

Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (1997)

Heft: 26: Intertextualité : nouvelles questions - nouvelles réponses = Intertextualität : neue Fragen - neue Antworten

Buchbesprechung: Lectorium

Autor: Fachard, Denis / Dal Busco, Fabio / Fumagalli, Edoardo

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 08.03.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Lectorium

Dante, *Oeuvres complètes*. Traduction nouvelle sous la direction de Christian Bec, (Classiques Modernes), Paris, La Pochothèque, 1996.

Unifiée par une constante recherche commune d’“exactitude” et d’“accessibilité immédiate en français moderne”, cette précieuse édition dirigée par Christian Bec (à qui l’on doit la traduction de la *Vie nouvelle*, des *Rimes*, du *Banquet* ainsi que les notes critiques en bas de page) offre au lecteur francophone le texte intégral des oeuvres complètes de Dante. Les traductions des textes vulgaires et latins, confiées à d’éminents spécialistes, expriment au travers de la rigueur et de la sensibilité de chaque traducteur l’extraordinaire richesse d’une langue qui à elle seule suggère et reflète, que ce soit dans les poésies amoureuses, les traités philosophiques, politiques et scientifiques (sans parler de la seule *Divine Comédie*), le message universel du poète florentin.

En s’efforçant constamment d’adhérer à l’esprit de cette langue, Christian Bec reproduit avec fidélité les accents rhétoriques, la spontanéité voire l’incisivité des compositions de jeunesse, des poésies d’inspiration “stilnovista” ou “petrosa” et des sonnets de nature caricaturale, ou encore, dans un registre différent, l’harmonieuse dialectique entre prose et vers de la *Vie nouvelle*, l’élégance et la solennité de la prose du *Banquet*. Dans une perspective semblable, l’occasionnelle terminologie critique privilégiée par François Livi pour la traduction des trois Livres de la *Monarchie* non seulement propose, tout en respectant la densité du raisonnement et la portée du message politique, une lecture moderne du traité, mais invite le lecteur à actualiser certains concepts politiques qui, bien que séparés du contexte historique de leur auteur, révèlent aujourd’hui encore toute leur pertinence. Pour ce qui est des autres oeuvres latines, la traduction de Roberto Barbone et Antonio Stäuble a su parfaitement s’adapter à leur hétérogénéité; ainsi la lecture de *De l’éloquence en langue vulgaire* met en évidence la perception résolument moderne que Dante avait de la vie et de l’évolution des langues, la traduction précise et claire de la *Querelle de l’eau et de la terre* écrit en 1320 à Vérone semble se jouer de la complexité d’un traité scientifique et philosophique resté jusqu’à ce jour d’une compréhension difficile, et tout le tragique de la violente invective de l’exilé contre sa patrie “odiosamata” résonne dans le texte français des *Epîtres*.

Tout en se conformant aux règles de base suivies par les autres traducteurs, Marc Scialom a voulu toutefois y associer deux critères corollaires pour sa nouvelle traduction de la *Divine Comédie*: la “vive exigence de lisibilité aujourd’hui” et une expression conforme à la force poétique du texte. Dante avait averti dans le *Banquet* (I.8) que “Chacun doit en effet

savoir que nulle chose dotée d'harmonie musicale ne peut être transposée de sa propre langue en une autre sans y perdre douceur et harmonie"; en remplaçant l'*endecasillabo* italien par le décasyllabe, le traducteur reproduit l'unicité métrique originale, donnant ainsi au poème un nouveau souffle rythmique; et si quelques choix lexicaux hardis, le mimétisme d'effets stylistiques ou phoniques voulus par le poète, la création de néologismes ou l'imitation de dialectalismes équivalents dans la langue et la culture françaises pourront sans doute, aux yeux de certains, altérer la "douceur" et "l'harmonie" du vers, en revanche ce rappel vivant d'une langue singulièrement plurivoque a le mérite de faire prendre conscience au lecteur d'une koiné innovatrice qui du reste, à l'époque de Dante et jusqu'aux querelles sur la question de la langue au XVI^e siècle, fut loin de faire l'unanimité auprès de ses critiques les plus illustres.

En alliant ainsi à la fois rigueur, précision, efficacité, fiabilité, interprétation et innovation lorsque le texte l'exigeait, l'ensemble de ces traductions, plus de trois décennies après la publication par André Pézard des *Oeuvres complètes* de Dante (Gallimard, 1965), fait oeuvre de référence; elle permet de relire *La Divine Comédie* dans une tonalité parfois insolite mais toujours fidèle à l'esprit de l'original, de réévaluer la portée intellectuelle d'oeuvres trop souvent considérées comme mineures, somme toute de jeter une lumière nouvelle sur une immense fresque emblématique de la civilisation médiévale, que la prestigieuse et savante traduction de l'insigne dantiste avait, paradoxalement, quelque peu estompée.

Denis Fachard

Machiavel, *Oeuvres*. Traduction de l'italien par Christian Bec, (Bouquins), Paris, Éditions Robert Laffont, 1996, 1386 p.

Plus qu'une correction des "balafres" admises par E. Barincou, éditeur des *Oeuvres complètes* de Machiavel (Pléiade, 1958), balafres sous lesquelles se cachent "inexactitudes, faux-sens et même contresens" (*Avant-propos*), l'excellente traduction que nous livre aujourd'hui C. Bec s'accompagne d'une riche *Préface* dans laquelle l'auteur, mettant à profit des décennies de recherches et de travaux sur l'Humanisme et la Renaissance, dessine le profil d'un homme et d'une pensée dont l'interprétation fallacieuse perpétrée au cours des siècles caricatura les intuitions originales. Nourri des directions les plus marquées de l'histoire de la critique machiavélienne, ce brillant essai critique retrace en douze tableaux les étapes parcourues par

le “praticien de la politique” (p. III), le politologue, l’écrivain, le polémologue ou encore l’historiographe, et met en relief tout au long de ces diverses activités les traits visant à donner une image authentique du citoyen et de l’homme privé.

