

# Isaiah Berlin e il Romanticismo

■ **CLAUDIO MAGRIS**  
Germanista e scrittore

Fra i maggiori pensatori liberali del XX secolo, Sir Isaiah Berlin (1909-97) è stato un filosofo, politologo e diplomatico britannico.

• *One of the greatest liberal thinkers of the 20th century, Sir Isaiah Berlin (1909-97) was a British philosopher, political analyst and diplomat.*



Olycom

Isaiah Berlin è uno di quei grandi maestri che hanno illuminato la strada, spaziando nei più vari campi, dalla storia alla letteratura, dalla filosofia all'economia, dall'arte figurativa alla musica alla politica. Il nucleo centrale del suo pensiero è la libertà o meglio il rapporto fra *la* libertà e *le* libertà. Tema che ha affrontato in tanti libri e indagato nei più di-

versi campi del sapere, dalla storia alla letteratura, dalla musica alla filosofia politica e all'arte.

Berlin è un grande rappresentante del pensiero liberale, un grande studioso e soprattutto è un grande saggista. Il saggio è un genere creativo per eccellenza, che unisce il rigore della ricerca – scientifica, storica, filosofica, filologica, a seconda dei casi – e l'avventura fantastica. Il saggio si crea il proprio oggetto strada facendo, saggiando, tastando il campo in cui si avventura senza sapere, all'inizio, che cosa sta veramente cercando. Il saggio parla di qualcosa per parlare di qualcosa d'altro, come ha scritto a suo tempo con particolare genialità Lukács; parla delle immagini cercando di rimandare a ciò che sta, indicibile, dietro le immagini. In questo senso è simile da una parte alla ricerca scientifica e dall'altra alla poesia e al romanzo; da questo punto di vista, supera quel-

la scissione fra scienza e *humanitas* che tanto pesa nella nostra cultura.

Il saggio indaga il suo oggetto per affrontare, esplicitamente o implicitamente, attraverso l'analisi di quell'oggetto, fondamentali corde umane. Molte opere di Berlin corrispondono genialmente a tutto questo; ad esempio – ma è solo un esempio fra molti – *Il riccio e la volpe*, in cui l'analisi concreta di specifiche realtà culturali diventa scoperta di una fondamentale tipologia umana.

Un suo contributo fondamentale alla germanistica è il saggio *Le radici del romanticismo*. Non è il suo solo libro fondamentale dedicato alla germanistica; ha scritto ad esempio un testo estremamente interessante su Hamann, particolarmente importante per lo studio delle teorie del linguaggio e dell'individualità culturale in Hamann e in Herder.

Ma è in particolare il suo volume sul romanticismo che lascia il segno. In questo campo la germanistica italiana ha una grande tradizione, rappresentata soprattutto da Ladislao Mittner e dalla sua scuola, in particolare da due suoi allievi quali Giuliano Baioni e Giuseppe Bevilacqua, cui si devono studi fondamentali sull'interpretazione di quel periodo, dell'età classico-romantica e del romanticismo.

Anche in questo caso, come nel libro su Hamann, Berlin si è cimentato con un grandissimo, radicale fenomeno culturale che non credo gli fosse particolarmente congeniale, dal punto di vista dell'immediata sensibilità, del suo modo di essere. Se Berlin cita ripetutamente la frase di Butler «ogni cosa è quello che è e non

## Isaiah Berlin and Romanticism

*Berlin is a multi-faceted scholar who investigates the relationship between freedom and freedoms, and, in the particular dimension of the essay, he seeks the relationship between the rigour of research and the fantastic adventure. His investigation into the roots of Romanticism identifies the absolute wealth of this cultural phenomenon which is the father of so many tendencies: nationalism, existentialism, democracy, totalitarianism. Their common denominator is the idea of a life summarized and sought in art. Hence the weapon of "irony", according to which art is in perpetual evolution and never achieves perfection: it should represent the infinite, but failing to do so, always necessarily remains an unsuccessful work. This sense of the unfinished will be the fundamental characteristic of many "failed novels" of the 20th century.*

un'altra cosa» – e la cita con profondo assenso – si potrebbe dire che una delle caratteristiche essenziali del romanticismo è proprio l'opposto, quello di essere – o di voler essere – sia una cosa sia un'altra, talora sia una cosa sia tutte le altre.

