oblio

Oblio

Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Otto-novecentesca

Anno I, numero 1

Aprile 2011

OBLIO – Periodico trimestrale on-line – Anno I, n. 1 – Aprile 2011

sito web: www.progettoblio.com e-mail: info@progettoblio.com

ISSN: 2039-7917

Direttore: Nicola MEROLA

Direttore responsabile: Giulio MARCONE

Redazione: Laura ADRIANI, Saverio VECCHIARELLI

Amministratore: Saverio VECCHIARELLI

Realizzazione Editoriale: Vecchiarelli Editore S.r.l.

Comitato dei referenti scientifici:

Giovanni BARBERI SQUAROTTI, Floriana CALITTI, Giovanna CALTAGIRONE, Luca CLERICI, Francesco DE NICOLA, Matilde DILLON, Marco DONDERO, Enrico ELLI, Patrizia FARINELLI, Lucio FELICI, Ombretta FRAU, Margherita GANERI, Lucio Antonio GIANNONE, Stefano GIOVANNUZZI, Vicente GONZÁLEZ MARTÍN, Cristina GRAGNANI, Monica LANZILLOTTA, Giuseppe LO CASTRO, Giovanni MAFFEI, Marco MANOTTA, Aldo MORACE, Mariella MUSCARIELLO, Giorgio NISINI, Massimo ONOFRI, Marina PAINO, Nunzia PALMIERI, Antonio PIETROPAOLI, Elena PORCIANI, Giancarlo QUIRICONI, Mario SECHI, Carlo SERAFINI, Silvana TAMIOZZO GOLDMANN, Dario TOMASELLO, Caterina VERBARO

VECCHIARELLI EDITORE S.R.L.
Piazza dell'Olmo, 27 – 00066 Manziana (Rm)
Tel/Fax: 06 99674591
Partita IVA 10743581000
Iscrizione C.C.I.A.A. 10743581000 del 13/01/2010

VECCHIARELLI EDITORE

Elenco Recensori Oblio I, 1

Ilaria ACCARDO
Federica ADRIANO
Celia ARAMBURU SÁNCHEZ
Francesco Mattia ARCURI
Luigi Ernesto ARRIGONI
Luca BANI
Maria Ginevra BARONE
Paola Manuela BATTAGLIA
Paolo CABONI
Alessandro CADONI
Claudia CAO
Maria Teresa CAPRILE
Eleonora CARDINALE
Andrea CARROZZINI
Elisabetta CARTA
Giuliano CENATI
Giulia CORSALINI
Claudio COSTA
Gerarda DEL GAISO
Lucia DELL'AIA
Francesco DE NICOLA
Sandro DE NOBILE
Giovanni DI MALTA
Martina DI NARDO
Deborah DOLCI
Marco DONDERO
Maria Rita FADDA
Patrizia FARINELLI
Lucio FELICI
Antonio FEMIA
Franca FRANCHI
Ombretta FRAU
Elisa GAMBARO
Fernando GARREFFA
Marco GATTO
Alessandro GAUDIO
Angela Francesca GERACE
Andrea GIALLORETO
Lucio Antonio GIANNONE
Stefano GIOVANNUZZI
Lorella Anna GIULIANI
Vicente GONZÁLEZ MARTÍN
Cristina GRAGNANI
Mariagiovanna ITALIA
Monica LANZILLOTTA
Laureano NÚÑEZ GARCÍA
Giuseppe LO CASTRO
Chiara LOMBARDI
Silvia LUTZONI
Giovanni MAFFEI
Beatrice MANETTI
Chiara MARASCO
Alessandro MARONGIU
Laura MELOSI
Milagro Martín CLAVIJO
Fabio MOLITERNI
Rosanna Morace
Giulia MURGIA
Ulla MUSARRA-SCHRODER
Mariella MUSCARIELLO
Bruno NACCI
Giorgio NISINI
Clara NOLI
Mauro NOVELLI
Alessandra OTTIERI
Isotta PIAZZA
Guglielmo PISPISA
Elena PORCIANI
Ilaria PUGGIONI
Valentina PULEO
Annibale RAINONE
Enzo REGA
Maria RIZZARELLI
Elena RONDENA
Victoriano PEÑA SÁNCHEZ
Antonella SANTORO
Luisa SARLO
Serena SARTORE
Filippo SECCHIERI
Carlo SERAFINI
Valentina SESTINI
Susanna SITZIA
Sarah SIVIERI
Apollonia STRIANO
Roberto TALAMO
Silvana TAMIOZZO GOLDMANN
Gabriele TANDA
Mariangela TARTAGLIONE
Dario TOMASELLO
Katia TRIFIRÒ
Caterina VERBARO
Marco VISCARDI
Fabrizia VITA

EDITORIALE

31 marzo 2011

La nostra intenzione è di offrire un servizio. Crediamo che si tratti di un servizio utile e speriamo che incontri l'interesse di molti lettori. Siamo tuttavia consapevoli dei limiti della nostra offerta (che non ha né può avere alcuna pretesa di esaustività e al momento è solo parzialmente rappresentativa) e innanzitutto della sua natura sperimentale. Perciò siamo disposti a correggere il tiro sulla base delle indicazioni che ci verranno fornite e ringraziamo fin d'ora chi ci aiuterà in questo senso. Se anche nel nostro cantiere non canta nessuno, come in quello di Petrolini, in compenso non stanno tutti zitti e il personale non è mai al completo.

Licenziando il primo numero di «Oblio», non possiamo tuttavia non compiacerci dei dati che confermano l'opportunità dell'iniziativa. Grazie alla generosa collaborazione di una folta *équipe* spontaneamente costituitasi, è ora disponibile e resa accessibile a tutti la più ampia raccolta periodica di qualificate recensioni su studi e testi della letteratura italiana otto-novecentesca, nessuna delle quali è stata commissionata né condizionata in alcun modo. I 179 pezzi ora pubblicati sono opera di 93 recensori, che sono stati in prima istanza coordinati da 34 referenti, gli uni e gli altri attivi in università italiane e straniere (in numero rispettivamente di 20 e di 6). L'auspicio è che, a un simile dispiegamento di forze, suscettibile di una crescita ulteriore, corrisponda una utilizzazione altrettanto significativa, il costituirsi anzi di un'abitudine, che non potrà che incidere positivamente sul futuro di «Oblio», come sul tenore degli scambi culturali all'interno della comunità scientifica. L'ambizione è più modesta e punta alla visibilità della ricerca dei modernisti e al miglior impiego delle energie dei ricercatori dentro un quadro generale meno approssimativo.

Il dato decisivo e sorprendente è che una testimonianza così persuasiva della vitalità di un settore scientifico spesso guardato con diffidenza, ma reso più evidentemente cruciale dalla situazione critica degli studi letterari e dagli attacchi alla loro centralità nei processi formativi, per la maggior parte non venga da studiosi strutturati, ma da giovani che nell'istituzione operano ai livelli più bassi del precariato (il paradosso è che il precariato venga reso mortificante dalla natura simbolica dei compensi) o rimangono addirittura ai suoi margini e rischiano continuamente di esserne espulsi. Sulla lo determinazione e sul loro talento, riposano le speranze di sopravvivenza dei nostri studi e non solo in questa circostanza sembrano ben fondate, purché l'università non si rassegni a perdere il patrimonio che essi rappresentano e che noi più anziani e fortunati abbiamo contribuito a costituire.

Eravamo tutti consapevoli della ricchezza straordinaria della produzione scientifica relativa alla modernità letteraria e sapevamo bene, perché lo avevamo constatato di persona prima ancora di vederlo documentato sui repertori, della schiacciante sproporzione tra il gettito degli studi sui primi secoli e quello su Otto e Novecento. Poiché però di quella ricchezza non ignoravamo le contraddizioni (tra la dispersione pulviscolare e il patriottismo provinciale, la crescita anarchica e l'epigonismo velleitario, l'occasionalità e il piccolo cabotaggio), è stato un motivo di conforto scoprire che la dispersione poteva essere corretta o quantomeno limitata e che tra le molte sedi universitarie una efficace comunicazione non meramente formale e burocratica si riusciva a stabilire.

Neanche di un inizio si tratta, ma di una scommessa. Intanto, poiché a capovolgere i paradossi ci si ritrova nella banalità, se le recensioni immaginarie di Borges conferivano il predicato di esistenza a libri che nessuno aveva scritto, le nostre recensioni dovrebbero poter restituire anche solo con il loro numero consistenza a una ricerca troppo spesso percepita come una nebulosa, non per sottrarla all'oblio, come hanno pensato i fautori dell'interpretazione antifrastica della nostra insegna, ma perché l'inevitabile secondarietà degli studi letterari di sé nutrisse e contribuisse a indirizzare in senso critico gli studi successivi. Di più ci piacerebbe però che libri e articoli non si accumulassero indefinitamente, per innalzare tante torri di babele, ma assecondassero la naturale tendenza alla degradazione di questo tipo di sapere e, decantati in una restaurata *routine* recensiva, oltre a dialogare con i propri più stretti congiunti e a farsi conoscere dagli altri, lasciassero dietro di sé le proprie proposte

così definite e polite da essere importate, confrontate, assimilate e superate anche da chi si occupa di altri autori.

Nella sua stagione d'oro, per occupare il centro della scena, la critica letteraria prediligeva i discorsi generali, i metodi e le teorie, e trascurava gli autori minori. Ora sembra che le sue scelte siano intonate alle mezze tinte del crepuscolo. È sotto molti aspetti un progresso. Per quanto ci costi aguzzare la vista, abbiamo imparato che sui grandi temi e sui grandi autori è meglio non precipitarsi.

Nicola Merola

Katia Trifirò

AA.VV.
Annibale Ruccello e il teatro nel secondo Novecento
a cura di Pasquale Sabbatino
Napoli
Edizioni Scientifiche Italiane
2009
ISBN 978-88-495-1601-2

Matteo Palumbo *Introduzione*
Pasquale Sabbatino *Il corpo e il sangue della scrittura teatrale di Annibale Ruccello*
Nicola De Blasi *Da Eduardo De Filippo ad Annibale Ruccello in una prospettiva strettamente filologica*
Pierluigi Fiorenza *«L'osteria del melograno»*
Carlo de Nonno Se cantar mi fai d'amore: *la musica originale nel teatro di Annibale Ruccello*
Patricia Bianchi *Il linguaggio della passione nel teatro di Annibale Ruccello:* Ferdinando
Giuseppina Scognamiglio *Annibale Ruccello e il dialogo infinito fra sacro e profano nella* Cantata dei pastori *di Andrea Perrucci*
Francesco Autiero *Annibale Ruccello di Castellammare di Stabia nei ricordi di un suo collaboratore*
Stefano de Stefano *«Le cinque rose di Jennifer»*
Piermario Vescovo *I dialetti sulla scena del secondo Novecento. Contemporaneità, regressione e «patrie temporali»*
Massimo Marino *Il teatro negli anni Ottanta*
Giuseppe Merlino *L'accidia e il desiderio. Proust e Ruccello*
Daria Di Bernardo *Lingua degradata e grottesco nella drammaturgia di Annibale Ruccello*
Lara Sorrentino *L'enigma dell'identità, l'ellissi del senso, l'altro come minaccia: Ruccello incontra Harold Pinter*
Ornella Petraroli La *periferia napoletana negli anni Ottanta: Annibale Ruccello e Massimo Troisi*
Monica Citarella *Sulle tracce dell'ultimo Ruccello*
Domenico Sabino *L'Es/tradizione degli opposti nel teatro rituale di Annibale Ruccello*
Monica Citarella *Per una ricognizione bibliografica di Annibale Ruccello autore*

Un profilo dirompente, lungo il versante multiforme della sperimentazione di istanze innovatrici e l'accoglimento di tensioni emergenti destinate a rimodulare forme, funzioni e confini della drammaturgia italiana, si delinea perentorio attraverso la tessitura composita di voci che indagano il corpus teatrale ruccelliano. La raccolta di saggi contenuta nel volume si configura come esito della giornata di studi dedicata ad Annibale Ruccello, in data 29 maggio 2006, con il patrocinio dell'Università di Napoli Federico II, oltre che della sua città natale.
Dialetticamente in bilico tra l'assimilazione di una prepotente vocazione drammaturgica endemica all'area napoletana, rielaborata a partire dal filone di drammaturgia sperimentale degli anni Sessanta e Settanta, in cui Sabbatino colloca le radici della produzione ruccelliana, e le suggestioni derivanti dalle interferenze feconde con i linguaggi internazionali più innovativi del dramma contemporaneo (dall'influenza di Pinter, rilevata da Sorrentino, alla presenza di Beckett, Genet, Artaud, segnalata da Sabino a proposito dei nuovi drammaturghi napoletani, al confronto con Koltès, Müller, Stoppard ed altri suggerito da Bianchi), le fonti a cui l'autore attinge materiali drammaturgici non rinunciano a frequenti incursioni nel territorio iperletterario dei grandi miti della propria formazione e nel pop magmatico e *degradato* (Di Bernardo) della (anti)comunicazione veicolata dai media: «Proust, Genet, Strindberg, Pasolini, De Roberto, Tomasi di Lampedusa stanno insieme con Patricia Highsmith e con i film *noir*, si integrano senza forzature con la *suspence* alla Dario Argento, dialogano con Mina e con Lucio Battisti, con gli spettacoli *trash* della televisione più becera e con Raffaella Carrà. Il romanzo storico o il teatro da camera, nella sua versione più feroce e disperata, si mescolano con il *vaudeville* e con la farsa» (Palumbo, p. 9). E se cultura alta e cultura bassa sono u-

gualmente indispensabili per l'alchimia espressiva della scena, la lingua diviene strumento duttile al centro di una complessa partitura che contamina l'humus orale e popolare del vernacolo con l'appiattimento su uno standard medio, omologato e fasullo dell'italiano, offrendo «un esempio di puntualissima attenzione ai movimenti della lingua parlata, al suo riflettere il mutamento [della] "realtà" urbana e territoriale, della norma culturale» (Vescovo, p. 129).
La risultante paradossale non è una lingua di *invenzione* bensì di *verosimiglianza*: su questa proposta teorica si attesta la posizione di De Blasi, il quale, percorrendo filologicamente la linea De Filippo-Ruccello, riconosce nella drammaturgia di entrambi, come del resto per Viviani, l'adozione della «lingua che nella realtà parlerebbero persone simili ai personaggi messi in scena» (De Blasi, p. 33). Per il post-desimoniano Ruccello, dunque, l'immersione in altri corpi della scrittura, con la strategia parodiante delle citazioni da Petito, Scarpetta, Merola, Eduardo «trasforma l'attraversamento di ben due secoli del teatro napoletano in superamento» (Sabbatino, p. 22). Il non luogo simbolico della lingua è anche, nella prospettiva lacaniana assunta da Di Bernardo, il *sintomo* di quelle componenti di disagio, esclusione, marginalità, morte che, costitutive del Reale e dell'Umano, divengono cifre essenziali per la connotazione dei personaggi ruccelliani, specificamente delle protagoniste femminili in balìa di un eros alienante e autodistruttivo, originando un plurilinguismo sinestetico che esalta la centralità di un teatro di parola per tentare, come dimostra Bianchi scandagliandone *il linguaggio della passione*, il modello di «una lingua "pura" ma concreta, corporea e sonora», in contrapposizione «all'italiano inventato ma incombente» (Bianchi, p. 89). Componente drammaturgica fondamentale, la musica è complice della parola nella deflagrazione della «dissoluzione profonda» celata dietro la maschera dei protagonisti: così Carlo De Nonno, compositore delle musiche originali nei principali lavori di Ruccello, di cui fu collaboratore strettissimo sin dagli esordi, definisce la simbiosi tra musica di scena e testo drammatico, elaborati brechtianamente nel medesimo processo creativo. Sulla scia di un teatro antropologico-musicale si rintracciano i recuperi di canoni tradizionali rivisitati alla luce di una sensibilità tutta moderna – è il caso della *Cantata dei pastori*, dell'*Osteria del melograno*, dell'*Ipata* –, sino agli esiti spiazzanti, e stranianti, della partitura musicale di *Ferdinando*, raggiunti anche dalla scrittura musicale, che, attingendo al repertorio, in *Notturno di donna con ospiti* e soprattutto *Le cinque rose di Jennifer* evolve «verso una scissione forse ormai insanabile: appaiono assolutamente separati, da una parte, il riferimento "realistico" o oniricamente destabilizzante delle musiche di repertorio […], dall'altra i temi originali che sembrano partecipare della straniata indeterminatezza culturale e sociale dei personaggi» (De Nonno, p. 68).

Ad un altro dei più intimi collaboratori del drammaturgo stabiese, Francesco Autiero, è affidata la rievocazione delle prime esperienze teatrali ruccelliane, ricostruite all'insegna di una interferenza di ruoli che, nell'orizzonte emergente di un teatro di ricerca, imparenta Ruccello, Lello Guida, Moscato e lo stesso Autiero. Centralità della parola, che mette a nudo il versante torbido e oscuro di una Napoli dominata dall'irrazionale, dalla follia e dalla morte, comune matrice filosofica che spinge in direzione di una lingua ibrida e, in termini derridiani, della *differenza*, insieme al senso tormentoso della relazione plurivoca tra *dentro* e *fuori*, sono gli elementi che inducono Sabino a verificare la possibilità di utilizzo della categoria di teatro del malessere e della malattia per la nuova drammaturgia napoletana – Rucello, Moscato e Autiero, appunto –, per i quali il giudizio critico sulle trasformazioni in atto nella società esibisce i segni della cesura culturale rappresentata dal terremoto del 1980, crollo metaforico che svela tutta la nuda crudezza e violenza dello spazio domestico. Si apre allora la crepa dell'alterità, dell'ambiguità, della doppiezza, che offre diritto d'asilo alle creature *deportate* come *Jennifer* (De Stefano) e mina l'edificio culturale oscillante tra spinte contrapposte dei tempi moderni, di cui il teatro negli anni Ottanta, minuziosamente analizzato da Marino nella rinnovata attenzione al dramma, consuma le utopie. Sullo sfondo di questa drammaturgia, intesa come indagine sul presente, l'insanabile contrasto tra il sé e l'altro, il centro e la periferia, la tradizione e l'innovazione che determina, nello stesso contesto geografico-temporale, la vocazione drammaturgica di Massimo Troisi (Petraroli).
L'ombra incerta della perdita minaccia l'identità, di cui la lingua e i personaggi, languenti tra tutte le (im)possibili varianti del desiderio (su questo il saggio *proustiano* di Merlino) sono specchi fran-

tumati spalancati sul vuoto. I riti vani dell'attesa, consumati nel deserto della passione, dove pulsione erotica e tensione mortifera sono fatalmente inestricabili, contagiano le dimensioni di sacro e profano, nella fitta rete di rimandi agli attrattori culturali dell'orizzonte di credenze campano, i cui prelievi addensano le pagine di Giovan Battista Basile e, soprattutto, De Simone, matrici ideali, con l'abate Perrucci, del bagaglio antropologico e letterario che sostiene *L'osteria del melograno* (Fiorenza). Il cortocircuito del *dialogo infinito tra sacro e profano*, destinato ad esplodere in forme inattese in *Ferdinando*, è alimentato dal gioco tra «reverente e blasfemo» (Scognamiglio, p. 98), che sin dai tempi della *Cantata*, rielaborata appunto dal Perrucci, attira gli interessi di Ruccello sulle strutture mitico-religiose che hanno il proprio perno simbolico nelle grandi narrazioni popolari: le stesse che ne consustanziano, trasfigurate, citate o parodiate, tanto teatro. A questo repertorio sembra alludere l'inedito *Sangue misto* (1986) recuperato e riportato in appendice nel saggio di Monica Citarella (alla quale si deve la bibliografia ragionata che conclude il volume), poche ma preziose pagine contenenti in premessa indicazioni dell'autore stesso. Sulla falsariga delle ricerche antropologiche, che immergono i personaggi nella dimensione cultuale popolare, l'atto teatrale, come *Notturno di donna con ospiti*, riecheggia il mito di Medea e, per affermazione di Ruccello, riprende Visconti, Lorca, Cocteau, ma – ed è in queste parole l'essenza di tutto il suo discorso drammaturgico –, al livello più profondo dei contenuti l'attenzione è focalizzata, ancora una volta, «su un processo di trasformazione sociale economica e soprattutto culturale le cui ripercussioni sono ancora profondamente incise nella nostra società» (Ruccello, in Citarella, p. 221).

Claudia Cao

AA. VV.
Certi confini. Sulla letteratura italiana dell'immigrazione
a cura di Lucia Quaquarelli
Milano
Morellini
2010
ISBN 978-88-6298-106-4

Lucia Quaquarelli, *Introduzione.*
Graziella Parati, *Comunità, diritti umani e testi multiculturali.*
Lucia Quaquarelli, *Chi siamo io? Letteratura italiana della'immigrazione.*
Fulvio Pezzarossa, *Una casa tutta per sé. Generazioni migranti e spazi abitativi.*
Silvia Contarini, *Narrazioni, migrazioni e genere.*
Daniele Comberiati, *La letteratura postcoloniale italiana: definizioni, problemi, mappatura.*
Ugo Fracassa, *Strategie di affrancamento: scrivere oltre la migrazione.*

"Certi confini" è il gioco di parole che richiama due delle questioni cardine dibattute tra le pagine di questo volume: rimanda alla natura di alcune frontiere che, in seguito all'abbattimento di numerosi confini di natura geopolitica, si stanno ora spostando verso l'interno e creano nuove forme di discriminazione entro la medesima comunità. Ma rimanda anche ad alcune demarcazioni troppo spesso considerate certe quando si delineano concetti come quelli di identità, genere, verità, cultura divenuti convenzionali nella nostra società ma che la produzione letteraria degli immigrati, qui esaminata, sta iniziando a mettere in discussione. Si tratta di una produzione che ha una data di nascita ben precisa e che da un episodio storico emblematico come l'uccisione dell'immigrato Jerry Essan Masslo nel 1989 è esplosa quasi a dimostrazione di come certe voci fossero divenute ormai incontenibili e di come quell'esigenza di legittimazione della propria voce potesse essere soddisfatta solo per mezzo della scrittura. La funzione stessa della scrittura è uno degli elementi di natura metanarrativa che più spicca tra le opere di questo filone, che spesso si servono di forme di *mise en abyme* della figura autoriale per mostrare come la narrazione si faccia al contempo mezzo di presa di coscienza, di condivisione, di «resistenza» (Contarini, p. 129), laboratorio performativo privilegiato per la realizzazione di quell'identità "rizomica" di cui parla Glissant, capace nel medesimo tempo di suggerire nuovi approcci di lettura. Tuttavia non sono solo confini di natura culturale o antropologica quelli che questo saggio tenta di esaminare e di portare alla luce: conferire il giusto spessore estetico a queste opere significa cessare di considerarle come puri documenti da analizzare sotto la sola prospettiva sociologica e storica. Significa osservare come si relazionino alle tassonomie letterarie finora elaborate dalla critica, osservare quali nuove forme si rivelino necessarie alla rappresentazione della complessità di certi fenomeni, vuol dire rilevare come si rapportino e modifichino dall'interno i generi e il canone nazionale con cui dialogano. A questo fine il volume si propone di esporre differenti ipotesi di classificazione di questa produzione letteraria, con uno sguardo costantemente rivolto ai precedenti interventi di Armando Gnisci, Franca Sinopoli, Lidia Curti che per primi si sono interrogati su alcune questioni di natura terminologica: si rivela importante, perciò, in relazione agli studi che già da tempo sono stati avviati nel resto d'Europa, definire cosa si intenda per letteratura dell'immigrazione, quali generazioni di immigrati rientrino realmente in questa categoria. A questo proposito, più luoghi di questo studio mettono in luce come in Italia si possa avvertire una certa evoluzione nella produzione dalla prima alla seconda generazione, a dimostrazione di un'accresciuta consapevolezza e volontà da parte di questi autori del loro considerarsi scrittori *tout court* e non più semplici testimonianze. Su queste *strategie di affrancamento* si sofferma infatti Ugo Fracassa che offre un'accurata panoramica sui generi e le forme con i quali molti di questi autori si stanno affacciando sulla scena nazionale con risultati apprezzabili per un pubblico di tutte le età.

Non mancano tuttavia gli intenti tassonomici anche intorno a un nuovo polo di particolare interesse, ben espresso da un altro gioco di parole posto a intitolare uno degli interventi di questo volume: *Narrazioni, migrazioni e genere*. Fulcro di quest'analisi si rivela, infatti, sia la copiosa produzione femminile sia i generi di cui maggiormente queste autrici si servono, con speciale riguardo per le forme assunte dall'autobiografismo e dal romanzo storico: significativa la diffusione della composizione frammentata e l'utilizzo di una molteplicità di voci e prospettive atte a sfaccettare le vicende narrate, renderle più complesse, mostrarne le contraddizioni.
Non manca, inoltre, una certa attenzione per alcune tematiche troppo spesso trascurate quando si parla della produzione nazionale: interessanti risultano, infatti, le proposte di Daniele Comberini nell'analizzare quella porzione di letteratura italiana postcoloniale sulla quale ancora sono necessari alcuni sforzi di uniformazione. Tra le proposte si riprende in esame la delicata posizione delle seconde generazioni, sull'inserire nella letteratura postcoloniale solo autori provenienti da quelle che per un breve periodo di tempo sono state colonie italiane o se allargare il corpus a quei tentativi falliti di colonizzazione, come la Tunisia, in cui spiccano opere scritte in lingua italiana in relazione all'esperienza di quegli anni; si prende in esame poi l'allargamento a quelle produzioni derivanti da famiglie ancora presenti nel territorio delle ex colonie, da famiglie miste, da autori nati e cresciuti in quelle terre o nati in quelle terre e trasferitisi successivamente in Italia o nati in Italia da genitori africani.
Si evince come a fare da sfondo a sforzi tassonomici di natura letteraria sia una costante attenzione per questioni storiche e politiche, tra le quali spiccano le posizioni giuridiche in cui sono collocate le differenti generazioni di immigrati sul suolo nazionale e il maggiore o minore adempimento a livello costituzionale dell'articolo 13 della Dichiarazione dei Diritti dell'Uomo: questa è solo una delle problematiche cui dedica la propria attenzione Graziella Parati nell'esaminare la stretta relazione esistente tra comunità, immigrazione e lavoro a partire da opere particolarmente rappresentative del genere come i romanzi di Christiana de Caldas Brito *Io, polpastrello 5.423*, umoristico richiamo all'attuale legge sull'immigrazione Bossi-Fini, o *Io, venditore di elefanti* di Pap Khouma, best seller di matrice autobiografica sul significato dell'alterità nella sua esperienza personale.
Numerosi, poi, gli altri *loci communes* tra le numerose opere prese in esame, quali il già accennato tema dell'identità, ben messo in luce dall'emblematico titolo *Chi siamo io?* di Lucia Quaquarelli, che prende in esame non solo una definizione ampia e complessa di identità, ma soprattutto le sue diverse declinazioni nelle varie opere che su questa tematica si incentrano. Si assiste allora alla rappresentazione di identità che vivono dapprima un «conflitto tra due mondi» per poi spostarsi «verso un conflitto diverso, quello tra vuoto identitario e identità "multipla", tra il non-essere-più e l'essere-molti-insieme, tra l'"io-non-sono" e l'"io-siamo"» (Quaquarelli, pp. 45-46). Troviamo identità che vanno alla ricerca di un'unità nella molteplicità di aspetti che la caratterizzano e che collimano tra di loro, altre in cui il senso di *hybris*, di tradimento di ogni principio non può che portare alla perdita definitiva di senso esistenziale, altri casi in cui il l'identità è imposta dall'esterno. Vera e propria reificazione di questo tema e del maggiore o minore raggiungimento di una stabilità all'interno di una comunità è un altro *topos*: l'abitazione. Luogo emblematico della relazione tra privato e pubblico di tanta letteratura moderna, la dimora assume all'interno della letteratura dell'immigrazione nuove sfaccettature che Fulvio Pezzarossa ha illustrato prendendo in esame entrambe le generazioni di scrittori, con particolare attenzione per gli esponenti della seconda, che vivono più profondamente la scissione culturale tra spazio affettivo e spazio della formazione, che sono la scuola e la società italiana.
E se confini di ogni sorta attraversano le pagine delle narrazioni prese in esame, che per mezzo della scrittura cercano di unire e inglobare frontiere geopolitiche apparentemente irriducibili, la più suggestiva metafora in rimando al legame scrittura-terra è senza dubbio quella rievocata da Ugo Fracassa a conclusione di questo volume: si tratta dell'*Indovinello veronese*, per lungo tempo considerato proprio testo di partenza della scrittura volgare italiana, che con la metafora archetipica della scrittura nell'aratura rimanda alla traccia di nuovi confini sulla terra.

Silvia Lutzoni

AA.VV.
Chi ha paura di Grazia Deledda?
a cura di Monica Farnetti
Roma
Iacobelli
2010
ISBN 978-88-6252-069-0

Monica Farnetti, *La scrittura paziente di Grazia Deledda. In forma di introduzione; Grazia Deledda e il romanzo del Novecento;* Grazia Livi, *Grazia Deledda. Le lettere del suo nome;* Paola Cadeddu, *Tra mito e realtà. Incontro virtuale Deledda-Colette;* Marta Galiñanes, *Doña Grazia y doña Emilia. Uno stile femminile in* Elias Portolu *e* La madre naturalezza*;* Marco Dorigatti, *L'angelo e la signora: Virginia Woolf, Grazia Deledda, Sibilla Aleramo;* Giulia Pissarello, *D.H. Lawrence lettore e prefatore di* La madre *di Grazia Deledda; La fortuna europea;* Birgit Klarner, *Tradurre* Cosima*;* Simonetta Falchi, Stefania Gandin, *Deledda speaks english;* Alessandra Sanna, *Grazia Deledda in Spagna;* Simona Cocco, *Dalle novelle ai cuentos. Elementi linguistici e culturali sardi nelle traduzioni spagnole di Grazia Deledda; Intimo e globale;* Cristina Bracchi, *Cosima o l'Altra necessaria del paradigma autobiografico;* Lucia Re, *Deledda, Duse e la maternità di* Cenere*;* Maria Giovanna Piano, *Il dramma del desiderio nella narrativa deleddiana*; Simonetta Sanna, *Grazia Deledda fra Isola e mondo; Pensiero, scrittura, lettura;* Annarosa Buttarelli, *Perché si scrive: un segreto di Grazia Deledda;* Laura Fortini, *Aggiunte e mutamento. Cosa aggiunge e muta Grazia Deledda alla letteratura italiana;* Luciana Floris, *Grazia Deledda maestra di scrittura;* Grazia Maria Poddighe, *Il sapere sulla vita*; Maria Giacobbe, *Grazia Deledda a San Pietro; Appendice;* Linda Brodo, *Il materiale letterario di Grazia Deledda in formato elettronico, una proposta;*Autrici/autori*;* Indice dei nomi

È ormai noto che negli ultimi anni il dibattito critico intorno all'opera di Grazia Deledda non è più relegato alla periferia di un Paese già di suo ai margini della grande storia letteraria**,** e che i critici hanno cominciato, come auspicava Marcello Fois in un libro del 2008 (Marcello Fois, *In Sardegna non c'è il mare,* Bari, Laterza, 2008), a procedere verso la Deledda, piuttosto che pretendere che accadesse il contrario. Ne è prova la pubblicazione dall'editore Iacobelli di *Chi ha paura Grazia Deledda*?, libro che raccoglie gran parte delle relazioni esposte al convegno di studi tenutosi a Sassari e organizzato dalla facoltà di Lingue e letterature straniere nell'ottobre del 2007.
Ciò che ne è risultato non è però una semplice collazione di testi, ma un volume omogeneo che sembra voler ribadire, saggio dopo saggio, una necessità: quella di restituire l'opera della scrittrice nuorese in un'ottica universale, di inquadrarla in una dialettica che non può che essere quella tra la Sardegna e il mondo, come sostiene la curatrice Monica Farnetti, mentre dichiara che compito di questo libro è far «emergere dalle sue pagine tutto quello che riguarda e dice la sua libertà femminile, la sua fedeltà all'esperienza, il suo coraggio di irrompere sulla scena della letteratura mondiale mostrando se stessa e il suo amore per la vita»: tutte ragioni per le quali, ci informa, qualcuno potrebbe ancora aver paura di lei. Era stato già Carlo Bo, d'altra parte, a definire Deledda «la scrittrice più libera che il secolo abbia avuto».
Così, se partendo da una prospettiva locale, con un saggio come quello di Maria Giacobbe veniamo introdotti nella Nuoro degli anni Venti e Trenta del secolo scorso per leggere che i giovani intellettuali dell'epoca non potevano trovare nei suoi libri, che ritraevano un mondo arcaico e immobile, una «risposta ai loro bisogni e interessi culturali e politici», né tantomeno un «alimento per il loro sogno di una Sardegna futura libera e moderna». In una prospettiva più ampia e internazionale, quale è quella che caratterizza il saggio di Giulia Pissarello, ritroviamo D. H. Lawrence che nella prefazione a *La madre,* redatta nel 1928, dichiara il suo interesse per il tema centrale del romanzo, il «contrasto istintualità/eticità che […] si esplica nel conflitto tra una passione carnale travolgente e la tensione al divino», un tema caro all'autore di *Sons and Lovers*. Non bisogna dimenticare che Lawrence a quell'epoca aveva già una certa familiarità con l'Isola

(*Sea and Sardinia*, sorta di taccuino di viaggio nell'isola, fu pubblicato nel 1921) e che, pertanto, è possibile che avesse avuto una conoscenza di prima mano del libro, come dimostrano i non pochi commenti sulla sua qualità stilistica. Un dato, questo, che costituirebbe un'ulteriore conferma di ciò che sostiene Marco Dorigatti nel suo saggio intitolato «L'angelo e la signora: Virginia Woolf, Grazia Deledda, Sibilla Aleramo», vale a dire che nonostante le traduzioni (di cui danno notizia nella loro relazione Simonetta Falchi e Stefania Gandin) l'interesse per Deledda, così come l'impatto che le sue opere hanno avuto sul mondo inglese, fosse stato scarso e marginale. Stesso destino sembrerebbe aver avuto in Spagna, dove numerose sono state le trasposizioni dei suoi romanzi, come sostengono nelle loro relazioni Simona Cocco e Alessandra Sanna, mentre scarsissimi sono stati invece i contributi critici sulla sua opera. Ecco perché non stupisce poi troppo che molti siano stati quelli che Dorigatti definisce gli «incontri mancati» da Grazia Deledda: fra tutti quello con Virginia Woolf, autrice così lontana e così vicina alla scrittrice nuorese per certi aspetti indubbiamente quello di una scrittura legata a doppio filo con un'esigenza di emancipazione ; poi quello con Colette, tra mito e realtà ipotizzato da Paola Cadeddu, laddove il filo conduttore è l'eros, definito da Lawrence il vero motore della narrativa deleddiana; infine quello più insolito immaginato e appena accennato da Annarosa Buttarelli con la grande autrice statunitense Flannery O'Connor.
Su un dato, però, sembra non ci siano dubbi, come sostiene Laura Fortini nel bellissimo saggio intitolato *Aggiunte e mutamento. Cosa aggiunge e muta Grazia Deledda alla letteratura italiana*: «Deledda è stata sempre molto letta in Italia, più di quanto non appaia ad una assunzione consapevole, sia dalle scrittrici che non la citano esplicitamente, che da quelle che la citano esplicitamente». Tale frequentazione che potrebbe già di per se stessa costituire una conferma del fatto che la sua opera sia stata fondamentale per la letteratura italiana contemporanea in quanto le avrebbe fornito un apporto che rappresenta al contempo un mutamento (aggiunta e mutamento, per l'appunto, secondo una terminologia mutuata da Anna Maria Ortese) non ancora compiuto, in divenire. Delle aggiunte, continua mentre ne identifica sostanzialmente tre , che hanno reso la letteratura italiana «altra e diversa», generando un debito che ancora non le è stato riconosciuto, se è vero che persiste una certa resistenza a concedere a Deledda l'accesso al canone letterario. Una resistenza dovuta talvolta alla difficoltà di classificazione che l'ha sovente confinata in una dimensione verista, quando non in quella d'una certa letteratura regionale. E ciò a causa della complessità del rapporto che Deledda aveva con la Sardegna, spesso frainteso e giudicato con ingenerosità, come afferma Simonetta Sanna nel saggio intitolato *Grazia Deledda fra Isola e mondo.* Il proposito di Deledda secondo Sanna era quello di essere per la Sardegna ciò che Tolstoj era stato per la Russia. In questa prospettiva la sua narrativa era rivolta «tanto verso l'Isola, quanto verso l'Italia del suo tempo o, più in generale, verso il mondo contemporaneo, risultato dello scontro fra i valori della premodernità e la modernità dell'urbanesimo borghese».

Maria Teresa Caprile

Con la scuola nel cuore. Ricordo di Edmondo De Amicis. Convegno Nazionale di Studi su Edmondo De Amicis. Formia, 14 marzo 2008
a cura di Annunziata Marciano
Formia
Ghenomena
2009
ISBN 978-88-95857-02-2

Luciana Bellatalla, *La figura del maestro in De Amicis* (pp. 9-30); Paolo Ciampi, *De Amicis giornalista nel giornalismo dei suoi tempi* (pp. 31-49); Ermanno Detti, *Il diario e i racconti, le due facce del* Cuore (pp. 50-62); Rodolfo Di Biasio, *Raccontare l'emigrazione:* Sull'Oceano *di Edmondo De Amicis* (pp. 63-69); Adolfo Gente, *Dalla scuola di De Amicis alla scuola di Fioroni* (pp. 70-86); Paolo Russo, *Il mito della scuola nell'opera di Edmondo De Amicis* (pp. 87-96); Annunziata Marciano, *Su De Amicis…*(pp. 97-112).

In occasione del centenario della morte di Edmondo De Amicis, avvenuta a Bordighera l'11 marzo 1908, sono stati numerosi i convegni e le giornate di studio a lui dedicate. Tra queste una si è svolta a Formia il 14 marzo 2008 con il titolo *La scuola nel cuore*, i cui atti raccolgono i sette interventi allora presentati riguardanti la componente scolastica dell'opera deamicisiana con una serie di riflessioni sull'importanza dell'educazione e della scuola, anche – e forse soprattutto – ai nostri giorni.
Luciana Bellatalla sottolinea come De Amicis abbia saputo testimoniare la realtà dell'insegnamento nell'Italia post unitaria, trattando con ironia – e quindi con intenzioni di denuncia – la pedanteria e l'immobilità di una scuola – e di un corpo docenti – troppo spesso testimoni di una cultura passatista, arida e astratta. Per questo scrisse parallelamente *Cuore* (edito nel 1886) e il *Romanzo di un maestro*, pubblicato quattro anni dopo: "I due testi vanno pensati come speculari e, insieme, come complementari, nella misura in cui si illuminano a vicenda", poiché l'autore vi descrive e giudica la scuola del suo tempo (nel *Romanzo*), ma pone come modello quella ideale di *Cuore*, dove il maestro è investito della missione morale di formare non tanto l'individuo – e tantomeno l'individuo con la testa riempita di nozioni –, ma l'uomo sociale, il cittadino di un Paese faticosamente (e ancora malamente) unito. De Amicis attribuiva una missione formatrice soprattutto alla scuola elementare: non a caso nel romanzo *Primo Maggio* – che non volle pubblicare e uscì postumo –, il protagonista è un professore di liceo, che si illude di poter formare all'etica liberale e socialista i futuri rappresentanti della classe egemone.
Paolo Ciampi si rammarica che l'attività giornalistica di De Amicis sia stata offuscata dalla sua fama di autore dedito al mondo scolastico; ne segue dunque la carriera giornalistica, per dimostrare che egli non fu una penna prestata al giornalismo, ma un autentico "maestro", distintosi per rigore e spessore etico, oltre che per la qualità delle sue corrispondenze di viaggio (in Spagna, in Olanda, in Marocco, a Parigi, a Londra, a Costantinopoli), che seppe partecipare alla vita degli altri uomini e restituirla al pubblico con parole efficaci.
Ermanno Detti propone una rilettura di *Cuore*, tuttora un classico perché vi è vagheggiata una scuola ideale, dove "il figlio del muratore studia insieme al figlio dell'imprenditore nella scuola pubblica", cioè un'utopia, una speranza di molti, il "sogno collettivo di un popolo che voleva crescere", così come i racconti che arricchiscono la struttura del diario sono diventati "una sorta di patrimonio immaginario" che generazioni di maestri hanno passato ai loro alunni. Sarebbero questi la parte pulsante del libro perché ancora capaci di emozionare, di avvincere con una "bellezza" che l'ideologia pedagogica sottesa non ha compromesso, efficaci per ricordare alle giovani generazioni gli ideali del Risorgimento, senza i quali l'Italia non si sarebbe fatta.
Rodolfo Di Biasio propone alcune riflessioni in merito a *Sull'Oceano*, uno dei pochissimi romanzi ad aver affrontato il tema dell'emigrazione nella sua fase più cruciale, quella della partenza. De Amicis lo scrisse "a caldo e in presa diretta", per far immergere il lettore nella realtà di un fenome-

no che conobbe, fino allo scoppio della Grande Guerra, dimensioni epocali. Il racconto è condotto con efficacia e taglio giornalistici nel descrivere i rischi, i pregiudizi, le fatiche affrontate dai nostri connazionali e l'autore si muove "tra denuncia, sdegno e compassione", anche se "alla sua maniera, cioè con troppo cuore".
Adolfo Gente sottolinea l'attività di "giornalista dallo stile chiaro e scorrevole" di De Amicis e ritiene i suoi scritti più romanzi storici e/o umanitari che spiccatamente pedagogici, specie per l'attenzione rivolta alla condizione femminile; traccia il percorso affrontato dallo Stato italiano in favore dell'istruzione e dell'educazione e vede in esso il filo rosso che lega l'utopia di De Amicis ad un concreto progetto di formazione dell'uomo e del cittadino.
Il ruolo centrale attribuito da De Amicis all'educazione è ben sintetizzato nel titolo scelto da Paolo Russo per il suo intervento, dove sono enucleate le posizioni ideologiche e l'impegno politico che ne animarono gli scritti. L'opera deamicisiana va inquadrata nel contesto politico-culturale del suo tempo e risponde ad un'idea della scuola "come di una grande e suggestiva prospettiva strategica per fare la 'nuova' Italia" destinata però a rimanere per lungo tempo un "mito". Diffusione della scuola e della lingua italiana furono gli obiettivi cui egli maggiormente si dedicò e le sue opere i "mezzi" con i quali si prodigò per convincere gli italiani della loro necessità. Da qui il "moralismo" di cui lo accusò Croce, e che impedì a molte sue pagine di essere artisticamente ispirate, ma anche l'innegabile forza con cui egli condusse la sua "battaglia ideale e culturale".
Annunziata Marciano conclude gli Atti con una panoramica sulla critica nei confronti del Nostro, da quella caustica dei suoi contemporanei Carducci e Croce alle stroncature degli anni Sessanta del Novecento, che lo accusarono di superficialità, paternalismo, moralismo borghese, senza salvare nemmeno lo stile della sua prosa e il suo contributo alla questione della lingua italiana. Famose sono le pagine anti-*Cuore* di Eco e le accuse di propagazione di una morale sadico-oppressiva mosse da Arbasino. Eppure De Amicis resta un autore duraturo e dibattuto e la critica più recente sta operando per rivalutare "il pensiero dello scrittore nella sua complessità, nella sua attualità e nella sua storicità".

Elena Rondena

AA.VV.
Cultura della razza e cultura letteraria nell'Italia del Novecento
a cura di Sonia Gentili e Simona Foà
Roma
Carocci
2010
ISBN 978-88-430-5137-3

Il 15 luglio 1938 su «Il Giornale d'Italia» in prima pagina venne pubblicato un articolo dal titolo *Il Fascismo e il problema della razza*, nel quale erano esposti i dieci punti del *Manifesto della razza* redatti da dieci scienziati. Il 26 luglio dello stesso anno alla presenza del segretario del partito fascista, Starace, sotto l'egida del Ministero della Cultura Popolare, studiosi e docenti universitari fascisti aderirono alle proposizioni che fissavano le basi del razzismo fascista. Si tratta di rilevanti dichiarazioni (ad esempio: «Le razze umane esistono», «Gli ebrei non appartengono alla razza italiana»), fondate su presunte ragioni biologiche, che giustificavano l'impostazione razzista che da lì a poco il governo avrebbe preso, soprattutto riguardo alla questione ebraica, con la promulgazione delle leggi razziali. I dieci punti del Manifesto, infatti, assunsero un'importanza capitale: rappresentavano un indiscusso punto di riferimento e un documento che pretendeva di avere valore scientifico, incidendo profondamente sul costume e creando una mentalità nel popolo italiano.
Questi sono gli avvenimenti storici alla base del libro curato da Sonia Gentili e Simona Foà, *Cultura della razza e cultura letteraria nell'Italia del Novecento*. Esso trae origine dal convegno, molto partecipato e fruttuoso, realizzato per il sessantesimo anniversario delle leggi razziali (1938-2008), svoltosi il 13-14 novembre 2008 presso due atenei romani, Università Sapienza e Università Tor Vergata. Pertanto raccoglie contributi e singoli interventi entro una struttura interpretativa unitaria.
La novità del libro sta nel fatto che, a partire dalle idee veicolate nel Novecento italiano, mira a indagare l'impatto che la concezione razziale di uomo ha avuto sull'immaginario letterario, come la letteratura l'ha diffusa, la resistenza e le debolezze che la cultura letteraria e quella filosofica a questo riguardo hanno mostrato.
Dopo l'esposizione di alcuni assunti fondamentali, quali il concetto di uomo nella cultura del primo Novecento, la sua essenza, il biologismo, l'idealismo, da parte di una delle due curatrici, Sonia Gentili, per introdurre il significato della cultura della razza, il libro è suddiviso in quattro sezioni che rivelano una partizione disciplinare.
Le prime due parti mostrano gli aspetti storici della vicenda e pertanto su di esse non ci si vuole soffermare a lungo, perché in questa sede si preferisce sottolineare gli elementi letterari.
La prima parte, *Cultura della razza e spazio pubblico: posizioni egemoniche e voci isolate*, delinea una storia del pensiero filosofico, politico e scientifico.
È interessante, per esempio, nel saggio di Patrick Ostermann, seguire le posizioni a volte deboli e non chiare di alcuni intellettuali che erano fascisti cattolici, quali Piero Bargellini, Guido Manacorda, Giovanni Papini, Paolo Bonatelli, Riccardo Carbonelli, Pasquale Pennisi. Alcuni di essi «non solo non rifiutarono l'introduzione delle leggi razziali nel 1938, ma la accolsero benevolmente sottoscrivendo il *Manifesto della razza*» (p. 54).
Emblematico e ricco di spunti è il saggio di Alessandro Ottaviani sulla figura di Agostino Gemelli, personaggio molto impegnato nella società di quel periodo, autore di diverse opere. Partecipò al dibattito sull'eugenetica nel 1916 sostenendo la vaghezza della nozione di razza e mantenendosi a debita distanza dai tentativi di fondare la razza su basi biologiche. Tuttavia, nel 1940, si trovò a «firmare la sezione *Psicologia*, assieme a Ferruccio Banissoni, strenuo entusiasta del regime fascista, che componeva il dittico del volume *Antropologia e psicologia*, edito da Bompiani. La parte antropologica era firmata da Guido Landra e culminava con la pubblicazione del *Manifesto razziale degli studiosi fascisti*» (p. 84). Una posizione, dunque, quella di Gemelli, a riguardo della questione della

razza e dell'antisemitismo, secondo la lettura di Ottaviani, non sempre molto chiara, soprattutto per via di «incredibili frasi» (p. 84) contro il popolo di Israele da lui pronunciate. Va comunque ricordato che altri studiosi, come M. Bocci, hanno ridimensionato il presunto atteggiamento antisemita di Gemelli.
Gli ultimi tre interventi di questa parte (quelli di Pietro Nastasi, Oreste Trabucco, Raul Mordenti) si concentrano su questioni più storiche: il lungo e scottante dibattito dei matematici italiani, interessante non solo per le tematiche inerenti alla matematica e alla scienza, discipline coinvolte direttamente nella questione razziale, ma anche per gli esponenti che le esercitavano, ariani ed ebrei; le memorie di casa Sereni incentrate sul sionismo e sull'antifascismo; l'opposizione al razzismo italiano costante e radicata di Antonio Gramsci.
La seconda parte, *Linguaggi e silenzio. Lingue e razze superiori*, affronta le questioni linguistiche legate alla politica razziale.
Marie-Anne Matard-Bonucci mostra come l'Italia, nel 1938, non vide solo l'adozione delle leggi razziali, ma anche il riordinamento dei costumi linguistici. Intellettuali e direttori dei giornali ricevettero molteplici direttive sulla rilettura della storia attraverso il razzismo e l'antisemitismo e sull'inserimento di nuovi lessici, come il termine 'razza' invece di 'stirpe'. Inoltre venne bandito il dialetto.
Sono curiose le considerazioni sul nesso tra la cultura della razza e le ideologie linguistiche nella Germania nazionalsocialista di Sabine E. Koesters Gensini, che hanno il pregio di far conoscere la storia del termine 'ariano', mostrando come da un'iniziale accezione tecnico-scientifica assunse un significato più ampio, ideologizzato.
Da ultimo Laura Ricci mostra le politiche culturali e l'insegnamento dell'italiano nelle colonie africane.
La terza parte, *Questo è un uomo. Individuo e razza nella costruzione del personaggio letterario*, chiarisce l'impatto che la nozione di razza ha avuto su alcuni scrittori insigni.
Alberto Cavaglion ci presenta un Primo Levi che formula un giudizio sul fascismo e sulla storia italiana, proprio a partire dalla sua vicenda personale. Per lo scrittore torinese la travagliata storia d'Italia ha «favorito la maturazione di una specie di vanità collettiva, che spinge ad inghiottire i rigidi sistemi morali altrui, smorzandone gli estremi» (p. 215). Dunque le tre categorie alla base del 1938 italiano sono pietà, cinismo, tolleranza; atteggiamenti che ritraggono l'aguzzino di Levi, Ferro, durante il periodo di prigionia in carcere. Levi così lo descrive: «un fascista da manuale, stupido e coraggioso, che il mestiere delle armi aveva cerchiato di solida ignoranza, ma non corrotto né reso disumano […]. Mi interrogava per noia, per indottrinarmi, e per darsi importanza […]. Non mi fece mai domande imbarazzanti, e neppure mi chiese mai se ero ebreo» (*Sistema periodico*). Cavaglion sostiene che proprio la conversazione con Ferro è punto cruciale per Levi per capire il proprio atteggiamento e la natura dell'antisemitismo italiano.
Primo Levi è stato deportato, mentre Umberto Saba riuscì a salvarsi. Con il saggio di Francesca Bernardini Napoletano, attraverso alcune lettere, scopriamo le vicissitudini di Saba, la protezione che trovò proprio in alcuni intellettuali italiani, quali Falqui, Malaparte, Ungaretti, Soffici, Bottai e il loro intervento presso Mussolini.
Graziella Pagliano propone una lunga e nutrita rassegna di autori ed opere della narrativa coloniale italiana del Ventennio fascista che si sono cimentati sulle questioni della razza, sulle relazione miste, sul cannibalismo; spiccano nomi come Riccardo Bacchelli con *Mal d'Africa*, Ida Branca con *Al ritmo del tam tam*, Sem Benelli con *Io in Africa*.
Molto interessante è il saggio di una delle curatrici, Sonia Gentili, che ci mostra come Vitaliano Brancati, all'inizio «fascista fino alla punta dei capelli», in seguito, intrecciando il suo pensiero con quello di Giuseppe Antonio Borgese, suo maestro, e Thomas Mann, si disamori del fascismo. Si analizzano i vari passaggi e diverse opere, tra le quali particolarmente significative risultano essere: *Everest* (1928), nella quale l'immagine di Mussolini è rappresentata sulla cima del monte più alto del mondo, proprio perché incarna l'uomo razza, un superindividuo; *Il vecchio con gli stivali* (1944), un'opera in cui si assiste alla «demistificazione del mito dell'uomo razza che si rivela come identità collettiva imposta dal potere» (p. 249).

L'ultima sezione, *Lo sguardo degli scrittori*, presenta tre testi di scrittori, Primo Levi, Aldo Zargani, Lia Levi. Sono tre testimonianze molto preziose. Su tutte si impone quella di Primo Levi, raccolta nel Teatro Comunale di Bologna il 13 marzo 1961: davvero toccante perché ripercorre l'arco degli eventi di *Se questo è un uomo* e, come dice Alberto Cavaglion nella *Nota al testo*, sono pagine dimenticate. Le curatrici presentando quest'ultima parte affermano che è «la trasfigurazione in chiave letteraria d'una cultura della razza vissuta e subita individualmente» (p. 12), perché sentire la voce di chi ha vissuto quei terribili avvenimenti può «contribuire al rifiuto definitivo e radicale del concetto di razza e far emergere il nesso che sempre lega attività culturale e responsabilità politica» (p. 12).

Susanna Sitzia

AA.VV.
D'Annunzio et la modernité. Atti del Colloque International
Université de Caen Basse-Normandie, IMEC, Abbaye d'Ardenne, 10-11 dicembre 2008
a cura di Laura Oliva e Maria-José Tramuta
«Studi Medievali e Moderni»
XIII, f. 2, n. 26, 2009
Napoli
Loffredo
ISSN 1593-0947
pp. 5-202

Gli Atti del Convegno *D'Annunzio et la modernité*, esito della collaborazione tra l'Université de Caen Basse-Normandie e l'Università di Chieti, rafforzano l'immagine di un intellettuale tutt'altro che attardato nell'Ottocento. I risultati della riflessione su *D'Annunzio et la modernité*, scrive Gianni Oliva nella *Premessa* anticipando i principali temi indagati, «evidenziano, forse ancor più di quanto finora non sia stato fatto, come il poeta pescarese attraversi molti campi della contemporaneità con indubbio talento sperimentale, dalla passione per la macchina e per il volo, alle arti visive, alla fotografia, alla moda, alla comunicazione mediatica» (p. 5).
La modernità di D'Annunzio è stata indagata principalmente nella sua scrittura in prosa: negli scritti giornalistici e nei romanzi; prevedibile, per l'oggetto d'indagine, la centralità del *Forse*. A quel romanzo è dedicato il saggio di Oliva, *«Tra le più moderne vicende»: D'Annunzio, la macchina e il volo*, che ne precisa alcuni antefatti e illustra la complementarietà del tema della macchina e del nuovo stile. La prosa «scattante» del *Forse* «non è più quella melodica a respiro lungo delle prove precedenti» (p. 11); nuovo è il linguaggio «meccanico», che «fa i conti con l'esperienza del nuovo mondo dell'acciaio» (pp. 10, 11): anche davanti al progresso tecnologico D'Annunzio interpreta il linguaggio specialistico come risorsa per rinnovare il proprio lessico, che si alimenta di termini tecnici, né Oliva trascura di ricordarci il ruolo di D'Annunzio nella formazione del lessico della modernità. Inoltre Oliva offre una lettura della trasposizione mitica del volo nel *Ditirambo IV* e mostra le relazioni tra il volo di Icaro e il romanzo.
Nel contributo *D'Annunzio et la continuité du vivant* di Denis Ferraris l'interpretazione dello stesso romanzo conferma che la modernità di D'Annunzio non si può circoscrivere al culto della macchina. Col ricordo delle parole di Isabella, questa lettura mostra che il romanzo esprime la superiorità della rivoluzione interiore sulla rivoluzione tecnica (p. 26). Ferraris riconosce nel gioco metaforico tra interiorità ed esteriorità uno degli elementi strutturali del *Forse*, individua l'essenza della modernità «complessa e ambigua» (p. 27) di D'Annunzio «dans la vie de la matière» (p. 32), e segnatamente nei procedimenti stilistici messi in atto per rappresentare la continuità tra umano e «matière cinétique» (p. 32).
Gérard Vittori affronta il tema *D'Annunzio et la modernité dans les Écrits journalistiques*, dove si sottolinea che degli oggetti tecnologici D'Annunzio «retient surtout l'aspect vivant»: essi «costituiscono una sorta di sviluppo del corpo umano e delle sue capacità» (p. 50), che amplifica, specialmente con le armi, la possibilità di *dominazione*. Se la scelta di D'Annunzio di servirsi delle forme di comunicazione moderna è di per sé significativa, il suo rapporto con la modernità, per quanto riguarda i contenuti, si manifesta talvolta per eccesso, nel senso che «D'Annunzio se fait anticipateur et prophète», per esempio, «d'un avenir dans lequel l'homme sera libéré de la contrainte de production par l'évolution même de la production industrielle» (p. 48), ma in altri casi «par défaut», un'espressione delicata per esprimere la componente antimoderna, si potrebbe dire semplicemente reazionaria, della visione della storia, della morale aristocratica, antidemocratica, in breve dell'ideologia dannunziana.

Riconoscendovi alcuni tra i caratteri peculiari dell'arte novecentesca, dal superamento del confine tra l'arte e la vita alla frantumazione dell'opera d'arte e al suo riassemblamento, Giovanna Caltagirone discute *La modernità di D'Annunzio nel rapporto con le arti visive*, e rileva che «i suoi giudizi critici sulle arti, come le pagine ecfrastiche delle sue opere» si fondano sui tre seguenti «principi che sono per lo scrittore dei veri assiomi» (p. 59). L'*unità delle arti*, evidente nella transcodificazione e nelle «metafore che identificano l'opus scrittorio» con le arti plastiche (p. 66); la *modernità dell'arte*: moderni sono i suoi modelli critici, come Ruskin e Conti, e gli artisti cui fa riferimento, i preraffaelliti e Alma Tadema, innovatori i suoi artisti prediletti, Botticelli, Giorgione, Tintoretto, nuove le tendenze di cui si fa promotore; la *libertà dell'arte e dell'artista*: D'Annunzio *smantella* «ogni ostacolo alla estetizzazione del mondo», compreso, secondo la lezione di Nietzsche, quello morale (p. 64).
L'autonomia del giudizio concorre a liberare la ricezione dell'arte dagli automatismi provocati dalla sua mercificazione, di cui D'Annunzio sa avvantaggiarsi ma anche eludere gli effetti negativi (p. 64).
La lettura di Caltagirone supera l'opposizione su cui si fondano altri giudizi che indicano nell'identità artistica di D'Annunzio un fattore limitante nella sua critica d'arte, e capovolge le interpretazioni relative riconoscendone la modernità nell'affermazione della «centralità dell'io osservante» (p. 64).
Epifanio Ajello, nel contributo *D'Annunzio e Michetti. Esercizi dintorno al fotografico*, indaga, appunto a partire dal rapporto con Michetti, il rapporto tra D'Annunzio e la fotografia, ricavando indicazioni di più generale interesse sul rapporto tra l'arte dannunziana e il «vero». Michetti non riconosce nella pittura una prosecuzione della fotografia, i due codici nella sua percezione sono autonomi, la fotografia è piuttosto una «*condizione* con cui misurarsi» (p. 84). D'Annunzio intuisce la portata narrativa dell'immagine fotografica, ma non mira alla riproducibilità delle immagini del reale: trae dall'immagine lo spunto per nuove trasfigurazioni. Dalle fotografie, Michetti nell'opera pittorica e D'Annunzio nella scrittura, «svolgono nuove immagini, nuove storie» (p. 85).
D'Annunzio tra due secoli di Nicolas Bonnet sintetizza alcune differenze tra la modernità dello scrittore abruzzese e quella di Marinetti: la prima «pregna di tradizione, s'inscrive nella storia e nel mito», quella di Marinetti invece «s'illude di trovare la propria origine in se stessa» (p. 93); al rinnovamento linguistico dannunziano si contrappone l'idea di Marinetti che «la lingua ereditata dalla tradizione» sia ormai «logora» e perciò «inservibile» (p. 94).
«Il bisogno del sogno»: D'Annunzio e i contorni mediatici del fatto letterario di Mario Cimini mette in luce la consapevolezza dello scrittore dei meccanismi del mercato editoriale, lampante nella funzione dell'attività giornalistica fin dal periodo degli esordi, quando fa da «supporto tecnico-reclamistico dell'impegno più genuinamente letterario» (p. 107), come nell'adattamento del romanzo *Il piacere* teso a «intercettare "l'orizzonte d'attesa"» del pubblico francese (p. 110). Dal progetto letterario di D'Annunzio, dove il fattore "mediatico" riveste un ruolo decisivo, trapela la sua coscienza teorica dei problemi inerenti la necessità di adeguare la letteratura alla contemporaneità. L'arte nuova ricorre alla scienza, la ingloba e trae da essa il meraviglioso, e si avvale del codice mitico sfruttandone le nuove potenzialità nell'apparentamento tra mito e tecnologia, come Cimini illustra facendo riferimento anche a *Maia*.
Il divo. Gabriele D'Annunzio per una strategia della comunicazione moderna di Mirko Menna, rilevando come a settant'anni dalla morte la biografia continui a suscitare una viva attenzione, conferma l'esito positivo di quell'intuizione dannunziana del fatto letterario già emersa tra i numerosi elementi che caratterizzano l'approccio di D'Annunzio alla contemporaneità: la centralità della figura dell'autore.
Alla traduzione dell'opera poetica fanno riferimento due brevi saggi: *La cavale et le poète* di Marie-José Tramuta e *Découvrir, choisir, traduire le Poète, après Hérelle* di Muriel Gallot, che chiude il volume. Yannick Butel, in *Saint Sébastien, De Lascaux au Chatelet, d'Archacon a Fiume*, propone un audace parallelo tra *Le Martyre* e le pitture parietali di Lascaux, richiamando l'interpretazione di Bataille per decifrare l'androginia e la morte del *Saint Sébastien*.
Laura Oliva, curatrice degli Atti, esplora il legame tra *D'Annunzio e la moda*, nella vita dello scrittore, nei suoi scritti giornalistici e soprattutto nella descrizione dei personaggi nei romanzi.

Christophe Mileschi nel suo *Étude d'un extrait de Le vergini delle rocce de Gabriele D'Annunzio* si concentra sulle problematiche affrontate da Vittori: l'autore non lo dichiara ma isola quella parte del primo libro del romanzo dove D'Annunzio ha ripreso *La bestia elettiva*. L'avvenire dell'ideologia dannunziana che prefigura il fascismo va «al di là dei limiti spazio-temporali della storia del fascismo italiano» (p. 168), scrive Mileschi; in tal senso D'Annunzio è un precursore anche nel campo politico. Nella lettura di Mileschi permane quel disagio nei confronti della ideologia e del ruolo politico dello scrittore che ha caratterizzato il panorama critico del Secondo Dopoguerra.
Raffaella Castagnola, oltre che offrire un nuovo contributo allo studio del romanzo cui fa riferimento il titolo, nel suo *D'Annunzio moderno: note a margine del Forse che sì forse che no* coglie con uno sguardo ampio alcuni punti di svolta nella storia della critica dannunziana, che gradualmente va affrancandosi dal peso eccessivo del fatto puramente biografico, sottolineando l'importanza di singoli contributi (ricordo almeno il nome di Ivanos Ciani) e del Convegno *D'Annunzio a cinquant'anni dalla morte*, e la rilevanza dell'affermarsi di diversi approcci, primo fra tutti quello filologico, nel determinare una nuova consapevolezza e valutazione dell'opera dannunziana. Ad esse concorrono anche gli Atti di questo Convegno.

Milagro Martín Clavijo

AA.VV.
Donne, identità e progresso nelle culture mediterranee
a cura di María Mercedes González de Sande
Collana "Donne del Novecento"
Roma
Aracne editrice
2009
ISBN 8854829447

La casa editrice romana Aracne ha pubblicato nel 2009 un volume collettivo di grande interesse che porta il titolo di *Donne, identità e progresso nelle culture mediterranee.* La sua curatrice è María Mercedes González de Sande, studiosa spagnola che svolge attività di ricerca nel campo della Linguistica, della Letteratura e delle Culture comparate italo-spagnole.
Già nel titolo si rilevano diversi aspetti fondamentali del volume. Da un lato, si parla di donne e negli articoli che formano questo libro troviamo sempre una prospettiva di genere come punto di partenza per analizzare criticamente le varie figure femminili scelte. Queste donne provengono dalle aree più diverse, anche se prevalgono quelle della letteratura, tanto autrici come personaggi femminili.
Dall'altro, si parla d' identità ma anche di progresso; donne che lottano per un'identità propria, fatta da sé e non data dagli altri, una lotta che a volte riesce e che altre volte non trova un esito positivo, ma che è sempre sofferta, difficile, traumatica, esempio e modello a seguire.
In questo volume si parla anche di progresso, di donne che, malgrado gli ostacoli, non rimangono ferme. Esse riescono a cambiare la società in cui sono nate, a trasformarne diversi aspetti, a costruire una società diversa, come è evidente in alcuni articoli come quello di Yolanda Romano Martín su *Scrittrici migranti del Mediterraneo come mediatrici interculturali*, *Educazione sessuale e liberazione sociale della donna*, di Martín Muelas, o *Donna e cambio sociale nel teatro di Giuliana Musso* di Milagro Martín Clavijo.
Il libro è inquadrato nell'ambiente mediterraneo in uno spazio sufficientemente ampio e diversificato, senza limiti di nessun tipo, per permettere e incoraggiare un approccio comparativo alla tematica detta.
È un volume che rientra pienamente nell'orientamento generale della casa editrice Aracne che si è specializzata già dal 1993 nella pubblicazione di opere scientifiche e di didattica universitaria. *Donne, identità e progresso nelle culture mediterranee* è inserito in una collana che la Aracne ha creato recentemente, *Donne del Novecento,* e che mette al centro dell'attenzione proprio la donna nel ventesimo secolo, studiata da qualsiasi prospettiva. Questa collana è diretta da Antonella Cagnolati, professoressa dell'Università di Foggia, studiosa che da anni si occupa di questa tematica, coadiuvata da un comitato scientifico internazionale e interdisciplinare di primo ordine composto da studiosi ed esperti nel tema di università di tutto il mondo, dalla Spagna – Mercedes Arriaga Flórez, Loreta de Stasio –, gli Stati Uniti – Susan Bandy –, la Germania – Annette Hofmann –, la Repubblica Ceca – Sarka Bubikova-, la Francia – Tierry Terret –, e diverse università italiane.
Il volume qui recensito è il terzo pubblicato da "Donne nel Novecento" insieme a titoli altrettanto suggestivi usciti anch'essi nel 2009, *Voci di donne. La guerra nelle testimonianze femminili* e *Pensiero e giustizia in Simone Weil*. Tre volumi sono stati pubblicati nel 2010 *Maternità militanti. Impegno sociale tra educazione ed emancipazione*, *Quando le parole cantano. La scrittura musicale di Dorothy Richardson* e *La grande avventura di essere me stessa. Una rilettura di Simone de Beauvoir*.
In *Donne, identità e progresso nelle culture mediterranee* partecipano studiosi della donna di diverse origini, soprattutto spagnoli e italiani. È diviso in due sezioni: una dedicata all'identità e alla let-

teratura e un'altra agli universi femminili. I saggi raccolti nel volume analizzano alcune figure femminili che possono servire da modello per illustrare e sottolineare la presenza, o ancora l'assenza, delle donne nella cultura in un arco cronologico molto ampio che va dal periodo classico fino ai nostri giorni, dalla Grecia alla Spagna passando per l'Italia e il Portogallo.
Si tratta di un volume molto interessante per diversi motivi. In primo luogo per la tematica su cui convergono gli articoli centrata sul ruolo della donna nelle culture del Mediterraneo. Come si può capire dallo stesso titolo si tratta di un tema ampio a cui possiamo avvicinarci da prospettive diverse, ma che sottolinea specialmente la presenza delle donne: presenza importante, ma tante volte silenziosa nella letteratura.
Possiamo avvicinarci ai drammi di Diego Santos Sánchez con *La drammaturgia femminile e censura: il caso di Julia Maura*, o al teatro di Carmen Conde con i saggio di Virtudes Serrano *Mito religioso e trasgressione nel teatro di Carmen Conde* o alla narrativa con articoli sulla scrittrice spagnola Martín Gaite di José Jurado Morales, *La dimensione autobiografica dell'opera narrativa di Carmen Martín Gaite*, oppure il saggio di Miguel Soler Gallo su Formica, *L'invisibilità di Mercedes Formica nel canon narrativo del dopoguerra*.
Amore, sesso, sadismo, disamore: "V.M. 18" di Isabella Santacroce e "L'amore non fa per me" di Federica Bosco sono stati studiati criticamente da Manuel Heras García e Paulino Matas Gil; Carmen Servén Díez ci illustra il tema *La nazionalità e identità dei personaggi femminili nei racconti brevi di Margarita Nelken.* Carmen Pujante Segura analizza *L'eccentricità di Carmen Burgos e il romanzo breve*.
Sulla poesia versano anche diversi articoli, tra i quali *La poesia di Irene Sánchez Carrón: la confessione e la mascara* di María Isabel López Martínez, *La liturgia di eros nella poesia di Alfonsa de la Torre e Ana Rossetti* di María Payeras Grau e *Una poeta del '27 dimenticata: Ernestina de Champourcin* di Magdalena Aguinaga Alfonso.
In altri casi al centro degli articoli non c'è una donna letterata, ma personaggi letterari femminili del passato e del presente, creazioni da autori o autrici che rappresentano anche la donna di oggi. È il caso delle *donne dei drammi rurali di Federico García Lorca*, Clitemnestra o il personaggio femminile in Miguel Delibes.
Così, da un lato, in queste pagine troviamo la presenza di donne che hanno fatto letteratura, donne rappresentanti di diversi generi letterari che si studiano e analizzano con l'intenzione di poter capire e di dar esempi concreti sull'evidente presenza e centralità della donna nelle diverse culture del Mediterraneo.
Dall'altro lato, nel volume *Donne, identità e progresso nelle culture mediterranee* troviamo anche interessanti e innovatori articoli che mirano a studiare aspetti più teorici o collettivi che hanno a che fare direttamente con la donna e con il suo diverso approccio alla realtà. Così Loreta de Stasio ci parla di *La scrittura femminile e contemporanea nel segno della mancanza*; Estela González de Sande studia *La conquista letteraria della donna: la scrittura femminile nell'Italia degli anni settanta e ottanta*; Julia María Labrador analizza *La donna nella scienza fiction spagnola dalle origini fino a 1936,* e Adolfo Luis Soto Vázquez si centra su *La percezione del matrimonio nel romanzo femminile inglese*. Ma il mondo della letteratura non è l'unico fondo per lo studio della donna. Alcuni studiosi, come Monica Savoca, analizzano le questioni di genere nella grammatica.
Di grande interesse sono anche gli articoli che partono da un approccio comparativista. Questo è il caso della relazione di Zosi Zografidou su *Matilde Serao, una novellista italo greca* o degli articoli di Alessandro Ghignoli su I *linguaggi paralleli: la poesia femminile degli anni Ottanta tra Italia e Spagna* e di Diana de Paco Serrano *Ricreare Clitemnestra. Eroine greche e drammaturghe contemporanee*.