Loin de vouloir faire de Machiavel un philosophe occupé à “rassembler et à unifier ses observations et ses réflexions en une théorie unitaire” (p. xxx), cette vaste synthèse dresse un bilan magistral de son message et souligne le caractère particulièrement audacieux de certaines prises de position telles que les rapports entre la morale et la politique, entre la religion et l’État, la gestion de l’État reposant sur les forces antinomiques que sont les “grands” et le “peuple”, la nécessité d’une armée nationale ou encore l’unité du territoire. Quant à l’attitude – compromettante aux yeux de certains – de l’intellectuel fondamentalement républicain sur le point de se transformer en courtisan lorsqu’il est désespérément en quête de travail, C. Bec écrit que “reconnaître ce fait, ce n’est pas réduire la stature de l’homme et de l’écrivain, mais c’est mieux comprendre son drame” (p. xxxIII); mieux comprendre la fin d’une époque, pourrait-on ajouter, puisque, élevé à un niveau historique, le phénomène confirme en fait l’existence d’une “homologie entre l’itinéraire machiavélien et le chemin emprunté par l’humanisme au XV^e siècle: d’abord “civique”, puis littéraire et enfin courtisan” (p. xxxII). Écorchant encore le mythe du pessimisme anthropologique du Florentin, mais sans pour autant nier que les hommes, dans l’esprit de Machiavel, “naissent (et vivent) socialement mauvais: cupides, ambitieux, vaniteux, lâches, versatiles” (p. vii), C. Bec rappelle qu’il incombe à ces mêmes hommes de transformer un héritage négatif en ressources positives s’ils entendent garantir la liberté et la force du peuple. S’ingéniant à distinguer cette pensée des idéologies de son époque, l’auteur démontre de façon probante que derrière un indéniable goût de la provocation fermente en réalité une force entropique visant à transcender les idées politiques ou les conceptions historiographiques contemporaines; puis, nuancant les revendications de démarche et de raisonnement innovateurs péremptoirement affichées dans la dédicace du *Prince*, il confirme les origines classiques du concept de Fortune attribué abusivement pendant des siècles au Florentin; l’originalité d’une telle méthode, précise C. Bec, réside plutôt dans le fait qu’elle entend se définir, par rapport à l’homme, d’une façon exclusivement politique (p. iv), et par rapport à l’interprétation des faits, par un système fondamentalement historique dont le paramètre central reste une constante dialectique entre l’Antiquité et le présent.

Symbiose d’une technique consommée de la traduction et d’une grande connaissance de l’histoire des cultures et des langages de la société florenti-

ne, la présente traduction, à la fois rigoureuse et élégante, qui témoigne d'une perception immédiate du texte, permet au lecteur d'une part de suivre, au travers de l'articulation serrée du discours original, les méandres de la pensée machiavélienne, de l'autre de vérifier la multiplicité expressive d'une langue plus technique lorsqu'elle porte le sceau de la Chancellerie, plus tourmentée et littéraire quand elle naît de la solitude de San Casciano. Or, tant la rigueur du raisonnement que la clarté de l'expression se devaient d'être fidèlement rendues dans la traduction des *Premiers écrits politiques*, pour attester que le grand Machiavel s'y trouvait déjà "*in nuce!*" (p. 4). Concordant avec la règle linguistique de base énoncée dans la dédicace du *Prince* ("Cette oeuvre, je ne l'ai ni ornée ni remplie d'amples cadences, ou de paroles ampoulées et magnifiques, ou de quelque autre artifice ou ornement extrinsèque, avec lesquels nombre d'auteurs ont coutume de décrire et d'orner leurs propos", p. 109), et alliant à la fidélité au texte une grande perspicacité dans la traduction de certains mots-clés, C. Bec évite les risques les plus fréquents de confusion sémantique.

Si la traduction des *Discours* manie avec aisance, à un niveau strictement stylistique, la concaténation souvent serrée de propositions hypothétiques, concessives, causales ou finales ponctuées de coordinations, de conjonctions adversatives ou de groupes synonymiques, reproduisant ainsi méticuleusement, et sans rien ôter de sa spontanéité expressive, la construction du raisonnement, dans *L'Art de la guerre*, tout en optant pour la division en chapitres établie par Jean Charrier dans la première édition française de 1546, C. Bec parvient à concilier l'élan naturel de la réflexion originale et les passages repris fidèlement de Végèce, Frontin ou Polybe, donnant une impulsion nouvelle à un traité resté longtemps écrasé sous le poids d'interminables descriptions de campements et de marches d'armées.

"Qui verrait nos lettres, honorable compère, [écrit Machiavel à son ami Francesco Vettori le 31 janvier 1515] et en noterait la diversité, serait fort étonné, car il verrait tantôt que nous sommes des hommes graves, tout occupés de grandes choses, et que de nos esprits ne peuvent venir que des pensées honnêtes et grandes. Mais, tournant ensuite la page, on verrait que nous sommes légers, inconstants, lascifs et occupés de choses vaines. Si cette manière de faire peut sembler honteuse à certains, elle me semble louable, car nous imitons la nature, qui est variée. Quiconque l'imité, ne saurait être réprimandé" (p. 1248). Proclamée ici dans une correspondance privée "qui est sans doute la plus riche, la plus originale, la plus chargée d'humanité de toutes celles du XVI^e siècle italien que l'on ait conservée" (p. 1224), cette diversité expressive a gardé toute sa fraîcheur et sa verve originales dans les lettres choisies ainsi que dans la poésie, pour laquelle le traducteur s'est efforcé

de reproduire, au-delà des contraintes rhétoriques et du phrasé de la langue, la rigueur structurante du vers ou du tercet, permettant au lecteur de cerner intuitivement les limites de la veine poétique d'un homme qui, par ailleurs, "ne se sent pas d'affinités avec la Florence athénienne de Laurent" (p. 1004).

