. 85-101.
- 389a. Lentengre M. L.: *Jurij M. Lotman - Le strutture del testo poetico*, in: *Vr*, 2, pp. 140-142, 1973.
390. Leont'ev A. A. e altri: *Teoria dell'attività verbale. La psicolinguistica in URSS*. Prefazione di Tullio De Mauro, Bari, Laterza, pp. 275.
391. Leskov N. S.: *Il viaggiatore incantato, L'angelo suggellato*. Trad. Ettore Lo Gatto, Milano, Garzanti, pp. 253.
392. Lewanski R. C.: *A Bibliography of Slavic dictionaries*, Bologna, Istituto Informatico Italiano, 1972-73, 4 voll. Compositori.
394. Lewis B. I.: *George Grosz: gli anni della rabbia (1919-1923)*, in: *Co*, Aprile, pp. 116-222.
395. Liborio M.: *Una versione piccarda inedita della «Visio Philibertii»*, in: *CN*, 1-2, pp. 105-146.
396. *Linguaggio e società*. A cura di Pier Paolo Giglioli. Bologna, Il Mulino, 1973, pp. 440 (scritti di vari).
397. Lissa G.: *Fontenelle. Tra scetticismo e nuova critica*, Napoli, Morano, pp. 216.
398. Lombardo A.: *La poesia di Louis Mac Neice*, in: *PL*, 280, pp. 65-78.
- 398a. Lombardo A.: *Nuovi registi shakespeariani*, in: *BT*, 6/7, pp. 120-128.
399. Longhi S.: *Equilibri Beckettiani (Comment c'est)*, in: *PL*, 282, pp. 75-93.
- 399a. Longville T.: *2 poesie*, in: *TT*, 5, pp. 10-12, 1973.
400. Lora-Totino A.: *Poesia orale: la componente fonica nella poesia d'avanguardia*, in: *AP*, 11-14, pp. 158-177.
401. Lorenzini N. T.: *Congetture circa un linguaggio della differenziazione e della ripetizione*, in: *LS*, 3, 513-524.
402. Lotman J. M.: *Funzione modellizzante dei concetti di «fine» e «inizio»*, in: *Vr*, 2, pp. 25-32.
- 402a. Lotz J. B.: *Die Frage nach dem Fundament bei Heidegger und in der Scholastik*, in: *Sap*, 3-4, pp. 281-331, 1973.
403. Louÿs P. (Pierre Louis): *Afrodite, La donna e il fantoccio*. Trad. R. Di Belmonte e A. Donaudy. Milano, Club degli Editori, pp. ix-268.
404. Luchetti M.: *Letteratura giovanile tra fiaba e fantascienza. Una panoramica sul fiabesco: Andersen, Verne*, Roma, Nardini, pp. 80.
405. Gai L.: *Note per i rapporti commerciali ed artistici di Pistoia con la Provenza nella seconda metà del '300*, in: *BSPi*, vol. VIII, fasc. 1-2, pp. 3-38.
406. Luciani P.: *Le Lettere di Ludovico di Breme: tra autobiografia e polemica*, in: *RIL*, 3, pp. 965-1001.
407. Luiselli B.: *Beda e l'inno di Caedmon*, in: *SM*, 2, pp. 1013-1037.
408. Lukács G.: *Primi scritti sull'estetica (1912-1918)*. Prefazione di Tito Perlini, traduzione di Luisa Colta. Milano, Sugar, vol. 1, pp. XLII, 317.
409. Lukács G.: *Introduzione all'edizione del 1963 di «Die Theorie des Romans»*, in: *L'est*, 2-3, pp. 173-184.
410. McCarthy M. T.: *La scritta sul muro e*

- altri saggi letterari. Trad. di Andrea D'Anna, Milano, Mondadori, pp. 262.
411. Macchia G.: *La malinconia di Molière*, in: *PL*, 282, pp. 6-30.
412. Macchia G.: *La letteratura francese nel Medioevo*. Torino, Einaudi, pp. 227.
413. Magini A. M.: *La Rochefoucauld e Mandeville: alle origini della «società civile»*, in: *NRS*, I-II, pp. 170-174.
414. Magris C.: *L'avventuriero e il proprietario. Introduzione a Charles Sealsfield*, in: *Vr*, 3, pp. 64-85.
415. Magris C.: *Totalità e riduzione in Stifter*, in: *AION*, 1, pp. 55-71.
416. Magris C.: *Il «Magico taccuino» inedito di Timmel. L'accidia del superuomo*, in: *Be*, 4, pp. 410-424.
- 416a. Magris C.: *Il prigioniero della vitalità (il caso Hamsun nel dramma di Tankred Dorst)*, in: *Nar*, 33-34, pp. 194-215, 1973.
- 416b. Magris C.: *Lo stelo fra le pietre (su H. Broch)*, in: *Nar*, 32, pp. 147-151, 1973.
417. Maher J. P.: *Neglected Reflexes of Proto-Indo-European *pet- «fly»: Greek pétros «stone»/pétra «cliff»*, in: *LS*, 3, pp. 403-418.
418. Maksimov V. E.: *I sette giorni della creazione*. Traduzione di Maria Olsùfjeva e Tania Gargiulo. Milano, Rizzoli, pp. 380.
419. Malamud B.: *La Venere di Urbino*. Trad. Ida Omboni. Torino, Einaudi, pp. 199.
- 419a. Mamoli Zorzi R.: *«Chronobotontologos» di Henry Carey, un dramma burlesco del Settecento*, in: *AFCF*, 1, pp. 149-161.
420. Manacorda G.: *Aspetti e tendenze della letteratura tedesca contemporanea (1945-1972)*, Roma, ITER, pp. 226.
421. Mancina C.: *Marxismo e strutturalismo*, in: *CM*, 2, pp. 218-220.
422. Mancina C.: *Una anticipazione dell'«Ontologia» lukacsiana*, in: *CM*, 2-3, pp. 364-366.
- 422a. Mancinelli L.: *Dada mistico. L'esperienza di Hugo Ball*, in: *AFCF*, 2, pp. 345-355.
423. Mandeville J.: *I viaggi di Gio. da Mandavilla*. Volgarizzamento antico toscano. Facsimile dell'ed. di Bologna, 1870. Bologna, Commissione per i testi di Lingua, 1968, pp. xxviii, pp. 184.217.
424. Mangion G.: *Giovan Francesco Buonamico scienziato e letterato maltese del Seicento*, in: *SSE*, 1971, pp. 285-321.
- 424a. Maraini T. (a cura di): *Tre poeti marocchini (Tabar Ben Jelloun, Abdelazez Mansouri, Mostafà Nissaboury)*, in: *Nar*, 33-34, pp. 56-70, 1973.
425. Marani A. N.: *Tonos y motivos pascolianos en Leopoldo Lugones*, in: *AION*, 1, pp. 125-139.
426. Marchese A.: *Il testo letterario e la critica strutturale*, in: *Hu*, 12, pp. 933-956.
427. Marchetti G.: *La letteratura russa degli anni '60*. Firenze, Bulgarini, pp. 146.
428. Marchi G.: *La vita drammatica di Molière*, in: *NA*, 2071, pp. 398-405.
- 428a. Marchiori G.: *Espressionismo, espressionisti*, in: *Ul*, lxxvi, pp. 63-69, 1973.
429. Margarito M.: *Orientamenti della linguistica moderna*. Torino, Editrice Tirrenia, pp. 157.
430. Marguati L.: *Dall'avanguardia storica all'underground. Il modo dell'avanguardia letteraria e artistica del '900*. Firenze, Bulgarini, pp. 161.
431. Marguerite, reine, épouse di Henri II: *Eptamerone*. [Di] Margherita Angoulême, regina di Navarra. Pref. e prima versione italiana di Francesco Picco, Milano, Bietti, pp. x.350.
432. Marianelli M., Ingenmey M. e Sartori G.: *L'insegnamento della lingua tedesca in Italia*. Cremona, Libreria del Convegno, pp. 90.
433. Mariotti S.: *Kazimierz Kumaniecki «Cultore di Roma»*, in: *SR*, 2, pp. 153-160.
434. Markov G. M.: *La famiglia Strogov*. Trad. G. Schiaffino. Milano, Mursia, pp. 286.
435. Maroti L.: *La fortuna di Petöfi in Italia*, in: *Un*, 5/6, pp. 16-28.
- 435a. Marra G.: *«King Lear» e la critica*, in: *AFCF*, 1, pp. 179-197.
- 435b. Marra G.: *La poesia di Emerson: natura come realizzazione di forme*, in: *AFCF*, 2, pp. 287-311.
- 435c. Marra G.: *La «Polivalenza» di King Lear*, in: *AFCF*, 4, pp. 1-149.
436. Marshall B.: *Urbano IX*. Romanzo. Trad. Bruno Oddera, Milano, Longanesi, pp. 282.
437. Martellotti A.: *Osservazioni sul gotico wisan «essere» e il presente wisa*, in: *AAN*, 5-6, pp. 207-248.
438. Martín Descalzo J. L.: *L'uomo che*