Patrizia Farinelli

AA.VV.
Fantastico italiano. Racconti fantastici dell'Ottocento e del primo Novecento italiano
a cura di Costanza Melani
Milano
Rizzoli
2009
ISBN 978-88-17-03444-9

L'antologia del fantastico italiano curata da Costanza Melani viene a coprire un preciso vuoto sul mercato librario in quanto raccolte analoghe o risultano esaurite (è il caso ad esempio di quelle curate da Ghidetti e Ghidetti/Lattarulo, dedicate rispettivamente all'Ottocento e al Novecento) o sono in circolazione, ma edite da case editrici di minore diffusione e indirizzate a un pubblico specifico (come il volume per la scuola della Loffredo, *Racconti fantastici italiani*). Più spesso le sillogi in vendita comprendono un repertorio internazionale.
La raccolta è organizzata in quattro sezioni che strutturano il materiale secondo un criterio cronologico e allo stesso tempo poetologico, condividendo gli autori rappresentati in ognuna di esse alcune affinità di approccio al genere per aver operato spesso entro comuni tendenze culturali. Il caso più evidente è quello degli Scapigliati. La prima sezione, «Il risarcimento della Bohème italiana», raccoglie racconti di Arrigo e Camillo Boito, Gualdo, Tarchetti. La seconda, «Reale, ergo fantastico», rappresenta invece la produzione fantastica italiana tra fine Ottocento e primissimo Novecento con autori quali Capuana, Verga, Verdinois, Di Giacomo, e Svevo, per alcuni dei quali la modalità del fantastico era allo stesso tempo una sfida e un collegamento a quella verista. La sezione successiva, «Nero, sempre più nero», è dedicata alle elaborazioni del fantastico in epoca decadentista; vi sono raccolti racconti di Graf, Saredo, Calandra, Zena e Tonsi. L'ultima, infine, «Malinconicamente, ironicamente, fantastico», comprende racconti di scrittori attivi nei primi decenni del Novecento, e precisamente di Papini, Gozzano, Tozzi, Pirandello e Savinio.
I testi antologizzati indicano che il criterio seguito è stato quello dell'esemplarità piuttosto che quello dell'originalità, essendo essi fra i più noti della produzione fantastica italiana. Nell'introduzione generale in apertura al volume, con un linguaggio accessibile ad un ampio pubblico e sulla scorta degli studi teorici più rilevanti, vengono circoscritte le problematiche del genere, non ultima la difficoltà di definizione. Viene segnalata altresì la specificità dei tempi e modi di realizzazione nell'ambito italiano. In tale contesto sono riprese, tra altre,
le acute osservazioni espresse a suo tempo da Calvino su questo argomento. Appare convincente la scelta di introdurre alcuni orientamenti anche prima di ogni sezione con indicazioni sugli sviluppi storico-letterari del fantastico nelle rispettive quattro fasi culturali considerate nonché sugli aspetti salienti e la rappresentatività dei singoli testi. Uno degli aspetti più apprezzabili di queste pagine sono i precisi riferimenti agli influssi diretti o indiretti che i modelli europei e/o nordamericani ebbero sugli autori prescelti.
Ci si sarebbe augurati in apertura al volume delle segnalazioni sui criteri di scelta dei testi e sulle ragioni di concludere l'antologia con un racconto che si situa all'altezza degli anni '40. Presumiamo che una simile decisione sia stata presa all'ultimo momento per una qualche ragione non chiarita, legata alla stampa, piuttosto che per una riflessione storico-letteraria sul radicale cambiamento di questo tipo di produzione nel corso del Novecento. Che fosse previsto un seguito lo fa supporre un'indicazione rimasta presente per errore sul retro della pagina di frontespizio, in cui si ringraziano alcuni editori per la concessione di pubblicare, fra altri, due racconti di Buzzati e tre di Landolfi che restano invece del tutto esclusi dal volume.

Sarah Sivieri

AA.VV.
Gianna Manzini. Una voce del modernismo europeo
a cura di Lia Fava Gazzetta
Pesaro
Metauro
2008
ISBN 978-88-6156-035-2

Terzo numero della collana "Segni del moderno", *Gianna Manzini. Una voce del modernismo europeo*, raccoglie una serie di autorevoli contributi (Lia Fava Guzzetta, Clelia Martignoni, Georges Güntert, Francesca di Monte, Anna Caiazza, Anna Panicali) volti a sottolineare l'importanza della scrittrice pistoiese sia come artista, sia «per tutto il suo lavoro di sprovincializzazione della letteratura italiana» (LIA FAVA GUZZETTA, *Gianna Manzini e i quaderni internazionali di «Prosa»*, «Rivista di letteratura italiana», 1-2, 2005, p. 474), condotto con tenacia soprattutto nel periodo del secondo dopo guerra.
Ingiustamente dimenticata dal mercato editoriale degli ultimi trent'anni, con le sole eccezioni delle iniziative della Libreria dell'Orso, di Sellerio e della Via del Vento, Gianna Manzini viene in questo volume analizzata nei suoi rapporti con la cultura europea e italiana, mentre, per quanto riguarda il versante della narrativa, particolare attenzione è riservata alle ultime sue opere, *Ritratto in piedi* e *Sulla soglia*, affrontate secondo prospettive differenti e spesso inedite. Chiude, inoltre, un interessante excursus sulla moda e sul lavoro firmato con lo pseudonimo di Vanessa, posto in relazione con l'attività narrativa e il contesto storico.
In apertura di volume si colloca il contributo di Lia Fava Guzzetta, prima lettrice di Gianna Manzini e autrice, tra gli altri lavori manziniani, della fondamentale monografia *Gianna Manzini*, Firenze, La Nuova Italia, 1975. Riprendendo e ampliando l'articolo sopra ricordato relativo ai quaderni internazionali di «Prosa», la studiosa, in *Gianna Manzini verso Virginia Woolf (passando per Pirandello*), colloca esaustivamente la scrittrice all'interno del contesto del romanzo modernista europeo, sottolineando come nei suoi lavori si realizzi «una sintesi interessantissima tra l'opera di Pirandello, fruita nel riconoscimento e nell'assimilazione di tutta la innovativa carica di autoriflessione in essa contenuta, e la libertà di operazione scrittoria suggerita da Joyce, insieme alla fluidità, l'oniricità, la spinta al dettaglio e alla divagazione, indicata da Virginia Woolf» (p. 10). La lettura si concentra poi sui rapporti tra Gianna Manzini e l'autrice inglese, conosciuta attorno agli anni Trenta e subito amata. Il confronto attuato (già tentato per esempio da INGA CATHARINA STRAHL-PASSERI, *Gianna Manzini e Virginia Woolf. Spunti per un confronto*, nel vol. Lia Fava Guzzetta, *Omaggio a Gianna Manzini*, Messina, Prometeo, 1986, pp. 19-37) supera l'ambito narrativo, per collocarsi sul versante della riflessione che investe la forma romanzo. In questo senso, Virginia Woolf rappresenta per la scrittrice pistoiese la possibilità – e l'esempio concreto – di una scrittura in grado di rappresentare la vita più autentica, quella che sfugge alle catalogazioni e si fa «avventura e rischio per "uscire dal mondo presupposto da tutti"» (p. 14). Inoltre, analizzando il ruolo della Woolf nel contesto dei quaderni internazionali di «Prosa», diretti da Gianna Manzini nel biennio '45-'46, Lia Fava Guzzetta nota che l'autrice inglese, subito dopo la tragedia bellica, rappresenta per la cultura italiana l'essenza stessa di un nuovo umanesimo, racchiuso in una «nuova fiducia nella parola e nella narrabilità del mondo» (p. 17). La centralità e il ruolo di capofila della Woolf nell'operazione culturale portata avanti dalla Manzini sono persuasivamente dimostrati dalle riproduzioni di documenti inediti conservati presso la Fondazione Mondadori di Milano, tra i quali un indice per un progetto mai realizzato che vedeva un intero numero della rivista dedicato proprio alla scrittrice inglese.
Il rapporto Manzini-Woolf è richiamato, benché in chiave strutturale, anche nell'intervento di Clelia Martignoni, *Gianna Manzini, la contesa con il romanzo e gli ultimi testi*. In apertura vengono rica-

pitolati i maggiori contributi agli studi manziniani degli ultimi anni, tra i quali preme sottolineare il fondamentale strumento di lavoro relativo alla catalogazione dell'archivio di Gianna Manzini (*L'archivio di Gianna Manzini. Inventario*, a cura di C. Bello Minciacchi, C. Martignoni, A. Miola, S. Ciminari, A. Cucchiella, G. Yehya, Roma, Carocci, 2006) e il catalogo relativo alla mostra bio-bibliografica tenutasi nel 2005, corredato da materiali inediti e da una bibliografia esaustiva (*Gianna Manzini*, a cura di Francesca Bernardini Napolitano e Giamila Yehya, Milano, Fondazione Mondadori, 2005). Il contributo prosegue tracciando una panoramica dell'intero iter dell'opera di Gianna Manzini e ne sottolinea i rapporti con le fonti italiane e straniere, evidenziando però come il lavoro della pistoiese sia rimasto quasi indenne ai cambiamenti di clima culturale, «conservando molti dei connotati iniziali, soltanto sfrondati» (p. 41). In questo senso, anche l'apporto della Woolf non determina un radicale cambiamento di rotta, ma contribuisce a creare una struttura ritmica che si fa architettura, determinando una tecnica costruttiva che giunge, in *Ritratto in piedi* e *Sulla soglia*, a basarsi su «procedimento antilineare del testo, ricorso a nessi alogici e irrazionali, interferenza continua di digressioni ed espansioni, trattamento alterato e discontinuo e intrusione di *flash-back*» (p. 50). Sviluppando e riprendendo un discorso intrapreso nei saggi introduttivi alle due opere citate (GIANNA MANZINI, *Ritratto in piedi*, Pistoia, Libraria dell'Orso, 2005; GIANNA MANZINI, *Sulla soglia*, Pistoia, Libreria dell'Orso, 2005), Clelia Martignoni sottolinea infine le analogie nel procedimento di creazione dei due testi, che costituiscono il dittico ideale di riconciliazione con la figura paterna e materna, già cominciato con i racconti inclusi nella raccolta *Rive Remote* degli anni Quaranta.

Su *Ritratto in piedi* si concentra anche l'intervento di Georges Güntert, che propone un'analisi di matrice non autobiografica dell'opera, come sostenuto da altri studiosi (MARIO RAPAZZO, *Gianna Manzini: il cavallo bizzarro e i mistero ultraumani dell'animo*, Fava Guzzetta, *Omaggio a Gianna Manzini*, cit., pp. 139-144). Nell'immagine del cavallo, con la quale il romanzo si apre, Güntert non identifica tanto la figlia, facendone invece una figura appartenente per metà alla sfera della cultura e per metà a quella della forza indomita. Viene delineato poi l'intero percorso di separazione-riconciliazione tra Gianna e il padre: mentre la ragazza seguirà un proprio destino ideale, simboleggiato dal groviglio di strade della città di Pistoia, che si fanno quasi oroscopo, l'uomo rimarrà legato ad un contesto che è insieme naturale ed ideale, lontano da lusinghe che includono anche le seduzioni della bellezza della letteratura. Ma sarà proprio sulla tomba, e nell'immagine del cavallo, che include il doppio elemento natura-cultura, che avverrà la riconciliazione: «la religione dell'ateo, che ha messo al di sopra di ogni altro valore la fede nell'avvenire, la vita, si rivela dunque essere il fondamento anche dell'estetica della scrittrice» (p. 76).

Il dittico costituito da *Ritratto in piedi* e *Sulla soglia* viene ulteriormente approfondito nel saggio di Francesca Di Monte, *La riflessione della morte come momento di suprema rivelazione*. Dopo aver definito l'arte di Gianna Manzini come un'unione di realismo e metafisica, la studiosa sottolinea come morte e vita si pongano in un sistema di complementarietà, più che di opposizione. Due sono le modalità individuate di incontro con l'oltre: l'al di là può affiorare tra le sfumature del paesaggio, come presenza-assenza, di cui la natura diventa veicolo simbolico, come nel caso del padre della scrittrice; oppure può essere un altrove immaginabile ed esperibile, anche per via onirica, con un procedimento che da *Specchiata in un sogno*, racconto degli anni Quaranta, prosegue fino a *Sulla soglia*. In entrambi i casi, la dimensione ultraumana non preclude l'incontro con l'altro scomparso, ma lo facilita, dal momento che «la Manzini non vuole indagarne l'essenza, ma comprendere cosa questo evento ci comunica, quale estremo messaggio ha da offrirci» (p. 95).

Il lavoro di Anna Caiazza, ampliando un'indagine già avviata da Anna Nozzoli (ANNA NOZZOLI, *I ritratti della Manzini*, nel vol. *Gianna Manzini tra letteratura e vita*, a cura di Marco Forti, Milano, Fondazione Mondadori, 1985, pp. 131-144), si concentra sulla poetica del ritratto, presentissima in ogni opera dell'autrice, a partire da *Tempo innamorato*. La studiosa sottolinea come tale tecnica, spesso unita all'abitudine alla *mise en abyme*, derivata probabilmente da André Gide, serva a Gianna Manzini per creare dei momenti di sospensione della lettura nei quali sia possibile offrire una descrizione tanto fisica, quanto psicologica del personaggio. Così, brevi pennellate e tocchi fulminei

consentono alla scrittrice di fare dei suoi “quadri” vere e proprie apparizioni rivelatrici e di complessità sempre maggiore, al punto che, al termine della sua carriera, il ritratto «arriverà a trascendere la parte oggettiva […] rifluendo in un significato sempre più esteso, fino a diventare addirittura simbolico» (p. 127).
L’ultimo intervento, a cura di Anna Panicali, *La moda, “la più calunniata di tutti i tempi”*, delinea il profilo di Gianna Manzini cronista di moda, attività che svolse per la «Fiera letteraria» dal 1946 al 1966 con lo pseudonimo di Vanessa, un probabile omaggio alla pittrice Vanessa Bell, sorella di Virginia Woolf. L’ottica con cui Anna Panicali legge le “vanesse” di Gianna Manzini è, diversamente da quella di Nicoletta Campanella (GIANNA MANZINI, *La moda di Vanessa*, a cura di Nicoletta Campanella, Palermo, Sellerio, 2003), di tipo cronologico. L’autrice esamina il modello di donna proposta dalla scrittrice negli anni, stabilendo al contempo un parallelo tra le scelte di Vanessa in campo sartoriale e soprattutto coloristico e quelle di Gianna Manzini scrittrice.
Il volume offre dunque un’ampia panoramica sulla produzione di Gianna Manzini, affrontando anche aspetti poco noti della sua figura, come il ruolo di animatrice culturale attraverso i quaderni di «Prosa» o quello di cronista di moda.

Claudio Costa

AA.VV.
Giuseppe Gioachino Belli 'milanese'. Viaggi incontri sensazioni. Atti dei Convegni promossi da Centro Studi G. G. Belli e Fondazione Primoli
a cura di Massimo Colesanti e Franco Onorati
Roma
Edizioni di Storia e Letteratura
2009
ISBN 978-88-6372-106-5

Vincenzo De Caprio, *Il diario dei viaggi a Milano di Giuseppe Gioachino Belli*; Laurino Giovanni Nardin, *La lingua francese nelle prose di viaggio di Belli*; Lucio Felici, *La fortuna di Belli in Francia*; Franco Della Peruta, *Società e cultura nella Milano della Restaurazione*; Pietro Gibellini, *Belli 'imitatore' di Porta*; Maria Teresa Lanza, *Belli e Manzoni. Affinità, occasioni e discordanze*; Franco Onorati, *Belli alla Scala. Il 'caso' dell'*Ultimo giorno di Pompei *di Giovanni Pacini*; Lucio Felici, *Incontri di Belli con l'editoria e il giornalismo*; Paolo Maria Farina, *«Lustro di arti e di mestieri». Note su Belli, Moraglia e la Milano imperial regia*.

Il volume, pubblicato nel dicembre del 2009, raccoglie i contributi di due convegni brevi originati entrambi dall'edizione del ms. Vittorio Emanuele 1256 conservato presso la Biblioteca Nazionale di Roma contenente i diari di viaggio del Belli (GIUSEPPE GIOACHINO BELLI, *Journal du voyage de 1827, 1828, 1829*, a cura di Laura Biancini, Giulia Boschi Mazio, Alda Spotti, Roma, Centro Studi G. G. Belli – Colombo, 2006).
I due convegni, promossi ambedue dal Centro Studi G. G. Belli, si sono svolti rispettivamente a Roma il 5 dicembre 2006 presso la Fondazione Primoli e a Milano il 27 settembre 2007 presso il Centro Nazionale di Studi Manzoniani; le tre istituzioni culturali, unitamente alla Fondazione Marco Besso di Roma, hanno contribuito alla pubblicazione del volume in esame che raccoglie nove contributi di studio.
Il titolo allude al fatto che, durante i suoi viaggi, il Belli soggiornò a Milano riservando alla città attenzioni speciali rispecchiate non solo dalle annotazioni contenute nei suoi diari ma anche da una fitta rete di rapporti personali e culturali che da quei soggiorni scaturirono. Gli studi dei convegnisti si sono appunto concentrati prevalentemente nella ricostruzione di tali rapporti e del *milieu* culturale della Milano dell'epoca. L'altro evidente elemento di stimolo alla riflessione degli autori è il fatto che il Belli stese in francese parte dei suoi diari di viaggio e ciò pone anzitutto interrogativi sul perché di una tale scelta e quindi, più in generale, sulla componente francese della cultura belliana.
La raccolta si apre col saggio di Vincenzo De Caprio che offre un panorama di riferimento completo su *Il diario dei viaggi a Milano di Giuseppe Gioachino Belli* – ossia sul diario in quanto testo letterario non sui suoi contenuti informativi – mettendolo in rapporto da un lato con la contemporanea produzione testuale belliana, specie epistolare, dall'altro con la tradizione odeporica, attraverso una nutrita esemplificazione di testi, anche inediti, di autori-viaggiatori italiani (Pietro Antonio da Mojana, Giuseppe Acerbi, Marianna Dionigi, Cesare Malpica, Giuseppe Baretti, Lazzaro Papi, Giovanbattista Brocchi ed altri). Da principio De Caprio si sofferma sull'aspetto materiale del viaggio del Belli che in sé riveste carattere di eccezionalità essendosi ripetuto per tre anni consecutivi sempre con la stessa meta, sempre con lo stesso itinerario (tranne in un caso), sempre ripartendo in modo equivalente il tempo del viaggio di andata e ritorno da Roma e quello del soggiorno a Milano e dintorni (all'incirca un mese e mezzo ognuno). Quindi lo studioso analizza le modalità della scrittura nella quale, se è palese l'attenzione minuziosa alla realtà effettuale del viaggio, è pur evidente la presenza del narratore come parte necessaria del quadro in costante interazione con l'ambiente descritto: due caratteristiche piuttosto originali rispetto al genere di riferimento. Quanto all'uso del francese, che è impiegato per tre quarti del primo diario e poi non più, De Caprio avanza varie ipo-

tesi: ripresa di modelli settecenteschi, inclinazione al plurilinguismo caratteristica del Belli, ma anche possibile «camuffamento parodico» (p. 22) del modello dei *Grand Tourists* rispetto ai quali egli compie «quasi un personale piccolo *Grand Tour*» (ivi) alla rovescia dal sud al nord, da Roma a quella Milano che per lui sarà la vera scoperta culturale in grado di innescare la grandiosa produzione dialettale che si svilupperà tutta successivamente a tali viaggi.
Espressamente a *La lingua francese nelle prose di viaggio di Belli* è dedicato il successivo saggio di Laurino Giovanni Nardin che prende le mosse dalla constatazione che «il francese che Belli adopera è decisamente scorretto» (p. 27) per analizzarne partitamente il campionario degli errori distinti, seguendo il modello delle analisi linguistiche, secondo le macrocategorie di ortografia («dove meglio si coglie il carattere provvisorio» della scrittura belliana; p. 28), lessico e grammatica. Data la «qualità molto scadente» (p. 32) del francese del Belli vien da chiedersi perché egli abbia voluto cimentarvisi; Nardin ricorda la spiegazione suggerita da Jacqueline Risset secondo la quale l'uso del francese è una sorta di rito di iniziazione all'uso di un'altra lingua prima del grande salto nel pelago del romanesco. Forse, però, centra meglio la questione lo stesso Nardin in apertura del suo saggio quando osserva che «i diari furono stesi sotto forma di appunti» e «gli appunti, si sa, […] abbisognano di revisione […] revisione che, per quanto concerne la prosa francese del Belli, non c'è mai stata» (p. 27). È probabile, io credo, che possa dirsi per il Belli a un dipresso quello che Folena sosteneva del francese di Goldoni prima del suo trasferimento in Francia ovvero che esso era «anzitutto e per eccellenza una forma orale, una lingua di conversazione, e in certo modo un meccanismo dell'improvvisazione» (Gianfranco Folena, *Il francese di Goldoni*, in *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 359-96, p. 361; una lingua, si osservi tra parentesi, che non raggiunse mai, nemmeno dopo il trentennale soggiorno francese, un compiuto possesso del livello ortografico); un francese, quello del Belli, che egli utilizzò, in spirito cosmopolita e in modo improvvisato, nel momento in cui iniziava il suo piccolo *Grand tour* alla scoperta dell'Europa oltre lo Stato del Papa.
La fortuna di Belli in Francia è invece il percorso seguito dal primo dei due saggi di Lucio Felici ospitati in questa raccolta, giacché egli ha partecipato, con contributi diversi, a entrambi i convegni qui documentati. Il Belli non fu mai personalmente in Francia e, come visto, il suo francese non permetterebbe certo di per sé di farlo apprezzare oltralpe. Ma il livello artistico del monumento belliano romanesco consentirebbe di aspettarci una sua «fortuna» (come preferisce Felici, rispetto alla parola «ricezione» che gli sembra estranea e indigesta al linguaggio della critica letteraria) in Francia che invece è praticamente inesistente. Felici ripercorre tutte le pochissime occasioni di incontro dell'opera belliana con l'ambiente culturale francese, dal tempo in cui il Belli era ancora vivo fino al più 'recente' contributo significativo che risale purtroppo al 1939! Non mette conto considerare rari contributi prodotti in laboratori universitari che «non hanno avuto alcuna incidenza sulla diffusione del poeta romano fuori dalle aule accademiche» (p. 37); piuttosto val la pena considerare come significativi apporti a una futura conoscenza del Belli di là dalla cerchia degli italianisti le diverse recenti traduzioni 'd'arte' in cui si sono validamente cimentati Armand Monjo, Francis Darbousset e Jean-Charles Vegliante tra il 1964 e il 2000: «la traduzione, come si sa, è un veicolo indispensabile per la conoscenza di un poeta fuori del suo paese e può servire a sollecitare l'attenzione dei critici» (p. 38).
Il secondo contributo di Felici riguarda gli *Incontri di Belli con l'editoria e il giornalismo milanesi* e ruota intorno a due pubblicazioni realizzate dal Belli a Milano durante la sua vita. La prima è un opuscolo poetico stampato nel 1825 dal tipografo Giuseppe Pogliani dal titolo *A Messer Francesco Spada. Epistola di Giuseppe Gioacchino* [sic] *Belli Romano*; Felici ricostruisce in modo convincente il motivo per cui il Belli preferì stampare il suo testo a Milano, grazie all'interessamento di Giacomo Moraglia, individuandolo in una 'fuga dalla censura' che probabilmente l'avrebbe colpito nello Stato del Papa dove il personaggio che in quel componimento veniva satireggiato doveva godere di importanti protezioni. Fallito il progetto di un'altra piccola edizione, dieci anni dopo, il 17 ottobre 1835, comparve sul bisettimanale milanese «Il Censore Universale dei Teatri» l'unico sonetto romanesco pubblicato volontariamente in vita sua dal Belli, *Er padre e la fijja* datato 25 settembre

1835. L'episodio, data la sua eccezionalità, è ben noto; ma Felici coglie l'occasione per circostanziare meglio i rapporti giornalistico-teatrali tra Roma e Milano e soprattutto per approfondire in modo nuovo l'interpretazione critica di contenuti e forme del sonetto ponendolo a confronto stretto con il vaudeville *Estelle, ou Le père et la fille* di Eugène Scribe da cui il testo belliano traeva spunto.
Franco Della Peruta descrive *Società e cultura nella Milano della Restaurazione*: lo sguardo panoramico sulla capitale lombarda tra il 1815 e il 1848 – ossia sulla Milano che il Belli conobbe ed amò – si rivolge dapprima sulla società, descrivendone attività e consistenza dei diversi ceti, poi sulle attività imprenditoriali (fabbriche, botteghe, stabilimenti). L'autore passa quindi a illustrare le caratteristiche dell'ambiente culturale utilizzando come anello di collegamento la fioritura dell'arte tipografica, dell'editoria e del commercio librario; segue la rassegna delle numerose e varie istituzioni culturali che «la compensavano della mancanza di un'università» (p. 44) e un cenno alle scuole e alla politica scolastica. Ne risulta un quadro complessivo, di là da alcune ombre, di una città in costante espansione economica, grazie al ceto emergente degli imprenditori borghesi, la quale, già all'inizio della Restaurazione, svolgeva una «funzione di capitale culturale, animata da un afflato europeo» (ivi), ciò che dovette essere la causa del suo fascino sul Belli.
Pietro Gibellini ha utilizzato lo spazio del suo contributo *Belli 'imitatore' di Porta* per presentare un saggio di quella che sarà la prossima edizione complessiva dei sonetti romaneschi del Belli che egli da alcuni anni sta preparando insieme a Lucio Felici e che uscirà nei «Meridiani» Mondadori. Ha scelto perciò sette sonetti romaneschi del Belli: «le cinque dichiarate "imitazioni" da quattro sonetti di Porta e altri due componimenti nei quali la reminiscenza del testo milanese non è circoscritta o marginale, ma investe il cuore del sonetto» (p. 50); i testi sono tutti del settembre 1831, tranne uno dell'ottobre 1832. I testi, minuziosamente rivisti dal punto di vista filologico, hanno un commento esegetico diviso in più livelli: oltre le note del Belli, che sono parte integrante del testo stesso, vi un primo blocco di note del curatore le quali servono a spiegare il significato letterale del testo spesso stabilendo significativi collegamenti con altri sonetti del *corpus* e poi, soprattutto, vi è un secondo blocco costituito da un commento che costituisce il cuore di questa edizione che si annuncia come una generale riconsiderazione critica dell'opera belliana alla luce non solo dell'intero panorama di studi noto ma anche di nuove ricerche e indagini analitiche condotte per l'occasione. Nel commento si fondono filologia e critica, storia e letteratura, tecniche ecdotiche e intuizioni esegetiche espresse in un linguaggio limpido e chiarificatore. L'edizione si annuncia davvero come una pietra miliare degli studi belliani.
Già a sua volta editrice del Belli, Maria Teresa Lanza discute di *Belli e Manzoni. Affinità, occasioni e discordanze*. I due scrittori, praticamente coetanei, che mai si conobbero, lasciarono reciproci lusinghieri giudizi l'uno dell'altro. Li accomunava la scelta realista e una novità letteraria di grande momento: «la messinscena da protagoniste di gente meccaniche, l'uno, di plebi, l'altro» (p. 63). Di là da ciò sono evidenti le divergenze; ma alla Lanza non interessano quelle più macroscopiche: la forma romanzo/sonetti, il tempo passato/presente, la lingua italiano/dialetto; no, ella si concentra su un aspetto ideologicamente fondamentale e comune ad entrambi e che invece li distanzia fortemente: il sentimento religioso, i modi della fede, comuni, come detto, eppure vissuti e letterariamente rappresentati in modo così difforme. Per una volta i sonetti del Belli, altre volte osservati con compiaciuto sguardo laico, vengono invece interpretati come manifestazione di una spiritualità angosciata e angosciante che rappresenta il polo opposto ma pur sempre cristiano della visione provvidenziale espressa dal Manzoni; ed ecco apparire come «momento di massima divergenza: la sofferta, contradditoria fede di Belli, accompagnata dalla paura della punizione divina, […] e la sicura, esaltante fede rinata in Manzoni» (p. 72).
Franco Onorati, nel suo contributo *Belli alla Scala. Il 'caso' dell'*Ultimo giorno di Pompei *di Giovanni Pacini*, parte da uno spunto autobiografico contenuto nel primo diario di viaggio del Belli in cui egli racconta di aver assistito a una delle 43 repliche scaligere dell'opera di Giovanni Pacini *L'ultimo giorno di Pompei* che consacrò internazionalmente la fama del suo autore. Da qui egli ricompone il mosaico dei rapporti tra le arti che questo particolare soggetto consente di documentare:

dagli scavi archeologici borbonici degli anni Venti e Trenta nel sito pompeiano all'opera per musica del Pacini che debuttò a Napoli nel 1825 e girò trionfalmente per i teatri d'Europa almeno fino al 1839, dalle scenografie teatrali di Alessandro Sanquirico per la messa in scena del 1827 a Milano al quadro che il pittore russo Karl Brjullov dipinse e poi espose a Roma nel 1833, fino al romanzo storico *Gli ultimi giorni di Pompei* dello scrittore Edward Bulwer-Lytton che fu a Roma proprio nel 1833 e poi l'anno successivo a Napoli dove, appunto nel 1834, pubblicò la sua opera che lo rese tra i più apprezzati autori del genere. Protagonisti di questo percorso il Vesuvio e la tragica eruzione che distrusse la città di Pompei: «simbolo perpetuo e tangibile della precarietà della condizione umana» (p. 92).
L'ultimo e il più ampio saggio della raccolta è quello di Paolo Maria Farina intitolato *«Lustro di arti e di mestieri». Note su Belli, Moraglia e la Milano imperial regia*, che approfondisce gli aspetti contenutistici dei diario di viaggio belliani proponendo un resoconto dettagliatissimo dei luoghi visitati dal Belli nei tre soggiorni milanesi, durante i quali la sua guida principale fu l'architetto Giacomo Moraglia, illustre epigono del neoclassicismo in Lombardia, cosicché «l'architettura cittadina fu tra i protagonisti del soggiorno belliano» (p. 107). L'autore passa in rassegna i luoghi visitati dal Belli: il Duomo anzitutto e poi molte altre chiese, i cimiteri e gli ospedali, in particolare il nuovo edificio dell'ospedale dei Fratelli di San Giovanni Calibita, costruito dal Moraglia, i teatri, con speciale riguardo alla Scala e all'Arena; i palazzi privati non furono molto frequentati dal Belli, di più quelli di importanza pubblica, come il Palazzo Reale e, più in generale, gli edifici di interesse pubblico come i Giardini, le Porte – in specie la Porta Comasina del Moraglia e l'Arco della Pace di Luigi Cagnola che era in corso di costruzione – e insomma quelle sistemazioni architettonico-urbanistiche che conferivano a Milano una particolare «magnificenza civile» (p. 122). «Le Gallerie, le Pinacoteche, le Biblioteche, i luoghi dell'arte e della cultura milanese furono tra le mete più assidue del soggiorno milanese del Belli» (p. 127) che fu anche molto attratto dal mondo dei mestieri, del lavoro e del commercio (ad esempio visitò la Zecca, La Polveriera, una modernissima segheria per marmi e diversi laboratori artigiani). Il saggio continua con la rassegna delle mete lombarde visitate dal Belli fuori Milano: Magenta, la Brianza, Monza, il Lago Maggiore, il Lago di Como e quello di Lugano, Pavia, Varese e varie località minori. Segue poi un capitolo sui 'ciceroni' del Belli: dal Moraglia, di cui viene tracciata una significativa biografia in cui tra l'altro viene rievocato il suo quadriennale soggiorno di studi a Roma (1815-1819) durante il quale conobbe il Belli divenendone amico; altre guide del Belli furono Carlo Paris, pittore che lo accompagnò a visitare gli *atelier* di diversi altri pittori anche di fama, Gerolamo Luigi Calvi, letterato e pittore, e Carlo Manzi, pittore e inventore, coi quali visitò librerie e opifici, nonché le case di alcuni intellettuali milanesi che dimostrarono al poeta romano tutta la vivacità e operosità della capitale lombarda.
Il denso volume di studi è ulteriormente arricchito da un'appendice di Alda Spotti intitolata *«Peppe mio…Car amour bel bacciocon». Lettere di Moraglia a Belli* in cui sono edite tutte le 17 lettere superstiti del Moraglia appartenenti al disperso carteggio intercorso tra lui e il Belli che molte altre ne doveva contenere; esse si dispongono sull'arco cronologico che va dal 1825 al 1856, sono conservate nel fondo belliano della Biblioteca Nazionale di Roma e molte erano finora inedite. Completano il libro 8 illustrazioni a colori, 16 in bianco e nero, 3 indici analitici e 3 scritti introduttivi: la *Premessa* al volume di Franco Onorati, un *Saluto* di Angelo Stella che introduceva il Convegno milanese del 2007 e un'introduzione a quello romano del 2006 di Massimo Colesanti, intitolata *Il conte Primoli, Belli e Stendhal* che torna sul problema delle possibili interpretazioni da dare all'adozione del francese da parte del Belli proponendo, ancorché in forma dubitativa, che si tratti di un francese volutamente maccheronico, ossia burlesco e ironico, insomma «lo stesso francese, deformato e storpiato a bella posta, che troveremo in alcuni suoi celebri sonetti» (p. XV).

Elisa Gambaro

AA.VV.
I due Scheiwiller. Editoria e cultura nella Milano del Novecento
a cura di Alberto Cadioli, Andrea Kerbaker, Antonello Negri
Milano
Università degli Studi di Milano - Skira
2009
ISBN 9788857204796

Andrea Kerbaker, *Cronologia*
Andrea Kerbaker, *Racconto per immagini*
Stefano Ghidinelli, *Taccuini di poesia, 1936-1953*
Paolo Giovannetti, *Un enciclopedismo poetico in -32º*
Gian Carlo Ferretti, *Catalogo di valori nascosti*
Antonello Negri, *Sorprese da fototeca*
Paolo Rusconi, *Modigliani in casa Scheiwiller*
Silvia Bignami, *"Un tour de force quasi impossibile". Lettere di Severini, 1929-1956*
Davide Colombo, *Emilio Villa e la "mente aperta" degli Scheiwiller*
Giorgio Zanchetti, *La neovanguardia milanese, Agnetti e Manzoni*
Cecilia Gibellini, *Libri d'artista*
Roberta Cesana, *I cataloghi di un editore bibliografo*
Giorgio Lucini, *Costruire libri per Vanni*

Quest'opera collettanea intende offrire un primo orientamento sul vasto e ricchissimo Archivio Scheiwiller, conservato presso il Centro APICE (Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale) dell'Università degli Studi di Milano, dando conto dei diversi esiti di ricerca, di tipo multidisciplinare, sollecitatati da un materiale tanto cospicuo e importante. Attraverso la gran messe di carte relative all'attività degli Scheiwiller è possibile non solo ripercorrere le vicende di una delle case editrici più originali del panorama italiano, ma anche tracciare itinerari molteplici lungo un settantennio di storia letteraria, artistica e culturale del Novecento. La cronologia iniziale, messa a punto da Andrea Kerbaker, sintetizza le tappe dell'avventura editoriale di Giovanni e del figlio Vanni, che nella seconda metà del secolo consoliderà, arricchendole, le intuizioni paterne. Vi si affianca un articolato percorso per immagini: sono presentate fotografie, copertine di libri, dediche autografe, lettere, manoscritti e dattiloscritti di scrittori, poeti e artisti, oltre a menabò, riproduzioni pittoriche ed invenzioni grafiche di quello che fu un'inesauribile laboratorio progettuale. L'intero volume è del resto corredato da un apparato iconografico imponente, frutto dell'appassionata ricerca di Marta Sironi tra le carte d'archivio, che offre al lettore una vivace rassegna visiva del ricco materiale conservato.

Segue una serie di saggi monografici, ciascuno volto a lumeggiare un singolo aspetto di una proposta editoriale tanto marginale nell'ambito del mercato librario nazionale quanto rilevante dal punto di vista dei valori culturali promossi. Nel ricomporre il profilo sfaccettato di un'attività instancabile si alternano studiosi di diversa formazione e appartenenza disciplinare: ai primi tre contributi di argomento letterario seguono cinque saggi di indole storico-artistica, mentre gli ultimi studi si concentrano sugli aspetti propriamente bibliografici e storico-editoriali dell'impresa.

Il lavoro di Stefano Ghidinelli indaga peculiarità e strategie di Scheiwiller editore di poesia, a partire dalla celebre collana "All'Insegna del Pesce d'Oro" inaugurata da Giovanni nel 1936 con le *18 Poesie* di Sinisgalli e proseguita con nomi di peso quali Gatto, Soavi, Libero De Libero. Di qui, il ragionamento si articola attorno al concetto di macrotesto poetico e al paradigma scheiwilleriano del piccolo formato, riflettendo sul ruolo decisivo assunto dalla cornice editoriale nella selezione e costruzione del libro di versi, e riconducendo ad alcune costanti tipologiche la grande varietà delle

proposte liriche pubblicate. Sul ruolo fondamentale dei libri Scheiwiller nella storia della poesia italiana novecentesca si sofferma anche Paolo Giovannetti, che mette a fuoco una progettualità editoriale spesso lungimirante, in grado di cogliere con sicurezza i valori estetici di un'epoca. Tra recuperi decisivi (Jahier, Rebora, Sbarbaro) e scoperte importanti (Merini, Spaziani, i dialettali) i due Scheiwiller finiscono per costruire un canone lirico composito, tra ermetismo, quarta generazione e fiancheggiamento consapevole dei fermenti neoavanguardistici, ma coerente nella centralità della parola poetica e di alcuni valori artistici consolidati. Grazie a un'attenta disamina dei documenti d'archivio Giovannetti chiarisce inoltre i meccanismi di produzione della casa milanese, fondati sulla bassa tiratura, la diffusione mirata del prodotto librario e la gestione oculata delle perdite.

La rilettura criticamente innovativa del passato poetico novecentesco operata dagli Scheiwiller è al centro anche del saggio di Gian Carlo Ferretti, che si concentra soprattutto sull'attività di Vanni negli anni Cinquanta e Sessanta, uno dei periodi più fecondi della vita intellettuale italiana. Ferretti nota come il carattere programmaticamente elitario del progetto scheiwilleriano non impedisca un'alternanza di specialismo e antispecialismo nelle scelte di pubblicazione. Ne deriva un catalogo estrosamente disorganico, contraddistinto da un'interazione costante tra poesia, arti figurative e saggistica: una commistione che è esito sia di relazioni intellettuali assai vivaci e fitte, sia di una spregiudicatezza inventiva che mira al coinvolgimento del lettore attraverso la moltiplicazione delle collane e dell'offerta.

Nell'ambito dell'approfondimento del folto *côté* artistico dell'attività degli Scheiwiller, il contributo di Antonello Negri esplora la ricchissima fototeca di opere d'arte di Giovanni. Si tratta di una raccolta messa a punto con lo scopo di illustrare le collane "Arte moderna italiana" e "Arte moderna straniera", che di fatto inaugurano nel 1925 l'attività dell'editore; ma il campionario degli artisti presenti, da Giacomo Balla a Lorenzo Viani, da Libero Andreotti a Gigiotti Zanini, per citarne alcuni, restituisce un quadro pressoché completo dell'arte italiana nei primi tre decenni del secolo scorso. Mentre testimoniano di una linea di cultura avanzata e internazionale, le fotografie di opere d'arte offrono spesso allo studioso preziose informazioni aggiuntive e documenti di notevole interesse per la ricostruzione di alcune vicende artistiche, come è il caso, ad esempio, delle annotazioni autografe di De Pisis sul retro delle immagini.

La fitta consuetudine e i legami assai stretti tra i due Scheiwiller e l'universo artistico sono oggetto anche dei saggi di Paolo Rusconi, Silvia Bignami, Davide Colombo e Giorgio Zanchetti, rispettivamente dedicati ai rapporti con Modigliani, Severini, Emilio Villa e Vincenzo Agnetti. L'indagine su carteggi e documenti editoriali mostra assai bene come all'attenzione di Giovanni verso le avanguardie pittoriche primo novecentesche faccia riscontro l'interesse del figlio nei confronti dell'esperienze dell'arte astratta della seconda metà secolo, come testimoniano efficacemente una serie di iniziative editoriali tra anni sessanta e settanta che affiancano alle riproduzioni artistiche i testi di letterati del Gruppo '63.

Proprio sulla specifica tipologia del "libro d'artista", che sintetizza esemplarmente le connessioni tra letteratura e pittura così care all'estetica schewilleriana, si sofferma il contributo di Cecilia Gibellini. Ereditata dal padre, la passione di Vanni per un prodotto librario che unisca grafica, arte d'avanguardia e parola letteraria significa soprattutto amore per il libro ben fatto: basti pensare alla raffinata serie di incisioni originali abbinate a frammenti poetici o prosastici che costellano il catalogo della casa del pesce d'oro. Linee guida di questa peculiare progettualità editoriale saranno l'estrema sobrietà nell'accostamento fra testo e immagini, la semplicità delle copertine, la preferenza per un tratto tipografico d'impronta classicista. All'inclinazione bibliofila dell'editore rimanda anche il lavoro di Roberta Cesana, che si sofferma sulla leggendaria pratica bibliografica di Giovanni, infaticabile estensore di repertori in virtù di un'intensa vocazione enciclopedica - anch'essa un tratto ricorrente nella fisionomia dell'editore. A lungo redattore presso Hoepli di rassegne di antiquariato librario note per la precisione classificatoria e la completezza ordinatrice, il fondatore si servirà dei medesimi criteri di accuratezza ed esaustività nell'allestimento dei cataloghi della casa editrice, dando vita ad un'avventura culturale affascinante e a un durevole lascito.

Carlo Serafini

AA.VV.
Italo Svevo: il sogno e la vita vera
a cura di Mario Sechi
Roma
Donzelli
2009
ISBN 978-88-6036-328-2

Prefazione di Mario Sechi
Parte prima. Riletture di romanzi
Massimiliano Tortora, *Sul finale di* Senilità
Matteo Palumbo, Il *diario infinito di Zeno. Lo "scribacchiare" nell'ultimo capitolo de* La coscienza di Zeno
Franco Petroni, *L'ultima pagina de* La coscienza di Zeno
Giuseppe Langella, *La teoria dei colori complementari e la strategia narrativa de* La coscienza di Zeno
Parte seconda. Le narrazioni brevi
Guido Baldi, *Il "buon vecchio": un anti-Zeno?*
Caterina Verbaro, *Il viaggio e il sogno: i modi analitici dello straniamento in* Corto viaggio sentimentale
Natàlia Vacante, *Favole, apologhi, aforismi. Svevo sulla linea da Leopardi a Hebbel*
Parte terza. La sperimentazione teatrale
Cristina Benussi, *"Dove la vita può trasmettersi per vie dirette e precise": il teatro*
Carlo Serafini, *Elementi di comicità ebraica nel teatro sveviano*
Chiara Marasco, *Teatralità e narrazione in Italo Svevo*
Parte quarta. Sui laboratori della scrittura e del pensiero
Mario Sechi, *Senilità precoce e vecchiezza d'Europa. Italo Svevo fra medici e filosofi: 1898-1905, e oltre*
Donatella La Monaca, *"Un quadro serbato a grandi destini": dal "diario" al "romanzo" di Elio Schmitz*
Gli autori
Indice dei nomi

Il volume raccoglie dodici nuovi studi intorno alla figura e all'opera di Italo Svevo, articolati in quattro sezioni (riletture di romanzi, narrazioni brevi, sperimentazione teatrale e laboratori della scrittura e del pensiero) volte ad evidenziare come l'opera dello scrittore triestino non sia costituita dal solo romanziere e da una serie, poi, di carte sparpagliate, ma sia invece una «costellazione di modi, di registri, di piani interconnessi», come indica Mario Sechi, curatore del volume. In questo l'originalità e l'importanza della silloge. Ancora Sechi, introducendo la raccolta dei saggi, sottolinea come a «ottant'anni dalla morte, la sua lezione di innovatore profondo ed originale, capace tuttavia di istituire una modalità pienamente riconoscibile di scrittura e di pratica letteraria all'altezza dei tempi, rappresenta uno dei modelli ineludibili in cui si sostanzia l'eredità del secolo. Tale risultato è tanto più rilevante, perché Svevo non ha mai goduto di alcun sostegno istituzionale, di alcuna credenziale ideologica, di alcuna legittimazione dall'alto […], e ha dovuto superare una molteplicità di svantaggi derivanti a catena dagli insuccessi editoriali di cui fu costellata la sua carriera» (p. IX). Se la fama di Svevo è mantenuta dal favore dei lettori (*La coscienza di Zeno* è uno dei libri più letti del Novecento) la statura dello scrittore è confermata anche dal livello dei critici che negli anni si sono interessati alla sua opera, e che apprezzano lo scrittore non solo come romanziere, ma anche nella varietà dei generi frequentati. «La nostra silloge di studi – sostiene Sechi – si propone appunto come un tentativo aperto di riconsiderazione dei molteplici filoni di attività praticati con tenace fervore da Svevo, non solo nei casi di più convinto perseguimento della sua vocazione, ma nei lunghi intervalli dell'esitazione e persino della rinuncia. Il sommario del volume descrive chiaramente una traccia ramificata dei percorsi più fertili, sui quali non mancheranno di esercitarsi ulteriori verifiche e approfondimenti» (p. X).

La prima sezione, come detto, è dedicata alla rilettura dei romanzi, ed è interessante notare come i quattro saggi che la compongono si concentrino sullo studio del finale, o su parti del finale, dei romanzi presi in esame, finale quale atto interpretativo quindi, dal quale emerge come la struttura e la costruzione delle opere di Svevo abbiano origine da ragioni ben più complesse della semplice necessità di trama. Il discorso vale in maniera particolare per la *Coscienza di Zeno*, libro dominato dai meccanismi della psicanalisi, come ben indicano i saggi di Petroni e Langella.
Se i primi due contributi (Baldi, Verbaro) della seconda sezione stringono l'obiettivo sullo Svevo autore di racconti, con letture molto ravvicinate (anche in relazione ai romanzi) degli scritti del "buon vecchio" e di *Corto viaggio sentimentale*, il saggio di Natàlia Vacante apre notevoli spunti di riflessione sull'incontrarsi nelle opere sveviane di teorie e filosofie della natura e della storia volte ad interpretare il funzionamento del mondo. Analizzando favole, apologhi e aforismi, la Vacante evidenzia i punti di contatto tra la riflessione di Svevo e quella leopardiana e le possibili suggestioni assorbite da Hebbel.
Il saggio di Cristina Benussi, che apre la terza sezione, introduce nel complesso laboratorio del teatro sveviano e nella vastissima rete di rimandi e intersezioni con la narrativa, oggetto di riflessione anche del contributo della Marasco. La questione dell'ebraismo e della ricorrente presenza nelle commedie sveviane di luoghi tipici della comicità ebraica sono al centro delle riflessioni di Carlo Serafini, che evidenzia come il motto di spirito e l'umorismo rappresentino per Svevo, anche nel teatro, l'antidoto all'angoscioso problema del vivere.
La quarta ed ultima sezione è composta da due saggi sui laboratori della scrittura e del pensiero: il primo di Mario Sechi si sofferma sui rapporti di Svevo con la cultura medico scientifica e sul tema della vecchiezza in un'ottica europea, il secondo di Donatella La Monaca parte dal diario del fratello Elio analizzando come questa esperienza abbia operato nell'evoluzione dell'universo scrittorio di Svevo.
Un breve profilo degli autori e l'indice dei nomi chiudono il volume.

Andrea Gialloreto

AA. VV.
Il turbamento e la scrittura.
a cura di Giulio Ferroni
Roma
Donzelli
2010
ISBN 978-88-6036-491-3

Andrea Tagliasacchi, *premessa*; Eugenio Borgna, *La fenomenologia implicita di Mario Tobino*; Giulio Ferroni, *Dal disagio antico al disagio contemporaneo*; Guido Paduano, *La follia come forma tragica nel teatro antico*; Roberto Gigliucci, *Tragicommedia della melanconia e commedia del suicidio*; Camilla Miglio, *Afasia e assenza: Hölderlin e Celan*; Katia Rossi, *Nietzsche e la follia del Novecento. La maschera di un sapere fatale*; Alfonso Berardinelli, *I personaggi malati in Giacomo Debenedetti*; Domenica Perrone, *Il turbamento nella tradizione letteraria e il riso turbato di Pirandello*; Salvatore Ferlita, *Turbamenti dell'io, turbamenti della scrittura: Angelo Fiore e Carmelo Samonà*; Claudia Carmina, *Turbamenti dell'io, turbamenti della scrittura: da Consolo a Bufalino*; Raffaele Manica, *Ottieri, l'Io provvisorio*; Beatrice Alfonzetti, *Fabrizia Ramondino scrittrice del disagio*; Graziella Magherini, *Per "creature degne di amore": i libri della follia di Mario Tobino*; Adolfo Pazzagli, *L'estetica di Baudelaire e l'area transizionale di Winnicott*; Michele Zappella, *Mario Tobino e i novatori*; Primo De Vecchis, *Tobino, Basaglia e la legge 180: storia di una polemica*; Antonella Anedda, *Turbamento e scrittura*, Marosia Castaldi, *Il perturbante e la scrittura*; Milo De Angelis, *Ho saputo, amica mia*.

Realizzato nel quadro delle celebrazioni per il centenario della nascita di Mario Tobino, il volume allestito da Giulio Ferroni e pubblicato dalle edizioni Donzelli per iniziativa della Fondazione Mario Tobino raccoglie gli interventi e i materiali presentati nel corso delle giornate di studio tenutesi il 5 e il 6 dicembre 2008 presso il Palazzo Ducale di Lucca da una qualificata schiera di esperti dei temi del disagio, del turbamento, della nevrosi e della follia, composta da studiosi di letteratura, psicoanalisti, scrittori e poeti. In considerazione dell'ampio ventaglio delle proposte metodologiche, come pure dei risvolti complessi che sempre implica ogni percorso condotto tra "critica" e "clinica", ci si limiterà a dar conto dei saggi rivolti all'esplicitazione di aspetti artistico-letterari connessi a questo denso nodo problematico che ha connotato la riflessione sulla creazione artistica indirizzandone gli sviluppi nel senso di una modernità radicale. Il proliferare nell'Otto-Novecento delle dichiarazioni di un malessere diffuso, le relazioni – a ogni livello di consapevolezza – allacciate con l'*Unheimlich* dagli eredi del secolo della (in)stabilità borghese fanno dell'età contemporanea il vero momento di sintesi tra le ragioni di un corpo liberato e di una psiche in sofferenza che non elude gli estremi del pensiero e del linguaggio. Dall'ormai classico volume di Jakobson, *Russia, follia, poesia*, l'associazione-identificazione tra parola e malattia, intesa come fuoriuscita dalla norma, fa del linguaggio una spia eloquente del disagio, di questa maschera dai riflessi cangianti (melanconia, nevrosi, psicosi) che stravolge e deforma le fisionomie e che è a sua volta sintomo della perdita di centralità e di autonomia del personaggio-uomo («il "male di vivere" viene tradotto in un problema di struttura sociale», ci ricorda Berardinelli nel suo affondo sul critico che più d'ogni altro ha saputo cogliere il processo di spoliazione dei tratti umani in atto nel Novecento, Giacomo Debenedetti). La Follia – se privata della corazza di una interpretazione allegorica – non ha un'unica voce: i suoi linguaggi e le sue forme di espressione sono, al contrario, prodotti plurimi che rispondono ai delicati meccanismi della mente esaltandone la carica inventiva attraverso percorsi di risalita alla coscienza diversi da individuo a individuo (come ben rilevato dai più recenti orizzonti di ricerca che intersecano i campi della filosofia, della psichiatria e dell'arte: penso in particolare agli studi di Remo Bodei – *Le logiche del delirio: ragione, affetti, follia*, Roma-Bari, Laterza, 2000 – e di Marco Ales-

sandrini – *Immagini della follia. La follia nell'arte figurativa*, Roma, Ma.Gi, 2002 e *La mente spiegata da Edvard Munch. Psicoanalisi in dialogo con un artista*, ivi, 2009). L'esperienza nel manicomio di Maggiano, fulcro, insieme con l'epopea della resistenza, dell'impegno di vita e di scrittura dell'autore delle *Libere donne di Magliano*, ha permesso allo scrittore lucchese di maturare nei modi fiammeggianti della sua tensione espressionista una piena sintonia umana prima che professionale con i malati, ritratti ciascuno con segno inconfondibile che ne indaga – palesando sacro rispetto – le esplosioni pulsionali e gli scoppi di irrazionalità (da comprendere nella loro matrice di bisogno comunicativo prima che da reprimere). In tal modo si prefigura la linea senza deviazioni di un saldo tragitto narrativo acceso di vampate liriche e, al contempo, trovano spiegazione i conflitti con i "novatori" seguaci di Basaglia, rei di anteporre prospettive ideali/ideologiche al bene del malato (si trattò di una battaglia dialettica di grande rilievo come testimoniano, usufruendo di approfondita documentazione, i contributi di Borgna, Magherini, Zappella e De Vecchis). Attestato su posizioni antecedenti al proliferare delle cure farmacologiche, Tobino ha saputo "leggere" il male nei corpi in tumulto delle sue pazienti assecondandone sogni reconditi, fantasie liberatrici, scariche della libido repressa, giustificando le parole con cui Borgna traccia il profilo del medico-scrittore: «Mario Tobino è stato un grande – e isolato – testimone di questa psichiatria dell'interiorità: di questa psichiatria fenomenologica *tout court*». Alla luce di questa definizione che coincide con l'identikit più persuasivo di ogni scrittore autentico possiamo apprezzare la decisione di ampliare il quadro dei riferimenti trasformando l'omaggio all'autore toscano in un provvisorio ma valido regesto dei casi esemplari rintracciabili nella letteratura otto-novecentesca di connubio tra scrittura ed emergenza di un vissuto psicotico o semplicemente di un turbamento. Da stato temporaneo di malessere, originato dalla malevolenza degli dei e marcato dall'isolamento dalla comunità (cfr. Paduano sui "furori" nella tragedia classica) la follia è andata perdendo le proprie modalità di manifestazione per farsi cappa uniforme di negatività (per definirne i margini si legga il denso saggio di Ferroni) ben rappresentata dalle poetiche del grottesco, dell'assurdo e dalle misture di tragico e comico. In questa direzione spicca l'intervento di Gigliucci che riscontra tale contaminazione a partire dall'opera di Thomas Bernhard – un grandioso monumento alla percezione del vivere come un dimorare nella propria ossessione, paghi di esistere nella veemenza della parola bloccata, ferma al trauma originario intrappolato nelle maglie di un monologare lucidamente malsano. La "specializzazione" nel portarsi addosso la propria malattia come un vestito usato o ad abbandonarsi alla paura di vivere come un vizio da lenire grazie a farmaci dall'impatto devastante (alcol, paradisi artificiali, sedute di analisi, meditazioni sul vuoto e sul nulla) caratterizza la genia dei portatori "sani" della follia quotidiana: dai personaggi di Angelo Fiore agli eroi del dissolvimento degli evanescenti segnali dell'individualità come il pirandelliano Vitangelo Moscarda, punto terminale di una ottocentesca "mitografia del personaggio" (di cui ci dà efficacemente conto Domenica Perrone). Tale linea affonda le radici nei pazzi conclamati e nei degenerati di De Roberto e Capuana per risalire e illimpidirsi, passata al vaglio del riso pirandelliano, in figure finalmente consapevoli della condizione umana (emblematizzata nella lancinante ricerca di dialogo dei fratelli – il normale e il "matto" – dell'interno domestico di Samonà, entro i cui meandri ci guida Salvatore Ferlita). A presidio del confine "metafisico" delle lettere siciliane si pongono pure Vincenzo Consolo – maestro nelle alchimie barocche che condensano in tableaux storici l'illustrazione dei mostri generati dal sonno della ragione – e Gesualdo Bufalino il cui fraseggio inscena i corteggiamenti della parola e del nulla osservati dai bastioni (protettivi, autoconsolatori?) della malattia e della menzogna letteraria procedendo «lungo una traiettoria sovraccarica che conduce dal silenzio ad una controllata ecolalia» (Claudia Carmina). Il disagio psichico diviene una delle dimensioni della coscienza (si veda il profilo di Fabrizia Ramondino a firma della Alfonzetti), l'uomo novecentesco deve imparare a muoversi tra i fantasmi della propria mente turbata, assumendo le movenze sciolte dell'habitué di Ottieri, che della malattia fa "intellettuale teatro" e riflette specularmente le vicende della vita in un ininterrotto commento letterario: l'io "provvisorio" vive della propria perpetua mobilità quando – giusta l'osservazione di Raffaele Manica – «la malattia in versi non è la malattia, ma il modo di guardarla; o anche l'accanimento a districarne il senso (o il non senso) da un punto di vista interno, secondo

uno sguardo interiore». Tre gemme di cristallina scrittura – la limpidezza facendosi carico dell'oscuro – chiudono il volume con le screziature dei timbri lirici e meditativi che naturalmente ci riconducono alle ragioni poetiche di Marosia Castaldi, Antonella Anedda e Milo De Angelis; se la prima intreccia un dialogo sulle sorti del libro come veicolo di comunione tra le creature, l'autrice di *Dal balcone del corpo* ripercorre la propria genealogia poetica, i modelli che le hanno offerto spunti e occasioni di riflessione, con accenti straordinariamente consonanti con quelli della propria opera: «il turbamento è la scaglia di inatteso che scatta tra le fessure della scrittura. Un corpo si sporge sul linguaggio – come da un balcone-, lo scruta e ne fa esperienza calibrando rischio e attenzione, attrazione e necessità». L'inafferrabilità dell'enigma dell'esistenza trova momentaneo sollievo nel riconoscimento «negli intervalli di una sola e grande morte» dell'incontro su un terreno ignoto che è necessario attraversare per ritrovarsi: «ho saputo, amica mia, / che sei stata in un limite…», recita l'incipit del testo di De Angelis suggerendoci che forse è da quel limite, da quella frontiera, che ci giungono le parole inattese e più intense.

Annibale Rainone

AA.VV.
Interni familiari nella letteratura italiana
a cura di Maria Pagliara
Bari
Progedit
2007
ISBN 978-88-88-55096-1

Quando Mario Praz, nel 1944, diede alle stampe per le edizioni romane Documento, Libraio Editore, nella collana de "Il Moto Perpetuo", diretta da Alberto Moravia, *La filosofia dell'arredamento*, l'autore de *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1930) e, poi, del volume *Gusto neoclassico* (1940), non immaginava di precorrere ciò che diverrà la dominante fondamentale della saggistica e della sua stessa vicenda biografica: e, cioè, espressamente, la riflessione sull'interno domestico come interiorità, quale «senso di intimità della casa, della casa concepita come specchio dell'anima, della casa come stato d'animo, che è scoperta moderna» (Renato De Fusco, *Dentro e fuori l'architettura*, Milano, Jaca Book, 1993, p. 75), tra i primi esempi in Italia di critica non settoriale ma ad ampia dimensione comparatistica, dopo l'ampia riflessione che nel corso dei primi decenni del ventesimo secolo si sviluppa in area tedesca sul concetto di *Stimmung*.
È caso, infatti, che la letteratura sul tema della cultura dell'abitare, in Italia, riesca a dare conto, ancora recentemente, di una molteplicità di interessi e ibridazioni che, lungi dal trascurare la generosa selezione dei contributi disciplinari (dal campo semiotico all'area antropologica), trova nel processo di evoluzione di «corpi, spazi, oggetti, immagini» (Maurizio Vitta, *Dell'abitare*, Torino, Einaudi, 2008), l'integrazione necessaria attraverso cui è possibile, di volta in volta, leggere, qualificare o modificare, l'esperienza e la percezione dell'universo abitativo nella cultura occidentale così come s'è venuta configurandosi a partire dall'Umanesimo: se è vero che il primo barlume d'una resipiscente autocoscienza ha avuto modo di manifestarsi in un ambiente del tutto singolare, quello *studiolo* (poi *camerino*, quindi *wunderkammer*), incunabolo dell'industria culturale moderna.
Pertanto, a quest'altezza cronologica prende abbrivio il primo saggio di una interessante, e davvero notevole, messe di studi sul tema, per la curatela di Maria Pagliara, punto d'approdo di un progetto finale dintorno alla dimensione squisitamente letteraria dell'abitare moderno, con particolare riferimento alla struttura dell'immaginario (romanzesco e non) otto-novecentesco.
Si apprende, così, che la virtù esercitata dall'umanista su questioni di arredo privato è il latino *splendor*; e che «all'inizio dell'età moderna […] il tema dell'interno diventa un problema di ordine teorico» (p. 2), se non già apertamente di gusto, come lascia intravedere nel *De sermone* Pontano a proposito di una già scaltrita civiltà della conversazione; o, ancora, che nei *Dialoghi* tassiani l'oscillazione tra reclusione nella stanza del Sant'Anna e soggiorni in residenze «presso luoghi differenti, da quelli, malinconici, della sua follia» (p. 12) è nel segno (topico, totemico) del libro, quale oggetto d'affezione, panacea e status sociale assieme (non la spada, ma un libro ha lo scrittore in mano), congiunto alla maschera, dispositivo che nasconde, che nascondendo rivela, *dramatis persona* di un «cristiano *Democritus ridens*» (p. 21), spirante nel petto accidia petrarchesca o personale umor nero. Odeporica oscillazione all'interno di un sistema metaforizzante che individua nella biblioteca l'esperienza di un viaggio *in interiore homine* come sarà in Leopardi, ma che acquista scenari più tersi se solo rapportata alle delizie di una più concreta sosta negli spazî elevetici della dimora di Gessner, così come riferisce Aurelio de' Giorgi Bertola, nel cuore di un Settecento eudemonistico, dove è «un albergo in cui è impressa tanta semplicità pastorale [che] non esclude una certa agiatezza nelle parti interne» (p. 27). Natura e cultura che piacevoli rituali familiari scandiscono tra passeggiate nei boschi e confidenziali conversazioni tirate dal vero «nelle sembianze dei commensali» (p. 31) attorno al desco o durante «una merenda campestre, allestita sul caposcala» (p. 33). Si

diceva sopra dell'esperienza leopardiana. Interni familiari sì, paterni, inamidati nelle lunghe giornate di studio, nei silenzi come nei vivaci giuochi dell'infanzia, dai pensieri e dalle immaginazioni schermati; ma anche interni profondissimi, autobiografie del cuore; ed esterni centripeti, percepiti come interni (Recanati, «la smisurata stanza» del cielo, i caffé napoletani di via Toledo), in qualche modo perimetrali, figura di un corpo *souffrant*, mortale, a se stesso prigione.
Ma è con il teatro borghese dell'Ottocento che àmbiti domestici sino ad allora poco esplorati (spazî di passaggio, stanze, tinelli) ricevono dignità letteraria dai contenuti espressi nel dramma naturalista in cui, auspice la drammaturgia ibseniana, sarà il salotto «luogo della conversazione […] che riflette la solidità della classe borghese, le sue esigenze di eleganza e di comodità» (p. 52) l'interno domestico privilegiato per la discussione, la confessione, l'indagine psicologica dei personaggi: in questo senso, è letto *Tristi amori* di Giuseppe Giocosa alla luce del carteggio con l'amico Arrigo Boito e, in tralice, il teatro di Marco Praga.
Sin qui, i contributi di Francesco Tateo, Pasquale Guaragnella, Giovanna Scianatico, Vincenzao Placella, Grazia Distaso.
Con il *Piacere* di D'Annunzio e, di rimando, con *L'immorale* di Enrico Annibale Butti, nel saggio di Ruggiero Stefanelli, «lo spazio si prospetta come strumentale al disegno psicologico del protagonista, diviene proiezione di situazioni morali legate a una sensibilità decadente», così come ravvisato in *Introduzione* (p. VII). Vale la pena scorrerne le pagine, vergate con acume e senso della sintesi da Maria Pagliara, almeno per i momenti salienti della narrativa a cavallo tra Otto e Novecento, segnatamente per l'indagine di «Raffaele Cavalluzzi su Antonio Fogazzaro in cui l'inquietudine scaturisce da un rapporto ambiguo tra realismo e trascendenza, a conferma di un disagio strisciante che pervade ormai la sensibilità di tutti e si protrae ancora per tutto il secolo successivo. Di qui la percezione degli interni come luoghi più di attesa che di appartenenza, luoghi del tempo sospeso, come suggerisce Ettore Catalano nella lettura de *L'esclusa* di Pirandello, o luoghi che testimoniano l'inautenticità dell'universo borghese secondo quando afferma Pasquale Voza per *Gli indifferenti* di Moravia» (pp. VII-VIII).
Anco Marco Mutterle riflette sull'anaffettività di Pavese per gli interni familiari attraversati «se non per liquidare una realtà proletaria o piccolo-borghese ritenuta priva di significato» (p. 117) o, altrimenti, collegati «al problema della luce e alla potenzialità di essa nel connettere gli elementi di un contesto» (p. 121), conferendo al vetro e, in genere, agli elementi traslucidi, le epifanie di partecipazione ed esclusione nella claustrofoba realtà degli appartamenti.
Sono quindi i saggi di Silvana Ghiazza sugli spazî in Gozzano, di Gianni Venturi e Giulia Dell'Aquila sugli interni di Bassani e sulla sua ontologia della visione, il contributo di Giorgio Baroni sugli affetti domestici di Saba e quello di Anna Nozzoli sul tema degli interni in Montale.
Vanna Zaccaro e Tina Achilli discutono, rispettivamente, del teatro della Ginzburg e della Maraini, Giuseppe Amoroso tratteggia i lineamenti dell'ultima narrativa italiana, intercettando scenari e segnali della scrittura di interni contemporanea.
Chiude i lavori il saggio di Ella Imbalzano sullo spazio chiuso in un romanzo storico dell'Ottocento romantico, mentre Maria Pagliara indica nel protagonista dell'opera di Fausta Caliente, *Cortile a Cleopatra*, la cifra distintiva dell'inquieto abitare dell'uomo del Novecento.

Con i saggi di (ordine alfabetico): Tina Achilli (Bari), *Dacia Maraini. Maria Stuarda: l'antro della passione*; Giuseppe Amoroso (Messina), *«Una miriade di atomi disertori»: visionario archivio di interni nell'ultima narrativa italiana*; Giorgio Baroni (Università Cattolica – Milano), *«La bontà non morta». Interni triestini*; Ettore Catalano (Bari), *Gruppo di famiglia nell' «Esclusa»*; Raffaele Cavalluzzi (Bari), *Interni ed esterni fogazzariani*; Giulia Dell'Aquila (Bari), *Gli interni di famiglia nelle «Cinque storie ferraresi»*; Grazia Distaso (Bari), *«Senza splendor di parole»: drammaturgia di interni nel teatro borghese dell'Ottocento*; Silvana Ghiazza (Bari), *Interni gozzaniani*; Pasquale Guaragnella (Bari), *Interni della malinconia. In margine al «Gianluca» e ad altri «Dialoghi» di Torquato Tasso*; Ella Imbalzano (Messina), *Dimore dell'anima e «rumori cittadineschi» in un romanzo storico dell'Ottocento romantico*; Anco Marzio Mutterle (Ca' Foscari – Venezia), *Scenogra-*

fie di Pavese tra tende, vuoti e vetrate; Anna Nozzoli (Firenze), *Montale, l'arca, i perduti*; Maria Pagliara (Bari), *Sogni e repressioni in un cortile. Il piccolo mondo di «Cortile a Cleopatra»*; Vincenzo Placella (Università Orientale di Napoli), *Gli «interni» familiari in Giacomo Leopardi*; Giovanna Scianatico (Università del Salento), *L'idillio moderno. Tra elogio e odeporica: interno familiare a Sihlwald*; Ruggiero Stefanelli (Bari), *Enrico Annibale Butti: gli «interni» personalizzati*; Francesco Tateo (Bari), *«Interno familiare» ed etica umanistica*; Gianni Venturi (Firenze), *Interni ferraresi. Il problema del vedere nella narrativa di Giorgio Bassani*; Pasquale Voza (Bari), *Scrivere dentro: Moravia e la villa-teatro dell'indifferenza*; Vanna Zaccaro (Bari), *Gli interni nel teatro della Ginzburg*.

Paola Manuela Battaglia

AA.VV.
La narrativa femminile in Italia
a cura di Francesco De Nicola e Pier Antonio Zannoni
Venezia
Marsilio
2010
pp. 128
ISBN 978-88-317-0627-8

Prolusione, di Leone Piccioni, p. 9
Donne in editoria, di Mario Baudino, p. 11
Scrittrici di successo: dall'Unità nazionale ai giorni nostri, di Ermanno Paccagnini, p. 19
Le scrittrici nella società italiana, di Claudio Marabini, p. 33
Il premio Rapallo Carige: una guida e una riflessione sulla percezione del contributo femminile alla letteratura italiana, Elvio Guagnini, p. 39
Scrittrici liguri in concorso a Rapallo, di Francesco De Nicola, p.47
Lessici familiari, storie di genitori e figli, di Isabella Bossi Fedrigotti, p. 55
Donne che scrivono la storia, di Milva Maria Cappellini, p. 59
Emigrazione, diritti dell'infanzia, disagio sociale, intervista di Pier Antonio Zannoni alla scrittrice Laura Pariani, p. 79
Appendice; schede critiche delle opere vincitrici e selezionate del Premio Rapallo Carige, vincitrici del premio della giuria e del premio opera prima tra il 2005 (XXI edizione) e il 2009 (XXV edizione).

Il volume *La narrativa femminile in Italia* raccoglie gli interventi del convegno svoltosi a Genova il 23 aprile 2009, in concomitanza della XXV edizione del premio letterario per la donna scrittrice Rapallo-Carige. I relatori hanno focalizzato la loro attenzione su diversi aspetti del ruolo delle donne nell'editoria italiana contemporanea.
Leone Piccioni nella *Prolusione* sottolinea la forza del premio ligure nella promozione della donne scrittrici e la lungimiranza della doppia giuria – critica e popolare – nell'individuare nomi del calibro di Loy, Capriolo, Tamaro, Salvago Raggi, Mancinelli, Duranti, Petri, Mastrocola, Mazzantini, Marciano, Bisi, Ortese, Pariani, Volpi, Maraini, Vinci, Comencini, Morazzoni e Capriolo. Mario Baudino pone l'accento sull'ancor scarsa presenza delle donne ai vertici dei grandi gruppi editoriali in contrapposizione alle piccole case editrici, ricordando due antesignane illustri, Virginia Woolf e Sylvia Beach, e il loro controverso e bizzarro rapporto con l'*Ulysses* di Joyce, bocciato dalla prima, apprezzato e pubblicato invece dalla seconda. Ermanno Paccagnini insegue una traccia femminile fra i *bestselleristi*, menzionando nomi scomparsi completamente non solo dalla ricostruzioni storico-letterarie, ma spesso anche dai manuali di sociologia della letteratura: Invernizio, Liala, Mura, Peverelli, Venturi. Più noti e apprezzati sono i *bestseller* al femminile fra i quali si ritrovano scrittrici affermate: Aleramo, Morante, Fallaci, Maraini, Ginzburg, Comencini, Cardella, Sarfatti, Mazzantini, Campo, Melissa P. e il caso più emblematico di Susanna Tamaro di *Va' dove ti porta il cuore*, le quali dopo un grande e insospettabile successo hanno mantenuto alto il loro impegno letterario, seppur con minor riscontro nel pubblico. Claudio Marabini cerca di analizzare, un po' ingenuamente per la verità, il ruolo della donna nella società letteraria italiana, partendo semplicisticamente dalla considerazione che, essendo cambiato il ruolo femminile in ogni aspetto del quotidiano, anche nell'ambito letterario la donna si presenta con nuove modulazioni e voci. Spetta invece ad Elvio Guagnini fare un quadro dettagliato dei progressi che le donne hanno compiuto nel mondo dell'editoria, prendendo il via dall'analisi delle opere e delle case editrici che hanno partecipato alle venticinque edizioni del premio. Anche Francesco De Nicola si sofferma sul ruolo del premio all'interno della società letteraria italiana, sottolineando la scarsa presenza di donne liguri che scrivono e che riescono ad uscire da un'ottica regionalistica, nonostante il premio parta proprio dalla lo-

ro terra. De Nicola enfatizza anche l'obiettività di giudizio della giuria, non avendo mai premiato le scrittrici locali, se non per motivi di merito palese e inconfutabile. Isabella Bossi Fedrigotti rimarca l'apporto di genere nella descrizione degli interni familiari, non da epopea, ma più *low profile*, a partire dal caso paradigmatico di *Lessico famigliare*. Muovendo dalle *donne che scrivono la storia*, anche Milva Maria Cappellini evidenzia la tendenza femminile a narrare *a latere* i grandi eventi. Yourcenar , Sanvitale, Banti, Bellonci e le precorritrici Diodata Saluzzo di Roero (1774-1840), Angelica Palli Bartolomei (1798-1875) raccontano aspetti apparentemente di poco conto sullo sfondo di guerre e stravolgimenti sociali. Questa tendenza è attualmente confermata da scrittrici come Loy, Jarre, Morazzoni, Magagnoli, Pariani, Vitale, Bianchini, Bonvicini. Come rimarca Cappellini: «l'impegno delle donne che scrivono romanzi storici sembra soprattutto quello di approssimarsi alla verità – una verità integrale, non dogmatica, non strumentale – ricostruendo, grazie all'invenzione, la storia-destino di un'umanità trascurata e smentita dalla Storia ufficiale», (p. 77). Gli interventi dei relatori si concludono con un'intervista di Zannoni alla scrittrice Laura Pariani impegnata nel raccontare storie di emarginazione, disagio sociale, e nel difendere i diritti dell'infanzia. In appendice sono inserite le schede critiche delle opere vincitrici e selezionate del Premio Rapallo-Carige, vincitrici del premio della giuria e del premio opera prima tra il 2005 (XXI edizione) e il 2009 (XXV edizione), che rappresentano un utile strumento per i critici contemporanei.