Rendant pleinement hommage au "plus grand de tous les comédiographes italiens du XVI^e siècle" (p. 1006), C. Bec a su, pour les oeuvres théâtrales, appliquer avec justesse dans une langue actuelle la règle fondamentale énoncée dans le Prologue de *Clizia*: "pour plaire, il faut faire rire les spectateurs: ce qui ne peut se faire en conservant un langage grave et sévère. Les paroles qui font rire sont ou sottes, ou médisantes, ou amoureuses. Aussi les comédies où abondent ces trois types de langage sont-elles fort drôles; celles où ils manquent ne trouvent personne pour les accompagner de leurs rires" (p. 1147); d'où une adhésion minutieuse aux registres linguistiques propres aux divers personnages, dans un langage qui ne se dérobe point devant le trivial ou même l'obscène. Et à propos de cette oeuvre théâtrale restée trop longtemps dans l'ombre de *La Mandragore*, dans laquelle Machiavel dénonce la perte irrémédiable de discernement, de force et d'ordre engendrée par la vieillesse, C. Bec lance: "N'est-il pas temps que l'on joue à nouveau la *Clizia*?" (p. 1009). Appel auquel nous ne saurions nous soustraire; la pièce, en effet, a résisté au temps, et la présente traduction, attentive à la relation que l'auteur entendait établir avec son public et résolue d'explicitier en jargon contemporain les allusions les plus crues, saura révéler à certains, paradoxalement peut-être, une comédie "plus classique, plus "littéraire"" (p. 1009), et fera partager à d'autres, en filigrane des déboires amoureux de Nicomaco, le drame profondément humain d'un citoyen écarté de sa cité déchue.

De par sa densité, la langue originale de Machiavel (même les initiés en conviendront) peut se révéler d'une lecture souvent difficile; on ne saurait par conséquent rendre compte pleinement de la richesse du présent ouvrage sans évoquer un précieux (et unique) *Dictionnaire thématique et raisonné*, mine d'informations essentielles à l'intelligence du texte. Davantage qu'un simple repère pour mesurer, au fil de la lecture, l'ampleur du message machiavélien, il propose, outre des précisions lexicales et sémantiques, des compléments d'information de nature biographique, professionnelle ou encore psychologique. Une brève et nuancée esquisse de chaque oeuvre complète enfin la brève présentation critique qui en précédait la traduction, et nourrit de stimulantes réflexions personnelles susceptibles d'inviter à de nouvelles approches herméneutiques.

Les mérites de la traduction, nous l'avons dit, sont éminents; puissent de surcroît les deux cent cinquante pages de ce riche et dense appareil critique

(avec diverses annexes, une bibliographie et un index des personnages cités contenant toutes les récurrences présentes dans les oeuvres), crever l'abcès généré par la publication en 1576 de l'*Antimachiavel* de Gentillet, et faire oublier ce "florilège orienté" (p. xxxv) qui pendant des siècles a transformé Machiavel "en un mythe éternel à usage hexagonal" (p. xxxvii)!

Denis Fachard

Rosaria Patané Ceccantini, *Il motivo del locus amoenus nell'Orlando furioso e nella Gerusalemme liberata, Quaderni italo-svizzeri*, Sezione di italiano dell'Università di Losanna, 1996.

Il secondo volume dei *Quaderni italo-svizzeri*, ci offre "un argomento della letteratura italiana in relazione con la letteratura antica" (p. 7). L'autrice divide lo studio in due parti. Nella prima, partendo dalla descrizione di Virgilio dell'ingresso di Enea nei Campi Elisi (*Eneide* VI, 637-641), si sofferma su definizione e codificazione del topos letterario del *locus amoenus* nella letteratura classica e illustra lo sviluppo diacronico degli elementi costitutivi dei paesaggi ideali rifacendosi in particolare al capitolo X del saggio di Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (Bern, Franke, 1948). La seconda parte è dedicata all'analisi testuale di alcuni passi dell'*Orlando furioso* e della *Gerusalemme liberata*.

La prima trasfigurazione letteraria della natura risale alle opere di Omero dove sono reperibili i fondamenti del *locus amoenus*. In area greca si situa anche il secondo autore preso in esame: Teocrito di Siracusa. I quadretti idilliaci dell'ambiente bucolico nel quale i pastori cantano i loro amori vengono creati sullo sfondo di una idealizzazione della campagna che diventa rifugio ed evasione dalla vita cittadina. La natura assume quindi le caratteristiche di ricettacolo e luogo deputato dell'amore. Con Virgilio si entra nella latinità: egli crea un mondo che si situa a metà tra il sogno e la realtà e i suoi paesaggi idillici si rifanno alle rappresentazioni cristiane del Paradiso terrestre. Quest'ultimo viene descritto in modo sommario e generico nella Bibbia, altra fonte tradizionale del *locus amoenus* con particolare riferimento al *Cantico dei Cantici* dove la bellezza della donna viene identificata con la rigogliosità della natura, tema che sarà ampiamente sfruttato e sviluppato nei secoli seguenti.

La trattazione riguardante la letteratura italiana inizia con la raffigurazione dantesca dell'Eden. Dante utilizza tutti i topoi della tradizione tra cui

l'incontro con una *bella donna*¹, Matelda: il paesaggio descritto diventa sede della felicità profana dell'uomo. Sia Petrarca che Boccaccio associano il luogo ameno alla creazione letteraria. Il primo si ispira a Teocrito nella ricerca di un rifugio che si contrapponga alla vita cittadina e a livello letterario è significativo il continuo rapporto tra la natura e Laura, visibile nei "numerosi bisticci di parole in proposito" (p. 21). Per Boccaccio la campagna è invece un ricovero contro la peste che invade la città. Nel *Decameron* possiamo rilevare una particolare attenzione nella caratterizzazione dei giardini nei quali risaltano geometria e ordine in antitesi con il disordine urbano.

In epoca umanistica sono rilevabili alcune originalità rispetto al modello, ben visibili in Boiardo, riguardo all'architettura e alla prospettiva dei giardini. Con *l'Orlando innamorato* entriamo nel mondo della poesia cavalleresca e il *locus amoenus* comporta delle peculiarità: è localizzato in Oriente, delimitato da una frontiera d'acqua, accoglie spesso una maga o una fata.

Dati questi presupposti l'autrice presenta una seconda parte analitica dove vengono messe in risalto identità e differenze tra *l'Orlando furioso* e la *Gerusalemme liberata*. Il confronto viene effettuato tra episodi paralleli dei due poemi: la fuga di Angelica e quella di Erminia dapprima, in seguito la rappresentazione del mondo di Alcina rispettivamente di quello di Armida.