L'ambivalenza – analizzata in un celebre libro di Mittner, *Ambivalenze romantiche* – è una caratteristica del romanticismo. Proprio per questo è necessario lo sforzo razionale e ragionevole di sceverare questa ambivalenza, di interpretarla, di cercare di scioglierla, di tradurla in interpretazione razionale, interpretazione essenzialmente storica, che cerca di individuare che cosa un fenomeno è stato, rispetto a tutte le altre cose che avrebbe potuto o forse voluto essere.

Berlin, all'inizio del suo saggio, si confronta con la varietà, l'incredibile pluralità di fenomeni storici e culturali, anche reciprocamente contraddittori, che risalgono al romanticismo e hanno in esso la loro prima origine, la loro genesi – egli menziona il nazionalismo, l'esistenzialismo, il culto di grandi uomini, la democrazia, il totalitarismo, fenomeni compenetrati tutti, egli scrive, dal romanticismo. Proprio per questo, è necessario il grande lucidissimo sforzo che egli fa per distinguere, per capire ciò che il romanticismo è e ciò che non è stato.

Sempre, sin dall'inizio del suo saggio, Berlin sottolinea come nel romanticismo le arti, per la prima volta, «abbiano dominato gli altri aspetti della vita» e sottolinea come il romanticismo sia stato anche, nella sua essenza, «una sorta di tirannia dell'arte sulla vita». Si potrebbe dire della vita riassunta e cercata nell'arte; vita intesa non tanto quale genesi dell'opera d'arte, quanto sua creazione e suo prodotto; vita che nasce o vuol nascere dall'arte.

In questo senso è fondamentale confrontarsi, come fa Berlin, con Friedrich von Schlegel e la sua teoria dell'ironia romantica. Ironia che, scrive Berlin, è essenzialmente la tendenza, «ogni qualvolta vediamo un onesto cittadino occupa-

to a sbrigare i suoi affari, ogni qualvolta vediamo una poesia ben costruita (una poesia costruita secondo le regole), ogni qualvolta vediamo un'istituzione pacifica che protegge le vite e i beni ai cittadini, dobbiamo riderne, farcene beffe, trattarli con ironia, mandarli a gambe all'aria, sottolineare che il contrario è altrettanto vero». Per Schlegel, l'unica arma contro la morte, contro l'ossificazione e l'irrigidimento del flusso della vita è ciò che egli chiama *Ironie*. Ironia che, come scrive Berlin citando sempre Schlegel, investe pure e anzi soprattutto l'arte romantica, intesa quale «un perpetuo divenire che non attinge mai la perfezione».

Forse l'espressione «farsi beffe» potrebbe indurre ad una interpretazione sbagliata. Non si tratta tanto di un atteggiamento corrosivo contro le istituzioni sociali, quanto di un atteggiamento nei confronti della poesia stessa ovvero dell'arte in generale. Berlin parla giustamente della «famosa sconfitta *Sehnsucht* dei romantici»; è in essa che consistono l'essenza dell'arte romantica e la necessità del fallimento di ogni concreta opera d'arte romantica, fallimento che non dipende da limiti dell'au-

tore, ma è insito della natura stessa dell'opera che egli persegue, ed è la legge, la verità dell'opera. L'opera d'arte, per Schlegel, deve cogliere l'infinito, il Tutto, come rivela il grande romanzo di Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, l'opera forse che rappresenta e incarna più di ogni altra tale ricerca necessaria e necessariamente impossibile dell'infinito. Perciò ogni opera d'arte, appena compiuta, reca in sé il senso del proprio fallimento rispetto alla meta, irraggiungibile ma irrinunciabile, che essa si propone. L'opera deve, ma non può, rappresentare l'infinito e perciò l'opera d'arte, anche la più alta, è un'opera fallita.

