

RECENSIONES

IVO FRANGES, *Talijanske teme* (Temi italiani), Zagreb, «Naprjed», 1967, pp. 327.

Non potremmo presentare a sufficienza questi *Temi italiani* senza richiamarci con le «Premesse» dell'opera alla fervida attività scientifica dell'A., che per un decennio è stato docente d'italiano all'Università di Zagabria ed oggi, nella stessa sede, è titolare della Cattedra di Letteratura Croata Moderna. Ci è parso perciò opportuno, in questo nostro cenno, non soltanto riferirci alla formazione umanistica dell'A., ma anche alla sua compiaciuta visione dei valori della letteratura italiana nel secolare impegno di reversibili studi italo-croati. Di qui, sempre stando alle «Premesse», l'auspicio di rinnovate esegesi delle influenze italiane nella letteratura croata e l'intimo significato ideale ed affettivo della concomitante osservazione introduttiva, alla luce della quale il linguaggio letterario croato presenta analogie con il volgare illustre di Dante, essendo entrambi espressione nitida unitaria e duratura delle rispettive parlate popolari.

L'A. si orienta sin dal primo tema «Dante poeta» nel cielo terso della proposizione goethiana: «'La più alta liricità è decisamente storica'; e se si tenta, ad esempio, di 'staccare gli elementi mitologici dalle odi di Pindaro, si troverà che così 'si è recisa affatto la loro intima vita'» ripresa dal Della Volpe (nella *Critica del gusto*, p. 22 e ss.) Ma più ancora dell'esegesi del mito, a cui l'A. fa riferimento,

contano nella dinamica di questi rapsodici temi letterari l'accertamento dei livelli stilistici, le aperture dei dialoghi e l'analisi delle diverse categorie semantiche. Per esempio, nello stesso primo tema, ove l'A. confronta e distingue il linguaggio delle tre cantiche, emergono, tra necessari elementi genericamente storicistici ed estetizzanti, largamente diffusi nell'opera, motivi più circoscritti e specifici, ma non meno fecondi e certo più vicini ai confronti stilistici del saggio successivo «La traduzione del *Purgatorio* dantesco del Kombat», che tuttavia rimanda ad opinioni espresse (in altra sede dall'A.) in merito alla fedeltà e quindi alla legittimità del linguaggio dei traduttori. E così pure, nella stessa prima parte dell'opera, con i temi «Leonardo da Vinci — stratega contro i Turchi», «Machiavelli e il machiavellismo», «*La Mandragola* del Machiavelli», riemergono, accanto a motivi ecletticamente storicistici ed estetizzanti, altri che denotano un più personale e sentito impegno di linguista e di interprete, il quale, dal brano letterario si lascia attrarre e ne indica direttamente, nel suo apparente isolamento, i contenuti attraverso elementi lessicali, stilistici, affettivi ed altri ancora a prima vista formali, convertibili tuttavia o già espressi in dialogo, nonché agevolmente trasferibili nella globale prassi sagistica.

Questa volta i suddetti elementi, più o meno assimilabili in una visione globale degli interessi originali espressi nell'opera, si pre-

sentano forse con maggior evidenza perché i temi «Machiavelli e il machiavellismo» e «*La Mandragola* del Machiavelli» si riallacciano ad indicativi impegni già assunti dall'A. nelle sue traduzioni del *Principe* e della *Mandragola*.

Un non molto diverso avviamento storico-letterario si delinea alla luce di interessi analitico-globali nei temi ottocenteschi della seconda parte dell'opera. L'autore infatti pone al centro delle questioni letterarie (e non soltanto letterarie) le fondamentali aperture della prosa narrativa, del dialogo del Manzoni, del Verga e del Pirandello, contrapponendole alle nitide perfezioni del Leopardi ed inquadrandole nella complessità dei temi «La prosa dell'Ottocento italiano», «Il romanzo amoroso del Foscolo», «Le fondamenta della poetica del Manzoni», «La prosa del Leopardi», «Francesco De Sanctis», «Giovanni Verga, maestro del Verismo», «Le novelle di Pirandello». Né l'A., pur muovendo dai motivi centrali degli sviluppi della civiltà letteraria italiana, che a suo giudizio, per complessivi rilievi di grandi personalità, supera ogni altra del mondo moderno, può astrarre dall'opera e dai contributi degli scrittori d'oltr'Alpe o rinunciare del tutto a far menzione di autori della sua Croazia e delle loro interpretazioni e soluzioni linguistiche, liriche e stilistiche, e pertanto egli, propugnando la legittimità delle traduzioni ed esaltando la reversibilità dei valori letterari, opportunamente inserisce brevissimi brani della versione mažuranciana del *Cinque Maggio* e alcuni preziosi versi del Gondola (Gundulić). Di qui, negli sviluppi della terza parte dell'opera, in una prospettiva non soltanto italiana, l'impostazione dei temi «La letteratura italiana del Novecento», «I poeti italiani contemporanei», «Due antologie poetiche del Novecento», «Il capolavoro postumo del Lam-pedusa», «I valori documentari dell'arte di Carlo Levi», «Due note sul Bigiaretti», «La triste farsa

di Vitaliano Brancati», «Alberto Moravia satirico», «*I Racconti romani* del Moravia», «Cesare Pavese», «La prosa lirica di Elio Vittorini», «L'ultimo Vittorini», «Alfonso Gatto lirico», «Vasco Pratolini cantore di Firenze», «Domenico Rea novellista neorealista». In tanta esuberanza di motivi l'A. coglie le allargate dimensioni sociali dei dialoghi, nuove antitesi, rinnovati miti e con essi il riapparire di istanze e forme tradizionali, classiche e classicheggianti; e più ancora avverte quanto implica superamento di limiti lirici o narrativi.

