

Miguel Vedda

A proposito delle riflessioni del giovane Lukács sul Romanticismo tedesco

(traduzione di Antonino Infranca)

I

Lukács e il Romanticismo: secondo un cliché diffuso sarebbe esistito tra i due un confronto mortale che si spiega solo con strette motivazioni ideologiche. Tale confronto si troverebbe alla base della condanna che subì il Romanticismo tedesco nella filologia della DDR e, in termini più ampi, del cosiddetto socialismo reale. Nella sua conferenza “Illuminismo francese e Romanticismo tedesco” (1962), Werner Kraus sostenne: “Nei suoi scritti pubblicati immediatamente dopo la fine della guerra, Georg Lukács condannò *en bloc* il Romanticismo tedesco come movimento di reazione [...] Forse unicamente un procedimento grossolanamente antitetico, una immagine a bianco e nero, poteva soddisfare il bisogno della prima ora”¹. Vediamo applicata qui una risorsa abituale, ma non per questo meno ingiustificata: l’attribuzione a Lukács di certe posizioni difese da alcuni dei supposti seguaci; in sé ciò non è meno insensato che condannare in Marx le semplificazioni e distorsioni nelle quali incorsero, per esempio, determinati accademici e divulgatori della Seconda Internazionale o durante il periodo stalinista. Una revisione degli scritti lukácsiani più importanti permette una visione più acuta e differenziata sul Romanticismo tedesco, al di là del fatto che i giudizi siano encomiastici o condannatori. Nell’opera di Lukács, non solo troviamo, per lo più, giudizi molto positivi da *Vita di un perdigiorno* di Eichendorff, il *Michael Kohlhaas* di Kleist o il complesso dell’opera di Hoffmann; troviamo anche fondata la tesi che il Romanticismo ha significato un apporto ineludibile per l’analisi e il giudizio della Modernità. Questa tesi è fondamentale nel momento di giustificare, per esempio, la superiorità di Balzac rispetto a Stendhal; così, in *Balzac e il realismo francese* (1945)² si afferma che i grandi scrittori del secolo XIX, che non potevano superare l’orizzonte borghese ma che pretendevano di ottenere una visione del mondo comprensiva e vera, dovevano trovarsi davanti a un dilemma: non potevano essere romantici

¹ W. Kraus, *Perspektiven und Probleme. Zu französischen und deutschen Aufklärung und andere Aufsätze*. Luchterhand, Neuwied y Berlin 1965, pp. 282 e segg.

² Il volume riunisce articoli scritti tra il 1934 e il 1940. Poi Lukács scrisse un’introduzione per la riedizione tedesca del 1951 [In italiano questi saggi su Balzac e il realismo francese sono raccolti in *Saggi sul realismo*; NdT].

nel senso scolastico del termine – poiché questo gli avrebbe impedito di comprendere il senso in cui avanzava la storia – ma neanche potevano smettere di ottenere profitto dalla critica romantica del capitalismo e della sua cultura, a rischio di convertirsi in apologeti incondizionati della società borghese: “Dovevano dunque adoperarsi a superare il romanticismo [...] E dobbiamo aggiungere ancora che a questa sintesi neppur uno dei grandi scrittori dell’epoca arrivò senza riserve e senza contraddizioni. Le maggiori qualità di scrittore derivarono loro dalle contraddizioni, oggettivamente per loro insolubili ma coraggiosamente affrontate, della loro posizione sociale e spirituale”³.

Un tale atteggiamento suppone la determinazione di esaminare il Romanticismo riconoscendo la molteplicità di aspetti che lo integrano, evitando il metodo proudhoniano consistente nel separare gli aspetti “cattivi” dai “buoni” ed affermare che è possibile scartare i primi e conservare soltanto i secondi. Gli apporti del Romanticismo sono uniti ai loro limiti *in un modo obiettivo* ed è sbagliato supporre che sia possibile dissociarli con un atto di volontà. Un’identificazione con la prospettiva romantica, implicando una postura di unilaterale rifiuto di fronte alla Modernità, deve ostacolare una comprensione di questa in ogni sua contraddittorietà; ma non è neanche considerato l’impegno di certi scrittori e pensatori di rimanere legati a prospettive del periodo eroico della borghesia e di mantenere gli occhi chiusi di fronte al fatto che la realtà successiva alla Rivoluzione francese non può più essere intesa applicando i parametri dell’Illuminismo.