Le protagoniste dei primi due episodi, Angelica ed Erminia, fuggono entrambe e il loro arrivo nel *locus amoenus* è preceduto dall'attraversamento di una foresta oscura: l'autrice sottolinea come la coesistenza di orrido e ameno si riallacci al tema classico della valle di Tempe. Giunti nel paesaggio ideale si ritrovano tutte le caratteristiche tradizionali del modello: "il venticello, l'acqua, gli alberi, l'erba, i fiori, gli uccelli" (p. 30). A livello narrativo Ariosto si distingue per la sua descrizione dettagliata e ricca di particolari, mentre la rappresentazione di Tasso è rapida e generale. Egli si sofferma maggiormente sulla condizione psicologica dell'eroina, mettendone in risalto i sentimenti. Inoltre nella *Gerusalemme liberata* interviene un pastore che introduce il tradizionale motivo della solitudine e pace del mondo pastorale: Tasso dà largo spazio al discorso di questo pastore che tranquillizza Erminia. L'autrice evidenzia quindi che "se nel *Furioso* l'episodio del boschetto di Angelica rappresenta soltanto una pausa all'interno del motivo della fuga, [...] nella *Liberata*, al contrario, l'incontro col pastore costituisce l'approdo della vicenda, la sua soluzione" (p. 32).

1 È Dante stesso che, in più passi del *Purgatorio*, connota in questo modo Matelda prima di svelarne finalmente il nome (in *Purgatorio*, XXXIII, 118).

Lo studio dei due mondi delle fate Alcina e Armida ci permette di confrontarci con “una natura diversa, di genere fantastico o magico” (p. 35). Nella raffigurazione dell’isola di Alcina si possono rilevare le influenze tradizionali di Boiardo, di Petrarca e di Poliziano, oltre a quelle originali derivanti dalla prima lettera di Cristoforo Colombo sulle isole scoperte oltre Atlantico. A tale proposito Rosaria Patané Ceccantini specifica come “l’influenza di tali descrizioni sull’immaginazione dei contemporanei fu immediata” (p. 36). Le principali novità che ne conseguono sono la rappresentazione di un ambiente più caldo ed esotico e la presenza ed enumerazione non solo della fauna terrestre ma anche di quella marina. Inoltre l’autrice, riferendosi alla descrizione dettagliata che Ariosto dà di Alcina, la quale “incarna tutta la bellezza e la perfezione dell’isola”, afferma che si assiste “ad una ‘naturalizzazione’ della persona umana, [...], le cui origini potrebbero risalire al motivo del *Cantico dei Cantici*” (p. 40).

Tasso ripropone il contrasto *horridus-amoenus* visto nell’episodio di Erminia, in effetti prima di narrare le meraviglie del mondo di Armida dipinge un quadro di orrore e desolazione con lo scopo di mettere in guardia il lettore dalle illusioni. La finalità è dunque diversa da quella di Ariosto che utilizza questo contrasto per mettere maggiormente in rilievo le bellezze del luogo. In Tasso è riscontrabile l’influenza dell’atmosfera controriformistica che impedisce al poeta di attuare la “segreta aspirazione ad una vita ideale” in quanto “la natura meravigliosa e le lusinghe allettatrici si riducono a mere opere della magia di Armida, a prodotti dell’immaginazione” (p. 43).

Anche nella *Gerusalemme liberata* ritroviamo l’influsso delle nuove scoperte geografiche e dei resoconti che ne conseguono: questo aspetto serve ad accrescere la vena fantastica visibile ad esempio nella collocazione del castello di Armida (*Liberata*, XIV, 70, 3-8). Non mancano comunque paesaggi ripresi in gran parte da fonti classiche quali Petrarca, Poliziano, Ariosto e Omero: si pensi in particolare al palazzo e al giardino di Armida. La descrizione di questo giardino dimostra il gioco retorico dell’autore che non si limita a proporci un’istantanea della natura, ma ci offre “una natura artefatta, lavorata e abbellita da un artista, tanto da suggerire l’idea di un’architettura del paesaggio” (p. 48). Quest’ultimo viene arricchito dalla continua condizione di fecondità della fauna con una tecnica diversa da quella di Ariosto che insisteva piuttosto sulle varietà vegetali ed animali.

Per concludere Rosaria Patané Ceccantini identifica le differenze tra i due autori nelle diverse atmosfere storico-sociali nelle quali scrivono i loro poemi. Riassumendo Ariosto aderisce perfettamente allo spirito rinascimentale e alla sua esigenza “di equilibrio tra naturalismo e idealismo platonico” (p. 53), mentre Tasso cerca di far convivere gli ideali rinascimentali con le

esigenze controriformistiche. In ultima analisi ne consegue che i paesaggi di Ariosto risultano più concreti rispetto a quelli di Tasso la cui visione poetica “è caratterizzata da una mancanza di concretezza che si manifesta anche nella genericità dell’espressione” (pp. 54-55).

Fabio Dal Busco

Marco Gerolamo Vida, *La disfida dei tredici campioni*. Edizione critica, traduzione e saggio introduttivo di Pier Maria Mainardi, Cremona, Biblioteca Statale, 1995 (Annali della Biblioteca Statale e Libreria Civica di Cremona, volume XLIV).

Molto opportunamente Pier Maria Mainardi ha provveduto a riprendere da capo le questioni legate a un’opera minore, ma non trascurabile, di Marco Gerolamo Vida: un poeta e letterato che si meritò la menzione dell’Ariosto nel canto finale del *Furioso* (“il Vida cremonese”) e la cui importanza nel panorama cinquecentesco non è mai stata messa in dubbio. Il *XIII pugilum certamen*, di cui Mainardi offre l’edizione – che si segnala qui con colpevole ritardo –, ha avuto nei secoli una fortuna discontinua, come il curatore non manca di sottolineare: dedicato a Baldassar Castiglione e anzi da lui sollecitato (“cano tua iussa secutus, / Castaleon, decus o nostrum, sate gente deorum”: vv. 4-5 a p. 73), e dunque anche per questo meritevole di attenzione, fu però escluso dall’edizione del 1550, curata dall’autore stesso, delle opere del Vida, e uguale sorte ebbe nelle raccolte del 1568 e del 1731, per poi riemergere dall’oblio nel 1818 grazie alle cure di Luigi Cagnoli. Questa edizione, che è la prima del poemetto, non sfuggì a Massimo d’Azeglio, quando l’ecclettico piemontese raccolse la documentazione per il suo romanzo forse più noto, *La disfida di Barletta*: sullo scudo di Ettore Fieramosca, infatti, si immaginano incise le parole “Quid possit pateat saltem nunc Itala virtus”, che altro non sono se non il v. 537 del *Certamen* (la circostanza, segnalata da Luigi Canesi nello studio che accompagnava l’edizione uscita a puntate nel *Bollettino storico cremonese* tra il 1938 e il 1942, è discussa da Mainardi alle pp. 41-42); ma non si può dire che la ripresa di d’Azeglio abbia rinverdito la fortuna di un’opera che lo stesso autore aveva prima abbandonato e poi in sostanza ripudiato.