Partecipano quindi alla più vivace inerenza di questa silloge i prosatori e i poeti che creano ridimensionati profili e personaggi. Nei saggi più felici l'intuizione lirica e le doti narrative dell'A. penetrano per varie vie (per lo più muovendo dalla periferia al centro e inversamente) nel segreto artistico e letterario, per poi procedere e seguire l'ispirazione estetica e affettiva con l'analisi stilistica. E ciò con plurimi schemi e variazioni correlativi alle aperture, ai segreti e ai miti individuali e collettivi analizzati nelle diverse personalità letterarie. Molto spesso tali procedimenti sono facilitati da orientamenti linguistici, oltre che da traduzioni di numerosi brani e sviluppi critici largamente letterari e storici. Così, per es., attraverso icastiche traduzioni, analisi ed altre interpretazioni dell'A., è dato di cogliere gli svolgimenti dell'arte del Quasimodo che dall'ermetismo giunge a un più effuso, caldo e aperto linguaggio. Così pure sono indicativi nella varia tematica di questi saggi l'estimazione esistenziale del dramma «mitico ciclico» del Pavese, il giudizio etico sui personaggi dei *Racconti romani* del Moravia e la pronta valutazione critica dei significati della prosa narrativa di Carlo Levi.

Di gran lunga più centrali appaiono tuttavia le valutazioni in merito al significato dello stile lirico e dei motivi autobiografici del Vittorini, specie se si valuti

l'importanza di primo piano che, nel non facile equilibrio dei diversi temi dell'opera, assumono le questioni implicite nell'antitesi tra le alte perfezioni formali delle tradizioni retoriche e classiche e l'alienazione dal dialogo letterario di larghi strati sociali. In effetti, sempre stando alle tesi della tematica dell'A., le sintesi individuali e collettive, autobiografiche e dialogiche raggiunte dall'arte del Vittorini, ben richiedono il superamento di traguardi impegnativi per il critico letterario, soprattutto perché le forme ancora attuali, o quelle più aggiornate, ponendo in un primo tempo dei limiti alla creazione degli scrittori particolarmente dotati, suscitano pur necessari superamenti ed affermazioni correlativi a nuovi modelli e termini di confronto, non sempre identificabili dallo studioso che non abbia già approfondito in sede di letterature comparate i precedenti livelli linguistici, stilistici, classici e storici e non si sia posto il problema del significato delle corrispondenti dimensioni sociali.

L'A. distingue, per es., nella sua saggistica, valori classici e nazionali, variamente commisurabili tra loro sulla base di parallelismi e similitudini.

L'A. accenna inoltre a valori policordi e monocordi che, anche quando si compongono classicamente, non possono giungere a classica dignità e maturità, se non poggiano su sufficienti premesse storiche.

Nella complessiva interpretazione della saggistica dell'A., Dante è definito, per es., classico, perché ha trattato il dramma cristiano dell'oltretomba raggiungendo valori lirici assoluti; la prosa lirica di Pratolini invece, alla luce di tali criteri, non può ovviamente esser assimilata ad una rinnovata valutazione del concetto di classicità, anche se nell'ambito del suo genere e del suo mondo fiorentino, ed oltre, il Pratolini esprime e propone motivi popolari con assoluta originalità e somma letteraria eleganza classicheggiante. E

poiché ormai siamo penetrati più profondamente nella complessiva saggistica dell'A., la quale racchiude numerosi indicativi elementi sincretico-critici che rispecchiano nel loro insieme prassi e dottrine legate alla soluzione storica di problemi letterari serbocroati, oltre che italiani, ci sia lecito scegliere in un'altra recentissima opera dell'A. stesso un argomento comparativo probante e riportarlo: Ivan Mažuranić è classico in quanto ha cantato il secolare motivo dell'antitesi storica tra i popoli iugoslavi e gli oppressori Ottomani in forma eccelsa e definitiva, esaurendo dal punto di vista nazionale il tema e concretandolo in un linguaggio ad un tempo popolare e dotto, paragonabile per i suoi fondamentali e rinnovati valori linguistici (e quindi discorsivi) a quello del Manzoni (cfr. I. Frangeš, *Studije i eseji / Studi e saggi / Zagabria, «Naprijed», 1967, pp. 32—33 e ss.*). Di qui nella prassi saggistica dell'A. l'importanza delle dimensioni, dei livelli e delle classificazioni di volta in volta adattabili al linguaggio, alla funzionalità storica, semantica, estetica e sociale della creazione poetica e letteraria. Di qui la giustificazione dell'eclettismo e della varietà dei metodi proposti e perseguiti dall'A.

Le prefate interpretazioni sincretiche, lungi dal significare rinunzia al superamento dell'originario e fondamentale dilemma teorico-letterario del secolo: «o Croce o de Saussure?», pongono infatti concretamente e sperimentalmente l'esigenza di una prassi saggistica che a sua volta richieda più vaste sintesi ideologiche e categoriali.

Noi diremmo che l'importanza dei giudizi estetici nell'economia di questo lavoro e la loro estensibilità alle soluzioni storiche e linguistiche richiamano a discorsive istanze metodologiche e teoriche; come è deducibile dalla globale e circolare unità dell'esegesi dell'A., che dai diversi livelli e modelli delle opere letterarie giunge a po-

sitive dimensioni storiche e sociali, o inversamente procede dai primi alle seconde.