Laureano Núñez García

AA.VV.
La pasión por la lengua: Vincenzo Consolo (Homenaje por sus 75 años)
a cura di Irene Romera Pintor
Valencia, Generalitat Valenciana Universitat de València
2008

Nell'aprile del 2008 l'Universitá di Valencia organizzò delle giornate internazionali di studio in onore al noto scrittore siciliano Vincenzo Consolo nelle quali si celebrava il suo straordinario apporto creativo al panorama della letteratura italiana e europea per il suo settantacinquesimo anniversario. L'iniziativa di quest'incontro, così come gli accurati atti delle giornate,sono merito della professoressa Irene Romera Pintor, senza dubbio una delle migliori specialiste nell'opera di Vincenzo Consolo. Il volume *La pasión por la lengua: Vincenzo Consolo (Homenaje por sus 75 años)* raccoglie gli interventi che ebbero luogo in quest'incontro che contò sulla presenza di notevoli critici e studiosi europei, oltre che dello scrittore celebrato.
Vincenzo Consolo apre il libro con il saggio *Due poeti prigionieri in Algeri: Miguel de Cervantes e Antonio Veneziano*. Con il suo solito linguaggio preciso e sorprendente, Consolo indaga nuovamente nella memoria del passato storico per capire il presente, recuperando in quest'occasione la relazione istauratasi tra due grandi scrittori, Miguel de Cervantes e il siciliano Antonio Veneziano, nello stato di cattività che entrambi soffrirono in Algeri nella seconda metà del Seicento. Il poeta palermitano Antonio Veneziano fu catturato dalle navi corsare nel 1578 e trasferito ad Algeri, dove Cervantes era già da tre anni. In cattività, entrambi gli scrittori continueranno il loro lavoro letterario e, una volta liberati e rientrati in patria, sia Cervantes sia Veneziano soffriranno nuovamente la crudezza del carcere, fornendo un esempio delle difficoltà di vivere (allora come adesso) sulla rive del Mediterraneo.
In *"Filosofiana" o cuando las piedras hablan*, Fausto Díaz Padilla analizza sotto svariati aspetti linguistici e narratologici l'edizione e la traduzione spagnola (a cura di Irene Romera) del racconto di Consolo *Filosofiana*, appartenente all'opera *Le pietre di Pantalica*. Diaz Padilla conferma la felice intuizione della traduttrice spagnola nell'individuare nello scenario spaziale e la costruzione dei personaggi le chiavi per comprendere il concetto di sicilianità che struttura il testo. Inoltre, Diaz Padilla sostiene che la simbiosi tra il linguaggio regionale, locale e arcaico costituisce il peculiare stilo narrativo dello scrittore siciliano. Per quanto riguarda la traduzione spagnola, considera una felice scelta l'utilizzo del dialetto "murciano" rurale per adattare i termini dialettali equivalenti del testo originale.
Ne *L'evidenza del nome nella scrittura di Vincenzo Consolo*, Giulio Ferroni intraprende una interessante analisi stilistica per evidenziare l'importanza che acquisiscono nell'opera di Consolo i nomi, o meglio ancora, il legame che unisce i nomi e le cose in un tentativo di evitare la dissociazione tra il linguaggio e la realtà. Prendendone esempi da *Il sorriso dell'ignoto marinaio, Le pietre di Pantalica, Nottetempo casa per casa* e *Retablo*, Ferroni arriva alla conclusione che l'insistente ossessione con cui Consolo si afferra alla forza delle parole si fonda sul fatto che per lo scrittore siciliano esse siano, al di sopra di qualsiasi altra cosa, "nomi di cose vere, visibili, concrete".
Alle relazioni tra storia e romanzo Jean Fracchiolla dedica il suo saggio *Vincenzo Consolo: romanzo e storia. Storia e storie*. Per Fracchiolla la narrativa di Consolo si nutre della storia della Sicilia e dei luoghi che acquisiscono un'importanza straordinaria nella sua opera, come Cefalú, che unisce due romanzi storici assai rilevanti come *Il sorriso dell'ignoto marinaio* e *Nottetempo casa per casa*, dai quali si può estrarre una visione pessimista del mutamento storico dell'isola e una metafora (nel secondo romanzo) sulla volgarità dei tempi presenti.
Da parte sua, Vicente González Martín si avvicina in *"La Nuova Questione della lingua" en Vincenzo Consolo* al difficile compito di definire il modello linguistico ed espressivo dello scrittore in

rapporto con il panorama linguistico italiano attuale e alla tradizione letteraria. González Martín conclude che lo sperimentalismo stilistico e formale di Consolo, così peculiare e lontano da qualsiasi altro narratore italiano, si caratterizza per un linguaggio poetico, plurilinguistico e polifonico che unisce la lingua italiana dell'alta tradizione e i contributi del dialetto, dotandolo di una capacità espressiva originalissima che probabilmente allontanerà dalla sua opera il lettore pigro e poco esigente, ma che con il passare del tempo sarà destinato a diventare un classico.
Alla problematica del linguaggio in Consolo anche Salvatore C. Trovato dedica un intervento che approfondisce le motivazioni delle sue scelte dialettali (sia sul piano stilistico sia su quello teorico e ideologico) nella tradizione culturale e letteraria, pienamente siciliana, nella quale si riconosce e dove spuntano, oltre a Verga, Leonardo Sciascia e il poeta Lucio Piccolo. Per ultimo, riflette sulla traduzione allo spagnolo della "regionalità" del racconto *Filosofiana*, esprimendo un giudizio assai positivo sulle strategie traduttologiche impiegate da Irene Romera.
La seconda parte del libro, raccoglie (sotto il nome generico di *Apéndices*) i vari interventi e presentazioni di libri che ebbero luogo nel convegno, anche questi di grande interesse. Divise in quattro sezioni, la prima appendice raccoglie un'appassionante intervista di Jean Fracchiolla a Vincenzo Consolo (con interventi di Trovato e Ferroni), dove Consolo ricorda la sua amicizia con Piccolo e Sciascia, e la sua visione di Vittorini, e dove emerge la dura critica dello scrittore siciliano alla degradazione della vita pubblica italiana e alla scandalosa convivenza tra mafia e politica, che serve a spiegare, secondo lo scrittore, l'irreparabile distruzione urbanistica che soffrì Palermo qualche decennio prima. Da parte sua, la seconda appendice raccoglie l'intervento del regista Pasquale Scimeca, che svela i motivi che lo spinsero ad adattare il racconto *Filosofiana*, uno dei tre episodi che completano il suo film *Un sogno perso*. Per Scimeca, il testo di Consolo si presentava come un rappresentativo esempio della Sicilia come metafora di una millenaria civilizzazione contadina trascinata da una nuova forma di civilizzazione (il consumismo), che doveva essere portata al grande schermo.
Nella terza appendice sono riportati gli interventi di Dominique Budor, Vincenzo Consolo, Cesare Segre e Renzo Cremante in occasione della presentazione del libro *Vincenzo Consolo, éthique et écriture* (Presse Sorbonne Nouvelle, París, 2007, a cura di Dominique Budor), che sono gli atti del convegno avuto a Parigi nel 2002 sull'opera dell'autore del *Sorriso dell'ignoto marinaio.* Gli interventi di Segre e Cremante, che raccontano uno a uno gli apporti dei critici e degli studiosi che partecipano nel volume, servono a dare un'idea globale del suo contenuto, dal quale si evince il vigore e l'interesse internazionale per un'opera letteraria nella quale emergono sia l'importanza degli aspetti etici e civili sia di quelli retorici, formali e linguistici. Infine, la quarta appendice raccoglie gli interventi attinenti alla presentazione dell'edizione spagnola del racconto *Filosofiana* (Fundación Updea Publicaciones, Madrid, 2008).

Giulia Corsalini

AA.VV.
La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi
Atti del XII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 23-26 settembre 2008)
a cura di Chiara Gaiardoni
Firenze
Olschki
2010
ISBN 978-88-2226-004-8

Di natura interdisciplinare, il XII Convegno internazionale di studi leopardiani ha riunito a Recanati antropologi, filosofi, linguisti insieme a leopardisti di diverse generazioni, in giornate straordinariamente ricche di interventi e di partecipazione. Il ponderoso volume degli Atti, curato in modo esemplare da Chiara Gaiardoni e introdotto dal presidente del Centro nazionale di studi leopardiani (CNLS) Fabio Corvatta, si articola in tre sezioni: Relazioni, Comunicazioni e una Appendice nella quale trovano posto alcuni contributi accettati dal Comitato scientifico diretto da Lucio Felici ma non esposti per ragioni di tempo durante il Convegno, gli interventi della tavola rotonda conclusiva, un saggio e una poesia di Gianni D'Elia.
In apertura ANTONIO PRETE parla della «antropologia poetica» leopardiana, individuandone le profonde dinamiche, consistenti nella continua dislocazione del punto di osservazione dall'esistenza singola a quella della natura e del cosmo, e i conseguenti movimenti riflessivi: la critica della civiltà intesa come «spiritualizzazione delle cose»; l'attenzione all'antico, al primitivo, al fanciullo, alla animalità; infine la riflessione sul male, che approda alla concezione del non essere come bene, come sospensione del dolore, leggerezza ed elevazione, dimensione che solo la poesia sa annunciare tra gli uomini. PIETRO CLEMENTE definisce la posizione di fondatore o precursore che spetta a Leopardi nella storia dell'antropologia e segnala le sue anticipazioni di sviluppi fondamentali del pensiero antropologico contemporaneo, quali il relativismo etico, la critica della modernità sentita come imbarbarimento, l'idea ecologista della alleanza dei viventi, l'antropologia dell'individualismo. Con specifica competenza di leopardista, GILBERTO LONARDI ricostruisce invece il processo creativo che, muovendo dal nucleo oppositivo di matrice biblica fatica/volo, conduce il poeta alla modulazione del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, attraverso la ricerca di una distanza temporale – arcaico, antico – che si traduce in distanza spaziale - Oriente. Allontanamento cronologico e spaziale che si realizza attingendo sia ai testi di autori antichi, Mimnermo, Anacreonte, Luciano, sia a modalità espressive proprie dell'oralità (le parole alate dell'epica omerica); un processo che coincide con l'assunzione di una forma di pensiero interrogante, anch'essa lontana dai comportamenti assertivi propri dell'Occidente. Muove dall'esegesi di un testo poetico, il canto IV dei *Paralipomeni della Batracomiomachia*, anche PERLE ABBRUGIATI, che esamina l'articolarsi della critica leopardiana del pensiero a priori, dallo sguardo antropologico sulle leggi, le pecche e i bisogni sociali, ad una epistemologia per difetto, consistente nello sgombrare la mente, attraverso il metodo del dubbio, dalle false credenze acquisite riconducendola ad uno stato originario, analogo a quello dei fanciulli. Una rilettura dei *Canti* fino al *Risorgimento* propone JEAN-CHARLES VEGLIANTE con l'intento di ricostruire la «tribolata complessa relazione di Giacomo Leopardi con gli altri»: un'analisi ricca di riferimenti intra ed extratestuali per ridisegnare il tormentato anelito a una solidarietà insieme poetica e umana. Attenta agli aspetti speculativi, la relazione di ROLANDO DAMIANI (sulla «antropologia perenne di Giacomo Leopardi») distingue nel pensiero leopardiano una duplice visione antropologica: quella dell'uomo nella continuità ordinata dai fati e quella dell'uomo nella discontinuità della storia che lo ha condotto dalla primitiva armonia alla degradazione. In questa prospettiva, l'autore, fermandosi sui concetti di mimetismo e «assuefazione», giunge a considerare gli svolgimenti del pensiero politico che hanno la necessaria premessa nell'analisi antropologica del

progressivo degrado della civiltà. Ci si sposta nel campo della linguistica con la relazione di STEFANO GENSINI, articolata in due parti: una prima, nella quale viene dimostrato come la componente antropologica sia profondamente innervata nel pensiero linguistico di Leopardi; una seconda, nella quale vengono individuati aspetti della sua riflessione corrispondenti ad alcune questioni classiche della linguistica antropologica, come il concetto di omologia tra indole della lingua e carattere della nazione, questione che lo studioso verifica soprattutto all'interno del rapporto che il poeta-pensatore stabilisce tra la Francia e l'Italia e delle considerazioni, a quel rapporto correlate, sulla necessità che la modernizzazione della lingua e della cultura non comportino una rinuncia alla tradizione identitaria. Dalla sua prospettiva di antropologo, LUIGI M. LOMBARDI SATRIANI offre un contributo allo studio del linguaggio del dolore e dell'amore nell'opera leopardiana, rilevando come il poeta, pur non disponendo di una specifica strumentazione concettuale antropologica, percepisca alcuni concetti importanti in seguito ratificati dalle indagini antropologiche contemporanee: la differenza, ad esempio, tra il dolore antico, o dei selvaggi, e quello dei moderni. Si concentra sul modello leopardiano di «magnanimo» NOVELLA BELLUCCI, tracciando la storia del passaggio dai modelli originari di matrice classica e veterotestamentaria all'immagine moderna del «magnanimo» come uomo in contrasto con il mondo, destinato perciò alla solitudine e alla infelicità. Immagine in parte rovesciata nella caratterizzazione che emerge dalla lettura della *Storia del genere umano*, dove i «magnanimi», che hanno le connotazioni nuove e moderne della sensibilità e della tenerezza, sono per volontà degli dei, in modo inatteso e inaudito, uomini felici. Un'ampia ricostruzione del pensiero leopardiano sui danni provocati dalla civiltà, e sui rimedi che la stessa può tentare, presenta poi GIULIO FERRONI, muovendo dalla denuncia leopardiana delle condizioni artificiose dovute alla progressiva «spiritualizzazione delle cose» e della nuova barbarie creata dall'eccesso di civiltà, per arrivare alla proposta di una «filosofia del rimedio» che freni l'incivilimento smisurato e, pur in uno stato di ragione, si riaccosti agli errori e alle credenze naturali: proposta che, capovolgendosi poi nell'idea che non la civiltà ma la natura stessa deve rimediare ai propri mali, approda al farmaco della *Ginestra*, vale a dire a un incremento di civiltà che si fondi sulla solidarietà tra gli uomini. Ancora uno sguardo generale e tematico all'opera leopardiana propone SEBASTIAN NEUMEISTER, mettendo a confronto il concetto di compassione in Schopenhauer, Rousseau, Leopardi e Nietzsche: superamento dei confini della individualità nel primo, fondamento della bontà naturale nel secondo, la compassione sembra una più raffinata forma di egoismo a Leopardi, un sintomo di debolezza a Nietzsche. Sul versante invece della "forma" dell'opera, è riconoscibile in Leopardi uno sguardo della compassione che ha quale strumento l'ironia. Torna ad una ravvicinata analisi testuale MICHAEL CAESAR, offrendo – dopo una prima verifica del pensiero leopardiano sul corpo quale veicolo dell'esperienza e strumento di conoscenza e quale mezzo di scambio comunicativo – una lettura antropologica di *Sopra il ritratto di una bella donna* sulla base di due categorie fondamentali nello studio del tabù, la sporcizia e la purezza: per dire che l'orrore della poesia in esame nasce dalla continuità tra ciò che è stato bello e amato e i resti abominevoli che ne ha lasciato la morte. In chiusura alla sezione delle relazioni, GASPARE POLIZZI ripercorre l'itinerario, collocabile nel primo soggiorno romano (luglio 1822-maggio 1823), che conduce Leopardi dall'antropologia utopica di una condizione primitiva e naturale, propria dei popoli del Nuovo Mondo e della classicità greca, al riconoscimento di una negatività insita nella natura umana in qualsiasi luogo e tempo. Una maturazione il cui punto di svolta è segnato dalla lettura del *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce* di Barthélemy e degli opuscoli di Plutarco tradotti da Marcello Adriani.

La pluralità delle prospettive si ripete nelle ventuno comunicazioni, sulle quali, per ragioni di spazio, mi limiterò a rapidi cenni. Un gruppo d'interventi prende le mosse da tematiche o da premesse specificamente speculative: ERNESTO MIRANDA individua nello *Zibaldone* anticipazioni della antropologia filosofica novecentesca; MARCO MONETA si diffonde sul concetto di primitivismo; ALESSANDRA ALOISI inquadra la posizione leopardiana all'interno del dibattito sette-ottocentesco sul "sublime"; ANDREA MALAGAMBA approfondisce la teoria della «assuefazione». Sul pensiero politico e sui suoi nessi con la conoscenza antropologica si ferma NICOLA FEO, che analizza il concetto di «società stretta» nel quadro delle discussioni intorno ai fondamenti dell'ordine sociale; mentre STE-

FANO BIANCU rilegge la «critica della modernità» sulla base del pensiero del filosofo del diritto Giuseppe Capograssi e RAOUL BRUNI esamina i rapporti tra il pensiero leopardiano e quello di Emerson sul tema della natura e della storia. JOANNA UGNIEWSKA parte dall'analisi dei *Pensieri* per ricostruire la riflessione di Leopardi sull'esperienza che l'uomo fa del mondo. E al pensiero del poeta dei *Canti* guardano le indagini particolari di STEFANIA NOCITI, sulle tante notazioni relative al suono nei suoi rapporti con l'aspirazione umana all'infinito, e di ANNA CLARA BOVA, che svolge una comparazione tra Leopardi ed Erasmo Darwin in merito alla teoria antiempirista della medicina.
Un altro gruppo di comunicazioni muove invece dal testo con l'intento di riconoscervi spunti antropologici. Così gli interventi di CLAUDIO COSTA (sulle interferenze della poesia popolare nei *Canti* riscontrabili in certi fenomeni di rima) e di PAOLO ZUBLENA (sulla posizione spaziale egocentrica e antropocentrica del soggetto lirico leopardiano) indicano nuove prospettive di studio dell'opera poetica nel suo complesso; mentre GILDA POLICASTRO e GIULIA CORSALINI ravvisano elementi antropologici in alcuni testi specifici: una innovativa rappresentazione dell'Ade, la prima, che esamina anzitutto i *Paralipomeni*; la tematica del pianto funebre, la seconda, che ricostruisce la genesi di *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale*. Alle *Operette* si rivolge ROSALBA GALVAGNO, per parlare dell'identità della moda e della morte. Peculiari tematiche di rilevanza antropologica affrontano anche ANDREA CAMPANA, che prende in esame l'interpretazione allegorica leopardiana della caduta di Adamo, e PANTALEO PALMIERI, che, muovendosi tra esegesi e ricostruzione biografica, si occupa del tema della gloria. Da motivi biografici prende l'avvio anche ELISABETTA BROZZI per individuare negli scritti leopardiani la delineazione di uno stato demonico come superamento dei limiti umani e partecipazione al divino. Di "geografie leopardiane" si occupano invece i contributi di MASSIMO NATALE, sull'immaginazione dell'"altrove", e di MARCO BALZANO, che indica nella *Crónica del Perú* di Pedro de Cieza una possibile fonte della conoscenza e della rappresentazione leopardiana dell'America. Non manca, infine, anche tra le comunicazioni, l'indagine sul pensiero linguistico. VALERIO CAMMAROTO parla, infatti, delle considerazioni leopardiane sull'invenzione dell'alfabeto quale elemento nodale nella diagnosi delle civiltà e nello studio comparativo delle lingue.
Stessa rigogliosa ramificazione nelle comunicazioni presenti nell'Appendice, come si può dedurre dai titoli: Pascale Climent-Delteil, *L'eleganza della lingua poetica, naturale ribellione all'assuefazione*; Laura Diafani, *«In ogni paese». Gli appunti leopardiani di viaggio*; Barbara Foresti, *Una nuova fonte per la concezione antropologica leopardiana*; Franca Janowski, *L'animale infelice: la differenza antropologica nel pensiero di Leopardi*; Loretta Marcon, *"L'arte della felicità" o "l'arte di prolungare la vita"? Antropologie a confronto. (Le riflessioni di Leopardi, Hufeland, Kant)*; Alessandro Ottaviani, *Homo duplex o «uomo a quattro gambe»?La questione delle bestie nel pensiero antropologico di Leopardi*; Novella Primo, *«Guerra mortale, eterna, o fato indegno». Per un'antropologia della guerra in Giacomo Leopardi*; Silvia Stoyonova, *«Uomo vero»: le premesse stoiche del sistema antropologico di Leopardi*.
Un bilancio del Convegno con suggerimenti di prospettive future troviamo infine negli interventi della tavola rotonda introdotta e diretta da LUIGI BLASUCCI, che ricorda in apertura come la dimensione antropologica possa considerarsi il contenitore di tutta l'attività poetica e intellettuale di Giacomo Leopardi, rientrando tutto ciò che egli scrive in un interesse diretto per l'uomo: interesse attraverso il quale si realizza anche il profondo nesso di pensiero e di poesia. Seguono gli interventi di MARIA ESTHER BADIN, FABIANA CACCIAPUOTI, ALBERTO FOLIN, FRANCA JANOWSKI, MARINO NIOLA, ANTONIO PRETE, SERGIO SCONOCCHIA, articolati in due momenti: un primo rendiconto degli esiti del Convegno e la proposizione di un argomento particolare suscettibile di ulteriori sviluppi.
L'intervento di GIANNI D'ELIA, avendo assunto un taglio saggistico, sulla «critica poetica degli italiani da Leopardi a Pasolini», viene pubblicato a parte ed è seguito dai versi *Al giovane Giacomo* che a D'Elia sono stati ispirati da Leopardi e dalle emozioni provate nelle giornate recanatesi.

Luca Bani

AA.VV.
La scrittura epistolare nell'Ottocento. Nuovi sondaggi sulle lettere del CEOD
a cura di Giuseppe Antonelli, Massimo Palermo, Danilo Poggiogalli, Lucia Raffaelli
Ravenna
Giorgio Pozzi
2009
ISBN 978-88-9611-701-9

Presentazione di Giuseppe Antonelli, Massimo Palermo, Danilo Poggiogalli, Lucia Raffaelli
Profili:
Gabriella Cartago e Alessandro Borsani, *"Caro padre": scritture epistolari di migranti lombardi*
Lucia Raffaelli, *"Vi sono de momenti ch'io mi sento padrona del Mondo!": primi materiali sulla lingua delle cantanti liriche*
Chiara Agostinelli, *La scrittura epistolare di uno scienziato di provincia: le lettere di Giuseppe Maniani della Rovere al fratello Terenzio*
Antonietta Cursio, *Il registro brillante e la figuralità nelle lettere di Ines Pianciani al padre Luigi*
Valentina Abbatelli, *La semantica dell'affettività nel carteggio della famiglia Tondi di Viterbo*
Maria Silvia Rati, *Lessico quotidiano e tratti regionali nelle lettere di Teresa Pikler Monti alla figlia Costanza*
Glossari:
Valentina Casoni, *Il lessico rurale nelle lettere della famiglia Loppi*
Giulio Vaccaro, *"Dalle speranze più lusinghiere al più amaro dei disinganni": lessico e nuvole in Giacomo Bove*
Gianluca Biasci, *Retrodatazioni in campo geografico e dintorni*
Francesco Sestito, *Retrodatazioni lessicali ricavate dal* corpus *CEOD*
Fonti:
Pamela Michelis, *I fondi manoscritti della Biblioteca comunale degli Ardenti a Viterbo*
Manuela Gaetani, *Il Risorgimento viterbese nelle lettere di Francesco Orioli, Angelo Mangani e Pacifico Caprini*

Ormai da alcuni anni lo studio delle lettere e degli epistolari conosce una rinnovata quanto meritata fortuna anche tra gli italianisti. Le informazioni linguistiche, storico-letterarie e più generalmente culturali relative a un determinato periodo, a uno specifico ambiente o a un singolo autore rendono questi documenti dei reperti preziosi. Solo per citare alcune recenti occasioni di incontro tra gli studiosi di epistolari, basterà ricordare il convegno veronese del 2008 intitolato «Le carte vive», organizzato dal Centro di Ricerca sugli Epistolari del Settecento, e il gemello convegno bergamasco del 2009 intitolato «Carte private», di cui sono usciti gli atti nella primavera del 2010 (*Carte private: taccuini, carteggi e documenti autografi tra Otto e Novecento*, atti del Convegno nazionale di studi, Bergamo, 26-28 febbraio 2009, introduzione di Matilde Dillon Wanke, Bergamo, Moretti & Vitali, 2010). D'altro canto, numerosi e notevoli sono gli esempi recenti di saggi dedicati all'epistolografia o di repertori bibliografici divenuti strumenti irrinunciabili per gli studiosi del periodo al quale si riferiscono. Alla prima categoria va ascritto, tra i numerosi altri, il volume di Armando Petrucci sulla storia della scrittura epistolare (Armando Petrucci, *Scrivere lettere. Una storia plurimillenaria*, Roma-Bari, Laterza, 2008). Per la seconda non si può non menzionare l'imponente repertorio curato da Corrado Viola nel 2004 (Corrado Viola, *Epistolari italiani del Settecento. Repertorio bibliografico*, Verona, Fiorini, 2004), di cui è già uscito il primo aggiornamento nel 2008. Nella linea più specificatamente storico-linguistica di questo settore di ricerca si inquadra il volume curato da Antonelli, Palermo, Poggiogalli, e Raffaelli – secondo di una serie inaugurata alcuni anni fa con *La cultura epistolare nell'Ottocento. Sondaggi sulle lettere del CEOD*, a cura di Giuseppe Antonelli, Carla Chiummo, Massimo Palermo, Roma, Bulzoni, 2004 –, che ha il merito di presentare al lettore

i progressi della banca dati CEOD (Centro Epistolare Ottocentesco Digitale), fondata nel 2004, dedicata alla scrittura epistolare familiare della media e piccola borghesia ottocentesca e costituita da «un *corpus* in cui trovano posto molte lettere di quella maggioranza anonima che si serviva della scrittura in modo strumentale e suppliva alla propria limitata cultura consultando grammatiche, dizionari, manuali epistolari». A tutt'oggi nel CEOD sono state trascritte, applicando criteri rigorosamente conservativi, circa 1300 lettere riconducibili a 73 scriventi, e l'arricchimento dell'ultimo quadriennio è stato realizzato nell'ambito del progetto AITER (Archivio Italiano Tradizioni Epistolari in Rete), finanziato dal MIUR e frutto della collaborazione tra le unità di ricerca di 5 atenei (Pavia, Stranieri di Siena, Cassino, Roma «La Sapienza» e Statale di Milano). Il volume, che raccoglie gli interventi di ambito ottocentesco presentati al convegno conclusivo di questo progetto (Pavia, 2008), è diviso in tre sezioni: *Profili*, riservata a quei saggi che si concentrano sulle caratteristiche della scrittura epistolare di scriventi singoli o di gruppi di soggetti assimilabili, come i migranti lombardi; *Glossari*, dedicata ad aspetti lessicali particolari dei vari carteggi; infine *Fonti*, comprendente due interventi descrittivi di fondi epistolari di particolare interesse per il CEOD. Nello svolgersi degli interventi vengono valorizzati i quindici nuovi carteggi inseriti nel database dal 2004 al 2009, che hanno consentito di raddoppiare i documenti messi a disposizioni degli studiosi e permesso «un significativo accrescimento del repertorio morfologico e lessicale generabile dal motore di ricerca, repertorio che ha aggiunto in questa fase oltre 570.000 parole». L'attenzione che i ricercatori del CEOD dedicano all'epistolografia dell'Ottocento, un secolo «in cui avviene il definitivo affermarsi della lettera privata quale strumento di comunicazione legato a una quotidiana attività di scrittura» è sicuramente meritevole, e richiederebbe di essere affiancato dalla creazione di una banca dati simile che radunasse e valorizzasse i coevi fondi epistolari specificatamente letterari sparsi per gli archivi e le biblioteche italiane. Un lavoro certosino, quest'ultimo, ma che per altri secoli si è già cominciato ad affrontare e che sta dando ottimi frutti.

Maria Rizzarelli

AA.VV.
Letteratura e fotografia
a cura di Anna Dolfi
Roma
Bulzoni
2005-2007
voll. 2
ISBN 978-88-7870-010-9 (I vol.)
ISBN 978-88-7870-011-8 (II vol.)

Il primo volume (Roma, Bulzoni, 2007) comprende:
Anna Dolfi, *Premessa*; Melania Mazzucco, *La camera oscura della fantasia*; Filippo Secchieri, *Due regioni del figurale*; Enza Biagini, *François-Marie Banier: vademecum minimo sulla «Vie de la photo»*; Michela Landi, *La freccia scoccata. Il rituale fotografico di Henri Cartier-Bresson secondo (Valéry, Barthes) Bonnefoy*; Luigi Tassoni, *Biografie per immagini (o immagini per biografie?)*; Irene Gambacorti, *Ritratti verghiani*; Michela Toppano, *La configurazione dello spazio nella narrativa e nella fotografia di Federico De Roberto*; Remo Ceserani, *Il tema della fotografia nell'opera narrativa di Pirandello*; Giuseppe Girimonti Greco, *Note sulla «Recherche» in «camera oscura». Proust, Brassaï e gli «enjeux romanesques» dell'immagine fotografica*; Pierre Sorlin, *Le fotografie interiori di Virginia Woolf*; Epifanio Ajello, *Guido Gozzano. La foto che non c'è*; Eleonora Pinzuti, *Scrittura di luce e scrittura di testo nel «Labyrinthe du monde» di Marguerite Yourcenar*.

Il secondo volume (Roma, Bulzoni, 2005) comprende:
Francesca Serra, *Idoli dell'assenza. Tableaux e sparizione nell'opera di Palazzeschi*; Simone Casini, *Moravia dal romanzo al cineromanzo. La deriva intersemiotica della «Romana»*; Paolo Orvieto, *Vittorini e l'«accostamento» fotografico*; Paolo Zublena, *Lo sguardo del braccio di tenebra. Landolfi e «la» fotografia*; Monica Farnetti, *Riscattare fotografie. I romanzi di figure di Lalla Romano*; Michela Baldini, *Luogo e percezione visiva nella scrittura di Giorgio Caproni. Note su «Erba francese»*; Mireille Calle-Gruber, *Un pas de plus. «Photobiographie» de Claude Simon*; Riccardo Donati, *La meccanica del mancato possesso. Italo Calvino, Stefano D'Arrigo e la macchina celibe*; Raffaella Scarpa, *«Denotazioni/clic». Visibilia fotografiche di Andrea Zanzotto*; Nives Trentini, *«Il visibile senza cornice è sempre un'altra cosa». La fotografia nelle storie di Tabucchi*; Giovanna Rabitti, *Appunti su fotografia, delitti e investigazioni tra cronaca e romanzo giallo*; Nicola Turi, *Bruce Chatwin. L'alternativa nomade e l'arte come forma di possesso*; Tommaso Lisa, *Soggetti catatonici pulsioni scopiche e stimoli distali nell'opera di Gabriele Frasca*; Martine Lafon, *L'image photographique visitée par la littérature*; Tommaso Lisa (a cura di), *Nodi di luce e di ombra. Breve antologia di testi poetici*; Anna Dolfi, *La femme en rouge*; Laura Dolfi, *Seguendo la scrittura. Un percorso fotografico*.

Dopo l'antologia *Gli scrittori e la fotografia*, ideata da Leonardo Sciascia e curata da Diego Mormorio per Editori Riuniti nel 1988 e dopo il numero speciale della rivista «L'Asino d'oro» (n. 9, 1994), dedicato al rapporto fra letteratura e fotografia, i due volumi curati da Anna Dolfi costituiscono il primo grosso studio, in ambito italiano, volto ad esplorare l'intrigante, multiforme e feconda relazione tra i due linguaggi estetici. Come nota giustamente la Dolfi nella *Premessa*, al di là dell'iniziale dibattito sul valore dell'arte della camera oscura o sul mito del realismo fotografico, ciò che appare più interessante nelle pagine in cui, in forme e generi diversi, la scrittura verbale incontra quella fotografica è l'intima istanza ontologica che si esplicita di volta in volta in riflessioni «sul *vrai/faux*, su verità e menzogna, sulla frammentazione […], sulla storia e le sue interpretazioni, sulle modalità della conoscenza, sulla percezione di sé e del tempo, sull'oscillazione fra memoria ed oblio, sull'arte del vedere, del ricordare, del deformare, su chi guarda e chi è guardato e sui conseguenti "modelli e circuiti visivi", sull'identità referenziale e rappresentata, sulla morte del soggetto, su quella dell'oggetto, sulla fine delle cose, sulla discrasia dei tempi e sulla conseguente malinconia

…, sul bisogno, talvolta ossessivo, che si ha di accompagnare con parole (le didascalie, gli esergo …) le fotografie, o, in modo più complesso, di descrivere ciò che ci circonda e che 'appare' con la narrativa, la poesia, la pittura, la fotografia … o con loro banalizzate semplificazioni» (pp. 10-11). Si tratta di questioni, dunque, che non riguardano i margini dell'esperienza letteraria, ma i nuclei centrali e più fecondi. Del resto, il segno congiuntivo «&» che compare nel titolo dei due volumi ha già un valore programmatico, anticipa e sintetizza il senso complessivo della silloge dei tanti saggi, ricchi ciascuno (da prospettive diverse e integrative) di infinite sollecitazioni. Quel segno infatti, come afferma la Dolfi, «tende a creare un dialogo, una complementarietà […], perfino una possibile coesistenza» (p. 10).

A chiarire subito gli intenti e a darne prova tangibile, il percorso disegnato dalle ricerche dei vari autori si apre con un bel saggio di Melania Mazzucco, che riconosce il suo personale e fondamentale rapporto con *La camera oscura della fantasia*. Da una fotografia prende avvio la narrazione del suo primo romanzo, la sua *ekphrasis* dà vita all'intrigante personaggio del *Bacio della Medusa*, in cui l'allusione al mito della Gorgone chiama in causa in modo non fortuito la dimensione della visualità. Come dimostra la stessa scrittrice, la seduzione e gli intrighi dell'immagine fotografica (e poi pittorica aggiungiamo noi, sulla stessa linea, negli ultimi romanzi) diventano centrali nella costruzione delle vicende dei racconti successivi. In *Lei così amata* (in cui vengono descritte, anche se non mostrate, le foto della protagonista) e in *Vita* (in cui immagini-documenti compaiono fra le pagine) la fotografia diviene il codice prevalente dei segni dell'archeologia della memoria da cui si dipana la narrazione. Accanto alla testimonianza della Mazzucco, come *pendant* teorico teso a definire il liminare presupposto dei discorsi seguenti, Filippo Secchieri mostra la sostanziale contiguità fra *le due regioni del figurale* definite dalla scrittura fotografica e verbale, entrambe segnate dall'analoga vocazione rappresentativa: «al pari dello scrivere, anche il fotografare sfocia nella presentificazione di un'assenza: non il visibile ma la sua metamorfosi in leggibile, la tipicità indiziaria del segno, è il punto d'approdo, la deriva inarrestabile che li accomuna» (p. 41).

Per chiudere (anche se un modello tutt'altro che chiuso ci offre la curatrice in questi due tomi) la cornice aperta dai discorsi della Mazzucco e di Secchieri, il secondo volume si conclude con un chiaro invito alla lettura delle immagini fotografiche: un'antologia di testi poetici (approntata da Tommaso Lisa) di giovani autori, per lo più di area fiorentina, «per i quali il tema della fotografia costituisce un elemento di poetica rilevante» (p. 365); il mirabile commento di Anna Dolfi dedicato al reportage di Hughes Costa (*Entre l'istant et l'eternel. Sous le regard de l'Inde*, Paris, Albin Michel, 1989) e, infine, il percorso fotografico di Laura Dolfi, la quale, *seguendo la scrittura* e le sue tracce lasciate sui monumenti presenti in vari luoghi (dalla Spagna al Portogallo, il percorso disegnato dalla macchina fotografica giunge fino alla Sardegna), compone un 'saggio per immagini' che sembra capovolgere nel modo più incisivo la pregiudiziale subalternità della dimensione visuale rispetto a quella verbale, mentre si legge come ideale conclusione di un racconto segnato dai bellissimi scatti che puntellano le pagine dei due volumi.

Tale impianto non sottende però una pretesa aspirazione all'esaustitività. Se anche gli autori e i testi esaminati coprono cronologicamente l'intero arco temporale che va grosso modo dall'invenzione (e soprattutto dalla diffusione come pratica sociale) della fotografia (attraverso le dilettantistiche sperimentazioni verghiane) fino alle soglie della più spinta contemporaneità (si vedano per esempio i saggi dedicati a François-Marie Banier e Gabriele Frasca), quello che offrono i due volumi non è un enciclopedico elenco degli autori che si sono confrontati con il linguaggio della camera oscura, quanto piuttosto un catalogo di forme, generi e modalità differenti di dialogo fra letteratura e fotografia. Un modello reticolare, dunque, in cui ciascun esempio presenta con gli altri relazioni di somiglianza e discontinuità, la cui apertura verso un'ulteriore integrazione costituisce il prezioso valore metodologico dell'operazione complessiva, che si aggiunge e sovrappone all'encomiabile pregio di ciascuno degli studi di cui è composta.

Tentando di rintracciare le linee di *interplay* fra le due arti mostrate e discusse nei vari saggi, si può provare a individuare alcuni nodi della rete da essi intessuta e innanzitutto sottolineare una distinzione fra i casi in cui la fotografia è realmente e materialmente presente nell'opera di un autore e

quelli in cui è oggetto evocato, descritto, discusso. Allora dentro la prima linea possiamo collocare gli esempi di sperimentazione della fotografia da parte degli stessi scrittori – sperimentazione che può in alcuni momenti porsi sullo stesso piano dell'attività letteraria. Questo è il caso del "doppio talento" di François-Marie Banier, che, a margine della sua duplice scrittura fotografica e letteraria, offre un'interessantissima riflessione sull'ontologia della *Vie de la photo* che merita (come giustamente mostra Enza Biagini) di essere letta accanto alle più celebri pagine di Benjamin, Barthes e della Sontag (che peraltro costituiscono un costante punto di riferimento e, dunque, un *fil rouge* che lega insieme, come ulteriore elemento di coesione, tutti i vari pezzi della miscellanea). Ma altri affascinanti casi di "doppio talento" propongono, su piani e contesti diversi, gli studi su Giovanni Verga, Federico De Roberto, Claude Simon e Bruce Chatwin. Per quanto riguarda il primo, ad esempio, la pur apparentemente dilettantistica pratica della fotografia sembra diventare dopo la stesura di *Mastro-don Gesualdo* l'approdo ultimo della sua ricerca estetica (scrive infatti Verga a Treves nel 1893: «questa è rimasta l'unica mia gran passione») e pare potersi offrire al dialogo con la letteratura in un «amplesso fraterno» (come scrive a Capuana nel 1889).
E se per questi esempi citati scrittura fotografica e letteraria, pur praticate dagli stessi autori, dialogano a distanza, ci sono invece occasioni in cui parole e scatti fotografici si trovano ad interagire sulla stessa pagina. È questo il caso del cineromanzo della *Romana*, ultima tappa della *deriva intersemiotica* del romanzo moraviano; oppure dell'edizione illustrata di *Conversazione in Sicilia*, approntata dallo stesso Vittorini nel 1953, per intendere la quale è necessario prendere in considerazione (come mostra Paolo Orvieto) la riflessione sul valore dell'«accostamento» fotografico e l'esperienza pratica maturata dallo scrittore col «Politecnico». E ancora i *romanzi di figure di Lalla Romano*, nelle cui pagine – come afferma Monica Farnetti – «la fotografia completa e potenzia la scrittura di memoria nella quale la Romano eccelle» (p. 102).
Anche le fotografie 'assenti' (o virtualmente presenti) – per accennare soltanto all'altro grande filone – possono attivare un fecondo dialogo con la scrittura: si pensi a quelle che si incontrano nelle novelle pirandelliane o al ritratto materno evocato nel landolfiano *Des mois*, o infine alla *fotografia che non c'è*, in cui si scopre (grazie all'analisi di Epifanio Ajello) la genesi del celebre poemetto gozzaniano *L'amica di nonna Speranza*.
Ma la campionatura delle modalità di dialogo fra i due linguaggi proposta da questi saggi è certamente più ricca e varia di come si è tentato di riassumere. Ciò che è certo è che questo tema offre la possibilità di letture nuove che aprono prospettive diverse anche su opere e autori molto noti. Basti citare qui, in conclusione, la convincente lettura che Pierre Sorlin rivolge a *Le fotografie interiori di Virginia Woolf* e il saggio di Giuseppe Girimonti Greco dedicato a Proust, che sceglie di seguire la prospettiva eccentrica di Brassaï e di mostrare le intuitive capacità ermeneutiche di un lettore d'eccezione. Attraverso lo sguardo 'critico' del fotografo emerge con più evidenza l'importanza della fotografia nella narrazione proustiana. Leggendo con occhi 'vergini', è possibile illuminare la presenza di oggetti estremamente rilevanti per intendere l'intera architettura della poetica memoriale della *Recerche*. Le fotografie appaiono allora legate alla struttura profonda della scrittura proustiana sottendendo la dialettica fra immaginazione e desiderio e un rapporto stretto con le dinamiche dell'intermittenza, come forse solo il saggio di Brassaï, scelto non a caso nell'immensa bibliografia dedicata allo scrittore francese, poteva mostrare.

Luisa Sarlo

AA.VV.
Letture montaliane. In memoria di Franco Croce
Veronica Pesce
Genova
Assessorato alla Cultura, Provincia di Genova Marpeg servizi
2010
codice ISBN -----

Vittorio Coletti, *Casa sul mare*
Enrico Testa, *Proda di Versilia*
Giorgio Bertone, *Forse un mattino andando in un'aria di vetro*
Alberto Beniscelli, *La bufera*
Quinto Marini, *Botta e risposta I*
Massimo Bacigalupo, *L'alluvione ha sommerso il pack dei mobili*
Stefano Verdino, *Botta e risposta III*

Il volume raccoglie i testi di alcune – non tutte, a scorrere l'elenco delle lezioni – delle «Letture Montaliane in memoria di Franco Croce», organizzate a Genova tra novembre 2008 e febbraio 2009 dall'Assessorato alla Cultura della Provincia, in collaborazione con il Teatro Stabile e la scuola di Dottorato in Filologia, interpretazione e storia dei testi italiani e romanzi dell'Università di Genova. Ad ogni studioso era stata affidata una poesia da leggere e commentare.
Per *Casa sul mare* (dagli *Ossi di seppia*), Coletti si serve delle ricostruzioni filologiche e documentarie di De Caro e delle lettere scritte dal poeta a Paola Nicoli, dedicataria della poesia. Coletti ripercorre i legami intertestuali che legano questo testo a *Crisalide* e *In limine* per quanto riguarda il tema della rinuncia e del sacrificio di sé da parte del poeta.
In *Proda di Versilia* (*La bufera e altro*) Testa mette in evidenza la contrapposizione tra il mare ligure dell'infanzia, evocazione di un mondo larico, e il mare versiliano del presente, emblema della marea dell'indifferenziato che ha invaso la società contemporanea. A partire da questo componimento, Testa sottolinea gli elementi che costituiscono le tracce del «romanzo» montaliano, concentrandosi in particolare sul legame profondo della poesia con un ambiente preciso: la Liguria vista attraverso un velo d'allucinazione. Secondo Testa, Montale si afferma come grande poeta europeo proprio attraverso l'invenzione di un'origine, il radicamento in un paesaggio: la Liguria diventa così, per Montale, l'unico luogo attraverso cui diventano possibili le evocazioni della memoria, l'epifania dei morti, la poesia stessa. Testa esamina inoltre il motivo delle epifanie e dei fantasmi della memoria – in una carrellata di prose (*Dov'era il tennis, La casa delle due palme, Il bello viene dopo, La donna barbuta, Sul limite*) e di poesie delle ultime raccolte –, sottolineando come in alcuni testi di Montale l'esistenza e la poesia si configurino come un'arca in cui sono salvati oggetti, animali, ricordi.
Bertone coglie la sfida di misurarsi con la schiera di critici che si sono accostati a *Forse un mattino andando in un'aria di vetro* (*Ossi di seppia*), testo che con straordinaria densità speculativa e filosofica definisce l'esperienza gnoseologica ed esistenziale del nulla. Nella sua lettura lo studioso considera questo testo come «correlativo novecentesco» dell'*Infinito* leopardiano, per il grado di sintesi effettuata in poesia di un concetto chiave per un'intera epoca: il sentimento dell'infinito, in Leopardi, l'intuizione del nulla, in Montale. Bertone indaga le matrici filosofiche di *Forse un mattino*: Schopenhauer, Bergson, arrivando a ipotizzare possibili anticipazioni di Merleau Ponty.
Beniscelli si occupa de *La bufera* (*La bufera e altro*) estendendo l'analisi ad altri testi di cui è protagonista Clizia: *Notizie dall'Amiata, Nuove Stanze, Infuria sale o grandine*? Il critico affronta il problema del dantismo e del petrarchismo, quest'ultimo «più tematico che stilistico», di Montale e evidenzia l'evoluzione di *Finisterre*, nato come «spicchio mancante» delle *Occasioni*, ma proiettato

verso la dimensione apocalittica de *La bufera.* Beniscelli chiude il suo contributo con un'analisi di *Primavera hitleriana* e *Piccolo testamento*.
Marini legge *Botta e risposta I (Satura)* come una poesia bifronte, che da una parte si volge indietro verso le *Conclusioni provvisorie,* mentre dall'altra guarda avanti alla poesia che verrà, nutrendosi dell'apporto delle prose di *Farfalla di Dinard* e di *Auto da fé.* L'interlocutrice femminile della *Botta* costringe Montale a riepilogare la propria esistenza nella *Risposta:* la storia privata del poeta si proietta sullo sfondo della storia italiana, messa a fuoco attraverso l'allegoria grottesca del mito delle stalle d'Augìa. Di questa figura Marini rigetta le precedenti interpretazioni, rileggendola come allegoria del Male della storia, non identificabile in una sola persona, ma piuttosto in un «inafferrabile intreccio di corresponsabilità». Alla condanna del fascismo segue infatti la demistificazione dell'Italia postfascista: un lago di fango e sterco, esito di una deludente liberazione, un mondo chiuso nel più cupo pessimismo, radice del rifiuto dell'arte impegnata da parte di Montale. Marini si spinge oltre le soglie di *Satura,* concentrandosi sulla figura di Mosca, dedicataria degli *Xenia*, e soffermandosi su alcuni testi significativi come *La storia, Fanfara, Botta risposta* II e III, *Lettera a Malvolio*.
In *L'alluvione ha sommerso il pack dei mobili* (*Satura*) Bacigalupo vede un bilancio testamentario ironico e malinconico costruito attraverso la rievocazione di oggetti cari e curiosi, legati al ricordo di personaggi eccentrici, ammassati nella cantina del poeta, ma invasi dall'alluvione fiorentina del '66, metafora del tempo che cancella e sfugge, del rapporto precario dell'individuo con la propria vita e con la propria incerta identità. Questi oggetti emblematici gettano un ultimo sprazzo di individualità prima di essere ingoiati dal fango che azzera «democraticamente» tutto.
Nella parte finale dell'intervento, analizzando testi come *All'amico Pea* e *Quartetto,* Bacigalupo si sofferma sul gusto aneddotico dell'ultimo Montale e sui meccanismi della memoria e della poesia, che talvolta lasciano riaffiorare anche solo il ricordo di un nome: «*flatus vocis* (in)significanti» che il vecchio poeta ha «salvato dal diluvio» .
Nella sua lettura di *Botta e risposta III* (*Satura*) – omaggio a Margherita Dalmati, clavicembalista e poetessa greca, traduttrice e amica di Montale – Verdino coglie l'intreccio di memoria intima e storia che unisce in questo componimento una testimonianza civile sulla Grecia dei colonnelli, da cui giunge una lettera della donna, e il ricordo del viaggio di Montale con la moglie nel '62, in occasione della pubblicazione dei propri versi in greco. L'analisi si sofferma sulla trama intertestuale che coinvolge le altre *Botta e risposta, Piccolo testamento, Lettera a Malvolio* in una sorta di «quintetto testamentario progressivo» in cui resistenza e disillusione si alternano. Verdino esamina infine un'altra poesia legata al rapporto con la Dalmati: *Leggendo Kavafis.*

Mariangela Tartaglione

AA.VV.
Madre, Madri
a cura di Ivano Dionigi
Milano
Rizzoli
2008
ISBN 978-88-17-02235-4

Il materno, luogo di stratificate simbolizzazioni, accoglie in sé variegate e ossimoriche sfumature di senso: la *Madre* è donna, materiale e terrena, ma è anche dea, immortale e trascendentale; incarna l'idea unificante di "focolare" domestico, eppure è dipinta anche come violenta forza distruttrice; porta in sé la terra, la fertilità e regola fin dalle origini il cosmo e i viventi, tuttavia in essa si intreccia pure la simbologia della morte, della fine, del "tremendo". È indubbio, difatti, che i tratti peculiari, capaci di condensare i paradigmi archetipici del materno in una sorta di *patchwork* unificante e al contempo contraddittorio, si sintetizzano proprio nella coniugazione delle tradizionali figurazioni dell'idea di un materno *benefico* – inteso come ciò che è protettivo, tollerante, che favorisce la crescita e la fecondità – con le paradossali rappresentazioni di un'idea di materno *malefico* – includendo in esso ciò che seduce e perturba, ciò che genera angoscia e paura, che terrifica e minaccia.
La raccolta di saggi, curata da Ivano Dionigi e emblematicamente intitolata *Madre, Madri* – riprendendo il ciclo di lezioni organizzate dal Centro Studi «La permanenza del Classico» dell'Università di Bologna (maggio 2007) – prende le mosse dalla presa di coscienza dell'enorme complessità che pulsa attorno alle molteplici forme di rappresentazione simbolica che ha assunto (e che assume), nella civiltà occidentale, la figura della *Madre,* e trova il suo più saldo punto di forza e di innovazione proprio nella riflessione sulle molteplici forme di significato che volta per volta sono associate all'immagine della *Madre*.
Sei tra intellettuali e studiosi provenienti da settori di studio e di ricerca molto diversificati, eppure intimamente integrati – Simona Argentieri (psicoanalista), Enzo Bianchi (teologo), Massimo Cacciari (filosofo), Ivano Dionigi (latinista), Cornelia Isler-Kerényi (archeologa) e Edoardo Sanguineti (poeta e critico della letteratura) – sono chiamati qui a confrontarsi con testi greci, latini e giudaico-cristiani, che secondo modalità e forme differenti, si configurano come secolari testimonianze della rappresentazione della figura della *Madre*.
L'intento, straordinario, risiede nel desiderio di disvelare le complessità di significazioni attribuibili a tale immagine, proponendo, a partire da prospettive così diverse, un *portrait* quanto mai completo e variegato, capace, in tal modo, di operare uno spostamento di prospettiva e di parlare non più semplicemente di un'unica totalizzante figurazione di *Madre,* bensì delle varie e complementari rappresentazioni di *Madri* che – dalla *Mater Tellus,* che racchiude il ciclo di vita e morte, alla *Mater Virgo,* religiosamente venerata, passando per la *Mater Terribilis,* che aggredisce e uccide, alla *Mater Domina,* erotizzata e erotica – abbracciano il reale e il simbolico, il mito e la storia, la filosofia e la letteratura.
Il contributo proposto da Argentieri, *Il disordine di Eros,* conduce a una interpretazione dell'ampio tema delle *Madri* secondo un approccio di natura psicoanalitica che, dunque, considera, oltre al registro interpersonale delle relazioni fra gli individui, anche quello intrapsichico secondo le cui modalità ogni madre «si vive e si relaziona con le sue "immagini interne": [...] soprattutto con la sua propria madre, nel gioco delle identificazioni e disidentificazioni» (pp. 17-18); in modo particolare, Argentieri lancia interessanti spunti di riflessione circa ciò che definisce il «significativo paradosso» posto alle origini del pensiero della cultura occidentale, riguardante la diffusa opinione secondo cui se Maria, la *Mater Virgo,* figlia del suo figlio, è ampiamente venerata, Giocasta, madre e moglie di

suo figlio, incarna, nell'immaginario collettivo, la *Mater Domina/Terribilis*, materializzandosi come il massimo esempio di scandalo incestuoso, per la sola introduzione perturbante dell'Eros nella successione tra le generazioni.
In *Mater Virgo, Virgo Mater,* Bianchi intende condurre il lettore lungo un percorso (necessariamente sintetico) che arrivi a palesare la componente ossimorica caratterizzante l'immagine di Maria – in quanto *Mater Virgo* – così come è rappresentata dal cristianesimo. Dopo una concisa, eppure pregnante, dimostrazione di come il tema della *Mater Virgo* non sia un concetto peculiare solo al mondo cristiano, ma si ritrovi ancor prima in molti culti pagani presenti nel Mediterraneo, il discorso si sposta poi, più precisamente, sulla maniera in cui la *Mater Virgo* sia incarnata dalla figura di Maria, la madre di Gesù, divenuta nella Chiesa la Madre di Dio, Vergine prima, durante e dopo il parto. In tal modo, Bianchi arriva a condurre il lettore verso irrisolvibili punti di domanda perché scaturiscono dall'estremo paradosso che sta alla base di uno dei presupposti imprescindibili della Chiesa, e cioè l'idea secondo cui la verginità non costituisce un impedimento alla maternità, ma ne diventa fattore determinante quando si parla della maternità della Madre di Dio.
Nel suo *Alle Madri,* Cacciari considera alcune tra le innumerevoli nominazioni che sono state associate alla *Madre*, nel susseguirsi delle civiltà occidentali lungo i secoli. Sulla scorta di tale prospettiva privilegiata, il filosofo arriva a mettere in luce come i variegati termini che sono stati impiegati attraverso i secoli per nominare le *Madri* arrivino di fatto a costituire «un coro assolutamente unitario», senza che ciò, tuttavia, comporti la negazione de «l'individualità delle loro distinte voci» (p. 40). A *Gaia* – che nella mitologia greca impersona la Terra, il cui potere sta nel dare la vita e nel toglierla, in un processo cosmico ciclico – vengono, poi, all'interno del quadro proposto da Cacciari, innegabilmente connesse, e al contempo ben distinte, le molteplici figure del "tipo demetrico" della *Madre*, da *Potnia*, Signora-Madre per eccellenza in molte civiltà antecedenti all'età arcaica, a *Rhea*, la Madre nutrice, e *Demetra*, la *Mater Dolorosa.*
La *Medea* si configura come tematica nodale e complessa intorno a cui ruota l'avvincente contributo proposto da Dionigi, dal titolo *Mater Terribilis*. Dopo una lettura della tragedia euripidea operata nella prospettiva di esaltare la straordinaria presa di coscienza da parte della *straniera* dell'incommensurabile disparità che divarica le posizioni tra i due sessi, l'autore muove interessanti riflessioni a partire da una domanda cruciale: perché il mito di questa donna, che è grumo nefasto di sangue e di dolore, affabula ancora così tanto e dimostra di avere un fascino, una vitalità e una pregnanza di sensi e di simbolizzazioni quasi infiniti? Le parole di Dionigi lasciano emergere certamente quanto la *Medea* euripidea mostrasse *in nuce* ciò che i suoi interpreti più moderni hanno poi esplicitato secondo modalità svariate, e cioè che dietro la *Medea Terribilis*, che rivendica la strage compiuta in modo assolutamente cosciente, si cela già la Medea lucidamente consapevole di essere, prim'ancora che assassina, vittima stessa della strage dei suoi figli, perché auto-nega, compiendo il misfatto, il suo diritto alla maternità.
Cornelia Isler-Kerényi, studiosa di iconografia e religione antica, ci accompagna lungo il suo *Madre Terra e le sue figlie nella cultura greca* alla riscoperta delle innumerevoli, diverse e complementari figure di madri e figlie della mitologia classica, mettendo in luce quanto queste non siano semplicisticamente delle invenzioni arbitrarie, ma piuttosto costituiscano la dimostrazione dell'intima e indissolubile *liaison* che tali rappresentazioni intrattengono con la realtà vissuta e con i suoi molteplici eventi. Il percorso parte, innanzitutto, da *Gaia*, la Madre Terra, la prima delle madri e origine di tutte le altre, garanzia di sopravvivenza per le famiglie della *polis*, visto che nella Grecia antica, povera di terra, la preoccupazione per quest'ultima risulta tanto dominante da arrivare a conferire alla terra la dignità di Dea Madre. Sono passate in rassegna, poi, altre dee con il ruolo di madre – come *Rea*, figlia di *Gaia* e madre di *Zeus e Leto*, madre di *Apollo* e *Artemide*, per citarne alcune – e più avanti il discorso si concentra sulle figure di maternità tragiche – si pensi, ad esempio, alle storie di *Tetide* e *Seleme* – e infine si sposta sulle figlie divine, *in primis, Atena*, figlia di *Zeus*, patrona della Grecia nonché emanazione della stessa *Gaia.*

A conclusione della raccolta, troviamo il saggio di Sanguineti, dal titolo «*Molti, già, tra i mortali, nei sogni…*», che riprende la notissima battuta pronunciata da Giocasta nella tragedia sofoclea *Edipo Re*, la quale sembrerebbe, nell'ottica psicoanalitica di matrice freudiana, alludere alla fantasia comune a molti uomini di consumare un rapporto incestuoso con la propria madre e da cui, infatti, lo stesso Freud muove per dar credito alla prima enunciazione pubblica del "complesso di Edipo" nel 1899. Sanguineti riprende, con un taglio originale, le molte contestazioni all'interpretazione freudiana, tra cui, in particolare, quella dello studioso francese Jean Pierre Vernant (Vernant J.P., *Edipo senza complesso*, Mimesis, MIlano 1996), che critica l'interpretazione di Freud poiché sembra non seguire un'analisi corretta e rigorosa della tragedia sofoclea, di cui pur abbondantemente si serve; Vernant, infatti, afferma che Freud conduce la propria *enquête* psicoanalitica nelle zone oscure di quello che sarà poi definito *complexe d'Œdipe* secondo un'interpretazione parziale e frammentata dell'opera sofoclea e conferisce a quest'ultima un indiscusso valore universale, trascendendo tuttavia completamente il contesto storico-culturale in cui l'opera è nata e per il quale essa è stata pensata.

Francesco De Nicola

AA.VV.
Marcello Venturi: gli anni e gli inganni. Atti del convegno di studi. Ovada-Molare 26-27 giugno 2009
a cura di Giovanni Capecchi
Novara
Interlinea Edizioni
2010
ISBN 978-88-8212-736-7

Relazioni: Gian Carlo Ferretti, *Gli anni del "Politecnico", dei "Gettoni" e dell'"Unità"*(pp. 13-20); Giovanni Capecchi, *Venturi giornalista* (pp. 21-46); Raimondo Luraghi,*"l'Unità torinese al tempo di Marcello Venturi* (pp. 47-56); Bodo Guthmüller, *Marcello Venturi e i tedeschi* (pp. 57-66); Luigi Ballerini, *Verità materiale e verità storica in* Bandiera bianca a Cefalonia *di Marcello Venturi* (pp. 67-82); Arturo Colombo, *Un impegno di fedeltà: da* Bandiera bianca a Cefalonia *al Premio Acqui Storia* (pp. 83-96); Stefano Giovannuzzi, *Il lungo dopoguerra di Marcello Venturi* (pp. 97-122); Enrico Testa, *La lingua dei racconti di Marcello Venturi* (pp. 123-134); Stefano Verdino, *Venturi monferrino* (pp. 135-150); Giovanna Ioli, *Binari e vele: il viaggio di Marcello Venturi* (pp. 151-162); Elio Gioanola, *Venturi, la malinconia* (pp. 163-174); Luigi Surdich, *"La condanna che caratterizza gli umani": Marcello Venturi e la percezione del tempo* (pp. 175-202). Testimonianze: Andrea Camilleri, *Ricordo di Marcello Venturi* (pp. 205-208); Alfredo Barberis, *La Milano dei giornali* (pp. 209-216); Marisa Fenoglio, *Per Marcello Venturi* (pp. 217-222); Laurana Lajolo, *Venturi e Ulisse* (pp. 223-232); Paolo Conte, *La mia musica per Cefalonia* (pp. 233-236); Arturo Vercellino, *Oltre il torrente* (pp. 237-242); Carlo Prosperi, *Marcello Venturi: quasi un compaesano* (pp. 243-250); Julia Dobrovolskaja, *Marcello in Russia* (pp. 251-254); Giovanni Meriana, *Il Monferrato contadino negli anni dell'*Agricola (pp. 255-260); Giuseppe Marcenaro, *Gita in Bolivia* (pp. 261-268).

Il 21 aprile 2008, nel giorno del suo ottantatreesimo compleanno, si è spento Marcello Venturi e appena poco più di un anno dopo si è svolto un nutrito convegno di studi sulla sua attività letteraria – intitolato *Marcello Venturi: gli anni e gli inganni* riprendendo il titolo della sua fortunata raccolta di racconti del 1965 –, voluto dai suoi più stretti amici ed estimatori (il comitato scientifico era composto da Giovanni Capecchi, Franco Contorbia, Giovanna Ioli, Luigi Surdich e Stefano Verdino) e onorato dalla partecipazione di alcuni tra i più qualificati studiosi del nostro Novecento. L'opera di Venturi meritava certo un'ampia ricognizione, sia per le sue qualità, sia perché si è sviluppata per oltre mezzo secolo, dai primi racconti usciti sul "Politecnico" nel 1946 all'ultimo suo libro, *All'altezza del cuore*, che lo scrittore ha appena fatto in tempo a veder pubblicato; sicché leggendo e studiando Venturi di fatto si attraversa per intero la seconda metà del nostro Novecento letterario e lo si fa sulle orme non certo di un comprimario ma, per un lungo tratto, di un protagonista. A cominciare proprio dai suoi esordi come autore di racconti partigiani, che rappresentano gli esiti più compiuti del neorealismo in letteratura, stagione essenzialmente di transito per molti – da Calvino a Pratolini al Caproni prosatore, tanto per far tre nomi che poi han preso ben altre strade – e che, come tutte le stagioni di transito, ha lasciato dietro di sé pochi esiti non occasionali, non effimeri e non preparatori e, a ben guardare, Venturi fu proprio uno dei rari scrittori che nel neorealismo raggiunse esiti pieni e maturi. Già lo aveva riconosciuto Calvino, che senza mezze misure, nell'articolo *Abbiamo vinto in molti* ("l'Unità", 5 gennaio 1947) lo proclamò "il vero scrittore partigiano, eroico e corale insieme, emotivo eppure scarno, senza pudore della propria commossa tragicità, talora truculento, ma sempre schivo da compiacimenti morbosi". E a suggellare questo giudizio, quasi dieci anni più tardi (1956) nel risvolto del "Gettone" n. 44 che ospitava *Il treno degli Appennini* di Venturi, Vittorini ne elogiava "la freschezza entusiasta" e la "curiosità umana", riconoscendo che egli era stato "tra i primi che cercarono di scrivere nella direzione narrativa che allora si sollecitava da varie parti (cominciando dal Politecnico) ad essere funzionale e che poi ha preso il nome di neorealismo". Ma con la fine del movimento che l'aveva generato Venturi non aveva esaurito la sua vena narrati-

va, aveva trovato altri argomenti stando però sempre, come amava ripetere, dalla parte dei "poveri-cristi" – come nello straordinario romanzo sulla vecchiaia ancora viva e creativa *L' ultimo veliero* (1962) –, per tornare però talora alle vicende della seconda guerra mondiale, come nel suo libro di maggior successo, quel *Bandiera bianca a Cefalonia* (1963), che aprì gli occhi del mondo intero su uno dei più atroci episodi accaduti nel 1943. La carriera di Venturi, non priva di un'iniziale densa fase di giornalismo approdato anche ai versanti sia della critica letteraria (con una mezza stroncatura della *Malora* di Fenoglio e un convinto apprezzamento per *Il Gattopardo*), sia del "colore" come inviato al giro d'Italia (i suoi pezzi per l'edizione del 1955 della corsa sono stati raccolti in *Sulle strade del Giro*, a cura di Ermanno Paccagnini, Genova, De Ferrari, 2004), è stata dunque punteggiata da decine di romanzi e racconti che, come è ovvio, nella fase finale si sono sintonizzati sempre più sul tono malinconico della memorialistica con una cifra di invenzione narrativa e di vivacità di scrittura sempre comunque alta attraverso sfaccettature molteplici. Questa lunga premessa – oltre alla considerazione che la critica, lui vivente, aveva rivolto a Venturi attenzioni nel complesso ben inferiori ai reali motivi di interesse della sua opera –, vale a indicare quanto un convegno a lui dedicato fosse davvero necessario, sicché le relazioni e le testimonianze ora raccolte nel volume degli atti hanno cominciato a riempire un vuoto che, dopo questo primo tributo postumo suggerito dalla stima per lo scrittore e spesso non meno dall'amicizia per l'uomo, dovrà dar luogo a successive più puntuali ricerche, soprattutto in quei versanti finora poco o nulla esplorati: dai suoi rapporti con l'ambiente viareggino e con Silvio Micheli, alla sua attività di redattore della terza pagina dell'"Unità" di Milano e in genere di recensore, al lavoro presso la casa editrice Feltrinelli tra il 1958 e il 1962 alla ricerca di nuovi scrittori italiani, tra i quali scoprirà quella Camilla Salvago Raggi che nel 1960 diventerà sua moglie. Opportunamente la regia del convegno ha fatto affrontare ai diversi relatori, anche a più voci, i motivi centrali dell'opera di Venturi e così gli interventi di Ferretti, Guthmüller, Ballerini, Colombo e Giovannuzzi hanno fatto il punto sulla sua produzione compresa tra il neorealismo e *Bandiera bianca*; del suo giornalismo si sono occupati Capecchi, Luraghi e Barberis, con premesse ai necessari approfondimenti anche sui suoi rapporti con il PCI e "l'Unità" di Milano (illustrati anche dalla testimonianza della figlia di Davide Lajolo) sui quali lo stesso Venturi, ormai attestatosi su posizioni di convinto anticomunismo, aveva scritto il discusso libro-documentario *Sdraiati sulla linea* (Milano, Mondadori, 1991); hanno individuato temi trasversali tra i più ricorrenti nei suoi romanzi (il treno – decisivo nella sua vita di scrittore figlio di ferroviere al pari di Vittorini, Quasimodo, Marabini e non pochi altri – la malinconia e il tempo) le relazioni di Ioli, Gioanola e Surdich, mentre sul toscano trapiantato nel Monferrato hanno avanzato utili osservazioni Verdino e Meriana; brevi appunti sullo strumento linguistico dei racconti, molto meno connotato da dialettismi di quanto generalmente si attribuisce al neorealismo (probabilmente per l'influenza del cinema), sono stati tracciati da Enrico Testa. Questo ricco volume di contributi sull'opera letteraria di Venturi ha dunque il merito di aver individuato alcune linee critiche essenziali e di aver fatto il punto su di esse; è auspicabile però che esso segni anche l'avvio di più approfonditi e meditati studi sull'attività di uno degli scrittori che più compiutamente rappresentano mezzo secolo di quella nostra narrativa nata dalla stagione breve del neorealismo e che, dall'immediato dopoguerra sino ai primi anni Sessanta, ha vissuto in prima linea nella Milano capitale dell'editoria e centro di gran parte dei fermenti intellettuali più significativi del secondo Novecento; poi, ritiratosi nel Monferrato, è divenuto un osservatore più distaccato del mondo letterario italiano, tenendo però costanti rapporti con i suoi protagonisti, affidati alla testimonianza di epistolari che sarà utile poter conoscere e vedere pubblicati.

Serena Sartore

AA.VV.
Mezzo secolo dal «Gattopardo». Studi e interpretazioni
a cura di Giovanni Capecchi
Firenze
Le Cáriti
2010
ISBN 978-88-87657-55-5

Giovanni Capecchi, *Presentazione*
Giovanni Capecchi, *Intervista ad Andrea Camilleri su «Il Gattopardo»*
Ilide Carmignani, *Tradurre* Il Gattopardo *in spagnolo e catalano: a colloquio con Ricardo Pochtar e Pau Vidal*
Salvatore Silvano Nigro, *Il volo del Gattopardo*
Roberto Fedi, *L'occhio malinconico del principe di Salina*
Stefano Giovannuzzi, *«Dalla parte sbagliata»: Vittorini, «il menabò» e la Neoavanguardia*
Giovanni Capecchi, «*Il Gattopardo»: tra storia ed eternità*
Daniela Bini, *Un antieroe nella Sicilia del Risorgimento*
Marino Biondi, *Gattopardi in Sicilia. Tomasi di Lampedusa e Giuseppe Maggiore*
Luca Mazzei, *La stagione dei Gattopardi. Il romanzo in televisione e al cinema*
Odile Martinez, *Dov'è finito Bendicò? Notizie intorno alla seconda traduzione francese del Gattopardo*

Buona parte dell'importanza rivestita dalla pubblicazione di questo testo miscellaneo è già contenuta nel titolo, che mette in rilievo da subito come l'apparizione del volume sia legata alla ricorrenza dei cinquant'anni di vita de *Il Gattopardo*, e al contempo sottolinea come in esso si sia tentato di dare spazio a studi di varia natura che dell'opera di Tomasi di Lampedusa forniscono approfondimenti e punti di vista inediti.
Nella presentazione Capecchi delinea lo stato dell'arte delle interpretazioni de *Il Gattopardo* e rileva la poca attenzione riservata in Italia a una data importante come il cinquantenario della pubblicazione. Nonostante l'apparizione di alcuni interventi sui principali quotidiani e la ristampa di saggi ampliati rispetto all'edizione precedente, il 2008 si è concluso lasciando l'impressione che «troppo poco sia stato fatto per un romanzo come *Il Gattopardo*, che prende forza dalla rilettura e che, nuovamente studiato, dimostra una crescente complessità, evidenzia sfumature e percorsi interpretativi difficilmente percepibili a una prima analisi» (Capecchi, *Presentazione*, p. 16). Troppo poco, mentre in Europa l'anniversario ha stimolato nuove traduzioni e nuovi studi.
Capecchi si propone di fare il punto della situazione, raccogliendo alcuni contributi nati in occasione del cinquantenario e altri redatti in vista della pubblicazione del volume. Tra questi rientrano i due dialoghi posti in apertura della raccolta: l'intervista di Capecchi a Camilleri e il colloquio di Ilide Carmignani con Ricardo Pochtar e Pau Vidal, traduttori de *Il Gattopardo* rispettivamente in castigliano e in catalano.
Il primo saggio è invece *Il volo del Gattopardo*, di Salvatore Silvano Nigro, che propone una rilettura del romanzo in chiave allegorica, attraverso i molti riferimenti iconografici in esso contenuti. Seguono alcuni interventi del convegno «The Leopard 1958-2008» dell'Università di Los Angeles.
Il saggio di Roberto Fedi si concentra sul protagonista del romanzo, visto come perno intorno al quale ruota l'intera vicenda. Il principe è il centro indiscusso di un mondo che sta crollando ed è l'unico consapevole del cambiamento: si ritrova quindi solo, «esiliato in casa propria» (Fedi, *L'occhio malinconico*, p. 53), attratto dalla morte ma salvato dalla disperazione grazie alla vena ironica che gli regala Tomasi di Lampedusa. Lo spessore narrativo del principe di Salina conferma l'eccezionalità dell'opera rispetto a un Novecento spesso caratterizzato dall'eclissi del personaggio, e consacra *Il Gattopardo* fra i grandi testi della tradizione europea.

Il saggio di Stefano Giovannuzzi prende spunto da *Il Gattopardo* per ricostruire il dibattito scaturito in seguito alla sua pubblicazione e più in generale il *milieu* culturale dominante tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta. Giovannuzzi cerca le cause della polemica e mette in luce come l'opinione ostile di Vittorini, che condanna il romanzo per la posizione politica espressa e per l'arretratezza dello stile, sia coerente con lo spostamento dei gusti letterari dell'intellettuale verso il rinascente sperimentalismo e sia oggi più facilmente comprensibile se inquadrata «attraverso il filtro di una lettura notevolmente ideologica della letteratura e della società contemporanee» (Giovannuzzi, *«Dalla parte sbagliata»*, pp. 83-84). Ciò che impedisce a Vittorini di comprendere *Il Gattopardo* è soprattutto la concezione della storia espressa da Tomasi di Lampedusa, che nell'allegoria del romanzo mette a nudo «la drammaticità dell'oggi e la sua sostanziale immobilità rispetto al passato» (p. 85): il divario con Vittorini, che concepisce la storia come rottura con il passato e continuo progresso, è incolmabile.
La storia è protagonista anche del saggio di Giovanni Capecchi: *Il Gattopardo* è qui presentato come un romanzo antirisorgimentale, che denuncia l'esito disastroso del processo di unificazione nazionale. Ma è anche un romanzo che riflette sulla storia in generale e sull'essenza umana: e se la prima cambia, la seconda resta immutata, ripetendosi attraverso guerre e sopraffazioni. Il Principe in questo percorso ha una visione privilegiata, in quanto si trova con «i piedi nella storia» e «la testa nell'eternità» (Capecchi, «*Il Gattopardo*», p. 104), lettore finissimo degli eventi del suo tempo e capace al tempo stesso di staccarsene per contemplare le stelle e la morte.
Daniela Bini approfondisce l'argomento, illuminando il ruolo del Principe di Salina come antieroe moderno: diviso tra gli istinti della sensualità e un'attrazione sempre più forte per la morte, Fabrizio appare paralizzato di fronte alla vita e in grado soltanto di narrare gli eventi, senza però riuscire a viverli.
Segue il contributo di Marino Biondi, frutto di un seminario di dottorato dell'Università di Firenze. Il saggio si propone di smentire la voce secondo cui *Il Gattopardo* sarebbe un plagio de *Sette e mezzo* di Maggiore, e di dimostrare come le vicinanze evidenti tra i due romanzi si possano spiegare considerando semplicemente *Sette e mezzo* una delle fonti di Tomasi di Lampedusa. La differenza fra i due romanzi, oltre al livello letterario dell'uno e dell'altro, sta nel fatto che *Sette e mezzo* vuole essere ed è un romanzo storico senza altre specificazioni, mentre *Il Gattopardo* parte dalla storia per costruire l'affresco di un personaggio indimenticabile e adotta un punto di vista politico estremamente più complesso e sfaccettato.
Gli ultimi due saggi sono stati scritti in vista della pubblicazione del volume. Quello di Luca Mazzei ripercorre le varie trasposizioni televisive e cinematografiche de *Il Gattopardo*, analizzando differenze e scelte estetiche. Quello di Odile Martinez torna sull'argomento della traduzione, confrontando la prima versione francese del 1959 con quella del 2007 di Jean-Paul Manganaro. È lo spunto per una riflessione sulla traduzione come strumento di mediazione fra le civiltà, e allo stesso tempo per tracciare un bilancio positivo della ricezione de *Il Gattopardo* in Francia.
A conti fatti, il volume rappresenta un apporto significativo per lo studio de *Il Gattopardo*: colpiscono soprattutto l'eterogeneità dei contributi proposti e l'apertura a un orizzonte europeo che dà conto dell'impostazione culturale dello stesso Tomasi di Lampedusa. Inoltre, in un contesto generale di disattenzione nei confronti di un anniversario importante come i cinquant'anni di vita de *Il Gattopardo*, la scelta di celebrarlo degnamente con una pubblicazione di alto livello non può che essere lodata.