II

Come accade continuamente in Lukács, il proposito, avvicinandosi a qualche fenomeno estetico del passato, non è la semplice ricostruzione archeologica, bensì l’intervento in dibattiti contemporanei. Per l’autore de *L’anima e le forme*, criticare i romantici tedeschi significa perseguire un processo – ai suoi occhi di decadenza – che trova il suo culmine nell’impressionismo letterario della fine del XIX secolo e degli inizi del XX. La condanna delle tendenze impressionistiche ha già un posto rilevante nel libro sul dramma moderno, dove autori come Maurice Donnay, Curel, Porto-Riche, Checov o Schnitzler sono giudicati espressioni di un relativismo che possiede conseguenze funeste non solo per l’evoluzione del dramma, bensì per l’intera cultura. Con il “riconoscimento della relatività di tutte le cose” comincia un “un processo di dissoluzione che

³ G. Lukács, *Balzac und der französische Realismus*, Aufbau, Berlin 1951, p. 69; tr. it. di M. e A. Brelich, *Saggi sul realismo*, Einaudi, Torino 1976, pp. 93-94.

deve terminare nella completa dissoluzione della forma drammatica”⁴; ma, una volta che il relativismo penetra anche negli stessi esseri umani, ciò rappresenta la conseguenza necessaria dello stadio precedente, il dramma è arrivato alla sua fine. In quanto gli esseri umani del dramma sanno e intuiscono ciò che, nello stadio precedente, aveva visto soltanto il suo poeta, non c’è più nessuna capacità di agire, nessuna possibilità di porre tutto in gioco; la lotta è sostituita da un sorriso rassegnato e un restringersi di spalle⁵.

Questa critica al relativismo trova un punto di condensazione in *Cultura estetica*, dove l’impressionismo appare come una delle manifestazioni più estreme della capitolazione dell’arte contemporanea davanti alle potenze orientate a liquidare ogni comunità e ogni cultura autentica e vantaggiosa. Ne *Le vie si sono divise*, Lukács si impegna ad impugnare quel processo (che avrebbe attraversato tutto il XIX secolo) con il quale, “in questo mondo, tutto si era trasformato in stati d’animo. Non vi era in esso nulla di solido, né di costante; nulla che si potesse immaginare o che fosse almeno lecito figurarsi come svincolato dalla schiavitù dell’attimo [...] Tutto si trasformava in stati d’animo; tutto esisteva per un attimo solo, per quell’attimo in cui [...] io osservavo qualcosa in una luce particolare. Un attimo dopo, tutto era cambiato. E non esisteva nulla che potesse mettere ordine nell’informe e dilagante marea degli attimi”⁶.

Prodotto di queste condizioni è stata un’arte della superficie che, in quanto tale, “non poteva essere che l’arte delle sensazioni, un’arte che nega l’approfondimento, la valutazione, il discernimento”⁷; in questa arte non esiste forma, poiché la forma è “il principio della valutazione, del discernimento e della creazione di un ordine”⁸. Gli uomini dell’epoca si sono rivolti a “desiderare che si ristabilisca l’ordine”⁹, per il quale è necessario escludere l’impressionismo e tutte le sue manifestazioni, così come tornare all’arte del passato, “l’arte dell’ordine e dei valori, l’arte della costruzione finita”¹⁰. Di fronte all’impressionismo, un’arte architettonica; un’arte rivolta verso l’ordine e destinata a distruggere ogni anar-

⁴ G. Lukács, *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*. Ed. de F. Benseler, Luchterhand, Darmstadt 1981, p. 381 [L’edizione italiana *Il dramma moderno dal naturalismo a Hoffmannstahl*, Sugarco, Milano 1976 è ridotta rispetto all’edizione tedesca, infatti il paragrafo dedicato agli impressionisti francesi è stato tagliato; NdT].

⁵ *Ibidem*.

⁶ G. Lukács, *Cultura estetica*, tr. it. di Marinella D’Alessandro, Newton Compton, Roma 1977, p. 32.

⁷ *Ivi*, p. 34.

⁸ *Ivi*, p. 35.

⁹ *Ivi*, p. 36.

¹⁰ *Ivi*, p. 37.

chia, basata su sensazioni e stati d'animo. La riapparizione di questa arte "autentica" equivale a una dichiarazione di guerra contro ogni tipo di "sensazioni e stati d'animo, di disordine e di negazione dei valori, ogni tipo di arte e di concezione del mondo in cui l'io costituisca la prima e l'ultima parola"¹¹.