V. Morpurgo

ANTUN POLANŠČAK, *Od povjerenja do sumnje*. Problemi francuske književnosti (*De la Confiance au Doute*. Problèmes de la littérature française), Zagreb, «Naprijed», 1966, pp. 307.

Cet ouvrage d'Antun Polanščak, professeur de littérature française à la Faculté des Lettres de Zagreb, a comblé un vide dans la vie littéraire croate. Ce n'est pas une oeuvre critique; l'auteur a préféré se placer au point de vue de l'histoire littéraire, sachant que toute critique est relative, c'est-à-dire subjective. Il a choisi l'objectivité et de narrer les faits littéraires qui expliquent l'homme, l'écrivain et son oeuvre. La seule subjectivité se trouve dans le choix des écrivains et de leurs oeuvres. L'auteur n'a pas voulu être juge, mais un miroir où se reflètent les auteurs et les oeuvres: Corneille, Buffon, Diderot, Hugo, Balzac, A. France, J. Cocteau, Sartre, Roger Martin du Gard, Proust et Nathalie Sarraute. C'est à ces trois derniers qu'il a consacré le plus grand nombre de pages (143 sur 293).

Le premier chapitre est consacré à un aperçu panoramique de la littérature française (13 pages), le chapitre suivant à l'analyse du Cid et du Théâtre national populaire (8 pages), à Diderot, en tant qu'informateur et propagateur des arts plastiques (13 pages). Dans le chapitre sur V. Hugo, on montre le changement des goûts, à différentes époques, concernant V. Hugo, citant Baudelaire qui exalte Hugo, Laforgue qui le dénigre pour arriver à Montherlant qui l'anéantit. La plupart de ces lignes ont été consacrées aux données biographiques. Dans le chapitre sur E. Zola (14 pages), l'auteur s'adonne surtout à l'analyse de deux romans de Zola: *La Fortune des Rougon* et *Nana*. Sept pages sont consacrées à l'analyse des *Mots* de J.-P. Sartre, 7 pages sur

A. France, 5 sur Romain Rolland. Quant à *In Memoriam* de Jean Cocteau c'est une analyse littéraire pleine d'enthousiasme, un véritable poème en prose, plein de mélancolie et de regret en l'honneur et à l'occasion de la mort de J. Cocteau.

Un peu moins de cinquante pages sont consacrées à Roger Martin du Gard. Voici ce que nous y lisons notamment: «Exprimer les tendances contradictoires de sa propre nature restera le but essentiel de la création littéraire de Roger Martin du Gard», à savoir: «l'instinct d'indépendance, d'évasion, de révolte, le refus de tous les conformismes; et cet instinct d'ordre, de mesure, de refus des extrêmes, que je dois à mon hérité» (166). Ainsi tout le plan des *Thibault* se déduit à l'histoire de deux frères, de deux êtres de tempéraments différents, aussi divergents que possible, mais foncièrement marqués par les obscures similitudes que crée, entre deux consanguins, un très puissant atavisme commun. Un tel sujet m'offrait l'occasion d'un fructueux dédoublement (*ib.*). Comme Jacques Thibault, Jean Barois a un frère spirituel, il est vrai, mais c'est toujours le double de la nature de l'auteur (172). Presque toute la deuxième partie de ce chapitre est consacrée à *Jean Barois* ou *S'affranchir*. Parlant de la méthode de Roger Martin du Gard, l'auteur écrit: «Comme nous le voyons, la méthode n'est ni neuve, ni originale. Déjà Flaubert et Zola, avant lui, commençaient par réunir les documents et par les classer soigneusement avant d'aborder le travail proprement littéraire, mais Martin du Gard ne cherche pas l'originalité, il se contente de la simple vérité humaine. Son procédé littéraire est basé sur un plan aussi minutieusement établi que s'il s'agissait d'un travail scientifique de précision» (175). Dans la suite de la troisième partie du chapitre, il analyse les personnages du roman *Les Thibault*. Dans la quatrième partie de l'étude l'auteur parle de *La*

Mort du père, paru en 1929, ensuite de *l'Appareillage*, d'*Un Taciturne*, drame en trois actes, de deux farces: *Le Testament du père Leleu* et *La Gonfle*. Lorsqu'en 1933 paraît *Vieille France*, Martin du Gard a déjà remanié le plan primitif des *Thibault* et il travaille à la documentation de *l'Été 1914*. En 1936 les trois tomes de *l'Été 1914* sont achevés et publiés. En 1937, l'auteur reçoit le prix Nobel (191—192). On a l'impression que *Vieille France* a servi à Martin du Gard de stimulant ou de tremplin, qu'il a consciencieusement élaboré dans cette oeuvre les motivations et la justification de son passage brusque dans l'autre camp, dans le camp où s'élaborent les plans d'un monde nouveau (192). La deuxième partie des *Thibault* s'ouvre donc sur un monde d'hommes qui assument un rôle historique. Ce ne sont plus les existences individuelles, réalisées ou non réalisées selon un plan personnel que déterminent les actes individuels, c'est la participation consciente ou inconsciente à l'événement général, à un tournant historique. *L'Été 1914* et *l'Épilogue* nous présentent une cinquantaine de personnages nouveaux, tous engagés dans la contradiction générale, tous portés par le courant inévitable de l'histoire (200). Et pour conclure l'auteur se demande: «Pourquoi lions-nous donc aujourd'hui Martin du Gard, pourquoi sa renommée ne cesse-t-elle pas de croître? C'est parce que c'est le dernier grand romancier traditionnel de notre époque, qui a écrit *Jean Barois*, *Vieille France* et *Les Thibault*, c'est parce que son oeuvre nous fait mieux connaître et comprendre notre époque et nous-mêmes, c'est que le monde de Martin du Gard ne repose pas sur l'argent comme celui de Balzac, ni sur l'instinct comme celui de Zola, mais sur le combat de l'homme contre l'échec de l'homme. Son oeuvre est une oeuvre d'engagement, qui ne renonce ni à la bonté ni à la générosité» (203—204).