È un'intuizione fondamentale, da cui deriva tutta o almeno gran parte della letteratura moderna e contemporanea, come ha scritto Giuseppe Bevilacqua. L'opera d'arte non è più creazione, espressione, bensì impulso di racchiudere l'infinito. In questo senso, essa necessariamente fallisce. Questo diventerà sempre più valido con lo scorrere del tempo e caratterizzerà, ad esempio, i grandi romanzi del Novecento – Joyce, Proust, Musil, Kafka, Svevo, Faulkner – che in qualche modo discendono tutti dallo *Heinrich von Ofterdingen* di Novalis e spesso sono incompiuti come esso e non per casualità accidentale o per inettitudine dell'autore, ma perché l'incompiutezza è divenuta un fondamentale elemento strutturale. Raffaele La Capria ha scritto che i grandi romanzi del Novecento sono «grandi romanzi falliti»: questo non è certo giudizio di valore negativo, ma sta a indicare che questi romanzi hanno dovuto assumere su se stessi, nelle loro stesse forme e strutture espressive, l'impossibilità di racchiudere e rappresentare la totalità del mondo, di coglierne l'essenza.

Dal romanticismo in poi, la crescente complessità della realtà e della conoscenza, che si fa sempre più vertiginosa col passare del tempo, renderà sempre più impossibile cogliere la totalità, individuare quel filo rosso che tiene insieme organicamente i vari, innumerevoli

Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel (1772-1829), filosofo, critico e traduttore tedesco, è considerato uno dei fondatori del Romanticismo.

●  
Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel (1772-1829), a German philosopher, critic and translator. He is considered one of the founders of Romanticism.



particolari della realtà. Tale fallimento, tale disgregazione si faranno sempre più frequenti e necessari. In tal senso, Schlegel, con la sua ironia romantica, crea, fonda tanta letteratura moderna e ancora contemporanea; inventa l'avanguardia.

C'è un altro elemento che fa di Friedrich Schlegel – infelice scrittore in proprio, ma geniale critico e filosofo dell'estetica e della letteratura – un ambiguo fondatore della letteratura moderna-contemporanea. È Schlegel che permette forse di superare la difficoltà, sottolineata da Berlin, di «scorgere la natura del rapporto tra questo grande sconvolgimento romantico e la rivoluzione politica». Il tema della rivoluzione, del suo rapporto con la libertà e con il liberalismo, e il rapporto tra arte e politica è centrale in genere nell'opera di Berlin e campeggia con grande intensità nel suo saggio sul romanticismo. È un tema che, presente sempre, lo è in modo particolare proprio nel romanticismo stesso.

C'è forse qualche elemento che è sfuggito a Berlin. Come sappiamo, all'inizio la rivoluzione francese viene salutata con grande favore dagli scrittori, dai filosofi, dagli intellettuali tedeschi più avanzati, da Schiller a Kant. Nemmeno la violenza, come ricorda Berlin, riesce a mutare nella sostanza l'entusiasmo per la rivoluzione. Ma a poco a poco gli eventi della rivoluzione francese, e soprattutto il Terrore, allontanano molti dei grandi scrittori tedeschi, ad esempio Goethe. Non diventeranno reazionari, ovvero nostalgici del passato e nemici di ogni progresso, ma piuttosto dei conservatori liberali o dei liberali conservatori. Classico l'esempio di Goethe – studiato mirabilmente da Giuliano Baioni – che cerca un superamento ma anche un invero della rivoluzione nel classicismo.

Schlegel è uno dei più accaniti entusiasti della rivoluzione francese, nemmeno il Terrore lo scoraggia; sino ad un certo punto, egli sogna una rivoluzione totale, per la quale è legittimo pagare anche un alto prezzo, una rivoluzio-

ne che cambi veramente e radicalmente la vita. Ma di colpo – è straordinario notare come tutto ciò avvenga nel giro di pochi mesi – dinanzi agli eccessi e all'involuzione della rivoluzione francese, egli decide che la rivoluzione è impossibile in politica, che non la si può fare e dunque non la si deve nemmeno tentare sul terreno politico, ma che la si fa nell'arte, nel comportamento, nella morale, nel sesso e così via.

Schlegel diventa un collaboratore di Metternich ben più reazionario e autoritario di Metternich stesso, un nemico di ogni innovazione anche modesta, di ogni progresso. Il suo radicalismo rimane ed anzi si accentua, ma si riversa tutto nel campo artistico. La rivoluzione si fa ma solo nell'arte, nel costume. L'autorità di polizia va mantenuta ed imposta, ma vengono abbattute le regole che riguardano il lavoro letterario, la creazione artistica, i comportamenti morali e sessuali, e in particolare ogni razionalità all'interno dell'opera d'arte. Molto nasce dal confronto fra un grande saggio di Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung (Sulla poesia ingenua e sentimentale)*, pubblicato tra il 1795 e il 1796, e il saggio *Über das Studium der griechischen Poesie (Sullo studio della poesia greca)*, scritto da Friedrich Schlegel negli stessi mesi ma pubblicato due anni dopo.