Ne *L'anima e le forme* troviamo la stessa avversione contro una realtà che si presenta come un'"anarchia del chiaroscuro", come un caos nel cui seno tutte le cose si confondono in un'impura mescolanza e nulla fiorisce fino a raggiungere la pienezza. Non possiamo soffermarci a considerare fino a che punto la prospettiva lukacsiana oscilli qui tra una critica storica e un'altra di carattere atemporale e metafisico; l'importante è sottolineare che l'interesse del filosofo è incoronare la categoria di forma, non più soltanto come elemento essenziale della configurazione artistica, bensì anche come principio vitale: "La forma è il giudice più alto dell'esistenza. La facoltà di rappresentare in una forma è una forza giudicatrice, un fatto etico, mentre ogni soggetto rappresentato contiene un giudizio di valore. Ogni modo di rappresentazione, ogni forma della letteratura, rappresentano un gradino nella gerarchia delle possibilità di esistenza: quando è stato deciso quale forma sia adatta alle manifestazioni esistenziali di un uomo, e quale forma richiedano i momenti più alti della sua esistenza, è già stata pronunciata una sentenza decisiva su di lui e sul suo destino"¹².

La nuova arte esige una rinuncia alla molteplicità anarchica della realtà empirica; il sacrificio della propria vita sull'altare della forma è il rituale al quale devono sottomettersi tutti coloro che bramano professare la religione dell'arte. La forma è una divinità dispotica che accetta soltanto una dedizione incondizionata e che respinge i timidi adoratori. Il giovane Lukács (che in *Essenza e forma del saggio* afferma di essere in attesa di una nuova *Drammaturgia* che, in opposizione a quella di Lessing, risulti avversa a Shakespeare e favorevole a Corneille) cerca di resuscitare l'estetica neoclassica come alternativa di contro all'anarchia del presente. Nel libro sul dramma moderno, le due tradizioni fondamentali nella storia del genere erano date con l'unità e coerenza della tragedia sofoclea e con la totalità, la "ricchezza della vita e il colorito brillante della vita" del teatro shakespeariano. Radicalizzando le sue posizioni, l'autore della *Metafisica della tragedia* esalta i continuatori moderni di Sofocle – della *tragédie classique* francese e da Alfieri a Paul Ernst – e condanna tutta la linea che, partendo da Shakespeare, conclude nel dramma realista e naturalista. Restio a mantenere una separazione tra forma ed empiria, questi cerca di stabilire un compromesso con pregiudizio di entrambe.

¹¹ Ivi, p. 38.

¹² G. Lukács, *El alma y las formas / Teoría de la novela*, tr. sp. di M. Sacristán, Grijalbo, Barcelona 1985, p. 272; *Teoría del romanzo*, tr. it. di S. Bologna, Se, Milano 1991, p. 260.

Il Romanticismo è praticamente assente nel libro sul dramma moderno. Se si inserisce ne *L'anima e le forme* è con l'obiettivo di illustrare una maniera tipica, ma ai suoi occhi illegittima, di configurare la Modernità. Lukács, che nella lettera a Leo Popper del 27 ottobre 1909, aveva affermato: "La mia vita è in gran parte una critica del romanticismo"¹³, descrive lo scenario storico nel quale era nato il movimento di Jena in termini che ricordano quelli impiegati dal filosofo per descrivere il proprio tempo. L'Europa della fine del XVIII secolo è, in effetti, descritta come uno scenario nel quale tutto "parve dissolversi"¹⁴: una volta che il razionalismo ebbe detronizzato tutti i valori esistenti e resistito a una reazione sentimentale "almeno [...] atomizzata e anarchica", le armi di entrambi i contendenti furono spezzate dalle mani di Kant, in modo che sembrò "nessuno sarebbe più riuscito a ristabilire l'ordine, nella massa sempre crescente di nuove conoscenze e di cupe profondità"¹⁵. In mezzo a questo caos universale, solo Goethe riuscì ad edificare un'alternativa; attorno a lui – si noti la somiglianza con la caratterizzazione lukácsiana – "l'individualismo cominciò a decomporsi, divenne anarchia degli istinti, particolarismo che si perde in dettagli e stati d'animo, pietosa rinuncia; egli solo poté trovare per sé un ordine"¹⁶. Nell'immagine neoclassica di Goethe, che Lukács qui traccia, lo scrittore tedesco appare vincolato con la categoria della rinuncia; con la rinuncia, innanzitutto, a stabilire un compromesso tra forma estetica e vita empirica. Con questa delimitazione i romantici di Jena rompono, configurando un mondo omogeneo, unitario in sé stesso e organico e identificandolo con il reale. In questo modo, perdettero la tensione che esiste "tra poesia e vita, quello che permette ad entrambe di possedere una forza reale e creatrice di valori, andava perduto per loro. Non lo recuperarono mai, perché lo avevano semplicemente dimenticato sulla terra nel loro volo eroico-frivolo verso il cielo; essi ignoravano quasi completamente la sua esistenza"¹⁷. Questa messa in questione sbocca in un'affermazione di principio: per Lukács, la forza di ogni opera vera e autentica consiste "nel saper mantenere la divisione degli elementi eterogenei e nel saper creare una nuova strutturazione del mondo, unitaria e definitivamente svincolata dalla realtà"¹⁸. È questo ciò che i romantici non compresero: dato che identificarono il mondo sognato con il reale, riuscirono a credere che fosse possibile un'azione senza rinuncia e un poetizzare la realtà. Ma ogni fare, ogni azione e