L'étude sur Proust a 62 pages. La première partie est consacrée à la biographie de Proust (6 p.). La deuxième partie est consacrée à l'évocation de la société que Proust décrit dans ses oeuvres: «Proust n'étudie pas les actions extérieures, mais les faits intérieurs. Ses caractéristiques se trouvent dans la mécanique même de la vie humaine. Ce n'est pas la société de Balzac qui monte dans la hiérarchie sociale d'après les principes de la morale individualiste sans principe, mais c'est la société en décomposition sans rapport avec n'importe quelle morale humaine» (217). Ses personnages ne veulent rien et pour ces raisons ne font rien. Leur avenir ne dépend pas de leur vouloir, mais des circonstances (216). Proust est plus attiré par les individualités que par les ensembles. Il aperçoit d'abord les fragments, cherche leurs rapports mutuels et, de la somme des rapports découverts il déduit les lois générales qui dirigent l'ensemble (218). La partie III (23 p.) de l'étude sur Proust est consacrée à Proust en tant que peintre impressionniste de l'espace et du temps. L'homme est un être qui ne peut pas sortir de lui-même, qui comprend les autres par lui-même; s'il dit le contraire, il ment (228). La partie IV (10 p.) est consacrée au décor dynamique artificiel et naturel dans les oeuvres de Proust (objets, chambres, villes, fleurs, arbres, vêtements) lié aux états d'âme et aux caractères de ses personnages. Dans la partie V, la dernière, l'auteur parle du rôle du corps dans l'esthétique de Proust: «La grandeur du vrai art est de découvrir la réalité dont nous vivons et dont nous nous éloignons de plus en plus... Proust voit le monde avec les yeux d'un enfant qui ne connaît pas de perspective. Les perspectives sont le produit de la raison et de l'habitude contre lesquelles tout artiste doit lutter» (254). C'est par l'art uniquement qu'on peut sortir de soi-même et connaître un monde qui n'est pas le nôtre (260). Les sur-

réalistes ont continué la voie de Proust, en ce sens que l'art est basé sur des rêves, le subconscient, mais en même temps ils se séparent de lui, en participant activement à la vie en la détruisant, en haïssant et la tradition et la raison. Proust est pour la tradition et pour la raison (262). Ainsi Proust se rattache au classicisme français (265).

Le dernier chapitre du livre est consacré à Nathalie Sarraute (26 pages). Dans l'introduction (6 p.) l'auteur écrit: «Un monde méconnu demande à sortir de son anonymat, à être admis à la lumière des connaissances humaines et pour ce faire, il se sert de toutes les ruses en son pouvoir» (269). Comme tous les autres membres du groupe, Nathalie Sarraute doute que le roman traditionnel soit en état de satisfaire le lecteur d'aujourd'hui. Le doute devient général: on doute de la véracité du romancier, on doute de l'authenticité des personnages, on doute de la nécessité de l'intrigue... Le génie du soupçon est venu au monde (Stendhal). «Nous sommes entrés dans l'ère du soupçon, — ajoute Nathalie Sarraute... — Pourquoi donc augmenter à l'infini le nombre des personnages romanesques puisque tous les lecteurs s'en méfient? Il faut faire autre chose, trouver une autre matière capable de redonner confiance au lecteur moderne» (273). «Ainsi N. Sarraute se refuse de peindre des caractères, faire des portraits, à nouer des intrigues. Elle est contre le roman en général; on appelle ses romans des 'antiromans'» (273). Quelle est cette matière qu'un romancier peut traiter? N. Sarraute répond: «Le petit fait vrai qui possède sur l'histoire inventée d'incontestables avantages. Et tout d'abord celui d'être vrai» (273—274). Et sa méthode? Elle répond: «Comme le chirurgien qui fixe son regard sur l'endroit précis où il doit porter son effort, l'isolant du corps endormi, l'écrivain doit concentrer toute son attention et sa curiosité sur quelque état psychologique

nouveau, oubliant le personnage immobile qui lui sert de support de hasard» (274). Les trois derniers mots de cette citation peuvent caractériser les romans de Nathalie Sarraute. Ses personnages n'ont pas une identité définie, ils ne sont même pas facilement reconnaissables, leurs actes sont à peine indiqués (274). Dans ce sens les parties II et III sont consacrées à la citation de textes de N. Sarraute, pour appuyer sa thèse. N. Sarraute a choisi elle aussi la pénétration dans la complexité intérieure de la matière psychologique et l'élucidation des causes internes en deçà de la constatation des phénomènes (283). Son moyen principal d'investigation est l'imagination, mais une imagination conditionnée, disciplinée et limitée par une expérience personnelle approfondie au microscope. Comme les biologistes, elle pénètre dans la base physico-chimique de certains phénomènes vitaux qui, sans une interprétation scientifique, donnent l'impression du merveilleux (283). Elle démythifie certains phénomènes psychologiques dont l'interprétation paraissait définitivement acquise (283). La masse protoplasmique et tentaculaire qu'elle scrute a sa vitalité et ses mouvements propres, indépendants de ce qui se passe à la surface des êtres. Cette masse anonyme possède également ses lois propres. L'image stylistique qui la désigne est souvent empruntée à la biologie... quelquefois à la chimie. D'autres fois c'est une masse psycho-pathologique désignée par 'il', qui cherche à entrer en contact avec les masses environnantes, désignées par 'ils' (283). La partie IV est consacrée à la brève analyse des oeuvres de N. Sarraute: *Tropismes* qui pourrait être le titre générique de toute son oeuvre; *Martereau*, *Portrait d'un inconnu*, *Le Planétarium* et *Les Fruits d'or* (1963). Ce dernier roman a toutes les qualités techniques et thématiques de l'écrivain. Le mécanisme du *Planétarium* ressemble à l'au-

tomatismo de la subconscience (289).