Valentina Sestini

AA. VV.
Nessuno torna alla sua dimora. L'itinerario poetico di Jolanda Insana
a cura di Dario Tomasello
Messina
Sicania
2009
ISBN 978-88-7268-127-5

Andrea Cortellessa *La prima voragine*
Maria Antonietta Grignani *Il martòrio e altro*
Giovanna Ioli *Il poesificio di Jolanda: scuole e scuolette*
Niva Lorenzini *Realismo e poesia del disamore*
Anna Mauceri *Tra le carte di Jolanda Insana. Traghettamenti e approdi*
Tommaso Pomilio *La lingua, la bocca, la stortura*
Marilena Renda *Il sommovimento*
Dario Tomasello *Pupara delle parole. La poesia di Jolanda Insana*
Rodolfo Zucco *Vida e razos di Jolanda Insana*

I nove contributi che compongono il volume in esame offrono al lettore molteplici e suggestivi itinerari di lettura del vasto *corpus* lirico di Jolanda Insana. Un lungo viaggio poetico dove, come anticipato già nel titolo, il raggiungimento della mèta non coincide necessariamente col ritorno alle proprie origini. Un viaggio esplorativo e critico, aperto da Andrea Cortellessa, che ripercorre i versi più evocativi dell'autrice, sottolineandone lo stretto legame con la memoria storica dominata da un tema della guerra che diventa vero e proprio imprinting sensoriale dell'ispirazione poetica della Insana. La fenomenologia della paura è, secondo il critico, intimamente collegata alla memoria traumatica che ispira i versi della poetessa. Memoria della paura, dunque, ma anche «paura della memoria: ostinata resistenza a trarla alla luce, quella memoria; a disseppellire resti a lungo considerati, alla lettera, innominabili» (p.18). Sullo sfondo dei ricordi di questa "figlia della guerra" riecheggiano il Sebald della *Storia naturale della distruzione* ed il D'Arrigo di *Horcynus Orca*, confermandoci, come ebbe a dire il noto critico Attilio Momigliano, che le tragedie della storia possono riflettersi sulle vicende di uno spirito elevato avendo una forza incalcolabile nel dirigerne i moti. Procedendo nella lettura dei versi lirici della Insana, non ci si può non accorgere che la grandezza e la peculiarità del suo stile poetico risiedono soprattutto nel seducente linguaggio con cui il suo spirito rielabora e traduce l'ispirazione. Una struttura linguistica composita, come giustamente rileva Maria Antonietta Grignani, in cui i "bisticci tragicomici" ed i "neologismi corposi" si alternano in un valzer linguistico dove, insieme al lettore, la poetessa sembra voler condurre una lotta per "abbrancare l'inabbrancabile". L'utilizzo delle immagini corporali e dell'architettura testuale fa paragonare la tecnica della Insana a quella di Gadda e, in generale, a quella degli «scrittori espressionistici, caratterizzati da un movimento o soffio inventivo prepotente, che va dall'interno verso l'esterno al contrario di ogni movimento impressionistico» (p. 48). Le parole insaniane hanno infatti quel raro e prezioso dono di conservare l'aroma di linguaggi arcaici intraducibili, come giustamente sottolinea Giovanna Ioli, rendendo assolutamente necessaria l'invenzione di un nuovo conio ("strangolalingua", "poesificio", "graffisegni", ecc.) che esprima in altri modi quel che, altrimenti, è intraducibile. Una sorta di "realismo espressionistico", come mette in evidenza Niva Lorenzini, che pur non descrivendo paesaggi tuttavia delimita «le coordinate geografiche, precise, riconoscibili, di una separatezza, di uno iato, di una distanza, che

coinvolgono l'esperienza linguistica come quella esistenziale» (p. 67). Una melodica armonia di competenze retoriche, metriche, ritmiche e lessicali, che Tommaso Pomilio descrive come un meta-linguaggio raggrumato entro una lava lessicale di continuo riplasmata. Una *verve* ineluttabilmente «meridionale, barocca, classico-anticlassica, ipercolta e astrusamente popolare». Un grande "poema tellurico", come Giovanni Raboni definì una delle raccolte insaniane, ma come potrebbe essere definita l'intera opera della poetessa, ove confluiscono metafore corporee e terrestri in giochi verbali e fonici che producono un continuo e imprevedibile scaturire di senso. È in questo "sommovimento" che Marilena Renda vede la chiave interpretativa della lirica della Insana. Tale metafora racchiude infatti il «senso di un conflitto interno che prorompe all'esterno dell'organismo con la forza di una colata di parole per persuadere l'Altro alla verità e alla giustizia» (p.105) e costituisce uno spartiacque geologico, dopo il quale nulla è più uguale a prima. Si pensi, a tal proposito, ai versi de *L'ultima parola non è detta* (da *La stortura*): «il dolore che per lo corpo si muove / non è mai in certo loco / variamente sommuove / intralcia la vista / sconquassa le membra / e quando il collo s'affloscia / come se disciolti fossero i nervi / a stento sostiene il capo che casca morto / e non vuole cascare». Difficile, dunque, non concordare con Dario Tomasello che definisce la poetessa voce unica, più che singolare, nel panorama poetico italiano e che mette in luce come il suo itinerario lirico si snodi «all'insegna della vertiginosa, e incessante, indagine su un'insoddisfazione del reale allestita però sempre con una coscienza ebbra di esso e mai in astratta *absentia*» (p. 110), svelandone anche lo stretto legame con il tema della teatralità. Si fa strada infatti nella poesia insaniana «l'alternanza, il gioco teatrale e il divertito travisamento di morte e vita», visibile non solo in alcuni dei suoi celebri versi («Pupara sono / e faccio teatrino con due soli pupi / lei e lei / lei si chiama vita / e lei si chiama morte»), ma anche nell'abitudine dell'autrice di appendere a un filo i testi trascritti su strisce di carta, prima di dare alla stampa i propri libri, così da spostarli fino a ottenere la sequenza definitiva. In questo gesto, descritto da Anna Mauceri nel suo contributo dedicato alle carte dell'archivio Insana (archivio in parte donato al Fondo manoscritti dell'Università di Pavia), risiede forse la vera anima della poetessa, quella di fiabesca burattinaia di parole nel grande teatro della vita. A concludere il volume è l'acuto saggio di Rodolfo Zucco che, soffermandosi sullo stretto rapporto tra versi e prosa nell'opera insaniana, analizza l'*Appendice* scelta dalla poetessa per concludere il suo *corpus* poetico pubblicato nella prestigiosa collana degli Elefanti edita da Garzanti, evidenziando la sua natura polivalente. Un testo, quello descritto da Zucco, squisitamente insaniano, farcito di numerose autocitazioni non dichiarate e sottoponibile a molteplici chiavi interpretative, che restituisce pienamente l'immagine policroma della poetessa. Perché così è Jolanda Insana. Anzi, per citare le sue stesse parole: «questa cosa sono io / e non sono una cosa / io mi spoglio tu te muti / e così sia».

Stefano Giovannuzzi

AA.VV.
«Nominativi fritti e mappamondi». Il 'nonsense' nella letteratura italiana, Atti del convegno di Cassino, 9-10 ottobre 2007
a cura di Giuseppe Antonelli e Carla Chiummo
Roma
Salerno
2009
ISBN 978-88-8402-684-2

Giuseppe Antonelli – Carla Chiummo, *Premessa*
Giuseppe Antonelli, *Il nonsoché del nonsenso*
Marco Berisso, *Preistoria (mancata) del 'nonsense' nella poesia medievale italiana*
Michelangelo Zaccarello, *Una forma istituzionale della poesia burchiellesca: la ricetta medica, cosmetica, culinaria tra parodia e 'nonsense'*
Alessio Decaria, *Con Burchiello dopo Burchiello. Il 'nonsense' nella poesia italiana del secondo '400*
Carla Chiummo, *«Sì grande Apelle, e non minore Apollo»: il 'nonsense' del Bronzino manierista*
Pasquale Guaragnella, *Il 'nonsense' in alcune fiabe del 'Pentamerone' di Giambattista Basile*
Giuseppe Crimi, *Un caso di poesia nonsensica secentesca: i sonetti della bugia" di Francesco Moise Chersino*
Massimo Castoldi, *«Il prete ride e la serva balla». Pietro Micheli e la storia del nonsenso*
Toni Iermano, *«Ah, l'arte è una cosa ben misteriosa per me». La realtà fantastica di Cesare Zavattini*
Barbara Silvia Anglani, *Tutti a cena dal barone Manuel. Il 'nonsense' in Achille Campanile*
Andrea Cedola, *«Il mare della nonsenseria». 'Horcynus Orca' di Stefano D'Arrigo*
Daniele Baglioni, *Lingue inventate e 'nonsense' nella letteratura italiana del Novecento*
Andrea Afribo, *Approssimazione al 'nonsense' nella poesia italiana del Novecento*
Luca Serianni, *Il gioco linguistico nella poesia di Toti Scialoja*

Gli atti del convegno di Cassino sul *nonsense* mostrano una cesura piuttosto netta, difficile da ignorare, all'altezza del saggio di Castoldi su Pietro Micheli. Lo spartiacque viene indicato anche da Antonelli nel suo contributo liminare, *Il nonsoché del nonsenso*. Sorta di premessa generale e di riflessione di metodo sulle questioni sollevate dal *nonsense* nella letteratura italiana, il saggio di Antonelli rileva che è inevitabile parlare di «momenti a volte lontani fra loro» e di «filone carsico» (p. 13), benché legati dalla costante di un atteggiamento eccentrico e anticonformista, quando non di contestazione verso istituzioni letterarie e sociali. Se si eccettua il contributo su Basile, la prima parte del volume è dedicata a Burchiello e all'eredità della poesia burchiellesca, latamente intesa. A buon conto, si direbbe: fino all'Ottocento «misurarsi con la poesia dell'assurdo, come scrive Crimi, significa fare i conti con Burchiello» (*Un caso di poesia nonsensica* seicentesca, p. 147). La seconda invece, fatto salvo Micheli, è interamente novecentesca.
Difficile rintracciare in Italia antefatti due e trecenteschi della poesia burchiellesca: Berisso ripercorre il dibattito critico e discute i casi su cui a più riprese si è richiamata l'attenzione – da Franco Sacchetti a Niccolò Povero –, per concludere che prima di Burchiello spesso non si può parlare di *nonsense* volontario. Se non come errore di prospettiva, effetto della distanza dal contesto originario, per cui codici allusivi e criptici possono venire fraintesi come pratiche dell'assurdo. La specificità della tecnica «alla burchia» viene messa a fuoco da Zuccarello, editore dei *Sonetti*: la parodia della "ricetta", nelle sue varie declinazioni, indica una delle maniere più tipiche del nonsenso in Burchiello. È intorno alla sua figura – alla novità della «funzione Burchiello», come si dice a più riprese – che prende avvio un filone nonsensico nella letteratura italiana e, forse, non solo, come suggerisce Antonelli. Anche se non va ignorato – proprio per la peculiarità della «poesia alla burchia» – come il suo lascito, malgrado i molti imitatori, possa confluire con altre esperienze sul versante comico. Risultanze molto precise per il secondo Quattrocento emergono nel saggio di

Decaria. Persino in Pulci, l'erede più genuino di Burchiello, «la presenza di Burchiello è sì costante, ma manca quasi del tutto la poesia alla burchia» (A. Decaria, *Con Burchiello dopo Burchiello*, p.90). Per un lettore quattrocentesco, scritture comiche, in cui l'indecifrabilità delle allusioni sconfina nell'assurdo, e scritture alla burchia potevano sconfinare senza pregiudizio.
Dopo la concentratissima partenza intorno a Burchiello, fra Cinquecento e Ottocento il volume mostra una cospicua lacuna, solo in parte sanata da tre episodi cinque-seicenteschi, di qualità e rilevanza assai diseguale. Com'è inevitabile osservare quando a Bronzino o, tanto peggio a Basile, si accosti Francesco Moise Chersino; per quanto le *Bugie* dello scrittore istriano offrano a Crimi il destro per recuperare un filo dell'eredità di Burchiello in un secolo, il Seicento, in cui è data per minoritaria.
Pochissimo esplorata, la vicenda di Bronzino poeta – ammirato dai contemporanei non meno del pittore –, e di poeta burlesco in particolare, oggetto dell'indagine di Chiummo.
«Ipermanieristicamente petrarchesco» (Chiummo, *«Sì grande Apelle, e non minore Apollo»*, p. 97) nel canzoniere, nei *Capitoli* o nei *Salterellli dell'Abbrucia* Bronzino, per rovesciamento, assume una capricciosa posizione anticlassicista: ora è proprio questa posizione che Chiummo punta a ridiscutere. In effetti, alla canonicità petrarchesca se ne giustappone un'altra, comica e faceta, in cui Caro, Berni, Varchi, Doni, Grazzini, sono i compagni di strada di Bronzino. Un Bronzino in cui è da sottolineare la presenza di un predominante codice osceno, ma anche di una forte interferenza fra letteratura ed arte e di una precisa volontà di collocarsi nel dibattito letterario in corso. I *Salterelli* marcano una netta presa di posizione contro il fiorentino iperletterario sostenuto da Castelvetro e a sostegno del più congeniale Caro. Estranea all'orizzonte burchiellesco è invece la pratica del *nonsense* in alcune fiabe del *Pentamerone*. Basile punta a impiegare il comico e l'assurdo come strumenti per offrire un'immagine rovesciata del mondo e mettere a fuoco, attraverso personaggi folli, la follia che connota regole e convenzioni della società. Nel saggio di Guaragnella divengono perciò esemplari figure come Antuono (*Lo cunto dell'uerco*), in un parallelo costante con il Bertoldino di Giulio Cesare Croce, o la vicenda di Peruonto e Vastolla.
Con il saggio di Castoldi su Micheli si apre l'orizzonte della modernità, con un cambio di scena evidente: basti pensare all'associazione, per quanto incongrua, che Micheli stabilisce fra *nonsense* e poesia simbolista, cui va la sua attenzione di moderno. Il contesto culturale dell'ultimo secolo e mezzo sia radicalmente mutato: comico e assurdo alla maniera di Burchiello non sono più praticabili. Non a caso *nonsense*, assurdo, e soprattutto surrealismo («surrealismo di natura»: Iermano, *«Ah, l'arte è una cosa ben misteriosa per me»*, p. 205) sono le formule impiegate nel saggio di Iermano per descrivere la posizione letteraria di Zavattini, anticonformista e in sistematico dissenso nei confronti del potere e della letteratura come istituzione. Nella sua opera il surrealismo implica, fin dall'inizio negli anni Venti, il rifiuto della «truffa» (Malerba) del realismo e diviene un'opzione praticata in modo non generico nella sua lunga carriera, malgrado Zavattini sia «costretto a subire la consumata e disattenta etichetta di neorealista a oltranza» (Iermano, *«Ah, l'arte è una cosa ben misteriosa per me»*, p. 208). Un'analoga funzione corrosiva nei confronti della letteratura e della società individua Anglani in Achille Campanile. Nella sua narrativa, in cui la matrice dell'irriverente giornalista di costume resta sempre operante, Anglani riconosce l'intersezione fra un *nonsense* di tipo linguistico ed uno di tipo logico, che producono il sistematico rovesciamento di regole e convenzioni.
Rispetto all'ordine apparente della realtà, rovesciato e svelato come disordine e assurdo da Zavattini e Campanile, in *Horcynus Orca* il saggio di Cedola analizza la dinamica neoplastica (Baldelli) che predomina nella sfera del linguaggio, riflesso di un mondo percepito come insanabile disordine. La «nonsenseria» di D'Arrigo è forma della negatività, rivela il caos, non reagisce polemicamente contro di esso. Nel *nonsense* si rispecchia l'indecifrabilità degli eventi, che sviluppa una dilagante ipertrofia della lingua: nelle formazioni nonsensiche di *Horcynus Orca* Cedola individua il prodotto di un tratto iperfilologico, in cui però l'ipervalorizzazione dell'elemento significante, anziché produrre un di più di senso, culmina nello svuotamento di senso dell'ecolalia.
Il saggio di Baglioni presenta un primo tentativo di classificazione delle lingue inventate

novecentesche: dai gerghi, al *grammelot*, alle prelingue alle pseudolingue. Ampio il repertorio di autori inventariati, che copre l'intero secolo: da Balla, a Landolfi, Buzzati, Calvino, per toccare Giuliani, Maraini. Alla poesia sono invece dedicati gli ultimi due saggi. Il primo, di Afribo, si propone, come quello di Baglioni, di offrire un panorama ampio del nonsense in *poesia*, puntando però su autori non dichiaratamente *nonsensical*. Un sondaggio del genere, inevitabilmente, muove dal secondo dopoguerra e in particolare dagli anni Sessanta, nel momento in cui – anche in presenza delle sollecitazioni dell'avanguardia – i poeti diventano «inclusivi di tutti» (Montale). L'indagine, linguistica, tocca l'area dell'avanguardia, ma si concentra proprio su Montale, Caproni, Zanzotto, Risi, ovvero su scritture non sperimentali. Infine dei giochi linguistici di Toti Scialoja, figura anomala del secondo novecento. si occupa un altro linguista, Serianni. Il saggio esamina i meccanismi ludici che regolano il suo linguaggio poetico, rilevando il sofisticato gioco letterario – un autentico doppio livello – che si rintraccia anche nelle filastrocche per bambini.

Paolo Caboni

AA. VV.
Notizie dalla post-realtà. Caratteri e figure della narrativa italiana degli anni Zero.
a cura di Vito Santoro
Macerata
Quodlibet
2010
ISBN 978-88-7462-332-7

Vito Santoro, *Privato è pubblico. (Dis)avventure nell'IO nella narrativa italiana degli anni Zero.*
Domenico Mezzina, *Memoria, epica, inesperienza. Il romanzo storico negli anni Zero.*
Antonella Agostino, *La «frantumaglia» dell'identità femminile. Il romance di Elena Ferrante.*
Francesca Giglio, *Il Duca di Mantova di Franco Cordelli. Realtà funzionale vs finzione di realtà.*
Marco Marsigliano, *«Morire sognando». Ugo Riccarelli e la forza analgesica della parola.*
Vito Santoro, *«Scrivere di cose» in Sicilia: la narrativa di Giosuè Calaciura e di Gaetano Savatteri.*

In un panorama sociale e mediatico in continua trasformazione, dove si fanno labili i confini tra realtà e finzione, può la letteratura costituirsi quale forza antagonista capace di riappropriarsi del presente? Alcuni autori hanno cercato, attraverso le proprie opere, di rispondere in maniera positiva a questa domanda. A questi autori è dedicato il volume curato da Vito Santoro.
Secondo studiosi quali Tzvetan Todorov, Zygmunt Bauman e Richard Sennett, l'uomo contemporaneo si deve muovere all'interno di un mondo in cui le parole d'ordine sono *spaesamento*, *insicurezza* e *ghettizzazione delle differenze*. La battaglia si combatte nel campo dell'informazione in un *surplus* di offerta in cui i messaggi sono molteplici e i significati mutevoli. L'eccesso di dati e notizie causa la scomparsa del passato quale luogo della memoria, come segnalato da Arjun Appadurai. Tutto è posto sullo stesso piano temporale: ci si pone al riparo dal passato e si rende eterno il presente cancellando di fatto il futuro. In un mondo contraddistinto dall'*eccesso di tempo, di spazio* e *di ego*, per utilizzare la terminologia di Marc Augé, è possibile vedere, secondo lo stesso antropologo francese, uno spazio d'azione per l'individuo. Spazio che Judith Butler ha significativamente racchiuso nell'immagine di Antigone intesa come sfida ai codici di una società e di una politica entrate in *catacresi*.
Riformulando la domanda iniziale: può lo scrittore con la propria letteratura, con la sfida linguistica, incarnare lo spirito dell'Antigone riletta dalla Butler? È quanto hanno tentato di fare alcuni autori della narrativa italiana contemporanea. Ad esempio nei romanzi Tommaso Pincio (*M*, *Lo spazio sfinito*, *Un amore dell'altro mondo*, *La ragazza che non era lei* e *Cinacittà*) l' "arma" usata è quella dell'immaginazione «in un progetto letterario segnato dall'*improbabile* e dall'inverosimile» (Santoro, p. 22). Quelli di Elena Ferrante, Giosuè Calaciura e Vitaliano Trevisan si servono invece della costruzione di un doppio, secondo la lezione di Philippe Forest, mandato dallo scrittore nel mondo reale. Walter Siti invece utilizza l'autobiografia come mezzo attraverso il quale passare dalla dimensione privata a quella pubblica, nell'intenzione di scardinare proprio quella confusione vigente tra i due piani, secondo una fortunata espressione dello stesso Siti, nella «post-realtà». L'*autofiction* è la strada scelta anche da Antonio Scurati in *Il bambino che sognava la fine del mondo* dove «l'io narrante marca la propria diversità, senza puntare all'esibizione di una esperienza, quanto piuttosto ad una analisi di secondo grado del proprio essere» (Santoro, p. 35) e Giuseppe Genna (*Italia de profundis*). Un caso particolare è quello costituito da *Gomorra* di Roberto Saviano sia per lo straordinario successo editoriale sia per alcune peculiarità interne al testo che snaturano il suo essere un romanzo e che lo rendono «più un'inchiesta romanzo che un romanzo inchiesta» (Santoro, p. 41).
Sempre attraverso una commistione di esperienza personale e *fiction*, la narrativa dell'ultimo decennio ha frequentato con proficuità (sia qualitativa che quantitativa) la letteratura di viaggio. Un

esempio degli esiti molto differenti raggiunti è dato da *Il canto del diavolo* di Walter Siti e *Orizzonte mobile* di Daniele Del Giudice: se il primo, ambientato a Dubai, si snoda in un percorso che parte dal mondo abbagliante e arriva alla realtà urbana della città araba, il secondo si svolge in Patagonia e Antartide, in una «extradimensione sovraspaziale e sovratemporale» (Santoro, p. 51). Un altro tema letterario che ha caratterizzato gli anni Zero è quello del lavoro, nel quale si testimonia e denuncia la situazione di quotidiana precarietà. Si pensi ad autori come Andrea Bajani, Mario Desiati, Francesco Dezio, Giorgio Falco, Angelo Ferracuti, Michela Murgia. Un'esposizione più approfondita è dedicata a due testi in particolare: *Mi chiamo Roberta, ho 40 anni, guadagno 250 euro al mese…* di Aldo Nove e *Il lunedì arriva sempre di domenica* di Massimo Lolli.
Un ampio successo ha avuto negli ultimi decenni del novecento il romanzo storico, al quale è dedicato il secondo saggio di questo volume. L'intento comune di tante istanze diversissime è quello di ricomporre, o riorganizzare creando nuovi significati, il "puzzle spazio-temporale" che la globalizzazione ha creato. Dopo un breve *excursus* teorico, si analizzano particolarmente tre autori rappresentativi, o meglio un collettivo e due autori, con un occhio di riguardo anche al loro apporto teorico: i Wu Ming, Antonio Scurati e Raffaele Nigro.
Gli ultimi saggi sono dedicati a diverse esperienze narrative che rendono conto del panorama composito della letteratura contemporanea italiana. I romanzi di Elena Ferrante (*L'amore molesto*, *I giorni dell'abbandono* e *La figlia oscura*) «costituiscono un *corpus* quanto mai omogeneo, tanto da potersi leggere come un unico libro» (Agostino, p. 96) e, come afferma la stessa autrice, ruotano attorno al tema dell'amore perduto. La scrittrice napoletana sviluppa storie drammatiche di personaggi femminili che compiono un viaggio all'interno della proprio io e della propria anima. Uno studio intero è poi dedicato a *Il duca di Mantova* (2004) di Franco Cordelli, il cui titolo nasconde la figura di Silvio Berlusconi. Questo romanzo *pamphlet*, dove lo scarto tra *fiction* e realtà è di difficile decifrabilità, non verte però sulla persona, bensì su un Berlusconi visto come *simulacro* e come *immagine* del potere. Il più breve dei contributi contenuti in questo volume è riservato a un altro degli autori del neoromanzo storico: Ugo Riccarelli, vincitore del Premio Strega con *Il dolore perfetto* (2004). Il discorso, partendo dal suo romanzo più conosciuto, si articola comprendendo la restante produzione dell'autore con particolare riguardo a *Un mare di nulla* (2006) e *Commallamore* (2009). I racconti di Riccarelli non riguardano tanto gli avvenimenti fondamentali del passato quanto «le piccole faccende della gente comune che dentro l'orologio della storia scandisce tempi infinitesimali rimanendo spesso sopraffatta da un ingranaggio gigantesco e inarrestabile» (Marsigliano, p. 136).
Lo sguardo nell'ultimo saggio di questa miscellanea è rivolto a due narratori siciliani: Giosuè Calaciura e Gaetano Savatteri. La comune origine degli autori è, ovviamente, solo il punto di partenza dell'analisi di Santoro, primo dei tanti punti di contatto che vengono esaminati ma forse il più decisivo. Infatti la loro narrativa è mossa «dal bisogno di illuminare quella cappa di oscurità che avvolge» (Santoro, p. 137) le vicende della propria terra.

Eleonora Cardinale

AA.VV.
Parola di scrittore. Letteratura e giornalismo nel Novecento
a cura di Carlo Serafini
Roma
Bulzoni
2010

Indice:
Carlo Serafini, Introduzione. *Parola di scrittore*
Natàlia Vacante, *La battaglia dei libri e delle idee. Italo Svevo recensore e critico*
Michelangelo Fino, *Dalla «mostruosa macchina del giornalismo» all'«affascinante» macchina della «cinemelografia»: Pirandello, il giornalismo e il cinema*
Dario Momigliano, *Le utopie di Filippo Tommaso Marinetti*
Maria Teresa Imbriani, *La «miserabile fatica quotidiana»: Gabriele d'Annunzio giornalista*
Maria Panetta, *Settant'anni di militanza: Benedetto Croce, tra riviste e quotidiani*
Daniele Ghirlanda, *Emilio Cecchi fra libri e giornali*
Giulia Mauro, *Tommaso Landolfi giornalista "sui generis"*
Giorgio Patrizi, *Savinio e il giornalista come greco*
Silvana Cirillo, *Cesare Zavattini: senza di lui non si muoveva paglia!*
Michelangelo Fino, *Scrivere per vivere, vivere per scrivere: Corrado Alvaro e il giornalismo*
Daniela Carmosino, *«Volevo solo parlare esplicito». La scrittura giornalistica di Riccardo Bacchelli*
Cristiano Spila, *Il reportage di guerra di Curzio Malaparte*
Silvana Cirillo, *Dino Buzzati: un grande giornalista "a servizio" del lettore*
Siriana Sgavicchia, *Straniamento e utopia negli scritti di viaggio di Anna Maria Ortese*
Ida De Michelis, *Il terzo mestiere: Gadda giornalista*
Eleonora Cardinale, *Il secondo mestiere di Eugenio Montale: «Il giornalismo sta alla letteratura come la riproduzione sta all'amore»*
Daniela Mangione, *«Credi, i giornalisti rovinano tutto». Marino Moretti elzevirista*
Maria Rizzarelli, *Parole "solo per avventura" quotidiane. Vittorini pubblicista*
Clelia Martignoni, *Guido Piovene: il complicato laboratorio del giornalismo*
Barbara Silvia Anglani, *Achille Campanile giornalista*
Oretta Guidi, *Primo Levi giornalista*
Mariagiovanna Italia, *L'intelligenza del mondo e l'agonia dell'uomo negli scritti giornalistici di Mario Luzi*
Gabriella Palli Baroni, *Attilio Bertolucci poeta giornalista*
Stefania Rimini, *Inseguendo «una vita di ricambio»: Flaiano recensore cinematografico*
Katia Cappellini, *Giorgio Manganelli: le eterne, fatali, inutili partite*
Carlo Serafini, *Reportage su Calvino*
Gianluigi Simonetti, *Il circuito della prosa. Letteratura e giornalismo in Goffredo Parise*
Valeria Merola, *La commedia umana di Alberto Moravia*
Floriana Calitti, *«…se mettessimo questo Pasolini in prima pagina?»*
Giuseppe Palazzolo, *Franco Fortini, ospite ingrato di quotidiani e riviste*
Luca Mastrantonio, *Luciano Bianciardi: l'anarco-rubrichista. Sport, sesso e televisione*
Carlo Serafini, *I "corsivi morali" di Giovanni Testori*
Massimiliano Borelli, *Tra i linguaggi delle cose: Gianni Toti giornalista*
Matteo Di Gesù, *Leonardo Sciascia, giornalista «malgrado tutto»*
Ugo Perolino, *Arbasino e il caso Moro:* In questo Stato *(1978-2008)*
Luigi Weber, *«Un salutare difetto ottico». Edoardo Sanguineti pubblicista e recensore*
Luca Mastrantonio, *Umberto Eco: Accademico azionista*

Gli scritti giornalistici di numerosi scrittori del Novecento sono solitamente posti in secondo piano rispetto alle loro opere, quindi meno indagati e analizzati. Eppure le collaborazioni che gli scrittori hanno avuto con quotidiani e riviste contribuiscono anch'esse a delineare la figura dello scrittore, a gettare luce sulla sua opera, sui suoi interessi, sui rapporti con il mondo culturale. Il volume miscellaneo *Parola di scrittore*, curato con scrupolo da Carlo Serafini, nasce proprio con lo scopo di fornire uno strumento di studio storico-critico sul rapporto tra scrittore e giornalismo nel Novecento.
Il libro è composto da trentasette saggi, ognuno dedicato a un autore che con la sua attività giornalistica ha dato un rilevante contributo al giornalismo culturale. Infatti il volume, attraverso una scelta attenta e ponderata di scrittori rappresentativi di tutto il Novecento, permette di seguire le evoluzioni del giornalismo culturale, in stretta relazione con le trasformazioni economico-politico-sociali del secolo scorso, ma anche le evoluzioni di un rapporto, quello tra scrittore e giornale, di attrazione-repulsione. Si parte da Svevo e si arriva a Eco, attraverso D'Annunzio, Croce, Savinio, Buzzati, Ortese, Gadda, Montale, Vittorini, Piovene, Calvino, Moravia, Pasolini, Sciascia, Sanguineti, per citarne solo alcuni. Inevitabilmente alcuni nomi rimangono esclusi, ma, come Serafini precisa subito nell'introduzione al volume, «una raccolta di studi relativa agli scritti giornalistici dei maggiori autori del Novecento è per forza di cose di parte, nel senso che qualsiasi sforzo di selezione ci si possa impegnare a fare, resteranno sempre fuori grandi poeti, scrittori, letterati che sui giornali hanno pubblicato parte della loro produzione». In realtà un volume quale quello proposto «presenta la difficoltà di un doppio criterio di selezione: il primo è relativo a quali letterati includere, il secondo è su quale produzione giornalistica del letterato scelto stringere l'obiettivo». Nel primo caso spetta al curatore la scelta, nel secondo invece al singolo studioso. Di ogni scrittore, infatti, si traccia il percorso della sua attività giornalistica, ma al tempo stesso si focalizza l'attenzione su particolari aspetti di quella attività degni di rilevanza. È la parola degli scrittori a dominare la scena, sono i loro articoli a suscitare riflessioni, interrogativi. Non a caso Serafini precisa come sia possibile «rinvenire la *ratio* di questa raccolta di saggi proprio nella volontà di creare uno strumento di analisi costruito sulla parola degli scrittori, o letterati, o intellettuali, sulla parola cioè di chi si ferma davanti alle cose, le smonta, le rovescia, le rilegge, le contestualizza e infine esprime anche, nella fiducia delle proprie idee, un giudizio». Si pensi alle polemiche di Pasolini, alla mafia di Sciascia, ai "corsivi morali" di Testori, alla cronaca nera di Buzzati, alla polemica intellettuale di Sanguineti. Spetta allo scrittore scrutare la realtà con occhio critico e darne un giudizio, andare oltre le apparenze: questo si avverte sempre di più a partire dal secondo dopoguerra.
Serafini, infatti, nell'introduzione al volume propone una periodizzazione del giornalismo culturale italiano, dividendo il secolo scorso in quattro momenti: «dalla nascita della terza pagina al fascismo, il ventennio della dittatura, dalla fine della guerra ai fatti d'Ungheria e infine il giornalismo dagli anni Sessanta ad oggi, forse con una sotto periodizzazione per gli ultimi due decenni che hanno visto il trionfo della tecnologia con la conseguente caduta di ogni frontiera alla comunicazione e relativo adeguamento di linguaggio e contenuto». Le varie fasi del giornalismo culturale, ben rappresentate dagli scrittori presi in esame, testimoniano quindi come nel corso del Novecento si sia passato dal famoso "bello scrivere" a un giornalismo che fa uso dell'elemento critico quale lettura della società.
Si inizia il percorso, dunque, dalla nascita della terza pagina, avvenuta il 10 dicembre 1901 sul "Giornale d'Italia" allora diretto da Alberto Bergamini, una terza pagina che nel giro di pochi anni viene accolta dai maggiori quotidiani dell'epoca come il "Corriere della Sera", il quale annovera a quel tempo tra i suoi più importanti collaboratori D'Annunzio. Se poi sotto il periodo fascista ha la meglio il "bello scrivere", nel dopoguerra diviene centrale una lettura critica della società, dovendo molti autori fare i conti con il loro passato. In quegli anni non sono pochi gli scrittori che lavorano nelle redazioni dei quotidiani: significativi si presentano i casi di Vittorini, Calvino, Montale. A partire dagli anni Sessanta si impone la società dei consumi e si diffondono i mezzi di comunicazione di massa, fino ad arrivare negli anni al completo trionfo della spettacolarizzazione.

All’immensa quantità di informazione che domina il presente l’intellettuale oppone la riflessione: la “parola di scrittore” deve avere un peso all’interno della società attuale. Spetta all’intellettuale analizzare criticamente la realtà circostante, mettere in luce aspetti che all’apparenza non si vedono. Leggere il mondo attraverso l’uso dell’elemento critico: questo è il compito deputato allo scrittore e tutti i saggi raccolti nel volume ne sono la chiara testimonianza.

Ombretta Frau

AA.VV.
«Pirandello Studies. Journal of the Society for Pirandello Studies»
a cura di Shirley Vinall
Dublin, University College
v. 30, 2010
ISBN 978 0 90756430 0

Indice
Bart Van den Bossche, *Deafening and Harmelss Cannonades? Pirandello and Futurism*
Cristina Gragnani, *Pirandello tra Carducci e Séailles: Elegia rurale, poesia umoristica*
Angelo Maria Mangini, *Humour and its Shadow: Pirandello's Umorismo and the Fantastic*
Ilaria de Seta, *From Cage to Nest: The Library of Il fu Mattia Pascal*
Maeve Egan, *Luigi Chiarelli: The Pre-Pirandello Modernist*
Monica Insinga, *An Irish-American Adaptation of Enrico IV*
Recensioni
Adattamenti teatrali

L'ultimo volume della britannica Society for Pirandello Studies raccoglie saggi, redatti in italiano e in inglese, alcuni dei quali presentati al convegno annuale tenutosi a Londra il 17 ottobre 2009. Il tema del convegno (e, di conseguenza, del volume) era *Clothing the Naked: Pirandello and pirandellismo* (Vestire gli ignudi: Pirandello e il pirandellismo). Una veloce scorsa all'indice del volume dimostra la natura cosmopolita della pirandellistica "estera", con collaboratori che rappresentano la Gran Bretagna (Angelo M. Mangini), l'Irlanda (Maeve Egan, Monica Insinga), il Belgio (Bart Van den Bossche), gli Stati Uniti (Cristina Gragnani) e l'Italia (Ilaria de Seta). Il pirandellismo è esaminato da diverse prospettive che vanno da Carducci e Séailles (Gragnani), al movimento futurista (Van den Bossche), a Luigi Chiarelli, al modernismo (Egan). Il volume si chiude con un'analisi di un adattamento irlandese dell'*Enrico IV* (Insinga).
Nel suo saggio Van den Bossche esamina i rapporti fra Pirandello e il Futurismo, mettendo in evidenza come – sebbene nella corrispondenza privata il drammaturgo fosse decisamente polemico nei confronti di Marinetti – tuttavia egli ebbe stretti rapporti con personaggi che gravitarono nell'orbita futurista, in particolare Rosso di San Secondo e Anton Giulio Bragaglia. L'autore passa poi a individuare elementi futuristi negli scritti teatrali di Pirandello, in particolare *Ciascuno a suo modo* – per il rapporto capovolto fra pubblico e attori – e *Vestire gli ignudi*, in cui Van den Bossche riconosce elementi di «simultaneità and dinamismo» (p. 16).
L'articolo di Cristina Gragnani è un lavoro di cesello in cui l'autrice ricostruisce meticolosamente, attraverso l'uso di manoscritti originali, la genesi del testo di un componimento poetico poco noto, *Elegia rurale* (1899) dimostrando, allo stesso tempo, la stretta relazione della poesia col Carducci di *Davanti a San Guido* e con la teoria della creazione artistica di Séailles. Nel suo studio Angelo Maria Mangini prosegue le riflessioni sul fantastico iniziate con la pubblicazione del volume *Letteratura come anamorfosi: teoria e prassi del fantastico nell'Italia del primo Novecento* (Bologna, Bononia University Press, 2007), ma concentrandosi, questa volta, sugli elementi fantastici del saggio *L'umorismo* con particolare attenzione all'ultima fase della produzione pirandelliana conclusa col tragico epilogo dei *Giganti della montagna*. Di particolare interesse sono le considerazioni sulla metamorfosi della lingua di Pirandello nell'ultimo stadio della sua produzione. Ilaria de Seta analizza le funzioni narrative e descrittive della biblioteca di Miragno nel *Fu Mattia Pascal*. In chiusura, con un epilogo, a mio avviso un poco forzato, l'autrice propone una veloce analisi della novella *Mondo di carta* in relazione al romanzo.
Gli ultimi due saggi si staccano dalla pirandellistica vera e propria per concentrarsi invece su temi e figure che ruotano intorno al pirandellismo: il capostipite del teatro grottesco Luigi Chiarelli è al

centro dell'intervento di Maeve Egan che lo definisce autentico pre-pirandellista, mentre il saggio conclusivo di Monica Insinga offre uno stimolante parallelo fra l'*Enrico IV* di Pirandello e un adattamento contemporaneo del drammaturgo irlandese Thomas Kilroy. Oltre a familiarizzare il lettore di Pirandello con l'opera di Kilroy (in cui Enrico è trasformato in un attore hollywoodiano) lo studio di Insinga apre uno spiraglio ottimista per la pirandellistica in generale. L'interesse nei confronti di Pirandello nel mondo anglosassone negli ultimi anni è meno entusiasta e meno attento dei decenni precedenti. Ben vengano, dunque, interventi atti a dimostrare che Pirandello può ancora "parlare" al pubblico del terzo millennio. Per usare le parole dell'autrice: «[…] Kilroy's adaptation of *Enrico IV* brings Pirandello's classic into our time and further adapts this immortal tale for a twenty-first-century globalized audicence» (p. 102).

Elisabetta Carta

AA.VV.
Scrittori in trincea. La letteratura e la Grande Guerra
a cura di Fulvio Senardi
Roma
Carocci
2008
ISBN 978-88-430-4850-2

Fulvio Senardi, *Scrittori in trincea. Per ricordare la grande guerra*
Luciana Alocco, *Solo uomini non soldati: Il Fuoco di Herny Barbusse*
Cristina Benussi, *Incanto, disincanto e orrore: Ungaretti e Rebora*
Cristina Ceron, *«Night comes blood-black»: Wilfred Owen e le tenebre della guerra*
Giulia A. Disanto, *Giovani soldati a confronto con i maestri: sul capolavoro di Erich Maria Remarque*
Alice Flemrová, *Karel Poláček: la Grande Guerra nell'imminenza di Auschwitz*
Luigi Reitani, *Paesaggio dopo la battaglia: la poesia Grodek di Georg Trakl*
Sanja Roić, *Gli «anni di sangue»: Miroslav Krleža e Miloš Crnjanski sulla Grande Guerra*
Joanna Szymanowska, *Jòzef Wittlin: scritti sulla Grande Guerra*
Antonio Donato Sciacovelli, *«Io non parto»: la poesia ungherese al fronte*
Fulvio Senardi, *Giani Stuparich, Guerra del '15*
Fabio Todero, *Confidenze di un disilluso: Carlo Salsa e le sue trincee*
Marta Verginella, *La Grande Guerra in Doberdò di Prežihov Voranc*

Il 23 aprile 2008, a novant'anni dalla fine della Prima guerra mondiale, l'Istituto Giuliano di Storia, Cultura e Documentazione, con sede a Trieste e a Udine, e il Liceo Statale Galilei, ancora di Trieste, hanno riunito a convegno un composito gruppo di studiosi di letterature europee. L'intento degli organizzatori, *in primis* Fulvio Senardi, una delle anime dell'Istituto Giuliano oltre che docente di Italianistica dell'ungherese Università di Pécs, è quello di ricordare la Grande Guerra, appunto, e insieme, perché la memoria non sia mera ricordanza ma attivo e reattivo processo culturale, impegnarsi per una cultura della pace: la costruzione di un comune discorso letterario e civile intorno a un tema storico ancora di grande fascino e attualità è stata perseguita attraverso l'espressione e l'ascolto di voci differenti – per interessi critici e paesi di provenienza – tutte però orientate a presentare a loro volta, in modo sintetico ma non per questo meno efficace, «una polifonia di voci iscritte sullo stesso spartito esistenziale e tematico» (Senardi, p. 12), ovvero le testimonianze artistiche e insieme tragiche degli scrittori combattenti (alcuni reduci, come Barbusse, Ungaretti, Karel Poláček, altri caduti, come Owen e Georg Trakl) che, su fronti spesso opposti, hanno conosciuto «l'immane catastrofe» (ivi, p.13) del fronte. *Scrittori in trincea*, appunto.
Poiché la memoria – tema cruciale di ogni matura riflessione sul racconto di guerra – è «il risultato di processi di comunicazione sociale nutriti ed orientati da una consapevole progettualità» (ivi, p.10) e nella consapevolezza che proprio l'evento di frattura e disintegrazione (inter)nazionale per eccellenza, la "Grande" Guerra del '14-'18, possa costituire uno dei punti fondativi della memoria comune europea, è valsa la pena di radunare a Trieste (e non a caso) studiosi eccellenti di Paesi allora su opposti fronti, e ascoltarne le parole intorno a scrittori un tempo nemici: esito editoriale del convegno è così questa raccolta di contributi, ben introdotta da una saggio di Fulvio Senardi, lavoro corale e particolarmente equilibrato, dove le voci non si soverchiano, non vi sono centri e periferie dell'impero, né vincitori o vinti. Gli autori offrono generosamente al lettore italiano – e con pregevole intento divulgativo – la possibilità di orientarsi tra le trincee della Grande guerra, ricavandone un «senso postumo di vicinanza e condivisione» (ivi). Trincee letterarie, sia beninteso, giacché nel caos labirintico fatto di fango, ossa, pietrame e sabbia non vi era possibilità di trovare alcuna direzione, di comprendere alcun senso.

Scrittori in trincea è un libro che non contiene di per sé nessuna novità critica di rilievo, né nella introduzione né nei microsaggi che ne costituiscono la sezione più corposa, ma che merita senza dubbio di entrare nel canone delle opere più importanti sulla letteratura della Grande guerra, per la vocazione comparatistica di altissima qualità, da un lato (ed è il merito dei dodici microsaggi), ma soprattutto per la vasta e pienamente consapevole ricchezza di spunti del saggio introduttivo di Senardi che dà il titolo alla miscellanea, un vero gioiello di lucidità analitica. Mai banale nei riferimenti letterari italiani ed europei e nelle citazioni originali (alcune tradotte appositamente per questa occasione, ad esempio i brevi stralci del purtroppo da noi inedito *Le Grand Trupeau* di Giono), acuto e sempre interessante nel saper porgere al lettore gli spunti cruciali e i nodi critici fondamentali del dibattito internazionale sulla letteratura di guerra: i temi scomodi della "verità" e della "testimonianza", e dunque della memoria e del reducismo, della violenza e del corpo, delle modalità artistiche (restaurazione o innovazione? cronaca o finzione/invenzione romanzesca?) nelle quali il discorso bellico – al di là degli schemi della retorica nazionale e delle costruzioni propagandistiche – è in grado di offrirsi al lettore. Senardi, con notevole capacità sintetica, si appoggia a tutti gli interpreti, tra storici e critici letterari, che negli ultimi decenni hanno tracciato il solco degli studi sulla Grande Guerra (da Audoin-Rouzeau a Daniel Pick, da Antonio Gibelli a Giovanna Procacci, da Stephen Kern a Erich Leed, e ancora Fussell, Jay Winter e Micheline Kessler-Claudet) e intesse un discorso autonomo e originale che ha, tra gli altri, il grande pregio di inserire nel dibattito internazionale autori italiani che ancora stentano a entrare nel canone e che perciò, da quegli stessi storici – fatta eccezione naturalmente per Gibelli e la Procacci – sono stati per lo più ignorati. E penso a nomi del tutto marginali anche per la nostra editoria, che da lunghi anni non ristampa i vari Bartolini, Monelli, Puccini e Frescura, ma anche alle figure più note di Carlo Salsa e Giani Stuparich, cui si potrebbe aggiungere il nome di Gadda, di Comisso, di Clemente Rebora, se è vero che solo Ungaretti sembra essere, per la manualistica scolastica e nell'opinione dei più, il poeta della nostra Guerra. Il volume curato da Senardi insegna invece che, senza naturalmente niente togliere alla grandezza dei grandi, è dall'incontro delle diverse testimonianze, anche di quelle meno scontate e conosciute (per non dire soprattutto di quelle, nell'intento di contrastare la banalizzazione del ricordo), che meglio si coglie la dimensione "mondiale" di quel disastro esistenziale che è stato la Grande guerra, disastro non di singoli eserciti né tantomeno di singoli eroi ma disastro collettivo e comune («un solo grande esercito che si suicida» scriveva Barbusse nel 1916, non eserciti nemici), in cui la sofferenza e la testimonianza di ciascuno possono e devono trovare ascolto.

Ilaria Accardo

AA.VV.
Scrittori italiani di viaggio. 1700-1861
a cura e con un saggio introduttivo di Luca Clerici
Milano
Mondadori
2008
ISBN 978-88-04-54806-5

Indice degli autori presenti nell'antologia:
ITALIA: Antonio Vallisneri, *Le sorgenti della Secchia e la grotta che urla* (1714); Vitaliano Donati, *Viaggio mineralogico nelle Alpi occidentali* (1751); Ignazio Paternò, *Viaggio per tutte le antichità della Sicilia* (1781); Antonio De Giuliani, *Riflessioni sopra il prospetto annuale di Trieste* (1785); Paolo Andreani, *Giornale di viaggio alle Alpi Graie, Pennine e Savoiarde* (1788); Giuseppe Maria Galanti, *Relazioni sulla Puglia* (1791); Lorenzo Mascheroni, *Viaggio da Pavia a Napoli* (1791); Lazzaro Spallanzani, *Viaggi alle due Sicilie e in alcune parti dell'Appennino* (1792-1797); Carlo Amoretti, *Viaggio da Milano ai tre laghi Maggiore, di Lugano e di Como* (1794); Margherita Sparapani Gentili Boccapadule, *Milano e i suoi dintorni* (1794); Isabella Teotochi Albrizzi, *Diario di viaggio e visita a Firenze* (1798); Giuseppe Cossu, *Descrizione geografica della Sardegna* (1799); Bartolomeo Gamba, *Lettere scritte nel mio viaggio d'Italia e di Sicilia* (1801-1802); Giovanni Battista Pini, *Descrizione del Tigullio* (1802); Vincenzo Cuoco, *Viaggio in Molise* (1810); Michele Tenore, *Relazione del viaggio fatto in alcuni luoghi di Abruzzo* (1832); Giovanni Gnifetti, *Ascensione sul Monte Rosa* (1845); Caterina Percoto, *Gite* (1861).

NORD: Francesco Negri, *Viaggio settentrionale* (1700); Francesco Algarotti, *Viaggi di Russia* (1760); Callisto Marini, *Viaggio in Germania, Baviera, Svizzera, Olanda e Francia* (1761); Tommaso Querini e Francesco II Morosini, *Relazione d'Inghilterra* (1763); Pietro Verri, *Memorie sincere del modo col quale servii nel militare e dei miei primi progressi nel servigio politico* (1764-1775); Alfonso Bonfioli Malvezzi, *Viaggio in Europa* (1771-1773); Alessandro Volta, *Relazione del viaggio letterario in Svizzera* (1779); Angelo Gualandris, *Lettere odeporiche* (1780); Franco Luini, *Lettere scritte da più parti d'Europa a diversi amici e signori suoi nel 1783* (1785); Luigi Angiolini, *Lettere sopra l'Inghilterra, Scozia e Olanda* (1790); Aurelio De' Giorgi Bertola, *Viaggio sul Reno e ne' suoi contorni* (1795); Tullio Dandolo, *Lettere sul Cantone de' Grigioni* (1829); Sebastiano Ciampi, *Viaggio in Polonia* (1831); Giovanni Rajberti, *Il viaggio di un ignorante a Parigi* (1857).

SUD: Giovanni Francesco Gemelli Careri, *Giro del mondo* (1700); Pietro Lorenzo Pinchia, *Viaggio nella Palestina, Egitto e Sacro Monte Sinai* (1719-1721); Eustachio Delfini, *Memorie storiche intorno all'Indie Orientali* (1786); Filippo Pananti, *Avventure e osservazioni sopra le coste di Barberia* (1817); Giovanni Battista Brocchi, *Giornale delle osservazioni fatte nei viaggi in Egitto, nella Siria e nella Nubia* (1822-1827); Ippolito Rossellini, *Giornale della spedizione letteraria toscana in Egitto* (1828-1829); Carlo Gemellaro, *L'isola Ferdinandea* (1831); Amalia Nizzoli, *Memorie sull'Egitto e specialmente sui costumi delle donne orientali e gli harem* (1841).

EST: Angelo Legrenzi, *Il pellegrino nell'Asia* (1705); Giovanni Laureati, *Lettera edificante e curiosa sulla Cina* (1714); Luigi Ferdinando Marsili, *Ragguaglio della schiavitù* (1728); Cassiano da Macerata, *Giornale del Tibet e regni adiacenti* (1756); Giovanni Mariti, *Viaggi per l'isola di Cipro e per la Sorìa e Palestina* (1769-1776); Alberto Fortis, *Viaggio in Dalmazia* (1774); Saverio Scrofani, *Viaggio in Grecia* (1799); Giambattista Casti, *Relazione del viaggio da Venezia a Costantino-*

poli (1802); Domenico Sestini, *Viaggio curioso scientifico antiquario per la Valachia, Transilvania, Ungheria fino a Vienna* (1815).

OVEST: Giuseppe Baretti, *Lettere familiari a' suoi tre fratelli* (1763); Ilarione da Bergamo, *Viaggio al Messico* (1770); Luigi Castiglioni, *Viaggio negli Stati Uniti dell'America settentrionale* (1790); Carlo Mantegazza, *Viaggio a Santo Domingo* (1803); Samuele Mazzucchelli, *Un missionario fra varie tribù di selvaggi e fra cattolici e protestanti degli Stati Uniti* (1844); Ruggiero Vitagliano Moccia, *Giornale di bordo* (1844-1846); Gaetano Osculati, *Esplorazione delle regioni equatoriali lungo il Napo ed il fiume delle Amazzoni* (1850); Giuseppe Emanuele Castrucci, *Viaggio da Lima ad alcune tribù barbare del Perù e lungo il fiume delle Amazzoni* (1854).

Con la sua antologia Clerici fornisce un «atlante storico e tipologico delle modalità espressive della periegetica che si sono succedute fra Sette e Ottocento» (p. CXLV). Cinquantasette i resoconti offerti alla lettura, testi editi tra il 1700 (*Viaggio settentrionale* di Francesco Negri) e il 1861 (*Gite* di Caterina Percoto). La prospettiva diacronica è garantita dal breve intervallo (una decina d'anni al massimo) che separa l'una dall'altra le opere selezionate, con un unico salto dal 1728 al 1751. Nel titolo i criteri di costruzione della silloge. Decisiva e innovativa rispetto a precedenti antologici analoghi la centralità assegnata alla scrittura: scrittori, non *travellers*; viaggio come forma oltre che come tema. Ragionevole la decisione di inserire solo resoconti pubblicati in volume escludendo le opere circolate in forma manoscritta o in rivista. Per ciascun titolo è indicata la data della prima edizione, spesso unico punto fermo in un processo di gestazione assai dilatato e stratificato (dalla fase di organizzazione del viaggio alla stesura finale del resoconto potevano passare molti anni, frapporsi molti ripensamenti e interventi anche esterni da parte di colleghi e committenti).
I brani selezionati risultano particolarmente rappresentativi della *Travel Literature* all'italiana perché assai diversificati per stile, estrazione socio-culturale degli autori, destinazione e scopo dei viaggi. La "società dei curiosi" appare ben descritta nella sua varia identità: nomi noti della letteratura (Algarotti, Baretti, Verri, Cuoco, Rajberti) e firme di fama (Alessandro Volta) si alternano alle voci di viaggiatori e viaggiatrici meno conosciuti o affatto sconosciuti ai più.
La cura nel trascegliere testi indicativi della varietà delle mete si riflette sulla struttura dell'opera ed è dichiarata dalla disposizione dei passi antologizzati in un ordine innanzitutto geografico, poi cronologico. Il volume risulta così suddiviso in cinque sezioni: viaggi compiuti in territorio italiano e viaggi verso Nord, Sud, Est e Ovest del mondo (si va dalle tipiche spedizioni mosse da interessi archeologici, letterari e storico-artistici alle esplorazioni più avventurose, motivate da curiosità scientifica e socio-antropologica o sollecitate dal mero fascino dell'esotico e dell'ignoto). Sono presenti soltanto testi in prosa redatti in lingua italiana (nonostante il frequente uso di francese, latino e, talvolta, inglese) da autori italiani (esclusi gli stranieri pur cimentatisi in scritture odeporiche nel nostro idioma). I criteri di trascrizione sono per lo più conservativi, nel rispetto delle grafie ma soprattutto della naturale tendenza alla dispersività delle scritture periegetiche. Ogni brano è preceduto da una breve nota, utile a contestualizzare l'opera e l'autore e a ricostruire l'avantesto.
La definizione dei limiti cronologici risponde all'esigenza di distinguere tra l'ancestrale rapporto che lega l'esperienza del viaggio alla pratica della scrittura e lo straordinario incremento di questa tipologia letteraria in età moderna, in seguito a radicali trasformazioni della società, della cultura e dell'immaginario; trasformazioni che ebbero l'effetto di un più vivo e consapevole interesse, negli autori negli editori e nel pubblico, per la letteratura di viaggio. L'antologia ha il pregio di portare all'attenzione della comunità scientifica questo fenomeno della modernità letteraria e di evidenziare l'urgenza di una migliore definizione di un genere, «meglio un insieme di generi» (p. XCIII), che, pur nella varietà degli esiti e nella sua anticonvenzionalità, ha un contorno saliente nella tradizione sette-ottocentesca. Intercalando la critica tematica a istanze retoriche, motivazioni estetiche e interpretazioni socio-antropologiche, la lunga introduzione di Clerici passa in rassegna tutti i tipi della periegetica italiana (dalla passeggiata amatoriale al resoconto antiquario alla spedizione naturalisti-

ca al viaggio umoristico) descrivendone le costanti (edonismo e finalità didascaliche) e le diverse valenze storiche (ricerca dei fasti di un illustre passato, strumento di costruzione dell'identità nazionale…).
L'elemento di maggiore interesse della *Travel Literature* è la sua singolare e significativa «alleanza con il romanzo» (p. LVII), genere d'intrattenimento per eccellenza, ma foriero di un rinnovato rapporto con la realtà, derivante dall'attenzione agli aspetti materiali e pratici della vita e alla cronaca del dettaglio minuto come prova di indiscutibile veridicità. L'indole contaminata del 'canone' odeporico trova conferma nell'incertezza e nella fluttuanza terminologica dei suoi autori, che definiscono le proprie scritture *memorie*, *ricordi*, *lettere*, *diari*, *giornali* o più semplicemente *viaggi*. Eppure tale produzione non è priva di costanti strutturali: atteggiamenti bibliofili, frequente ricorso alla citazione, andamento divagante della scrittura, estrema cura degli apparati paratestuali, dialogo costante con il lettore, inserimento di elementi metadiscorsivi.
Nuova sfida ermeneutica, nel terreno dissodato da Clerici, resta quella di chiarire quando tali elementi siano funzionali alle esigenze espositive e quando invece essi fossero scelti in via preliminare dagli autori come precisa e consapevole strategia retorica.

Roberto Talamo

AA. VV.
«Scrivere è chiedersi come è fatto il mondo». Per Amelia Rosselli
a cura di Caterina Verbaro
Soveria Mannelli (CZ)
Rubbettino
2008
ISBN 978-88-498-2129-1

Alfonso Berardinelli, [*Senza titolo*]
Elio Pecora, [*Senza titolo*]
Stefano Giovannuzzi, *Da «Variazioni belliche» a «Primi scritti»: dietro le quinte di Amelia Rosselli*
Caterina Verbaro, *«Al bivio di tutte le sognanze»: Amelia Rosselli e Lorenzo Calogero*
Sonia Rovito, *Amelia «sotto l'ala» straniera*
Andrea Amoroso, *La gelida speranza dell'esser «quasi salvi»*
Florinda Fusco, *Amelia Rosselli: oltre il verso*
Massimo Privitera, *I suoni di Amelia*
Rosaria Lo Russo, *Il canto della «Libellula»*
Amelia Rosselli, *Una lettera a Pasolini*
Stefano Giovannuzzi, *Nota a una lettera a Pasolini di Amelia Rosselli*
Amelia Rosselli – Carlo Betocchi, *Carteggio su Calogero*
Caterina Verbaro, *Nota al carteggio Rosselli-Betocchi*
Amelia Rosselli, *Due lettere a V. S. Gaudio*
Alessandro Gaudio, *L'intenzione di dire. Due lettere inedite di Amelia Rosselli*

Il libro raccoglie gli atti dell'omonima giornata di studi su Amelia Rosselli tenutasi il 13 dicembre 2006 presso l'Università della Calabria (la citazione compresa nel titolo è tratta da un'intervista del 1978, ora in Amelia Rosselli, *Una scrittura plurale*, Novara, Interlinea, 2004, p. 290). Contiene in appendice cinque documenti epistolari inediti: una lettera a Pasolini del 19 aprile 1962, in cui si discute del titolo e della struttura definitiva della raccolta che diventerà *Variazioni belliche*, testimoniando anche di un dialogo tra i due intenso e complesso; un carteggio con Betocchi del gennaio-febbraio 1981, documento importante sul progetto della Rosselli di edizione delle opere di Lorenzo Calogero (poesie e lettere), ricco anche di notizie, giudizi e considerazioni sul poeta; due lettere a V. S. Gaudio (21 agosto e 13 settembre 1986) che contengono una notizia biobibliografica autografa e una breve discussione sulla traducibilità in italiano delle poesie di *Sleep*. Il decimo anniversario della morte della poetessa è stata l'occasione che ha riunito alcuni dei suoi primi critici e lettori (Berardinelli, Pecora) con docenti e giovani studiosi che appartengono a una «nuova generazione» (non soltanto anagrafica) di studi rosselliani. Un primo filone della critica aveva descritto la Rosselli come poeta dell'irrazionale e dell'oscurità, a partire dall'interesse pasoliniano per il *lapsus* linguistico come meccanismo di regolazione espressivo, spingendosi fino all'affermazione limite di un mancato controllo linguistico del testo poetico. In questi termini si esprime ancora, nelle prime pagine del volume, Berardinelli: «lapsus, errori involontari o coltivati, insolite e irregolari forme lessicali, invenzioni automatiche […]. Lo straniamento linguistico è un dato di fatto e di partenza, è il risultato di una condizione biografica e linguistica reale, preletteraria» (p. 9). L'intervento di Pecora traghetta il lettore verso la seconda stagione critica, volta alla ricerca della *ratio* di questo sistema espressivo. Non contiene le risposte, ma gli interrogativi che si ritrovano in tutto il libro: quale sia il senso della provenienza musicale della poetessa, quale il rapporto da instaurare tra vita e verso, quale la mappa delle ascendenze e lo studio metrico, per chiudersi con un commosso ricordo. Stefano Giovannuzzi ritorna sulla questione della datazione della *Libellula*, nella convinzione che, per suggerire ipotesi di lettura complessive, sia necessario risolvere numerose questioni preliminari ancora incerte. Soltanto grazie a questo lavoro di precisa ricostruzione di prime stesure e riscritture è possibile

infatti leggere quest'opera non come un'immediata conquista, bensì come il risultato di un laborioso processo, che ci mostra l'autrice al centro di un grande sforzo di sintesi entro cui catturare la conoscenza e l'esperienza del mondo: «per Amelia Rosselli la poesia è infatti un rischioso strumento di conoscenza, una vocazione totalizzante, non è mai esibizione del privato» (pp. 28-29). Del tentativo «strenuo e fallito» (p. 38) di farsi promotrice critica ed editoriale dell'opera di Calogero scrive Caterina Verbaro: l'interesse (relativamente tardo) della Rosselli verso questo poeta è qui opportunamente definito come volontà di contrapporsi a una mitologia biografica negativa (legata alla malattia mentale dello stesso Calogero) e di rintracciare nei suoi testi un *sistema* di poesia e di pensiero, nell'intento di «far emergere l'elemento raziocinante nell'esperienza calogeriana» (p. 46). Nella lettura della poesia di Calogero si può vedere in trasparenza un palinsesto autoanalitico, «un preciso segno autoproiettivo» (p. 48): nell'analisi della ricorsività di *parole-segno* che tengono insieme il dilagare del verso e nella definizione di una sintassi onirica ed evocativa ma mai casuale, sempre completamente controllata. A distinguere i due autori c'è una direzione opposta di una comune forza: «la "città fantastica" calogeriana è aerea, alta, immateriale; la tensione rosselliana è invece verso la terra, e la sua dimensione prevalente è il basso» (p. 54). Dell'influsso di Hopkins e di Cummings sulla versificazione della Rosselli si occupa Sonia Rovito, mentre Andrea Amoroso (quasi a voler rinverdire, fuori dal coro, la prima maniera della critica rosselliana) cerca nella sua opera «la seduzione dell'astratto» (p. 71). Florinda Fusco e Massimo Privitera alternano analisi metrica e riflessione musicologica, per mettere in luce l'una i quadri metrici spazio-temporali come *quadri d'esistenza*, «compressione della realtà» (p. 82), l'altro per segnalare come la musica (a un certo momento messa in secondo piano dalla poesia) non scompaia nella produzione artistica rosselliana, ma ritorni nel profondo della costruzione metrica. Chiude la serie degli interventi il testo di Rosaria Lo Russo che ha il suo momento più acceso e suggestivo in una problematica rivendicazione di *realismo*: «È Rosselli stessa a definirsi realistica, contenutistica […]. È tempo che la critica […] cominci a occuparsi anche dei contenuti della poesia rosselliana, studiatissima […] solo dal punto di vista della bizzarria fumisterica delle soluzioni linguistiche pseudo-lapsistiche, quasi non avessero […] precise motivazioni sul piano semantico, ormai da storicizzare» (pp. 110-111). È questo il tratto comune, anticipato dal titolo, che lega gli studi presenti nel volume. È anche forse l'annuncio di una terza fase degli studi sulla Rosselli: all'interpretazione monistica e riduttiva del *lapsus* come sistema genetico-esplicativo di questa poesia, è subentrato un giusto entusiasmo centrifugo, una nebulosa di studi specialistici di singoli aspetti, non sempre ridotti a unità. Una terza fase, che un libro come quello qui recensito promette, è una costellazione che connetta questi frammenti in un discorso sulla poesia della Rosselli che sia al contempo un discorso sulla realtà del mondo e della letteratura, un discorso terreno e insieme rivolto vettorialmente verso l'alto di questa forma poetica: «un non staccarsi dalle cose basse, scrivendone / supina» (Amelia Rosselli, *Poesie*, Milano, Garzanti, 1997, p. 394).

Carlo Serafini

AA.VV.
Scuole segrete. Il Novecento italiano e Tommaso Landolfi
a cura di Andrea Cortellessa
Torino
Aragno
2009
ISBN: n.i.

Il volume raccoglie numerosi scritti critici dei maggiori autori del Novecento sulla figura e l'opera di Tommaso Landolfi, "scrittore per scrittori", come indica subito Andrea Cortellessa nell'introduzione *Per dar fine all'esilio*, più amato dagli scrittori che dalla critica o dai lettori forse in ragione del fatto che «sin dall'inizio della sua traiettoria Landolfi si è posto in prima persona, e ha posto a chi lo ha letto, problematiche che sono al fondamento stesso dello scrivere» (p. VIII). Landolfi è scrittore che non cela di certo la sua arte, il suo laboratorio è alla luce del sole e non solo da un punto di vista strettamente tecnico o teorico: leggere Landolfi, sostiene Cortellessa, equivale ad interrogarsi davvero su "che cos'è la letteratura". Non deve quindi stupire il lungo elenco di autori che si sono occupati dello scrittore di Pico: «…a scorrere il dossier in nostro possesso, quel "pubblico" tutto particolare che è la platea dei colleghi, dal 1938 al 2008, non ha mai cessato di seguire ad occhi sgranati le acrobatiche evoluzioni di Landolfi sulla corda tesa. Qualcuno, magari, col sadismo sottile di segretamente augurarsi che l'insolente virtuoso facesse, una buona volta, il passo più lungo della gamba; la maggior parte, invece, con ammirazione sincera e, il più delle volte, quasi fanatica» (p. VIII).
L'ammirazione per il "primo" Landolfi è stata quasi unanime. Ma non è tanto questione di consensi; è semmai sul rapporto con i suoi coetanei, o contemporanei, che occorre portare l'attenzione, dal momento che Landolfi con molti dei suoi amici ebbe «in realtà rapporti difficili, certo imbevuti di segreta consanguineità ma anche complicati da un senso di imbarazzata estraneità» (p. XIII). Landolfi è un "modello" particolare per molti di loro da Pavese a Fortini, da Traverso a Poggioli, ma lo è anche per scrittori di epoca successiva, come dimostra l'emblematico caso di Albinati cui viene diagnosticata "l'ombra di Landolfi" prima che di Landolfi avesse letto nulla. La critica assume qui funzione di specchio come poi nel caso di Giuliani e soprattutto di Manganelli, le cui analisi linguistiche su Landolfi smascherano la sua stessa evoluzione poetica. Ma è anche il caso di Calvino, curatore dell'antologia landolfiana *Le più belle pagine di Tommaso Landolfi scelte da Italo Calvino*, dove la presenza dei due nomi nel titolo, sostiene Cortellessa, evidenzia come si tratti per lo scrittore ligure di un libro anche, se non esclusivamente, proprio. «Forse mai come in questa occasione Calvino, dall'angoscia dell'influenza, ha saputo difendersi attaccando. Il suo gioco più arrischiato, e più virtuosistico, è infatti quello di pagare i propri debiti – specie quelli più scottanti, quelli più a lungo lasciati inevasi – travestendosi da creditore» (p. XXIII).
Per Moravia in Landolfi è prevalso «il rapporto con la poesia più che il poeta, cioè una ricerca di essenziale, di essenzialità che è mortifera per il romanzo…» (dall'introd. p. XXVII). Da questa pagina, che per Cortellessa è emblematica di come per colleghi e rivali Landolfi fosse più un «termine di paragone dal quale piuttosto guardarsi che al quale tendere» (p. XXVII), si può capire anche il grande interesse dei poeti per lo scrittore e poeta di Pico, dal complesso rapporto con Montale a Caproni, da Pasolini a Luzi, da Zanzotto a Sanguineti e Sereni. I poeti, non a caso, si soffermano di preferenza sulla scrittura diaristica di Landolfi, sul suo essere dentro più che dietro una maschera, e su quel "vago sapor di Teatro" (Caproni, "La nazione", 30 agosto 1963) onnipresente in Landolfi, che renderebbe il suo diario «troppo più vero del vero per riuscire […] convincentemente vero». Questo punto di vista viene confermato anche da Eugenio Montale che, più o meno nello stesso periodo, sempre a proposito di *Rien va* parla dello «straordinario attore che Tommaso Landolfi avreb-

be potuto essere» (“Corriere della sera”, 20 giugno 1963). Inoltre Montale scrive che «chi conosce questo scrittore sa che egli sostiene sempre impeccabilmente la sua parte poco o nulla rivelando di ciò che la maschera assunta nasconde», e dice anche che Landolfi «quando scriveva in proprio non faceva altro che tradursi, tenendo nascosto in sé l’originale», e parla infine di un parlato in Landolfi che è recitazione. Emerge quindi quella che Idolina Landolfi definisce come arte *difensiva* del padre, ben sintetizzato in quel che Cortellessa vede essere il «versante della scrittura landolfiana ancor più negletto e “segreto” della poesia […] quello teatrale», sul quale non mancano interventi critici antologizzati nel volume.
Non cessa di certo oggi l’interesse per Landolfi, come dimostrano non solo le tante pubblicazioni e attività fiorite per il centenario (2008), ma anche i più recenti contributi critici di studiosi e letterati, da Mari a Ottonieri, Trinci, Magrelli, Archibugi.

Gli scritti raccolti (per ordine di apparizione cronologica) sono di:
Alfonso Gatto, Cesare Pavese, Leone Traverso, Giuseppe Dessì, Franco Fortini, Vitaliano Brancati, Antonio Delfini, Vittorio Sereni, Eugenio Montale, Edoardo Sanguineti, Oreste Del Buono, Guido Piovene, Giorgio Caproni, Giorgio Manganelli, Giuseppe Prezzolini, Elio Pagliarani, Dario Bellezza, Pier Paolo Pasolini, Alfredo Giuliani, Alberto Moravia, Franco Cordelli, Carlo Betocchi, Piero Bigongiari, Italo Calvino, Ermanno Krumm, Beppe Salvia, Giovanni Raboni, Rocco Carbone, Antonella Anedda, Pietro Tripodo, Edoardo Albinati, Luigi Fontanella, Andrea Zanzotto, Mario Luzi, Natalia Ginzburg, Enzo Siciliano, Giuseppe Montesano, Michele Mari, Tommaso Ottonieri, Carlo Fruttero e Franco Lucentini, Giacomo Trinci, Valerio Magrelli, Luca Archibugi.