- non sapeva peccare. Trad. L. Castiglione, Milano, Massimo, pp. 237.
- 438a. Martinelli R.: *Gramsci e il «corriere universitario di Torino» (futurismo)*, in: *SS*, 4, pp. 906-920, 1973.
- 438b. Marzaduri M.: *Gli anni italiani di Aleksandr N. Veselovskij*, in: *AFCF*, 1, pp. 73-99.
- 438c. Marzaduri M.: *Su Jurij M. Lotman*, in: *Vr*, 1, pp. 156-166, 1973.
439. Masini F.: *R. Musil: L'uomo senza qualità (I e II parte)*. Appunti dalle lezioni a cura di Maria Enrica D'Agostini (Anno Accademico 1969-70). Parma, Studium Parmense, 1970, pp. 86.
440. Masini F.: *Poesie di Paul Celan*, in: *AGP*, pp. 259-265.
441. Masini F.: *Montaggio e arte combinatoria negli sperimentalisti tedeschi negli anni '60*, in: *AP*, 11-14, pp. 200-206.
442. Mason R.: *L'albero della febbre*. Trad. Gianna Tomabuoni. Milano, Mondadori, 1972, pp. 305.
443. Massajoli P.: *Contributo per una biografia americanistica italiana*, in: *RdiE*, 27, pp. 52-79.
444. Maubon C.: *Pour une poétique de la tragi-comédie: La «Préface» de la «Généreuse Allemande»*, in: *RLMC*, 4, pp. 245-265.
445. Mauriac F.: *Gli angeli neri*. Introd. di Roberto Cantini, Trad. Enrico Piceni, Milano, Mondadori, pp. 243.
446. Mauriac F.: *Il bacio al lebbroso. Il fanciullo incatenato*. Trad. R. Mucci, C. Siniscalchi. Roma, I Nobel letterari, 1970, pp. 190.
447. Mauriac F.: *Destins*. A cura di Maria Luisa Ronc. Milano, Ghisetti & Corvi, pp. 137.
448. Mazzariol F.: *Cruzy Raya: storia di una rivista cattolica*, in: *St*, 2, pp. 142-145.
449. Mazzariol F.: *Il romanzo spagnolo della guerra civile (1936-1939)*, in: *St*, 6, pp. 485-489.
450. Meersseman G. G.: *La raccolta dell'umanista flammingo Giovanni de Veris «De arte epistolandi»*, in: *IMU*, 1972, pp. 215-282.
451. Melani L.: *Un nuovo volume delle «vorlesungen» kantiane*, in: *SU*, 2, pp. 589-592.
- 451a. Mendes M.: *I Samaritani*, in: *Di*, 6, pp. 74-81, 1973.
452. Menduni E.: *Fra storia sociale e storia della società: Erich Hobsbawm*, in: *Studi St.*, XIV, pp. 681-699.
- 452a. Menna F.: *De Stijl e la linea analitica dell'arte moderna*, in: *Ul*, LXXVI, pp. 43-69, 1973.
- 452b. Merry B.: *Fenoglio e la letteratura anglo-americana*, in: *NAr*, 35-36, pp. 245-288, 1973.
453. Michaelis M.: *I rapporti tra fascismo e nazismo prima dell'avvento di Hitler al potere (1922-1933)*, in: *RSI*, 3, pp. 544-600.
454. Michahelles O.: *Rapporto fra le poesie e i «Drammi Lirici» di Aleksandr Blok*, in: *AVi*, 28-9, pp. 49-59.
455. Michaux H.: *Ombre per l'eternità*. Con un disegno inedito. Traduzione Diana Grange Fiori. Milano, All'insegna del pesce d'oro, pp. 41.
456. Michelena L.: *Guillaume de Humboldt et la langue Basque*, in: *LS*, 1, pp. 107-126.
457. Mickel E. J. jr.: *Marie de France's use of irony as a stylistic and narrative device*, in: *CN*, 1-2, pp. 33-54.
458. Millar K.: *Denaro nero*. Pref. Alberto Tedeschi, trad. Vincenzo Mantovani. Milano, Mondadori, pp. 333.
459. Millar K.: *Denaro nero*. Pref. Alberto Tedeschi. Trad. Vincenzo Mantovani. Milano, Mondadori, pp. 333.
460. Miller A.: *Dopo la caduta*. Trad. G. Guerrieri. Torino, Einaudi, pp. 158.
461. Minerbi M.: *Diderot, Galiani e la polemica sulla fisiocrazia (1767-1771)*, in: *SS*, XIV, pp. 147-185.
462. Mioni A. M.: *Fonematica contrastiva*. Note ed esercizi. Bologna, Patron, pp. XIV. 495 (vol. II dell'opera, testi in trascrizione fonetica, di C. Tagliavini).
- 462a. Misan J.: *«La Décade» et l'image de l'Italie*, in: *SF*, 2, pp. 410-422.
- 462b. Mohamed-Azéz L.: *Poesie - Le grand être - Invocation*, in: *Di*, 6, pp. 72-73, 1973.
463. Moles A. A.: *Eberhard Wahl: kitsch e oggetto*, in: *Vr*, 3, pp. 11-49.
464. Mondrone D.: *Jacques: il primato della contemplazione*, in: *CC*, 20, pp. 125-138.
465. Mondrone D.: *Il poeta Mandelstam nelle memorie della moglie*, in: *CC*, 15/16, pp. 236-248.

466. Mondrone D.: *Taylor Caldwell in una «fantasia» della narrativa americana*, in: *CC*, 13, pp. 45-50.
467. Mondrone D.: *Il volto umano e religioso di Edith Stein*, in: *CC*, 3, pp. 215-231.
468. Montorzi M. e Boselli C.: *Letteratura spagnola*. Firenze, Valmartina, pp. 409.
- 468a. Montanari M.: *Amelio Tagliaferri. Strutture sociali e sistemi economici precapitalistici*, in: *SM*, 1, pp. 214-226, 1973.
469. Montú A.: *Gelliana. Appunti per una fortuna francese di Giovan Battista Gelli*. Torino, Bottega d'Erasmo, pp. 54.
470. Mor A.: *Il senso del mistero nel decadetismo francese*, in: *St*, 3, pp. 465-472.
471. Morabito P.: *Montaigne*. Reggio Calabria, Parallelo 38, pp. 156.
472. Morabito R.: *Logoramento del viaggio sentimentale: da Jorick a Camillo Boito*, in: *Tr*, 1-4, pp. 330-347.
471. Moravia S.: *Gli «idéologues» e l'età dei lumi*, in: *Be*, 3, pp. 253-265.
474. Morawski S.: *Il marxismo e l'estetica*. Pref. di Giuseppe Prestipino, Roma, Editori riuniti, pp. 521.
475. Moretto G.: *L'esperienza religiosa del linguaggio in Martin Heidegger*, Firenze, Le Monnier, pp. 264.
476. Mormile M.: *La néologie révolutionnaire de Louis-Sébastien Mercier*, Roma, Bulzoni, pp. 368.
477. Mostardini M.: *«I fiori del male»: i giudici epurati*, in: *Po*, 1, pp. 26-36.
478. Mucci R.: *Saint-John Perse e Picasso visti da Garaudy*, in: *AP*, 8, pp. 10-15.
479. Mukařovský J.: *Il significato dell'estetica*. Trad. Sergio Corduas, Torino, Einaudi, pp. vi.472.
- 479a. Musacchio E.: *Utilitarismo, edonismo e calcolo della felicità*, in: *DH*, 42/3, pp. 197-229.
480. Muscatello B.: *Una critica dello strutturalismo*, in: *CM*, 2, pp. 233-234.
481. Muscetta A.: *Georg Forster attraverso un secolo di «ideologia tedesca»*, in: *Sg*, pp. 72-109.
482. Musil R.: *Tre donne*. Trad. A. Rho. Torino, Einaudi, pp. 215.
483. Musset (de) A.: *Nanuma e altre poesie*. Introd. e trad. di Mario Roffi. Torino, Einaudi, pp. 256.
484. Nabokov V.: *Lolita*. Introd. Pietro Citati. Trad. Bruno Oddera, Milano, Mondadori, 1970, pp. 384.
485. Nabuco C.: *Il ritratto di Alice Steen*. Trad. Angela Simon Mossa. Cagliari, Editrice Sarda Fossataro, pp. 287.
486. Nardi L.: *Sartre e l'esistenzialismo*. Roma, Cremonese, pp. 127.
487. *Narratori bosniaci*. Antologia a cura di Giacomo Scotti, Trieste, LINT, pp. 350.
488. Nassisi A. D.: *Una falsa interpretazione di Rousseau*, in: *CM*, 1, pp. 70-225.
489. Nassisi A. D.: *A proposito di alcuni testi su Marx*, in: *CM*, 1, pp. 151-162.
490. Neill E. D. R.: *La musica in Proust*, in: *Po*, 11, pp. 1562-1589.
491. Neruda P.: *Incitamento al nixonicidio e elogio della rivoluzione cilena*. A cura di Ignazio Delogu, Roma, Editori Riuniti, pp. 157.
492. Nerval (de) G.: *Solimano e la Regina del mattino*. Trad. di G. Mariotti, Parma-Milano, F. Ricci, pp. vi.163.
- 492a. Niccolai G.: *Vietato strappare manifesti (su Klaus Staeck e Ingeborg Karst)*, in: *TT*, 5, pp. 33-34, 1973.
493. Nietzsche F.: *Schopenhauer educatore*. Introduzione di Vladimiro Arangio-Ruiz, trad. di Vincenzo Arangio-Ruiz, Milano, All'insegna del pesce d'oro, pp. 121.
494. Nivette J.: *La grammatica generativa, introduzione a Chomsky*. Trad. L. Fontana. Bologna, Zanichelli, pp. xiii.104.
495. Nizan P.: *Letteratura e politica. Saggi per una nuova cultura*. Scelta e note di Susan Suleiman. Edizione italiana a cura di A. Toniolo. Trad. di B. Raggi Mouque. Verona, Bertani, pp. 272.
496. Nodier C.: *La fata delle Briciole*. Trad. G. Guadalupi, E. Zelioli, Parma-Milano, F. Ricci, pp. 287.
497. Novales A. G.: *L'indipendenza americana nella coscienza spagnola 1820-1823*, in: *RSI*, 4, pp. 1117-1139.
498. Oberti E.: *Resistenze cattoliche e ironie antieroiiche in Heinrich Böll*, in: *VP*, 2, pp. 105-112.
499. Ocampo S.: *Porfiria*. A cura di Italo Calvino, Trad. Livio Bacchi Wilcock. Torino, Einaudi, pp. ix.284.
- 499a. Ortalli G.: *Natura, storia e mitologia del lupo nel Medioevo*, in: *Cu*, 3, pp. 257-312.
500. Ossola C.: *Un contributo alla storia della spiritualità valdensiana in Italia: tradizione e traduzione del commento a Mat-*