Tous les personnages du roman sont entraînés dans un jeu subtil, compliqué, cruel, agressif et toujours inefficace. Ils analysent la vibration: ils ont tous lu *La Phénoménologie* de Merleau-Ponty, et *l'Être et le Néant* (292). N. Sarraute n'est pas Proust, elle reste dans son sillage (293).

Pour conclure, citons un critique croate (Dalibor Cvitan): «Le livre d'Antun Polanšćak peut servir utilement à beaucoup d'étudiants comme source d'information et comme point de départ pour connaître la grande richesse de la littérature française. Les problèmes dont s'occupe Polanšćak ne sont point traités de façon absolue, ils n'ont place ni dans la philosophie, ni dans la sociologie, ni dans l'anthropologie littéraire, ils ont trait à l'analyse psychologique. A aucun endroit de cet ouvrage le lecteur ne peut rencontrer une donnée ou une opinion hâtive, non vérifiée. L'auteur s'en tient à un domaine qu'il connaît bien et n'aborde pas les sujets sur lesquels il n'est pas renseigné de façon systématique» (*Telegram*, Zagreb, 17. II 1967, p. 4).

J. Tomić

NIKŠA STIPČEVIĆ, *Književni pogledi Antonija Gramšija (Le opinioni critico-letterarie di Antonio Gramsci)*, Beograd, «Prosveta», 1967, 238 pp.

Questo studio di N. Stipčević, docente alla Facoltà di Filologia dell'Università di Belgrado, è stato presentato nel 1965 come dissertazione alla stessa Facoltà e riappare ora, aprendo brillantemente la serie «Studi e saggi» dell'Istituto belgradese per la teoria della letteratura e delle arti. Si tratta in effetti di una delle prime monografie dedicate alla «poetica» di Gramsci e ai suoi acuti giudizi sui più importanti fenomeni della letteratura italiana classica e moderna, ed anche perciò il libro merita un'attenzione e un consenso critico particolare.

L'autore si pone il compito di studiare il pensiero gramsciano nelle sue relazioni con la tradizione critica che muove soprattutto dal De Sanctis e da Benedetto Croce, ma anche in relazione a tentativi, non rari né insignificanti, di adattare Gramsci alle necessità di una critica politicizzata o di giustificare (con intenti spesso agiografici) tutto quello che egli lasciò scritto in condizioni, certo, tanto difficili per un sistematico e approfondito esame degli svariati fenomeni che hanno interessato il suo spirito enciclopedico («Introduzione», pp. 11—22).

Nei capitoli «Lotta per un'arte nuova» («Borba za novu umetnost», pp. 23—27), «Critica 'politica' e critica 'estetica'» («'Politička' i 'estetička' kritika», pp. 28—55), «Storicità dell'opera d'arte» («Istoričnost umetničkog dela», pp. 59—69) e «Popolarità dell'opera letteraria» («Popularnost književnog dela», pp. 70—88), vengono studiati, su esempi concreti e alla luce dei risultati delle correnti metodologiche moderne, i principi fondamentali dell'«estetica» e della critica gramsciana, le quali però non presentano un sistema completo. Ma a differenza di quelli che hanno cercato di staccare del tutto Gramsci dal modello crociano o di quelli che ravvisarono due zone nel suo pensiero critico (una, crociana, e un'altra al di fuori dell'area delle teorie del Croce), l'A. insiste su una relazione dialettica e realistica Gramsci-Croce. Così, ad esempio, neanche Gramsci disgiunge la forma dal contenuto, il quale, però, non viene più identificato con l'impressione, ma piuttosto con quella «massa di sentimenti» e quell'«atteggiamento verso la vita» che circola nell'opera d'arte (*Letteratura e vita nazionale*, p. 11). Pertanto Gramsci parla anche a noi, contemporanei, quando dice: «Che l'uomo politico faccia una pressione perché l'arte del suo tempo esprima un determinato mondo culturale è attività politica, non di critica artistica: se il mondo culturale per il quale si lotta è un fatto vivente

e necessario, la sua espansività sarà irresistibile, esso troverà i suoi artisti...» (*Lett. e vita naz.*, p. 12). Questi e altri esempi dell'attualità viva e operante del pensiero di Gramsci sono ben accentuati nel libro di N. Stipčević, e soprattutto nei capitoli citati. La polemica in merito alla letteratura italiana in generale, iniziata dai romantici e continuata da Gramsci, sarebbe invece piuttosto arbitraria e di carattere in parte utopistico, in quanto l'omogeneità nazionale-popolare in senso gramsciano e marxista non fu raggiunta. Secondo il nostro A., Gramsci non ebbe la possibilità e l'occasione di storicizzare meglio la sua critica e quindi in questo settore sarebbero giustificate le maggiori obiezioni al suo pensiero.