Non tutto è chiaro, per la verità, sulle vicende che indussero l’autore a non interessarsi più dei suoi esametri, dedicati negli anni giovanili al famoso quanto enfaticizzato fatto d’armi del 1503; Mainardi ne discorre alle pagine 35-

36, mettendo in campo sia argomenti di carattere politico sia di carattere estetico. I motivi politici, già avanzati da Canesi, sono legati alla politica filofrancese di Leone X e alle amicizie che legavano il Vida a personaggi di spicco dell'ambiente francofilo romano, primo fra tutti il Giberti: e una conferma di questa prudenza da parte del poeta si può osservare nella scelta stessa di occultare i nomi dei combattenti francesi sotto pseudonimi classicheggianti; meno persuasiva pare, nel complesso, la motivazione artistica, anch'essa risalente al Canesi, in base alla quale "riesce assai difficile pensare – pur tenendo nel debito conto l'ancor giovane età dell'autore – che un umanista come il Vida, così profondamente formato al gusto e alla tecnica poetica virgiliani, lasciasse passare – e, per di più, in un'opera destinata ad un personaggio di raffinatissima cultura come il Castiglione – mende ed errori formali talmente vistosi" (p. 35): l'età giovanile, per il poemetto composto presumibilmente nel 1515-1516, pare una giustificazione piuttosto magra, e in ogni caso è fuor di dubbio che l'opera al Castiglione è stata effettivamente mandata e che di conseguenza, almeno in quella circostanza, il Vida non ha mostrato di vergognarsene. È naturalmente possibile che eventuali censure, del Castiglione o di altri, abbiano in seguito indotto l'autore a staccarsi da un'impresa che era in ogni caso legata a un tempo ormai rivolto; ma il fatto stesso che l'opera ci sia giunta incompleta rende non inverosimile l'ipotesi che i due manoscritti che ce la trasmettono siano profondamente guasti e che in definitiva le mende del testo possano – almeno in parte – essere attribuite non all'autore ma alla tradizione. Se non è facile pensare che il Vida abbia mandato al Castiglione un semplice abbozzo, è di conseguenza da avanzare, cautamente, almeno l'ipotesi che qui ora si è accennata. Certamente i versi sono costellati di errori tipici della tradizione manoscritta, e forse basterà un esempio fra i più semplici. Ai vv. 233-235 leggiamo, nel testo stampato da Mainardi: "huic sulphura credita et omnis / machina ahena altas *violentis* ignibus arces / concutere apta". Il curatore annota: "Ho accolto, perché logicamente più calzante, l'emendamento *violentis* proposto dal Canesi, in luogo di *ardentes* del Cod. Crem. accolto dal Cagnoli. Assolutamente da respingere, perché non dà alcun senso accettabile, la lezione *videntis* del Cod. Vent."; si può osservare il 'videntis' del manoscritto a suo tempo posseduto dall'abate Giovan Battista Venturi presenta la lezione corretta, solo leggermente modificata – quanto alla forma grafica, perché è evidente che il senso ne viene stravolto – dalla fusione comunissima di 'ol' in 'd', ed è plausibile che gli errori di prosodia, piuttosto frequenti ma inimmaginabili nell'autore della *Christias*, siano dovuti ad analoghi guasti di trasmissione.

L'ampia introduzione e l'altrettanto diffuso commento – cui si è potuto solo accennare – apprestati da Pier Maria Mainardi rendono questa edizione

utilissima per leggere – pochi saranno, presumibilmente, coloro che potranno dire di rileggerlo – un poemetto significativo non solo per il percorso letterario del Vida, ma anche per la cultura italiana a metà nel secondo decennio del Cinquecento.

Edoardo Fumagalli

Antonio Stäuble, *Le sirene eterne. Studi sull'eredità classica e biblica nella letteratura italiana*, Ravenna, Longo, 1996.

Come esplicitato dal sottotitolo del volume, *Studi sull'eredità classica e biblica nella letteratura italiana*, Antonio Stäuble si sofferma sull'influenza della tradizione greco-romana e della Sacra Scrittura sulla letteratura italiana dal XIII al XVI secolo: Dante, Boccaccio, Ruzante e soprattutto Castiglione, al quale sono dedicati ben quattro saggi, sono gli autori presi in esame.

Stäuble non si limita a reperire le fonti testuali ma studia le metodologie dell'imitazione e mette in risalto l'uso, a livello strutturale, dei principi retorici classici.

Il primo saggio parte dal verso 38 di *Paradiso* XXV che si rifà al versetto 1 del salmo 120 (secondo la numerazione della *Vulgata*). L'autore sottolinea "la necessità di non vedere le reminiscenze bibliche in maniera isolata, ma di ricollocarle nel loro contesto scritturale" nel caso specifico "ricollegando il verso 38 del canto XXV all'insieme dei *cantica graduum*" (p. 24), dei quali ci vengono presentate le diverse interpretazioni formulate dai critici. Da queste premesse è possibile isolare alcuni temi reperibili nei due testi: il motivo dell'ascesa, dell'esilio, della poesia, e soprattutto quello del pellegrinaggio. In questo modo Stäuble ricostruisce "un vasto sistema di analogie, che riguarda il significato profondo del viaggio nell'al di là, la situazione biografica dell'autore e la composizione della sua opera letteraria: Dante personaggio, esule, poeta" (p. 27).

Nell'articolo seguente viene dimostrato come Boccaccio si sia attenuto, in cinque brani del "racconto-cornice" del *Decameron*, alle strutture classiche della retorica tradizionale secondo le codificazioni di Aristotele e Cicerone.