- teo di Juan de Valdès, in: *RSLR*, 1, pp. 62-68.
501. Pacchi A.: *Cartesio in Inghilterra*. Da More a Boyle. Bari, Laterza, pp. xiv-271.
- 501a. Paci E.: *La negazione in Sartre*, in: *AA*, 136-7, pp. 3-13.
502. Pagliaro A.: *La forma linguistica*. Milano, Rizzoli, pp. 216.
503. Painter G. D.: *Marcel Proust*. Trad. E. Vaccari Spagnol e V. Di Giuro. Milano, Feltrinelli, 1970, pp. 770.
504. Paladini A.: *Le certezze del giovane Brecht*, in: *Dr*, 1-2, pp. 76-80.
505. Pallotta A.: *Il Manzoni in Catalogna*, in: *RLMC*, 1, pp. 39-60.
506. Panofsky E.: *Idea, Contributo alla storia dell'estetica*. Nuova pref. dell'autore all'ed. italiana. Trad. di Edmondo Cione. Firenze, La Nuova Italia, pp. xxii-204.
507. Panunzio S.: *Una redazione del Trespassement Notre Dame di Wace e altri testi inediti da un codice in antico francese della Nazionale di Torino*, in: *SMV*, 21, pp. 39-87.
508. Paoli R.: *Goethe e Manzoni*, in: *TPr*, 63-64, pp. 143-154.
509. Paoli R.: *Goethe e Manzoni*, in: *AL*, 63-4, pp. 143-154.
510. Paratore E.: *Seneca tragico e la poesia tragica francese del Siècle d'or*, in: *SU*, 1, pp. 32-60.
- 510a. Paris R.: *P. A. Jannini. Le avanguardie letterarie nell'idea critica di Guillaume Apollinaire*, in: *TT*, 3-4, pp. 78-82, 1973.
511. Parisi D.: *Una prospettiva sulla storia della linguistica*, in: *LS*, 3, pp. 525-538.
- 511a. Pasqualato R.: *Ragioni storiche e retoriche nel Nigger of the Narcissus*, in: *AFCF*, 4, pp. 150-260.
- 511b. Pasquinelli A.: in «La filosofia inglese oggi» (1945-1970). *Logica ed epistemologia*, in: *TPr*, 1, pp. 62-70, 1973.
512. Passetin D'Entrevès E.: *Mazzini e Georg Sand. Letteratura, religione e politica*, in: *RSLR*, 1, pp. 37-51.
513. Patzig G.: *Linguaggio e Logica*. Trad. A. Verdino, Torino, Boringhieri, pp. 114.
514. Pautasso S.: *Breve commento all'opera di Miguel Angel Asturias*, in: *NA*, 2069, pp. 80-86.
515. Pellegrini G. B.: *Benjamin Constant e i suoi «Mémoires sur les Cent-Jours»*, in: *Rivista Italiana di Studi Napoleonici*, 1971, pp. 3-15.
- 515a. Pellegrini G. B.: *I Klajn. Influssi inglesi sulla lingua italiana*, in: *Pai*, 3-4, pp. 214-217, 1973.
516. Pellegrini C.: *Rassegna bibliografica: Gli scrittori del Gruppo di Coppet*, in: *RLMC*, 2, pp. 141-156.
- 516a. Pellow D.: *Charles Baudelaire's School Years*, in: *SF*, 1, pp. 28-40.
517. *Per conoscere l'avventura Dada, 1916-1922*. A cura di Georges Hugnet. Con un'antologia di testi originali con traduzioni a fronte e un'introduzione di Tristan Tzara. Ed. italiana a cura di Giampiero Poseni, Milano, Mondadori, 1972, pp. 381.
518. Péret B.: *Il passeggero del transatlantico*. A cura di Franco Cavallo, Napoli, SIC, pp. 55.
519. Perini L.: *Studi recenti su Thomas Müntzer*, in: *SS*, xiv, pp. 442-450.
520. Perniola M.: *Interpretazioni di Bataille*, in: *RE*, 2, pp. 138-176.
521. Perri M. G.: *Ungaretti e Laforgue*, in: *AFM*, v-vi, pp. 615-637.
522. Persichino S.: *Dall'Urfaust al Faust. Introduzione a una lettura storico-filologica del Faust di Goethe*. Firenze, Sansoni, pp. xiii-332.
523. Pertile L.: *Un umanista francese in Italia. Il «Voyage d'Italie» (1574-1578) di Nicolas Audelbert*, in: *SMV*, 21, pp. 87-215.
524. Perutelli A.: *Genesi e significato della Virgils epische Technik di Richard Heinze*, in: *Ma*, 3, pp. 293-317.
525. Perutelli A.: *T. S. Eliot e il concetto di «Tradition» nella critica anglosassone su Virgilio*, in: *Ma*, 2, pp. 118-137.
- 525a. Pescatori S.: *Corrispondenza tra fraseologismi e unità lessicale (sotto l'aspetto formale e semantico) nel russo moderno*, in: *AFCF*, 2, pp. 311-333.
526. Pia P.: *Georges Darien e «Le voleur»*, in: *Vr*, 4, pp. 30-42, 1973.
527. Picchio R.: *Sulla struttura prosodica di una pagina romana di Gogol'*, in: *Sc*, 1, pp. 106-116.
528. Pinna M.: *Quevedo e Rubén Darío poeti del «notturno» proposte per una lettura*, in: *RLMC*, 1, pp. 31-38.
520. Pirotti G.: *Ricordo di Imre Madách*, in: *Um*, 5/6, pp. 94-100.
530. Pisani V.: *Ant. nord. koddì «scroto; cuscino»*, in: *Pai*, 3-4, 180-182.
531. Pisani V.: *Due noterelle irlandesi:*

- folud e ball, in: *Pai*, 3-4, pp. 182-183.
- 531a. Piscopo U.: *Il tema dell'Italia in Madam Bovary*, in: *Studi Crociani*, 2, pp. 202-214.
- 513b. Pitou S.: *The Comédie Française at Versailles: 1701-1715*, in: *SF*, 3, pp. 450-465.
532. Pizzorusso A.: *Commenti baudelairiani (II)*, in: *RLML*, 2, pp. 126-140.
533. Pizzorusso A.: *Composizione e decomposizione narrativa: Le Rose et le Vert*, in: *PL*, 278, pp. 41-56.
534. Placella P.: *Motivi della Recherche da Jean Santeuil al Contre Saint-Beuve*, in: *Tr*, 1-4, pp. 143-179.
- 534a. Plana M.: *Storiografia marxista a Barcellona*, in: *SS*, 2, pp. 630-641, 1973.
535. Plenzdorf U.: *I nuovi dolori del giovane W.* Trad. R. Pedio, C. Sitte, Milano, Feltrinelli, pp. 137.
536. Pletneva L.: *Elementi di morfologia russa*. Milano, Cisalpino-Goliardica, pp. 90.
537. Poe E. A.: *Racconti*. Trad. M. S. Battaglia, F. Della Pergola, R. Ferrari. Novara, EDIPEM, pp. 244.
538. *Poesia degli ultimi americani*. A cura di Fernanda Pivano, trad. di F. Pivano e G. Saponaro. Milano, Feltrinelli, pp. 370.
539. *Poeti estoni*. A cura di Margherita Guidacci e Vello Salo. Roma, ABETE, pp. 174.
540. *Poeti, scrittori, artisti della nuova Europa*. Antologia a cura di Gavino Colomo. Firenze, La nuova Italia, 1972, pp. 318.
541. *Poeti dell'età barocca*. Pref. Giacinto Spagnoletti, con saggi introduttivi di vari. Milano, Garzanti, 2 vol.
542. Pomianowski J.: *Babel'*. Firenze, La nuova Italia, pp. 87.
- 542a. Porta A.: *Lettera a A. S.*, in: *TT*, 3-4, pp. 70-72, 1973.
- 542b. Posani G.: *La morte e l'Oro = sugli Spleen di Baudelaire*, in: *NAr*, 32, pp. 101-126, 1973.
543. Pospelovskij D.: *Due pensatori Religiosi Russi (G. Pomeranc e A. Levittin-krasnov)*, in: *L'est*, 1, pp. 119-130.
544. Pound E.: *Cantos scelti*. A cura di Mary de Rachewiltz, Milano, Mondadori, pp. 289.
545. Pound E.: *Le nuvole di Pisa*. Con un ritratto inedito di Giuseppe Viviani. Trad. M. de Rachewiltz, Milano, V. Scheiwiller, pp. 33.
- 545a. Pozzi A.: *Renato Barilli. Dall'oggetto al comportamento*, in: *Vr*, 1, pp. 153-155, 1973.
- 545b. Praz M.: *L'inghilterra e l'Europa*, in: *Vel*, 1, pp. 27-44.
- 545c. Praz M.: *La letteratura e la droga*, in: *Ul*, 1, pp. 108-120, 1973.
546. Prévert J.: *Poesie d'amore e di contestazione*. (Choses et autres). A cura di Bruno Cagli. Trad. B. Cagli e R. Delfino. Roma, Newton Compton italiana, pp. 302.
547. *Proustiana*. Atti del Convegno internazionale di Studi sull'opera di Marcel Proust (Venezia, 10-11 dicembre 1971), Padova, Liviana, pp. vii-196.
548. Puig M.: *Fattaccio a Buenos Aires*. Traduzione Enrico Cicogna, Milano, Feltrinelli, pp. 229.
549. Puig M.: *Il tradimento di Rita Hayworth*. Trad. Enrico Cicogna. Milano, Feltrinelli, 1972, pp. 287.
550. Pullega P.: *Dall'ideologia alla letteratura*, in: *LS*, 2, pp. 335-346.
- 550a. Pupi A.: *Un recente studio di G. N. G. Orsini sui rapporti di S. T. Coleridge con il pensiero tedesco contemporaneo*, in: *RFN*, 2, pp. 334-346.
551. Purdy J.: *La versione di Geremia*. Trad. Bruno Oddera. Torino, Einaudi, pp. 287.
552. Puškin A. S.: *Romanzi e racconti*. Trad. E. Lo Gatto, Milano, Garzanti, pp. 497.
- 552a. Quattrocchi P.: *L'interpretazione del cristianesimo nel pensiero di Kant*, in: *Sap*, 2, pp. 185-201, 1973.
553. Queneau R.: *I fiori blu*. Trad. Italo Calvino. Torino, Einaudi, pp. 218.
554. Quine W. V. O.: *Parola e oggetto*. Introd. e trad. Fabrizio Mondadori. Milano, Il Saggiatore, 1970, pp. XLVIII, 354.
- Oajèè g?«nw,H
- 554a. Raboni G.: *Un narratore olandese (Heere Heeresma)*, in: *QP*, 51, pp. 163, 1974.
555. Racine J.: *Teatro completo*. Introd. e note di Renata Carloni Valentini, Milano, Bietti, pp. LXVIII, 875.
556. Radiguet R.: *Il diavolo in corpo*. Trad. M. Ortiz. Milano, Bompiani, pp. 145.
- 556a. Raffa P.: *I fiori del deserto (su R. P. Warren)*, in: *NAr*, 33-34, pp. 227-236, 1973.
557. Raggiunti R.: *Problemi di significato*.