Cristina Gragnani

AA.VV.
Studi sulla letteratura del secondo Ottocento
a cura di Matteo Pedroni
Versants – Rivista Svizzera delle Letterature Romanze
57:2 (Fascicolo italiano), 2010
ISBN 978-2-05-102163-0; 978-05-102165-5
ISSN 0256-9645

Matteo M. Pedroni, *Introduzione* 5-7
Pierantonio Frare, *Il Natale di Napoleone* 9-32
Rita Zama, *Il rapporto parola-pensiero nella riflessione manzoniana* 33-45
Stefano Ghidinelli, *Alle origini del libro di poesia moderno* 47-60
Antonio Resta, *Giovanni Prati e l'opera in musica* 61-77
Matteo M. Pedroni, *Oltre il realismo di Emilio Praga. Lettura di un sonetto* 79-87
Mauro Novelli, *La "solenne promessa" di Ferdinando Fontana* 89-103
Sara Pacaccio, *Ansia di nuovo e fascino dell'antico. Appunti sulla lingua poetica di Giovanni Camerana* 105-125
Annalisa Izzo, *L'ultimo Malavoglia* 151-162
Ombretta Frau, *Fra libri e rammendi: una letterata nel "verziere" di Jolanda* 163-179
Contributi vari: Mariacristina Natalia Bertoli, *I silenzi rivelatori. Indagine psicoanalitica su "La neve era sporca" di Georges Simenon* 183-196
"Versants", indici dei fascicoli francese e spagnolo 199-200
Annunci delle riviste associate 201-204

Questo volume dedicato all'Ottocento letterario italiano, con particolare attenzione alla seconda metà, rappresenta un importante contributo alla comprensione di un secolo dai contorni sfuggenti, per via del costante incontro/scontro della tradizione letteraria nazionale, ancora molto forte, e altrettanto forti spinte al rinnovamento.
Pierantonio Frare analizza la dimensione inter- e intratestuale del *Cinque Maggio* per ridisegnare la figura del Napoleone manzoniano come quella di un penitente che, attraverso la confessione in punto di morte, risorge a nuova vita, capovolgendo la propria morte in un "Natale". Ancora di Manzoni si occupa Rita Zama che ne approfondisce la riflessione filosofica sul ruolo del linguaggio. Dopo aver illustrato la fede dello scrittore nella funzione gnoseologica della parola, l'autrice si concentra sulla concezione manzoniana della parola poetica. Stefano Ghidinelli sposta il fuoco dell'analisi sull'editoria e sull'impatto che i cambiamenti nei modi di produzione dei libri hanno avuto sulla letteratura durante l'Ottocento e soprattutto sulla poesia. Antonio Resta si occupa di Giovanni Prati autore di libretti e mostra come proprio l'attività di librettista si rifletta nelle opere successive del poeta. Non solo Prati si attiene alle regole e alle tecniche del melodramma nell'*Ermenegarda*; ma si basa sull'esperienza di librettista per creare una lingua 'popolare' che rompa "il classicismo più rigoroso e oltranzista". Matteo Pedroni, curatore del volume, mostra, attraverso un'analisi "psicologico-descrittiva" di derivazione spitzeriana del sonetto *Schiudesti appena il tuo logoro ombrello* di Emilio Praga, come il poeta trascenda il realismo che pure caratterizza i suoi versi. La tecnica del dialogo messa in atto in questo componimento non si limita ad un'efficace mimesi dell'oralità, ma diviene essa stessa dichiarazione di poetica (scapigliata) in atto. Mauro Novelli esplora la natura innovativa della poesia di Ferdinando Fontana, generalmente passata inosservata per via del rilievo dato alla sua attività di librettista e reporter. Sara Pacaccio riflette sulla convivenza di elementi innovativi e attrazione verso l'antico in Giovanni Camerana. Il saggio di Francesco Bausi collega il recupero di metri arcaici e la commistione di storia e fantasia dei *Poeti di parte bianca* di Carducci con l'evocazione dell'attualità politica e della condizione di esule dell'io del poeta. Annalisa Izzo propone una lettura in senso moderno della controversa chiusa dei *Malavoglia* che rivela

l'intuizione finale di 'Ntoni, costretto ad andarsene non per aver tradito i valori del nido, ma per aver capito l'inganno del falso idillio della vita di Aci Trezza. L'unica scrittrice rappresentata in questo numero ottocentesco di *Versants* è Jolanda, il cui romanzo *Le tre Marie* è oggetto di studio del saggio di Ombretta Frau. L'autrice mostra come, anche attraverso procedimenti complessi di autofinzione, Jolanda metta a nudo le contraddizioni ancora insite alla fine del secolo nel processo di definizione dell'identità della letterata. Spaziando da Manzoni a Jolanda attraverso Carducci e Verga e assegnando pari rilievo alla produzione dei cosiddetti "minori", gli studi raggruppati in questo volume hanno il merito di esplorare l'Ottocento italiano in profondità, prendendo in considerazione una molteplicità di aspetti della poetica di singoli autori e di movimenti letterari e fenomeni culturali e sociali (dal socialismo all'emancipazionismo, dal classicimo moderno all'avanguardia, senza trascurare le trasformazioni nei processi materiali di produzione della cultura). Ne risulta un'indagine sfaccettata che individua non solo i germi della modernità nella produzione letteraria dell'Ottocento, ma soprattutto i modi in cui il nuovo, in questo secolo, si innesta nella tradizione o con essa si scontra, generando un fermento culturale che riflette cambiamenti sociali in atto. Chiude il volume un'escursione nel Novecento e fuori dai confini italiani. La sezione intitolata *Contributi vari* contiene un'analisi psicanalitica e intertestuale di *La neve era sporca* di Georges Simenon di Mariacristina Natalia Bertoli.

Valentina Sestini

AA.VV.
Tirature '09. Milano-Napoli. Due capitali mancate
a cura di Vittorio Spinazzola
Milano
Il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori
2009
ISBN 978-8842815907

AA.VV.
Tirature '10. Il New Italian Realism
a cura di Vittorio Spinazzola
Milano
Il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori
2010
ISBN 978-8842816287

Dedicati a due differenti tematiche di ambito letterario-editoriale, gli ultimi volumi di *Tirature*, anni 2009 e 2010 (rivolti, rispettivamente, il primo all'analisi del panorama editoriale di Milano e Napoli ed il secondo al *New Italian Realism*), costituiscono, come sempre, una originale e validissima specola sulla produzione libraria italiana contemporanea. Un osservatorio annuale, curato da Vittorio Spinazzola, che ricostruisce vizi e virtù, fughe e approdi, di un paese oggettivamente sempre più in crisi, ma con incoraggianti, e non sporadici, slanci di vitalità. Un *format* negli anni collaudato, pensato secondo il punto di vista di autori, editori e lettori e realizzato come una sorta di grande inchiesta giornalistica in grado di soddisfare le istanze più diverse. Il risultato è un insieme di riflessioni, analisi, descrizioni, informazioni statistiche e indagini numeriche che descrivono la grande industria editoriale italiana svelandone al contempo anche i tratti e la fisionomia della società che vi si cela dietro.
Il volume pubblicato nel 2009, partendo dall'analisi della situazione editoriale di due differenti città della nostra penisola, Milano e Napoli, enuclea varianti e costanti di due realtà assai lontane tra loro ma non per questo non identificative di una più generale tendenza letteraria italiana degli ultimi anni. Milano, da sempre considerata, a ragione, capitale dell'attività editoriale, sembra continuare a mantenere la sua *leadership* incontrastata, sebbene appaia un po' deficitaria di romanzieri e poeti impegnati ad evidenziare la sua vera identità di città metropolitana. Se, da una parte, infatti il capoluogo lombardo si distingue per la presenza di alcuni generi ibridi ivi ambientati, come il *graphic novel* dal titolo *Tutta colpa del '68. Cronache di anni ribelli* di Elfo, al secolo Giancarlo Ascari, o come alcune rievocazioni memorali condotte sul ritmo sincopato dell'*underground* (si pensi al romanzo di Marco Philopat, *La Banda Bellini*), dall'altra, però, la città sembra scomparire dal panorama geografico e topografico della poesia. E se, da un canto, la città ambrosiana mantiene ancor oggi il primato di vera e unica 'fucina' italiana dei fumetti (Paolo Interdonato ricorda, non a caso, la leggenda secondo cui Angela Giussani ebbe il suo primo spunto creativo per "Diabolik" proprio osservando i pendolari in transito alla Stazione Cadorna di Milano), dall'altro però la città eldorado del fumetto italiano non sembra in grado di poter affrontare l'avanzata dei *manga.* Sulla stessa altalena di picchi e precipizi, seppur per motivi opposti, sembra oscillare anche la città di Napoli che, da una parte, non sembra aver acquisito la fisionomia di una vera e propria capitale della cultura letteraria, ma dall'altra è riuscita a diffondere la sua immagine in tutto il mondo grazie al talento di nuovi scrittori di conclamata fama internazionale fra i quali, primo fra tutti, Roberto Saviano. Come rileva Gianni Turchetta (nel suo contributo dal titolo *Fuori e dentro il cuore di mamma Napoli*) gli scrittori napoletani sembrano avere un rapporto insieme controverso e irriducibile con la propria i-

dentità geografica e culturale. In questo clima di "luci ed ombre napoletane" – come avrebbe detto Salvatore Di Giacomo – spiccano le autrici femminili (tra cui Elena Ferrante, Valeria Parrella, Fabrizia Ramondino, ecc.) che rappresentano voci diverse nel panorama letterario partenopeo accomunate, però, dall'esigenza di una ferma critica del presente e, al tempo stesso, dal desiderio di riaffermare la vitalità della propria città. Soffermarsi emblematicamente sul panorama letterario-editoriale di Milano e Napoli aiuta il lettore (e questo è il grande merito di tale pubblicazione annuale ideata da Spinazzola) non solo a riflettere sugli argomenti dibattuti di volta in volta dagli autori, ma anche a comprendere dall'interno come è strutturata e cosa sta diventando l'industria editoriale in Italia in questi ultimi anni. A volte alcune di queste tendenze particolarmente paradigmatiche dello *status* italiano vengono rianalizzate successivamente per costituire l'oggetto principale di studio di una nuova rassegna critica. È questo il caso di *Tirature 2010* che, riprendendo il discorso prima accennato sul successo di *Gomorra* e in generale sul fenomeno della cosiddetta *faction* (ingegnosa fusione tra *fact* e *fiction*), si interroga sull'evidente ritorno al realismo di alcuni degli ultimi *best seller* pubblicati in Italia. Come sottolinea Vittorio Spinazzola, *Gomorra* ha operato un grande rilancio della realisticità nel campo della scrittura prosastica, tanto da provocare una risonanza extraletteraria straordinariamente larga. Ma il bisogno di ritorno alla rappresentazione spregiudicata del reale, come una sorta di novello neorealismo, è il *leit-motiv* di molti altri successi editoriali italiani (si pensi a *Come Dio comanda* di Niccolò Ammaniti, al *Paese delle spose infelici* di Marco Desiati o a *Un giorno perfetto* di Melania Mazzucco). Tra abbassamenti tonali delle inflessioni di linguaggio, ambientazioni nei bassifondi sociali e crolli di tabù stilistici, a farsi avanti è sempre di più "l'esigenza di un nuovo realismo, orientato a una riscoperta dell'Italia reale, con i suoi problemi e le sue contraddizioni psicosociali, dall'angosciosa questione meridionale alla bruciante questione morale". Ma, ovviamente, il paese deve fare i conti con tutti i gusti del variegato popolo di lettori; ed è per questo che *Tirature 2010* non dimentica di soffermarsi anche sulle "altre tirature" librarie, quelle formate cioè dalla saggistica politica, dai libri sulla corretta alimentazione o dai periodici maschili, senza trascurare poi l'analisi di nuovi supporti elettronici (ad esempio *Kindle*) che consentono la lettura di libri non cartacei, sponsorizzando quella rivoluzione tecnologica che finora aveva risparmiato il mercato editoriale.
In conclusione l'annuale osservatorio critico di *Tirature* è un vasto e appassionante libro sui libri e per i libri, che ha il grande e oggettivo pregio di promuovere la lettura alimentandone il suo desiderio.

Carlo Serafini

AA.VV.
Tommaso Landolfi.
Atti dei convegni promossi dal Comitato nazionale per le celebrazioni del centenario della nascita (1908-2008)
Volumi I, II, III
Roma
Bulzoni
2010

Volume I
AA.VV.
Cento anni di Landolfi
a cura di Silvana Cirillo
Roma
Bulzoni
2010
ISBN 978-88-7870-466-4

Introduzione di Giulio Ferroni
Marcello Carlino, *Il concavo, il convesso: Landolfi e il gioco del rovescio*
Silvana Cirillo, *L'arte di scompigliar le carte*
Andrea Cortellessa, *Profanazioni:* Le due zittelle
Maurizio Dardano, *Sulla lingua di Tommaso Landolfi*
Orietta Simona Di Bucci Felicetti, *Landolfi ovvero "il cadavere squisito" della tradizione letteraria*
Philippe Di Meo, *Andrea Zanzotto e Tommaso Landolfi: simmetrie sovrapposizioni paradossi e dissensi: il sì e il no della lingua*
Mario Domenichelli, *L'irragionevole illuminismo di Landolfi: della ragione contra se*
Denis Ferraris, *Landolfi: una scrittura della malattia a trompe-l'oeil*
Luigi Fontanella, *Calvino lettore di Landolfi: appunti su gioco e caso*
Wladimir Krysinski, *Le narrazioni di Landolfi e alcuni mondi discorsivi della prosa nella sua epoca e nel periodo precedente*
Leonardo Lattarulo, *Follia e linguaggio dal* Dialogo *a* Cancroregina
Simonetta Lux, *"Perisca la carne ragnesca"*
Valerio Magrelli, *Tommaso Landolfi e l'intruso*
Clelia Martignoni, *Le voci altrui, il sistema di note, e i modi del racconto nel* Dialogo dei massimi sistemi
William Marx, *Landolfi, scrittore di "dopo la fine della letteratura"*
Giampiero Moretti, *La casa. Tracce novalissime in Racconto d'autunno*
Walter Pedullà, *Tommaso Landolfi in Europa*
Tommaso Pomilio, *"Exit imago": Landolfi nello schermo*
Carlo Serafini, *"In molte parole / Tacque*". Le due zittelle e La muta *di Tommaso Landolfi: ipotesi di lettura*
Cristiano Spila, *Elementi del bestiario landolfiano: il cane*
Indice dei nomi

Volume II
AA.VV.
Tommaso Landolfi e il caleidoscopio delle forme
a cura di Marcello Verdenelli e Eleonora Ercolani
Roma
Bulzoni
2010
ISBN 978-88-7870-467-1

Introduzione di Marcello Verdenelli
Silvana Cirillo, *Tra grottesco e assurdo: la teatralità di Landolfi*
Simona Costa, *Lo scacco epico di Tommaso Landolfi*
Marcello Verdenelli, *Landolfi e "Racconto d'autunno": un "ottocentista inattuale"*
Andrea Rondini, *Tracce, incontri e (s)fortune di Landolfi nella letteratura italiana contemporanea*
Eleonora Ercolani, *Landolfi e l'elzeviro*
Giampaolo Vincenti, *Il genere trasformato dei "diari" landolfiani*
Giulia Seraghiti, *"Le due zittelle": dal testo alla scena*
Marco Dondero, *Le storie per bambini di Tommaso Landolfi*
Indici specifici
Indice dei nomi propri
Indice delle opere di Landolfi citate

Volume III
AA.VV.
Il teatro di Landolfi
a cura di Anna Dolfi e Maria Carla Papini
Roma
Bulzoni
2010
ISBN 978-88-7870-468-8

Nota
Gigi Livio, *Esiste un "teatro" di Landolfi?*
Antonio Prete, *Drammaturgia del melanconico. Intorno alla scrittura di Tommaso Landolfi*
Filippo Secchieri, *Il radicale dialogico della parola landolfiana*
Andrea Cortellessa, *Malattie della volontà. Landolfo e il manuale dell'accidioso*
Paolo Zublena, *La maschera tragica del manierista. Parossismo stilistico del Landolfo VI di Benevento*
Barbara Ambrosi, *L'autore come mistificatore ed artefice magico:* Scene dalla vita di Cagliostro
Carlo Serafini, *La fase eroica del'idea. Il teatro di Tommaso Landolfi*
Maria Antonietta Grignani, Faust 67 *o della coazione a ripetere*
Teresa Spignoli, *Metamorfosi di nessuno*
Rodolfo Sacchettini, *Landolfi oggi a teatro. Il progetto di Fanny&Alexander*
Indice dei nomi

Il 2008 è stato l'anno del centenario dalla nascita di Tommaso Landolfi; numerose sono state le iniziative, le attività, i convegni e le pubblicazioni introno allo scrittore di Pico promosse dal "Comitato Nazionale per le celebrazioni del Centenario della nascita di Tommaso Landolfi (1908-2008)" presieduto da Walter Pedullà. Il centenario è stato indubbiamente l'occasione non tanto per fare il punto sugli studi landolfiani, quanto per proporne di nuovi e per rilanciare l'immagine e l'opera di uno degli scrittori più interessanti del Novecento soprattutto da un punto di vista linguistico, scrittore però mai divenuto "popolare", ma che sin dagli inizi della sua attività ha attirato, nel bene e nel male, l'attenzione sia dei critici che degli scrittori suoi contemporanei. Dice Walter Pedullà: «Stiamo lavorando perché Landolfi non resti uno scrittore "per critici". E d'altronde sono già numerose le edizioni, anche economiche, delle sue opere».
I tre volumi pubblicati da Bulzoni, acquistabili sia singolarmente che in un elegante cofanetto, raccolgono, rispettivamente, gli atti del Convegno svoltosi a Roma il 7-8 maggio 2008 (*Cento anni di Landolfi*), della Giornata di studio a Macerata del 23 ottobre 2008 (*Tommaso Landolfi e il caleidoscopio delle forme*) e del Convegno tenutosi a Firenze il 12 dicembre 2008 (*Il teatro di Tommaso Landolfi*).

Il Comitato Nazionale ha dato inizio alle sue attività con una giornata inaugurale il 21 gennaio 2008 presso "La Sapienza", Università di Roma. Nella stessa sede si è poi svolto il Convegno del 7 e 8 maggio i cui atti sono raccolti nel primo volume *Cento anni di Landolfi*, curato da Silvana Cirillo con introduzione di Giulio Ferroni. In questa occasione, scrive la curatrice nella quarta di copertina, «venti studiosi italiani e stranieri dello scrittore si sono presi l'incarico di una rilettura dell'opera varia e complessa di Tommaso Landolfi – dalla prosa alla poesia, dalla drammaturgia alla traduzione alla critica, rilevando rapporti e connessioni inedite […] o poco studiate, come il rapporto col cinema e la critica filmica, indagando strategie e tecniche, risvolti psicologici, scenari apocalittici e ricostruendo sotto svariatissimi profili l'immagine di un artista indefinibile e inetichettabile». Giulio Ferroni, ad inizio introduzione, si sofferma sul difficile rapporto tra Landolfi e la critica, e sul rischio, per il critico che ancora oggi si avventura nei paradossi dell'opera di Landolfi, di «essere guardati con certo metafisico astio e commiserazione dal fantasma dell'autore, ostinatamente inchiodato al tavolo da gioco dell'aldilà» (p.XII). Per Ferroni il rilievo essenziale dell'opera di Landolfi è nel contenere al suo interno tutte la polarità della letteratura del Novecento, il che è ben evidenziato dalla varietà dei punti di vista toccati negli interventi contenuti nel volume e oggetto delle relazioni del Convegno di Roma, polarità che vanno dalle infinite potenzialità del linguaggio, all'opposizione tra chiarezza e oscurità, tra verità e finzione, tra confessione di sé e menzogna, tra identificazione e disidentificazione, tra razionalità e sentimento, svelamento e segreto, tutte componenti della complessa struttura e articolazione dei testi landolfiani. «In questi nessi paradossali l'opera di Landolfi finisce per farsi partecipe come una sorta di continente molteplice, aperto in più direzioni, pieno di isole, penisole, catene montuose, terre incognite, tortuosi ravvolgimenti: come pochi altri autori del Novecento […] più che con gli esiti delle singole opere, più che con il rilievo dei singoli risultati, egli si impone con l'insieme delle esperienze, con la globalità dell'opera» (dall'introd. pp. XVI-XVII). Postulato di partenza del Convegno romano è stato infatti proprio quello di valutare l'opera di Landolfi secondo molteplici punti di vista, dalla lingua (Dardano), ai rapporti con altri scrittori (Di Meo per Zanzotto, Fontanella per Calvino), alla dimensione europea (Pedullà), al Landolfi sullo schermo (Pomilio), al bestiario landolfiano (Spila), per non parlare dei molteplici interventi sull'arte, sulla poetica e sul laboratorio dello scrittore con letture sia generali che ravvicinate su singole opere. L'indice del volume con i titoli degli interventi dà ampia testimonianza del lavoro svolto.

Ancora la varietà e l'impossibilità di classificazione dell'opera landolfiana è al centro della giornata di studi svoltasi a Macerata il 23 ottobre 2008, i cui interventi sono raccolti nel secondo volume *Tommaso Landolfi e il caleidoscopio delle forme*, a cura di Marcello Verdenelli e Eleonora Ercolani. Sottolinea Verdenelli nell'introduzione come il titolo della giornata di studi «si prefiggeva di approfondire proprio questa dimensione per così dire "aperta" e quasi onnivora della scrittura landolfiana a stare sia nel "dritto" che nel "rovescio" delle forme letterarie. Alla luce degli interessanti e tutti innovativi contributi presentati nella Giornata di studio, crediamo di poter dire, senza presunzione di aver centrato l'obiettivo» (p.10). Anche in questo caso la varietà dei punti di osservazione dell'opera di Landolfi è emblematica della complessità dell'autore: l'elzevirista (Ercolani), l'autore di diari (Vincenzi), di favole per bambini (Dondero), la teatralità dei testi (Cirillo e Seraghiti), il laboratorio della scrittura dei racconti (Costa).

Oggetto di studio del terzo volume è invece esclusivamente il teatro di Tommaso Landolfi, al quale è stato dedicato un apposito Convegno all'Università di Firenze il 12 dicembre 2008. Nonostante Landolfi sia stato autore di sole tre opere teatrali (*Landolfo VI di Benevento, Scene della vita di Cagliostro, Faust '67*), il teatro offre la possibilità di notevoli interpretazioni di tutta l'opera dello scrittore, nonché dello scrittore stesso, pensiamo al tema dell'accidia trattato negli interventi di Cortellessa e Serafini. Anna Dolfi e Maria Carla Papini, curatrici del volume, sottolineano nella *Nota* iniziale come la varietà degli interventi contenuti nel volume abbia dato l'opportunità non solo di ripercorrere i testi teatrali dell'autore, «ma anche di evidenziarne i rapporti con l'opera narrativa, mostrandone le interazioni nell'evoluzione creativa del macrotesto landolfiano» (p.11).

I tre volumi pubblicati da Bulzoni rappresentano quindi un notevole contributo alla critica e alla conoscenza di questo autore. Va ribadito infine come la scelta dell'editore di riunirli in un solo cofanetto (i tre volumi, come detto, sono acquistabili anche singolarmente) sia particolarmente valida proprio in ragione della complessa varietà dell'opera dello scrittore di Pico, opera che, come ha sottolineato Ferroni nell'introduzione al primo volume, deve essere studiata più nella sua globalità che nei singoli libri.

CELIA ARAMBURU SÁNCHEZ

Sibilla ALERAMO
"Il Passaggio". Il viaggio autobiográfico, sentimentale e letterario
a cura di Isabel González Fernández
Sevilla
ArCiBel Editore
2010
151 pagine
ISBN 978-84-96980-90-7.

Isabel González è Professore Ordinario di Filologia Italiana presso l'Università di Santiago di Campostela (Spagna) dal 1988. Le sue principali linee di lavoro e di ricerca riguardano la letteratura medioevale italiana, dove, in particolare, ha analizzato l'opera di Dante Alighieri, la lessicografia bilingue gallego-italiana, la letteratura di viaggio e la letteratura scritta dalle donne. In quest'ultima linea di ricerca ha pubblicato vari saggi e il libro *Profilo di Sibilla Aleramo. La donna e l'intellettuale nelle opere o nel giudizio dei contemporanei.*
Il volume è un'edizione critica di *Il passaggio di Sibilla Aleramo.* Nell'ampia introduzione l'autrice rivela dati relativi alle sue ricerche sulla letteratura femminile, iniziate negli anni Ottanta con l'incarico di due corsi di Dottorato sotto il titolo "Letteratura al femminile: Approssimazione a Sibilla Aleramo, Dacia Maraini, Natalia Ginzbürg, Renata Viganò, Elsa Morante e Lalla Romano" e "Letteratura al femminile". Le motivazioni fondamentali che la spinsero a pubblicare un libro su Sibilla Aleramo furono due: da un lato, la sua considerazione della scrittrice come la prima a percorrere una strada che sarebbe seguita posteriormente da altre grandi scrittrici, dall'altro, il fatto che Sibilla Aleramo subisse le conseguenze dell'essere donna. *Il Passaggio* è la seconda edizione critica che produce Isabel González su questa scrittrice, dopo aver già scritto nel 1982 l'edizione critica del primo romanzo di Sibilla Aleramo: *Una donna.*
Il libro continua con i "Dati biografici" di Rina Faccio, il vero nome di Sibilla Aleramo, ed un altro importante capitolo dedicato alla sua personalità, nel quale fa riferimento al complesso rapporto con i suoi genitori e la sua professoressa, alla terribile separazione dal figlio quando decise di lasciare il marito e alla complicata relazione con quest'ultimo. Un'incidenza più profonda sulla genesi delle opere dell'Aleramo si trova nel capitolo intitolato "Obra y Fortuna de Sibilla Aleramo", dove si fa riferimento ai dati relativi al successo letterario della scrittrice, evidenziando specialmente le difficoltà che incontrò nel suo lavoro per via della sua mancanza di preparazione letteraria, che riesce a salvare grazie alla sua maggiore attenzione alla denuncia sociale che alla perfezione letteraria. Sibilla Aleramo è una scrittrice molto prolifica e la sua autovalutazione è sempre positiva perché, come abbiamo già segnalato, la sua preoccupazione è più rivolta alla denuncia della situazione che subiscono le donne nella società del suo tempo.
Nel capitolo "Sibilla Aleramo y el Feminismo" si evidenzia che la scrittrice sia stata una delle prime donne a rendersi conto della situazione della donna italiana e del modo in cui si produce la trasformazione da scrittrice femminista a scrittrice femminile attraverso un lungo processo in cui il dolore ha un ruolo molto importante. La scrittrice è consapevole delle sue lacune letterarie per quanto riguarda la forma, e desidera in molte occasioni di essere come Dante Alighieri, anche se consapevole delle proprie limitazioni.
In "Relaciones amorosas y correspondencia con el mundo literario", Isabel González elenca e descrive le varie relazioni amorose di Sibilla Aleramo, mettendo in rilievo che, nonostante le tante relazioni sporadiche, furono veramente sei a segnarla profondamente: il marito, Felice Damiani, Giovanni Cena, Lina Poletti, Vincenzo Caldarelli e Giovanni Papini. Nell'ambito letterario si mise in rapporto, con diversa intensità, con molti scrittori, giornalisti, critici, editori, fondatori e direttori di giornali, accademici e molti altri intellettuali dell'epoca, tra i quali: Fabrizio Onofri, Antonello

Trombadori, Cesare Zavattini, G. D'Annunzio, A. Moravia, C. Alvaro, C. Pavese, E. Vittorini, G. Ungaretti, E. Montale, U. Saba, Carlo Muscetta, G. Debenedetti, Gabriele Mucchi, Vito Pandolfi, Laudomia Bonanni, Emilio Sereni, Carlo Salinari, Giuliano Gramsci, B. Croce, G. Papini, Vincenzo Cesare e molti altri, le cui opinioni su Sibilla Aleramo appaiono nel libro. A continuazione Isabel González fa uno studio critico dell'opera *Il Passaggio*, percorrendo gli undici capitoli dell'opera. Dal primo capitolo: "Il Silenzio", dove risaltano come temi fondamentali il silenzio e la solitudine, si passa senza transizione al secondo: "Le ali", dove l'argomento fondamentale, che ripercorre tutta l'opera, è la fortezza e, ovviamente, anche l'amore, argomento principale nell'opera della scrittrice, poiché, come lei stessa dichiara, ha bisogno dell'amore per vivere, ma non solo quello di un uomo, ma anche quello di suo figlio, l'amore verso altre cose. In questo capitolo accenna all'ammirazione che da bambina provava per suo padre, pur essendo consapevole dell'immenso dolore che egli provocava a sua madre, il che la porta a riflettere sulla tremenda tristezza che provò nel dover abbandonare suo figlio quando decise di separarsi dal marito, per il proprio bisogno di un suo spazio, con le terribili conseguenze di lasciare la casa coniugale.
Nel terzo capitolo, "La Lettera", Isabel González sottolinea la forza di andare avanti nel suo difficile cammino dimostrata da Sibilla Aleramo e sottolinea i suoi accenti commoventi quando parla della separazione matrimoniale, che implicò l'allontanamento da suo figlio di sette anni e della terribile solitudine conseguente, nonostante i molti amori.
I capitoli successivi – "La fede", "Il peccato", "Le carovanne" (sic) si focalizzano sul tema della lontananza, sull'umiltà, sul grande amore della sua vita, Felice Damiani, e sulla tristezza che le provocano i suoi ricordi. Nei tre ultimi capitoli, "Gli occhi eroici", "Le notti", "La poesia", viene messa sotto accusa l'incomprensione che la società prova nei suoi confronti per essere una donna non rassegnata, trasparente e ingenua. La Aleramo parla di Andrea Cena e di Felice Damiani, secondo Isabel González, in un'eccellente prosa "poetica". Riprende inoltre l'argomento della perdita di suo figlio che così tanta sofferenza gli ha dato e fa riferimento a lunghe e tempestose notti, alla sua delusione verso gli uomini, al ridicolo conformismo sociale e al bisogno di vivere intensamente non sempre compatibile con gli obblighi che le impone un lavoro forse troppo impegnativo. Per quanto riguarda il linguaggio, Isabel González lo descrive come ricco di colore, vivace e di profonda meditazione, come si evidenzia soprattutto nell'ultimo capitolo dedicato alla poesia.
Il libro contiene una importante riflessione critica sul secondo romanzo di Sibilla Aleramo nei suoi aspetti contenutistici e formali, senza dimenticare il grande valore che la sua curatrice attribuisce al ruolo di avanguardia da lei assunto nella difesa dei diritti femminili.

Marco Viscardi

Giancarlo Alfano
Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su letteratura e geografia
Napoli
Liguori editore
2010
ISBN 978-88-207-4900-2

I saggi raccolti in questo volume, insieme alla importante introduzione (*Occhio linea superficie. Dialettica dello sguardo e rappresentazione dello spazio in letteratura*), ruotano attorno al complesso rapporto che lega la letteratura alla geografia. Negli ultimi anni, gli studi di Franco Farinelli, verso i quali l'autore dichiara più volte il suo debito, hanno messo in evidenza la crisi dei modelli tradizionali di mappatura, e di conoscenza, della Terra: lo spazio in cui viviamo. Nell'arco del suo secolare lavoro, l'occhio del cartografo non è stato libero dalle ideologie dominanti, ma ha guardato attraverso di esse l'oggetto del suo studio, costringendo la sfericità del pianeta dentro lo spazio, fisico e mentale, di un foglio di carta dai confini ben delineati, riversando in un diagramma piatto la vitale irregolarità del globo terrestre.
Se Starobinski, nel suo *L'œil vivant* (1961), ha tracciato una storia dello sguardo come irrequietudine, desiderio di andare oltre ciò che è manifesto, perché il nascosto affascina, qui Giancarlo Alfano s'impegna a restituire al lettore la storia, e l'archeologia, di due differenti modi di guardare, e di (circo)scrivere, lo spazio: lo sguardo dall'alto che tutto possiede, e lo sguardo in movimento che s'impossessa dei luoghi solo attraversandoli. A fondare quest'altra categoria dello sguardo, continua Alfano, sono proprio i cartografi: «Essi hanno dovuto riconoscere per primi che la superficie terrestre non ha nulla di continuo, omogeneo e isotropo, che nel mondo della realtà non v'è direzione» (p. 23). E non a caso lo studioso dedica un capitolo a *Mason & Dixon* (1997), il romanzo di Thomas Pynchon che racconta la storia della linea di divisione fra Pennsylvania, Maryland, Delawere e West Virginia. La labirintica scrittura di Pynchon, con cui Alfano si è confrontato più di una volta, è l'ultimo portato di quella tradizione che preferisce il garbuglio alla regolarità della trama. «La storia non è una serie di anelli ordinati secondo rapporti causa-effetto, ma un ammasso di linee: dunque non è possibile narrare una vicenda in maniera lineare [...]. O meglio non si può seguire la linea retta […], ma occorre affidarsi alle curve, alla linea serpentina» (p. 24). Capostipite di questa letteratura dell'umore vagabondo è ovviamente Sterne, che apre una nuova stagione dello sguardo in movimento, quella del viaggio sentimentale, in cui salta la tradizionale gerarchia fra gli avvenimenti incontrati in cammino, e tutto diventa degno di attenzione, perché ciò che è veramente importante si svolge nella soggettività di chi guarda, dentro la voce narrante, dove si alternano pensieri, opinioni ed emozioni.
La metropoli ottocentesca, dove l'occhio è inghiottito da un orizzonte indefinito e, apparentemente, infinito, crea nuovi paradigmi del guardare. La scoperta dell'entropia (1865), l'esigenza dei naturalisti di trovare prospettive nuove ai loro testi, il mito della tecnica, dell'auto, della velocità complicano il quadro a fine Ottocento, ma sarà ovviamente solo dopo la prima guerra mondiale che, abbandonate per sempre le pretese di una visione complessiva dello spazio, lo sguardo abdica ad ogni privilegio derivante dalla distanza, ed aspira ad annullarsi in ciò che vede. Una stagione a cui partecipano, a vario titolo, Pirandello, Kafka e sopratutto Beckett, qui letto in parallelo con Giorgio Manganelli. Nelle opere dell'irlandese le coordinate tradizionali di inizio e fine cadono, le rassicuranti mappature del Naturalismo si squartano, tutto è continuazione. Resta un'ultima possibilità della vista, che allo studioso viene suggerita da Andrea Zanzotto quando invita a guardare *Dietro il paesaggio* (1951). Lo sguardo da orizzontale si fa verticale, entra nelle profondità della terra dove qualcosa si nasconde agli occhi di chi guarda: «non però, va ribadito, una più profonda verità, ma un'altra verità dello stesso tipo» (p. 55). Osservare un paesaggio significa penetrarlo in profondità,

cogliere gli effetti che in esso ha prodotto il secolare conflitto fra Storia e Natura. Così nel *Galateo in bosco* (1978), dove il territorio di Pieve di Soligo permette a Zanzotto di passare dalla descrizione delle sue montagne al trattato di Della Casa alle ossa sparpagliate dei fanti del 1915-18.
Il conflitto fra Storia e Natura è al centro del primo capitolo del libro, dedicato a *Horcynus Orca* (1975) di Stefano D'Arrigo, autore particolarmente amato da Alfano, che resta uno dei più autorevoli studiosi della sua opera. Ma è il denso, poroso saggio su Napoli nel secondo Novecento quello che ha maggiori ambizioni teoriche. Nell'affrontare l'argomento, l'autore sgombra il campo da due modalità consolidate nell'approccio alla città. Una è la rappresentazione oleografica della napoletanità, quel generico panorama con golfo, Vesuvio e isole indicato da Eduardo nelle didascalie del suo *Gennareniello* (1932), che quasi predispone lo spettatore a «un determinato insieme di vicende e sketch comici» (p. 93). L'altra è la separazione fra le due Napoli, che Domenico Rea (creatore di questa distinzione nel 1955) intende come compresenza di una Napoli cantata e di una Napoli vera e sofferente, e che la Ortese e La Capria declinano come una divisione sociale, fra la città della borghesia e quella delle plebi. Alfano adopera invece la nozione di struttura concentrica ed eccentrica che Jurij Lotman ha elaborato per descrivere gli spazi di Pietroburgo: «Il modello culturale che presiede alla città predilige l'apertura, lo sconfinamento, semmai la disgregazione» (p. 104). Napoli è apparentemente una città eccentrica, dove fra Natura e Storia, Natura e Cultura esiste una tensione ben rappresentata, sotto forma di allegoria, dal Palazzo Donn'Anna in cui abita il protagonista di *Ferito a morte* (1961) di Raffaele La Capria. Eppure, suggerisce lo studioso, lo spazio letterario della città di Napoli sembra possedere una doppia velocità: il cuore segreto, doloroso, della città è quello dei vicoli, dei quartieri dove abita il proletariato che, per parafrasare la Ortese, non conosce il mare. È la città degli ex granili borbonici dove vivono gli sfollati, la città degli anfratti dominati dalla sessualità, unico gioco dei ragazzi, unica ragione degli adulti, «lo spazio chiuso del groviglio viario» (p. 112) nei quali la legge è quella del senso. Il reticolo delle strade diventa un immenso interno – qui Alfano si rifà ai lavori di Emma Giammattei – in cui i personaggi agiscono «costipati dentro un universo centripeto» (p. 113). La soggettività è avvilita, gli individui sono schiacciati dentro una coralità opprimente, inscritta fra le tre coordinate di «sesso, griglia topografica, dispersione. Sembra difficilissimo diventare soggetto, individuo distinto dagli altri in questo mondo ctonio, viscerale, collettivo e colloidale, vischioso» (p. 115). Questa doppia struttura, chiusa e aperta, eccentrica e concentrica, sembra trovare una conferma nelle varie forme di narrativa napoletana (letteratura ma anche cinema, fumetti, teatro) degli ultimi trent'anni del secolo scorso, dopo che l'assetto urbano è stato sconvolto dall'abusivismo edilizio denunciato da Francesco Rosi in *Le mani sulla città* (1963). Anche l'immagine di Napoli come proverbiale patria del sole viene rovesciata: a Napoli piove di continuo, piogge torrenziali che i tombini non riescono a far defluire, acqua che risale dalle fogne, riportando in superficie quanto vi era sprofondato: immagine di un ritorno freudiano del rimosso. Una pioggia che fisicamente fa crollare i quartieri alti, prodotti dall'abusivismo, verso il millenario centro della città: così in *Malacqua* (1977) di Nicola Pugliese.
Alla fine della parabola disegnata da Alfano, ritorna l'immagine dello sguardo verticale, che interroga le stratificazioni del sottosuolo, come fa l'allucinato Tolomeo, malavitoso descritto in *Nel corpo di Napoli* (1999) di Giuseppe Montesano. Al lettore dello studio rimane impressa un'immagine di Franco Farinelli che torna sovente in queste pagine, la nascita del labirinto dal crollo di originarie strutture verticali di potere. Napoli negli ultimi dieci anni si è mostrata sempre più opaca e incomprensibile agli occhi di chi l'osserva, involuta nei suoi rapporti umani e refrattaria alle sollecitazioni del cambiamento. Ancora *ferita a morte*, la città si trascina nel labirinto che, forse, essa stessa si è creata, stavolta non dove sorgeva l'edificio di un potere scomparso, ma dove un tempo erano gli spazi di una responsabilità condivisa, di un orizzonte collettivo ora irriconoscibile, lo spazio di una *polis* che sperava, e chissà se ancora spera, di essere una *Nea-polis*.

Giovanni Di Malta

Bartolo Anglani
Il paese di Pulcinella. Letteratura, rivoluzione, identità nazionale nel giovane Gramsci
Prefazione di Ferdinando Pappalardo
Bari
Palomar
2009
ISBN 978-88-7600-316-5

Kafka definiva utile solo quel libro che ti sveglia con un pugno sul cranio. Il lettore che si avvicina all'interessante saggio di Bartolo Anglani (*Il paese di Pulcinella. Letteratura, rivoluzione, identità nazionale nel giovane Gramsci*, prefazione di Ferdinando Pappalardo, Bari, Palomar, 2009), soprattutto se dubita delle virtù taumaturgiche delle botte sul cranio, farà bene a premunirsi di elmetto prima di imbattersi nel giudizio dell'autore su Gramsci: braccia intellettuali rubate alla letteratura, «la vera vocazione sua» (p. 23), anche perché «da quando il promettente studioso di linguistica si trasforma in uomo politico e in dirigente non ne azzecca una» (p. 27). Il pensiero gramsciano ancora oggi valido secondo Anglani risiede nel Gramsci che scrive *für ewig*, individuato nella produzione precedente a *La città futura* (febbraio 1917), nei *Quaderni* – composti quando, così si legge, «il cervello di Gramsci, tra le mura del carcere, era finalmente libero» (p. 175) –, e in «quel capolavoro della letteratura che sono le *Lettere dal carcere*, opera che non si limita a discutere di arte ma la *fa*» (pp. 175-176).
Il saggio ripercorre la produzione gramsciana del periodo 1915-1920 seguendo le tre direttrici enunciate nel titolo: la critica letteraria (con ampio spazio alle cronache teatrali), la proposta politica rivoluzionaria, l'identità nazionale italiana; una delle più interessanti novità è lo studio dell'interconnessione di queste linee tematiche. Anche da un punto di vista metodologico l'operazione di Anglani è nuova, e senz'altro interessante: isolare il pensiero di Gramsci dalle sue radici culturali e dalla dinamica politica del suo tempo e quindi studiare, con gli strumenti della critica letteraria, la produzione di Gramsci *in quanto testo*, mettendone in luce l'intrinseca coerenza e le ricorsività, le tensioni e contraddizioni interne. Un'opzione innovativa, ma che presto rivela i pericoli del vuoto in cui la pratica del *close reading* costringe la produzione gramsciana: l'unico dato esterno ai testi resta la concezione estetica e la valutazione storico-politica di Anglani, che vede nella «politica 'in atto' di Gramsci […] una sequela di scelte sbagliate nate da analisi e previsioni infondate» (p. 27). Inoltre il saggio si presenta privo di note e di riferimenti al dibattito su Gramsci, calando così dall'alto sul lettore l'unico pensiero autoriale: una scelta che può suscitare perplessità, soprattutto in un'opera proiettata verso gli «studenti del nuovo millennio, che non sono vissuti a pane e Gramsci» (p. 18).
Fin dalle prime pagine il lettore si ritrova catapultato con immediatezza al centro della problematica proposta dall'autore: la polemica politica, culturale e letteraria condotta da Gramsci, secondo Anglani si alimenta di una critica al "costume italiano" «la cui persistenza può essere accertata lungo tutta l'attività giornalistico-politica gramsciana» (p. 34). Il critico sottolinea come, fin dal 1915, per Gramsci «una delle componenti più negative dell'identità italiana sia certamente quella della retorica e della superficialità» (p. 35), ed è in questa capacità di suggerire la molteplicità di interconnessioni che in Gramsci lega il piano linguistico, retorico, letterario e politico al tema centrale prescelto dall'autore – l'identità nazionale italiana – che l'opera rivela il suo indubbio interesse. Lo studioso svolge l'ipotesi di una serie di contraddizioni che attraverserebbero il discorso gramsciano sull'identità italiana, quali l'origine autoctona o la derivazione dalla Francia rivoluzionaria della coscienza nazionale italiana, l'ambivalente valutazione del ruolo (progressivo e/o regressivo) della borghesia italiana e via dicendo. Questi temi risultano inscindibili dal discorso culturale e letterario di Gramsci, nel quale secondo Anglani si può individuare un'altra serie di contraddizioni, per esem-

pio tra la necessità di un irrobustimento della tradizione letteraria italiana e l'additato esempio dei modelli stranieri, o tra l'attenzione prestata alle soluzioni letterarie avanguardistiche e la loro improponibilità come modelli; anche perché, scrive Anglani, «Gramsci è attento a tutti i fenomeni che contestano e disgregano la tradizione retorica, ma li vede più come segni di un disagio intellettuale che come prefigurazione di una cultura e di una letteratura veramente nazionali». Il critico acutamente sottolinea che Gramsci «non si illude nemmeno per un istante che Marinetti possa mai diventare il Balzac o il Goethe d'Italia» (p. 41), ruolo inattingibile anche ad altri autori come Govoni, Buzzi o Gozzano. Si tratta di una serie di tematiche importanti e interessanti, ma che in realtà non è facile spiegare e inquadrare efficacemente – limite, sia chiaro, non solo di Anglani – senza una discussione che coinvolga il pensiero di Marx sulla storia europea, sull'arte e sulla letteratura.
Se nel periodo che precede *La città futura* secondo il critico «la dimensione politica entro la quale Gramsci si muove non è tale da mortificare la complessità dei fatti artistici e letterari ed è anzi elaborata in modo da esaltarla» (p. 42), in seguito «il punto archimedico capace di riorientare gli elementi precedenti è quello dell'"ordine", che promuove e autorizza la deriva totalitaria del pensiero gramsciano» (p. 69). E così il lettore si trova di fronte ad una fase del pensiero di Gramsci che Anglani stigmatizza e non spiega: la categoria del totalitarismo cala su Gramsci quattordici volte in sette pagine (cfr. pp. 69-75); Gramsci risulterebbe colto da una «rapidissima eclissi dell'intelligenza» (p. 71); nell'articolo *La disciplina* si dovrebbe individuare «l'incunabolo di tutti gli orrori e di tutti i terrori del comunismo "reale"» (p. 73). L'invettiva culmina nel commento agli articoli *Assicurazione alla vita* – dove Gramsci cita un passo di Engels che secondo Anglani «rischia di risvegliare nel lettore del XXI secolo le infauste memorie della prosa delle Brigate Rosse» (p. 79) – e *L'orologiaio*, la cui metafora «terrificante» dovrebbe far «rabbrividire» (p. 81). Complice l'espressionismo storico di cui sopra, l'estetica gramsciana *post* febbraio 1917 viene isolata e discussa in termini di eteronomia politica: mentre Gramsci in precedenza avrebbe difeso una «moralità specifica dell'opera d'arte fatta di valori estetici» (p. 89), ora s'industrierebbe «a trovare nelle opere esteticamente dignitose […] una moralità extra-estetica, che Croce avrebbe chiamato "allotria"» (pp. 89-90). Va da sé che l'unico pensiero estetico valido, secondo Anglani, si trova nel Gramsci che darebbe ragione all'ideologia estetica crociana.
Ma la stessa proposta politica di Gramsci secondo Anglani è in qualche modo "allotria", in quanto deriverebbe da «un pregiudizio negativo che egli probabilmente ha formato dentro di sé fin dagli anni dell'infanzia e della prima giovinezza sarda» (p.109), risulterebbe «legata a matrici prepolitiche» (p. 116). Idea peraltro già adombrata, come ricorda lo stesso Gramsci, «nel "Giornale d'Italia" del marzo 1920, dove in un articolo di due colonne si spiegava la mia attività politica a Torino, tra l'altro, con l'essere io sardo» (Gramsci a Tatiana Schucht, 12 ottobre 1931). Insomma, nello studio del Gramsci che all'autore più dispiace l'esorcismo scalza l'analisi, e spesso il critico trascura macroscopici dati testuali che non si accordano con le sue tesi. Per esempio, secondo Anglani «Gramsci non sa vedere l'ordine reazionario celato sotto il disordine borghese», e nella sua lotta per un nuovo ordine non riesce ad «immaginare che il regime fascista sarà allo stesso tempo l'apoteosi del paese di Pulcinella e contemporaneamente un sistema totalitario in grado di ristabilire l'"ordine"» (p. 127). Ma nel manifesto gramsciano *Per un rinnovamento del Partito Socialista* a proposito dell'ordine reazionario si legge: «gli industriali e i terrieri hanno realizzato il massimo concentramento della disciplina e della potenza di classe: una parola d'ordine […] trova immediata attuazione in ogni singola fabbrica». Nello stesso scritto Gramsci denuncia il pericolo di «una tremenda reazione da parte della classe proprietaria e della casta governativa. Nessuna violenza sarà trascurata per soggiogare il proletariato industriale e agricolo a un lavoro servile» («L'Ordine Nuovo», II, n. 1, 8 maggio 1920). Non si comprende quindi come Anglani possa scrivere che «una soluzione reazionaria seria, è un'ipotesi che il giornalista politico non prende neppure in considerazione» (p. 126), così come non si comprende, tornando all'ambito artistico e letterario, perché insista per esempio nell'affermare che per Gramsci, indistintamente, «il ridicolo, il comico, il divertente sono estranei ai veri valori estetici» (p. 104). Già nel 1916 Gramsci distingue invece *da un punto di vista estetico* tra comico e ridicolo: «la comicità è tutta spirituale, il ridicolo è tutto fisico e fatto di

smorfie. Per essere ridicoli non ci vuole nessuna arte» (*Comico e ridicolo*, «Avanti!», 5 marzo 1916). Questi rilievi, e altri che lo spazio non consente, identificano il giusto *target* del libro di Anglani in quei lettori che già possiedono una discreta dimestichezza con i testi gramsciani, possono valutare con autonomia l'*excursus* dello studioso e apprezzarne i momenti più fondati e interessanti: per esempio dove Anglani sottolinea che il passaggio dal piano politico all'idea di nazione italiana e all'ambito letterario è «assicurato dal tema della lingua, che costituisce per Gramsci un terreno privilegiato di analisi» (p. 139); o dove propone che in realtà il carattere "disinteressato" dell'arte, per il rivoluzionario Gramsci «corrisponde ad una utilità più grande, ossia al processo mediante il quale la vera arte contribuisce a creare uomini nuovi forti e consapevoli» (p. 150).

Paola Manuela Battaglia

Monika Antes
«Amo, dunque sono», Sibilla Aleramo, pioniera del femminismo in Italia
Firenze
Polistampa – Mauro Pagliai
2010
pp. 144
ISBN 978-88-564-0091-5

Il volume di Monika Antes *«Amo, dunque sono»*, con il sottotitolo *Sibilla Aleramo pioniera del femminismo in Italia*, è uscito in Italia nel 2010 (traduzione a cura di Riccardo Nanini), nel cinquantenario della morte della scrittrice, presso Polistampa – Mauro Pagliai Editore.
La studiosa tedesca aveva già attraversato il mondo di Sibilla nel 2006, in un saggio su Dino Campana. Ci ritorna dopo pochi anni, adottando una visuale più completa. Nel leggere il testo non bisogna dimenticare che l'intento di Monika Antes sia di proporre la figura di Sibilla Aleramo (Rina Faccio, 1876-1960) in Germania, dove sono stati tradotti solo tre testi (*Una donna*, *Diario di una donna* e le lettere di Lina Poletti). Il primo passo in questa direzione è una contestualizzazione della vita della scrittrice, attraverso un sintetico quadro storico della società italiana dei primi del Novecento, alle prese con la post-unificazione e l'analfabetismo dilagante. Segue una biografia della scrittrice con gli eventi più importanti per la sua esistenza di donna e per la sua attività artistica: lo stupro all'età di quindici anni, il matrimonio riparatore, la nascita del figlio Walter, il rapporto con i genitori, la decisione di abbandonare il figlio pur di lasciare il marito, le lunghe e burrascose storie d'amore (fra cui Felice Damiani, Giovanni Cena, Vincenzo Cardarelli, Giovanni Papini, Umberto Boccioni, Dino Campana, Tullio Bozza, Anteo Zaniboni, Julius Evola, Franco Matacotta), la relazione omoerotica con la *fanciulla maschia*, le difficoltà economiche, la vita vagabonda e libera di una donna-poeta in una società chiusa e gretta. Antes procede poi a descrivere l'opera della scrittrice dai romanzi *Una donna* (1906), *Il passaggio* (1919), *Amo dunque sono* (1927), *Il frustino* (1932), al testo in prosa *Andando e stando* (1920), alle poesie *Momenti* (1921), alla novella *Trasfigurazione* (1922), alla pièce *Endimione – un poema drammatico in tre atti* (1923), al testo in prosa *Orsa Minore* (1938), fino a *Diario di una donna* (1945-1960), in maniera forse un po' pedante e non approfondita, ma con sufficiente acume per rendere il suo volume utile anche a chi in Italia ancora non riesce a comprendere il peso di un personaggio come Sibilla Aleramo per la crescita e l'emancipazione non solo femminile, ma di tutta la società italiana. Fautrice di una *concezione totale dell'amore* e dell'autodeterminazione femminile, come afferma Antes, Sibilla Aleramo «non va considerata una femminista in senso classico, ma certo è una pioniera dell'emancipazione femminile in Italia», (p. 136). Nell'*explicit* Antes corregge dunque l'unica vera stonatura nella sua ricostruzione, quell'epiteto *femminista* del sottotitolo. Si ricorda a questo proposito un episodio non riportato dalla studiosa tedesca nel suo libro che riguarda il rapporto fra Sibilla e Ersilia Majno, femminista attiva in quegli anni, amica e quasi guida dell'autrice. Ersilia, una delle prime lettrici di *Una donna* nella redazione iniziale, dissuade l'amica dalla pubblicazione, per non rischiare di *denudarsi* con le sue confessioni. Sibilla risponde di dover rendere testimonianza di *verità* e non *di arte* alle altre donne, e spiega anche l'esigenza di pubblicare la sua autobiografia con uno pseudonimo, per scomparire come autrice e indossare gli abiti di *una* generica *donna*. Episodio fondamentale per capire il *non ruolo* di femminista della scrittrice, più fuori che dentro al movimento: la scrittrice fu infatti spesso fortemente osteggiata dalle femministe più attive.
Il saggio della studiosa tedesca si può leggere in Italia come un'introduzione all'opera di Sibilla Aleramo e come tale va giudicato, non aggiungendo nulla agli studi precedenti, se non un quadro sinottico, preciso e puntuale, utile per un approccio successivo più approfondito.

Andrea Carrozzini

Renato Aymone
Il «Naufrago» di Pascoli si chiamava Stefanoff
in AA.VV., *In un concerto di voci amiche. Studi di Letteratura italiana dell'Otto e Novecento in onore di Donato Valli*
a cura di Marinella Cantelmo e Antonio Lucio Giannone
Galatina
Congedo Editore
2008
ISBN 9788880867890
Tomo I, pp. 183-201

Renato Aymone opera un'analisi dei manoscritti e delle varianti autografe del poemetto pascoliano *Il naufrago*, pubblicato per la prima volta sulla rivista «Il Marzocco» del 9 dicembre 1906 e quindi inserito nei *Nuovi poemetti*. L'indagine è volta a dimostrare come in partenza il poeta non si era proposto una rappresentazione esistenziale dell'uomo, in balia di una casualità che governerebbe l'intero creato. Nell'accostamento tra gli esseri e le onde del mare, invece, secondo Aymone, si potrebbe scorgere, plasmata nel personale immaginario pascoliano, «l'analogia con l'assenza delle classi e viceversa». A conferma di ciò, il critico individua tra le carte del poeta un progetto di *Poemetti socialistici*, all'interno del quale compare l'abbozzo di un componimento che, per temi e figure, appare geneticamente affine al *Naufrago*. In questo manoscritto si ricorda la figura di un "esule" russo, il cui cognome è Stefanoff. Aymone ipotizza, quindi, che il contesto faccia riferimento alle disposizioni varate dal governo russo con il cosiddetto *Manifesto di ottobre* verso la fine del 1905. Pertanto, *Il Naufrago* si potrebbe inquadrare all'interno di quella tematica socialista cui afferiscono altri testi quali *Il Pope*, *Alle "Kursistki"* e *Gli emigranti nella Luna*. Si segue, allora, l'evoluzione della scrittura del poemetto, dalla traccia in prosa alla prima versificazione, dove è evidente una forte insoddisfazione del poeta verso alcuni aspetti quali, per esempio, la forma del discorso o alcune rappresentazioni, fino alla seconda stesura, nuovamente in prosa, dove compare un ordine dispositivo dei motivi tematici che già rappresenta per linee generali quello della redazione definitiva. Attraverso le varie fasi, Stefanoff, personaggio a cui risulta attualmente impossibile assegnare una precisa identità storica, assume diverse connotazioni: prima «bello» e «biondo», poi, non più ritratto con la chioma al vento su un alto scoglio che sovrasta il mare, ma ormai esanime dopo il naufragio, col volto triste e con i capelli rossi, segni che denotano la volontà, scrive l'autore, di «rappresentare in emblema l'intiera umanità» e di pervenire «a una grandezza eroica attraverso un assoluto anonimato».

Martina Di Nardo

Alessandro Baldacci
Andrea Zanzotto. La passione della poesia
Napoli
Liguori
2010
ISBN 978-88-207-4925-5

È *mit Untertänigkeit, con umiltà*, che Alessandro Baldacci, come egli stesso afferma parafrasando la firma che Hölderlin utilizzava nel periodo tubinghiano, si confronta con il tentativo di dare della poesia zanzottiana una sistemazione organica quanto più confacente possibile a quella «portentosa produzione di senso» (p. 15) verso cui la spinge il poeta nell'intero corso della sua produzione. Quella di Zanzotto è, infatti, come sottolineato da Baldacci nell'*Introduzione*, un'esperienza poetica individuale, che ritrova il suo fondamento in un «percorso di ricerca radicato esclusivamente nell'arrischiata pratica della poesia» (p. 1), e che necessita, perciò, di una linea critica *ad hoc*, contraria a ogni sterile categorizzazione ermeneutica e fautrice di un'indagine tutta concentrata sulle potenzialità poetiche della *parola* zanzottiana, dilatata fino al punto di rottura e portata ad accogliere in sé tanto il *nonsense* del balbettio e della lallazione quanto, di contro, la proliferazione di campi semantici tra i più disparati «dentro uno sperimentare che assorbe nel proprio programma il piano concettuale come quello grafico e fonico della scrittura» (p. 3).
Volendo difendere Zanzotto dall'accusa di un *trobar clus* avulso dalla contestualizzazione storico-sociale, Baldacci rimarca con forza l'istanza etica che, legata ai due grandi traumi globali del secondo conflitto mondiale prima e dell'industrializzazione disumana poi, è alla base dell'*inventum* poetico. Esso, sebbene mai irretito nelle maglie del mero *engagement*, recupera infatti il dato reale, nel suo valore assolutizzante, all'interno del discorso poetico: si genera così un continuo cortocircuito, un perpetuo scarto rispetto a quell'«impossibilità» *del dire* tipica del sentire poetico, o *meta-poetico*, contemporaneo, tanto che tale impossibilità, per citare il medesimo gioco di parole usato da Baldacci, diviene piuttosto un'«impossibilità tutta da dire» (p. 7). La poesia zanzottiana, in linea con la riflessione neoavanguardistica, ammette dunque come materia grezza e punto di partenza dell'atto poetico tale *adýnaton*, ma esso viene costantemente mantenuto un passo al di qua dallo «scacco definitivo» (pp. 6-7), tanto che il critico pare individuare la cifra della poesia zanzottiana proprio nel rapporto di subordinazione concessiva che lega la condizione di frustrazione, di impossibilità, a un *seppure* ideologico che a essa fa seguire e oppone sempre un principio di volontà e *speranza*.
Nell'*Introduzione* l'autore sostiene, con abbondanza di argomentazioni e riferimenti testuali tratti tanto dalle liriche quanto dalle prose zanzottiane, che la parola del poeta di Pieve di Soligo si indirizza verso una ininterrotta «pasqua del senso» (cfr. p. 10), nella misura in cui la pregnanza semantica, speranzosa nel suo ridare profondità etica al detto poetico, non si costruisce in maniera organica, né, di contro, si consustanzia in repentine accensioni epifaniche, ma *ri-nasce* letteralmente, e spesso ossimoricamente e con inversione di polarità, dalle ceneri del senso primo.
All'*Introduzione* seguono due capitoli ben differenziati nel loro contenuto: nel primo, che porta il medesimo titolo del libro, *La passione della poesia*, l'autore tenta una ricognizione dell'intera produzione poetica zanzottiana, portata avanti sulla linea dell'analisi accurata e dettagliata del linguaggio nel suo porsi come *mètron* del rapporto significato-significante; nel secondo, invece, egli ricostruisce il percorso poetico che precede *Beltà*, la raccolta di maggior successo critico uscita nel 1968, a partire dalle prime prove risalenti agli anni Cinquanta, fino alle *IX Ecloghe*, edite nel 1962.
Nel primo capitolo, la lingua zanzottiana, definita da Baldacci un'«ultralingua» o una «superlingua» (cfr. rispettivamente p. 29 e p. 79), funziona come linea-guida in base alla quale misurare tanto le accensioni semantiche innovative o la totale regressione del senso al mero balbettio, quanto

l'interazione tra lingua e storia, tra *pàthos* poetico ed *èthos* sociale, tra memoria personale del piccolo paesello natale e *choc* collettivo per i traumi della guerra e dell'industrializzazione: «la poesia di Zanzotto forma [...] un composto polifonico di segni prelinguistici, linguistici e metalinguistici, un reticolo cutaneo su cui la storia produce continui "eritemi", allergie, infiammazioni» (p. 29).
Quel rapporto di subordinazione concessiva tra frustrazione e volontà già individuato dal critico nell'*Introduzione* si rivela con ancora maggior forza in questo capitolo, tanto che la poesia di Zanzotto pare mantenersi sempre sulla linea di un paradosso, sempre a metà tra due forze opposte che la tendono senza mai spezzarla, tra «eccentricità» (p. 34) e *centricità* insieme nei confronti del canone: Baldacci, per esempio, ritrova nell'«ontogenesi» della poesia di Zanzotto tanto una «funzione Mallarmé» quanto una «funzione Artaud» (pp. 29-30), la prima nel suo porre l'accento sulla purezza e autosufficienza del puro significante, quasi non sporcato dal dato reale, la seconda nel suo essere l'esatto opposto, con la regressione, per usare le medesime parole di Zanzotto citate nel testo, «ad una matericità, ad una fisicità, ad uno psichismo ridotto alle sue fasi primordiali» (p. 30). Così il linguaggio sembra nascere dalla confluenza di due rivoli, l'uno letterario, ma forzato fino all'*iperletterarietà*, l'altro comunicativo, ma dilatato fino quasi all'incomunicabilità, i quali vengono poi mantenuti e mescolati insieme proprio da quella *passione* che dà titolo a capitolo e libro, da una poesia intesa come costante ricerca etica, come «storiografia ultima», come «progetto civile» che sappia opporsi all'altrimenti inesorabile «*damnatio memoriae*» (pp. 42-43), e che sappia recuperare in sé quella profondità semantica, pur nelle sue stratificazioni, a scapito della quale, nell'accusa che Zanzotto fa alla Neo-avanguardia, si è mossa la poesia contemporanea.
Baldacci chiude il capitolo approfondendo la discussione sul concetto di sublime, nel quale di nuovo si intravedono e si confondono due poli, quello noumenico e insieme quello del fenomenico quotidiano, l'aspirazione alla trascendenza e di contro la stasi nel miasma materico, «orfismo e antiorfismo» (p. 56), dallo scontro dei quali emerge, quasi come sintesi, la possibilità di raggiungere, se non il sublime in sé, quantomeno la sublimazione, che conserva sempre «una radice etica, una prospettiva pedagogica» (p. 65), del dato reale.
Il secondo capitolo, pur spostando l'attenzione dal rapporto tra le dimensioni linguistico-fonetica e semantico-concettuale a un discorso di ricostruzione tematica della prima produzione zanzottiana, mantiene la medesima prospettiva critica che l'autore ha indicato nell'*Introduzione* e nel capitolo precedente: è proprio in quell'istanza etica e pedagogica che Baldacci ha già rivendicato alla poesia zanzottiana che si può riconoscere non solo il *fil rouge* che conduce, senza drammatiche interruzioni o inversioni, le prime prove del poeta alla raccolta di maggior successo *Beltà*, ma anche quel «principio (r)esistenza» (cfr. pp. 83 e ss.) che il critico indica come fondamento principale di tutta la produzione del poeta, in virtù del quale la poesia riesce a *esistere*, anche se nello spazio doloroso della ferita esistenziale provocata dai grandi sconvolgimenti storici del secolo scorso, e a *resistere* al nichilismo imperante, anche se «nel quadro di uno sfinimento delle tensioni e delle possibilità del simbolismo europeo, nell'estenuazione del patrimonio [...] dell'ermetismo» (p. 83).
Baldacci inizia il percorso analitico non dalla prima raccolta in senso cronologico, ma da *A che valse?*, uscita nel 1970 ma composta di testi risalenti al periodo tra il 1938 e il 1942, e dunque vero esordio poetico zanzottiano, nella quale la presenza del paesaggio costituisce un elemento imprescindibile per la stessa costruzione del dettato poetico, come sarà anche nella prima raccolta, *Dietro il paesaggio*, del 1951. In essa, al dato naturale, avvertito dal poeta come un «immenso donativo» (p. 92), nel quale poter sublimare il rapporto tra nascita ed *èros* da un lato e *thànatos* dall'altro, si affiancano le immagini mitiche del nido e del viaggio orfico-dantesco, dell'infanzia individuale e della realtà originaria collettiva, della pulsione alla vita in contrasto con il sentimento della finitudine esistenziale. Nella raccolta successiva, *Elegia e altri versi*, del 1954, invece, la crisi si fa più radicata e la meraviglia del mito e del paesaggio non costituisce più un appiglio valido, scalzata dalla «crudezza del presente che apre l'opera di Zanzotto ad un rapporto con il tempo segnato dall'ansia e dalla perdita» (p. 100).
Un più largo spazio è concesso dall'autore alla riflessione sulla terza raccolta, *Vocativo*, del 1957, che, ponendosi insieme come «punto di arrivo e punto di partenza» (p. 108), diviene l'emblema del

momento di passaggio dalle prime prove alle *IX Ecloghe*: lo scardinarsi dell'univocità monologante nella raccolta apre già la prospettiva alla dialogicità tra poeta e poesia della successiva, così come la regressione a uno *status* prelinguistico, «l'artificialità di un io vissuto solo come fatto grammaticale, caso vocativo» (p. 122) e la riflessione radicata *dentro* e *dietro* l'io anticipano già la metapoesia delle ecloghe.

Baldacci riconsidera le *IX Ecloghe* non solo in virtù del dialogo metaletterario che in esse si instaura riguardo la poesia sentita, fin dall'esempio virgiliano, come strenua ricerca di un senso che rinasca dal *nonsense*, ma anche e soprattutto in virtù del loro porre la necessità «di una integrale affermazione dell'"arcadia dell'umano", che finché permarrà storicamente frustrata, continuerà a vivere, nella storia, nella 'comunità utopica' (*Scritti sulla letteratura*, vol. 1, p. 345) in cui risiede l'origine, la passione e la testimonianza della poesia» (p. 146).

Dario Tomasello

Marco Antonio Bazzocchi
I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema
Milano
Bruno Mondadori
2010
ISBN 978-88-6159-442-5

I burattini filosofi somiglia ad una raccolta di saggi pensati e, conseguentemente, elaborati nel tempo, piuttosto che ad una monografia concepita organicamente. Ciò avviene, in ogni caso, di là dal fatto che i singoli testi siano, in effetti, usciti in precedenti occasioni. Il risultato, tuttavia (ed è questo dato a sorprendere), non ha nulla della cifra articolata, eppure disuguale, tipica della congerie di indagini concepite senza la necessaria destinazione del volume. Ad emergere, anzi, è il ribadimento di una coerenza metodologica fondata proprio su un approccio eterogeneo perché tale è la materia complessa che si intende esaminare. Pasolini, nel vivo di «una struttura che vuole essere un'altra struttura», pretende un'attenzione, una tensione per meglio dire, capace di molteplici attraversamenti. L'anelito che sostiene questo volume non è di carattere meramente definitorio, bensì di adesione impervia ad una strategia retorica incandescente ed imprendibile. Se l'ansia di Pasolini di inoltrarsi in se stesso, negli anditi più riposti della propria personalità, corrisponde ad una discesa *ad inferos*, l'assunto principale del saggio («mi sono rifiutato di iscrivere la "sua" morte dentro un'opera dove si parla continuamente di morte») risponde esattamente all'esigenza di riconsiderare l'*exemplum* pasoliniano (giacché, per paradosso, come modello esemplare si costruisce questa "vita inimitabile") riconsegnandolo all'empito fatale (vitale e mortale) della sua creazione artistica. Pertanto, il libro di Bazzocchi mirando al cuore delle questioni pasoliniane (ed è un cuore franto e stratificato, tramato da una coralità complessa di ossessioni ritornanti) risulta non solo più prudente, ma anche più efficace di più recenti tentativi di brutalizzazione. Il recente libro di Marco Belpoliti, per esempio, è tanto più pernicioso quanto più sottile ed ambiguo. Si salvaguarda, cioè, l'evidenza del delitto (delitto politico, si ribadisce con tutta l'astrattezza del caso), ma svuotandola del suo senso più efferato e riposto, cercando una pacificazione non richiesta con il "problema" dell'omosessualità pasoliniana e aggirando i molti elementi indiziari ancora nebulosi. Relegando, questa volta sì davvero, Pasolini ad un santino delle patrie lettere destinato ad un maledettismo decorativo, del tutto deprivato della sua sostanza etica ed epica. Italiana e misteriosa la morte di Pasolini, a dispetto di inopinati negazionismi dell'ultima ora, perché egli stesso sapeva che da che Italia è Italia, nessuna coscienza critica che sia realmente tale si è mai salvata da una calcolata eliminazione.
Non si sta qui parlando della sua assenza *in corpore vili*, ma della cancellazione sottile e sistematica dei numerosi cattivi pensieri che solo un'intelligenza acuminata della realtà ha saputo concepire. Sottile è, infatti, la linea che separa ciò che è incompreso da ciò che risulta incomprensibile per ragioni di comodo, per la comodità irragionevole di chi non accetta che ipotesi innocue di analisi della società vigente. Tuttavia, Pasolini non ha mai ceduto alla tentazione di credere che il mondo fosse innocente, per cui non ha voluto prospettare soluzioni semplici o possibili per un futuro destinato a preannunciarsi sempre più fosco. Oggi è facile parlare di profetismo pasoliniano, secondo una modalità ridimensionante, o addirittura irridente, eppure la forza incontestabile dell'autore sta nell'avere inscritto la propria azione intellettuale in un orizzonte escatologico con un nitore tale che nessun altro sarà in grado di ripetere in seguito.
Nel novero della recente mania per gli studi sullo spazio, intesi come proliferare di prospetti geocritici o di mappe variopinte e atlanti letterari, Pasolini sembra forzatamente indicarci, questo è uno dei punti di forza del volume di Bazzocchi, la supremazia e l'irredimibilità del tempo. In questo senso, la dimensione onirica, a partire da un sogno pasoliniano fatto nel secondo dopoguerra, assume quasi il valore di scaturigine predestinata di un itinerario in bilico tra pulsioni ancestrali e un'ineludibile militan-

za nella realtà della cronaca. Che poi si tratti di un sogno fittizio, costruito nell'officina laboriosa e consapevole del poeta piuttosto che nel suo chiaroscurale inconscio, è elemento che, in realtà, interviene a suffragio del sistema d'indagine del saggio, impegnato a snidare le tracce della malizia pasoliniana, ovvero la caratura di una coscienza perennemente presente a se stessa. Il sogno diventa la chiave per comprendere «uno dei fatti più nuovi e imprevedibili della cultura italiana del Novecento»: il passaggio di Pasolini dalla letteratura al cinema. Tuttavia, come riferisce Bazzocchi, non si tratta né di un passaggio indolore né di un'apostasia, anzi «il cinema consente alla letteratura di recuperare la propria origine profonda».
Se è vero che «attraverso il cinema la letteratura si guarda allo specchio e si riconosce», verrebbe da dire con quel Carmelo Bene, sodale occasionale ma non casuale del poeta di Casarsa, che i migliori film non si può che leggerli. In questa ottica, è il rapporto tra l'esistenza e la sua fine che il cinema mette in corto circuito, autoconferendosi, per statuto, una coazione a ripetere che ha qualcosa della fissità immutabile della morte: «la morte compie un fulmineo montaggio della nostra vita».
Nei sette capitoli in cui il volume di Bazzocchi si articola, l'opera pasoliniana, al contrario di qualche *excusatio non petita* di troppo («Non ho mai affrontato nessuna opera vera e propria di Pasolini ma ho costruito alcuni percorsi che partono spesso da zone periferiche»), viene perlustrata e sottoposta ad un'osservazione calibrata e potentemente originale. Tra gli altri saggi, spicca quello eponimo, dedicato ai "burattini filosofi". Qui, la polarità morte/vita si organizza intorno alla dialettica realtà/finzione costitutiva del celeberrimo episodio *Che cosa sono le nuvole?* I riferimenti iconografici alla pittura di Velàzquez innescano una revisione del rispecchiamento traumatico tra scena e platea, alla luce della lettura foucaultiana de *Las meninas*. I passaggi di stato prefigurano una teoria del ribaltamento continuo dei registri che ha sempre una sua motivazione stilistica. Soprattutto, però, è la silhouette di Totò, già al centro del capitolo *Dante al Cinema*, a offrirsi come emblema vivente di una ben ritualizzata «permutazione del triviale e del nobile». D'altronde, il problema del sacro, come delicato deposito e come possibilità di oltraggio, sottintende la quasi totalità dei riferimenti testuali. È il caso del capitolo dedicato a *Teorema*, opera versipelle come il suo misterioso protagonista. L'Ospite è capace di dare la vita, spesso sotto forma di energia sessuale, ma è anche capace di dare la morte, una morte che coinvolge cose e persone, realizzando uno scarto significativo dal tempo ciclico della tradizione al tempo unilineare della storia: «ll tempo degli dèi agricoli simili a Cristo era un tempo "sacro" o "liturgico" di cui valeva la ciclicità, l'eterno ritorno. Il tempo della loro nascita, della loro azione, della loro morte, della loro discesa agli inferi e della loro resurrezione, era un tempo paradigmatico, a cui periodicamente il tempo della vita, riattualizzandolo, si modellava. Al contrario, Cristo ha accettato il tempo "unilineare", cioè quella che noi chiamiamo storia. Egli ha rotto la struttura circolare delle vecchie religioni: e ha parlato di un "fine" non di un "ritorno"» (Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 1975, pp. 108-109). Nel vivo dell'ottica pasoliniana, il personaggio dell'Ospite si accredita come l'immagine parodica di un *alter Christus*, la certificazione dell'impossibilità che ci possa essere un ricominciamento della vita, un nuovo ciclo. Questo assunto amaro, ci ricorda Bazzocchi, coincide con la necessità pasoliniana di dedicarsi ad un'esperienza della verità, mai puramente «affermativa», ma, al contrario, improntata ad un processualità dinamica, all'azione, alla «gestualità». Non a caso, una lunga riflessione su *Verità e realtà* suggella questo volume. Qui Bazzocchi insegue Pasolini sul terreno più lubrico, quello dell'osservazione acuta, quotidiana, del metabolismo strozzato della società moderna. Pasolini sa che società e verità non condividono un medesimo destino e la pietà consiste nel raccontare questa discrasia piuttosto che illudersi che essa non esista, gettandosi senza paura alla ricerca del fantasma di una generazione che, con un brivido, ha intuito l'avvento di un secolo senza più padri, irrimediabilmente povero. Il corvo di *Uccellacci uccellini*, se fosse resuscitato nell'orizzonte opaco del postmoderno, scamperebbe al suo banchetto in "salsa piccante", ma resterebbe desolatamente muto, riluttante a qualsivoglia doppiaggio, doppiato forse, nel giro impertinente della storia, dalla velocità ottusa di altre generazioni.