Nel capitolo «Gramsci e i problemi della lirica e dell'espressione poetica 'moderna'» («Gramši i problemi 'moderne' poezije i 'modernog' poetskog izraza», pp. 89—101), vengono isolati alcuni atteggiamenti fondamentali del pensatore marxista sulla lirica italiana del nostro secolo. Le sue opinioni negative sui «puri costruttori di concentini, non di immagini» (*Lett. e vita naz.*, p. 9) i quali «... per tecnica, forma ecc. intendono vacuità di gergo da conventicola di teste vuote» (*ib.*, p. 61), sono stati ispirati dalla sua esigenza di un'arte «storica» o «sociale» (*ib.*, p. 64), per cui Gramsci bollava di «neorealismo artistico» la cosiddetta poesia inintelligibile, o, comunque, scarsamente comunicativa. Le ragioni di questa condanna, formulata sul piano della critica e del linguaggio e non su quello della morale e del contenuto, avrebbero la loro origine nei residui del crocianesimo giovanile di Gramsci e nella sua mentalità «neoclassicistica», per cui egli non avrebbe potuto capire sino in fondo il fenomeno estetico ed espressivo del linguaggio della lirica «moderna» non soltanto in Italia e non soltanto del nostro secolo. Ma neanche l'ispirazione genuinamente democratica e tendente alla creazione di un pub-

blico poetico più largo può giustificare la condanna — afferma l'A., richiamandosi alle teorie linguistiche del Bally e del De Saussure, — della ricerca di una metaforicità nuova, la quale d'altronde perde col tempo il suo carattere privato e iniziatico. Gramsci stesso, che pur duramente e a ragione disprezzava il vacuo rivoluzionarismo del Marinetti, in una poco nota lettera indirizzata a Trozki (e pubblicata nella traduzione russa in: L. Trozki, *Literatura i Revolucija*, Mosca, 1923, pp. 116—118), ci dà una conferma interessante sulla simpatia che gli operai di Torino avrebbero dimostrato per i futuristi, la loro pittura e la rivista *Lacerba*. Tuttavia, vorremmo aggiungere che Gramsci, ispiratosi alla tradizione della critica marxista e non soltanto di quella crociana, si rendeva conto di alcuni aspetti fondamentali della crisi dell'arte contemporanea, ma non ebbe, di necessità, la prospettiva moderna, grazie a cui (e ai risultati più recenti delle discipline umanistiche e storiche) oggi è molto più facile proporre delle diagnosi critiche più comprensive e più profonde sulla poesia cosiddetta decadente, dal simbolismo ai nostri giorni.

Il capitolo più ampio è il settimo, dedicato al «tema pirandelliano» in Gramsci («Gramši o Pirandelu», pp. 102—175), il quale, stando allo Stipčević, oltre che essere tra i primi a «scoprire» il teatro del Pirandello, ritornò all'opera dello scrittore agrigentino anche negli anni della prigionia, allargando il proprio interesse di lettore e di critico pur rimanendo sostanzialmente fedele alle sue prime impressioni (Gramsci giovane scrisse e pubblicò, come è ben noto, delle «regolari» recensioni su varie opere drammatiche del Pirandello, dimostrando un orientamento critico piuttosto tradizionalista ma anche una sensibilità pronta e originale). In effetti, il nostro A. ha studiato con ricchezza di particolari tutti o quasi i contatti del rivoluzionario di Torino con le opere del Pirandello, giungendo

a questi giudizi di valore: secondo Gramsci, la tendenza alla deformazione insita nella poetica pirandelliana non si traduce in un'arte suggestiva e vera; l'elemento «retorico» di quest'arte appare anche nei «caratteri», poveri e non approfonditi a sufficienza, mentre l'umorismo è spesso artificiale e la «filosofia» del Pirandello non supera i limiti di un vacuo verbalismo pseudofilosofico. Ma la commedia *Liola* si salva per la schietta forza poetica con cui esprime le antiche tradizioni pagane degli isolani. In conclusione, Gramsci fu cosciente del ruolo d'avanguardia del teatro pirandelliano, riconoscendogli un posto eminente nella storia della cultura italiana. Con queste opinioni di Gramsci-pirandellista (e soprattutto col suo giudizio critico su buona parte dell'opera del Pirandello), l'A. polemizza ampiamente, cercando di spiegarle da una prospettiva metodologica più moderna. Ma l'atteggiamento fondamentale non positivo del Gramsci rispetto al messaggio dello scrittore agrigentino sarà dovuto soltanto al suo crocianesimo giovanile e ai rimasugli di una poetica ottocentista? o, piuttosto, esprimerebbe quell'aspirazione a un'arte realistica e «totale», sentita anche da altri critici marxisti dell'epoca e, certo, anche dai classici del marxismo? Sono citati, infine, i critici che hanno evitato in parte la questione dei giudizi negativi sul Pirandello (Trevisani), definendoli «parziali» (Sapegno, Salinari) o accettandoli senza distinzione critica (Petronio). L'aspetto positivo delle critiche e degli appunti gramsciani sarebbe, soprattutto, nella loro natura stimolante che potrebbe contribuire (e, forse, contribuire negli anni cinquanta) a superamenti critici fecondi. Tuttavia, la trattazione a volte troppo ampia dei meandri della critica pirandelliana nuoce all'economia interna di questo capitolo, che potrebbe essere, invece, il nucleo di una monografia, che N. Stipčević, speriamo, vorrà dedicare al Pirandello.