- Dalla linguistica generale alla filosofia del linguaggio. Firenze, Le Monnier, pp. 268.
558. Rago M.: *Céline*. Firenze, La Nuova Italia, pp. 137.
- 558a. Rainone A.: *Claude Henri de Saint-Simon: due inediti*, in: *DH*, 42/3, pp. 143-147.
559. Ramat A. G.: *Le traduzioni di ἀγρός in gotico*, in: *LS*, 3, pp. 419-430.
560. Ramat P.: *Del problema della tipologia linguistica in Wilhelm von Humboldt e d'altro ancora*, in: *LS*, 1, pp. 37-60.
561. Rambaudi D.: *Problemi semantici dei linguaggi valutativi*. Studio su C. L. Stevenson. Milano, Marzorati, pp. 186.
562. Ramson W. S.: *L'influenza dell'immigrazione italiana sull'inglese d'Australia*, in: *Vel*, 2-3, pp. 279-285.
563. Rand A.: *Noi vivi*. Trad. Giuseppina Rigamonti Perego. Milano, Accademia, pp. 428.
564. Raspe R. E.: *Strani viaggi, campagne e avventure del Barone di Münchhausen*. Traduzione di Maria Luisa Agosti, illustrazioni di Gustave Doré, Milano, Rizzoli, pp. 87.
565. Rauhut F.: *Pirandello letzte Einsichten*, in: *AION*, 1, pp. 5-25.
566. Ray P.: *Il surrealismo e i poeti inglesi*, in: *Co*, ottobre, pp. 210-244.
567. Read H.: *Arte e alienazione. Il ruolo dell'artista nella società*. Con una premessa introduttiva di Guido Morpurgo-Tagliabue, Milano, Mazzotta, 1968, pp. VIII.178.
568. Réage P.: *Storia di O*. Trad. A. D'Anna. Milano, Bompiani, pp. 221.
569. Reale M.: *Rousseau, il giusnaturalismo e gli esiti estremi della critica liberale*, in: *Cu*, 1, pp. 50-83.
570. Reali E.: *Schede per il sabastianesimo letterario: la prima metà dell'ottocento*, in: *AION*, 1, pp. 139-143.
571. Remarque E. M.: *Tre camerati*. Introd. Arrigo Bongiorno, trad. Ervino Pocar. Milano, Mondadori, 1972, pp. 416.
572. Renzi L.: *Introduzione alla filologia romanza*. Padova, Libreria editrice universitaria Pátron, pp. VII.212.
- 572a. Restany P.: *L'arte abolizione o mutazione*, in: *Ul*, LXXVI, pp. 9-14.
- 572b. Rétat P.: *De Mandeville a Montesquieu*, in: *SF*, 2, pp. 238-250.
573. Richter M.: *Jean de Sponde e la lingua poetica dei protestanti nel Cinquecen-*
- to*. Milano, Cisalpina-Goliardica, pp. 241.
- 573a. Richter M.: *Apollinaire e le «mordonnantes mérielles»*, in: *SF*, 1, pp. 82-85.
574. Rilke R. M.: *Poesie. Nuove Poesie, Elegie duinesi, Sonetti a Orfeo, Poesie sparse e ultime*. Trad. P. De Nicola, L. Traverso, R. Prati, Novara, EDIPEM, pp. 212.
575. Rismondo P.: *Die politische Vision in Grillparzers Dramen*, in: *AION*, 2, pp. 115-131.
- 575a. Kitter Santini L.: *Contro il potere = le note di diario di Elias Canetti*, in: *Vr*, 1, pp. 37-48, 1973.
576. Rizza C.: *Barocco francese e cultura italiana*. Cuneo, SASTE, pp. 199.
577. Rizzo R.: *La novella Lenz di Georg Büchner*. Con in appendice testo, traduzione a fronte, varianti e bibliografia, Bologna, Forni, pp. 201.
578. Rizzo A.: *La ricerca etica nella filosofia di J. J. Rousseau*, in: *AV*, 1-2, pp. 155-169.
580. Robin R.: *La natura dello Stato alla fine dell'«Ancien Régime»: formazione sociale, Stato e transizione*, in: *Studi Storici*, XIV, pp. 642-670.
581. Rochefort C.: *Une rose pour Morrison*. A cura di Dina Lovato. Milano, Ghisetti & Corvi, pp. 175.
582. Rogers T.: *La confessione di un figlio del secolo scritta da Samuel Heatber*. Trad. Bruno Oddera. Milano, Sperling & Kupfer, pp. 472.
583. Rolland R.: *Calas Breugnon*. Trad. R. Mucci. Roma, I Nobel Letterari, 1971, pp. 188.
584. Rolland R.: *Le opere: Vita di Beethoven, Vita di Michelangelo, Vita di Tolstoj, Colas Breugnon*. A cura di M. Bonfantini. Trad. di vari. Torino, UTET, 1972, pp. XXXIV.728.
585. Romanzo (II): *Il romanzo tedesco del Novecento*. A cura di G. Baioni, G. Bevilacqua, C. Cases e C. Magris. Torino, Einaudi, pp. XII.582.
586. Roncaglia A.: *Il costituirsi di una tradizione lirica nel mondo romanzo (Momenti e sviluppi determinanti)*. Roma, ELIA, pp. 155.
587. Ronsard (de), P.: *Poésies choisies*. Introduction, commentaires et notes par Giuseppe Congesti. Napoli, Fratelli Conte, pp. 106.

- 587a. Rossanda R.: *Sartre e la pratica politica*, in: AA, 136-7, pp. 13-41.
588. Rossani W.: *L'umanesimo di Maritain*, in: *Opl*, 7, pp. 49-58.
589. Rossetti C. G.: *Talcott Parsons. La ricerca di un modello universale di «sviluppo civile» e la sua crisi di fronte all'America contemporanea*, in: *AFLC*, 36, pp. 455-482.
590. Rossi A.: *Copernico nella realtà del suo tempo*, in: *CM*, 3-4, pp. 291-302.
591. Rossi C. C.: *Contributi portoghesi alla storia del Risorgimento*, in: *RSR*, 1, pp. 28-30.
592. Rossi L.: *Notula sul Re dei Ribaldi*, in: *CN*, 1-2, pp. 217-224.
- 592a. Rossi L.: *Situazione dell'estetica in Banfi*, in: *Vr*, 3, pp. 120-144, 1973.
- 592b. Rossi M. T.: *El género en español: ejemplificación diacrónica y sincrónica*, in: *AFCF*, 1, pp. 99-135.
593. Rossi N. De': *Canzoniere savigliano*. A cura di Mahmoud Salem Elsheikh. Milano-Napoli, Ricciardi, pp. xxii.362.
594. Rossi P.: *Verga e l'Italia nella corrispondenza di D. H. Lawrence*, in: *AION*, 1, pp. 25-45.
595. Rossi R.: *Scrivere a Madrid. Studi sul linguaggio politico di due intellettuali suicidi dell'800 spagnolo* [Mariano José de Larra e Angel Granivet], Bari, De Donato, pp. 111.
596. Roth P.: *La ragazza di Tony*. Trad. E. Pelitti. Milano Bompiani, pp. 149.
- 596a. Rovatti P. A.: *Sartre e il marxismo strutturalistico*, in: AA, 136-7, pp. 41-65.
597. Roy J.: *La vallée heureuse*. A cura di Nerina Clerici. Milano, Ghisetti & Corvi, pp. 140.
598. Rüdiger H.: «Letteratura» e «Weltliteratur» nella moderna comparatistica, in: *ASNP*, 2, pp. 689-705.
- 598a. Ruggieri R. M.: *Avventura-ventura = il termine e il concetto*, in: *Pai*, 1-2, pp. 3-14, 1973.
599. Ruggieri R. M.: *Poesia medievale in lingua d'oil. Agiografia, epica, romanzo cortese*. Roma, ELIA, pp. 328.
600. Ruggiero C. C.: *Henry James as a Critic: Some Early French Influences*, in: *RLMC*, 4, pp. 285-306.
601. Rupolo W.: *L'esperienza dello scacco in Simone de Beauvoir*, in: *Hu*, 7, pp. 527-537.
602. Rupolo W.: *L'impossibile saggezza di Montherland*, in: *Hu*, 8, pp. 699-704.
603. Rupolo W.: *Julien Green o l'ossessione della verità*, in: *Hu*, 2, pp. 125-133.
604. Ruopolo W.: *La simbologia di Colette*, in: *NA*, 2073, pp. 53-61.
605. Rupolo W.: «Tel Quel» o la metamorfosi formale della letteratura, in: *Hu*, 5, pp. 369-385.
606. Rupolo W.: *Il tempo «aperto» nel teatro di Gabriel Marcel*, in: *NA*, 2076, pp. 479-487.
607. Saar (von) F.: *Elegie viennesi*. Traduzione, introd. e note di Armando Deidda. Cagliari, Fossataro, pp. xxix.52.
608. Sade D. A. F.: *Diario inedito*. Due quaderni ritrovati del Diario inedito del marchese de Sade (1807, 1808, 1814) con in appendice una Notizia sull'asilo di Charenton, di Hippolyte de Colins. Pref. e note di Georges Daumas. Ed. italiana a cura di Luigi Baccolo. Milano, Rizzoli, pp. 152.
609. Sagan F. (F. Quoirez): *Bonjour tristesse*. A cura di Rosa Maria Frigo, Milano, Ghisetti & Corvi, pp. 118.
610. Saint Non (de) J. C. R.: *Viaggio pittoresco nella Puglia del Settecento. Dal Voyage pittoresque, ou Description des Royaumes de Naples et de Sicile*. Con facsimile dell'originale a fronte. A cura di F. Silvestri, Roma, C. Bertetti, 1972, pp. 231.
611. San Pedro (de), D.: *La pasión trobada*. Edition and introduction by Dorothy Sherman Severin. Napoli, La Stamperia, pp. 220.
612. Santarcangeli P.: *Un umanista magiaro: Giano Pannonio nel quinto centenario della morte*, in: *AR*, 3-4, pp. 154-165.
613. Saurín de la Iglesia, M. R.: *A proposito di alcuni studi sulla «Illustración»*, in: *RSI*, 4, pp. 1044-1074.
614. Savage M.: *La stagione delle ombre*. Trad. L. D'Altan. Milano, Accademia, 1973, pp. 387.
615. Savoia D.: *Le immagini dell'acqua nel linguaggio di George Eliot*, in: *Ae*, 3-4, pp. 343-362.
616. Scardigli P.: *Filologia germanica, perché?*, in: *CS*, 43, pp. 85-91.
617. Scardigli P. G.: *Per un'interpretazione del Carme d'Ildebrando*, Firenze, Clusf, pp. v.295.
518. Schiller F.: *Tutte le tragedie*. Introduzione di Elisa Oberti, note di Elisa Oberti

- e Irene Perini. Trad. Andrea Maffei. Milano, Bietti, 2 vol.
619. Schopenhauer A.: *La volontà della natura*. A cura di Icilio Vecchiotti, Bari, Laterza, pp. XXXVIII.218.
620. Schulte E.: *L'eroe dell'antipodo*. (Per un'interpretazione di James Joyce). Napoli, Liguori, pp. 162.
621. Sciuti C.: *Omaggio a Charles Baudelaire*. (Impegno e disimpegno di Giuseppe Antonio Brunelli), in: *Teoresi*, 1972, 1-2, pp. 115-121.
622. Scotti G.: *Dante integrale in lingua slovena*, in: *Opl*, 4, pp. 92-97.
- 622a. Sechi M.: *Heinrich Mann o dell'ambiguità*, in: *NAr*, 31, pp. 149-156, 1973.
623. Sechi M.: *Inizi di Heinrich Mann*, in: *AGP*, 1, pp. 201-222.
- 623a. Secret F.: *Humanistes oubliés*, in: *SF*, 1, pp. 59-64.
624. Segre C.: *La «Canção do exílio» di Gonçalves Dias ovvero le strutture nel tempo*, in: *SC*, 2-3, pp. 186-216.
625. Serebrjanskij M.: *Critica del programma letterario della RAPP*, in: *RS*, 4, pp. 101-122.
- 625b. Sitta C. A.: *Janine Chasseguet Smerel. Per una psicoanalisi della creatività dell'arte*, in: *Vr*, 2, pp. 143-146, 1973.
- 625c. Setta C. A.: *Poesia e non poesia*, in: *TT*, 5, pp. 14-16, 1973.
626. Shakespeare W.: *Amleto, Otello, Macbeth, Re Lear*. Traduzione di A. Meo, Milano, Garzanti, pp. [30], 394.
627. Shakespeare W.: *Opere complete*. Edizione bilingue. Introduzione, traduzione e note di G. Baldini. Milano, Rizzoli, vol. 1, 'La tempesta', pp. 221.
628. Shakespeare W.: *Teatro (Amleto, Otello, Macbeth, Re Lear, Romeo e Giulietta, Il mercante di Venezia, Antonio e Cleopatra, La tempesta)*. Trad. e note di C. V. Lodovici. Novara, EDIPEM, 2 voll.
- 628a. Shaw D.: *L'esthétique de la structure dans «Psyché» de La Fontaine*, in: *SF*, 1, pp. 15-28.
629. Shaw I.: *Scommessa sul fantino morto e altri racconti*. Trad. Luciano Bianciardi, Milano, Bompiani, pp. 182.
630. Shaw I.: *Sera a Bisanzio*. Trad. M. A. Amante. Milano, Bompiani, pp. 379.
631. Shibles W.: *Il metodo metaforico*, in: *LS*, 2, pp. 321-334.
- 631a. Siena R.: *Per un ritrovamento di Nietzsche*, in: *Sap*, 1, pp. 91-99, 1973.
632. Silva L.: *Lo stile letterario di Marx*. Trad. A. Pescetto. Milano, Bompiani, pp. 110.
633. Silvani G.: *Il tema dell'infanzia nei romanzi di Ivy Compton-Burnett*, in: *AGP*, 1, pp. 99-115.
634. Silverberg R.: *Zoo-fantascienza. Sezione americana*. Milano, Dall'Oglio, pp. 356.
- 634a. Sina M.: *Robert Boyle e il problema dell'«above Reason»*, in: *RFN*, 4, pp. 746-771.
635. Singh G.: *Thomas Hardy nella poesia del novecento*, in: *PL*, 280, pp. 97-107.
636. Sini C.: *Il problema della storia di Foucault*. L'Aquila, Centro tecnico culturale ed assistenziale, pp. 121.
- 636a. Snyder G.: *Kamchatka Ravens*, in: *TT*, 3-4, pp. 32-33, 1973.
637. Soana D. Camaldo e Fumagalli M. Mezzetti: *Corso di filologia romana*. Milano, Cisalpino-Goliardica, 1972, pp. 209.
638. Solmi S.: *Il gorgo centrale (La Saison en enfer di Arthur Rimbaud)*, in: *Vr*, 2, pp. 13-25.
639. Soiohov M. A.: *Le opere: il placido Don*, da *Racconti del Don*. A cura di G. Buttava. Trad. M. Rakowska, E. Fabietti, A. Villa, Torino, UTET, 1972, pp. xxxi. 684.
640. Solženicyn A. I.: *Discorso per il conferimento del Premio Nobel 1970 per la letteratura*. Introduzione, traduzione e note a cura di Guido Zerilli-Marino. Supplemento della Nuova Antologia. Roma, Istituto grafico Tiberino, 1972, pp. 34.
641. Solženicyn A. I.: *Rakovyj Korpus*. Torino, Einaudi, 1968, pp. 670.
642. Solženicyn A. I.: *A. Solgenitsin, premio Nobel; A. D. Sakharov, premio Stalin: documenti*. A cura di D. Giordano, Roma, Armando, pp. 111.
- 642a. Sorrentino S.: *«Sanctorum Communio» = una comunità nelle dimensioni della storia (Bonhoeffer)*, in: *Sap*, 2, pp. 133-169, 1973.
643. Spagnoletti G.: *A proposito del Litfront e dei suoi rapporti con la cultura tedesca*, in: *RS*, 4, pp. 128-140.
- 643a. Spatola A.: *Visibile mentale*, in: *TT*, 5, pp. 3-8, 1973.
644. Spindel G.: *Il personaggio-autore nell'opera in prosa di Pasternak*, in: *Acme*, 1,