Schlegel riprende, radicalizza e rovescia il geniale saggio di Schiller. In quest'ultimo, Schiller aveva affermato che la poesia degli antichi era ingenua ossia era natura, armonia fra il soggetto ed il mondo, tra la ricerca del senso della vita e l'immanenza di questo senso nella vita stessa. Il poeta moderno è invece, per Schiller, sentimentale; non è più natura, l'ha perduta, e la poesia vive di questa nostalgia nei confronti della natura perduta, dell'armonia fra la ricerca del senso e il senso. Il poeta moderno, sentimentale, è destinato a cercare, a non trovare ma a continuare a cercare quella pienezza di senso che il poeta ingenuo aveva in sé. Da questa intui-

zione fondamentale deriveranno tante fondamentali interpretazioni della letteratura moderna e contemporanea.

Schlegel riprende questo contrasto ma lo esaspera. Per Schiller, il poeta sentimentale ovvero moderno ha certo perduto l'ingenuità, ma, consapevole di questa perdita, è alla ricerca di un'armonia. Non è e sa di non essere, di non poter essere più un classico, ma sa che la classicità è il valore supremo e in qualche modo si rivolge alla classicità, alla simbiosi di fantasia e ragione che la costituisce. Il poeta moderno, per Schiller, è come un satellite che si sia staccato dalla terra, che abbia perduto il contatto diretto con la terra, ma che continui a roteare, in una direzione ben precisa, intorno a quella terra. Per Schlegel invece, se è lecito continuare questa metafora, il poeta moderno è un satellite che non solo ha perduto la terra, ma la cui orbita si fa sempre più ellittica portandolo sempre più lontano dalla terra, dalla classicità, dalla simbiosi di fantasia e ragione, in una cattiva infinità in cui tutto è possibile e dunque tutto diventa necessario e lecito.

Schlegel intuisce uno dei caratteri fondamentali dell'arte moderna e cioè il fatto che essa sia divenuta soggetta alla legge del consumo e dunque a una spasmodica ricerca del nuovo. Il consumo, per essere alimentato – ed esso deve essere alimentato per non sparire – è condannato a crescere, l'accrescimento è una sua necessità, come intuisce Schlegel con una formidabile comprensione della trasformazione economica che sta avvenendo in quel periodo e che sta investendo non soltanto la sfera economica ma tutta l'attività umana, generando un nuovo tipo d'uomo, il cosiddetto *Homo oeconomicus*. Un'opera d'arte, per essere consumata, deve divenire sempre più appetibile e dunque sempre più nuova, sempre più alta, sempre più diversa dai perenni modelli classici, dalla forma perfetta degli antichi greci, cui – secondo Schiller – non solo il poeta ingenuo





Mondadori Portfolio/Electa/Luca Carra

ma anche il poeta sentimentale si ispirava, pur non potendo, quest'ultimo, raggiungerlo. Come un palato assuefatto a dei cibi piccanti ha bisogno di essere sollecitato da cibi sempre più piccanti, l'arte è costretta a diventare sempre più altra, sempre più nuova, sempre più stravagante, sempre più bizzarra. Un processo che da allora è continuato e si è fatto e va facendosi sempre più esasperato, sempre più radicalmente stravagante, sempre più necessariamente alla ricerca di ciò che si sottrae a qualsiasi regola prestabilita, a qualsiasi norma compositiva.