¹³ G. Lukács, *Briefwechsel 1902-1917*, É. Karádi e É. Fekete (a cura di), Corvina, Budapest 1982, p. 91; tr. it. di A. Scarponi, Editori Riuniti, Roma 1984, p. 99.

¹⁴ G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 73-90.

¹⁵ Ivi, p. 76.

¹⁶ Ivi, p. 77.

¹⁷ Ivi, p. 85.

¹⁸ Ivi, p. 86.

ogni creazione limitano; un'azione non si realizza mai senza rinuncia e il suo autore non possiederà mai onnilateralità. La tragica cecità dei romantici consistette nel fatto che né poterono né vollero vedere chiaramente questa necessità¹⁹.

Quando Novalis deplora che Goethe abbia dovuto rinunciare a molto per trovare la sua patria poetica non fa altro che porre manifestamente – senza saperlo – i fondamenti dell'insufficienza romantica; il modello del *Panpoetismo*, per il quale la poesia è, come la natura per Spinoza, l'uno e il tutto, non implica né configurare, né superare il destino, bensì soltanto poetizzarlo; il desiderio novalisiano di creare un ordine che lo contenesse tutto e per il quale non fosse necessaria nessuna rinuncia conduceva a una fuga nell'interiorità: “Il cammino verso l'interiorità, da essi intrapreso, poteva condurre soltanto a una fusione organica di tutti i dati di fatto, a una bella armonia di immagini delle cose, non a un dominio delle cose”²⁰. Come un *leitmotiv* ricorrono nel saggio immagini di ascensione, orientate a mostrare il modo in cui i pellegrinaggi intrapresi dai differenti romantici alla ricerca di una nuova mitologia, di una nuova cultura, terminarono isolandoli dalla realtà materiale e sociale, esiliandoli in un universo di idee dal quale non era possibile riprendere il contatto con la vita. Da qui si definisce il progetto romantico come una Torre di Babele, il cui unico fondamento era l'aria e che, infine, doveva affondare e trascinare con sé i suoi costruttori²¹; che sottolinea la separazione crescente tra cime e fondamenta nella costruzione romantica e che afferma che coloro che arrivarono in alto non potevano respirare né discendere²². I pensatori e poeti che credettero, per qualche tempo, in una ascensione comune rimasero senza suolo sotto i piedi e, allora, compresero che avevano edificato castelli in aria.

III

Nella lettera a Leo Popper del 1909, che abbiamo citato precedentemente, Lukács commenta: “La critica dell'epica e quella del romanticismo non sono separabili. Infatti l'affinità terminologica fra *Roman* e *romantisch* non è casuale: il romanzo è stato la forma tipica del romanticismo – nella vita come nell'arte”²³. Queste considerazioni annun-

¹⁹ Ivi, p. 87.

²⁰ Ivi, p. 83.

²¹ Ivi, p. 75.

²² Ivi, p. 76.