- pp. 91-105.
645. Spina G.: *Il soprannaturale nella letteratura inglese del Novecento*. Genova, Fratelli Bozzi, pp. 191.
646. Sportelli S.: *Marx ed Engels sul feudalesimo*, in: *CM*, 5, pp. 215-249.
647. Stella G.: *Heinrich Böll*, in: *Hu*, 1, pp. 54-59.
648. Stella M.: *James Dickey: dalla poesia alla narrativa*, in: *Tr*, 1-4, pp. 420-436.
649. Stendhal (Henri Beyle): *Il rosso e il nero*. Trad. A. Fabietti. Novara, EDIPEM, 2 voll.
650. Stevenson R. L.: *La freccia nera*. Traduzione M. Venturini, Milano, Club degli Editori, pp. 284.
651. Strehler G.: *Il re Lear di Shakespeare*. Appendice: *Irrappresentabile o illeggibile?*, di Agostino Lombardo. Verona, Bertani, pp. 267.
652. Strimpel M.: *The Marriage theme in Jane Austen*, in: *Acme*, 3, pp. 257-305.
- 652a. Sughi C.: *Edward G. Graig. Il mio teatro*, in: *Vr*, 1, pp. 167-170, 1973.
652. Sughi C.: *Michael Kirby. Futurist Performance*, in: *Vr*, 2, pp. 147-150, 1973.
653. Sully Prudhomme: *Le opere: Poesia, prosa*. Trad. e cura P. Raimondi. Torino, UTET, pp. lxx.627.
- 653a. Swann B.: *The Poetry of W. S. Merwin: The Carrier of Ladders*, in: *AFCF*, 1, pp. 135-149.
654. Swift J.: *I viaggi di Gulliver*. A cura di Claudio Gorlier, Trad. C. Formichi, Torino, Fógola, pp. 472.
655. Szabolcsi M.: *Petőfi: il poeta, il potere, la rivoluzione*, in: *Un*, 1, pp. 6-21.
656. Taboni P.: *Il pensiero politico di Adam Ferguson*, in: *CM*, 1, pp. 190-198.
657. Tabucchi A.: *Il castigliano come registro stilistico nell'opera poetica di António da Fonseca Soares*, in: *ASNP*, 1, pp. 195-212.
- 657a. Tagliaferri A.: *Luigi Ferrante = Beckett*, in: *Vr*, 1, pp. 135-138, 1973.
658. Tangheroni M.: *Il feudalesimo in Sardegna in età aragonese*, in: *ASNP*, 3, pp. 861-892.
659. Tarn N.: *Le belle contraddizioni*. A cura di Roberto Sanesi, Milano, A. Nava, pp. 107.
- 659a. Tarozzi B.: *Poesia e regressione: Anne Sexton*, in: *AFCF*, 2, pp. 355-367.
660. *Tavola rotonda sui grandi dizionari storici*. Firenze, Accademia della Crusca, pp. x.110.
- 660a. Telmon V.: *Giovanni Maria Bertin. La morte di Dio*, in: *Vr*, 4, pp. 185-191, 1973.
- 660b. Tertulian N.: *Il settimo congresso internazionale di estetica di Bucarest*, in: *St. Crociani*, 1, pp. 74-78.
661. Timpanaro S.: *Il contrasto tra i fratelli Schlegel e Franz Bopp sulla struttura e la genesi delle lingue indeuropee*, in: *Critica storica*, 4, pp. 553-590.
662. Titli M.: *Individualità e cosmicità: il Tristano di Wagner e il Tristano di Nietzsche*, in: *Tr*, 1-4, pp. 265-273.
663. Todorov T.: *Letteratura e linguaggio*, in: *Vr*, 1, pp. 79-93.
664. Tolkien J. R. R.: *Lo hobbit o la riconquista del tesoro*. Mappe e illustrazioni dell'autore. Trad. E. Jeronimidis Conte, Milano, Adelphi, pp. 342.
665. Tolstoj L. N.: *Anna Karenina e Resurrezione*. Trad. L. Ginzburg e C. Coisson, Brescia, Madre [1970?], pp. 227.
666. Tolstoj L. N.: *Due ussari*. Nota introduttiva di Italo Calvino. Trad. Agostino Villa. Torino, Einaudi, pp. xi.104.
667. Tosi M. J.: *Charles du Bos e l'Italia*, in: *ASNP*, 2, pp. 615-688.
668. *La traduzione*. Saggi e studi. Trieste LINT, pp. 420.
669. Trigona P.: *Saggio su «The Waste Land»*. Napoli, Guida, pp. 178.
670. Trisolini G.: *Alcune fonti bibliche del «Voyage de gènes» di J. Marot*, in: *GF*, 2, pp. 155-166.
671. Troyat H. (Lev Tarassov): *La morra cinese*. Tr. Gioia Zannino Angiolillo. Milano, Rizzoli, pp. 219.
672. Truci-Torjussen M. S.: *L'elemento teatrale ne Les Amours du Chevalier de Faublas di Louvet de Couvray*, in: *PL*, 276, pp. 22-52.
673. Turgenev I. S.: *Padri e figli*, Trad. L. Simoni Malavasi, Milano, Garzanti, pp. 205.
674. Tynianov J. N.: *Formalismo e storia letteraria. Tre studi sulla poesia russa*. Introduzione e traduzione di Maria Di Salvo. Torino, Einaudi, pp. xxxi.189.
675. Unali L.: *Sulla Divinity School Address di R. W. Emerson e sull'uso della parola Soul*, in: *AFLC*, 36, pp. 417-437.
676. Università Cattolica del Sacro Cuore,

- Milano: *Contributi dell'Istituto di filologia moderna*. Serie francese. Volume settimo. Milano, Vita e Pensiero, 1972, pp. 397.
677. Uscatescu G.: *Universo estetico e universo dell'immagine*, in: *RE*, 1, pp. 34-52.
- 677a. Valentini V.: *Il dibattito sul teatro negli USA: Schechner e TDR (1956-1971)*, in: *BT*, 6/7, pp. 148-251.
678. Valeri D.: *Goldoni tra Venezia e Parigi*, in: *TPr*, 61, pp. 27-35.
679. Vallini C.: *Linee generali del problema dell'analogia dal periodo schleicheriano a F. de Saussure*. Pisa, Pacini, 1972, pp. 96.
- 679a. Valsecchi M.: *Dalla metafisica al novecento e l'antinovecento*, in: *Ul*, LXXVI, pp. 97-103, 1973.
680. Vattimo G.: *'Nichilismo nel pensiero contemporaneo'. L'esistenza di fronte al nulla*, in: *TPr*, 1, pp. 123-132, 1973.
- 680a. Vattimo G.: *'Nichilismo nel pensiero contemporaneo'. Spengler e Bloch = il tramonto dell'Occidente e l'utopia della speranza*, in: *TPr*, 1, pp. 114-122, 1973.
- 680b. Vautfer B.: *Ma honte*, in: *TT*, 5, p. 13, 1973.
- 680c. Vazzoler L.: *Eleonora Duse e Arrigo Boito: lo spettacolo sull'«Antonio e Cleopatra» di Shakespeare*, in: *Bibl. Teatr.*, 6/7, pp. 65-120.
681. Vega Carpio (de) L. F.: *Teatro*. Trad. C. Vian. Novara, EDIPEM, pp. 273.
682. Veltro II: xvii, 4-6 (Agosto-Dicembre 1973) «Mazzini nel Mondo».
683. Ventimiglia D.: *Il teatro di Samuel Beckett*. Padova, Liviana, pp. 202.
684. Verger J.: *Sul ruolo sociale delle Università: la Francia tra Medioevo e Rinascimento*, in: *QS*, 2, pp. 313-358.
685. Verlaine P.: *Feste galanti*. Introduzione e trad. Maria Teresa Bulciolu. Torino, Einaudi, pp. 96.
686. Verne J.: *Robur il conquistatore*. A cura di Giansiro Ferrata e Mario Spagnol. Illustrato con 45 incisioni. Milano, Mondadori, 1971, pp. xxxi.245.
- 686a. Verra V.: *'Nichilismo nel pensiero contemporaneo'. Le radici storiche nella cultura europea*, in: *TPr*, 1, pp. 94-104, 1973.
687. Verra V.: *Nietzsche e la logica della decadenza*, in: *TPr*, 1, pp. 105-114.
- 687a. Vetri L.: *Michel Foucault. Archeologia del sapere*, in: *Vr*, 4, pp. 192-197, 1973.
688. Vianello N.: *Ventitré lettere di Juan Andrés a Gaetano Malzi*, in: *ArV*, 98, pp. 55-127.
689. Villa V.: *Il giornalismo politico in Inghilterra nei primi anni del secolo XVIII*, in: *AION*, 1, pp. 71-103.
- 689a. Vircello D.: *Ambiguità e fede in Kierkegaard, Nietzsche e Kafka*, in: *Sap*, 1, pp. 27-69, 1973.
690. Visconti F.: *Dio, l'uomo, l'individuo in A. di Saint-Exupéry*. Venezia, Nuova editoriale, 1972, pp. 235.
691. Visentini M. A.: *La fortuna del neopalladianesimo inglese e la letteratura neopalladiana minore*, in: *Co*, pp. 322-406.
692. Vitale M.: *La letteratura proletaria inglese degli anni '30*, in: *AION*, 1, pp. 103-135.
693. Viti Cavaliere R.: *Heidegger nell'interpretazione di Pietro Chiodi*, in: *Tr*, 1-4, pp. 273-290.
694. Vitiello J.: *Lope de Vega's «Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos»*, in: *AION*, 1, pp. 45-125.
695. Vitiis P. de: *L'interpretazione heideggeriana di Nietzsche*, in: *AGP*, 1, pp. 227-259.
696. Vitrotto G.: *Sens interdit*. Milano, Cattaneo, pp. 72 (330 esempl. numerati).
- 696a. Volpi Orlandini M.: *Arte d'avanguardia in Russia*, in: *Ul*, LXXVI, pp. 50-52, 1973.
697. Voltaire (François Marie Arouet): *Candido, Zadig, Micromega, L'ingenuo* chi. Milano, Bietti, pp. xi.193.
698. Voltaire (François Marie Arouet): *Candido, Zadig, Micromega, L'ingenuo*. Trad. M. Moneti, Milano, Garzanti, pp. [30],254.
699. Voltaire (François Marie Arouet): *Zadig*. Nota introduttiva di Franco Ferrucci. Trad. Tino Richelmy. Torino, Einaudi, pp. xviii.100.
700. Wagner R.: *L'arte e la rivoluzione e altri scritti politici (1848-1849)*. A cura di Marzio Mangini. Rimini, Guaraldi, pp. 151.
701. Webster R.: *Nota sull'interpretazione dantesca di Barbara Reynolds*, in: *Al*, 2, pp. 66-72.
702. Weise G.: *Manierismo e letteratura: Marinismo, gongorismo e manierismo (V)*, in: *RLMC*, 2, pp. 85-108.
703. Weiss P.: *Hölderlin*. Dramma in due atti. Traduzione di Giovanni Magnarelli, Torino, Einaudi pp. 206.