Giulia Murgia

Marco Antonio Bazzocchi
Personaggio e romanzo nel Novecento italiano
Milano
Mondadori
2009
ISBN 978-88-6159-281-0

Assumere come punto di vista privilegiato quella particolare specie umana appartenente al "popolo dei narrati", il cittadino di carta, incessantemente interessato ai rapporti umani, che elegge a propria dimora i romanzi e i racconti, l'*homo fictus* di cui parlava Forster, è la scelta compiuta da Marco Antonio Bazzocchi, docente di Letteratura italiana presso l'Università degli Studi di Bologna, profondo conoscitore, tra i tanti indirizzi della sua attività scientifica, in particolare dell'opera di Pascoli e di Pasolini.
Non un percorso estemporaneo o accidentale, ma un volume, il suo *Personaggio e romanzo nel Novecento italiano*, che si inserisce all'interno del progetto di una collana della Mondadori dedicata ai "Temi del Novecento", che si pone come obiettivo quello di focalizzare l'attenzione critica non tanto sull'autore quanto sul testo. Accennare al disegno nel quale la pubblicazione di Bazzocchi si inscrive permette di comprendere meglio il processo di tematizzazione al quale egli sottopone il personaggio. Lo si voglia o meno, lo si consideri una semplice funzione, un soggetto, un attore o una "nozione scaduta", come faceva Alain Robbe-Grillet, il personaggio non cessa davvero mai – anche nella particolare temperie teorica e non solo che ha percorso il secolo appena trascorso, attraverso la revisione del canone, la morte dell'autore, la crisi dell'eurocentrismo, la scuola dello sguardo, il *Nouveau Roman*, il postmoderno – di essere un elemento centrale e imprescindibile della struttura narrativa. La decisione di delimitare il campo di studio al solo Novecento evidenzia il modo in cui la rivisitazione italiana di questa nozione scardini completamente l'orizzonte di attesa del lettore ottocentesco, abituato ai rassicuranti protagonisti tradizionali, e collochi invece la riflessione romanzesca sulla linea di confine, sempre più labile, tra il familiare e il perturbante. Dodici romanzi, dodici capitoli, nei quali i dodici personaggi, incarnazioni di un'idea di letteratura e di società in continua evoluzione, presentano invariabilmente un nucleo di elementi costanti che vengono poi declinati in innumerevoli varianti presso ogni singolo autore.
Sono soggetti che fanno essi stessi sistema nel configurare e nel rappresentare, in quanto esseri di carta, ma anche proiezioni miniaturizzate di un io individuale e collettivo, l'evoluzione del romanzo italiano novecentesco e dei problemi portati alla ribalta sulla scena letteraria italiana. «Antropologia immaginaria» quella di cui parlava Stara in un volume da lui recentemente curato (Arrigo Stara, *L'avventura del personaggio*, Firenze, Le Monnier, 2004, p. 11), antropologia inventata, talvolta onirica, fittizia certamente, ma anche paradigma sempre aperto (come voleva Seymour Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche, 1981), portavoce di autentici conflitti problematici. I personaggi che si affacciano dalle pagine del volume di Bazzocchi sono rappresentati come dispersi nelle motivazioni, discontinui nei desideri, alienati dalla società circostante, sopraffatti, decadenti e contraddittori, trionfanti e disorientati. E se la lente di Bazzocchi non desiste mai dall'intenzione di mettere a fuoco e di sottoporre ad ingrandimento le azioni e le volontà del protagonista, neanche si dimentica delle altre voci che continuamente lo attraversano, del sistema delle relazioni che instaura con gli altri personaggi tra i quali è immerso e che ne definiscono l'identità e lo statuto, secondo un gioco di ruoli che può essere altamente codificato e convenzionale oppure fluido, se non del tutto amorfo.
Le sagome dei dodici protagonisti, raggruppati da Bazzocchi in quattro sezioni, secondo una scansione cronologica che copre l'arco di circa ottant'anni (da *Il fu Mattia Pascal* ad *Aracoeli*), ci vengono incontro già dai titoli dei capitoli a loro dedicati, e presi uno dopo l'altro confluiscono in una

lunga galleria di fuori norma, di irregolari e di isolati. C'è un «personaggio ombra» (p. 23), come il morto vivente Mattia Pascal di Pirandello. C'è un personaggio «inaffidabile» (p. 33), come l'inetto ma trionfante Zeno della *Coscienza* di Svevo o ancora un personaggio «estraneo al mondo» (p. 46), come l'inconcludente Michele degli *Indifferenti* di Moravia. Questi tre personaggi sono la prima testimonianza della condizione di smarrimento e di debolezza vissuta da una generazione di scrittori, che giunge, attraverso l'esplorazione dei fallimenti e delle contraddizioni dei propri attori, a forme insospettate di spietata autocoscienza, di vera e propria rottura rispetto alla tradizione italiana precedente, intaccata irreversibilmente proprio nel pilastro portante della narrazione.
E proseguendo lungo la trattazione scopriamo che i personaggi, in quanto tasselli mobili del testo, spesso compiono un viaggio esistenziale, che è anche un'esplorazione negli andirivieni della memoria, oltre che una riscoperta dei luoghi simbolo delle proprie origini. Siano essi la Sicilia di Silvestro di *Conversazione in Sicilia* di Vittorini, le Langhe dell'emigrante Anguilla di *La luna e i falò* di Pavese, l'Andalusia di Manuele di *Aracoeli* di Elsa Morante o ancora la Germania percorsa dallo studente Giovanni nel *Lunario del paradiso* di Celati, l'avventura verte sempre intorno alla ricerca di un inafferrabile e sfuggente senso del mondo, in cui la dimensione spaziale è pretesto per evocare e coinvolgere quella temporale. Ad esso si può approdare, secondo Vittorini, attraverso la demistificazione delle finzioni messe in atto dal linguaggio, oppure, nella visione di Pavese, scorgendo il suo significato più intimo in una dimensione tragica destinata a trasformare definitivamente il personaggio stesso o ad annullarne ogni speranza di rinascita e di salvezza, come per Elsa Morante in *Aracoeli*. Ma è vero anche che un senso del mondo può rimanere del tutto inattingibile in un reale continuamente in evoluzione che non si lascia ingabbiare all'interno di un unico piano interpretativo, come ci dimostra il finale onirico di *Lunario del paradiso*.
Nell'abiezione e nel groviglio di quel labirinto che è la realtà ci si può immergere cercando di dipanarne i fili in una indagine dal sapore filosofico, come accade all'ispettore Ciccio Ingravallo di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Gadda, oppure cercare di guardare la realtà mantenendo quella «giusta distanza» (p. 90) che costituisce il vero segreto della magia di uno scrittore come Calvino ed insieme il punto di forza del bambino che anela a diventare adulto, il piccolo Pin di *Il sentiero dei nidi di ragno*. Il rischio che si corre è naturalmente quello di restare avviluppati nell'inestricabile «magma delle cose» (p. 105) e l'esempio lampante ne è il Riccetto di *Ragazzi di vita* di Pasolini.
Dalla vita meditativa di chi è, come il pittore Dino di *La noia* di Moravia, «prigioniero del pensiero» (p. 120), ma anche dell'ideologia e dell'intellettualismo, impotente di fronte al senso di insondabile assurdità che pervade le cose e gli oggetti, anche il mondo operaio della fabbrica raccontato da Albino Saluggia nel *Memoriale* di Volponi nasconde le mille insidie dell'alienazione e dell'annullamento di chi non riesce più a distinguere tra macchina e uomo.
Se una profonda lacerazione sembra separare la concezione che del personaggio potevano avere gli autori e i lettori dell'Ottocento, questa si può ravvisare, secondo Bazzocchi, proprio nella percezione esasperata di una crisi imminente o già consumatasi, di un'inquietudine angosciosa e asfittica, che conduce alla paralisi dell'azione e sulla soglia dell'afasia e della parola stravolta. In questa rivoluzione che tocca il romanzo novecentesco anche italiano, i personaggi scelti da Bazzocchi e le loro storie tematizzano il turbamento, la frustrazione e l'incongruenza dell'epoca alla quale appartengono. Non racchiudono un messaggio consolatorio né offrono una risposta alla domanda contenuta nel libro, ma si tramutano in vettori del dubbio, collettori paradigmatici di ipotesi insolute e destinate a restare per sempre in sospeso. Solo così i «personaggi-particella» di cui parlava Giacomo Debenedetti (*Il personaggio uomo*, Milano, Il Saggiatore, 1970), ormai disintegrati, possono aprire nuove strade circa le possibilità di fare racconto in un modo del tutto nuovo, orientando la collocazione dei romanzi nei quali abitano all'incrocio di forme narrative tradizionali e inedite, permettendo l'investigazione della carica sovversiva di un linguaggio sempre più libero dai condizionamenti.

Lucio Felici

Belli ritrovato. La Raccolta Gabrielli Bonaparte con varianti autografe inedite
edizione critica di Massimo Colesanti
Roma
Edizioni di Storia e Letteratura («Quaderni di cultura francese» a cura della Fondazione Primoli», 45, serie «Studi e testi napoleonici» diretta da Massimo Colesanti)
2010
ISBN 978-88-6372-169-0

L'ambigua clandestinità cui Belli condannò il suo «monumento della plebe di Roma» è all'origine di una lunga tradizione sia di copie di sonetti sparsi (molti i falsi) sia di raccolte manoscritte apografe, che testimoniano la circolazione, in veste alterata e in mescolanza con apocrifi, di un gruppo ristretto di sonetti romaneschi. Alle 22 raccolte schedate e descritte da Roberto Vighi nella sua edizione critica delle *Poesie romanesche* di Belli (vol. IX, 2, Roma, Libreria dello Stato, 1992, pp. 219-22) se ne aggiunge ora una ventitreesima, denominata *Raccolta Gabrielli Bonaparte*, che è stata ritrovata nella Fondazione Primoli di Roma e che si distingue da tutte le altre perché presenta caratteristiche uniche e inattese, tanto da aver meritato un'edizione critica e commentata ad opera di Massimo Colesanti, francesista illustre che della Fondazione – deputata alle relazioni culturali tra Italia e Francia – è il presidente.
Per intendere la portata del ritrovamento fa da bussola il saggio introduttivo dell'editore-curatore: una quarantina di pagine scandite in quattro paragrafi. Il primo, *Una "trouvaille", fra delusioni e entusiasmi*, racconta come nella primavera del 2009, nel corso del riordinamento del ricchissimo Archivio, sia emersa una busta con la soprascritta Gioacchino Belli: Colesanti l'apre e ci trova un fascicoletto di 24 pagine non numerate contenente 21 sonetti romaneschi, 18 con titoli in italiano e 3 senza titoli. Gli è facile constatare che 2 sono apocrifi, gli altri copie di noti sonetti, uno dei quali, *Diciotto iscrizioni*, estraneo al *corpus* dialettale perché è una canzonatura bonaria dell'italiano scorretto delle insegne dei negozi. La delusione per la mancata scoperta di "inediti" non spegne la sua curiosità: messi sotto la lente i fogli ingialliti, si accorge che, dei 19 sonetti di Belli, 17 sono copie apografe con correzioni d'altra mano, 2, *Er civico de corata* e *Ce sò bbaruffe*, non presentano correzioni e sono scritti dalla stessa mano intervenuta sugli apografi. I minuziosi confronti con gli autografi della Biblioteca Nazionale di Roma non lasciano dubbi: quella mano è di Belli, e d'altronde non poteva essere che lui a riportare a lezione corretta (con varianti) i luoghi alterati del manoscritto. Dunque un documento di straordinaria interesse biografico, storico e filologico. Gli interventi di Belli (incluse le due riscritture integrali) riguardano sonetti composti dal 1830 al 1843, un campione discretamente rappresentativo, pur nella sua esiguità, di quasi tutto l'arco della produzione. Li elenchiamo ripristinando i titoli originali e l'ordine cronologico ignorato e perciò stravolto dal copista: *Li conzijj de mamma* (1830); *La sala de Monziggnor Tesoriere*, *Er prestito de l'abbreo Roncilli*, *Li soprani der Monno vecchio*, *La poverella* (1832); *L'orazzione a la Minerba*, *La Sonnampola* (1833); *Le chiamate dell'appiggionante* (1835); *L'immassciata bbuffa*, *Er Cardinal protettore* (1836); *Er civico de corata*, *Er viatico de l'antra notte* (1837), *Li penzieri dell'omo* (1838); *L'incontro der beccamorto*, *Ce sò bbaruffe*, *Er ricramo*, *'Na ssciacquata de bbocca*, *Er regazzo de bbottega* (1843). Poiché la raccolta è databile tra il 1853 e il 1861 (anno che figura nell'ultimo foglio), ci troviamo di fronte al caso unico di un Belli anziano che ritorna sui propri testi a distanza di venti o trent'anni dallo loro composizione e quando, da almeno cinque anni, ha smesso di scrivere versi romaneschi.
A chi era appartenuta la raccolta? Come è finita in quel luogo? I sigilli impressi sulle pagine da 1 a 17 sciolgono l'enigma: alcuni di essi racchiudono una A sormontata da corona imperiale, iniziale di Augusta figlia di Carlo Luciano Bonaparte, figlio di Luciano fratello di Napoleone; altri le lettere P.G sormontate da corona principesca, iniziali del marito e cugino Placido Gabrielli, destinatario

della famosa lettera in cui Belli ragionò sull'impossibilità di tradurre in romanesco il Vangelo di Matteo: lettera del 15 gennaio 1861, stesso anno posto a chiusura del fascicolo e quindi indizio che in quel torno di tempo si erano infittiti i rapporti del poeta con la famiglia Gabrielli Bonaparte. Il secondo paragrafo, conseguentemente, è dedicato a *Belli e «ttutta sta gginìa de Napujjoni»*, cioè alle infinite ramificazioni dei napoleonidi di Roma, con le relative parentele acquisite: un intrico per il quale ci viene in soccorso l'albero genealogico posto in appendice. Colesanti ci si addentra per spiegare il trattamento che Belli riserva a loro e allo stesso Napoleone nella sua opera, e per formulare congetture sulla presenza della raccolta nella Fondazione. È presumibile che i coniugi Gabrielli abbiano commissionato a un copista o a un segretario la trascrizione di un gruzzolo di sonetti che circolavano sotto il nome di Belli e, contando sull'amicizia del poeta, gli abbiano chiesto di rivederla e autenticarla. Belli fece di più: apportò modifiche anche rispetto agli autografi in bella copia già consegnati a monsignor Tizzani (quelli alla Nazionale di Roma, che sono messi a testo nelle correnti edizioni), vergò un deciso «No» su uno dei due apocrifi (l'altro è un'aggiunta posteriore alla sua revisione), riscrisse di suo pugno due sonetti. Forse ci lavorò nella dimora dei Gabrielli, il palazzo di Monte Giordano che, più tardi, rovesci di fortuna costrinsero Placido a vendere insieme alla biblioteca, al mobilio e agli arredi; e il nipote, il conte Giuseppe Primoli, grande collezionista e celebre fotografo, li ricomprò all'asta nell'ultimo scorcio dell'Ottocento. Cimeli e quadri sono ora nel Museo Napoleonico, libri e manoscritti – con la raccolta in questione – nell'annessa Fondazione che al conte è intitolata. Dunque un Belli più volte "ritrovato", da un palazzo nobile all'altro, attraversando un'asta, ma sempre restando nelle mani dei napoleonidi.
Si arriva così al terzo paragrafo, *Limiti, qualità e importanza della raccolta*, e alle *Conclusioni*, dove Colesanti immerge in profondità i testi della raccolta nel *mare magnum* dei sonetti, rintraccia relazioni ravvicinate e distanziate interne al *corpus*, procede a confronti sistematici con altre raccolte tradizionali e con le principali edizioni a stampa, da quelle clandestine al Salviucci, a Morandi, Vigolo e Vighi. Il discorso via via si allarga, passando dai particolari, di contenuto e di forma, alle questioni generali, destinate a non risolversi mai, e alle quali tuttavia Colesanti porta un contributo meritorio di personali approfondimenti: la religiosità di Belli, i suoi atteggiamenti politici strumentalizzati da parti opposte, l'intreccio nella sua opera tra oralità e scrittura ecc.
L'edizione della raccolta è rigorosamente diplomatica. Colesanti trascrive uno per uno i 21 sonetti nella sequenza del fascicolo, mettendo a testo – e a fronte delle fotografie degli originali – gli apografi con le correzioni d'autore, i due autografi e i due apocrifi. Segue l'apparato così articolato: registrazione di tutti i luoghi prima degli emendamenti di Belli; correzioni e modifiche di Belli rispetto agli autografi anteriori a quelli conservati alla Nazionale; collazione con altre copie presenti in altre raccolte manoscritte e con le varie edizioni a stampa; infine le *Note di commento*, che sono dei veri e propri microsaggi fitti di nuove acquisizioni critiche che spaziano su una larghissima superficie intertestuale. Qui il filologo si pone in ascolto di ogni minima modifica d'autore, persino di punteggiatura e di maiuscole/minuscole, soppesandone il valore formale, metrico, fonico, e riportando ogni minuta osservazione nel flusso mutevole dei 2279 sonetti. Per il rispetto della grafia, egli è il primo a riprodurre – come pure si sta facendo nel «Meridiano» in preparazione a cura di Pietro Gibellini e di chi scrive – il segno, una specie di apostrofo, che Belli mette sulla *c* affricata palatale sorda per indicarne la pronuncia schiacciata e strascicata romanesca: per esempio, nel famoso sonetto *Le chiamate dell'appiggionante*, v. 4, «Ćiavete 'na piluccia mezzanella?».
Ovviamente la parte più rilevante, per la sua incidenza filologica, è costituita dalla classificazione e interpretazione delle varianti. A volte Belli non corregge rifacendosi alla bella copia affidata a Tizzani, ma riprendendo altre sue lezioni precedenti o successive: è il caso di *Li penzieri dell'omo*, dove ripristina il titolo *Li penzieri der Monno* che già aveva adottato per la trascrizione del sonetto, con grafia semplificata, nella lettera a Vincenza Roberti, l'amata Cencia, del 29 dicembre 1846. Altre volte innova del tutto, come in *Li soprani der Monno vecchio*, v. 9: nell'autografo del 1832 si legge «Chi abbita a sto Monno...», che nella raccolta diventa «Chi nasce a questo monno...». Belli non corregge secondo il suo autografo originale e modifica, invece, in «Chi bazzica a sto monno...», dove il verbo è molto più vivace ed espressivo, perché *bazzicare* si dice soprattutto nel senso di

“frequentare luoghi o compagnie non raccomandabili”. Ci sono poi altre varianti in cui si verifica una specie di osmosi tra lezione d’autore e mutamenti avvenuti per trasmissione orale, i quali, una volta trasferiti in copie manoscriite, ritornano all’autore: ossia le copie funzionano da antigrafi. È il caso del v. 8 di *Le chiamate dell’appiggionante*, che nell’autografo della Nazionale suona «Un pizzico de spezzie e una padella?», mentre nella raccolta diventa «Un pizzico de sale e ’na padella?»: Belli l’ aggiusta in «Un pizzico de sale e ‘na padella?», accettando una variante popolare che si trova già nelle raccolte più antiche, come quella Balestra e quella del Fondo Ricci-Del Drago. Ed è una variante migliorativa, perché sveltisce il verso eliminando la fastidiosa assonanza *pizzico-spezzie* e sostituendo la locuzione poco usuale *pizzico de spezzie* con il più comune *pizzico de sale*. In senso contrario va invece una variante di *’Na ssciacquata de bbocca*, dove il locutore (o piuttosto una locutrice) spettegola, fa insinuazioni su due ragazze che improvvisamente sono passate dalla miseria al lusso e, riferendosi al padre defunto che le credeva due perle di virtù, esclama: «Eh rrrïuprisse l’occhi er zor Filisce!». Così, nell’autografo del 1843, si presenta il v. 9, che il copista dei Gabrielli Bonaparte altera in «Eh! se raprisse l’occhi er sor Felice!». Belli corregge non ripristinando l’originale, ma modificando in «Eh rriarzassi la testa er zor Filisce!», variante della tradizione popolare che Morandi, nell’ edizione dei *Duecento sonetti* del 1870, metterà a testo in forma un po’ diversa («Oh rialzasse la testa er zor Filisce!»), scambiandola per originale d’autore. Dunque Belli accetta esplicitamente la versione popolare preferendola alla propria. Colesanti commenta: «[...] se nell’autografo egli usa un’immagine usuale, anch’essa indubbiamente efficace per auspicare l’impossibile resurrezione del padre morto [...], egli sembra ora cambiare qui l’immagine [...] ponendo l’accento piuttosto su un risveglio di stupore e d’indignazione, uno scatto di energia [...] e come minaccioso e combattivo, con gravi conseguenze per le ragazze» (p. XLVII).
Di interventi, anche più complessi e significativi, la raccolta ne offre a decine, ma non meno preziose sono certe correzioni e messe a punto che Colesanti fa riguardo alle “fonti”. Ci limitiamo a segnalare il lungo *excursus* sul *topos* letterario e popolare del militare spaccone nel commento a *Er civico de corata*, e l’altro sui circostanziati riscontri fra *La Sonnambula* di Bellini e il sonetto *La Sonnampola*: riscontri che non sono riducibili a una generica suggestione e ammirazione suscitata dal melodramma dell’amato compositore, in quanto Belli, specie nella seconda quartina, trae spunto da un luogo specifico del libretto di Felice Romani, il quale aveva rifatto a modo suo la trama del *vaudeville* di Scribe e Delavigne.
Il *Belli ritrovato* è un’esemplare lezione di metodo e, con le sue acquisizioni filologiche ed esegetiche che s’irradiano dalla piccola raccolta all’intero *corpus*, s’impone come riferimento obbligato ai i futuri editori e interpreti del capolavoro romanesco. Ed è un libro, fra l’altro, che si legge piacevolmente, perché contempera la severità della filologia con l’eleganza a tratti narrativa della scrittura: una dote che Colesanti ha ereditato dal suo indimenticato maestro Pietro Paolo Trompeo, facendola propria e rinnovandola con un gusto tutto personale e con i più aggiornati strumenti della critica testuale. Come il suo antico maestro, Colesanti è da tempo uno dei più autorevoli stendhaliani, e come lui ora si palesa finissimo e appassionato indagatore di Belli e della cultura romana dell’Ottocento.

Laura Melosi

Novella Bellucci
Il «gener frale». Saggi leopardiani
Venezia
Marsilio
2010
ISBN 978-88-3179-946-1

La fragilità, nel cui spazio semantico l'oggetto di questo libro si inscrive, è in primo luogo quella propria del genere femminile: sociale e culturale *sub specie* biologica. Parte da qui l'analisi di Novella Bellucci, e il fatto che Leopardi, per una sensibilità creaturale tutta sua, ne possedesse una maggiore consapevolezza rispetto a quella che il suo secolo ne volle avere, autorizza l'autrice a svolgere considerazioni su alcuni testi di rilievo sintomatico (in particolare le cosiddette «canzoni rifiutate», *Nella morte di una donna fatta trucidare col suo portato dal corruttore per mano ed arte di un chirurgo* e *Per una donna inferma di malattia lunga e mortale*, entrambe del 1819), che non si fatica a trovare convergenti con la riflessione moderna sul corpo delle donne nel presente e nella storia. Questo è uno dei tre principali fili del discorso intrecciati nella trama spessa di un volume che riunisce saggi scritti in occasioni diverse, nell'arco di un quindicennio di studi: solo una parte, invero, della ininterrotta fedeltà di questa sensibile e appassionata interprete dell'opera leopardiana. Un secondo filo del ragionamento, rappresentativo di una sfera degli interessi critici della Bellucci che va oltre l'Ottocento letterario, coglie la fragilità nell'inclinazione alla malinconia patente nel primo Leopardi, in particolare nelle pagine autobiografiche del *Diario* o *Memorie del primo amore*, che raccontano l'esperienza dell'innamoramento folgorante per Gertrude Cassi Lazzari (dicembre 1817) e della repentina perdita dell'oggetto d'amore. Tale processo si fa condizione emblematica dell'esistenza stessa, segnata dal desiderio e dalla lacerazione, e dalla loro ineluttabile eredità malinconica. Ma l'essere «frale» trova conferma in specie nel senso individuale della precarietà. Per estensione, il concetto di fragilità arriva a significare la fatale caducità dell'intero genere umano, alla quale c'è un unico elemento capace di opporsi, ed è la forza dell'amore. Proprio l'amore, tuttavia, porta la cognizione della fragilità ai suoi esiti estremi, perché esso è intrinsecamente connesso alla esperienza della lontananza, della impossibilità, della fine. È in questo paradosso, enunciato in avvio di trattazione, che consiste il terzo filo del discorso, coincidente con un nodo filosofico ed emotivo in continuo riaffacciarsi nell'opera leopardiana, con esiti psicologicamente e poeticamente variati. I tre capitoli centrali, dedicati al «codice lirico amoroso» dei *Canti* (da *Il primo amore* ad *Alla sua donna*), alle figure di «automi, fantasmi, simulacri» d'amore in testi che vanno dalla *Proposta di premi fatta dall'Accademia dei Sillografi* ad *Aspasia*, e all'altra figura del «magnanimo felice» che fa la sua comparsa nel finale della *Storia del genere umano*, si incaricano di ripercorrere lo svolgersi articolato del pensiero leopardiano intorno al tema capitale dell'attraversamento dei territori amorosi come possibilità conoscitiva.
Si comincia con la rivelazione degli sconvolgenti effetti d'amore su un cuore impreparato a riceverli, notomizzati da Leopardi nei frammenti del *Diario del primo amore* con la fredda lucidità di un osservatore interessato ai meccanismi dei fenomeni psichici ed emotivi. Viceversa, dal «caldo della memoria» scaturisce la versione poetica dell'*Elegia I* (poi intitolata *Il primo amore*), nel punto esatto in cui la prosa memorialistica, implacabilmente autoriflessiva, naufraga nell'entropia. Tale è il nucleo dimostrativo del capitolo *Scrittura e malinconia nel primo Leopardi*, nel quale la Bellucci offre spunti di riflessione anche in merito ad altri tentativi leopardiani di prosa autobiografica, dai cosiddetti *Ricordi d'infanzia e di adolescenza* alla *Storia di un'anima*. Si può essere d'accordo con lei nel prescindere dalla discussione sul primato estetico della prosa analitica sulla poesia lirica, che ha coinvolto la gran parte dei critici che si sono occupati di questo primo Leopardi (valga per tutti l'osservazione di Blasucci sulla «dissociazione» tra «istanza conoscitiva» del diario e «assunto poe-

tico» dell'elegia). Ciò che all'autrice preme soprattutto sottolineare è invece il conflitto che si instaura tra i due testi "gemelli": il primo interessato a razionalizzare i sentimenti e le emozioni a rischio dell'ipertrofia tipica della modernità (per Leopardi il «tempo dove tutto è civiltà, e ragione e scienza e pratica e artifizi»); il secondo impegnato a far parlare un cuore «soprammodo tenero e sensitivo», che con gli accenti petrarcheschi e stilnovistici del suo canto riscatta sul piano immaginativo la riflessione analitica dell'autobiografo. La sintesi teorica di queste due fasi va riconosciuta nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, che di lì a poco (nel 1818) si incaricherà di mettere nero su bianco la «condanna della scrittura analitica come tipica della condizione moderna, romantica» e l'affermazione delle caratteristiche della vera poesia sentimentale: nient'altro che «il dettato del cuore, in presa diretta, senza mediazioni razionali» (p. 71).
Lo stato necessario al dispiegarsi della potenza amorosa per Leopardi è l'assenza, così come dimostra l'ultima canzone composta nell'autunno 1823, *Alla sua donna*, al centro della quale non sta l'oggetto reale della passione, ma il pensiero d'amore. Opportunamente la Bellucci richiama il legame lessicale e semantico che corre tra la conclusione del *Primo amore* («Spira nel pensier mio la bella imago, / […] / […] e sol di lei m'appago») e gli ultimi due versi della quarta stanza della canzone («che dell'imago, / poi che del ver m'è tolto, assai m'appago»). Tra questi due testi, che si può dire rispettivamente aprano e chiudano la prima stagione della lirica leopardiana, l'autrice delinea un percorso di «progressiva problematizzazione della figura poetica dell'oggetto d'amore nel senso di un suo progressivo venir meno» (p. 84), che passa attraverso le fasi della perdita per lontananza nel *Primo amore*, della perdita per morte nel *Sogno*, dell'assenza per impossibilità psichica a concepire l'immagine amorosa nella *Vita solitaria*, fino all'annullamento dell'oggetto stesso in *Alla sua donna*: inno a una «innamorata dell'autore» che non c'è, o meglio a una «*donna che non si trova*», come Leopardi scrive in corsivo nelle *Annotazioni* stampate nell'edizione bolognese delle canzoni del 1824. Questa lirica, che prelude in termini cronologicamente ravvicinanti alla fase compositiva delle *Operette morali*, anche ideologicamente vi si trova già immersa, dal momento che qui la poesia è concepita come espressione filosofica. Una filosofia che risente con chiarezza dell'assidua consuetudine con i dialoghi di Platone che assorbono il tempo leopardiano dello studio in questo periodo e che si esprime nelle forme di un esibito e cristallizzante petrarchismo, talmente esorbitante la misura da creare un effetto di straniamento che non è sfuggito ai lettori della canzone (Savarese *in primis*).
Se questo inno d'amore è rivolto a un oggetto inesistente, posto al di là dell'esperienza del tempo e dello spazio umani («non vive in terra» e «noi non siamo suoi contemporanei»: *Annotazioni alle dieci Canzoni*), significa che il sentimento amoroso che nasce su questa inesistenza abita i luoghi del negativo, tanto ideologici quanto espressivi. Lo confermano le accuratissime analisi tematiche e stilistiche che sono state condotte su questo testo "limite" della poetica leopardiana; e lo confermerebbe anche la sarcastica trovata dell'invenzione di una macchina-donna perfetta nella *Proposta di premi fatta dall'Accademia dei Sillografi*, l'operetta che nel febbraio 1824 vede ribaltata la frustrazione di una ricerca destinata al fallimento in un successo di pigmalionica memoria. Solo che è difficile credere all'autentica convinzione del Leopardi che propone una soluzione di questo tipo, perché l'irrisione parodica dei Sillografi nei confronti del rapporto amoroso neanche un mese prima era stata preceduta (e in prospettiva sconfessata) da un vero e proprio colpo di scena nel contesto tragico della *Storia del genere umano*, ossia la discesa tra gli uomini di Amore figlio di Venere Celeste, l'unico dei fantasmi emissari di Giove a dimostrarsi capace di intervenire con un qualche profitto sulla condizione antropologica dell'infelicità: «Quando viene in sulla terra – scrive Leopardi nell'operetta d'accesso all'intero libro – sceglie i cuori più teneri e più gentili delle persone più generose e magnanime», e diffondendo in essi soavità, nobili affetti, virtù e forza d'animo, fa loro provare «*piuttosto verità che rassomiglianza di beatitudine*» (corsivo nostro). Certo, questo è un Leopardi che, come osservava Fubini, dà voce all'amore dell'amore, ma dopo aver distinto tra amore elettivo degli antichi e amore sentimentale dei moderni, resta il fatto che questo barlume di felicità, ora come allora, è appannaggio esclusivo dei «magnanimi», categoria dei quali Leopardi fa inequivocabilmente parte. L'adesione a quanto la Bellucci scrive al riguardo, nel capitolo dedicato a

una simile «inaudita» conclusione della *Storia del genere umano*, è assolutamente piena: di fatto questa è «l'unica rappresentazione di una felicità peraltro possibile, e non salvifica (questo amore non ha nulla di metafisico), una felicità, seppur fragile e precaria […], tuttavia luminosa e totale, a solcare il libro filosofico leopardiano». E per di più produce un effetto rivoluzionario, che consiste nella creazione di una ulteriore figura di magnanimo, il quale, attraversata l'esperienza di un grande amore, «è non più felice, ma più potente perché più padrone di se stesso», avendone sperimentato la grande forza conoscitiva (pp. 129-130).
Questo "moderno magnanimo" incline, più che alla tenerezza e alla gentilezza del cuore, all'antagonismo rispetto al proprio tempo, sarà la voce lirica del *Pensiero dominante*, «autentico trattatello d'amore in versi» (p. 16); e poi ancora la voce filosofica di *Amore e morte*, e complessivamente la voce dell'io maturo protagonista di quella sorta di «autobiografia poetica amorosa» (p. 22) che sono i canti dell'amore fiorentino. *Aspasia* ne è l'ultimo tempo, il momento del disinganno come tappa finale della conoscenza di sé che un amore «grande» e «passionato» comporta: siamo nel territorio dei centoundici *Pensieri*, in particolare del pensiero LXXXII («Nessuno diventa uomo innanzi di aver fatto una grande esperienza di se…»), a cui la Bellucci attribuisce una funzione strategica fin dal saggio d'apertura, l'*Introduzione, ovvero sull'amore*, alla quale in chiusura del cerchio la lettura di questo libro ci riporta.

Luigi Ernesto Arrigoni

Giuliana Benvenuti
Il viaggiatore come autore. L'India nella letteratura italiana del Novecento
Bologna
Il Mulino
2008
ISBN 978-88-15-12692-4

La monografia di Giuliana Benvenuti analizza i *reportage* dall'India di quattro scrittori italiani, Gozzano, Pasolini, Moravia e Manganelli. Rispetto a due volumi recenti sull'argomento (Alida D'Aquino, *L'io e l'altro. Il viaggio in India da Gozzano a Terzani*, Roma, Avagliano Editore, 2006; Rossana Dedola, *La valigia delle Indie e altri bagagli. Racconti di viaggiatori illustri*, Milano, Bruno Mondadori, 2006), Benvenuti opera una restrizione degli autori selezionati (non include, ad esempio, i testi di Flaiano, Carlo Levi, Tabucchi) e, soprattutto, apre con decisione alle prospettive postcoloniali. In considerazione delle numerose perplessità che la critica italiana nutre ancora verso gli studi culturali, il volume si apre con un capitolo che ne chiarisce l'inquadramento teorico: oltre che al celebre *Orientalismo* (Torino, Bollati Boringhieri, 1991; l'edizione originale risale al 1978), Benvenuti guarda con interesse ad un altro lavoro di Edward Said, *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente* (Roma, Gamberetti, 1998; edizione originale del 1993), che offre un modello maggiormente utile per gli studi letterari, vista la raffinatezza delle analisi stilistiche condotte da Said su opere esemplari della cultura europea. Nella prefazione Benvenuti dichiara però di rinunciare ad indagare la prospettiva "altra" degli scrittori indiani, secondo l'ottica delle "controstorie" di Said e dei *Subaltern Studies*. Il primo capitolo si conclude con alcune osservazioni, che saranno poi riprese nelle sezioni sui singoli autori, a proposito delle analogie fra i testi degli intellettuali italiani e i resoconti degli antropologi (due generi parimenti influenzati da una tradizione scrittoria intessuta di narrativa di viaggio e di testi orientalisti). Benvenuti studia con interesse l'approccio di James Clifford, che, in *I frutti puri impazziscono: etnografia, letteratura e arte nel secolo XX* (Torino, Bollati Boringhieri, 1993; edizione originale: 1988), aveva condotto un'indagine sulla pratica di strutturazione dell'io nei lavori di alcuni antropologi (Leiris, Malinowski). Sull'esempio di Clifford, il libro di Benvenuti si propone di mettere a fuoco la «costruzione del viaggiatore come autore [...], le strategie di identificazione che consentono allo scrittore di mantenere in vita la finzione dell'unità di un io che modella e controlla la propria identità, intesa come artefatto culturale, in relazione con l'identità dell'altro» (p. 64). Nel secondo capitolo, per meglio inquadrare diacronicamente i libri oggetto della trattazione, si ripercorrono in sintesi le caratteristiche della letteratura esotica e di viaggio dal Settecento in poi. Benvenuti nota come molte delle modalità del "genere" affiorino in forme diverse nei quattro scrittori (ad esempio Gozzano è nostalgico verso l'esotismo ottocentesco, mentre Moravia si mostra un perfetto erede del cosmopolitismo illuminista). I risultati esegetici dell'applicazione di una metodologia postcoloniale si rivelano meno convincenti nella lettura degli articoli di Gozzano, raccolti da Borgese nel volume postumo *Verso la cuna del mondo. Lettere dall'India (1912-1913)* (Milano, Treves, 1917). Nella bibliografia critica su Gozzano non erano mancati gli accenni alla prospettiva teorica di Said ed era già emersa l'appartenenza del libro a un mondo (e ad un modo retorico) eminentemente testuale. L'approccio postcoloniale si rivela invece proficuo per gli altri autori di cui Benvenuti si occupa. Del resoconto di Pasolini (*L'odore dell'India*, Milano, Longanesi, 1962; il viaggio con Moravia risale al 1960) è evidenziata la valenza simbolica degli spazi liminari di soglia: la Porta dell'India, una struttura di passaggio fra mondi, epoche e culture diverse, permette «un accesso mistico-estatico, iniziatico all'alterità» (p. 113). L'autore occidentale mantiene però il controllo dell'autorità verbale: a differenza dei "romanzi romani", che «mettono in scena l'eteroglossia» e «orchestrano una tessitura polifonica» (p. 117), gli articoli indiani concedono la parola al solo viaggiatore, che presenta l'alterità

tramite la propria intuizione e immaginazione. Pasolini assume atteggiamenti della dialettica coloniale dominatore\dominato e la sua scrittura fa proprio un «discorso connotato da precisi rapporti di potere» (p. 133). L'osservazione risulta evidente nell'analisi dell'incontro con Revi, che Benvenuti inquadra nella secolare associazione dell'Oriente con la fascinazione erotica, riconoscendo alcune similarità con la celebre descrizione di Flaubert della danzatrice\prostituta. Nel capitolo dedicato al libro di Moravia (*Un'idea dell'India*, Milano, Bompiani, 1962), Benvenuti tratteggia un viaggiatore «padrone di sé e della situazione» (p. 154), non affetto da turbamenti emotivi. L'adesione a una struttura di potere emerge nei passi in cui Moravia descrive (non senza ammirazione) il colonialismo inglese come una sorta di "processo biologico" di simbiosi, che ha iterato e rinnovato le precedenti dominazioni subite dagli indiani (islamica, ariana). Benvenuti confronta poi il volume sull'India con altri resoconti di Moravia e vi rintraccia due differenti modi di costruzione autoriale: mentre il viaggiatore di *Un'idea dell'India* si mostra oggettivo e distanziato, quello che scrive dall'Africa si limita a raccogliere sparse "impressioni" e si abbandona a nostalgie primitiviste. L'ultimo capitolo de *Il viaggiatore come autore* è dedicato all'esperienza di Manganelli, recatosi in India nel 1975 (gli articoli sono poi stati raccolti in *Esperimento con l'India*, Milano, Adelphi, 1992). Manganelli si rivela lo scrittore più congeniale alla prospettiva di Benvenuti, dato che l'*Esperimento* «esibisce nietzscheanamente la labilità del soggetto cartesiano» e «smaschera il mito della "fedeltà a se stessi"» (p. 194). La scrittura di Manganelli inscena «un viaggiatore europeo, borghese, ideologicamente perplesso, il quale, in un gioco di rifrazioni e scarti, tenta l'esperimento arduo di accogliere l'alterità e finisce per porre in questione sia la nozione di alterità sia quella di ipseità» (p. 195). La destrutturazione dell'io si ripercuote in una prosa «ambigua e metamorfica» (p. 222), che accoglie l'alterità nello stesso tessuto stilistico.

Fabio Moliterni

Giuliana Benvenuti
A proposito del dibattito sulla narrazione della storia
«Intersezioni»
XXIX, 1, 2009
pp. 131-148
ISSN 0393-2451

Il saggio affronta le problematiche relative alla narrazione romanzesca della storia senza rinunciare a inquadrare la questione nell'ambito dei problemi del realismo, ma soprattutto in vista di una discussione sulla legittimità del discorso letterario e di quello storiografico in un orizzonte metodologico che guarda alla sociologia della conoscenza, a Foucault e alle prospettive dei *subaltern studies* (degli studi post-coloniali). Si passano in rassegna la linea «antirealista» riconducibile ai postulati di Hayden White sulla riduzione della storia a retorica, «narrazione tra le narrazioni»; le «posizioni intermedie» che spaziano da Barthes al pragmatismo di Putnam, da Rorty a Topolski, per soffermarsi sugli avversari del *linguistic turn* come Carlo Ginzburg, il quale nel recente *Il filo e le tracce* (Milano, Feltrinelli, 2006) è tornato a battersi contro il relativismo conoscitivo ed etico intrinseco alle ipotesi di matrice retorica e decostruzionista, richiamandosi alla necessità di riabilitare il «principio di realtà» e lo statuto veritativo del discorso storico per indicare gli orizzonti virtuosi, morali e politici, ancora praticabili da parte del sapere storiografico.
Il piano progettuale del saggio della Benvenuti riguarda una specifica proposta metodologica che verte sulla possibilità di ripristinare non solo un «buon uso» della storia nell'ambito delle narrazioni romanzesche o delle strategie discorsive della storiografia, ma propriamente il potenziale di «critica dell'ideologia» che deriverebbe da un'analisi della produzione sociale del discorso storiografico e di quello letterario, dall'interrogazione di carattere politico sui rapporti di forza e sulle modalità di legittimazione dei saperi nel sistema culturale contemporaneo.

Gabriele Tanda

Alfonso Berardinelli
Poesia non poesia
Torino
Einaudi
2008
ISBN 978-88-06-19169-6

«Nessun ragionatore sovrastava gli altri, nessuno aveva autorità, nessuno era ascoltato: era la piena democrazia del pensiero». Così il Dostoevskij di Piovene (ne *Le stelle fredde*) descrive la vita nell'aldilà: un luogo distante dai problemi terreni abitato da persone stereotipate, noioso e scandito dal brusio di parole inascoltate e cacofonici latrati di cani. Adattando alcuni elementi si potrebbe proporre un parallelismo tra questo e il panorama della poesia odierna tracciato da Berardinelli nel suo *Poesia non poesia*, edito nel 2008 per le *Vele* di Einaudi. Il rapido volumetto è in realtà una raccolta di quattro interventi – tre relazioni per altrettanti convegni e una riscrittura di un articolo apparso su *Il Foglio* nel 2006 – aventi per tema la poesia degli ultimi trent'anni. Il critico militante, tra i più rinomati della scena letteraria, propone infatti un'analisi critica piuttosto provocatoria: non solo la poesia ha perso il suo pubblico, ma il suo mito di ascendenza romantica è divenuto ormai aureola fluorescente da mercatino, matrice di una miriade di poeti senza arte. Con massimo scherno Berardinelli afferma, inoltre e non a torto, che la comunicazione giornalistica, obbligata a rendere conto costantemente ad un pubblico e ad una critica, ormai richiede paradossalmente più impegno della produzione poetica di cui si occupa.
Berardinelli inizia la sua trattazione con un breve *excursus* sulle ragioni storiche di questa caduta. Il critico ricorda come dopo il 1975 sia stata messa in discussione quella lunghissima coscienza poetica che aveva vivificato l'Occidente. Il risultato di questo processo è stato un regime di creazione in versi totalmente libero da vincoli. La critica, di conseguenza, totalmente esautorata dal suo ruolo di giudice, abbandonava il genere, mentre il mito della poesia come libertà e nobiltà perfetta diventava così padrone (e schermo) assoluto per una nutritissima schiera di poeti dilettanti e senza talento. Di qui la lenta consunzione. Nessuno legge più versi, nemmeno gli stessi poeti, e pochi sono i critici interessati. Nel frattempo, negli armadi dell'oblio si accumula una mole sempre più imponente di raccolte poetiche, vero tumore in metastasi (nel vero senso patologico di produzione senza posa) del genere. I passi successivi dell'agile volume – non solo per dimensioni materiali, ma anche per limpidezza di stile – sono concentrati su due aspetti più specifici: la liricità e la traducibilità. La prima è vista come legata strettamente ad una concezione moderna della scrittura in versi, quella che talvolta ha limitato lo sguardo perché troppo tesa verso l'incomunicabilità. Berardinelli perciò propone degli esempi di scrittori post-moderni che da tale vincolo si sono liberati, come Auden e Ponge, o che si sono aperti alle più varie mescidature con la prosa e con la quotidianità, come, in Italia, l'ultimo Montale e Pasolini. Il secondo aspetto può sembrare invece più legato alla tecnica e alla lingua che alla poetica autoriale vera e propria. Questo non è totalmente vero, e il critico lo dimostra facilmente. Per dire: se la poetica di un autore è legata a tendenze comuni con altri Paesi, in questi la traduzione sarà facilitata; viceversa, se un poeta è particolarmente originale, sarà più complessa la sua trasposizione in un altro codice linguistico. Sarebbe errato far propria una visione troppo totalizzante, anche perché ammettere questi limiti ci porterebbe a trarre una conclusione sconsolante: la nostra capacità di comprensione soffrirebbe di una cronica miopia capace di mettere a fuoco al meglio gli autori più vicini ma deformare quelli da noi e dalla nostra cultura più lontani.
L'interesse di Berardinelli per la poesia è antico: già nel 1994 pubblicò con Bollati Boringhieri *La poesia verso la prosa* e per Einaudi nel 2006, in collaborazione con Enzesberger, *Che noia la poesia*. La passione mista alla profonda delusione per gli esiti odierni, porta il critico a mettere in

prospettiva, ad ogni passo della trattazione, una possibile via di salvezza, un rimedio ai mali individuati. Culmine della fase *costruens* – nel volume che stiamo prendendo in esame – è l'ultimo capitolo, che ha come oggetto Eugenio Montale. Il grande poeta ligure non è solo preso ad esempio come versificatore – centrale nella Letteratura del Novecento quanto ignorato dai poeti odierni – ma soprattutto come critico e autocritico del genere: mai retorico e spesso prudente e avaro, scevro da qualsiasi divismo o autocelebrazione. L'autore di *Ossi di seppia* aveva già individuato i pericoli che incombevano sulla poesia – che sono molto simili a quelli proposti da Berardinelli – e pur essendo consapevole del fatto che crisi e rinascite fossero più che naturali, due preoccupazioni lo affliggevano nel profondo: la perdita, per colpa dei mass-media, di solitudine e silenzio – condizioni per la creazione in versi – e, ancor di più, la morte della critica. «Un'arte senza una critica parallela muore»: questo affermava Montale (in un'autointervista raccolta nel volume mondadoriano *Sulla poesia*) con una lungimiranza che a distanza di anni ha del profetico, non solo quanto al suo genere prediletto, ma per tutte le arti. Infatti, è noto a tutti come, da qualche tempo, un dibattito letterario serio non investa più l'opera di un poeta vivente; come d'altronde è evidente che la critica di genere sia confinata in un angolo. In una produzione che conta circa tremila libri di versi pubblicati ogni anno, nessuno dei quali raggiunge le mille copie vendute, come ci si può destreggiare senza guide autorevoli? Come trovare un Dostoevskij in mezzo alla miriade di anime vaganti nell'aldilà della poesia ed elevarlo a futuro canone? E come può, ad esempio, la stessa narrativa dormire sonni tranquilli, se due nuovi organi d'informazione molto diversi tra loro, come *Il Fatto Quotidiano* e *skytg24*, hanno escluso quasi totalmente la letteratura dai loro spazi e palinsesti?

Paolo Caboni

Raffaella Bertazzoli
Intrecci foscoliani. Tra sacro e profano.
Verona
Edizioni Fiorini
2008
ISBN 978-88-87082-89-0

Il lavoro di Raffaella Bertazzoli si propone quale ricognizione storico-letteraria della poesia sepolcrale, volta a ripercorrere le tappe principali del "genere", del quale vengono passati in rassegna autori, motivi, temi principali (con un occhio di riguardo per il tema della *mort de toi* al quale è dedicato il capitolo di chiusura) e dipendenze rispetto alla situazione storica generale e agli avvenimenti più puntuali (come l'editto napoleonico di Saint-Cloud). Un'attenzione particolare è dedicata al carme foscoliano *Dei sepolcri*, all'*Epistola* di Pindemonte e, nell'ultimo paragrafo, al "controcanto di Giacomo Leopardi".
Il punto di partenza di questa indagine è rappresentato dalle *Reflections in Westminster Abbe*y che Joseph Addison aveva pubblicato sullo «Spectator» nel 1711 e, ovviamente, dalla tradizione anglosassone del XVIII secolo. I temi e i motivi di tale tradizione, trattati e mutuati da varie fonti e poi reinterpretati, sono molteplici: la degradazione e l'abbandono dei cimiteri diroccati, il volo dell'immaginazione negli spazi infiniti, il *tempus edax*, la tomba come luogo della memoria, la morte vista come una via per giungere a Dio, il trascorrere delle età, l'idea del tempo come inesorabile fuga verso la fine, la morte livellatrice, la riflessione sulla *vanitas* dei monumenti sepolcrali, la condizione mortale dell'uomo, la meditazione sull'eternità, il legame tra vivi e morti, la promiscuità dei corpi, l'inumazione nelle chiese, l'oblio che coinvolge ogni cosa, il *contemptus mundi*, il vanificarsi delle cose. *Topoi* declinati mediante prospettive ideologiche differenti: è di carattere religioso la posizione di David Mallet, James Hervey, Edward Young e Thomas Parnell, al quale, tra l'altro, è riconosciuto il merito d'essere l'autore dell'archetipo della poesia sepolcrale: *A night-Piece on Death* del 1722. I loro componimenti hanno prevalentemente una funzione moralizzatrice e di *exempla* per il cristiano. Un approccio più filosofico, invece, è quello di Robert Blair e Thomas Gray.
L'opposizione, come noto, era già stata suggerita da Foscolo nella lettera inviata a Monsieur Guillon e la Bertazzoli non manca di sottolinearlo. L'analisi della tradizione si sostanzia di qualche sporadico "balzo in avanti" temporale, tramite puntuali richiami a Foscolo e Pindemonte, come nel paragrafo dedicato all'*Elegy written in a Country Church-Yard* (1751) di Gray. *In limine* al primo capitolo vi è un breve paragrafo dedicato alle numerose traduzioni che vennero realizzate già nel settecento, segno di una precoce e ampia fortuna (si pensi all'importanza che ebbe quella di Cesarotti per Foscolo) che si lega all'altrettanto copioso favore che incontrarono le pubblicazioni sulla teoria del paesaggio naturale e, in particolar modo, alla *Gartenkunst*.
Il secondo capitolo, dedicato interamente a Foscolo, intende mostrare *in primis* come il tema della morte abbia permeato tutta la produzione dell'autore sin dalle prime prove letterarie (*In morte del padre*, *In morte di Amaritte*) e come tale argomento, una volta innestatosi sull'estetica del sublime e su certa poesia del secondo Settecento (Thomson e Haller), abbia dato vita agli sciolti *Al sole* (a cui è dedicata una breve analisi). Il perno del discorso è ovviamente costituito dai *Sepolcri*: Foscolo riprende, rilegge e dà nuova linfa a elementi tipici della poesia sepolcrale facendo così del carme il testo conclusivo, ma anche un *terminus a quo*, di tale tradizione. Sono temi che, come mostrato da Franco Gavazzeni nel saggio *Appunti sulla preistoria e sulla storia dei «Sepolcri»*, in varia misura, sono stati precedentemente affrontati in altre opere, ad esempio le riprese tematiche dall'*Ortis* vanno, scrive la Bertazzoli, «dall'urna confortata di pianto, all'eredità di affetti, dalla memoria come riduzione dell'idea di immortalità a concetto laico, al culto delle tombe dei grandi uomini» (p. 73). Ma non solo, infatti, «come ha ben indagato la critica foscoliana, il carme elabora e rilancia, in for-

ma nuova e originale, molti di quegli argomenti che potevano sembrare (e in parte lo erano) letterariamente obsoleti» (p. 60). Un rilancio colto da Pindemonte, al quale è dedicato il terzo capitolo. È qui ripresa la conosciuta vicenda che lega i testi sepolcrali dei due autori e che porta all'abbandono da parte del poeta veronese del proprio progetto poetico (del poema dei *Cimiteri* scrisse solo la prima parte, di cui ci è rimasto l'autografo). Una volta letto il carme foscoliano però «Pindemonte decide di rispondere all'amico nella forma dell'*Epistola*, tenendo ben presente l'abbozzo dei *Cimiteri*» (p. 107) forte di un rinnovato spirito e interesse per l'argomento. La differenze principali rispetto al precedente lavoro derivano dalla lettura di alcune opere dell'abate Jacques Delille: soprattutto il poema *L'imagination* (1806) ma anche *Les jardins* (1782) e *L'homme des champs* (1800). L'ultimo paragrafo è dedicato al raffronto filologico tra l'autografo dei *Cimiteri* e altri due manoscritti.
Alla trattazione della *mort de toi* è dedicato il capitolo conclusivo. L'espressione è stata coniata da Philippe Ariès a seguito dei suoi studi sui mutamenti sociali del XVIII e indica una nuova sensibilità e un nuovo atteggiamento nei confronti della morte. L'attenzione si sposta verso la scomparsa dei propri cari defunti e sulle sepolture che, anche tramite la diffusione dell'epitaffio, divengono il luogo di questa corrispondenza d'amorosi sensi. Ulteriore stilema preso in considerazione è quello della *mort de soi*: nella concezione più materialistica come nell'*Ode on Solitude* di Alexander Pope, *Bruto Minore* di Giacomo Leopardi e nel *topos* della tomba lacrimata come nel *Werther* di Goethe. Motivo ripreso da Foscolo che sposta l'accento dalla dimensione individuale a quella sociale in una rilettura in chiave etica e storica.
A Giacomo Leopardi e ad alcune riflessioni del poeta di Recanati è dedicato l'ultimo paragrafo del saggio. Ascrivibile agli ultimi anni napoletani il dittico funebre (*Sopra un basso rilievo antico sepolcrale* e *Sopra il ritratto di una bella signora*) presenta alcuni aspetti della tradizione poetica sepolcrale ma l'interesse non è più per il defunto ma per la condizione disillusa di chi rimane: la morte cancella il *materiale* e con questo anche l'*ideale*. Infatti, nelle due composizioni leopardiane «la memoria non è pacificata, né ottiene sollievo il dolore della visione della tomba. Il nodo luttuoso sta proprio nella condizione insanabile di chi deve dire addio per sempre, rinunciando anche al conforto delle illusioni» (p. 159).

Silvana Tamiozzo Goldmann

Romano Bilenchi, Mino Maccari
Il gusto della fucileria. Lettere 1927-1982 con un'Appendice di testi di Romano Bilenchi e Mino Maccari
a cura di Maria Antonietta Grignani e Nicoletta Trotta
Fiesole
Cadmo
2010
ISBN 978 88 7923 398 9

Come sottolinea Roberto Barzanti nella bella e acuta *Postfazione*, le lettere che compongono il cuore del libro non possono essere considerate un vero e proprio epistolario. Danno, certo, l'idea di un sodalizio che non si interruppe mai nonostante (o forse grazie a) divergenze e disparità dei due «amici per la pelle», ma si presentano *in primis* come lettere che «non avevano alcuna voglia di consegnarsi ai posteri», complici la scarsa cura archivistica di Maccari, che, a differenza di Bilenchi non si preoccupò di conservare e ordinare la corrispondenza, e le interruzioni imposte dalla guerra. Nel loro susseguirsi ordinato nelle pagine del libro, queste missive parlano di un rapporto autentico e fin geloso tra i due interlocutori, e proprio per questo tanto più istruttivo da leggere oggi, soprattutto con la guida sicura della densa *Introduzione* di Maria Antonietta Grignani, che condivide con Nicoletta Trotta la precisa cura di lettere e *Appendice* di testi rari richiamati dalle missive, oltre che dalla già ricordata *Postfazione* di Roberto Barzanti.
Undici anni dividono Mino Maccari e Romano Bilenchi: le lettere sono aperte e chiuse da quest'ultimo, che, diciottenne, il 22-10-1927 si rivolge con il Lei al trentottenne Maccari, già immerso nell'avventura del "Selvaggio", in piena polemica antimodernista, ben condivisa dall'infervorato scrivente (oltre a liquidare l'"aeropittore" Guglielmo Sansoni, Bilenchi si congeda con una stoccata al «poeta futurista Marinetti. Che fesserie!»). L'ultima missiva che leggiamo è assai breve, datata 13 febbraio 1982, firmata da un Bilenchi infermo, che non rinuncia a un'esortazione al «paterno fratello», a non lasciarsi coinvolgere in quella «puttanata indecorosa» del premio di Colle. Basterebbero questo *incipit* e questo *explicit* per dar conto di un tono che il tempo non appanna. E si veda, sul versante di un Maccari settantottenne, quell'appello (27 ottobre 1976) giustamente richiamato nell'*Introduzione*, all'amico più giovane a «non fare il bischero», a svegliarsi, a riprendersi «il gusto della fucileria». Come avverte Grignani, Bilenchi era all'epoca «un pensionato non pantofolaio», che dopo decenni di incessante lavoro giornalistico ("Nuovo Corriere","Nazione", "Società", "Il Contemporaneo"…), aveva da poco congedato *Amici. Vittorini, Rosai e altri incontri*.
La relazione tra i due è contrassegnata fin dall'inizio da un confronto che si sostanzia di consigli di lettura (uno per tutti Dino Campana, che resterà tra i prediletti di Bilenchi fino alla fine) e di divergenze (su Tozzi, per esempio), di commenti, di incontri formativi fondamentali: il ragazzo Bilenchi è introdotto dall'amico maggiore nell'ambiente artistico (*in primis* la Galleria d'Arte fiorentina aperta dal "Selvaggio") e dei giornalisti.
Entrambi "fascisti di sinistra" avversari della democrazia liberale e più in generale del conformismo borghese e del potere gerarchico in ogni sua manifestazione, come Berto Ricci, Marcello Gallian, Ottone Rosai, Paolo Cesarini, Curzio Malaparte, questi due "sovversivi" di Colle Val d'Elsa navigano, col timone saldo di un'amicizia rara, per le acque tormentate e tragiche del Novecento. Entrambi accomunati da un fondale anarchico destinato a sopravvivere ai diversi scenari politici che attraversano, si potevano differenziare, nel loro "primo tempo" per un coinvolgimento certo meno intenso in Bilenchi che in Maccari per l'idea di Strapaese contrapposta all'idea internazionale sottesa allo «sciocco» "Novecento" di Massimo Bontempelli. E più in generale, dopo il suo trasferimento a Firenze, con la conseguente frequentazione dei gruppo di "Solaria" e delle "Giubbe rosse", Bi-

lenchi allarga inevitabilmente i suoi orizzonti e se non prende le distanze dal fervore strapaesano dell'amico, tende a smorzare le punte polemiche, a tenere «un profilo basso».
Attentissimi entrambi non solo al paesaggio anche umano dei tipi di Colle Val d'Elsa, ma anche a ricerche folkloriche, lessicali, ai soprannomi colligiani, ai gerghi della malavita, a espressioni di un mondo rurale che sta per scomparire, declineranno diversamente ma con eguale serietà e impegno questi interessi. Maccari nella sua difesa di Strapaese del 1959 punterà proprio su questi aspetti (non il bozzettismo ma l'attenzione amorosa a fatti, parole e luoghi, non l'eroismo fine a se stesso ma l'«onestà», la «competenza»e la «chiarezza»). Attraversano diverse stagioni, prendono le distanze dall'entusiasmo iniziale per Mussolini (Bilenchi si iscriverà nel '42 al PCI, ne uscirà dopo i fatti d'Ungheria, vi rientrerà nel '72) ma non dal fervore col quale perseguono progetti e ideali, non da quella sete di verità e di indipendenza che aveva caratterizzato la loro profonda amicizia, fondata sull'ammirazione reciproca: i quadri e le vignette di Maccari recensite o fatte recensire e acquistate da Bilenchi («Grazie per il disegno. Lo prenderò quando verrò a Roma. Ma da te voglio un altro piacere: un'acquaforte e un quadro che voglio pagare altrimenti non li prenderò. I quadri vanno pagati, non sono libri» Firenze, 22 gennaio 1954); i rari commenti di Maccari agli scritti dell'amico («Caro Romano, ti ringrazio di avermi mandato il tuo scritto [*I pittori*, uscito su «Rinascita» nel gennaio 1955 e riportato in *Appendice*, n.d.t.], che ho letto con vera commozione. È una pagina evocativa piena di poesia e fa rimpiangere che tu scriva ora così poco» Roma, 29 dicembre 1955); la comune ammirazione per Rosai, le scarne ma eloquenti parole di Maccari per *Il bottone di Stalingardo* di Bilenchi, e infine il commiato che Romano scrive per Mino: come nota ancora Grignani, ricco di facezie e di epigrammi dell'amico perduto e degli artisti e amici attorno a lui raccolti «tutti addetti a ironie, a sarcasmi, a freddure sdrammatizzanti. Non è un necrologio, è una schidionata di battute e fisionomie vitalissime. Così si ricorda un sodalizio»: p. 15.
Leggendo in *Appendice* la scelta di scritti rari coevi a singole lettere che li richiamano di Mino Maccari(dal 1918 al 1954: *Proclama ai giovanotti intelligenti*, *Autobiografia degli artisti del tempo fascista*, *Stile Mussolini*, *Il «Selvaggio» a Torino*, *Morte del bove*, Risposta all'*Inchiesta sull'arte contemporanea*) e di Romano Bilenchi (dal 1955 al 1960: *I pittori*, *Le stagioni*, *I girasoli*), guardando le suggestive illustrazioni che chiudono il volume, ci vien fatto di riflettere che senza le lettere, che comunicano la forza di questa amicizia tra un vero artista e un vero scrittore, questi scritti apparirebbero meno interessanti. In particolare, alcuni testi di Maccari potremmo leggerli sbrigativamente come velleitari, viziati da una giovanilistica baldanza che, vista a ritroso, scollegata dal contesto, farebbe ancora provare qualche agghiacciante brivido.
Anche per questo, *Il gusto della fucileria* è un importante tassello per capire gli artisti e gli scrittori di un paio di generazioni. Può essere un importante stimolo a riaprire e confrontare gli archivi dove giacciono altri epistolari, a studiare per ricomporre un quadro che appare sempre più complesso e variegato, a riascoltare e cercare una linea comune nelle voci e nelle illusioni della generazione dei ventenni «sorpresi dal fascismo», come diceva Sergio Solmi, come appunto Maccari, Malaparte, o Rosai, e di quella immediatamente successiva, di Bilenchi o di Francesco e Pier Maria Pasinetti, per citarne alla rinfusa solo alcuni. Magari, appunto, con il timone di riferimento del Sergio Solmi degli *Scrittori negli anni*, che cercava la salvezza «nella moralità di ogni momento» e che nella ricerca artistica, nello studio e nella poesia riscattava una libertà soppressa ma insopprimibile.

Valentina Puleo

Arrigo Boito
Il libro dei versi
a cura di Claudio Marabini
Modena
Mucchi editore
2008

La nuova edizione del boitiano *Il libro dei versi* ha il sapore di una sfida, di una proposta intelligente e azzardata: i componimenti di Arrigo Boito sono stati infatti per lo più pubblicati in antologie riguardanti la Scapigliatura o raccolti nei volumi dedicati per intero al suo *corpus* letterario. Marabini, invece, decide di rilanciare unicamente la raccolta principale di Boito, separandola perfino dal poemetto che fin dal principio l'ha accompagnata, *Re Orso*.
Ne consegue una (ri)lettura che si sofferma precipuamente e unitariamente sulla produzione poetica già selezionata e riordinata da Boito, il quale volle sistematicamente raccogliere, non in ordine cronologico, bensì tematico, i propri componimenti scritti e pubblicati prima del 1877 su giornali e riviste.
Ci si imbatte, così, in un'introduzione che presenta alcuni caratteri della poetica dell'autore, analizzando tanto la struttura e la tematica dualistica dei componimenti, quanto la loro rilevanza dal punto di vista formale e corredando gli assunti con numerosi esempi tratti da Boito stesso o da altri autori (soprattutto francesi).
Preziose, poi, sono la ricca cronologia e l'aggiornatissima bibliografia che spazia fino agli ultimi studi non solo su Boito, bensì anche sulla Scapigliatura in generale (come ad esempio quelli di Carnero e Viagrande); di particolare importanza, inoltre, sono i cappelli introduttivi: le poesie vengono precedute da una compiuta analisi metrica, fonico-ritmica e retorica, accompagnata da un commento che ricollega il componimento esaminato agli influssi delle esperienze letterarie italiane o straniere, contemporanee o trascorse.
La perizia dell'analisi di Marabini sta proprio nella ricchezza di riferimenti alle fonti utilizzate da Boito: spaziando da Dante a Leopardi, ma soprattutto esplicitando le numerose suggestioni francesi, da Hugo a Musset, da Baudelaire a Bouilhet, Marabini fornisce un panorama complesso e dettagliato della tradizione che l'autore aveva ben presente e nel solco della quale, consapevolmente, si iscriveva.
Sono soprattutto le note che, oltre a chiarire i termini di difficile comprensione, ospitano i puntuali riferimenti intertestuali agli autori cui Boito si ispira e riportano intere strofe o, addirittura, interi componimenti per meglio stabilire un parallelo fra l'autore e le sue fonti.
La riedizione de *Il libro dei versi* a cura di Marabini è dunque senz'altro un tassello importante nell'esegesi e nel commento della produzione boitiana, soprattutto, come si è detto, per la precisa analisi formale dei componimenti e per i ricchi riferimenti alle fonti letterarie (in particolar modo alle componenti dantesche e francesi).
Non si può, tuttavia, tacere che uno dei rischi nella pubblicazione isolata de *Il libro dei versi* consista nell'esigua contestualizzazione di Boito all'interno del panorama scapigliato: pochi, infatti, sono i riferimenti non solo alla relazione e al rapporto dell'autore con altri scrittori del movimento, ma anche ai temi fondamentali attorno ai quali personalità diverse sono annoverate all'interno della Scapigliatura.
Avrebbe giovato maggiormente anche una più puntuale presentazione, nell'introduzione, delle tematiche affrontate da Boito stesso (dal dualismo, alla componente lirica e satirica, al rapporto con un certo tipo di realismo, alla considerazione del brutto tanto in senso estetico quanto in quello morale): trattandosi del commento a una raccolta unica, il lettore meno provveduto avrebbe forse gradito un esame più analitico della poetica dell'autore, così come si sarebbe forse potuto inserire al-

meno un accenno all'importante componente misterico-esoterica di Boito, fortemente presente soprattutto nei componimenti programmatici di apertura e chiusura della raccolta, e recentemente analizzata, con compiute argomentazioni, negli studi di Angela Ida Villa. Anche un veloce richiamo a questa particolare componente (ad esempio attraverso la spiegazione dell'accezione esoterica di *coincidentia oppositorum* o dell'uso di determinati simboli) che rende ancora oggi attuale l'opera di Boito, avrebbe potuto rendere veramente completa l'esegesi, già per altro puntuale, di Marabini.
Nel complesso, è senza dubbio apprezzabile il rilancio del solo *Libro dei versi*, accompagnato da un commento volto a proiettare Boito all'interno del panorama europeo del suo tempo e a valorizzare in lui la consapevole ricerca di un'eleganza formale non disgiunta da un preciso messaggio da veicolare.
L'edizione di Mucchi a cura di Marabini permette, quindi, grazie a precisi strumenti di esegesi, l'incontro con la produzione poetica di un artista di portata europea, senza trascurare l'agio del lettore che, trovandosi di fronte ad un volume maneggevole e leggero, è, senza difficoltà, invitato a portarlo con sé.

Luigi Ernesto Arrigoni

Marta Bonzanini, Annalisa Gimmi
Bibliografia di Alfonso Gatto
Roma
Edizioni di Storia e Letteratura
2010
ISBN 978-88-8498-481-4

Il catalogo, curato da Marta Bonzanini e Annalisa Gimmi, elenca in 3145 voci tutte le pubblicazioni di Alfonso Gatto. Il lavoro, durato un triennio, costituisce un notevole ampliamento rispetto alla precedente schedatura di Roberta Turchi (*Contributo per una bibliografia su Alfonso Gatto*, in *Stratigrafia di un poeta: Alfonso Gatto*, a cura di Pietro Borraro, Francesco D'Episcopo, Atti del convegno nazionale di Salerno-Maiori-Amalfi, 8-9-10 aprile 1978, Galatina, Congedo, 1980, pp. 317-399), che si limitava a recensire 32 riviste. La ricerca si è avvalsa inizialmente di una precedente indagine, condotta circa una decina di anni fa con la collaborazione di Cristina Nesi, ed è proseguita grazie allo studio del materiale custodito presso il Fondo Manoscritti di Autori Moderni e Contemporanei dell'Università degli Studi di Pavia. Nel Fondo sono conservate le tracce di collaborazioni giornalistiche poco note e rare *brochure* di mostre con presentazioni curate da Gatto. Data la grande prolificità e l'attitudine di Gatto a spaziare fra i più diversi generi di scrittura, le autrici avanzano nell'*Introduzione* qualche cautela: «Nonostante il tempo e la passione dedicati a questa impresa, non è consentito neppure azzardare un'ipotesi di completezza del censimento. Più si scoprivano nuovi articoli, nuove collaborazioni, più appariva chiaro quanto fosse inevitabile che qualche dato sfuggisse all'indagine» (p. XII). Le lacune appaiono comunque marginali e inevitabilmente connaturate ad una ricerca catalografica di tale respiro. Nell'*Introduzione* sono anche descritti e discussi alcuni scritti di attribuzione incerta, dei quali non è stato possibile confermare o smentire la paternità. La vastità del materiale censito (centinaia di libri e 199 riviste, di cui viene fornito anche un utile *Indice* al termine del volume) rende questa *Bibliografia* uno strumento prezioso e indispensabile per gli studiosi che vogliano accostarsi ai numerosi aspetti della produzione di Gatto. Sarebbe anzi auspicabile che il rigore metodologico promosso da questo volume costituisca un modello per pubblicazioni analoghe (purtroppo ancora rare), dedicate ai diversi protagonisti della letteratura italiana del Novecento. Di ogni testo inserito nel catalogo, distribuito secondo una progressione cronologica, è fornita la completa indicazione bibliografica, l'appartenenza di "genere" dello scritto e, per le prose di tipo critico, sono sinteticamente indicati gli argomenti o gli autori trattati. Di ogni poesia o articolo sono indicate le successive ristampe su rivista o gli inserimenti in volume. Il catalogo si spinge a censire le pubblicazioni sino al 2008, comprendendo le edizioni postume (successive quindi al 1976) e le traduzioni in lingua straniera. In conformità alla straordinaria versatilità di Gatto, nella *Bibliografia* si ritrovano i più diversi generi di scrittura: oltre alle poesie e ai racconti, sono schedati gli innumerevoli testi (alcuni di notevole rilievo esegetico) dedicati al mondo delle arti e dello spettacolo (letteratura, teatro, pittura, scultura, architettura, cinema, televisione, fotografia), nella forma della recensione giornalistica, della presentazione a un volume o al catalogo di una mostra o del più impegnativo saggio critico. Numerosi sono i pezzi giornalistici sul calcio e il ciclismo (Gatto è stato per alcuni anni inviato al Giro d'Italia e al Tour de France) e quelli dedicati a fatti di cronaca. Celebri in questo ambito, le pagine scritte per documentare il processo al gerarca nazista Kesselring e quelle sul caso Fenaroli, uno dei primi (presunti) omicidi familiari in grado di scatenare l'interesse morboso dell'opinione pubblica e dei *media* italiani. Nella produzione dell'autore non mancano poi gli scritti politici, i *reportage* dall'Italia e dall'estero e le rubriche con risposte ai lettori sui più vari argomenti di costume e attualità. Nella bella *Postfazione* (*L'inesausta curiosità del «Gatto»*), Annalisa Gimmi ripercorre i molteplici interessi di Gatto, indagati lungo un percorso che

mescola, senza forzature, i fatti personali della vita dell'autore e la scrittura e che non manca di intrecciarsi con la storia delle ricerche svolte per la documentazione del catalogo. Gimmi indaga con precisione filologica anche la pratica di riutilizzare un articolo a distanza di tempo o su testate geograficamente lontane e conclude con alcune indagini tematiche sui vari ambiti dell'opera di Gatto (particolarmente interessanti le pagine sui rapporti dell'autore con la televisione, uno degli argomenti meno studiati nel panorama critico).