Anche il capitolo su Gramsci e Dante («Gramsci o Dante», pp. 176—201) è ugualmente ben documentato e le conclusioni a cui l'A. giunge appaiono inconfutabili quanto giustificate: l'interpretazione gramsciana del canto X dell'*Inferno* è un'esemplare e moderna analisi di poesia e accenna a una nuova metodologia critica valida per tutta la *Commedia*, in quanto supera l'antinomia di poesia e struttura, radicalmente definita dal Croce. Certo, Gramsci non fu senza illustri precursori (l'A. cita il Foscolo), ragione per cui ogni discorso sul suo «primato» sarebbe fuori luogo, come pure è innegabile che egli fu lungamente ignorato dalla critica dantesca e non poté influenzare le nuove correnti della dantistica, le quali, però, confermano il significato del suo fortunato incontro con Dante.

Contrariamente a un'affermazione del Croce, l'interesse di Gramsci per il De Sanctis era profondo e duraturo ed è confermato già dai suoi scritti critici degli anni 1914—1920 («Gramsci e De Sanctis», pp. 202—216). Sono assai simili e istruttivi (particolarmente per quelli che hanno insistito sugli influssi della critica democratica russa) alcuni atteggiamenti fondamentali del De Sanctis e di Gramsci sulle relazioni tra storia, letteratura e società, e le reazioni dei due critici rispettivamente ai primi sintomi delle aberrazioni del positivismo e del sociologismo volgare, oltre all'impegno storico-politico comune ad ambedue e all'insegnamento desanctisiano sull'unità di forma-contenuto, accettato e approfondito da Gramsci.

Nel capitolo conclusivo («Zaključujući», pp. 217—226) l'A. raccoglie i risultati della sua indagine, unendoli in giudizi sintetici e in un ultimo confronto degli atteggiamenti gramsciani con quelli del De Sanctis e del Croce, suoi precursori, o, nel caso dell'autore dell'*Estetica*, bersagli polemici. Pur lottando per una trasformazione rivoluzionaria della società e per la formazione corrispondente di

una egemonia politica, Antonio Gramsci, in armonia con la tradizione estetica italiana, non prevedeva mai un asservimento della poesia alle necessità pratiche, ma insisteva piuttosto sulla creazione di una cultura che fosse presupposto indispensabile di un'arte nuova. Ma a differenza del Croce, egli intravvide nuove relazioni tra l'artista, l'opera e la massa degli utenti, creando le basi per una sociologia della lettura. Perciò l'opera di Gramsci ha svolto e continua a svolgere un ruolo estremamente positivo, rappresentando il correlativo tanto necessario a certi eccessi del sociologismo volgare e non meno alla critica politicizzata che riduce l'opera letteraria al suo astratto nucleo ideologico.

Il bel libro di Nikša Stipčević, apparso in un'elegante veste tipografica e senza i soliti errori di stampa, purtroppo tanto frequenti in edizioni simili, termina con un indice dei nomi e un'accurata bibliografia delle opere gramsciane, dei libri e dei saggi (61) dedicati a Gramsci e pubblicati fino al 1965 (1966). Oggi, però, l'elenco andrebbe aggiornato e arricchito di qualche opera nuova che andrebbe scelta soprattutto tra i contributi della critica sovietica.

M. Zorić

DR MIHAÏLO PAVLOVIĆ, *Značajni predstavnici francuskog romana između dva svetska rata (Le Roman français entre les deux guerres)*, Beograd, 1965, Zavod za izdavanje udžbenika Socijalističke Republike Srbije, pp. 179.

Nous avons rendu compte, et salué, la parution du premier livre de M. Pavlović sur la littérature française de l'entre-deux guerres, ici même, dans *Studia Romanica et Anglica Zagrabienisa*, Num. 15—16. Nous nous faisons donc un devoir et un plaisir de signaler maintenant le deuxième livre du Professeur de la Faculté de Philologie de Belgrade, qui complète le premier puisqu'il traite du roman français entre les deux guer-

res. Le premier tome déjà, en plus de la création poétique de la période en question, présentait les prosateurs de la génération dite de 1870: Proust, Gide, Valéry et Colette. Le deuxième traite en effet des romanciers de la génération suivante qui s'imposeront au tout premier plan de la scène littéraire et intellectuelle des années vingt et surtout des années trente.

Il est très justifiable de consacrer un volume entier à ce genre littéraire par excellence de l'entre-deux guerres qu'est le roman. M. Pavlović commence son livre par une brève introduction, brève justement parce qu'elle ne fait pas double emploi avec celle du livre précédent. L'introduction du premier livre retrace, de manière assez exhaustive, l'évolution des idées et du goût de la période littéraire qui intéresse l'auteur dans les deux livres: l'entre-deux guerres. L'introduction succincte du deuxième livre explique au lecteur les principes qui ont présidé au choix des romanciers analysés et propose, avec prudence, deux classifications plus ou moins possibles à appliquer aux représentants du genre romanesque de la période en question. La première classification, plus schématique que l'autre, consiste à diviser les romanciers, d'un côté, en traditionnels, héritiers du roman du 19^{ème} siècle. Roger Martin du Gard, par exemple, en serait un représentant typique, il en serait même l'aboutissement suprême. De l'autre côté, on oppose aux romanciers traditionnels les modernes; ils sont moins préoccupés par les problèmes du style, ils ne posent pas au démiurge dans leurs romans, ils sont plutôt réflexifs, le sujet privilégié de leur réflexion étant la condition humaine. André Malraux, par exemple, serait un représentant typique des modernes. Mais M. Pavlović a hâte de dénoncer, bien judicieusement d'ailleurs, les insuffisances de cette division, à savoir son caractère par trop schématique. Il existe en effet toute une gamme de cas intermé-