Lo stesso tipo di analisi ci viene proposta per la *Lettura retorica di due capitoli del "Cortegiano"* (I, 32 e 33): dopo aver reperito la presenza di alcune parti tradizionali della retorica, vengono prese in esame le fonti classiche alle quali si è ispirato il Castiglione e in particolare il *De Inventione* di Cicerone con il quale vengono effettuati alcuni raffronti testuali che ne dimostrano la diretta derivazione. In seguito vengono messi a confronto alcuni passi della

seconda e della terza redazione del *Cortegiano* che dimostrano l'evoluzione del testo a livello strutturale e permettono di concludere con l'affermazione che "la rigorosa organizzazione retorica del discorso di Ludovico è un *acquisto* della terza redazione" (p. 95).

Altri capitoli dell'opera di Castiglione sono oggetto delle ricerche di Stäuble. L'*Inno all'amore nel Cortegiano* (IV, 70) viene analizzato secondo una partizione classica riscontrabile nella tradizione dell'inno. L'attenzione viene posta sulla coesistenza di elementi e procedimenti che vanno dalla tradizione classica a quella giudaica, da quella platonica a quella cristiana attuando una sintesi che culmina in "un testo *esemplare* della dottrina neoplatonica sull'Amore" (p. 121).

La metodologia dell'imitazione, con particolare riferimento alla *variatio* nella *imitatio* nei capitoli sulle facezie nel *Cortegiano*, è studiata attraverso un diretto confronto con il *De Oratore* di Cicerone. Stäuble precisa che "data per ampiamente dimostrata l'imitazione da Cicerone, [...] concentreremo la nostra attenzione soprattutto sulle deviazioni da questa norma" (p. 98). In effetti la lettura parallela dei due testi permette di evidenziare l'amplificazione del discorso attuata dal Castiglione che moltiplica gli esempi ciceroniani attualizzandoli e introduce alcuni aspetti di ordine etico e sociale legati alla cultura del suo tempo, quali il rispetto verso Dio, i potenti e le donne.

Con *Il panegirico di Urbino nel "Cortegiano"* (I, 2) ci troviamo confrontati con un altro genere più volte preso in esame all'interno del volume di Stäuble. Infatti nell'elogio di Urbino del Castiglione, che funge da "preludio e cornice" rispetto alla vicenda del libro (p. 75), è riconoscibile la struttura tradizionale del panegirico di città. Un esame comparativo con la *Laudatio florentinae urbis* di Leonardo Bruni, anche se "Castiglione non conosceva probabilmente la *Laudatio*" (p. 76), permette di sottolineare le concordanze e lo svolgimento differente di motivi analoghi, che segna in maniera netta lo stacco tra Umanesimo civile e Umanesimo cortegiano.

Anche il Ruzante, nel suo doppio prologo della *Betìa* per le recite rispettivamente a Padova e a Venezia, fa largo uso delle caratteristiche dei panegirici in onore di una città. L'analisi puntuale dei due prologhi permette non solo di confermare questa tesi, ma anche di mostrare la plausibilità della lettura antifrastica dell'elogio di Venezia, anche se Stäuble sottolinea come permanga il dubbio sul destinatario dell'ironia del Ruzante.

In *Città reali, città ideali e città utopiche nella letteratura rinascimentale*, viene ripercorsa l'evoluzione nelle descrizioni di città durante il Rinascimento. Dopo essersi soffermato sulla struttura dei panegirici di città nei testi antichi, l'autore presenta la *Laudatio florentinae urbis* mostrando fonti e riprese posteriori. Il testo del Bruni, che può essere considerato

l'iniziatore del genere in epoca rinascimentale, segna l'inizio di una evoluzione nelle descrizioni di città che Stäuble divide in tre grandi momenti: la rappresentazione, in seguito l'idealizzazione che culmina nella città ideale "caratterizzata da chiarezza, ordine e razionalità geometrica" (p. 51), per giungere infine all'apogeo dell'utopia dove "l'attenzione si sposta da quello che potremmo chiamare l'aspetto fisico della città immaginaria ad un aspetto *morale e sociale*" (p. 53). Si assiste dunque ad un progressivo cambiamento di prospettiva che può essere direttamente collegato all'evoluzione a livello sociopolitico e culturale.

Restiamo nel Rinascimento, ma cambiamo genere letterario con la *Proposta per una tipologia dei personaggi femminili nella commedia rinascimentale*. Ci vengono presentati i risultati di una ricerca seminariale svoltasi all'Università di Losanna: il ruolo dei personaggi femminili viene studiato dapprima nei due grandi modelli latini, Plauto e Terenzio, in seguito nel periodo rinascimentale.

Il libro si chiude con un'escursione nella letteratura novecentesca. Stäuble ci offre una lettura di *Lighea* di Tomasi di Lampedusa con particolare attenzione ai livelli spaziali e temporali dell'opera e ai tre piani della narrazione che possono venir isolati: quello del quotidiano, della storia e del mito.

Per terminare va segnalata l'abbondanza di fonti citate e di rimandi bibliografici oltre alla presenza di tabelle e specchietti riassuntivi che, pur con inevitabili semplificazioni, permettono al lettore di sintetizzare e visualizzare i concetti esposti nei diversi saggi.

Fabio Dal Busco

Florence Godeau, *Les Désarrois du moi. A la recherche du temps perdu de M. Proust et Der Mann ohne Eigenschaften de R. Musil*, Tübingen, Niemeyer, 1995 (= *Communicatio. Studien zur europäischen Literatur- und Kulturgeschichte*, Bd. 9)

F. Godeau ist nicht die erste, die die beiden grossen Romane vergleicht, welche scheinbar noch einmal im Stil des 19. Jahrhunderts ein grosses Gesellschaftspanorama geben, in Wirklichkeit aber, wie Godeau herausarbeitet, moderne Romane sind, welche die Erzählnormen des realistischen Romans destruieren. Im Gegensatz zu ihren Vorgängern, welche meistens eine geistesgeschichtlich-philosophische Fragestellung auf die beiden Werke anwenden, verfolgt Godeau eine poetologische Fragestellung: sie beabsich-

tigt die Formen der Darstellung zu untersuchen, um zu zeigen, dass sich die narrativen Verfahren in vollkommener Übereinstimmung mit der dargestellten Weltsicht und der Krise des Subjekts befinden, wodurch zugleich eine neue Form des Romans entsteht.