- 703a. Weissman F.: *La Jeune Parque et «Beauté mon beau souci...»*, in: *SF*, 1, pp. 85-90.
704. Wells H. G.: *Avventura del tempo e dello spazio. La guerra dei mondi, I primi uomini sulla luna, La macchina del tempo, Racconti dello Spazio e del tempo*. Presentazione di Giovanni Cristini. Trad. di vari. Milano, Mursia, pp. 517.
705. Wendel N.: *Noi ritorneremo. Luanda*. Pref. Andrea Brigliadori, Trad. Bruna Bozzetti Segatori Forlì, Tip. Moderna, pp. 99.
706. West N.: *Il giorno della locusta*, trad. Carlo Fruttero, Torino, Einaudi, pp. 210.
- 706a. Whalen P.: *From «Scenes of life at the Capital»*, in: *TT*, 3-4, pp. 38-43, 1973.
707. White P.: *Mandala solido*. Trad. A. D'Anna. Milano, Bompiani, pp. 355.
708. Willard C.: *Paul Lafargue e la critica della società borghese*, in: *AIF*, 15, pp. 514-528.
709. Williams T.: *Un tram che si chiama desiderio*. Dramma in tre atti. Trad. G. Guerrieri. Torino, Einaudi, pp. 106.
- 709a. Williamson J.: *Naming as a Source of Irony in «Aucassin et Nicolette»*, in: *SF*, 3, pp. 401-410.
710. Wimsatt W. K. jr. e Brooks C.: *Breve storia della idea di letteratura in Occidente*. Pref. di Claudio Gorlier. Trad. R. Bianchi e A. Tagliaferri. Torino, Paravia, 1973, 2 voll.
- 710a. Wolfe Don M.: *Greek and Hebraic Traditions in Milton's Thought*, in: *Cn*, 2, pp. 241-246.
711. Wolters W.: *L'iniziativa tedesca a Venezia*, in: *Vel*, 1, pp. 13-18.
712. Wóś J. W.: *Il diario di viaggio in Polonia* di Giovanni Paolo Mucante Maestro di Cerimonie del Cardinale Legato F. Caetani, in: *ASNP*, 2, pp. 605-614.
- 712a. Wright B.: *A propos d'un page de Baudelaire Gustave Moreau et Hector Berlioz*, in: *SF*, 3, pp. 465-471.
713. Yeats W. B.: *Poesie*. Trad. di L. Traverso, Firenze, Vallecchi, pp. VIII.184.
714. Yeats W. B.: *Una visione*. Trad. A. Motti, Milano, Adelphi, pp. 344.
718. Zagari L.: *Il «Nachsommer» di Stifter e la topografia dei beni irrinunciabili*, in: *AION*, 1, pp. 135-175.
716. Zagari L.: *Ancora su Hölderlin e la rivoluzione francese*, in: *AION*, 1, pp. 211-237.
717. Zagari L.: *Grillparzer e la lunga via che porta al mito*, in: *AION*, 2, pp. 101-115.
718. Zapponi N.: *Ezra Pound e il fascismo*, in: *StC*, 3, pp. 423-480.
719. Zecchi L.: *La produzione testuale nel poema in prosa: lettura di «Scarbo» di Alosyius Bertrand*, in: *LS*, 3, pp. 447-464.
720. Zolla E. (ed): *Il Superuomo e i suoi simboli nelle letterature moderne*. Pref. di Elémire Zolla; scritti di vari. Firenze, La Nuova Italia, pp. 262.
721. Zolli P.: *L'elemento linguistico italiano in «Graziella» di Lamartine*, in: *AMAP*, 1971/2, III, pp. 99-112.
722. Zolli P.: *L'influsso francese sul veneziano del XVIII secolo*, Memorie dell'ist. veneto 1971, 2, pp. 1-246.
723. *Zoo-fantascienza*. Sezione americana, a cura di Robert Silverberg; sezione italiana, a cura di Inisero Cremaschi. Trad. di M. Silva. Milano Dall'Oglio, pp. 350.
724. Zuckmayer K.: *Il capitano di Köpenick*. Trad. Lino Carpinteri e Mariano Faraguna. Udine, Del Bianco, pp. 126.
725. Zufferey F.: *Autour du chansonnier provençal A*, in: *CN*, 1-2, pp. 147-160.
726. Zumthor P.: *Semiologia e poetica medievale*. Trad. M. Liborio. Con un'intervista all'A. di Cesare Segre. Milano, Feltrinelli, pp. 470.

INDICE DEI SOGGETTI

- Addison J., 177, 366
 Andrés J., 688
 Apollinaire G., 510a, 573a
 Asturias M.A., 348, 514
 Aucassin et Nicolette, 709a
 Audebert N., 523
 Austen J., 652
 Ayala R.P. de, 220
- Babel I., 227a, 542
 Ball H., 422a
 Balzac H., 193
 Barbier A., 161
 Bataille, 520
 Baudelaire C., 62a, 90, 105, 477, 516a, 532, 542b, 621, 712a
 Bayle P., 265
 Bazin A., 253
 Beda, 407
 Beauvoir S. de, 601
 Beckett, 399, 657, 683
 Bernini F., 6
 Bertrand A., 719
 Blake W., 277
 Blok A., 454
 Böll H., 498, 647
 Bond E., 316
 Boyle R., 634a
 Brecht, 504
 Breme L., 406
 Browning, 183
 Büchner G., 577
 Burns, 258
 Butler J., 31
 Byron G., 208
- Caldwell T., 466
 Campana D., 81
 Camus A., 152
 Carey H., 419a
Carne d'Ildebrando, 617
 Cartesio, 501
 Cascales, 63
 Cavaillon G. de, 323
- Celan P., 126, 440
 Céline, 322, 558
 Cherbuliez, 150
Chrétien de Troyes, 70
 Coleridge S.T., 550a
 Colet L., 192
 Compton-Burnett I., 633
 Conrad J., 511a
 Constant B., 515
 Coppet, 516
 Couvray Le. de, 672
 Crane S., 324
Critica generale, 20a, 44, 59, 60, 82a, 90a, 116a, 117, 140, 181a, 198, 222, 294, 296, 333
- D'Annunzio, 152
 Dante, 622, 701
 Darien G., 116, 526
 Dario R., 528
 Day Lewis C., 114
 Diderot, 4, 461
 Dickey J., 648
 Dostoevskij F., 81, 315
 Du Bos C., 667
 Du Camp M., 156c
 Dürer A., 184A
 Durkheim, 155
- Éber F., 355
 Eliot T.S., 525, 615, 669
Eoisa ed Abelardo, 127
 Emerson, 435b, 675
Espressionismo, 428a
Estetica, 10, 23, 23a, 40a, 66a, 225, 232a, 246, 479, 506, 572a, 625b, 625c, 660b, 677
 Faulkner, 101
 Ferguson A., 656
Filologia germanica, 389, 407, 417, 437, 530, 531, 559, 616, 661
Filologia romanza, 160, 328, 349a, 572, 586, 637, 676, 725
Filosofia generale, 12a, 14, 18a, 26a, 38a, 38c, 40b, 100a, 141b, 281b, 317a, 364,