diaires. N'empêche que cette division présente un intérêt certain, surtout quand il s'agit de faire ressortir, d'un côté, la continuité et de l'autre, les nouvelles perspectives de la création romanesque en France. Pourtant il faut la combiner avec une deuxième classification et qui repose davantage sur des critères thématiques. Les quinze romanciers traités dans ce livre seraient alors regroupés de la manière suivante: François Mauriac, Jacques de Lacretelle et Julien Green sont rattachés à la tradition du roman psychologique. Georges Duhamel, Jules Romains et Roger Martin du Gard sont surtout préoccupés dans leurs romans par l'homme dans la société. André Maurois se situerait entre ces deux groupes. Jean Giraudoux et Paul Morand sont des peintres poétiques de l'insolite et du pittoresque. Alain-Fournier se situe entre le roman psychologique et le roman poétique. Henry de Montherlant, Antoine de Saint-Exupéry, André Malraux et, dans une certaine mesure et à sa manière, Georges Bernanos sont des représentants du culte de l'énergie et de la grandeur humaine. Jean Giono, finalement, est le représentant du culte de la nature. Il est intéressant de noter que pour M. Pavlović Bernanos, Mauriac, Green, ces deux derniers surtout, ne sont pas avant tout des écrivains catholiques, écrivains de l'inquiétude spirituelle. Dans les romans de Mauriac, par exemple, le thème apparemment principal de la foi, peut passer inaperçu ou être consciemment négligé, sans que ses romans ne perdent rien de leur valeur. On peut aller même jusqu'à dire que beaucoup de romans de Mauriac auraient pu être écrits par un écrivain non catholique de conviction.

En passant aux portraits d'auteurs (quinze articles) M. Pavlović fait voisiner et se suivre les romanciers dans l'ordre que nous avons indiqué plus haut mais il est loin d'appliquer rigoureusement les schémas de classification proposés dans l'introduction. C'est d'ailleurs

un des mérites de son livre qui se compose en effet de quinze articles presque autonomes sur quinze romanciers de l'entre-deux guerres. Dans chaque article, après quelques brèves notes et précisions bio-bibliographiques sur l'auteur, M. Pavlović s'efforce de dégager la signification profonde de la pensée et de l'oeuvre de l'écrivain analysé. Cette manière de composer le livre en quinze articles est sans doute la mieux appropriée au sujet traité, le roman entre les deux guerres. Il s'agit en effet d'une période qui n'est pas caractérisée par l'existence d'écoles et de courants, mais plutôt par l'épanouissement libre des marques individuelles. D'autre part le livre possède une unité certaine: M. Pavlović étudie et fait ressortir systématiquement les correspondances esthétiques et idéologiques des écrivains français de l'entre-deux guerres. Par là, en plus de conférer une unité à son livre, et sans y consacrer un chapitre à part dans ce deuxième tome, il fait de l'histoire des idées, l'histoire des idées étant celle des hommes. En outre il justifie ainsi la périodisation historico-littéraire qu'il a adoptée.

Pour ce qui est du choix des auteurs, nous avons vu quels sont les quinze romanciers étudiés, le cadre a été imposé à M. Pavlović, il nous le dit dans l'introduction, par le programme de la littérature française de sa Faculté, son livre étant destiné avant tout aux étudiants. Il fallait surtout y faire figurer les romanciers de toutes les inspirations caractéristiques de cette période. En somme, certaines déficiences pouvaient difficilement être évitées. Pourtant nous regrettons de ne pas trouver l'étude de la création romanesque d'Aragon du fait qu'elle a été effleurée dans le livre précédent au chapitre consacré à Aragon poète. Nous regrettons également de ne pas y voir figurer Céline, romancier dont l'oeuvre a marqué la sensibilité de toute une génération de lecteurs et qui par les qualités de son écriture représente une valeur litté-

raire acquise. Est-ce qu'il n'aurait pas été intéressant également de situer le phénomène Simenon qui s'affirme dès les années trente. Mais autre part, tombe dans ce deuxième livre un des rares griefs que nous avons fait à M. Pavlović et qui visait, à propos de son premier livre, un certain déséquilibre dû au caractère trop bref, insuffisamment fouillé de quelques portraits d'auteurs. Les articles du deuxième livre son beaucoup mieux partagés et fournis. Pour chaque écrivain M. Pavlović a su tantôt s'identifier à lui pour mieux comprendre sa pensée et son oeuvre, pour mieux saisir ses marques individuelles et motivations profondes, tantôt s'en écarter pour le mieux juger. Il sait trouver le ton pour chaque écrivain, et quand il s'agit de ceux qu'il aime particulièrement, Roger Martin du Gard, André Malraux, Alain-Fournier, par exemple, c'est avec une pénétration sympathique, un entrain passionné qu'il prend possession de l'oeuvre et de son auteur étroitement impliqués. M. Pavlović sait admirer et faire admirer. N'est-ce pas une des plus importantes fonctions du critique, de

l'historien de la littérature, du professeur?

Ce livre se termine par un appendice bibliographique assez important qui se divise en deux parties: la première est d'ordre général, la seconde est consacrée tour à tour à chacun des quinze romanciers traités. Ainsi se trouve accrue l'utilité de ce livre sur le roman français entre les deux guerres.

M. Pavlović destine modestement son livre surtout aux jeunes propédeutes de sa Faculté: il accroîtra, en effet, leurs connaissances et affinera leur goût, mais il devrait intéresser aussi de nombreux lecteurs yougoslaves désireux de s'initier à l'oeuvre et à la pensée des romanciers français de l'entre-deux guerres et d'acquiescer ainsi une des clés du roman français contemporain. Ce livre le leur permettra car c'est un bon livre, d'un professeur qui sait allier un goût sûr et une information vaste, à une réflexion morale et sens didactique discrets et efficaces.

J. Tarle