²³ G. Lukács, *Selected Correspondence 1902-1920*. tr. eng. e note di J. Marcus e Z. Tar., Columbia U.P., New York 1986, p. 104 [tr. it. cit., p. 99].

ciano temi di un periodo successivo del pensiero lukacsiano: quello che comprende le opere collegate al *Progetto Dostoevskij*, di cui la più celebre è *Teoria del romanzo*, ma al quale appartengono anche *l'Estetica del romanzo*, *Intorno al problema non tragico* e le abbondanti annotazioni per il programmato, ma mai scritto, libro su Dostoevskij. Il proposito di Lukács era comporre un saggio in due parti, la prima delle quali – *Teoria del romanzo* – sarebbe stata destinata a caratterizzare il romanzo come genere rappresentativo di un'era borghese immersa in una crisi mortale, mentre la seconda doveva esaminare la genesi di una nuova epopea, i cui annunci il giovane Lukács trova in Dostoevskij. La disgiunzione appare riassunta in un'antitesi tra il Romanticismo e Dostoevskij; di fatto, le *Annotazioni* si aprono con le alternative: “Il problema del romanticismo – come problema opposto a Dostoevskij. Romanzo e epos”²⁴. Il Lukács del “Progetto Dostoevskij” vede nell'estetica e nella filosofia della vita dei romantici un nucleo di problemi comuni a tutta l'arte della società borghese sviluppata; è caratteristico che il filosofo conierà il termine di *romanticismo della disillusione* per designare il romanzo contemporaneo e che in Flaubert, il maggiore esponente di questa versione romanzesca, si trovi il culmine della scuola romantica; cioè, di una scuola che colloca l'*io* come fonte di ogni dover essere e come materiale per la realizzazione di questo *Sollen*. In Flaubert, “la vita si fa poesia, ma con ciò l'uomo diventa al tempo stesso poeta e spettatore di una vita, la sua, foggiate al modo di un'opera d'arte”²⁵. Quando, nelle ultime righe della *Teoria del romanzo*, si dice che la concezione del mondo dostoevskiana non conserva nessuna relazione con il romanticismo europeo del XIX secolo, né con le reazioni egualmente romantiche che si proposero di contrastarlo, lo fa perché trova in questa concezione del mondo i fondamenti di una cultura che, in quanto tale, concepisce gli uomini non come individui isolati, bensì come membri di una *realtà animica* (*Seelenwirklichkeit*). Il fondamento di una realtà simile non è l'*io* (*Selbst*), bensì l'*anima* (*Seele*); da qui che nella *Seelenwirklichkeit* di Dostoevskij si insinua una soluzione per il problema che ha tentato invano di risolvere la civilizzazione borghese: il problema di trovare le strade che conducono da un'anima all'altra²⁶. Risulta inspiegabile che, secondo Lukács, l'autore di *Delitto e castigo* non conosca il culto della natura che praticano i romantici dell'Europa Occidentale²⁷.

²⁴ G. Lukács, *Dostojewski: Notizen und Entwürfe*. Ed. J.C. Nyíri., Adadémiai Kiadó, Budapest 1985, p. 35. Esiste una traduzione allo spagnolo: J. Alcoriza e A. Lastra (a cura di), *Dostoevskij*, Murcia, Leserwelt 2000 che consideriamo problematica, per cui abbiamo preferito fare una nostra traduzione; *Dostoevskij*, tr. it. di M. Cometa, SE, Milano 2000, p. 85.

²⁵ G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p. 111.

²⁶ Cfr. G. Lukács, *Selected Correspondence*, cit., p. 248; lettera a Ernst del 4/5/1915; tr. it. cit., p. 207.

²⁷ La poesia di Schiller (che rappresenta la posizione opposta a quella di Dostoevskij)