- 370a, 488a, 479a, 679a, 680, 680a, 686a
 Flaubert, 531a
 Fleming I., 283
 Fofanov K.M., 213
 Fonseca Soares A., 657
 Fontanelle, 397
 Forster E. M., 149
 Forster S., 481
 Freud S., 232
Futurismo, 284
- Garaudy, 478
 Gladstone, 287
 Goethe, 132a, 151, 308, 508, 509, 522, 535
 Gogol, 527
 Goldoni, 151, 678
 Goldsmith O. 96, 226
 Gombrowicz, 374
 Gozzi, 151
 Gor'kij M., 211
 Green J., 603
 Greene G., 29
 Grillparzer, 218, 281, 575, 717
 Grosz G., 393, 394
 Gubernatis A. de, 156c
 Guillén J., 38, 191a
 Guy de Nanteuil, 227
- Handke P., 65
 Hardy T., 635
 Hartmann N., 126a
 Hegel, 123
 Heidegger, 248a, 402a, 475, 693
 Heine, 251
 Heinze R., 524
 Hemingway, 273
 Hilary, 331
 Hölderlin, 703, 716
 Hopkins G.M., 136a
 Horkheimer, 340
 Humboldt V. von, 169, 179, 276, 336, 450, 560
 Hume D., 187
 Husserl, 154
 Huxley A., 89
- Inclán V., 5a
 Ionesco E., 55
- Jacob M., 354
 James H., 600
 Joyce J., 104, 620
- Kafka F., 93, 122, 210, 689
- Kant I., 268, 441, 552a
 Keaton B., 260
 Keplero P., 165
 Kern P., 354a
 Kierkegaard, 689a
 Kingsley Ch., 131
 Kipling R., 36
 Komját A., 373
 Kumaniecki K., 433
- Labriola, 119
 Lafargue P., 708
 La Fontaine, 628a
 Laforgue, 521
 Lamartine, 721
 La Rochefoucauld, 413
 Lawrence, 594
Letteratura americana, 75, 83, 120, 128, 181, 199, 286, 443, 452b, 538, 677
Letteratura anglosassone, 200.
Letteratura australiana, 34, 342, 343
Letteratura francese, 62, 87, 94, 97, 159, 186a, 269, 352a, 359a, 366a, 412, 470, 473, 510, 531b, 533, 576, 580, 623a, 684, 703a
Letteratura generale, 78, 19, 80, 91, 100, 108, 134, 182, 182b, 191, 210a, 214, 257, 262, 307, 311a, 353, 357, 378a, 400, 402, 430, 444, 495, 499a, 517, 541, 545c, 550, 567, 598, 702, 710, 720
Letteratura inglese, 30, 32, 124, 157, 158, 186, 217, 252, 261a, 261b, 266, 345, 351, 566, 645, 689, 691, 692
Letteratura islandese, 12
Letteratura ispano-americana, 19, 25, 56
Letteratura magiara, 612
Letteratura medievale, 8, 64, 138, 166, 170, 236a, 380, 382, 386, 389, 405, 599
Letteratura portoghese, 591, 624
Letteratura romena, 86, 242
Letteratura russa, 98, 139, 156b, 168, 212, 221, 321, 427, 625, 674, 696a
Letteratura spagnola, 13, 63, 66, 69, 288, 449, 468, 497, 593, 595, 606, 658
Letteratura tedesca, 114, 358, 371a, 371b, 416, 420, 441, 585, 643, 711
 Lévi-Strauss C., 5
Linguistica, 129, 133, 156a, 180, 201, 203, 205, 206, 245, 247, 254, 272, 275, 292, 325, 349a, 371, 377, 381, 392, 396, 401, 429, 432, 462, 494, 502, 511, 525a, 536, 554, 557, 561, 562, 592b, 663, 726
 Lorca G., 301
 Lotman M., 438b

Lowell R., 15, 16
 Lugones L., 425
 Lukacs, 422
 Luxemburg R., 1c, 193a

MacNeice L., 398
 Madách I., 529
 Maldelstam, 465
 Mandeville, 413, 572b
 Mann H., 622a, 623
 Manzoni A., 192, 313, 365, 505, 508, 509
 Marcel G., 349, 387, 606
 Maria di Francia, 204, 457
 Maritain J., 248, 588
 Marot C., 61A, 278
 Marot J., 670
 Márquez G., 1b
 Marx C., 232, 489, 632
 Mazzini G., 31a
 Mercier S., 476
 Merleau-Ponty, 110a
 Merwin W.S., 653a
 Michelstaedter, 118
 Milton T., 710a
 Molière, 137, 290, 411, 428
 Molina T. de, 229
 Montaigne, 10B, 27, 297, 344a, 471
 Mantalembert, 365
 Montesquieu, 572b
 Montherland, 602
 Moro T., 156
 Morris W., 285
 Muir E., 228
 Müntzer T., 519
 Musil R., 176, 439

Neera, 305
 Neruda, 57, 196
 Nestroy J., 219
 Nietzsche, 337, 631a, 662, 687, 689, 695

Pascal, 46
 Pascoli G., 81
 Pasternak, 644
 Perrault Ch. de, 167
 Petöfi S., 209, 435, 655
 Piers Plowmon, 378
 Pirandello, 374, 565
 Poerio, 132a
 Pound E., 247a, 352, 718
 Proust, 27, 174, 303a, 354, 490, 503

Quevedo, 528

Regnault-Warin J.J., 173
 Reynolds B., 701
 Rimbaud A., 638
 Roig J., 243
 Rolland R., 6
Roman de La Rose, 22
 Ronsard P. de, 73, 74
 Roth P., 231
 Rousseau, 67, 488, 569, 578

Sábato E., 115
 Saint-Exupéry A., 690
 Saint Hilaire B., 156c
 Saint-Simon C.H., 558a
 Sand G., 31A, 360, 512
 Sartre J.P., 256a, 486, 501a, 587a, 596a
 Saussure, 28, 679
 Schwob M., 141a
 Sealsfield C., 414
 Sexton A., 659a
 Shakespeare W., 108a, 110, 383, 398a, 435a,
 435c, 651, 680c
 Sklovskij, 259
 Solgenitsyn, 136, 229a
 Spinoza B., 306
 Sponde J. de, 573
 Stein E., 467
 Stendhal, 164, 175, 318
 Sterne L., 472
 Stifter, 415, 715
Strutturalismo, 5, 9a, 58, 61, 95, 178, 300,
 403, 389A, 390, 421, 526, 480, 605
 Swift J., 366

Thomas D., 367
 Tourneur C., 102
 Tymieniecka A.T., 5b

Unamuno M. de, 270, 271

Veragüe Pedro, 42
 Vega Lope de, 694
 Verga, 594
 Verlaine, 196a
 Veselovskij N., 438a
 Voltaire, 4a

Wahl E., 463
 Wedekind F., 130
 Wellek R., 11a
 Wilde O., 188
 Wimsatt W. K., 11a
 Wittgenstein, 125

Yeats W. B., 20

ANNALI DI CA' FOSCARI

Annali della Facoltà

di lingue e letterature straniere di Ca' Foscari

Consta di due sezioni: la **Sezione Occidentale** diretta da Sergio Perosa e a cura di M. Baratto, E. Bernardi, F. Meregalli, G. Nicoletti, V. Strada, e la **Sezione Orientale** a cura di L. Lanciotti, G. Scarzia, G. Tamani.

Gli Annali hanno periodicità quadrimestrale: i primi due fascicoli costituiscono la Sezione occidentale, il terzo fasc. la Sezione orientale.

Abbonamento annuo (1976): L. 10.000; estero: L. 12.000; un fascicolo: L. 4.000. Annate arretrate: L. 15.000; estero: L. 17.000.

Amministrazione: CASA EDITRICE PAIDEIA - BRESCIA alla quale vanno indirizzate richieste e versamenti (conto c. postale 17/19477).

Indice delle annate arretrate

1962

M.L. ARCANGELI MARENZI, *La parola* di Max Jacob – P. BROCKMEIER, *La Storia della poesia e della retorica francese* di Friedrich Bouterwek e la sua polemica contro i critici francesi del Settecento – U. CAMPAGNOLO, L'innesto dell'esistenzialismo sul marxismo: Appunti di una lettura della *Question de méthode* di J.P. Sartre – O. HESTERMANN, *Der unbekante Brecht: Brecht als Erzähler* – F. MEREGALLI, Antonio Machado e Gregorio Marañón – L. MITTNER, L'amicizia e l'amore nella letteratura tedesca del Settecento – C. ROMEO MUÑOZ, *Un cuento de Unamuno* – RECENSIONI – REPERTORIO BIBLIOGRAFICO *degli scritti riguardanti le letterature straniere e comparate pubblicati in Italia nell'anno 1960.*

1963

M.L. ARCANGELI MARENZI, *La parola* di Gérard de Nerval – P. BROCKMEIER, La genesi del pensiero di Albert Camus – E. CACCIA, Il linguaggio dei «Malavoglia» tra storia e poesia – U. CAMPAGNOLO, La filosofia come... filosofia – E. DEL COL, *Il nouveau roman* – A.M. GALLINA, Juan Ramón Jiménez petrarchista – M. NALLINO, Venezia in antichi scrittori arabi – R. PIZZINATO, Il realismo litico di Bunin – S. POLACCO CECCHINEL, Il concetto di previsione nel pensiero di Benedetto Croce – V. SOLA PINTO, William Blake, poet, painter and visionary – A. URIBE ARCE, *Panorama personal de la actual literatura en Chile* – RECENSIONI – REPERTORIO BIBLIOGRAFICO *degli scritti riguardanti le letterature straniere e comparate pubblicati in Italia nell'anno 1961.*

1964

E. ANAGNINE, Alcuni aspetti della civiltà italiana del Quattrocento – E. CACCIA, Le varianti de «La Locandiera» – U. CAMPAGNOLO, Cristianesimo e Umanesimo –

S. CASTRO, Il tempo presente nella letteratura brasiliana – D. CAVAIÓN, Note sul teatro di Čechov – B. CINTI, Erasmo e idee letterarie in Cristóbal de Castillejo – F. COLETTI, Nascita del D'Annunzio francese - I «Sonnets cisalpins» – G. MASTRANGELO LATINI, Sul «Diccionario crítico etimológico» di Joan Corominas – C.A. NALLINO, Dell'utilità degli studi arabi – S. PEROSA, Stephen Crane fra naturalismo e impressionismo – RECENSIONI – REPERTORIO BIBLIOGRAFICO *degli scritti riguardanti le letterature straniere e comparate pubblicati in Italia nell'anno 1962.*

1965

M.L. ARCANGELI MARENZI, La parola di René Char – B. CELLINI, La personalità di Shakespeare – U. CAMPAGNOLO, Risposta marxista all'interrogativo sul senso della vita – G. CROSATO ARNALDI, Il taccuino di viaggio di Afanasij Nikitin – R. MAMOLI, Otto racconti inediti di William Faulkner – F. MEREGALLI, Da Clarín a Unamuno – S. MOLINARI, La «novità» di Jurij Kazakov – B. PIERESCA, La nobiltà francese del primo Seicento vista da alcuni autori dell'epoca – V. STRIKA, Due novelle di Maḥmūd Taymūr – RECENSIONI - *Ricordo di Eugenio Anagnine* (G. Longo) – REPERTORIO BIBLIOGRAFICO *degli scritti riguardanti le letterature straniere e comparate pubblicati in Italia nell'anno 1963* – REPERTORIO BIBLIOGRAFICO *degli scritti riguardanti le letterature di lingua spagnola pubblicati in Italia dal 1941 al 1959.*

1966

E. CARAMASCHI, Flaubert et l'actuel – G.B. DE CESARE, Alfonso Reyes «Americanista» – S. LEONE, Konstantin Michailovič Fofanov, poeta – L.P. MISHA, Il concetto di religione e moralità nei primi romanzi hindi – S. PEROSA, Riproposta dei «metafisici» – M. PILLON, E.A. Boratynskij – M. PINNA, Influenze della lirica di Quevedo nella tematica di Ciro di Pers – A. RIGHETTI, Le due versioni spenseriane della canzone cccxxiii del Petrarca – V. STRIKA, Problemi femminili attuali in commedie di Tawfiq Al-Hakim – RECENSIONI - *Ricordo di Benvenuto Cellini* (S. Baldi). Bibliografia di B. Cellini – REPERTORIO BIBLIOGRAFICO *degli scritti riguardanti le letterature straniere e comparate pubblicati in Italia nell'anno 1964.*

1967

E. BERNARDI, Max Frisch e il romanzo-diario – E. CARAMASCHI, Balzac tra Romanticismo e Realismo – S. CECCHINEL, L'uomo e il robot – S. CRO, Jorge Luis Borges e Miguel de Unamuno – R. GIUSTI, Orientamenti liberali del giornalismo lombardo-veneto intorno alla metà del XIX secolo – S. MOLINARI, Per un'analisi stilistica della prosa di Anton Čechov: «Perepoloch» – C. PONTEDERA, Poetica e poesia nell'«Apology for Poetry» di Sir Philip Sidney – B. CINTI, A proposito del «Centón epistolario» – B. PIERESCA, «Les caquets de l'accouchée» (1623) – RECENSIONI - *Ricordo di Mario Marazzan* (M. Sansone) – REPERTORIO BIBLIOGRAFICO *degli scritti riguardanti le letterature straniere e comparate pubblicati in Italia nell'anno 1965.*

1968, I

E. BERNARDI, Friedrich Dürrenmatt: dal grottesco alla drammaturgia del caso – B. CINTI, Influenza di M. Hernández nella lirica spagnola – G. GIRAUDDO, Il Con-

gresso di Vienna in una recente interpretazione – F. MUSARRA, L'imitazione umanistica nel rinascimento europeo – L. OMACINI, *De l'Allemagne* d'après la correspondance de Madame de Staël – A. TREVISAN, «Littérature, mon beau souci...» Note su Giraudoux critico letterario – RECENSIONI.