Im ersten Teil, welcher den "Jeux et enjeux de l'énociation" gewidmet ist, geht sie dem Verhältnis des Erzählers zur Hauptfigur nach. Während bei Proust bekanntlich eine biographische Identität zwischen Figur und Erzähler besteht, hat Musil einen heterodiegetischen Erzähler gewählt, der aber, wie Godeau zeigt, in seinen Äusserungen und Auffassungen oft nicht vom Helden zu unterscheiden ist, so dass der Leser unsicher ist, ob eine Äusserung dem Helden oder dem Erzähler zuzuordnen ist.

Der zweite Teil ist der "nouvelle définition du personnage central" gewidmet. In beiden Romanen, das hat man längst erkannt, geht es unter anderem um eine Krise des Subjekts. Godeau geht es darum, zu zeigen, mit welchen literarischen Mitteln diese Krise dargestellt wird. In beiden Romanen löst sich die Hauptfigur aus dem Familienverband und integriert sich nicht in die Gesellschaft. Interessant ist die Beobachtung, dass diese Nicht-Integration in beiden Werken an der grundlegenden Unmöglichkeit, die intellektuellen Fähigkeiten für normierte Tätigkeiten oder für ein literarisches Erfolgswerk zu verwenden, dargestellt wird, aber auch an Kleinigkeiten wie dem sozialen Faux-pas. Die Nicht-Integration der Hauptfiguren wird durch die häufig kritische Perspektive der Nebenfiguren thematisiert. Umgekehrt unterwerfen das Proustsche Ich und Ulrich ihre Umgebung der distanzierten, kritischen Reflexion. Diese äussert sich in einem Diskurs, der die Tendenz zur Abstraktion und zur Generalisierung hat. Zu Recht hebt Godeau hervor, dass die essayistischen Passagen nicht als Digressionen zu betrachten sind, sondern konstitutiv für diese Romane sind, deren Abenteuer sich auf dem Gebiet des Geistigen und nicht der äusseren Realität abspielen.

Der dritte Teil ("Réflechir l'éclatement") gilt dem Problem, wie die Infragestellung des Subjekts im Text dargestellt wird. Dies geschieht z.B. dadurch, dass das Subjekt die Diskontinuität in der Zeit und auch die Diskontinuität im Bild, das andere von ihm entwerfen, erfahren zu lassen. Ferner verliert das Subjekt eine Eigentümlichkeit dadurch, dass es durch Nebenfiguren vervielfacht wird. Einige Figuren stellt sie als "double dégradé" der Hauptfigur, manche wie z.B. Arnheim geradezu als Anti-Modelle dar. Im Fall des *Mann ohne Eigenschaften* greift die Analyse insofern etwas zu kurz, als Musil das Spiel durch verblüffende Ähnlichkeiten auf der Textoberfläche weiter treibt, als Godeau sieht. So lässt er z.B. Ulrich feststellen, dass das "Riesenhuhn" Diotima dieselben Gedanken äussert wie er, oder er lässt

Arnheim vorschlagen, Ulrich zu seinem Adoptivsohn zu machen. Diese Beispiele stellen die Ergebnisse Godeaus nicht in Frage, im Gegenteil, sie belegen, dass nicht einmal mehr die Gedanken persönlich sind. Ein weiteres Mittel, um die Auflösung der Figur zu thematisieren, ist schliesslich die sexuelle Ambiguität. Während in Prousts Roman die Homosexualität und die sexuelle Ambiguität ein nicht zu übersehendes und immer wieder untersuchtes Thema ist, ist dieser Aspekt in Musils Roman kaum erforscht worden. In diesem Bereich gelingt ihr eine überzeugende Interpretation des Verhältnisses Walter – Clarisse, in dem Clarisse männliches, Walter weibliches Verhalten zeigt. Dieser Teil schliesst mit einer Analyse der uneindeutigen Sprache, der Sprache der Möglichkeiten, wie sie die Zeichen von Geistesgestörtheit zeigenden Figuren Moosbrugger und Clarisse brauchen.

Der vierte Teil befasst sich mit der "Esthétique du double jeu". Der Welt, welche in ihre Teile zerfällt, dem Ich, welches keine runde Persönlichkeit mehr ist, entspricht eine Darstellungsweise, welche auf der Oberfläche scheinbar chaotisch ist, im Grunde aber doch, sonst käme keine Bedeutung zustande, mittels Analogien, Verweisen und Oppositionen organisiert ist. Als "Esthétique du double jeu" bezeichnet sie das Spiel mit den Spiegelungen, die Reflexion der Erzählung über sich selbst, die Spiegelung der Hauptfiguren in den Nebenfiguren, die Ironisierung und Infragestellung des Dargestellten, das Spiel mit der Vieldeutigkeit der Sprache. Es geht nicht mehr darum, den Lebensweg des Helden darzustellen, sondern einen Helden des Geistes und seine Abenteuer darzustellen, die in den utopischen "anderen Zustand" oder zur "wiedergefundenen Zeit" führen. Die durch den Vergleich der beiden Romane entstandene gegenseitige Beleuchtung erweist sich als äusserst fruchtbar und führt zu vielen interessanten Einsichten in das Funktionieren der beiden Werke der Moderne. Ein solcher Vergleich konzentriert sich notgedrungen auf das Ähnliche, so bleibt der ganze grundlegende Bereich der Statistik im *Mann ohne Eigenschaften*, den J. Bouveresse (*L'Homme probable*, 1993) kürzlich dargestellt hat, notgedrungen ausgespart, findet er doch in Prousts Romanwelt, so weit ich sehe, kein Pendant.

Rosmarie Zeller

Kein einzig Volk. Fünf schweizerische Zeitstücke 1933-1945, hsg. v. Ursula Käser-Leisibach und Martin Stern, Bern/Stuttgart/Wien, Paul Haupt, 1993 (= Schweizer Texte. Neue Folge Bd. 2).