È quanto è accaduto da decenni e decenni e sta ancora accadendo. L'opera d'arte non trova più la sua identità nel suo risultato, come l'opera classica, che si trova bella perché la si guarda e la si vede bella. L'opera d'arte moderna e contemporanea è spesso tale perché si proclama a priori tale; viene riconosciuta come opera d'arte non per il giudizio o la reazione estetica del lettore o dello spettatore, ma perché viene proposta come opera d'arte. Quando leggiamo Omero o anche Tolstoj o quando vediamo la Cappella Sistina o *I Prigioni* di Miche-

langelo, vediamo – dinanzi a quelle immagini, a quelle figure – che si tratta di grande arte e non soltanto perché ce lo hanno detto, perché abbiamo studiato e letto da qualche parte che Omero e Tolstoj sono grandi poeti o che Michelangelo è un grande scultore. Quando invece siamo portati ad ammirare *La merda d'autore* di Piero Manzoni, non scopriamo necessariamente una sua particolare bellezza, una particolare ragione di interesse davanti a un oggetto che si rivela nella sua epifania. Se quella merda in scatola non venisse presentata con la firma che porta ossia con l'attributo di essere la creazione artistica di un artista, non sapremmo che si tratta di arte.

Non è questione di dare alcun giudizio positivo o negativo nei confronti dell'una o dell'altra forma di arte, perché la linea della stravaganza propugnata da Schlegel ha creato tanti capolavori. Ma è indubbio che il romanticismo abbia mutato e stia mutando il nostro atteggiamento non verso l'una o l'altra opera d'arte o forma d'arte o stile d'arte, ma verso l'arte in sé.

È questa ricchezza del romanticismo che vive nel saggio di Berlin e abbraccia tanti campi,

Due dei *Prigioni* di Michelangelo e, a fianco, un'opera contemporanea di Piero Manzoni: *Chissà* (1956).

• *Two of the Prisons of Michelangelo and, on the facing, a contemporary work by Piero Manzoni: Who Knows?* (1956).

dall'arte figurativa alla politica al diritto. Tutto si tiene: Berlin manifesta un grande interesse anche per Hoffmann, autore interessantissimo, perché rivela una componente illuminista che esiste all'interno del romanticismo apparentemente più sfrenato, come le sue storie di fantasmi, di sosia, di folle, di misteri. È proprio questa componente, questa presenza di confronto con l'irrazionale e di senso della ragione che, probabilmente, può avere attratto l'interesse di Berlin su Hoffmann.

Certo, Hoffmann parla della necessità di varcare la porta d'avorio e discendere nel regno dei sogni, dove tutto turbinava e girava in un mistero travolgente. Ma Hoffmann ribadisce pure la necessità poetica di un secondo momento complementare, la risalita da quel buio profondo e l'uscita da quel regno senza perdersi – senza "svanire" – nel sogno. Se in un passo famoso e tante volte citato unilateralmente Hoffmann afferma che il sogno è il «poeta latente», egli soggiunge che sono «la coscienza dell'io», e «l'intelligenza», a portare alla luce il poeta latente e dargli forza di entrare «fisicamente, in carne ed ossa»

nella vita. Al movimento – necessario – della discesa e della dispersione nell'indistinto si contrappone sempre, in Hoffmann, quello della risalita verso la luce e l'unità. Certo, molti dei suoi eroi sono impari alla necessità di scendere negli abissi del loro inconscio e finiscono per perdersi in quella discesa che è necessaria e insieme pericolosa.

C'è in Hoffmann il senso di quella che in un mio libro ho chiamato "l'altra ragione". Nel suo romanzo *Gli elisir del diavolo* la follia, per il protagonista, è un'orribile angoscia, la perdita della ragione e del senso della propria individualità, contro la quale egli combatte strenuamente, perdendo spesso le battaglie ma senza mai arrendersi, sino alla morte. D'altronde, nello stesso romanzo, per un altro personaggio esiste un'altra ragione: non quella che siede in alto come un doganiere per impedire l'entrata di tante cose nell'io, per sbarrare la strada alla vertiginosa molteplicità del mondo; non quella che assomiglia a un esercito in parata che sfila ordinato, bensì quella che assomiglia a una festa, a un popolo – ovvero alla molteplicità sottesa in ogni coscienza individuale – che si abbandona a un inebriante disordinato carnevale in piazza. Nel suo capolavoro, *L'uomo della sabbia*, Hoffmann critica non l'Illuminismo ma un illuminismo scolastico che non fa i conti con le forze del profondo; che sottovaluta le forze del profondo – come la fidanzata dell'infelice Natanaele, la quale vede giustamente come gli incubi del suo amato siano frutto di mera suggestione ma non capisce la forza di questa terribile suggestione.