Rosanna Morace

Martine Bovo Romoeuf
L'epopea di Hora. La scrittura migrante di Carmine Abate
Firenze
Franco Cesati editore
2008
ISBN 9788876673542

È molto eloquente che la prima monografia su uno dei più autorevoli scrittori italiani contempopranei provenga da una studiosa francese dell'Università di Bordeaux, Martine Bovo Romoeuf, che per di più (come nota Alfredo Luzi nell'*Introduzione* al volume, p. 12) «porta anche lei nel profondo della sua identità autobiografica lo stigma della migrazione». Ma se l'esperienza della migrazione è certamente un segno indelebile, di certo non la si può definire uno stigma, almeno per come la interpretano tanto Carmine Abate quanto la stessa Martine Bovo Romoeuf: il primo ponendola come ricchezza assoluta e possibilità di *Vivere per addizione* (è questo il titolo dell'ultimo romanzo del calabro-arbëresh, Milano, Mondadori, 2010); la seconda considerando l'autore come uno scrittore italiano *tout court*, e non migrante. I riferimenti alla letteratura di migrazione sono, infatti, pressochè inesistenti, presenti solo nella citata *Introduzione* di Luzi, nel titolo, e in un breve accenno dell'autrice quasi al termine dello studio, dove peraltro non è ben chiara la distinzione tra letteratura d'emigrazione e d'immigrazione:

> Gli italiani emigrano, ma sono reticenti a raccontare il proprio esilio. Il caso di Abate, alquanto atipico nel quadro della letteratura italiana contemporanea, poiché offre uno sguardo dall'interno di questa realtà dell'esilio, non è tuttavia isolato, ma s'inscrive nella fase emergente attuale della letteratura migrante che si afferma nella Penisola agli inizi degli anni '90 (p. 92).

Per «letteratura migrante» si intende, infatti, la letteratura prodotta da autori non italofoni che hanno scelto la lingua italiana come mezzo di espressione letteraria e l'Italia come patria di residenza. Secondo questa definizione Abate è migrante in quanto nato e cresciuto in un paesino arbëresh della Calabria, dove ha imparato l'italiano come una seconda lingua, a scuola e solo a partire dall'età di 6 anni: egli è, in un certo senso, assimilabile ai «migranti di seconda generazione», cresciuti in Italia ma all'interno di una tradizione, una cultura ed una lingua non italiana. Ma Abate è anche emigrante «germanese», costretto ad allontanarsi dall'Italia per l'assenza di lavoro. E nelle sue opere le due esperienze – di emigrazione e immigrazione – si intersecano di continuo, lasciando poco spazio a distinzioni ed etichette. Non a caso l'autrice fa continuamente riferimento all'esperienza dell'«esilio»: condizione sicuramente più onnicomprensiva e universale, che trascende spesso il mero dato fisico per divenire una categoria e una chiave di lettura poetica, esistenziale, morale. Crediamo che questo sia un gran pregio della monografia della Bovo Romoeuf, che oltre ad avere il merito – lo ribadiamo – di essere la prima monografia su un grande autore contemporaneo, è anche il primo studio sistematico su un narratore migrante, e il primo a non voler trattare la Letteratura di migrazione come una cosa a sé stante, aliena o lontana dalla Letteratura italiana *stricto sensu*. L'autrice non si pone minimamente il problema di definire questa nuova forma, che dagli anni '90 vive parallelamente alla nostra letteratura nazionale; e anche se sarebbe stato auspicabile un breve accenno per eliminare questa etichetta, oramai troppo stretta e sicuramente da superare (si veda, per es., il recente contributo di GNISCI, SINOPOLI, MOLL, *La letteratura del mondo nel XXI secolo*), rimane il dato forte di trattare l'autore come tale, dando la priorità all'opera sulla biografia; alla multi-prospetticità, multi-temporalità e al mistilinguismo dei romanzi piuttosto che alla scissione autobiografica della migrazione (M.B.R. ne parla, infatti, esplicitamente solo al termine, pp. 91-3).
L'epopea di Hora è strutturato in cinque capitoli, che trattano ciascuno una singola opera dell'autore mettendone in risalto un tratto dominante (il microcosmo arbëresh; la fuga verso il pro-

prio destino; l'epica dell'emigrazione nell'utopia; la scrittura emotiva; l'inno poetico). L'approccio diacronico è, dunque, dominante su quello sicronico, nonostante la relazione tematica, stilistica e memoriale tra le opere sia fondamentale, ma è in accordo con l'impianto generale dello studio, che tratta ogni romanzo come il 'superamento' del precedente e rintraccia in *Il mosaico del tempo grande* (Milano, Mondadori, 2006) il «coronamento dell'epopea arbëreshe», ovvero il coagularsi di tutte le istanze poetiche presenti già a partire da *Il ballo tondo* (Genova, Marietti 1991; poi Milano, Mondadori, 2000), il primo romanzo di Abate.
La prima opera dell'autore in senso assoluto è, però, la raccolta di racconti *Il muro dei muri*, scritto in tedesco e pubblicato in Germania nell'84 (*Den Koffer und weg*, Kiel, Neuer Malik, 1984, tradotto dallo stesso autore in italiano quasi 10 ani dopo: Lecce, Argo, 1993; poi Milano, Mondadori, 2006): Martine Bovo Romoeuf inserisce una breve analisi di questo testo in un paragrafo del capitolo su *Il mosaico del tempo grande*, anche se non è ben chiaro il motivo di questa collocazione, che sfugge sia a logiche diacroniche che tematiche, avendo l'opera caratteristiche a sè stanti ed essendo riconducibile all'esperienza di emigrato in Germania. In ragione di ciò non del tutto coerente appare l'inserimento di questo testo all'interno di una monografia su *Il ciclo di Hora*, ovvero il paese arbëresh in cui sono ambientati quasi tutti i romanzi di Abate scritti in lingua italiana fino al 2006: fa eccezione, infatti,*Tra due mari* (Milano, Mondadori, 2002), ambientato a Roccalba, cittadina calabrese tra Ionio e Tirreno. È ben vero che in Roccalba è facilmente riconoscibile Hora, ma l'autrice non lo esplicita, così come non dice che il medesimo mistilinguismo che intarsia termini e modi di dire arbëresche nell'italiano opera qui uno spostamento tra la «lingua del cuore» (così Abate definisce l'arbëresch, di contro al tedesco e l'italiano, che sono «lingue del pane») e il calabrese, dialetto parlato fin da bambino che è, in un certo qual modo, anch'esso «lingua del cuore». Ed è molto interessante, a questo proposito, un brano di Abate che M.B.R. riporta nell'ultima nota della monografia:

> Ne *Il Ballo tondo* questa commistione linguistica era molto meno presente: c'era solo l'arbërësh e l'italiano. Poi, piano piano, ho riscoperto anche la mia parte calabrese […]. Noi viviamo da cinque secoli in Calabria, siamo arbërëshe ma siamo anche calabresi.[…] E noi discendenti […] siamo tutti frutto della contaminazione, che è linguistica, culturale, e d'amore. La contaminazione è la caratteristica dei miei libri e di questo [*Il Mosaico del tempo grande*] in particolare. Ma una contaminazione vissuta come una ricchezza, e non come perdita dell'identità originaria» (p. 111).

Se nel *Mosaico* la parte arbëreshe e la parte calabrese si fondono splendidamente, possiamo rintracciare in *Tra due mari* l'inizio di questa riscoperta della propria terra, vissuta ancora come scissione (arbëresh *vs* calabrese), ma primo passo verso una riconciliazione che apre alle opere future. Bene, quindi, l'analisi di *Tra due mari*, ma la scelta avrebbe dovuto, a nostro avviso, essere maggiormente motivata. Sempre riguardo questo romanzo, crediamo che la sudiosa francese, pur incentrando l'analisi sul romanzo di formazione e la ricomposizione del sé di Florian, non colga il fondamentale rapporto con il nonno, grazie al quale le radici tedesche e calabresi del ragazzo si riuniscono in una personalità ricca «per addizione». Questo «passaggio di testimone tra generazioni» (la definizione è di Abate) è fondamentale in tutta l'opera del nostro, tanto che già in *Il ballo tondo* si esplicava nel rapporto tra nani Lissandro e il piccolo Paolino, e nella chiusa potente tra la morte del primo e le incessanti domande del nipotino: «E poi? […]. *E pra*?». Lo stesso può dirsi del rapporto in assenza tra Giovanni e il padre in *La moto di* Scandenberg, ma in generale di tutti i romanzi di Abate, che sono sempre romanzi corali, e che attraverso il rapporto tra le generazioni vivificano e rendono di carne ed ossa l'intersezione, la ciclicità e, oserei dire, la simultaneità tra il tempo grande del mito, il presente e il futuro, che può darsi solo nella reale accettazione delle proprie radici ancestrali, complesse, «rizomatiche». La ricerca di Florian in *Tra dua mari* è appunto questa, come lo era stata quella di Giovanni in *La moto di Scandenberg* (che non è una fuga, ma un tortuoso processo che si compie nel romanzo), e sarà quella di Marco e Michele in *La festa del ritorno* e *Il mosaico del tempo grande*. La proiezione nel futuro è, infatti, altra caratteristica fondamentale dell'opera di Abate, non solo degli ultimi due romanzi; e proprio nel «passaggio di testimone» tra le generazioni la storia si apre al futuro, nonostan-

te la narrazione si orchestri sulla sapiente modulazione di tempi storici e tempo presente, ovvero nell'intersezione e nella giustapposizione tra passato (mito, leggenda, cantare, Storia, memoria personale e collettiva) e presente.
M.B.R. rintraccia con grande attenzione il valore memoriale della scrittura di Abate, così come i molti elementi simbolici della narrazione e il loro assurgere a valore universale: bellissima, per es., la nota sul fuoco di *La festa del ritorno* e la speculare «struttura narrativa a stella», per «lingue di fuoco del racconto» (p. 75); o l'analisi del ritmo e delle «isotopie narrative» di *Il ballo tondo* (pp. 33-5). Assolutamente degna di nota è, poi, la perizia nella ricostruzione storica delle vicende degli arbëreshe e della Calabria; e il sapiente lavoro bibliografico, necessario e prezioso per mettere ordine in contributi spesso isolati, pubblicati su quotidiani e settimanali nazionali o locali. Suggestivo, infine, lo stile di scrittura, narrativo e denso, che riesce efficacemente a condensare in termini e immagini forti i concetti, fino al periodo finale in cui si crea un parallelismo tra l'incrocio di venti che soffiano incessanti su Hora e la scrittura, che «racconta l'impollinazione linguistica opera di quel vento, che […] sparge il calabrese, l'arbëresh e l'italiano al di là delle frontiere» (p. 111).

Andrea Carrozzini

Giuseppe A. Camerino
«Europa tutta a scalpitar intesi». Alfieri viaggiatore
in Marinella Cantelmo e Antonio Lucio Giannone (a cura di), *In un concerto di voci amiche. Studi di Letteratura italiana dell'Otto e Novecento in onore di Donato Valli*
Galatina
Congedo Editore
2008
ISBN 978-88-8086-789-0
Tomo I, pp. 33-39.

Nel suo contributo, Giuseppe A. Camerino inizia a ricordare come ancora alla fine del Settecento, in molti autori, si veda per esempio il Giuseppe Acerbi dei *Travels through Sweden, Finland, and Lapland, to the North Cape in the Years 1798 and 1799* (1802), permanga l'idea del viaggio inteso, secondo la tradizione illuministica, come conoscenza sociologica dei costumi e delle culture dei paesi visitati. Oppure, sempre nello stesso periodo, vi erano ancora giovani di origini nobili, i quali intraprendevano viaggi solo per curiosità e per sfuggire alla monotonia della vita quotidiana. E proprio su questi ultimi si abbatteva la sferza del Pindemonte autore del sermone *I viaggi* (1793), in cui il poeta *biasima* proprio l'«interna / Smania», il «van desire» e il «funesto / Fastidio [...] de' paterni Lari» che spingevano questi nobili e oziosi rampolli a girovagare per terre straniere. Tra questi vi era pure il giovane Vittorio Alfieri, il quale percorse in lungo e in largo quasi tutta l'Europa tra il 1769 e il 1772. L'Astigiano, tra il 1796 e il 1798, di risposta al sermone di Pindemonte, compose una *Satira* intitolata allo stesso modo *I viaggi*, in cui, in maniera antifrastica, si difende il viaggiare, poiché «[...], più assai che in su le carte, / [...] a conoscer sè stesso e gli altri in parte». E proprio collegandosi ad alcuni passi della *Vita*, Camerino nota come in sostanza, rispetto al suo *grand tour* giovanile, l'idea del viaggiare di Alfieri non subisca mutamenti di sorta, ritrovando le sue ragioni, scrive lo studioso, «nell'ottica di una saggezza alla Montaigne, anziché nell'ottica di un'esperienza essenzialmente generata dall'ozio e dall'oppressione di un sistema educativo pedantesco e repressivo». Nella concezione alfieriana del viaggiare, pertanto, è possibile riscontrare una finalità già postilluministica (la ricerca di una propria identità, sia come individuo sia come membro di una nazione, come pure di un'identità degli altri, popoli o singoli individui), ormai libera da quelle osservazioni sociologiche e scientifiche e di dati oggettivi della realtà che erano tipiche del Secolo dei lumi. In conclusione, il viaggiare dell'Astigiano appare volto soprattutto «[...] a ricercare una identità misconosciuta» e dunque il triennale viaggio giovanile di Alfieri, lontano dalle motivazioni della cultura dei lumi, sembra essere rimasto l'unico viaggio dell'autore effettuato «[...] senza uno scopo pratico e senza una necessità cogente».

Mariangela Tartaglione

Nicola Carducci
Ne L'isola di Arturo: *dall'esilio alla fuga*
in M. Cantelmo e A. L. Giannone (a cura di)
In un concerto di voci amiche. Studi di letteratura italiana dell'Otto e Novecento in onore di Donato Valli.
Lecce
Congedo editore
2008
Secondo Tomo, pp. 737-752.
ISBN 9788880867890

Con le parole di Nicola Carducci il lettore è accompagnato in un viaggio che attraversa la fantasmatica "isola" della scrittura morantiana, accogliendo come angolo visuale privilegiato *L'isola di Arturo* (1957), poiché, «tra i macro e i microtesti narrativi della scrittrice romana, *[tale romanzo]* segna il punto più alto della sua genialità creatrice» (p. 737) – così si esprime l'autore sul ruolo e il valore de *L'isola di Arturo* nell'intero universo letterario di Elsa Morante.
Carducci conferma l'ipotesi dell'evoluzione senza soluzione di continuità della presenza dell'elemento fiabesco nella scrittura morantiana, con la precisazione che esso non funziona mai semplicemente come strumento di evasione e/o compensazione rispetto a una realtà esterna spesso amara. È proprio secondo questa prospettiva che va letto il vigore con cui Carducci precisa quanto l'intreccio tematico e la trama ideologica dell'universo letterario morantiano, soprattutto negli anni del dopoguerra – e quindi proprio nel momento della creazione de *L'isola di Arturo* –, alludano in modo inequivocabile a quella "responsabilità dello scrittore" (cfr. Elsa Morante, *Sul romanzo,* in *Pro e contro la bomba atomica e altri scritti,* Adelphi, Milano 1987) a cui Elsa Morante fa implicitamente appello quando sostiene con forza che la grande letteratura, anche quella apparentemente più "favolosa", possiede sempre il valore e la funzione intrinseche di costruire una relazione ineludibile tra lo scrittore e il suo *milieu* di appartenenza, ponendosi, dunque, come *medium* insostituibile attraverso cui interrogare, indagare, interpretare e giungere a configurare il mondo esterno.
Ancora, ribadendo, secondo tale ottica, quanto la presenza fantastica dei "ragazzini" costituisca per l'"isola" della scrittura di Elsa Morante un nucleo base nella schiera dei personaggi, nonché il soggetto che prelude indiscutibilmente al mondo menzognero degli adulti, Carducci riprende con acume le parole che Albérès (R.M.Albérès, *L'aventure intellectuelle du XX siècle,* Paris, Albin Michel, 1959, p. 336) propone a spiegazione della costante dedizione morantiana verso un modo "fanciullesco" di carpire e intendere le cose e i sentimenti del mondo, e le completa ritrovando nella «persistenza della fantasia morantiana sullo "sguardo" scrutatore dei fanciulli» (p. 739) l'indubbia incidenza di quella componente del pensiero junghiano che riconosce quasi una sorta di potere divinatorio nell'età fanciullesca e che guarda ai "ragazzini" come *exempla* assoluti dei "puri di cuore", dei "felici pochi", come la scrittrice ama parlarne in *Il mondo salvato dai ragazzini* (1968).
E, proprio sulla scorta de modello junghiano degli archetipi infantili va certamente condotta, come sostiene con convinzione Nicola Carducci, la lettura de *L'isola di Arturo,* privilegiando, dunque, una interpretazione mitico-simbolica del testo, che fa del *topos* dell'isola la "metafora *madre*", la quale genera e nutre, in un rapporto simbiotico, l'esistenza stessa di Arturo Gerace, configurando un legame biunivoco e esclusivo tra l'isola e il "ragazzino". In effetti, gli eventi che si snocciolano lungo la trama testuale – quelle che Nicola Carducci chiama le «scoperte tardive» (p. 745), dalla presa di coscienza della perdita della madre quand'ella era poco più che adolescente, al frantumarsi del modello paterno che, seppur amato profondamente e esclusivamente, non riesce a colmare l'incolmabile vuoto materno, fino all'amore deviato, al limite dell'incesto per la giovanissima

matrigna Nunziata, inappagato e inappagabile – e che, poco a poco, conducono Arturo – il “ragazzino” – verso la consapevolezza di sé e del mondo che lo circonda – “il mondo degli adulti” – , si cristallizzano, nella fantastica costruzione della scrittrice, come momenti epifanici forti, atti a simbolizzare la vicenda esistenziale di Arturo e perciò tali da presupporre una *liaison* intensissima con i luoghi dell'isola che fanno a questi da scenario. Insomma, la microstoria di Arturo prende forma e si sostanzia con e dentro l'isola, così come pure, d'altro canto, l'isola stessa non esisterebbe, nella mitologia morantiana, senza la vicenda esistenziale di Arturo.

Enzo Rega

Marcello Carlino
Racconto di parte della letteratura italiana del Novecento
Roma
Lithos
2010
ISBN 978-88-89604-75-5

Marcello Carlino, pur in un testo *di servizio*, approfitta per dire la sua su una serie di questioni critico-storiografiche. Così l'autore caratterizza, in apertura, il proprio lavoro: «rinunciando al mio solito stile, ho scritto come parlando; e il libro, infatti, è un racconto […] ho inteso suggerire […] che il racconto è condotto dal mio punto di vista, ed è dunque "di parte", e come non tutto il Novecento sia qui posto in vetrina: non tutti gli autori "collaudati" vi fanno la loro comparsa, né degli autori scelti si illuminano tutti gli aspetti» (p. 16). Carlino, e lo dichiara in apertura, sente il bisogno di contestualizzare da un punto di vista storico-sociale i fatti letterari, tant'è vero che la periodizzazione seguita va a ridosso dei grandi eventi, le due guerre mondiali e la ricostruzione. I tre *Atti* nei quali è suddiviso il volume sono così scanditi: 1900-1918; 1919-1943; 1944-1975. Con gli anni Settanta termina polemicamente il racconto, perché con essi entra in crisi un certo concetto di letteratura e prevalgono sempre più le regole del mercato; inoltre, di ciò che è ancora in corso è difficile dare un racconto complessivo, se non riducendolo in mille frammenti e rivoli. La scelta di dare un proprio racconto della letteratura, con giudizi di valore includenti ed escludenti, significa dunque già opporsi all'ottica livellatrice ed equidistante della postmodernità, riaffermando le categorie d'una sana modernità. E su tutto campeggia la questione del declassamento della letteratura in una certa organizzazione socio-economica, con la conseguente *perdita d'aureola*, così come anticipato "con grande e profetica lucidità già da Baudelaire" (p. 20).
Su questa falsariga si snoda soprattutto l'*Atto I*, nel quale il fenomeno va realizzandosi (dopo è fatto compiuto). D'Annunzio è colui che meglio comprende come la poesia debba ormai misurarsi con il mercato e le mode, creando miti tra i quali quello del poeta stesso. Tanta esagerazione c'è nell'estetismo dannunziano, tanta moderazione nel pascoliano fanciullino beneducato, un fanciullino che però proclama anch'esso la centralità della poesia: un sublime che, nel caso di Pascoli, parte dal basso. È invece nel crepuscolarismo (ma Carlino invita a diffidare delle etichette), che tale perdita va compiendosi. Se in generale Carlino ha interesse per le avanguardie, se la prende con certi sviluppi del futurismo, con quello cioè specificamente marinettiano e con il suo «machismo strafottente» (p. 65) che fa da sponda al regime e alla borghesia imprenditrice: una modernità estetizzata e mitizzata. Lo stesso paroliberismo, meccanico e artificiale nel marinettismo, diventa più efficace in altri poeti. Interessante è per Carlino l'esperienza (vicina al futurismo ma a esso irriducibile) dell'anarchico Gian Pietro Lucini, che, contro la standardizzazione marinettiana, riapre «un percorso di conoscenza di lungo momento e di forte impegno» (p. 77). Così come più interessante appare la parabola di Palazzeschi. Incontriamo qui ancora Govoni, Gozzano, Boine, Sbarbaro, Rebora, Campana.
L'*Atto II* esamina prima *La poesia rimpatriata nella tradizione, più o meno*, come recita il titolo del capitolo dedicato alla produzione poetica e che si sofferma in particolare sulle voci di Ungaretti (del quale si preferiscono le poesie del *Porto sepolto* e dell'*Allegria* dove meno si risente del ritorno all'ordine), Montale (del quale si preferiscono gli *Ossi di seppia* e che viene visto non solo nel rapporto con Leopardi ma anche in quello con Gozzano mediato da Sbarbaro), Saba (poeta nazional-popolare che usa il parlato concedendosi però alcune ricercatezze) e Pavese (il più radicale degli antiermetici che propone un modello originale di poesia-racconto). La narrativa per Carlino presenta in questo periodo «quotazioni in rialzo»: dopo i maestri Pirandello e Svevo, l'analisi riguarda il Moravia de *Gli indifferenti*, il particolare (non)surrealismo di Savinio e Landolfi, e lo strano progenito-

re del neorealismo, Vittorini, nel quale invece forte è il mito in una sorta di «barocco popolare», barocco che trova piena espressione in Gadda, la cui scrittura si muove tra conoscenza, rappresentazione e deformazione della realtà.
Seppure è arduo usare la categoria di neorealismo, per Carlino comunque la Resistenza fu un secondo Risorgimento: e tra i romanzi dedicati a essa senza dubbio spicca quello di Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, che ci dà un' immagine non agiografica di quell'esperienza con un neorealismo fiabesco che va ben oltre i limiti del genere. Nonostante le pagine interessanti dedicate a Volponi, e alla sperimentazione tra «Officina» e i Novissimi (tra Pasolini, Sanguineti e Zanzotto), qui nell'*Atto III*, è a Calvino che sembra essere dedicata particolare attenzione e importanza, Calvino che, anche per il rapporto tra le due culture, quella umanistica e quella scientifica, sembra porsi come «un originale *résumé* di un lungo tratto di storia» (p. 253): «Calvino è scrittore del dialogo e della mediazione. […] E media, con grande abilità, tra l'affabilità della scrittura, che seduce il lettore, e la complessità dei livelli del reale a cui il racconto può accostarsi con la sua trama dialettica» (p. 255).

Giorgio Nisini

Daniela Carmosino
Uccidiamo la luna a Marechiaro. Il Sud nella nuova narrativa italiana
Roma
Donzelli
2009
ISBN 978-88-6036-364-0

Ha un titolo dichiaratamente futurista il libro che Daniela Carmosino, saggista e consulente editoriale, già in passato autrice di articoli e interventi sulla più recente narrativa italiana, dedica alla "nuova" letteratura del Sud: *Uccidiamo la luna a Marechiaro*, con una parafrasi del vecchio motto marinettiano aggiornata in chiave meridionalista. Del resto è proprio contro una certa immagine del meridione, quella paralizzata nei più triti e consunti stereotipi dell'immaginario collettivo – un Sud ora visto come paradiso turistico, ora come inferno mafioso senza redenzione – che ha cercato di operare la generazione di scrittori qui presa in esame. Saviano, De Silva, Parrella, Cilento, Cappelli, Pascale: tutti autori che in diverso modo, e con percorsi spesso distanti tra loro, hanno tentato di contrastare e aggiornare la fisionomia letteraria del meridione attraverso «un salutare lavoro di sottrazione, di disincrostazione delle più viete chiavi di lettura» (p. IX), prendendo ora le distanze dalla letteratura *del* Sud – dai classici della tradizione meridionalista (Verga, Bufalino, Sciascia ecc.), alle generazioni più recenti (De Luca, Camilleri, Nigro ecc.) – ora da quella letteratura *sul* Sud che ha dannosamente perpetrato e amplificato certi modelli iconografici senza «uno schietto e diretto confronto con la realtà» (p. 29) Basti pensare, solo per fare due esempi, all'avversione di Gaetano Cappelli verso il *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi, o alla feroce critica di Antonio Pascale alla *Lettera a Gennariello* di Pasolini, «la più brutta lettera che» egli «abbia scritto su Napoli» (p. 29).

Una generazione "contro", dunque, il cui collante è costituito non tanto nell'appartenenza a una precisa, quanto indistinta, area geografica – gli autori presi esami da Carmosino coprono un territorio che dalla Campania alla Basilicata, arriva fino alla Sardegna – quanto alla contestazione dell'immagine che, di quell'area, la tradizione letteraria ha più volte fornito: un repertorio «di temi, situazioni, linguaggi e prospettive […] in cui lo scrittore del Sud, anche il più vigile, rischia di restare invischiato a ogni passo» (ibid.).

A dire il vero questo tentativo di "de-meridionalizzazione", amplificato dalla ricerca di modelli soprattutto stranieri, è solo una diversa faccia di un "altro meridione", quello che rifiuta la logica del vittimismo, dell'immobilismo sociale, della superstizione (si vedano le posizioni neoilluministe assunte da Pascale in *Scienza e sentimento*), che contesta, anche attraverso coraggiose scelte di campo come nel caso di Saviano, un incancrenito e paludoso sistema criminale. Non a caso Carmosino, con una chiave di lettura dal sapore squisitamente sociologico, intravede il punto di avvio di queste tendenze in quel "nuovo rinascimento" meridionale che attraversò il cuore degli anni Novanta: «l'insorgere del paese legale contro l'illegalità» (p. 3), quel Sud che reagì alle stragi del '92 e che cercò, contraddittoriamente e disorganicamente, ma con estrema fertilità, di dar vita a una piccola rivoluzione culturale tramite il coinvolgimento di ogni forma d'arte; non solo la letteratura, ma anche il cinema, la musica, la fotografia, le arti figurative, l'editoria.

Prime testimoni di questa singolare *Renaissance*, ma anche primi tentativi di selezione e storicizzazione del fenomeno, sono state le raccolte antologiche, secondo una moda editoriale nata sulla scia del progetto *Under 25* di Pier Vittorio Tondelli e ampiamente diffusa negli anni Novanta. A partire dal volume *Narrare il Sud* curato da Goffredo Fofi, infatti, seguito da numerose altre pubblicazioni tra cui, per citare le più note, *Luna nuova* (Lecce, Argo, 1997), *Sporco al sole* (Bari, Besa, 1998) e *Disertare* (Torino, Einaudi, 2000), le antologie si sono rivelate come lo «strumento ideale […] per

offrire un saggio dei nuovi talenti» e «per testimoniare, tangibilmente e attraverso un ampio ventaglio, la nuova e comune volontà di narrare in modo diverso» il Sud (p. 13).

Da queste caratteristiche generali, dunque, l'analisi di Carmosino procede attraverso un sondaggio più circostanziato delle caratteristiche e delle procedure testuali che maggiormente accomunano i singoli autori, sia in termini di scelte linguistiche – dove a prevalere è una lingua letteraria ora orientata verso uno stile di matrice cronachistica, ora verso una «vivificante contaminazione con nuovi linguaggi settoriali gerghi, slang e idioletti» (pp. 121-22) – sia in termini di opzioni tematiche e formali. Su quest'ultimo fronte si registrano le innovazioni più interessanti, in particolare la rinuncia alla tradizionale forma romanzo in cambio di soluzioni alternative: il pamphlet, per esempio, il non fiction, il reportage narrativo (si vedano i casi di Saviano, Pascale, Francesco Piccolo), il genere *noir* (Diego De Silva, Roberto Alajmo), il romanzo storico, la tradizione favolistica (Antonella Cilento) o grottesca (Giuseppe Montesano). I due grandi temi su sui si gioca la vera sfida della nuova narrativa del Sud, restano però quelli dell'identità e del realismo. È da queste due questioni "storicamente meridionali" che dipendono, secondo Carmosino, anche le scelte formali e linguistiche; anzi, queste ultime rappresentano gli strumenti attraverso cui il Sud mette in discussione se stesso, diserta, per aggiornarla e rinnovarla, la sua vecchia identità; ma tutto questo lo fa nel quadro di una letteratura nazionale – anzi, di più, di una letteratura occidentale – assillata dagli stessi problemi, dalle stesse comuni esigenze, che sono poi quelle di difendersi dalle «insidie del vecchio» (p. IX) senza smarrirsi in un'amorfa e impersonale modernità.

Caterina Verbaro

Alberto Casadei
Poesia e ispirazione
Roma
Luca Sossella editore
2009
ISBN 978-88-89829-67-7

La lettura del poetico proposta da Casadei in questo saggio si pone esplicitamente come superamento delle più correnti teorie novecentesche che hanno sancito e fondato la lunga fortuna della lirica: l'heideggeriana modalità rimitizzante della poesia come Dire originario, le interpretazioni psicoanalitiche della poesia come freudiano ritorno del rimosso e degli archetipi e lacaniana ricreazione della *manque*, la lettura linguistico-strutturalista dell'alterità della funzione poetica del linguaggio rispetto a quella comunicativa. Come intendere oggi la poesia nel mutato panorama espressivo e culturale? Il saggio muove dall'opportunità di accreditare nuove categorie teoriche con cui indagare ruolo e modi della poesia contemporanea, alla luce di una duplice occorrenza storiografica e culturale: da una parte il definitivo decadimento di quelle mitologie narcisistico-individualiste della lirica, intesa come linguaggio separato dai meccanismi comunicativi, già indagato nel fortunato libro di Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna* (Bologna, Il Mulino, 2005); dall'altra, e specularmente, il fiorire, specie in ambito anglosassone, degli studi di *cognitive poetics*, che alla poesia finiscono per assegnare una più fondata valenza conoscitiva su base biologica anziché ontologica.
Il libro di Casadei, scandito nei tre capitoli *Un percorso saggistico*, *Un percorso storico-letterario* e *La condizione attuale*, ripercorre gli opposti paradigmi platonico e aristotelico del linguaggio poetico, che producono rispettivamente una concezione mitologica e una tecnico-normativa della prassi letteraria, e indaga le tappe di un ricco e variegato processo di definizione del poetico, soffermandosi sulle diverse formulazioni di una poetica dell'ispirazione in autori fondativi del canone occidentale, da Dante a Petrarca, da Shakespeare a Hölderlin e Leopardi, fino ai capisaldi della poesia moderna, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Rilke, Eliot. Individua infine in Paul Celan l'esempio più significativo di una semanticità propriamente poetica, perché fondata su un paradigma analogico piuttosto che sintattico-lineare.
L'assunto di base della riflessione teorica di Casadei è infatti la specificità analogica del linguaggio poetico: la poesia non è «riducibile a categorie logico-linguistiche precostituite, prima fra tutte la sintassi, probabilmente l'aspetto normativo più sconvolto dall'evoluzione della lirica moderna» (p. 76). In linea coi presupposti teorici delle neuroscienze e della linguistica cognitiva, Casadei enfatizza tale aspetto precipuo dell'espressività poetica: la sua essenziale capacità di connessione analogico-metaforica, alternativa ai «vincoli della non-contraddittorietà e della consequenzialità, pur rimanendo *in qualche modo* dotata di senso» (*ibidem*, p. 15).
Il libro di Casadei vale anche come ricognizione puntuale degli studi che, soprattutto nell'ultimo decennio, hanno dimostrato l'isomorfismo tra mente e poesia, basato sulla comune attitudine di connessione analogica, già indagato dal pionieristico studio di Manacorda, *La poesia è la forma della mente* (GIORGIO MANACORDA, *La poesia è la forma della mente. Per una nuova antropologia*, Roma, De Donato-Lerici, 2002). Lo scenario aperto da questa nuova costellazione di indagini assegna al linguaggio poetico una funzione conoscitiva che punta proprio sulla specificità dei suoi procedimenti analogici di connessione tra le parti, mediante isotopie tanto fonico-ritmiche quanto semantiche, che attualizzano la più antica delle potenzialità linguistiche e cognitive della mente umana. Il ruolo e il compito che gli studi delle neuroscienze e della linguistica cognitiva assegnano oggi alla poesia è, secondo l'analisi di Casadei, quello di un precipuo strumento di conoscenza, dotato di una propria ragione biologica e dunque interpersonale, non vincolato agli arbitri della soggettività.

Si tratta, attraverso questa via, in ultima analisi di rinvenire un ruolo e una centralità nuove della prassi poetica, ipotizzandone, di contro alla sua crescente marginalizzazione sociale, una nuova significatività nei processi collettivi della conoscenza.

Carlo Serafini

Federigo Tozzi. Bibliografia delle opere e della critica (1901-2007)
a cura di Riccardo Castellana, con la collaborazione di Paola Salatto e Antonello Sarro
Pisa
2008
ISBN 978-88-902523-2-4
978-88-902523-2-7

Se si sono dovuti aspettare gli anni Sessanta per assistere alla piena affermazione di Tozzi come scrittore, non si può certo dire che la critica sia stata, negli anni successivi, indifferente allo scrittore senese, come dimostra l'ormai ampia bibliografia che si concentra maggiormente, questo va detto, sul romanziere e novelliere, meno sul poeta e poco sul drammaturgo.
Il volume di Riccardo Castellana, redatto con la collaborazione di Paola Salatto e Antonello Sarro, censisce l'intera produzione bibliografica di e su Federigo Tozzi dal 1901 al 2007: volumi, traduzioni, saggi e articoli apparsi in Italia e all'estero.
Sottolinea Castellana nell'"Avvertenza per la consultazione" che la bibliografia «aggiorna […] i repertori già noti agli studiosi dell'autore senese, ma colma anche qualche lacuna pregressa, senza tuttavia pretendere all'esaustività, soprattutto per quanto attiene al passato più prossimo. Oltre allo scrutinio diretto di periodici e riviste, ci si è avvalsi naturalmente dei classici repertori di settore (BIGLLI, LIAB), degli OPAC nazionali e internazionali, nonché di molte risorse elettroniche disponibili sul web (MLA Bibliograpy, Canalini Digital, LIRA, Italinemo, ecc.)» (p.39).
Il volume si apre con una *Presentazione* di Riccardo Nencini, cui segue il saggio di Riccardo Castellana *Tozzi: Bildugsroman e realismo modernista*, saggio nel quale Castellana torna, con una ricca articolazione di rimandi e collegamenti, alla figura di Tozzi rappresentante di quella narrativa espressione dell'impossibilità del dialogo e del rapporto con l'altro in ragione di stalli affettivi che fanno vedere nel prossimo, e massimamente negli adulti, un nemico, un avversario del quale avere timore. Castellana si sofferma in maniera particolare sui *Ricordi di un giovane impiegato*, sottolineando come il «riferimento al genere del *Bildugsroman* è, credo, imprescindibile per capire il senso di questo strano libro che sembra mescolare tratti dell' *autofiction* sulla falsariga del diario e del memoriale privato, del romanzo lirico di ascendenza vociana e persino del *feuilleton* giornalistico. La vicenda di Leopoldo Gradi altro non è che il tentativo, non privo di contraddizioni, di emancipazione da un ambiente familiare iperprotettivo e claustrofobico […] e la contraddizione sta nel fatto che quell'ambiente è certo soffocante ma solleva l'adolescente dalle responsabilità etiche della vita adulta. Per questo la ricerca di un ruolo nella comunità, l'integrazione nella vita associata per Leopoldo Gradi, come per ogni eroe del *Bildugsroman*, è una "crudeltà" necessaria» (p.21). Il modernismo di Tozzi consisterebbe poi non solo nella capacità di dare unità ad una serie di frammenti apparentemente autonomi, ma anche nella forza della scrittura, in grado di mettere i lettori nella capacità di comprendere da quale abisso nasca il proprio dolore.
Lo spoglio bibliografico si articola in tre sezioni: *Opere di Federigo Tozzi* (Opere complete; Prime edizioni; Edizioni successive; Prime edizioni delle novelle su quotidiani e riviste; Liriche pubblicate su periodici; Scritti critici, saggistici, autobiografici ed elzeviri pubblicati su periodici; Scritti saggistici postumi; Opere in traduzione), *Scritti su Federigo Tozzi* (Bibliografie; Bibliografia della critica), *Recensioni e articoli sul film* Con gli occhi chiusi *di Francesca Archibugi*.
L'indice dei nomi chiude il volume.

Franca Franchi

Alberto Castoldi
Congedi. La crisi dei valori nella modernità
Milano
Bruno Mondadori
2010
ISBN 978-88-6159-419-7

Alla conclusione della prima guerra mondiale, Paul Valéry, meditando sulla spaventosa devastazione lasciata in eredità dal conflitto, invita a riflettere sul fatto che la nostra civiltà non è un dato acquisito per sempre: «ora sappiamo – scrive – che le civiltà sono mortali». Questa considerazione ha attraversato la storia del Novecento ed è stata fatta propria da intellettuali di diversa estrazione, preoccupati dell'avvenire dell'Europa. Il testo di Alberto Castoldi ripercorre le tappe di una sorta di incessante contemplazione di un "paesaggio con rovine", presente nella tradizione occidentale fin dall'epoca classica, da Virgilio, Ovidio e Rutilio Namaziano, fino a Du Bellay, Goethe, Baudelaire, Walter Pater, Marguerite Yourcenar…
I "congedi" si vanno susseguendo, aderendo anche a una peculiare linea di faglia che è data dalla frattura sempre più profonda fra mondo intellettuale e contemporaneità. Prima ancora che a una crisi dei valori si assiste così al venir meno di un orizzonte di senso: l'ampliamento degli orizzonti geografici aveva detronizzato Gerusalemme dalla sua posizione di centro del mondo abitato; il sistema copernicano aveva sottratto alla Terra il ruolo di centro dell'Universo; con Giordano Bruno gli universi diventavano infiniti, annullando l'idea stessa di centro; con la scoperta dell'America veniva messo in discussione l'europeocentrismo, con Darwin l'uomo non è più al centro della natura, con Rimbaud, Nietzsche e Freud è il concetto stesso di Persona ad essere messo in discussione, crolla il feticismo del Soggetto. Flaubert, Mallarmé, Hofmannsthal (*Lettera di Lord Chandos*), Musil, Joseph Roth, Freud nel *Disagio della civiltà*, si fanno interpreti corali di una crisi che coinvolge tutti gli aspetti della nostra civiltà. Si va così formando un mito della Decadenza, che Castoldi illustra convocando molteplici testimonianze: Max Nordau (*Degenerazione*), Oswald Spengler (*Il tramonto dell'Occidente*) Max Weber (*Considerazioni intermedie. Il destino dell'Occidente*), Paul Hazard (*La crisi della coscienza europea*), Johan Huizinga (*La crisi della civiltà*), Gottfried Benn (*Oltre il nichilismo*), Edmund Husserl (*La crisi delle scienze europee*). Avvicinandosi ulteriormente alla contemporaneità, Castoldi ripercorre nel capitolo *I sentieri del nichilismo* le "ragioni" di un atteggiamento che è la conseguenza della lunga sequenza di riflessioni che hanno accompagnato le drammatiche vicende del Novecento, la pulsione autodistruttiva dell'Europa. I valori come prodotto dell'umanità non possono che essere contingenti, non assoluti, e vanno pertanto di volta in volta rinegoziati (Carl Schmitt, Martin Heidegger, Ernst Junger, ma anche Mann, Kafka, Sartre, Bataille, ecc.). Pessimismo, dunque, nella "narrazione" elaborata da Castoldi? No, si tratta invece dell'attenta ricostruzione dell'immane sforzo compiuto dalla cultura europea per ricomporre un mondo in frammenti, sia pure sotto le nozioni di Decadenza e di Crisi.

Elena Porciani

Claude Cazalé Bérard
Donne tra memoria e scrittura. Fuller, Weil, Sachs, Morante
Roma
Carocci
2009
ISBN 978-88-4305-133-5

Donne tra memoria e scrittura. Fuller, Weil, Sachs, Morante di Claude Cazalé Bérard si articola in tre capitoli preceduti da una densa introduzione in cui sono esposte, come si evince dal titolo *Ruth, Elsa e le altre*, le ragioni dell'approccio di genere che ha segnato la ricerca. Se Elsa Morante sarà, tra tutte le donne prese in esame nel volume, la protagonista verso la quale converge l'interesse mostrato per le 'altre', il riferimento al personaggio biblico di Ruth – «donna bella e di valore, una figura forte e vulnerabile nella sua fedeltà femminile, nella sua libera scelta dell'esilio» (p. 11) – dichiara senza indugio il fulcro tematico della differenza femminile secondo Cazalé Bérard: in quanto straniera in una repubblica delle lettere che si è autopercepita per secoli, sostanzialmente fino al Novecento, come un luogo declinato al maschile, ogni autrice reca in sé una 'funzione-Ruth' che definisce la sua cittadinanza differente in tale luogo ideale. Due sono i corollari di questa prospettiva: da una parte, si fa strada, come principio guida del libro, l'idea che l'esercizio della differenza si svolga nell'ambito della 'po-etica', cioè in un approccio alla scrittura letteraria scandito dall'amore, come tema e come forma di conoscenza; dall'altra, il volume si inserisce appieno nell'impostazione dialogica, anziché oppositiva, rispetto al canone che caratterizza i più recenti *women's studies*. Si spiegano così sia la presenza di interlocutori maschili in studi di fatto dedicati alle donne sia la messa a fuoco di territori narrativi del femminile, come il modo fiabesco, che possono interagire con gli attacchi portati al canone da altre minoranze o anche recuperare forme di racconto rimosse dal *mainstream* della storia letteraria.
Il primo capitolo è il più eterogeneo in quanto è diviso in tre lavori distribuiti tra la cultura medievale e quella ottocentesca. I primi due contribuiscono a definire il ritratto tradizionale della donna occidentale: sposa e madre di famiglia nel *Reggimento e costumi di donna* di Francesco da Barberino, amante abbandonata nell'*Elegia di Madonna Fiammetta* di Boccaccio. L'atmosfera cambia decisamente nel terzo studio, dedicato all'antesignana del femminismo americano Margaret Fuller, la quale, di contro al confinamento della sfera del femminile nella virtù domestica o nell'elegia amorosa, si presenta come donna impegnata politicamente e culturalmente, in quanto giornalista militante che raccontò, da testimone diretta, l'esperienza rivoluzionaria della Repubblica romana del 1849 ai lettori del «New York Tribune».
Con il secondo capitolo si entra nel vivo del volume, dal momento che fanno finalmente il loro ingresso in scena le 'donne tra memoria e scrittura' evocate dal titolo del libro, in primo luogo Elsa Morante e Simone Weil. Cazale Bérard rileva le consonanze tra le due, a partire da una disamina di concetti chiave weiliani – «l'attenzione, la dis-creazione, il perdono» (p. 129) – che permettono di chiarire l'«impostazione dichiaratamente filosofica all'impresa poetica [di Elsa Morante], insistendo sul necessario coinvolgimento esistenziale e morale dell'artista in un compito altamente umano, a valore universale» (p. 125). Il discorso si sposta poi, attraverso la mediazione di Cristina Campo, sulla valenza del fiabesco come area narrativa del femminile: «la fiaba diventa lo strumento di un processo conoscitivo» che recupera i «rapporti di analogia che aprono il mondo dei misteri» (p. 172), fino a sfociare nei territori del materno: «il racconto fiabesco, che affonda le sue radici nella memoria familiare e collettiva (miti, leggende, favole), pare lo strumento privilegiato (duttile e ripetitivo) approntato e confermato dalla madre, dalla nutrice, dalla raccontatrice» (p. 179). La maternità non deve essere, però, presa alla lettera, altrimenti l'identificazione di materno e femminile rischierebbe di essere sdrucciolevole, nonché irrispettosa verso le donne che vivono la loro dignità femminile senza fare, per scelta o necessità, l'esperienza del parto naturale. Piuttosto, si tratta di interpretare la maternità nei termini di figura di una scrittura percepita come creazione di un dono, anche quando il disincanto e il senso della caduta siano

preminenti: «se l'amore dà accesso alla conoscenza, questa può condurre a scoprire lo strazio: la poesia che nasce da tale presa di coscienza non può non descriverne l'orrore» (p. 213), come accade esemplarmente, per Elsa Morante, in *Aracoeli*.
Il terzo capitolo esamina «i limiti e le illusioni della modernità, attraverso il confronto delle opere e del pensiero di tre autori (Pirandello, Saba, Sachs) con la produzione narrativa, saggistica e poetica di Morante» (p. 322), in particolare la «crisi della cultura – e della letteratura – occidentale» (ibidem) nella babelica confusione novecentesca. Spicca per la novità il confronto tra Elsa Morante e Nelly Sachs, la poetessa ebrea tedesca Premio Nobel 1966 costretta all'esilio dal nazismo, con i cui versi rivolti ai «popoli della terra» si chiude *Donne tra memoria e scrittura*: oltre al «comune interesse per il ruolo di potenziamento della parola che la musica avrebbe potuto svolgere nei confronti della poesia» (p. 290), a partire dai rispettivi rapporti con i protagonisti della musica d'avanguardia degli anni Cinquanta e Sessanta, è indagata una significativa consonanza di temi e immagini alla cui radice si riconoscono la lettura di Simone Weil e l'elaborazione del trauma storico della Shoah da parte di entrambe.
Colpisce nel volume l'omogeneità del metodo rispetto alla materia della ricerca: l'«anticonformismo» (p. 121) della conoscenza preso in esame si rispecchia nella polifonia delle voci femminili che, teatralmente, vengono convocate sulla scena della scrittura e della memoria investigate. Non a caso nella *Conclusione. Il mondo salvato dai poeti?* la studiosa rende conto di come, ispirata da Steiner, abbia voluto evitare di «soffocare i testi sotto i commenti, per lasciare invece affiorare la loro presenza reale, multipla, plurivoca, problematica, inesauribile» (p. 323). Programmaticamente, quindi, l'argomentazione si dipana con una movenza asistematica e digressiva, come a suggerire uno sporgersi sul mistero delle soggettività autoriali interrogate, con il risultato che, più che con analitica linearità, il volume procede per suggestioni e corrispondenze presupponendo «sviluppi in-finiti: essi sono offerti a chi vorrà raccoglierne il suggerimento. Sono state, per altre, poste domande, rimaste volutamente senza risposta. Chiamano semmai altre domande, secondo l'uso ebraico» (ibidem) – ed è quella ebraica una questione che non solo, specie nel ripetuto riferimento alla Shoah, attraversa i saggi nel confronto tra po-etica e realtà, ma di cui, nelle pagine finali, viene rivendicato, a conferma del composito approccio di Cazalé Bérard, il valore metodologico nella «passione della conoscenza», nell'«integrità morale» e nell'apertura dell'«inesausta tensione messianica» (ibidem).
Così, nell'ambito delle numerose suggestioni che il libro offre, se si fa un primo bilancio degli approfondimenti possibili in sede di critica morantiana, risulta innanzitutto utile il concetto weiliano di 'discreazione': per quanto i protagonisti di Elsa Morante difficilmente sfuggano alla «*pesanteur* (attaccamento, possesso, dipendenza)» (p. 207), diverso è il rapporto tra l'autrice e le prime persone che, con riferimento al termine utilizzato nell'intervento del 1959 *Sul romanzo*, le fanno da 'alibi'. Vista dalla prospettiva dell'*intentio auctoris*, si può riconoscere, infatti, nella costruzione degli io narranti – costante nei romanzi, compresa *La Storia* – un 'discrearsi' dalla propria identità che, con la presa di responsabilità diegetica in prima persona che ne consegue, si situa al cuore della poetica/po-etica di Elsa Morante, della sua opera come contributo per scandagliare «il rapporto difficile fra le ragioni umane e le ragioni misteriose della realtà» (da un'intervista su «Italia Domani» del 1958). In questa direzione, si può fare proficuamente interagire la discreazione con la riflessione sulla maternità: per non rimanere ingabbiati, sulla scia di quell'eccesso di determinismo biografico che ha spesso caratterizzato gli studi morantiani nella visione della scrittura come sublimazione della maternità mancata, è necessario connettere il materno al discreato, in modo da renderlo pienamente una questione autoriale piuttosto che un fatto personale. Ciò getterebbe nuova luce anche sui passaggi, spesso conflittuali, di genere nell'opera morantiana, definiti di volta in volta dagli studiosi androginia o ermafroditismo, ma che si potrebbero anche chiamare, con un più dinamico termine imposto dai *queer studies*, transgenderismo.
Più in generale, dal lavoro di Cazalé Bérard emerge una direzione di ricerca interessante nella sua globalità, riguardante la cornice comparatistica in cui inserire la scrittrice, che è un territorio ancora in massima parte da esplorare: non solo nei termini della biblioteca di Elsa Morante, ma proprio nella ricerca di connessioni e consonanze con pensatori/pensatrici e letterati/letterate che, ovviando alla mancanza di un sostanzioso autocommento nel *corpus* della sua opera, permetta di meglio metterne a fuoco i nodi concettuali e poetici.

Susanna Sitzia

Luigi Cepparrone
In viaggio verso il moderno. Figure di emigranti nella letteratura italiana tra Otto e Novecento
Bergamo
Sestante Edizioni
2008
ISBN 978-88-95184-60-9

Questo lavoro dedicato alla figura dell'emigrante si prospetta come uno studio caratterizzato da un approccio antropologico. Preceduta da una breve storia della critica tematica e dei rapporti tra letteratura e antropologia, l'analisi dei testi letterari è diretta a sondare da un punto di vista antropologico il tema dell'emigrazione in due classici della narrativa italiana rilevando quale funzione vi svolga il personaggio dell'emigrante. L'itinerario dell'emigrante nelle sue soglie estreme è un tragitto che dalla società arcaica e contadina conduce alla società moderna. L'esperienza del viaggio nei due romanzi su cui l'autore incentra la sua analisi, *I Promessi Sposi* e *I Malavoglia*, ha esiti divergenti, nel primo determina un progresso sociale mentre nei *Malavoglia* l'emigrazione ha esiti catastrofici, ma lo sradicamento dalla terra d'origine segna in entrambi i casi l'allontanamento dal mito; nei viaggi di Renzo e del giovane 'Ntoni si concreta il passaggio alla modernità, i personaggi transitano dalla concezione ciclica del tempo alla linearità del tempo storico.
Dopo aver rimarcato che nei *Promessi Sposi* la differenza tra i modelli che ispirano i comportamenti dei personaggi (la letteratura cavalleresca e la cultura popolare) dipende dalla loro appartenenza sociale, l'autore interpreta il viaggio di Renzo come un processo rituale ispirato alla cultura popolare, applicando lo schema individuato da Arnold Van Gennep nei riti di passaggio, e suddividendo quindi le tappe dell'itinerario tra riti preliminari, liminari e postliminari, rispettivamente dominati da separazione, marginalità e aggregazione. Il viaggio di Renzo, il suo percorso di formazione, è scandito dalle tre fasi iniziatiche: il distacco, ovviamente coincidente con la partenza, la marginalità, caratteristica della fase intermedia, l'aggregazione, prerogativa del punto di arrivo ossia del compimento del percorso iniziatico. La fase intermedia del rito di passaggio nel viaggio di Renzo ha i tratti della liminalità: la sua progressiva perdita di identità corrisponde alla fase del rito nella quale il neofita si trova ad esser deprivato del proprio *status*, in particolare sociale. Il primo dei due riti liminali indagati, individuato nell'arrivo a Milano, è un attraversamento della soglia che Renzo compie con facilità inaspettata e che lo fa infatti penetrare in un mondo rovesciato, nel quale il sovvertimento dell'ordine sociale corrisponde a un processo di regressione della società che trascina il viaggiatore; in uno scenario caratterizzato dall'abolizione delle gerarchie sociali, l'identità di Renzo diviene indeterminata e fraintesa, anch'essa rovesciata; è una fase che si contrappone al compimento del viaggio, come risulta dall'opposizione tra la bestia e il buon cristiano nel dialogo tra Renzo e fra Cristoforo. L'estenuazione di regressione e perdita d'identità segna la seconda fase liminale: oltrepassata la soglia dell'Osteria della Luna piena, dopo aver perso la coscienza a causa dell'ubriachezza nel tempo ciclico alluso dalla simbologia lunare, Renzo, come conseguenza di una morte prima simbolica e poi civile, subisce con la spoliazione della propria identità e con l'ingresso nella condizione di clandestinità il processo rituale che conduce alla successiva fase iniziatica: il superamento della natura selvaggia. Motivo topico del fiabesco, l'attraversamento del bosco è anche una delle prove iniziatiche più diffuse, superata da Renzo, scrive Cepparrone, con l'aiuto di una guida, il suono dell'Adda. Richiamando l'omonimo testo poetico di Manzoni l'autore si sofferma sul significato simbolico dell'attraversamento dell'Adda come superamento dell'idillio. L'Adda è l'ultima soglia nel viaggio di Renzo verso l'acquisizione di una nuova concezione del tempo e l'attraversamento dell'Adda prelude al compimento del rito di aggregazione, distinto in due fasi: nella prima l'inserimento nella nuova comunità si realizza su un profilo sociale sotto la guida di Bortolo, nella seconda la costruzione dell'identità del personaggio si completa sul piano morale sot-

to la guida di padre Cristoforo, con l'abbandono del sentimento di vendetta e il raggiungimento del perdono, finché, completata la sua maturazione religiosa con la preghiera, superata la soglia del lazzaretto, una pioggia purifica il mondo circostante e sancisce il compimento del destino del personaggio. All'inizio del romanzo l'identità sociale di Renzo dipende non da una scelta ma dall'aver ricevuto in eredità il piccolo podere e la professione di filatore di seta, ed è quindi ancora ibrida, alla fine del viaggio la costruzione della sua identità si compie con la scelta della professione. Manzoni sceglie per Renzo il destino dell'emigrante sottraendo il personaggio alla campagna e al potere feudale tramite l'approdo non alla grande città ma alla nascente società industriale del bergamasco.
La prospettiva del giovane 'Ntoni desideroso di emigrare verso un luogo indefinito, un paese di cuccagna, è priva di concretezza. L'esperienza dell'emigrazione esperita da Alfio e dal giovane 'Ntoni è posta a confronto e interpretata nelle sue premesse attraverso le categorie di *mediazione interna* e *mediazione esterna* (cfr. René Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Milano, Bompiani, 1965): il desiderio della partenza di Alfio ha una natura rivalitaria ed è provocato da una mediazione interna, mentre è una mediazione esterna a suscitare il desiderio di emigrare di 'Ntoni.
L'emigrazione nel romanzo di Verga è determinata da quel processo storico, l'Unità d'Italia, che ha insidiato la comunità indebolendola. Il viaggio dal mondo arcaico al moderno nei *Malavoglia* non consente una emancipazione sociale, l'emigrazione non consente insomma una sorte progressiva.
La partenza priva di approdo ha una marcata connotazione funebre, a proposito della quale si sarebbe potuto ricordare il significato simbolico del naufragio, che denuncia l'identità tra il viaggio e la morte e il fallimento di qualsiasi tentativo di eludere un destino di sofferenza e di privazione.
L'indagine sul tema dell'emigrazione nella narrativa verghiana sostanzialmente si assesta sulle conclusioni di Romano Luperini (si cita frequentemente *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza, 2005), cui l'autore si richiama anche a proposito dello studio antropologico dei temi letterari nel capitolo introduttivo.
L'emigrante è figura paradigmatica del passaggio dal tempo ciclico alla linearità del tempo storico, ma anche figura per eccellenza dello spaesamento. Ripreso da Ernesto De Martino il concetto di *angoscia territoriale*, si indagano le modalità del suo superamento, esemplificate preliminarmente attraverso *Il quartiere* di Pratolini, poi indicate in *Dagli Appennini alle Ande* di Edmondo De Amicis nei tentativi del giovane Marco di pervenire a un'assimilazione dell'ignoto entro il proprio mondo esperienziale. La causa del senso di spaesamento di Marco, giunto da Genova al continente sudamericano, risiede nell'incapacità dell'emigrante di applicare la propria educazione alla percezione alla nuova realtà, che gli appare indistinta. La strategia adottata da Marco per superare l'inquietudine suscitata dalla vastità della natura selvaggia si ravvisa nell'assimilazione degli alberi alle torri, della vegetazione alla folla, delle Ande alle Alpi, nell'attuazione della traslazione dell'ignoto nella dimensione del paesaggio urbano in cui l'ignoto diventa dominabile. Benché l'arco cronologico segnalato dal titolo sia più ampio, il principale oggetto di questa ricerca è la narrativa dell'Ottocento, ma il riferimento al Novecento trova giustificazione in questo capitolo conclusivo sullo spaesamento, che contiene un accenno a *Il fu Mattia Pascal*, ed è in parte riservato al tema dell'emigrazione nei racconti di Corrado Alvaro, dove ancora si osservano le modalità con le quali nel testo letterario si risolve il senso di spaesamento che insorge nell'emigrante davanti al diverso.
Sarebbe stato opportuno tenere conto di alcuni studi sullo stesso argomento (per esempio sull'emigrazione nei racconti di Alvaro e sul personaggio di Raffaele Galia i recenti contributi di Vito Teti, *Tradizione e modernità nell'opera di Corrado Alvaro* e di Maria Vittoria Pugliese, Una *lettura di Corrado Alvaro: tre racconti di viaggio e di esilio*, compresi in *Corrado Alvaro e la letteratura tra le due guerre*, Atti del Convegno Cosenza – Reggio – San Luca, Cosenza, 27-29 settembre 2001, a cura di Alessio Giannanti e Aldo Maria Morace, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2006). La *Bibliografia* include soltanto i testi che l'autore ha avuto occasione di citare.
La prospettiva teorica è resa angusta dal disinteresse nei confronti della critica archetipica e dello studio comparato dei temi, che si ripercuote nella prassi esegetica impedendo di sviluppare quelle indicazioni di Raimondi sulla connotazione ulissiaca e picaresca del viaggio di Renzo. Esse si potrebbero assumere come premessa in un'ipotesi di lavoro tesa a tracciare i caratteri peculiari della

figura dell'emigrante senza sottovalutarne origini e sviluppi, indagando le mutazioni letterarie del profilo del viaggiatore nella letteratura europea, tenendo conto per esempio del fatto che nei *Promessi Sposi* non soltanto l'ambientazione è secentesca, ma il Seicento nella finzione manzoniana è il tempo della narrazione. L'autore ha il merito di aver intuito alcune potenzialità dello studio antropologico del personaggio dell'emigrante e il suo auspicio di una maggiore vicinanza tra studi letterari e antropologici è pienamente condivisibile.

Elisa Gambaro

Roberta Cesana
“Libri necessari”. Le edizioni letterarie Feltrinelli (1955-1965)
Milano
Unicopli
2010
ISBN 978-88-400-1396-1

In questo corposo volume Roberta Cesana ricostruisce con meticolosa completezza l’attività di casa Feltrinelli durante il suo primo intenso decennio di storia. Forte di una solida metodologia, l’autrice offre una rassegna analitica e cronologicamente ordinata delle collane e dei titoli che sono andati a comporre lo stratificato catalogo dell’editore milanese: se ne ricava un quadro dettagliato ed esaustivo delle strategie di Giangiacomo e dei suoi collaboratori. Ma la ricerca si avvale anche degli strumenti della storia letteraria e culturale: accanto ai dati riguardanti la trafila di pubblicazione, i processi decisionali, i pareri di lettura di ciascun volume, sono riproposte le recensioni sulla stampa periodica dell’epoca e le reazioni critiche, spesso vivaci, che di volta in volta accolsero le novità feltrinelliane.
Ampia è anzitutto la panoramica sugli esordi imprenditoriali, a partire da quella Cooperativa del libro Popolare che si situa alle origini dell’avventura di Feltrinelli; si rivisitano quindi le vicende dei primi titoli pubblicati, dall’*Autobiografia* di Nerhu al *Flagello della svastica* di Lord Russell, voci iniziali di un catalogo che fin da subito declina gli assunti del marxismo critico in un quadro di innovativa apertura internazionale. Analoghe istanze di divulgazione impegnata, a beneficio delle nuove fasce di lettori emergenti, saranno poi incarnate da una collana importante quale fu l’“Universale Economica”. Dal terzo capitolo in avanti, la ricerca si concentra sulle collezioni letterarie. Al di là dei casi clamorosi del *Dottor Zivago* e del *Gattopardo*, peraltro qui analiticamente ricostruiti, e a smentire il luogo comune di una fisionomia editoriale prevalentemente saggistica, le proposte di Feltrinelli testimoniano un forte impegno modernizzatore sul fronte della *fiction* italiana e straniera; alla base vi è la forte convinzione del fondatore che “il panorama culturale italiano, il grado di civiltà del nostro Paese, dipenderà anche, e in larga misura, da cosa, anche nel campo della letteratura di consumo, gli italiani avranno letto”. Così la collana “Narrativa” annovera voci internazionali spesso da noi ancora sconosciute, portando in Italia i libri di Lu Hsun, Dreisder, Doris Lessing, Babel’, Bellow; l’intento sprovincializzante proseguirà negli anni successivi con le traduzioni di Forster, Gordimer, Blixen, Mishima, Borges, e molti altri, fino alla “scandalosa” pubblicazione di Henry Miller nel 1962. Sul fronte della produzione letteraria italiana, pagine attente sono riservate al lavoro di Luciano Bianciardi, di cui oltre all’opera indefessa di traduttore viene messo in luce il ruolo decisivo nell’avvio della collana “Scrittori d’oggi”, deputata a pubblicare opere prime di autori italiani esordienti. All’altro celebre consulente letterario feltrinelliano, Giorgio Bassani, il libro dedica un intero capitolo, esaminando nel dettaglio composizione ed esiti della “Biblioteca di letteratura” da lui diretta: vi appariranno titoli importanti della produzione narrativa nazionale degli anni del boom come *Il Ponte della Ghisolfa* di Testori, *Libera nos a malo* di Meneghello, *l’Anonimo lombardo* di Arbasino. Ma proprio la scelta strategica di sostenere attivamente i fermenti neosperimentali porterà all’allontanamento dello scrittore ferrarese, sostituito da un nome di punta del *côté* neoavanguardistico come Nanni Balestrini. Nel senso di un’analoga rivisitazione anticonformista dei canoni tradizionali andrà letta l’iniziativa delle “Comete”, la collana dove trovano spazio quasi tutte le opere degli aderenti al Gruppo ’63, ma che farà anche conoscere al pubblico di casa nostra il *nouveau roman* dell’*école du regard* e alcuni celebri testi della *beat generation* americana. Restituendo la complessa articolazione della proposta narrativa dell’editore, Cesana mostra del resto molto bene come al sostegno attivo delle poetiche della neoavanguardia Giangiacomo affianchi costantemente la promozione assidua di libri rivolti a ben più vaste platee di lettori. Il burra-

scoso rapporto con Erich Linder, dallo studio del cui archivio l'autrice ricava molte notizie inedite, testimonia efficacemente la spregiudicatezza dell'editore nell'accaparrarsi i titoli di maggior richiamo; e sempre a obiettivi di comunicatività ampia sono riconducibili progetti quali "Gialli Feltrinelli K 350", che pubblica tra l'altro Le Carrè, o la diffusione, anch'essa pionieristica, di romanzieri latinoamericani di grande successo come Garcia Marquez, Vargas Llosa, Scorza, Asturias. È proprio questa ben studiata miscela tra sperimentalismo iconoclasta e divulgazione sagace di novità di larga presa sui ceti progressisti dell'epoca che costituirà la forza ed il più durevole lascito culturale della casa editrice del canguro.

Dario Tomasello

Tatiana Cescutti
Les origines mythiques du Futurisme. Marinetti poète simboliste (1902-1908)
Paris
Presses de l'Université Paris-Sorbonne
2008
ISBN 978-2-84050-634-8

Il romanzo di formazione dell'avanguardia italiana merita, in nome di un ordito complesso e stratificato, rinnovata attenzione. Il ponderoso volume di Tatiana Cescutti esibisce un debito profondo (peraltro riconosciuto) nei confronti del lavoro di uno dei grandi pionieri della contemporaneistica: Gaetano Mariani. In un saggio che ancora oggi fa luce con notevole sapienza sugli esordi di Marinetti, il critico romano ricordava il lavoro svolto dal poeta italiano presso le riviste parigine: «La Plume, La Revue Blanche, La Rénovation esthétique, La Vogue, Vers et Prose, ma soprattutto l'Anthologie Revue de France et d'Italie, nata a Milano, nell'ottobre 1897, che si pubblicava contemporaneamente a Parigi; di tale rivista Marinetti fu segretario italiano appunto negli anni 1898-99: i suoi numeri, vicino alle liriche dei maggiori simbolisti francesi (ma – osserva Décaudin – non mancano neppure parnassiani come Leconte De Lisle, Glatigny o Heredia), cioè P. Fort, R. De Gourmont, F. Jammes, T. Klingsor ed anche S. Mallarmé, accoglievano poesie e scritti di uomini come Butti, Collutti, Gaeta, Donati, Quaglino che costituiscono i nomi, forse meno noti ma non poco determinanti, per uno studio del simbolismo in Italia» (G. Mariani, *Il primo Marinetti*, Le Monnier, Firenze, 1970, p. 3).
Il futurismo italiano sembra scaturire da un fecondo equivoco, dalla volontà confusa e perentoria, al contempo, di immaginare il futuro laddove il passato persiste soprattutto grazie al peso di una notevole arretratezza socio-economica, ma, anche, grazie ai ritardi culturali e ai non sufficientemente metabolizzati germi di un possibile rinnovamento artistico.
In un contesto ristagnante ancora gli ultimi echi ottocenteschi, si fa strada, di conseguenza, una disordinata ricerca di svolta. La disponibilità manifestata dagli autori italiani verso le esperienze irrazionalistiche di matrice europea che vengono spesso accolte alla rinfusa, senza spirito critico (nel caso, per esempio, dell'esperienza più remota della Scapigliatura), corrispondono all'inquieto desiderio di contrapporre l'ideale al reale, il sogno alla realtà, l'indeterminato al determinato, nel segno di una sprovincializzazione mancante, però, di una più precisa strategia.
Al contrario, con una mirata consapevolezza dei propri mezzi, e alla luce di una feconda esperienza internazionale, il francofono Marinetti, che ha in profondità respirato le atmosfere dei circuiti letterari europei, partecipando ad una molteplice messe di iniziative editoriali, dimostra da subito di aver maturato le istanze decisive del dibattito intellettuale sviluppatosi già sul finire del diciannovesimo secolo. La necessità di *être absolument moderne*, sulla scorta dell'esempio rimbaudiano, si esplicita nel proposito controverso (e spesso trasgredito) di coniugare arte e vita.
Il sentiero verso una nuova sensibilità passa, com'è necessario, dalla vaticinante promessa di un avvenire che si offra mutato dalle radicali trasformazioni dell'epoca industriale. A tal proposito esiste un filone della critica che ha rivendicato e continua a rivendicare, ancora oggi, alla macchina un posto di preminente rilievo nell'immaginario futurista, quale feticcio adorato con superficiale ingenuità. Quasi che la «religione della velocità» e dell'«automobile che corre su una mitraglia», fosse da intendersi letteralmente come un lucente dogma, frutto di una creatività geniale, ma privo di respiro ideologico. Eppure da molto tempo gli interpreti più avvertiti dell'avanguardia storica italiana, hanno invece scorto, dietro i proclami marinettiani sulla macchina, una lungimirante intuizione delle clamorose conseguenze che la rivoluzione industriale e tecnologica veniva operando sul sistema cognitivo umano prima ancora che su quello concretamente sociale. In soccorso di questa tesi va, semplicemente, una più attenta lettura delle pagine marinettiane.

Senza contare che per equilibrare la caratura plumbea dell'utopia tecnologica di un progetto, abitato dall'algida celebrazione delle metropoli industriali, Marinetti ha continuamente fatto leva su un rovescio primordiale e selvaggio, implicitamente contenuto nelle sue teorie.
La riduzione dell'idea marinettiana all'apparenza, spesso bugiarda, del proprio slancio e, soprattutto, della consapevolezza del proprio slancio, ne ha di molto ridimensionato la portata e, in particolare, ne ha ricondotto la caratura più propriamente letteraria al rango di mera matrice ideologica, condizionando, così in modo imperituro, le possibilità di una chiara classificazione cronologica delle vicende del movimento.
Bisognerà, dunque, riconsiderare la durata reale degli esiti letterari del movimento che con grande disinvoltura tradirà, spesso e volentieri, i diktat del proprio capo.
Il riferimento alle osservazioni acutissime di Gaetano Mariani sigla, poi, la necessità di riconsiderare la lirica italiana dei primi anni del novecento, proprio a cominciare dalle sue premesse europee, e francofone in specie, per vagliarne con maggior cura, originalità nitide e caratteri puramente derivativi da precedenti formulazioni.
In tale prospettiva (ossia in una prospettiva squisitamente letteraria), dunque, riacquisterà valore anche una riconsiderazione generale del movimento, fin nelle sue più riposte intenzioni, se si saprà leggere, cioè, al di là della tentazione "essenzialistica" e, si sarebbe tentati di aggiungere, troppo sbrigativamente riduzionista che condiziona tutta la grande stagione primonovecentesca delle avanguardie storiche. Per superare, nello specifico caso del futurismo, i rischi di un pregiudizio fuorviante, indotto dagli stessi militanti del movimento, occorrerà affrontare senza indugio il primo dei molti paradossi che lo fondano e lo abiteranno per tutta la sua esistenza: «Il futurismo non poteva nascere che in Italia / paese volto al passato / nel modo più assoluto ed esclusivo / e dove è d'attualità solo il passato. / Ecco perché è attuale oggi il futurismo / perché anche il futurismo è passato» (A. Palazzeschi, *Il futurismo*, in *Via delle cento stelle*, Milano, Mondadori, 1972; ora in Id., *Tutte le poesie*, a cura di A. Dei, Milano, Mondadori, 2002, p. 836). In questa stringente contraddizione, Aldo Palazzeschi, protagonista risoluto della primissima fase dell'avanguardia italiana (era stato, come si sa, autore del personalissimo manifesto del *Controdolore*), fissa le ragioni fondamentali e fondanti del movimento marinettiano. Il Marinetti senza il futurismo (prima del futurismo) di questo articolato saggio pone in evidenza luci e ombre di un tirocinio articolato, complesso, privo delle urgenze dogmatiche del leader ancora di là da venire, e, proprio per questo motivo forse, in grado di mostrare che «le futurisme – oeuvre de l'extériorité – est moins l'affirmation réussie de la négation radicale et définitive d'une sensibilità fin-de-siècle que le cadre de son "reniement" répété qui s'affiche sous le signe de la reprise et de la transformation des modèles du passé (un passé qui est par ailleurs très proche)».
Un sapiente gioco intertestuale domina la poetica marinettiana di questo primo decennio del Novecento e la Cescutti, ricostruendo la trama fitta dei rimandi testuali marinettiani, ne evidenzia il carattere di forte consapevolezza. Appunto, perché fortemente voluta e meditata, l'intertestualità marinettiana si precisa come un gioco di riscrittura, capace di costruirsi su un'imitazione e una creativa trasmutazione dei testi altrui.
Il saggio passa in rassegna tutte le tappe del Marinetti francofono: da *La Conquête des Étoiles*, destinato a riprodurre il caos del mondo per annunciare l'avvento di una nuova creazione o la baraonda di altri rivolgimenti – come sembra suggerire la seconda raccolta *Destruction* – sino a *La Ville Charnelle* che, parallelamente al motivo della sensualità e della solarità africana, inaugura l'estetica della velocità e della macchina.
Tuttavia, malgrado questa disposizione diacronica, l'itinerario marinettiano si sottrae a un approccio strettamente lineare. Sembra, piuttosto, procedere per sovrapposizioni, incroci inopinati di tematiche. La Cescutti scandisce con un'analisi puntuale l'intrico di queste traiettorie, indovinando, nella fascinazione di un cruciale *milieu*, le tracce dell'imminente *Manifesto*.