Mit dem fulminanten Auftritt Frischs und Dürrenmatts gleich nach dem Zweiten Weltkrieg geriet das Drama der dreissiger und beginnenden vierziger Jahre in Vergessenheit. Wann die vor einigen Jahren in Angriff genommenen Neuausgaben Jakob Bührers und Cäsar von Arx', der beiden prominentesten Dramatiker jener Zeit, vollendet sein werden, steht in den Sternen. Umso verdienstvoller ist die Initiative Ursula Käser-Leisibachs und Martin Sterns von der Universität Basel, fünf verschollene "Zeitstücke" aus der Epoche des Nationalsozialismus sorgfältig kommentiert neu zu edieren und damit zur Erkundung eines – auch von der bisher einzigen Gesamtdarstellung, der in Leipzig verfassten Schweizer Literaturgeschichte das 20. Jahrhunderts – vernachlässigten Bezirks unserer neueren Literaturgeschichte einzuladen.

Der Band erschliesst in mehrfacher Hinsicht Neuland: Er ermöglicht die Auseinandersetzung mit Autorinnen und Autoren, die allein schon als Seismographen einer bewegten, unversehens wieder in den Brennpunkt des Interesses gerückten Epoche von Bedeutung sind; er macht auf einen für das Gesamtbild der Schweizer Literatur jener Zeit nicht unwesentlichen Zweig der Dramatik aufmerksam und trägt zur Revision gängiger Vorstellungen von der Rolle der Literatur bei der Formulierung des schweizerischen Selbstverständnisses bei. Zwar wurde die "Geistige Landesverteidigung" eine Zeitlang von den Anhängern einer konservativ-ständischen Ordnung und eines autoritären Staates usurpiert; sie war aber anfänglich nicht weniger ein Anliegen der gemässigten Linken (Bührer, Zollinger) und erschöpfte sich auch später nicht in der Igelmentalität: während der ganzen Kriegszeit gab es eine demokratische Spielart.

Ihrer Anlage nach bilden die abgedruckten Dramen zwei grosse Gruppen: direkt zeitbezogene Stücke einerseits, mehr allegorisierende und symbolisierende andererseits. Um den alltäglichen Antisemitismus und dessen tödliche Konsequenzen geht es in Elsie Attenhofers *Wer wirft den ersten Stein?* (dem einzigen Mundartdrama des Bandes), um die Zusammenarbeit der Rüstungsindustrie mit den Diktaturstaaten in Werner Johannes Guggenheims *Bomber für Japan*, um eine frühe Abrechnung mit dem Stalinismus und die von der Religionsfeindschaft der Kommunisten erst recht geweckte mystische Sehnsucht nach 'Erlösung' in Hans Mühlesteins *Menschen ohne Gott*. Hans Wilhelm Kellers *Mann im Moor* handelt von der Verdampfung der Menschen in einer verallgemeinernd stilisierten Diktatur und der Selbstzer-

störung des Terrorapparates, Walter Leschs *Jedermann* 1938 von der Anonymität der Grosskonzerne, der Verdinglichung menschlicher Beziehungen unter kapitalistischen Produktionsbedingungen und der Ohnmacht dessen, der den Systemzwang überwinden möchte.

Künstlerisch ist keins der Stücke von überragender Bedeutung. Die konventionelle Form des Entscheidungsdramas und der gelegentlich spürbare Mangel an analytischer Schärfe sind aber nicht unbedingt negativ zu bewerten. In solchen problembezogenen "Gebrauchstexten" tritt die Verklammerung von vermeintlich bloss Zeitgebundenem mit fundamentalen ethischen, historischen und gesellschaftlichen Fragen oft deutlicher zutage als in Werken mit 'Ewigkeitsanspruch', weil die prägnante Rede zu fassen vermag, was der Analyse nur schwer zugänglich ist.

Mit em 'Soujud' fangt's a – und mit em 'Usrotte' hört's uf! (Attenhofer, S. 78).

Jedermann (auf der anderen Seite des Tisches, stammelnd vor unterdrückter Wut): Und wenn ich dem Verwaltungsrat beweise, dass eine Erhöhung der Löhne tragbar ist?

Der schlechte Teilhaber: Den Arbeitern kannst Du das sicher beweisen. – (Auf den guten Teilhaber zeigend, der inzwischen eingetreten ist und angstvoll starrend entfernt blieb) Vielleicht auch ihm. Aktionäre jedoch sind im allgemeinen nicht leicht zu überzeugen. (Lesch, S. 231.)

In einer Epoche der Dogmen argumentieren die Autoren erstaunlich undogmatisch. Statt einen politischen Gegner zu attackieren, setzen sie sich mit der eigenen gesellschaftlichen oder weltanschaulichen Gruppe kritisch auseinander: Elsie Attenhofer mit dem mittleren Bürgertum, Mühlestein (dessen Eintritt in die kommunistische Partei zwar noch bevorstand und der auf die empörte Kritik des *Vorwärts* seine Position in einer nie gespielten Neufassung revidierte) mit dem Anspruch des "Mutterlandes der Revolution" auf Menschheitsbefreiung und der Perversion dieses Anspruchs in der politischen Realität; Leschs Kapitalismuskritik beruht nicht auf marxistischen, sondern humanistischen Prämissen.

Nicht zuletzt eröffnet die Anthologie neue Perspektiven auf die Präferenzen der schweizerischen Theater. Obwohl die Verdienste des Zürcher Schauspielhauses um den antifaschistischen Kampf unbestritten bleiben, bestätigt die Aufführungsgeschichte der fünf Dramen die neuerdings von Ursula Amrein formulierte These, man sei in Zürich vor unverhüllt zeitbezogenen Stoffen eher zurückgeschreckt. Elsie Attenhofer bekam ihr Werk mit der Bemerkung zurück, "solche Stücke, noch dazu im Schweizer Dialekt, könnten im Schauspielhaus nicht aufgeführt werden", Guggenheims *Bomber*

für Japan wurde in Biel uraufgeführt und in Zürich nachgespielt. Interesse zeigte das Schauspielhaus hingegen an den symbolisierenden Stücken Leschs und Kellers (Mühlesteins Drama inszenierte Oskar Wälterlin noch vor seinem Wechsel nach Zürich).

Die Texte sind nach den Buchausgaben oder – wo eine solche fehlt – nach den Bühnenmanuskripten ediert und knapp annotiert, die Aufführungen mit Angaben über Besetzung und Publikumserfolg sowie Szenenbildern sorgfältig dokumentiert. Biographische und bibliographische Angaben und ein Nachwort zum „Zeitstück“ in der Schweiz stellen die Texte in grössere Zusammenhänge.

Rémy Charbon