1968,2

E. CARAMASCHI, A propos de la bataille réaliste et de l'impressionnisme des Goncourt – U. MURSA, La fortuna di Joseph Conrad in Italia. Inventario al 1968 – S. PEROSA, C.S. Lewis e l'apologia del Medioevo – G. PALADINI, Superamento dei miti nella storiografia della guerra 1915-18 – RECENSIONI – REPERTORIO BIBLIOGRAFICO degli scritti riguardanti le letterature straniere e comparate pubblicati in Italia nell'anno 1966.

1969,1

M.L. ARCANGELI MARENZI, Aspetti del romanzo francese tra il 1914 e il 1940 – M. MARZADURI, Lista delle frequenze e indice alfabetico del lessico di O.E. Mandel'stam in *Pietra* – G. MIGLIORI, Edmund Tilney, prosatore elisabettiano – G. PALADINI, Ideali e ideologie del Risorgimento nella Resistenza italiana – B. ROSADA, «...E gli occhi in prima generan l'amore» (Osservazioni sulle origini e sulla tradizione di un *topos*) – R. BATTISTONI, Interview avec Jean Giono - M. GIOVANNINI, Alcuni documenti su Cristóbal Suárez de Figueroa – RECENSIONI.

1969,2

M. BATTILANA, Edgar Allan Poe, nostro contemporaneo – J.G. FUCILLA, Semantic Meanings of *Cielo* in Spanish Golden Age Drama – R. GIUSTI, Recenti pubblicazioni sul problema italiano alla metà del secolo scorso – F. MEREGALLI, Manuel Azafia – RECENSIONI – REPERTORIO BIBLIOGRAFICO degli scritti riguardanti le letterature straniere e comparate pubblicati in Italia nell'anno 1967.

1970,1

E. BERNARDI, Notizie sul caso Sternheim – E. CACCIA, «L'airone» di Bassani – U. CAMPAGNOLO, L'eticizzazione della guerra – M. CICERI, Note su «Cal y Canto» di Rafael Alberti – J. GUTHRIE, Dante Gabriele Rossetti, a neglected nineteenth century poet – S. LEONE, I «Persidskie Motivy» di S. Esenin. Ipotesi – P. ULVIONI, Gli scritti giovanili di Diderot – U. BORTOLOTTI, Marius Ratti nel «Versucher» di Hermann Broch – G. BECK, Einige Ammerkungen zur Grammatik der deutschen Gegenwartssprache – M.V. LORENZONI, La fonte della canzone «Cupid and My Campaspe» di John Lyly – RECENSIONI.

1970,2

PAOLO CORAZZA, Introduzione alle *Kalendergeschichten* di Bertolt Brecht – RINO CORTIANA, Sulla poesia della Comune – COSTANTINO DI PAOLA, Note su Isaak Babel' (*Konarmija*) – ROBERTO PASQUALATO, L'uso del narratore in *The Nigger of the «Narcissus»* di Joseph Conrad – GIOVANNI PILLININI, I «popolari» e la «congiura» di Marino Falier – GINO SPADON, *Les amours du chevalier de Faublas* di J.-B. Louvet – GIOVANNI STIFFONI, Da *Royaliste* a *démocrate*. Gli anni di formazione del pensiero politico di Gabriel Bonnot de Mably. (Con cinque inediti) – MARIO BAGAGIOLO, L'ascesa di Mosca – SILVIO CASTRO, Campo General: Estrutura e estilo em Guimarães Rosa – REMO FASSANI, Tendenze del meccanismo va-

riantivo in un poemetto di Chlebnikov – RECENSIONI – REPERTORIO BIBLIOGRAFICO degli scritti riguardanti le letterature straniere e comparate pubblicati in Italia nell'anno 1968.

1970,3

G. TAMANI, Manoscritti ebraici nella Biblioteca del Seminario Vescovile di Padova – B. SCARCIA AMORETTI, Nota a *Corano*, XVIII, 94 – V. STRIKA, Un narratore egiziano moderno: Yūsuf as-Sibā'ti – Leucippidi e Dioscuri in Iran: I. G. SCARCIA, Samand e Hing - II. G. VERCELLIN, Zur e Afuz – A.M. PIEMONTESE, Descrizioni d'Italia in viaggiatori persiani del XIX secolo – G. D'ERME, Romualdo Tecco (1802-1867), diplomatico sardo «orientalista» – R. CORTIANA, Ricontri di Nerval in Sādeq Hedāyat – M. OFFREDI, Il giornalismo *hindī* dalle origini al 1890 – RECENSIONI.

1971,1-2

E. CACCIA, Situazioni per la narrativa italiana dal dopoguerra ad oggi – G. CACCIAVILLANI, Ideologia del poemetto in prosa – S. CRO, Borges y la cultura hispánica – A. EULALIO, *Esau e Jacó* di Machado de Assis: narratore e personaggi davanti allo specchio – A. FLAKER, K voprosu o russkom avangarde – P. FUSSELL, A new Look at English Augustan Poetry – E. GUIDORIZZI, La sensibile critica contemporanea e l'epigia: l'esempio intorno al *Giardino dei Finzi-Contini* – D. HEINEY, Melville, Bellow and the Innocence of Man – W. KOHLSCHMIDT, Kranz, wehendes Haar, Befüllter Becher – G. LEPSCHY, Rassegna generativa – F. MEREGALLI, La literatura española en Italia en el siglo XVII – L. MITTNER, Fischart. Approssimazioni e anticipazioni – G. NICOLETTI, Prosopopea del *Mauvais Maître* (J.-J. Rousseau) – L. OMACINI, Quelques remarques sur le style des romans de Mme de Staël, d'après la presse de l'époque (1802-1808) – A. RIGHETTI, Il padre negato - Lettura delle due versioni pubblicate di *The Sisters* di J. Joyce – V. STRADA, Gor'kij, Gogol', l'intelligencija – P. VIALLENEIX, Le paysage Verlainien – G. BECK, Neuere Tendenzen der Thomas-Mann-Forschung – G. CAMBON, Raul Salins: una nuova voce della poesia americana – J. PECK, «Cleave to the Abstract of this Blossoming»: The Paintings and Drawings of Wyndham Lewis – S. PEROSA, Fitzgeraldiana – RECENSIONI – REPERTORIO BIBLIOGRAFICO degli scritti riguardanti le letterature straniere e comparate pubblicati in Italia nell'anno 1969.

1971,3

G. TAMANI, Codici ebraici Pico Grimani nella Biblioteca arcivescovile di Udine – V. STRIKA, Un'interpretazione «psicologica» dei *mihrab* – L. P. MISHRA, Di certi termini ricorrenti nella letteratura mistica dell'hindī medioevale – D. DOLCINI, Il significato di *kharī* nella denominazione *kharī bolī* – M. OFFREDI, Il «contenuto» del romanzo premchandiano – L. DALSECCO, Ts'ao Chih: il faro di Chien An nella tempesta dei Tre Regni – G. C. CALZA, La fruizione estetica dell'architettura e delle maschere del teatro *nō* – E. TREVISAN SEMI, Gli ebrei nord-africani e le «Pantere Nere» – G. SCARCIA, Sulla distrutta moschea di Damāvand – RECENSIONI – CRONACA.

PAIDEIA EDITRICE BRESCIA

Finito di stampare
dalla tipografia Paideia
Brescia, gennaio 1977

“ INDICE

S. P.,	<i>Presentazione</i>	3
G. BEVILACQUA,	<i>In memoriam Ladislao Mittner</i>	5
A. CAGIDEMETRIO ALLEGRETTO,	<i>Per una lettura (grottesca) di James Purdy</i> . .	15
L. BOLZAN,	<i>Strutture formali e organizzazione semantica di «La fille aux yeux d'or» di Balzac</i>	27
W. HÜBNER,	<i>Wilhelm Heinses Petronübersetzung</i>	45
G. MARRA,	<i>Tre «Inni» matrimoniali nella letteratura inglese: Spenser, Donne, Suckling</i>	81
R. PERGOLIS,	<i>The Origins and Development of the English «Ayre»</i>	99
E. PITTARELLO,	<i>Jose Ortega y Gasset frente a la etnología</i>	119
R. SCHWADERER,	<i>Boccaccios Deutsche Verwandlungen</i>	137
P. SHAW,	<i>Whitman's «Democratic Vistas»</i>	165
M. SIMOES,	<i>A projecção das «Cantigas de amigo» na no- vissima poesia portuguesa</i>	173

NOTE E RASSEGNE: A. Cagidemetrio Allegretto, *Walt Whitman e il senso del passaggio all'India*, 191 - M. Ancona, *L'opera di Albert Camus e la sua interpretazione in Italia*, 199 - G. Carboni, *Le «variazioni» in «The Ebony Tower» di John Fowles*, 223 - U. Kindl, *Jean Paul und Peter Handkes «Innenwelt der Aussenwelt der Innenwelt»*, 231 - M. Marzaduri, *Alcuni recenti lavori sul formalismo russo*, 245 - H. Obregon Muñoz, *Los tipos funcionales de construcciones entonativas del español*, 269 - G. Trisolini, *Un capitolo della fortuna di P.-A. Caron de Beaumarchais in Italia*, 281.

RECENSIONI: G. A. Xaburgaev, *Staroslavjanskij jazyk* (M. Enrietti), 315 - M. Garcia, *Repertorio de Principes de España y Obra Poética del Alcaide Pedro de Escavias* (D. Ferro), 320 - N. A. Trifonov, *A. V. Lunačarskij i sovetskaja literatura* (E. Magnanini), 322 - J. Russel Brown, *Free Shakespeare*; A. Ross, *Swift, Gulliver's Travels*; I. Simon, *Neo-Classical Criticism 1660-1800* (G. Marra), 327 - *L'ultimo libro di Viktor M. Žirmunskij* (M. Marzaduri), 331 - G. Stein, *Come Volevasi Dimostrare* (B. Tarozzi), 334 - G. Ineichen, *Bibliographische Einführung in die französische Sprachwissenschaft* (N. Vianello), 338.

Repertorio bibliografico 339