La categoria del *romanticismo della disillusione* comprende la quasi totalità del romanzo del secolo XIX, inglobando scrittori molto dissimili tra loro. Potremmo chiederci allora se il Lukács di questo periodo offre un'approssimazione specifica al romanzo romantico *stricto sensu* e, innanzitutto, al Romanticismo tedesco. Non c'è in lui un'analisi specifica dell'importante produzione di autori come Arnim, Toeck, Eichendorff, Hoffmann o Jean Paul, per menzionare soltanto alcuni nomi. Il più specifico che si potrebbe citare sono i commenti su Novalis in *Teoria del romanzo*; commenti che, ancora una volta, definiscono Hardenberg a partire dalla contrapposizione a Goethe. Di fronte alla fragile sintesi, ma effettiva che offre il *Meister*, l'elaborazione romantica racchiude un pericolo: quello di romanticizzare la realtà fino a raggiungere un ambito posto al di là del reale, verso una sfera aproblematica per la quale risultano insufficienti le forme della configurazione del romanzo. Lukács trova comprensibile che Novalis disapprovi il *Bildungsroman* goethiano a causa del suo prosaicismo e che lo definisca un *Candide* diretto contro la poesia; anche se ritorni, per contrastare le tendenze prosaiche del suo tempo, all'epoca dell'epopea cavalleresca. Entrambe le cose sono in relazione con il desiderio di introdurre il mondo reale dentro l'ambito aproblematico del racconto meraviglioso. Lukács mostra che questa sintesi doveva fallire; da un lato, perché la realtà era troppo appesantita di peso terreno e il mondo trascendente è troppo etereo e carente di contenuto (a ragione della sua provenienza dalla sfera del puramente astratto e speculativo) perché possano unirsi mirando alla configurazione di una totalità viva. In questo modo: «La romanticizzazione della realtà riveste quest'ultima di una lirica parvenza di poesia che non si lascia tradurre in eventi, in epica [...] La stilizzazione di Novalis rimane pertanto eminentemente riflessiva: essa attenua il pericolo in superficie, ma lo inasprisce nella sostanza»²⁸.

Dato che Novalis non era disposto a scegliere la soluzione goethiana, non rimaneva altra strada che poetizzare le strutture nella loro esistenza oggettiva, creando così un mondo bello, armonico, ma autosufficiente e carente di relazioni che si lega soltanto in forma riflessiva, ma non epica sia con la trascendenza definitiva che con l'interiorità problematica e così non può convertirsi in totalità. Da questa caratterizzazione si deduce perché l'*Offerdingen* doveva trovarsi sotto opere che, come l'*Educazione sentimentale* di Flaubert o il *Nils Lyhne* di Jacobsen, configurano in maniera categorica lo stato di crisi del mondo borghese senza coprirlo. Per Nova-

“va sempre dapprima un passo oltre la natura e poi brama ritornarvi” (G. Lukács, *Dostojewski: Notizen und Entwürfe*, cit., p. 58; tr. it. cit., p. 24). Il passo è una citazione dal *Diario* di Hebbel.

²⁸ G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 133-134.

lis non era possibile né adottare la poetica flaubertiana del romanzo, né avanzare, come lo avrebbe fatto Dostoevskij, in direzione di una nuova epopea, un'impresa irraggiungibile – secondo il giovane Lukács – dentro l'universo europeo occidentale. Per l'autore di *Teoria del romanzo*, come per quello de *L'anima e le forme*, al di là di tutta l'importanza estetica e teorica di Novalis, c'è nelle opere di questi un'insufficienza sostanziale: “Eppure c'era qualcosa di empio in tutto questo ...”²⁹.

Bibliografia

- Krauss W., *Perspektiven und Probleme. Zu französischen und deutschen Aufklärung und andere Aufsätze*. Luchterhand, Neuwied y Berlín 1965.
- Lukács G., *Balzac und der französische Realismus*, Aufbau, Berlín 1951, p. 69; tr. it. di M. e A. Brelich, *Saggi sul realismo*, Einaudi, Torino 1976.
- Id., *Briefwechsel 1902-1917*, É. Karádi e É. Fekete (a cura di), Corvina, Budapest 1982.
- Id., *Cultura estetica*, tr. it. di Marinella D'Alessandro, Newton Compton, Roma 1977.
- Id., *Dostojewski: Notizen und Entwürfe*. Ed. J.C. Nyíri., Adadémiai Kiadó, Budapest 1985; tr. it. di M. Cometa, *Dostoevskij*, SE, Milano 2000.
- Id., *El alma y las formas / Teoría de la novela*, tr. sp. di M. Sacristán, Grijalbo, Barcelona 1985, p. 272; *Teoria del romanzo*, tr. it. di S. Bologna, Se, Milano 1991.
- Id., *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*. Ed. de F. Benseler, Luchterhand, Darmstadt 1981; *Il dramma moderno dal naturalismo a Hoffmannstahl*, Sugarco, Milano 1976.
- Id., *Selected Correspondence 1902-1920*, tr. eng. e note di J. Marcus e Z. Tar., Columbia U.P., New York 1986; *Epistolario 1902-1917*, tr. it. di A. Scarponi, Editori Riuniti, Roma 1984.

²⁹ Ivi, p. 80.