Hoffmann tende a una ragione, a un Illuminismo che non rimuova la consapevolezza dell'inconscio ma si confronti con esso. Non a caso nel catalogo della libreria parigina Jose Corti, centro del movimento surrealista, erano



Christian Johann Heinrich Heine (1797-1856) è stato il maggior poeta tedesco del periodo di transizione tra il Romanticismo e il Realismo.

• Christian Johann Heinrich Heine (1797-1856) was the greatest German poet of the period of transition between Romanticism and Realism.


stampate nel 1931 alcune tabelle che contenevano un elenco degli autori la cui lettura veniva rispettivamente raccomandata e proibita. "Leggete" e "non leggete" s'intitolavano le liste di celebrazione e di proscrizione che imponevano l'attenzione o ponevano al bando, in nome della poetica surrealista, scrittori e filosofi delle più varie epoche. Nella maggior parte dei casi, i perentori elenchi non destano sorpresa ed emettono sentenze prevedibili. Leggete Lautréamont non leggete Schiller. Può sembrare invece strano che il nome di Hoffmann figurasse tra quelli messi all'indice, tra gli autori vietati, affiancato spregiativamente a San Tommaso e a Aristotele, agli artefici della totalità logica del mondo.

Ma Hoffmann, salutato come fratello precursore da Gogol, Nerval, Dostoevskij, Baudelaire e Freud, meritava, dal punto di vista dei surrealisti, il loro rifiuto, perché non esaltava la fantasia sfrenata e la connessione immotivata, ma cercava nuove, nascoste, complesse e anche ambivalenti ma sempre logiche connessioni. Si capisce come un grande liberale quale Berlin, che credeva nella ragione, amasse questo scrittore che, fedele alla vera ragione, non rimuoveva l'inconscio, l'irrazionale.

Berlin dedica profonda attenzione a un altro aspetto fondamentale ovvero al rapporto fra la cultura romantica e il diritto, all'influsso del romanticismo sul diritto. In età romantica si verifica in Germania una singolare alleanza, quasi una simbiosi tra poesia e diritto – inteso quale diritto consuetudinario e non quale *lex positiva*. I fratelli Grimm, grandi filologi e letterati, erano giuristi. Raccogliendo le loro celebri fiabe, intendevano salvare il grande patrimonio del "buon vecchio diritto" ossia delle consuetudi-

ni, degli usi locali del popolo tedesco nella sua corallità; patrimonio che nei secoli era stato conservato nella letteratura popolare. Nella stessa epoca scoppia in Germania una interessantissima polemica giuridica fra Thibaut, che propugna per la Germania, sul modello napoleonico, un codice civile unitario e unificante – atto a rendere tutti i cittadini uguali davanti alla legge ed a spazzare via i privilegi feudali – e Savigny, che vuole invece difendere la varietà, le diversità locali, le differenze e disuguaglianze dell'antico diritto comune consuetudinario, espressione del Sacro Romano Impero, vedendo invece nel codice unico uno strumento di livellamento autoritario.

Naturalmente, a seconda delle circostanze, è una o l'altra delle posizioni a difendere concretamente la libertà degli uomini: il modello unificante potrà diventare appiattimento tirannico delle diversità o tutela dei diritti di tutti gli uomini. È interessantissimo, da questo punto di vista – e sarebbe interessantissimo se Berlin si fosse misurato, col suo genio, con questo autore – il percorso di Heine. Heine inizia quale cantore del diritto consuetudinario, delle sue peculiarità e della sua organicità depositate nei secoli e riecheggianti nel *Volkslied*, nel canto popolare. Più tardi, egli si accorge che quella consuetudine è un aspetto della *deutsche Misère*, della arretratezza tedesca e dell'iniqua separazione fra i corpi sociali; egli diventerà, anche quale poeta, paladino di Napoleone e del codice napoleonico, vedendo nella sua azione unificante la creazione di una nuova, moderna totalità epica.

Non so se abbiano ragione Berlin e Butler oppure i romantici ossia non so se una cosa sia quella cosa e non anche un'altra. Ma so come Berlin abbia insegnato, con una forza straordinaria, a lottare perché una cosa sia quella e non un'altra. 

*L'articolo riprende temi di un discorso tenuto a Santa Margherita Ligure il 14 settembre 2012, in occasione del conferimento del "Premio Berlin" 2012 del Centro Internazionale di Studi Italiani dell'Università di Genova.*