Angela Francesca Gerace

Edwige Comoy Fusaro
Forme e figure dell'alterità. Studi su De Amicis, Capuana e Camillo Boito
Ravenna,
Giorgio Pozzi Editore
2009
ISBN 978-88-96117-09-5.

La necessità di un'indagine critica della narrativa di Luigi Capuana, Edmondo De Amicis e Camillo Boito, condotta alla luce della dicotomia formale e tematica ipseità-alterità, si palesa immediatamente considerando come nel periodo del secondo Ottocento, generalmente posto sotto l'egida dell'influenza naturalistica, si concretizzino diversificate istanze di ricerca generanti forme di approccio al reale insolite per l'«ossessione tassonomica dell'ideologia positivista dominante» (p. 8). Il confronto con l'altro genera sempre una scoperta dell'alterità individuale, che può essere efficacemente esplorata negli universi letterari, prima ancora che in quelli reali, e i tre scrittori, pur «diversamente rubricati […] – tradizionalmente bollato come il campione dell'ideologia nazionalista borghese De Amicis, come teorico e portavoce del Verismo Capuana, come esponente minore della Scapigliatura Camillo Boito –, […] presentano nondimeno delle affinità tutt'altro che irrilevanti in questa precisa disposizione a indagare l'alterità» (p. 10).
La differenziazione capuaniana tra 'tipo' e 'individuo' risulta adeguata all'esplicazione della distinzione strutturale tra figure letterarie cristallizzate in atteggiamenti astratti, associate a forme testuali rigidamente codificate, e figure letterarie dell'alterità, espresse attraverso forme testuali ibride e connotate da un'intrinseca mobilità e, pertanto, percepite negli stessi universi narrativi come inusuali rispetto ai contesti che costruiscono o in cui operano e agiscono. Scopo dello studio è dimostrare come la prospettiva della «definitiva integrazione dell'alterità nell'*ipseità*» (p. 11) sia stata praticata, talvolta anche inconsapevolmente, da tre figure autoriali tra le meno spregiudicate nell'ambito della sperimentazione provocatoria.
La produzione deamicisiana consente di rilevare un processo evolutivo di acquisizione della persuasione che il reale non costituisca un blocco uniformemente concepibile, ma sia percorso da vitali vene ossimoriche e continuamente in bilico tra normalità e irregolarità, sanità e follia. Risulta dunque possibile affiancare, se non sostituire, allo stereotipo critico del «sentimentalismo benpensante» (p. 13) di De Amicis, una prospettiva inedita di perlustrazione dell'alterità che si annida nel contesto sociale più insospettabile, quello borghese. All'impianto manicheo del celebre *Cuore* si sostituisce progressivamente una più complessa visione del reale, che si concretizza negli scritti della maturità (da *Sull'Oceano*, 1889, *La maestrina degli operai* e *Amore e ginnastica*, 1891, ai più tardi *Nel giardino della follia*, 1899 e *Cinematografo cerebrale*, 1907), pur risultando già intellegibile nei racconti *Carmela* (1869) e *Furio* (1870). Da un'iniziale impostazione assiologica dei ruoli degli attanti nelle prose autoriali, in cui «lo sguardo dell'osservatore è il vettore di un giudizio morale, riflesso nel comune sentire, ovvero della *doxa* normativa imperante» (p. 17), di contro allo *status* di inferiorità dell'*altro* costantemente esaminato, giudicato e ridicolizzato, poiché gravato da un'alterità che è principalmente culturale ed economica (che si concreta nelle figure della «donna pazza, [del] delinquente potenziale, [del] buffone primitivo»: p. 29), si passa a una situazione di annullamento del distanziamento operato dall'io nei confronti dell'altro-osservato, a una visione del contesto sociale non più monocromatica, ma polidimensionale, in grado di abbracciare la relatività del mondo e degli individui che in esso agiscono.
Da una visione per cui l'anormalità dell'alterità deve essere riconosciuta, contenuta e ricondotta alla normalità (*Carmela*), si perviene a una concezione che non oppone dicotomicamente l'io all'altro, ma riconosce all'alterità il diritto di esistere e perfino la possibilità, niente affatto remota, di invadere la dimensione individuale (*Nel giardino della follia*), integrando «la costituzione psicofisica

dell'uomo *normale*» (p. 69) o sconfinando nella follia (non più intesa in senso lombrosiano, «come differenza biologica», bensì in senso novecentesco, «come rovescio della ragione, latente sotto lo strato ragionevole civile che lo ricopre, ma che un nonnulla basta e rivelare»: p. 68).
Se la perifericità topografica della manifestazione dell'alterità (isola, giardino) sancisce inizialmente la marginalità dell'Altro (favorendo la pratica di atteggiamenti altrove censurati), negli ultimi romanzi il luogo chiuso o isolato (piroscafo, manicomio) diviene veicolo privilegiato per la comprensione della reciproca permeabilità tra *ipseità* e alterità. Fino all'epilogo del *Cinematografo cerebrale*, in cui la scissione dell'io avviene nel luogo-altro per eccellenza, la mente dell'uomo, a segnalare l'avvenuto passaggio delle manifestazioni dell'alterità dalla dimensione esterna all'individuo alla sua interiorità.
Non alla duplicità ontologica del soggetto, ma al tentativo di conciliazione di opposti modelli interpretativi del reale si riferisce Capuana, strutturando un «*positivismo dell'occulto*» (p. 79) attraverso l'indagine in ambito psicologico condotta con il metodo sperimentale. I medici delle prose capuaniane si interessano degli studi positivi come delle esplorazioni dei «misteriosi lembi di realtà» (p. 83) non del tutto osservabili e indagabili. Tale duplice impostazione del *modus operandi* dei personaggi drammatizza la tendenza autoriale a far convivere paradigma indiziario e paradigma anatomico (riprendendo le definizioni di Carlo Ginzburg): «nel corpus capuaniano, l'alterità si configura quindi da un lato come *oggetto* d'indagine (quel *mondo occulto* a cui verrà intitolato il saggio del 1896) e dall'altro come *metodo* alternativo, indiziario e speculativo» (*ibidem*). L'irreale dei racconti *Il dottor Cymbalus* (1867) e *Un caso di sonnambulismo* (1974) non pertiene al fantastico canonicamente inteso, ma si configura come una porzione di realtà ancora sconosciuta, che deve essere mediata e indagata attraverso il metodo scientifico, attuando un tentativo di conciliazione tra l'istanza realistica mai abiurata e la curiosità per i fenomeni occulti sempre manifestata. La stessa creazione artistica si configura come un processo dominato dallo stato di alterità del soggetto creatore, il quale agisce dando forma a concetti esperiti «in uno stato *altro* dalla normalità ragionante, uno stato allucinatorio» (p. 95). Se una delle fasi della ricerca scientifica necessita della facoltà immaginativa propria dell'artista e se per Capuana il lavoro dello scrittore è analogo a quello dell'anatomista, le somiglianze tra le figure del letterato e dello scienziato risultano immediatamente evidenti e «si ritrova la tecnica bifronte dello scrittore di fronte a un reale percepito come indiziario» (p. 104).
La complessità costitutiva del reale è percepita anche dagli scrittori scapigliati, particolarmente inclini alla rappresentazione di un'alterità individuale che spesso si tramuta in nevrosi.
Camillo Boito affronta trasversalmente le tematiche proprie della Scapigliatura, creando, nelle sue prose, una condizione di alterità formale, attraverso l'ibridazione testuale, e figurale, drammatizzando un sentimento di vera e propria «*eterofobia*» che spesso si cela «sotto parvenze di sanità o di banalità» (p. 161). In *Notte di Natale* (1876), l'ordito narrativo si innesta su due documenti manoscritti di contenuto privato, autenticati dalla finzione narrativa e opponenti due visioni dei medesimi avvenimenti, l'una oggettiva e 'normale', l'altra soggettiva e 'malata'; ne *Il collare di Budda* (1880), invece, lo scrittore «procede a una mistificazione dei codici letterari e dei *topoi* più attivi nella letteratura coeva scapigliata […] sino a giungere a un vero e proprio ribaltamento ironico, di natura metanarrativa» (p. 163).
Per l'interpretazione del messaggio del primo racconto, l'istanza ricettiva deve vagliare luci e ombre della posizione del soggetto narrante nel corpus centrale del testo, connotata da un'alterità più volte patologicamente allusa, ma deve considerare altresì la portata della visione dell'emittente dei segmenti di cornice, interprete di una percezione apparentemente normale e corretta della vicenda.
L'intricata trama di elementi metaforici e di immagini simboliche, di cui il testo confessionale risulta intessuto, costringe il lettore a un'analisi complessa delle implicazioni figurali degli avvenimenti narrati, unico modo per enucleare una verità che si rivela comunque ipotetica e opinabile.
L'alterità può essere incarnata dal personaggio femminile o, come accade nel secondo racconto considerato, da una fobia di natura ipocondriaca, come l'infezione del virus rabbico di cui il 'collare' è simbolo concreto. L'eterofobia è comunque mediata dall'esperienza amorosa del protagonista, per cui l'iter conoscitivo dell'alterità si biforca in due direzioni: il rapporto con la donna e il timore

del contagio, il tutto enfatizzato dalla psiche labile del personaggio, a sua volta *altro* rispetto all'universo sociale che lo circonda.

In definitiva, «comune alle tre diverse esperienze dell'alterità osservate in questi studi […], è da un lato un'alterazione delle categorie precostituite e illusoriamente ermetiche di *ipseità* e alterità […]; dall'altro lato l'adesione a quel "paradigma indiziario" che è modello d'indagine speculativo, prevalentemente intuitivo e irrazionale, e soprattutto analogico e poetico […]» (pp. 9-10).

Mariella Muscariello

Silvia Contarini
La fantasmagoria del reale: una lettura delle ‘ novelle milanesi’ di Verga
«Lettere italiane»
3, 2008
pp. 323-351
ISSN 0024-1334

Puntuali rilievi dagli epistolari verghiani, dalle idee di De Sanctis sul realismo e soprattutto dal suo *Studio sopra Emilio Zola* del ’77 consentono a Silvia Contarini di misurare quanto gli autori di *Madame Bovary* e di *Une page d’amour* abbiano collaborato in perfetta sinergia ad affrancare la scrittura verghiana dagli stilemi retorici e ad effetto dei romanzi mondani. L’*imprimatur* di Flaubert e di Zola viene rilevato opportunamente a partire da *Primavera e altri racconti*, passando per la prefazione rifiutata ai *Malavoglia*, fino a manifestarsi con più opportuna compiutezza in *Per le vie*, la raccolta programmaticamente più cittadina di Giovanni Verga. Immagini flaubertiane – la passeggiata furtiva degli amanti all’ombra degli alberi, «il topos della carrozza» (pp. 347-8), «la tecnica del finale in sordina» (pp. 339-343) – apparentano, ad esempio, Il *Bastione di Monforte*, *Il canarino del N. 15* e *Amore senza benda* alla storia di Emma Bovary, mentre, accanto a novelle dalla «topografia indefinita» – in deroga al conclamato impegno di Zola a raccontare la modernità della metropoli –, ve ne sono altre, come *Via Crucis* e *Conforti*, nelle quali «il reticolo delle strade, dei vicoli e delle piazze emerge in maniera nitida, se non con la precisione documentata dei *Taccuini* zoliani» (p. 341). Ma è soprattutto nella novella *Lacrymae rerum*, pubblicata un anno dopo *Per le vie* ma «la cui gestazione sembra risalire ai primi anni del soggiorno milanese» (p. 348) e poi posta in chiusura alla raccolta *Vagabondaggio*, che le lezioni di Flaubert, Zola e De Sanctis emergono in chiara evidenza. La pregnanza semantica accordata dal primo agli oggetti, l’importanza riservata dal secondo alle descrizioni e l’invito desanctisiano, in nome di un’«arte nuova», ad offrire al lettore «le lacrime delle cose» tessono il racconto verghiano di personaggi senza nome che si avvicendano nel perimetro di una «casa silenziosa» osservata da un narratore alla finestra che, come uno «specchio opaco» (p. 349), è disposto ad affidare il senso di ciò che osserva «alla verità materiale degli oggetti» (p. 351).

Elena Porciani

Andrea Cortellessa
Intellettuali, anno Zero
«Alfabeta2»
2010 (I)
1
pp. 5-7

Ha suscitato un acceso dibattito estivo su siti on line e pagine culturali dei quotidiani l'uscita lo scorso luglio del primo numero di «Alfabeta2», che sin dal titolo rinnova la prestigiosa esperienza, durata dal 1979 al 1988, di «Alfabeta». Alcuni dei protagonisti di allora, come Balestrini ed Eco, sono confluiti nell'odierno gruppo promotore, che vede impegnati vari dei nomi più in vista della nuova critica militante, come Cortellessa, Inglese, Giglioli. E proprio dall'articolo di Cortellessa si intuisce come intenda impegnarsi la rivista per la ricostruzione della funzione intellettuale nel permanente anno Zero della cultura italiana, nella misura in cui si rifiuta sia il modello dell'intellettuale che si autopercepisce come ridotto al silenzio (esempio: Asor Rosa) sia il modello dell'intellettuale *shaman/showmen* – dal titolo di un'opera di Alighiero Boetti – imposto dalla televisione (esempio: Busi). Di contro a questa alternativa la proposta programmatica è incarnata dallo stesso progetto di «Alfabeta2», come si legge nella nota redazionale di apertura: «[…] una rivista: da intellettuali. […] anche se al giorno d'oggi appaiono – e sono – marginalizzati, precarizzati, destituiti di mandato e funzione, sta ancora e malgrado tutto ai bistrattati intellettuali esercitare la scomoda funzione di segnavento: segnalatori d'allarme e indicatori di nuove tendenze» (p. 2).
Si può certo discutere sugli esempi addotti e, in special modo, sulla riconduzione dell'esibizionismo mediatico all'uso pubblico del corpo fatto da Pasolini, così come sulla storia delle committenze del mandato e della funzione degli intellettuali, ma la domanda più urgente che si pone di fronte all'articolo e, di conseguenza, di fronte all'intera operazione «Alfabeta2» mi sembra riguardare non tanto la persuasività delle singole argomentazioni, bensì, più in profondità, il senso o, detto altrimenti, il pubblico di tale operazione: chi sono i destinatari di una simile militanza e, più in generale, i destinatari della critica militante che si svolge in riviste, conferenze, siti *on line* e così via? Si tratta di una questione sulla quale anche alcuni commentatori, tra cui lo stesso Giglioli su «il manifesto» e Gigliucci su «Gli Altri», hanno riflettuto, suggerendo l'esigenza di un rinnovamento che sia anche un'estensione dei confini del territorio critico. Qui ci si limita a raccordare il problema a un aspetto della spesso evocata cultura di massa, legato più alla ricezione che non alla produzione, e cioè la dimensione a-intellettuale ancora prima che antintellettuale in cui vivono moltissime persone che pure nutrono interessi culturali.
Forse non dovremmo preoccuparci tanto o soltanto della volgarità al potere e dei tronisti, dei furbetti, dei celoduristi, di tutti quelli che da sempre considerano la cultura nei termini di un rammollimento antropologico, quanto prenderci maggiore cura di tutte quelle persone che leggono libri, vanno alle mostre, vanno al teatro, vedono film, dibattono sull'attualità, ma raramente, se non proprio mai, avvertono il bisogno di leggere un intervento critico per collocare la loro esperienza nel quadro dell'offerta culturale contemporanea o anche semplicemente per documentarsi sulla statura di un autore, sul ruolo di un movimento, sul valore di una tecnica artistica o di un genere, sulla pertinenza sociale di un tema. Ne consegue che queste persone, pur provviste di un sincero amore per la cultura, spesso non escono dall'impressionismo e dal contenutismo, cosicché il problema non è che per loro la cultura sia *entertainment* – anche perché non si vede per quale motivo il piacere debba essere dissociato dall'esperienza estetica –, ma che finisca per essere un *entertainment* depotenziato.
Ora, di questo astensionismo intellettuale saranno causa la cultura e l'arte ridotte a mercato, la televisione, i cinepanettoni, l'edonismo reaganiano degli anni ottanta mai finiti, ma potrebbe essere anche l'effetto di una militanza critica che a un certo punto deve essersi disinteressata o forse non si è

mai troppo occupata dei bisogni dei lettori e spettatori che di mestiere non fanno gli intellettuali o che, comunque, non hanno avuto la fortuna di incrociare nelle loro strade esistenziali i rappresentanti della missione intellettuale. Può sembrare paradossale in un'epoca, come la nostra, contrassegnata dalla diffusione delle conoscenze nonché dalla bulimia dell'informazione, ma molti non sentono il bisogno della critica semplicemente perché non sono al corrente della sua esistenza o ne hanno un vago sentore, come di dibattiti remoti e astrusi, al di sopra delle loro competenze.
Pertanto, la questione si potrebbe così riformulare: «Alfabeta2» si pone il problema del bisogno della critica? È compresa, nel generoso programma della rivista, la semina del bisogno della critica o i suoi autori continueranno a dibattere su questioni interessanti e importanti – come dimostrano gli indici dei numeri usciti, disponibili sul sito web che fa da piattaforma alla versione cartacea (www.alfabeta2.it) –, ma senza che nuovi potenziali fruitori ne abbiano conoscenza? A rischio peraltro di rimanere intrappolati in quel pericoloso numero 2 del titolo, che potrebbe finire per alludere, con un involontario corto circuito postmoderno, a un 'venire dopo' che si trasforma in un 'arrivare troppo tardi'.
Senz'altro la presenza di un ben organizzato sito internet, concepito come 'spazio di intervento culturale', aiuta in tal senso, come dimostrano i numerosi commenti che seguono i post del blog. A conferma della sensibilità per il problema – esplicitamente dichiarata, peraltro, da Balestrini in un'intervista al «Fatto quotidiano»: «noi vogliamo condividere idee» – stanno poi quei contributi che pongono al centro dell'attenzione la scuola e l'università, in una parola quella didattica che sarebbe, ministri e poteri vari permettendo, il terreno per un'educazione a lungo termine al bisogno della critica. Proprio per questo, però, non sarebbe male che intanto le discussioni di critica militante, come quelle di «Alfabeta2», non rimanessero nei confini delle sedi (spesso di nicchia) che ci si è abituati a considerare deputate alla loro presentazione e diffusione – circoli, librerie, seminari –, ma entrassero nei luoghi della didattica attraverso la costruzione di una più ampia rete di relazioni: non solo i docenti universitari, ma anche i professori di scuola dovrebbero avere riconosciuto il loro ruolo di primo piano, in uno dei campi di battaglia più ardui, nella militanza della cultura. E forse si dovrebbe anche ripensare il rapporto tra militanza e divulgazione, accettando di costruirlo in luoghi che a prima vista possono suonare degradanti, come la stessa televisione, ma con cui bisogna in qualche modo intessere un confronto per non trasformarsi da intellettuali disorganici in inorganici.

Carlo Serafini

Andrea Cortellessa
Libri segreti. Autori critici nel Novecento italiano
Firenze
Le Lettere
2008
ISBN 8860872049

Se solitamente si tende a considerare i grandi autori, poeti o romanzieri che siano, come legati esclusivamente alla propria attività creativa, la figura dell'autore critico di altri autori, oltre che di se stesso, è al centro di questa raccolta di saggi che Andrea Cortellessa dedica al "terzo mestiere" di alcuni tra i maggiori autori del Novecento. Cosa si intende per terzo mestiere? Si intende quello che sta in mezzo tra il "primo mestiere", l'attività creativa, e il "secondo mestiere", definizione usata da Montale per indicare gli scritti più o meno occasionali dell'uomo di penna (articoli di giornali, recensioni, ecc.).
L'attività critica sta al centro, nel senso che se non è creativa nel senso pieno del termine, può avere in questi autori, sostiene Cortellessa, valore testuale non vicario e non congiunturale.
La funzione critica della scrittura narrativa e poetica ha cominciato ad avere visibilità nella seconda metà del Novecento, ma è a partire da un secolo prima (Baudelaire sosteneva che ogni poeta tiene nascosto dentro di sé un critico) che la letteratura inizia ad interrogarsi sopra se stessa con gli strumenti stessi della letteratura. Da qui parte Cortellessa, anche se il volume si sviluppa maggiormente dagli anni Cinquanta in poi, quando l'autore critico esce allo scoperto, iniziando a riflettere oltre che sul proprio lavoro anche su quello altrui, secondo il principio per cui, attraverso lo specchio della letteratura, si guarda il mondo. Questa immagine era particolarmente amata da Calvino, figura centrale nel volume, perchè, come ammette lo stesso Cortellessa parlando del proprio libro in un'intervista su "Il caffè illustrato" (n. 48 – maggio-giugno 2009, p. 72-73), sin dagli anni Cinquanta, fino alla morte nel 1985, Calvino è stato «un vero e proprio baricentro gravitazionale della cultura italiana [..] un termine di paragone, un reagente, una cartina di tornasole che in ogni momento indicava a quale punto si fosse arrivati e in quale direzione ci si stesse muovendo». E infatti a Calvino vengono dedicati tre dei quindici capitoli che compongono il volume, con l'obiettivo puntato sulle raccolte di *Collezione di sabbia*, *Una pietra sopra*, e ovviamente le *Lezioni americane.*
Altro autore centrale nel volume è Giorgio Manganelli, cui vengono dedicati ben sei capitoli. Particolare attenzione viene rivolta al volume che Manganelli dedica a Pinocchio (*Pinocchio: un libro parallelo*), rispetto al quale Cortellessa ammette nell'introduzione di aver esitato non poco ad includerlo in questa raccolta «perché definire una scrittura simile "critica" significa estendere al massimo, e forse davvero troppo, il campo di quanto si possa essere disposti a definire tale» (p. 15). Tuttavia Cortellessa analizza la natura critica di questo volume, e soprattutto il complesso intrecciarsi e incontrarsi nell'autore (in una gran quantità di scritti critici, occasionali o raccolte) delle ragioni critiche con le dinamiche della scrittura creativa, al punto che «la scrittura critica – in Manganelli – precede quella in proprio: ne è vestibolo interminabile, laboratorio segreto, caldaia in moto permanente» (p. 191).
Terzo "perno" del libro è Franco Fortini, non solo per la sua sterminata produzione critica e saggistica, ma anche perché al centro della riflessione della figura del critico quale "mediatore", quale "diverso dallo specialista", in ragione dello studio della saggistica come "forma".
Come indica lo stesso Cortellessa nella "Nota ai testi", il volume (al quale seguirà un'altra raccolta di saggi) nasce dal suo interesse per la scrittura critica d'autore che, a partire dal 2002, «si è andato indirizzando ad una sistemazione simile a quella che qui si profila» (p. 437), e raccoglie testi profondamente rivisti e aggiornati rispetto alle loro prime pubblicazioni su riviste o in atti di convegni. Oltre agli autori citati, il volume analizza le scritture critiche di Montale, Zanzotto, Giuliani, Sanguineti, Savinio, Landolfi, Gadda, Celati in un intrecciarsi ricchissimo di esempi, rimandi e collegamenti tra autori che elevano la scrittura critica apparentemente minore e laterale di questi autori, a pagine decisive della storia della critica novecentesca.

Giulia Corsalini

Sandra Covino
Giacomo e Monaldo Leopardi falsari trecenteschi.
Contraffazione dell'antico, cultura e storia linguistica dell'Ottocento italiano.
Firenze
Olschki
2009
2 tomi
ISBN 978 88 222 57345

Più del titolo, il sottotitolo dell'opera spiega l'ampiezza della coinvolgente e rigorosa indagine presentata nei due tomi. L'attenzione ai Leopardi falsari trecenteschi, e in particolare ai due aprocrifi *Martirio de' santi Padri* di Giacomo e *Memoriale di frate Giovanni da Camerino* di Monaldo, non rappresenta, infatti, che il nucleo centrale della più vasta ricostruzione di un fenomeno, come segnala già Luca Serianni nella *Presentazione*, di consistenza insospettata. Fenomeno di rilevanza antropologica, se si considerano la diffusione e l' estensione nel tempo e nello spazio; fenomeno di interesse linguistico e più largamente culturale, in particolare nell'Ottocento italiano, per il suo ruolo all'interno della dialettica di tradizione e innovazione sulla quale l'Italia polarizzò in quel secolo le tensioni della propria ricerca identitaria. Di tale ampiezza Sandra Covino dà conto innanzi tutto chiarendo le dinamiche che hanno legato nel tempo falsari e critici nel rincorrersi dell'affinamento tecnico e filologico del loro operare; quindi ricostruendo una storia delle falsificazioni testuali nell'Europa moderna, dagli apocrifi rinascimentali ai canti popolari illirici di Prosper Mérimée; infine, illustrando scopi e caratteri delle falsificazioni testuali in Italia dal Seicento all'Ottocento. L'attenzione, entro questo contesto, a Giacomo Leopardi, muove inizialmente dai falsi di cui egli stesso fu vittima, quando, in conseguenza della fama crescente, la contraffazione di suoi testi divenne lo strumento per trarre il poeta dalla propria parte ideologica, soprattutto in direzione di una interpretazione patriottica e laica o, viceversa, cattolica e legittimista del suo pensiero. Ma l'interesse maggiore di Sandra Covino va sicuramente al *Martirio de' Santi Padri*, il più noto dei falsi medievali del tempo, che Leopardi scrisse nel novembre del 1822, di fatto volgarizzando in toscano trecentesco una storia letta in un volume della biblioteca di Monaldo e fingendo nella prefazione anonima che fosse stato tratto da un codice conservato nel monastero di Farfa. Imitazione praticamente perfetta che, tuttavia, venne subito identificata per via di alcune tracce di riconoscibilità presenti nel Preambolo stesso (allusioni a Senofonte e al Niebhur). L'opera presenta più di un motivo di interesse per gli studiosi di Leopardi e più in generale per il discorso svolto da Sandra Covino. Se, infatti, a margine offre alcuni spunti utili a illuminare il rapporto che legò Giacomo e Monaldo, il documento viene ad assumere un ruolo importante soprattutto nella riflessione linguistica che Leopardi accompagnò alla sua attività di prosatore. Quanto al rapporto padre e figlio, esso trovò nel *Martirio* e nel falso che Monaldo gli oppose, *Memoriale di frate Giovanni da Camerino*, una sottile e dottissima forma di espressione, potendosi leggere nell'opera di Giacomo anche una velata polemica nei confronti delle aspirazioni famigliari circa una sua possibile carriera ecclesiastica e di apologeta cattolico, e nella risposta di Monaldo la volontà di riattrarre a sé il figlio nello spazio d'incontro della erudizione, l'emancipazione dalla quale aveva significato per Giacomo anche affrancamento dal padre. L'analisi approfondita che Sandra Covino compie sul testo del *Martirio*, anche nel suo rapporto con le fonti e poi con la prosa delle *Operette morali*, la conduce tuttavia soprattutto a dimostrare che attraverso questo falso è possibile giudicare il grado di arcaismo degli scritti in prosa di Leopardi e focalizzare alcuni momenti fondamentali della suo pensiero linguistico. Il *Martirio*, infatti, rappresenta un episodio importante della ricerca che ha condotto Leopardi a realizzare, in contrasto con il purismo ottocentesco, la propria aspirazione ad una lingua "venata di antico" e ad una prosa duttile, chiara e moderna e insieme elegante e classica, da un lato, rifiutando gli elementi trecenteschi rite-

nuti inconciliabili con l'epoca contemporanea e le "affettazioni archeologiche" riproposte dai puristi e mimate con intento satirico nel falso, dall'altro, accogliendo quel moderato arcaismo lessicale, fonologico e morfosintattico che, nel favorire un allontanamento dall'uso corrente, connotasse stilisticamente la scrittura del carattere del "peregrino" e la rendesse idonea a esprimere contenuti filosofici controcorrente rispetto alla contemporaneità. Diverso l'interesse che può suscitare il *Memoriale di frate Giovanni da Camerino*, raccolta di falsi trecenteschi il cui nucleo originario, in particolare la *Vita de sancto Gerio Franzese*, nacque come risposta da parte di Monaldo alla provocazione del *Martirio*. Se, infatti, quest'ultimo documenta, come si è detto, una spiccata e personale ricerca stilistica, il *Memoriale* offre alla Covino soprattutto la possibilità di chiarire alcuni aspetti propri della generale coscienza linguistica del primo Ottocento, potendosi riconoscere nell'opera, ad un attento spoglio, i caratteri lessicali, fonetici e morfosintattici di una "grammatica" dei falsi ottocenteschi, caratterizzata dall'ibridismo e dalla essenziale indifferenziazione tra aulicismi e arcaismi veri e propri. Il primo tomo si chiude appunto sul riconoscimento dell'utilità dello studio dei falsi ai fini della ricostruzione della consapevolezza linguistica del tempo in cui sono nati.
Di non minore interesse il secondo tomo, dedicato alla pubblicazione dei testi. Viene così presentata una nuova edizione critica del *Martirio de' santi Padri*, arricchita rispetto alle precedenti (quella del Moroncini del 1931 e la recente, di Elisabetta Benucci, del 2006), dall'aggiunta nella seconda fascia dell'apparato dell'intero contesto frasale e periodale delle annotazioni leopardiane relative alle fonti. Aggiunta importante per una interpretazione delle scelte linguistiche e stilistiche leopardiane. Il testo è fatto seguire, inoltre, da una parafrasi. Viene poi pubblicato il *Memoriale di frate Giovanni da Camerino* nell'edizione del 1828, la più vicina cronologicamente al falso di Giacomo, in seguito riproposta da Monaldo in una edizione diversa e più corposa nel '33, della quale in Appendice viene offerto un campione con gli scritti non presenti nella prima.
Infine, a conferma dell'interesse più largo dell'intera trattazione, viene pubblicata una antologia di falsi ottocenteschi, raccolti in quattro raggruppamenti sulla base degli intenti dai quali sono nati: la voga letteraria, la parodia e l "esibizionismo linguaiolo", la rivendicazione di primati locali, la truffa o la ripicca. Vengono così presentati, tra gli altri, il manoscritto seicentesco dell'*Introduzione* al *Fermo e Lucia* e ai *Promessi sposi*, le *Novelle antiche* di Niccolò Tommaseo, le *Carte d'Arborea*, alcune falsificazioni di testi di Petrarca, Tasso, Leopardi stesso.

Marco Viscardi

Ilaria Crotti
Mondi di carta. Immagini del libro nella letteratura italiana del Novecento
Venezia
Marsilio
2008
ISBN 978-88-317-9510-4

C'è un legame antico fra il libro e l'universo. Da secoli si rispecchiano l'uno nell'altro. Se la struttura degli antichi manoscritti ripete la logica del cosmo tolemaico, il paradigma copernicano non ha distrutto questo rapporto: i libri sono diventati voci frammentate, policentriche, spie di una realtà sempre più instabile. Ne è emblema l'indimenticabile sonetto in cui Francisco de Quevedo racconta la sua vita nella torre, quasi Specola galileiana, passata in fitta conversazione con i defunti, circondato da libri sempre aperti anche se non sempre facili da capire. All'alba della modernità i libri, e l'universo, non sono più sistemi chiusi, la loro presenza è un cono d'ombra, come quelli che Galileo scopre sulla superficie della Luna. In questo volume Ilaria Crotti compie una ricognizione attenta, ma volutamente non esaustiva, dell'immagine del libro nella letteratura italiana fra Otto e Novecento. L'autrice analizza testi di Tarchetti, D'Annunzio, Pirandello (da cui è ripreso il titolo), Tozzi, Buzzati, e contemporaneamente apre le sue pagine alle esperienze di Flaubert, Kafka, Borges, Hrabal. Nell'affrontare questa tradizione la Crotti s'impegna in un serrato dialogo con i suoi punti di riferimento teorici: Blumenberg e Havelock, naturalmente, ma anche il *Romanzo del Novecento* di Debenedetti e la riflessione sugli oggetti desueti di Francesco Orlando.
Sin dalle prime pagine, dedicate a *Le leggende del castello nero* di Tarchetti (1867), il libro si presenta come un oggetto misterioso, proveniente da regioni lontane, lanciato da un misterioso «oltre il muro». Nel lungo capitolo dedicato a Pirandello esso si trasforma in una macchina infernale che inghiotte i piccoli intellettuali di provincia descritti nei romanzi e nelle novelle dello scrittore siciliano. Si tratta spesso di omiciattoli rannicchiati nelle loro minuscole case piene di volumi; assediati dalla carta, questi figuri si trasformano loro stessi in pagine decrepite. Ma è il personaggio di Mattia Pascal ad occupare maggiormente la studiosa. La storia del povero Mattia inizia e finisce nella biblioteca fondata dal benemerito Monsignor Boccamazza, dove i libri sono lasciati nel buio degli scaffali a fondersi fra loro, facendo nascere creature ibride, per accoppiamenti chissà quanto giudiziosi. Una biblioteca degradata, dove la memoria non è affidata al marmo ma alla polvere, sulla quale viene tracciato un malinconico elogio dell'illuso e illustre fondatore. L'autrice ricostruisce le fonti dell'epitaffio di Mattia Pascal, citando due capisaldi dell'umorismo europeo quali Sterne e Chamisso, in pagine che sembrano rimandare a quelle di un altro lettore di Pirandello, Giancarlo Mazzacurati.
Se tralasciamo il libretto di preghiere riccamente ornato, con la copertina in oro e la pergamena azzurra, citato nel capitolo su *Il piacere* di D'Annunzio, notiamo che il libro perde la sua aura nel passaggio fra Otto e Novecento. C'è una parabola della degradazione del libro: la carta, macchiata d'inchiostro rosso, che faceva pensare ad un corpo dolente e sanguinante nella novella di Tarchetti, si trasforma in strumento di violenza e di offesa: così le lettere anonime che colpiscono l'onorabilità di Marta Ajala, *L'esclusa* pirandelliana. Le metamorfosi degradanti continuano nel capitolo dedicato a Tozzi, dove l'oggetto-libro è commutato nelle cambiali alle quali i fratelli Gambi, le *Tre croci* del romanzo, costretti a gestire la fallimentare libreria ereditata dal padre, affidano le loro speranze di salvezza. Nell'opera di Tozzi, la lettura si oppone al violento pragmatismo dei padri-padroni: leggere, ci suggerisce l'autrice, assume una valenza femminile, costituisce un rifugio. La protagonista della novella *Una madre* trova nella lettura un suo spazio intimo, in una vita segnata dalle angherie del marito e dalle richieste incessanti di un figlio malaticcio; e legge anche Pietro, il protagonista di *Con gli occhi chiusi*, che con i libri ha un rapporto tormentato: il ragazzo oppone la lettera-

tura all'invadente presenza del padre Domenico. Il volume si chiude con un capitolo dedicato a *Il deserto dei Tartari*. La Fortezza Bastiani, eterno avamposto nel nulla, diventa un immenso volume in cui si muovono i protagonisti del romanzo; un enorme volume, dai significati non univoci, che rimanda all'unico libro conosciuto dai soldati, continuamente compulsato nell'attesa nel nemico invisibile: il regolamento militare.

Susanna Sitzia

Gabriele d'Annunzio, Guido Boggiani, Georges Hérelle, Edoardo Scarfoglio
La crociera della «Fantasia». Diari del viaggio in Grecia e Italia meridionale (1895)
a cura di Mario Cimini
Venezia
Marsilio
2010
ISBN 978-88-317-0618-6

Il volume riunisce per la prima volta i testi di Gabriele d'Annunzio, Guido Boggiani, Georges Hérelle, Edoardo Scarfoglio sulla crociera dell'estate 1895, un viaggio di singolare rilievo nella storia letteraria italiana, per le considerevoli ripercussioni del primo viaggio in Grecia del poeta abruzzese sulla sua opera teatrale e poetica. Mario Cimini nell'*Introduzione* traccia un profilo dei viaggiatori e precisa le peculiarità di ciascuna di queste differenti scritture. L'edizione dei testi ha posto al curatore problemi disuguali. La *Nota ai testi* premessa all'edizione dei «Diari» contiene una particolareggiata descrizione dei manoscritti e dà conto delle scelte filologiche adottate.
Al viaggio in Grecia dell'estate 1895 si riferiscono le annotazioni contenute in quattro taccuini di d'Annunzio, conservati al Vittoriale degli Italiani. I testi, già pubblicati (Gabriele D'Annunzio, *Taccuini*, a cura di Enrica Bianchetti e Roberto Forcella, Milano, Mondadori, 1965, e Id. *Altri Taccuini*, a cura di E. Bianchetti, Milano, Mondadori, 1976), già ampiamente studiati, sono ben noti agli specialisti, che dovranno continuare a far riferimento alle suddette edizioni. Questa nuova edizione, infatti, non migliora il testo (per esempio non registra le varianti) ma mira ad agevolarne la fruizione offrendo «un testo cronologicamente coerente» (p. 24). Il curatore ha voluto ricomporre gli appunti di d'Annunzio combinando i testi di tre taccuini (proposti in una sequenza che privilegia la cronologia degli avvenimenti a quella di composizione: n. 11854, n. 29913 e n. 11886) e ha scelto di affidare la distinzione tra i testi alla presenza discreta della nota a piè pagina. Poiché il taccuino 29913 comprende la prima stesura degli appunti poi rielaborati nel taccuino 11854, come conseguenza di questa operazione di montaggio, la trascrizione del taccuino 29913 è incompleta (la parte omessa si legge in *Altri taccuini*, cit., pp. 5-8). Del quarto taccuino (n. 11885) si dà notizia nella *Nota ai testi*. Il titolo che precede quest'edizione dei taccuini non è originale; si perde per esempio una puntualizzazione di d'Annunzio sul genere d'appartenenza degli appunti del taccuino 11854 («*Giornale di Bordo*», cfr. *Taccuini*, cit., p. 1230). Nei taccuini 29913 e 11856, vergati quasi certamente durante il viaggio, d'Annunzio ha affiancato alla descrizione verbale una rappresentazione grafica e anche in questa edizione i dodici schizzi a matita sono stati riprodotti.
Per quanto riguarda la presente edizione dell'esteso scritto di Boggiani, essa non ripropone il testo già pubblicato (cfr. Pietro Scotti, *In Grecia. Relazioni di viaggio*, Genova, Libreria degli Studi, 1965): Cimini ha trascritto il manoscritto n. 3137 custodito nel Fondo Hérelle della Médiathèque de l'Agglomération Troyenne (Troyes), superando non poche difficoltà, come si evince dalla descrizione di questo manoscritto parzialmente autografo, in parte vergato da Hérelle, in parte idiografo. Si possono distinguere tre fasi di elaborazione: durante il viaggio Boggiani tenne un giornale di bordo, lo ricopiò nel 1898 (il manoscritto pubblicato da Scotti ora è conservato nella biblioteca della Yale University, New Haven), in seguito rielaborò il testo, rifinendolo con espunzioni dalle quali si desume la posterità del manoscritto del Fondo Hérelle. Cimini fa conoscere una lettera inedita nella quale Boggiani scrive a Hérelle di voler correggere «encore une fois» il suo «journal» (p. 27), affermazione dalla quale si ricava il suo sforzo, reiterato, di perfezionare il testo. Il curatore ha scelto di riprodurre le illustrazioni presenti nel manoscritto di Yale, più di una ventina: la loro collocazione corrisponde a quella stabilita da Boggiani in quella stesura; questa decisione, rispettosa della volontà dell'autore, non può che essere gradita al lettore, tanto più perché in almeno due punti il testo sembra richiedere le illustrazioni (quando introduce la «curiosa forma triangolare» di un isolotto, p.

116, e si veda poco dopo, p. 120: «di pitture non vi ho visto che una targa, sotto una tomba, fatta così:»). Il lettore potrebbe cominciare qui il viaggio a bordo della *Fantasia*: soltanto Boggiani si imbarcò il 12 luglio a Napoli, intraprendendo una navigazione vissuta con lo spirito dell'esploratore. La prima delle tre parti in cui è suddiviso il *journal* si conclude con l'arrivo il 28 luglio di d'Annunzio, Hérelle, Masciantonio e Scarfoglio. Boggiani indugia sui dettagli della navigazione e registra le variazioni delle condizioni meteorologiche con tale meticolosità da risultare perfino tedioso nella sua perfetta aderenza al ruolo di compilatore del giornale di bordo della *Fantasia*. Ma a queste note scarne, così frequenti da esser distanziate anche soltanto da un quarto d'ora, si affiancano brani di prosa che trasmettono un'immagine suasiva delle coste italiane e della Grecia, dove il realismo descrittivo si giova dell'occhio attento del pittore, capace di cogliere il variare delle forme e delle sfumature coloristiche e di restituire al lettore squarci vividi dei luoghi attraversati, resi più intensi dalla particolare sensibilità di Boggiani, il quale sa organizzare il racconto autobiografico, che suscita una forte impressione di veridicità e spesso ha i tratti della narrazione d'avventura. Il diario di Hérelle era noto solo in parte (si veda Guy Tosi, *D'Annunzio en Grèce. Laus Vitae et la croisière de 1895*, Paris, Calmann-Lévy, 1947): qui si legge per la prima volta integralmente, in traduzione italiana. Il manoscritto fa parte come quello di Boggiani del Fondo Hérelle (n. 3134): è un curioso quaderno sul quale l'autore ha trascritto nel 1898 le sue note di viaggio, ha incollato ritagli di giornale e ha svolto un confronto tra i propri ricordi, quelli di Boggiani e i passi di *Maia*, per saggiare l'autenticità di quella trasfigurazione poetica: il curatore agevola tale confronto aggiornando alla presente edizione la numerazione con la quale Hérelle rinviava al proprio manoscritto e a quello di Boggiani. Lo stile è disadorno e spesso prevale una sintassi nominale: la revisione non sembra aver voluto intaccare la natura originaria di questi appunti. Il loro interesse non risiede tanto in quegli aneddoti già divulgati che raffigurano d'Annunzio come un viaggiatore vanesio e distratto quanto nella concezione del viaggio che l'autore esprime contrapponendola a quella di d'Annunzio, Masciantonio e Scarfoglio, più simile a quella di Boggiani («Il vero, il solo viaggiatore della nostra banda», p. 172): Hérelle soffre che il viaggio a bordo della *Fantasia* sia troppo rapido, determini una condizione di isolamento rispetto alla popolazione, cancelli «l'imprevisto e la sensazione di "spaesamento"» (p. 171).

I testi qui ascritti al genere diaristico si inquadrano tutti nella letteratura odeporica ma sono assai dissimili fra loro: il racconto di Scarfoglio si distingue per la sua storia editoriale (il testo è stato pubblicato dall'autore fin dall'estate 1896, sull'«Illustrazione italiana», la pubblicazione degli altri testi è postuma), per le sue finalità, per il taglio giornalistico e perché è condotto in terza persona. Scarfoglio documenta con estrema sintesi il viaggio in Grecia riuscendo a coniugare il racconto dell'esperienza autobiografica, che non manca di registrare accadimenti che sarebbero insignificanti se non fossero determinanti per l'impressione di veridicità che trasmettono, con informazioni di più generale interesse sulle meraviglie archeologiche della Grecia. Destinato a un pubblico di lettori che Scarfoglio vuole anche dilettare, il *reportage* comprende la narrazione di speciali momenti del viaggio, e in particolare quelli vissuti dal più celebre dei viaggiatori, ma ha un chiaro intento didascalico. Scarfoglio riepiloga le più importanti scoperte archeologiche e fornisce dettagli sugli scavi in corso, in particolare quelli di Delfo condotti «a spese del governo francese», offrendo ragguagli sulla loro rilevanza («I risultati ottenuti sinora sono di una importanza capitale») e sullo stato degli scavi («Sebbene già molto innanzi, i lavori di Delfo sono ben lungi dall'esser compiuti», p. 249), mettendo in evidenza la novità del contenuto della sua relazione. Il gruppo dei viaggiatori subisce nella denominazione scelta da Scarfoglio una trasfigurazione mitica, ma la narrazione della «crociera archeologica» è condotta con uno stile vivace che riassorbe l'epicità mediante l'ironia, e gli «argonauti», raggiunta in treno Olimpia, «grazie alle memorie classiche del luogo», divorano il pranzo con «appetito omerico» (p. 246). Ben diversamente il mito degli Argonauti rivive nell'invenzione poetica di d'Annunzio, e nei versi in cui i comandi di navigazione scandiscono il viaggio il protagonista di *Maia* si identifica con uno degli Argonauti: Orfeo. La crociera della *Fantasia* era già leggendaria all'inizio del Novecento, tanto da essere oggetto di parodia nei versi di Gozzano. Questo volume, impreziosito dalle numerose illustrazioni contenute nei manoscritti di d'Annunzio, di Bog-

giani e di Hérelle e dalla riproduzione di una ventina di fotografie, alcune delle quali scattate da Scarfoglio, offre anche un racconto per immagini del viaggio; inoltre comprende il facsimile di alcune pagine dei manoscritti di Boggiani e di Hérelle: proprio nell'edizione dei testi di Boggiani e di Hérelle si può riconoscere uno dei maggiori motivi di interesse di questo lavoro, che complessivamente ha il pregio di riunire un'ampia documentazione, la cui fruizione è agevolata dalle note del curatore, che, attraverso gli sguardi dei diversi protagonisti, permette di ricostruire questo particolare viaggio *fin de siècle*.

Elena Porciani

Franco D'Intino
L'immagine della voce. Leopardi, Platone e il libro morale
Venezia
Marsilio
2009
ISBN 978-88-3179-719-1

Incentrato sul tema della parola orale nelle *Operette morali*, *L'immagine della voce. Leopardi, Platone e il libro morale* di Franco D'Intino presenta motivi di interesse sia per la critica sull'autore, di cui fornisce un originale profilo, frutto di una ricerca ormai ventennale, sia per la critica tematica, riguardo alla quale offre implicite, ma preziose indicazioni metodologiche.
Il volume si compone di cinque saggi intervallati da due 'interludi' e introdotti da uno scritto dal titolo faustiano *Prologo in purgatorio*, nel quale vengono precisate le ragioni dell'indagine critica, condotta sulle *Operette morali* in quanto «libro 'morale' moderno» che affronta la questione di come «orientare i comportamenti dei lettori, e agire, come dice Goethe, sui loro cuori» (p. 7). Non stupisca l'insistito riferimento al *Faust*: sin dall'inizio, con attitudine comparatistica, D'Intino inserisce la produzione di Leopardi in un ampio quadro culturale che fa costante riferimento, per la rilevanza della sua posizione nel rapporto tra oralità e *literacy*, alla figura del poeta tedesco, oltre che a quella di Platone evocata già dal titolo del libro. Se a quest'ultimo, infatti, si deve l'espulsione nella *Repubblica* di poeti e retori dalla *polis* in quanto massimi rappresentanti di quella cultura orale che la civiltà della scrittura, e del *logos* filosofico in particolare, doveva lasciarsi alle spalle, nel *Faust* Goethe problematizza, sin dal *Prologo in teatro*, il ruolo sociale del letterato, erede di quei poeti e di quei retori, nell'epoca della definitiva affermazione della stampa.
È in quest'ottica che si comprende anche la citazione dei versi pronunciati in Arcadia da Mefistofele: «L'antica folla dei vostri dei / sparisca, ormai passò. / Più nessuno vi comprende, / più alta meta è la nostra. / Perché dal cuore deve venire / quel che sui cuori vuole agire» (p. 8). *L'immagine della voce* si apre sotto il segno della tentazione luciferina di una «più alta meta» posta all'intellettuale post-arcadico, che si chiami Faust o Leopardi: la sfida di un libro morale che non si accontenti di essere vuota lettera scritta, bensì miri a esercitare un'influenza diretta sui lettori «in un mondo moderno *disincantato*» (p. 12). Quale sia il senso di tale tentazione si preciserà più stringentemente nel saggio finale; per il momento a D'Intino interessa premettere che cosa, sotto l'ombra di Mefistofele, sia da identificarsi con l'Arcadia perduta: «restando nella concretezza dei testi, e in una prospettiva ermeneutica precisa, focalizzata sugli anni cruciali della maturazione delle prime *Operette*, in questi saggi metto Leopardi a confronto con il Platone filosofo antico, ma già *moderno*, che osò rivolgersi contro Omero per ridurre la sua voce al *mutismo* di una ragione che finirà per inorridire di se stessa» (pp. 13-14).
Si intuisce come il ritratto di Leopardi che emerge dal volume sia quello di un intellettuale che, malgrado la sua posizione periferica, risulta in sintonia con i più sensibili interpreti europei dell'epoca e si situa a viva forza nell'orizzonte della modernità post-romantica. Anzi, tale è l'energia profusa nel reperire, dall'interno della più realizzata civiltà della scrittura, un'efficace risposta al distacco dell'umanità dalla sua infanzia orale che Leopardi risulta ossimoricamente contraddistinto – e non potrebbe essere altrimenti – da un sottile titanismo che prende la forma, nelle *Operette*, dell'ironia e del paradosso. Lo si nota già nel primo saggio, dedicato all'*Elogio degli uccelli*, nel quale incontriamo la prima tematizzazione dell'oralità e la prima maschera dell'autore: il filosofo Amelio che, abbandonati gli strumenti della razionalità platonica, dal basso della sedentarietà forzata dei suoi studi mira il volo e il canto degli uccelli, allegoria di un rapporto con il reale improntato sulla leggerezza e sul piacere della conoscenza. E infatti nell'interludio che segue, inti-

tolato *La voce muta*, D'Intino glossa che si tratta del «sogno di una civiltà orale collocato, come una bomba, nel cuore di un libro radicalmente scritturale» (p. 77).
I tre capitoli successivi sono dedicati ciascuno alla riflessione di Leopardi su uno dei macrogeneri orali dell'antichità: l'eloquenza, il dramma e l'epos. Nell'*Oratore senza voce* spicca la figura di Isocrate, intermediario tra la civiltà della parola, cui lo lega la formazione oratoria, e la civiltà della scrittura, cui lo condanna la debolezza della voce. È possibile, anzi, individuare una vera e propria «funzione-Isocrate che attraversa le *Operette*, prima ancora che Leopardi si dedichi, traducendolo nel dicembre 1824, al logografo, e *mezzo filosofo*, ateniese» (p. 129), dove l'espressione indica chi sia impegnato in una speculazione latamente filosofica, ma «ancora legat[a] alla retorica e alla sofistica come arte del discorso eloquente e persuasivo» (p. 112) o, detto altrimenti, all'incanto della voce. La 'mezza filosofia' si situa infatti a metà tra la realtà della *literacy* e il desiderio della voce, che è poi anche un desiderio di un sapere in cui la forza della ragione non sia scissa dal vigore del corpo – ed è questa, l'idea di un Leopardi filosofo del corpo, un'ulteriore direzione interpretativa che rivitalizza la sua figura e rende persino più attuale la sua teoria del desiderio e del piacere.
Nel terzo saggio, *Il potere della voce*, D'Intino ripercorre le ragioni dell'attrazione di Leopardi per il teatro, considerato, al di là della condanna platonica, come l'ambito in cui l'intellettuale può ancora sperare di intrattenere un rapporto diretto con il proprio pubblico. In *Epos moderno* il confronto con il *Faust* torna in primo piano, dato che l'attenzione si incentra sulla possibilità di una funzione epica della letteratura nell'era del trionfo della stampa: «il vero cantore epico dei tempi moderni è colui che riesce ad avvincere il gran pubblico facendolo divertire» (p. 200). Ma è questa, per dirla con Manzoni, 'vera gloria'? La risposta giunge dagli ultimi due contributi. Nel secondo interludio, *La voce interrotta*, D'Intino tira le fila dell'articolatissimo discorso sinora condotto affermando come «l'area tematica della scrittura e della stampa evochi, in Leopardi, un orizzonte moderno mefistofelico» (p. 207), destinato a precisarsi nel quinto e ultimo capitolo, *Il libro effimero*. Qui la tentazione diabolica si definisce, sul modello del *Faust*, nei termini del richiamo del denaro e del successo, ma, come insegnano le *Illusioni perdute* di Balzac, non a caso ricordate nel primo interludio, la consistenza nel tempo di un simile facsimile dell'epos è paragonabile a quella degli insetti evocati dal titolo. E qui anche termina il volume, riagganciandosi idealmente a un precedente saggio di D'Intino dedicato ai frammenti del romanzo autobiografico di Leopardi, la *Vita abbozzata di Silvio Sarno*, nella misura in cui le questioni affrontate lambiscono il rimescolamento del sistema dei generi tra Sette e Ottocento e il progressivo affermarsi del romanzo come nuovo macrogenere in grado di assorbire al suo interno, per la sua costitutiva plurivocità, i generi precedenti nonché l'immagine della voce da essi veicolata.
La ricerca di D'Intino ha il merito non solo di ricollegare l'autore recanatese ai numerosi letterari e filosofi esplicitamente menzionati nel libro, ma anche di inserirlo, con appropriata storicizzazione e dettagliata declinazione, in una delle reti tematiche di più lungo corso della storia della cultura occidentale: il mito della parola perduta, sia nei termini di un'originaria vocalità, corporea e ineffabile allo stesso tempo, che nei termini di un'epica delle origini. Evidente al riguardo è il debito contratto non soltanto con gli studi di Havelock, ma anche con la tradizione che da Lord e Parry arriva sino a Ong. Anzi, intrecciando quest'ultimo con Freud, si può riformulare la nozione di 'oralità di ritorno' nei termini di una formazione di compromesso perseguita da Leopardi: «Che la voce ironica e illuminista della ragion mefistofelica moderna, ormai totalmente scritturalizzata, e la voce poetica di una saggezza pratica antica si sovrappongano a ogni passo e si confondano, è il paradosso – la grandezza – delle *Operette morali*» (p. 207). Per questo, *L'immagine della voce* risulta in definitiva non molto distante dal seminale lavoro di Alessandro Portelli *Il testo e la voce* che, sebbene dedicato ai ben diversi casi della letteratura americana, presenta un'argomentazione sostenuta dal medesimo intreccio di modalità orali e scritte, ispirato, a sua volta, dagli altrettanto fondanti studi di Giorgio Raimondo Cardona.
Certo è che, pur senza problematizzarle esplicitamente, il libro si offre come un modello per le istanze più aggiornate dello studio dei temi letterari. Innanzitutto, per riprendere la distinzione teorica tra critica tematica, applicata a un unico testo o autore, e tematologia, riguardante più testi distri-

buiti in un quadro storico diversificato, la capacità di connettere l'indagine su un singolo autore a una così vasta rete culturale conferma uno dei principi ermeneutici della nuova tematica, e cioè che la memoria di un autore conferisce ai temi da lui trattati una valenza intrinsecamente tematologica, dalla quale in sede di interpretazione non si può prescindere. In secondo luogo, in conformità all'idea che il tema si dia nell'orizzonte di una domanda di senso che si diparte dal testo e investe l'autore, le varie occorrenze tematiche delle *Operette* e dello *Zibaldone* sono poste al servizio di una definizione complessiva dell'identità autoriale di Leopardi. È vero che D'Intino non esita a fare uso di materiali biografici ed epistolari, ma essi sono utilizzati in una cornice testuale che definisce il circolo ermeneutico dove convivono, in un'ipotesi di senso, testimoni e fonti: l'autorialità di Leopardi non è il frutto di un salto tra testo e reale, ma è implicata dalla dialogicità tra i vari tipi di testi usati.

In questo circolo ermeneutico si misura anche il serrato corpo a corpo tra il critico e l'*implied author*, dal quale non è esente un fine processo di identificazione, giocato, per così dire, in levare, come si intuisce dalla disposizione dei capitoli. Quando leggiamo che essi «mantengono la loro autonomia, e possono anche essere letti in ordine diverso da quello suggerito, giacché, più che formare una linea verticale, si dispongono a raggiera *intorno* a uno stesso nucleo di idee, sul quale – con continui rimandi orizzontali – incrociano diversi punti di vista» (p. 12), non molto ci vuole a rendersi conto che la descrizione del volo degli uccelli nel primo saggio, mediata dal punto di vista di Amelio, mette *en abyme* il procedere argomentativo dello stesso D'Intino: «il volo degli uccelli è assai diverso dal volo lineare e razionalmente orientato del filosofo, il quale, lungi dal voler spaziare *orizzontalmente* nel territorio esperienziale dell'umano […], mira a raggiungere *verticalmente* la fissità di una posizione immutabile» (p. 41). Così se Leopardi è Amelio, non meno Amelio è D'Intino, che gioca la sua partita interpretativa tra scrittura e oralità, ragione e corpo, chiarezza dell'obiettivo ermeneutico e volute argomentative.

Marco Gatto

Alessandro Dal Lago
Eroi di carta. Il caso Gomorra e altre epopee
Roma
Manifestolibri
2010
ISBN 978-88-7285-595-9

Gomorra di Roberto Saviano è certamente il fenomeno letterario più rilevante dei tempi recenti. Senza contare l'accresciuta visibilità dell'autore, non sono poche le pagine saggistiche e critiche dedicate al libro, che hanno visto la nascita di vere e proprie schiere di entusiasti e di detrattori, lasciando forse al margine una puntuale e analitica comprensione del testo. Quest'ultimo compito è parso il fine precipuo del sociologo Alessandro Dal Lago, che ha addirittura dato alle stampe un intero libro dedicato al *best seller* di Saviano. Ma, a ben vedere, le argomentazioni di Dal Lago, perlomeno nel loro esito finale, convergono in un'ipotesi sociologica che va oltre la mera considerazione critica del romanzo-testimonianza dello scrittore partenopeo, e che tocca al contrario temi e motivi di interesse più generale, come la spettacolarizzazione della letteratura, la nascita di un'epica romanzesca profondamente legata alle volontà del mercato o il peso enorme assunto da Saviano nell'immaginario di massa. In tal senso, le tre sezioni in cui l'analisi di Dal Lago si compone riassumono un movimento progressivo, che da una lettura stilistica di *Gomorra* passa al rilievo mediatico di Saviano, per concludere con l'asserzione ragionata di una fondamentale connessione tra il desiderio massificato di epica e il mantenimento politico di una società sempre più caratterizzata dal bisogno di capri espiatori, figure da santificare, eroi.
Temi di certo interessanti, quelli sollevati da Dal Lago, ma gestiti con una tale acrimonia e una tale asprezza argomentativa, non sempre supportata da strumenti analitici peculiari, che rivelano un vero e proprio astio nei confronti di Saviano, quando non addirittura una sorta di narcisismo frustrato (è opportuno ricordare che Dal Lago è a sua volta un aspirante narratore). La tesi principale del libro è che Saviano abbia sapientemente manipolato una materia già predisposta all'inganno letterario; abbia condotto la reale situazione sociale e politica di un luogo al simbolismo effimero del Male e dell'irrimediabile destino tragico; abbia, infine, favorito il sorgere e lo sviluppo di una mitologia sulla propria persona, tale che il successo del libro possa essere letto come immediata conseguenza di fatti extraletterari.
La proposta critica di Dal Lago finisce allora per radicarsi in un terreno prettamente sociologico. Quando l'autore propone un confronto con la produzione letteraria coeva non si preoccupa di delimitare o specificare linee di appartenenza, di affiliazione o di eccezionalità, bensì colloca Saviano nel solco di un'intera tradizione culturale (quella del postmoderno), confondendo *Gomorra* con la congerie di nuove o vecchie narrazioni epiche, anonime o di gruppo, di nuovi o vecchi cannibalismi di maniera. Non arriva a interrogarsi, Dal Lago, sulla presenza in Saviano di una rete di riferimenti storicamente anteriori, che si collocano forse nell'attività degli scrittori-intellettuali attivi nel pieno del secolo scorso, e di cui Pasolini è solo uno di tanti nomi. Ne emerge, peraltro, un sentimento di rancore nei confronti della rappresentazione letteraria – alla quale, ovviamente, il sociologo oppone l'indagine saggistica o scientifica –, incapace, a suo parere, di garantire un rapporto conoscitivo critico con l'esistente spettacolarizzato, perché essa stessa veicolo di menzogna. Se si può certamente accordare una valenza a questa ipotesi, posto la si riferisca ai numerosi autori contemporanei che Dal Lago cita, senza però

esprimere su di essi un giudizio di valore, non si comprende per quale motivo *Gomorra*, la cui tesi principale – è opportuno ricordarlo – risiede nelle ritrovate connessioni tra mafia e capitalismo (e società dell'immagine) – venga eletto a esempio di estrema estetizzazione letteraria. Quel che manca, insomma, al libro di Dal Lago è un'ipotesi ragionata e argomentata sulla letteratura contemporanea; una scelta di valore che vada al di là della decostruzione a tratti eccessiva di un solo libro.

Paolo Caboni

Fabio Danelon
Il giogo delle parti. Narrazioni letterarie matrimoniali nel primo Novecento italiano.
Venezia
Marsilio
2010
ISBN 978-88-317-0591

La rappresentazione del matrimonio quale materia letteraria seria è specificità del romanzo moderno. Il motivo principale è da ricercare, come indicato da Tony Tanner in *L'adulterio del romanzo*, nella centralità di questo tema nel romanzo borghese, di cui costituisce un filone narrativo tra i più prolifici. La concezione sociale moderna del matrimonio e la sua rappresentazione letteraria poggiano però su due equivoci: il primo sta «nell'idea che il matrimonio *debba* contenere in sé *anche* l'amore romantico» (p. 13), mentre il secondo è quello che pone il matrimonio al centro della vita dell'individuo e a esso collega l'aspettativa della felicità privata: ci si sposa per essere felici. Se dal punto di vista sociale il "matrimonio d'amore" continua a essere mitizzato sino agli anni sessanta del novecento, in letteratura gli equivoci che lo sostanziavano venivano riconosciuti già molto tempo prima. In Europa tale smascheramento viene avviato dalla pubblicazione di *Madame Bovary* di Gustave Flaubert nel 1856, mentre nel panorama letterario italiano la chiave di svolta è *Mastro don Gesualdo* (1889) di Giovanni Verga. L'unione matrimoniale è presentata in questi testi come un involucro oppressivo fatto di convenzioni sociali al cui interno non c'è spazio per il sentimento. Poche le valvole di sfogo: o la maternità o l'adulterio, presentato come chiaramente illusorio. Nel novecento questo panorama si complica: oltrepassata la linea realista complice il mutamento di certe strutture sociali (quale il declino del sistema patriarcale), le rappresentazioni letterarie corrono in varie direzioni con esiti tra i più differenti. Un esempio è quello rappresentato dalle riflessioni e dalle "diagnosi" dei romanzi di Moravia come *Amore coniugale* (1947).
L'opera di Luigi Pirandello e Italo Svevo, continuatori ideali della linea narrativa derivata da *Madame Bovary* e *Mastro don Gesualdo*, è situabile proprio nel momento di passaggio tra queste due epoche letterarie.
Nei due saggi che compongono il volume, Fabio Danelon analizza altrettanti romanzi di questi autori nella convinzione che rappresentino «le polarità più significative nel trattamento letterario del tema matrimoniale» (p. 17) in questa epoca di transizione. Del 1911 è il romanzo pirandelliano *Suo marito*, forse il meno studiato e conosciuto, mentre del 1923 è *La coscienza di Zeno*, senza dubbio l'opera più rilevante di Svevo. Sono in essi presentati «i sintomi della malattia, cioè degli effetti del mito-equivoco del "matrimonio d'amore"» (p. 17), con due prospettive, ed epiloghi, differenti: tragico-grottesca in Pirandello e comico-grottesca in Svevo.
Danelon definisce *Suo marito* come il romanzo più autobiografico di Pirandello e per questo ritiene utile e proficua una breve occhiata alla vita dell'autore con particolare attenzione per il matrimonio, un matrimonio d'interesse, entrato in crisi nel 1903 con l'allagamento della zolfara che condurrà Antonietta alla follia e, infine, all'internamento nel 1919. Da qui inizierà, per converso, il momento migliore della carriera di Pirandello, passato dalla «necessità di scrivere allo scrivere per necessità» (p. 31). *Suo marito* appartiene alla seconda fase della produzione pirandelliana, nella quale l'autore siciliano è pienamente consapevole del fallimento del proprio matrimonio e della degenerante pazzia della moglie. La pubblicazione incontrerà forti impedimenti: il romanzo prendeva spunto dalla vicenda matrimoniale di Grazia Deledda la quale non aveva accolto la notizia con molto favore. Un po' per rispetto nei confronti della scrittrice sarda un po' per paura di possibili azioni legali, la pubblicazione di *Suo marito* si esaurirà in una sola edizione. Partendo dalla storia esterna del romanzo il saggio approda a quella interna: il *trait d'union* è proprio il suo spiccato autobiografismo. Danelon sottolinea come i due protagonisti (Silvia e Giustino) incarnino due aspetti di Pirandello: quello

mosso dalla necessità di scrivere, precedente al disastro della zolfara, e quello, successivo, spinto dalla necessità di sostentamento economico.
Dal punto di vista strutturale l'impianto è quello teatrale. È, infatti, «il romanzo di Pirandello romanziere che diventa drammaturgo» (p. 42), attraversato da una forte riflessione metaletteraria in quanto «libro sul farsi della letteratura, e della letteratura come teatro» (p. 46). Sotto il profilo linguistico e stilistico si rilevano due elementi interessanti: la derisione del gusto un po'*naïf* per le lingue straniere tramite il particolare idioletto creato per uno dei personaggi e l'opacità del linguaggio di Giustino, di segno grottesco piuttosto che tragico. Sull'asse tragico-grottesco si dipana la vicenda che è quella di una coppia le cui strade, che non hanno mai realmente coinciso, finiscono per divergere e allontanarsi in maniera definitiva quando la moglie raggiunge il successo. Sarà un susseguirsi di «dolorosi imprevisti coniugali» (p. 53): così è addirittura sentita la gravidanza, poco amata da entrambi, e così è avvertito il piccolo Vittorio, personaggio quasi totalmente assente dalla narrazione. Imprevisti che si svolgono sullo sfondo della Roma di inizio secolo: capitale della vacuità morale che investirà i due protagonisti, i quali però non hanno un sicuro asilo neanche nelle loro città di provenienza sentite come luoghi da rimuovere: la loro alienazione è totale. La loro maniera di affrontare queste difficoltà è però profondamente differente e corrisponde all'opposizione premoderno/moderno: Silvia è «modellata canonicamente sul tipo del letterato chiuso nella torre d'avorio» (p. 61) mentre il carattere di Giustino, vero protagonista del romanzo, è di stampo pragmatico, e vede nella letteratura un modo per guadagnare denaro.
La proposta di lettura che Fabio Danelon cerca di mettere in atto per il romanzo di Svevo è particolare: cercare di leggere il personaggio di Augusta non ancorato alla figura di Zeno ma come entità autonoma, parte non marginale nell'unione matrimoniale. I rischi di uno studio in quest'ottica sono subito chiari: la presenza di Zeno è pervasiva e tutto è riportato attraverso il suo racconto che, come risaputo, è spesso menzognero. Proprio questa è l'innovazione del romanzo: i personaggi vengono tratteggiati da un ente inattendibile che li rende sfuocati. Il messaggio del metaromanzo sveviano è chiaro: la continua frizione tra struttura e materia narrativa indica che ogni interpretazione del mondo è impossibile mentre la realtà romanzesca è infinitamente polisemica.
Ma chi è Augusta? Danelon comincia a presentarcela partendo dall'onomastica: Augusta e Zeno sono l'A e la Z. Segno di sicura lontananza ma, come sottolineato da Svevo, anche di compenetrazione. Complementarità che corre su due assi: quello di salute/malattia e quello di verità/menzogna. È la falsità, l'insincerità, l'inganno a mantenere la quiete matrimoniale che, in fin dei conti, è la pace di cui Zeno ha bisogno. L'unico momento in cui si intravede uno spiraglio di sincerità è quello in cui si discute dell'aspetto patrimoniale della famiglia. Tutto il loro matrimonio è incarnazione di un grande stereotipo, una grande convenzione: dal ruolo della moglie consolatrice a quello della perfetta padrona di casa amministratrice del tempo del marito, dal fidanzamento affatto borghese all'adulterio dove le amanti sono concesse purché non incidano sull'assetto coniugale. Svevo svela l'equivoco: l'amore romantico e il matrimonio non hanno a che fare uno con l'altro.

Bruno Nacci

Maurizio Dardano
Stili provvisori. La lingua nella narrativa italiana d'oggi
Roma
Carocci
2010
ISBN 978-88-430-5401-5

Non è facile orientarsi nella produzione letteraria del presente, oggi come ieri, e la bussola dei cosiddetti giudizi critici o di valore non aiuta, anzi aumenta il disorientamento moltiplicando i punti di vista, ciascuno sorretto da una tenace quanto labile presunzione fondata su improbabili metodi, sull'esperienza, sull'intuizione ecc. Per questo il saggio di Maurizio Dardano arriva a proposito, fornendoci indizi sicuri per orientarci e per comprendere a che punto sia arrivata la parabola della nostra letteratura, e soprattutto quale ne sia la consistenza, mediante una verifica attenta e documentata di ciò che dovrebbe costituire il terreno principe (anche se molti lo dimenticano): il suo legame con la lingua. Per far questo l'autore ha preso in esame trenta romanzi usciti quasi tutti nell'arco di tempo 2005-2009, scelti in base al criterio della rappresentatività linguistica e stilistica, e analizzati con particolare, ma non esclusivo, riguardo a quanto di comune, di fenomenologicamente accertabile essi rivelano, al di là delle appartenenze di scuola dichiarate e alle intenzioni individuali. Va detto che, fin dall'inizio, l'analisi di Dardano non rinuncia, proprio per l'esigenza di comprendere ciò che si muove in profondità nel variegato mondo letterario, a esplicitare il contesto storico, sociologico e filosofico con cui gli scrittori fanno i conti: «Ma oggi il romanzo tende a non produrre più idee e valori, non ha più una vera e propria funzione propositiva [...] negli ultimi tempi ha ridotto drasticamente la sua capacità di rappresentazione, le sue potenzialità cognitive» (p. 11). Nei singoli casi presi in esame e nelle comuni convergenze, l'autore individua una specie di struttura, fluttuante e inconsapevole, i cui tratti possono essere riassunti nella concomitanza a livello linguistico ed espressivo di: frasi brevi, paratassi, stile nominale, punteggiatura semplificata, ripetizione, incuranza dei canoni tradizionali, mimesi delle forme retoriche tipiche di altri mezzi di comunicazione, citazionismo diffuso, mescolanza degli stili, ritorno ai dialetti, linguaggio gergale. A tutto ciò sembra che si addica perfettamente dunque la definizione di «stili provvisori», una sorta di sbandamento, di fuga in avanti, ma non di rado anche all'indietro, con connotati di iperrealismo, in una ricerca di stile basso, alla cui celebrazione alcuni critici hanno eretto una «patetica [...] difesa» (p. 190 in nota). A proposito della produzione di Niccolò Ammaniti, ma non solo lui, Dardano osserva: «Questo linguaggio antiletterario, eversivo e gergale (purtroppo non raro nella nostra narrativa degli ultimi anni) è stato definito "ipermimetico" e proprio di un'attualità "derealizzata": non so quanto queste etichette si convengano a una scrittura informale e impressiva che solletica e avvince il lettore, ma lo tiene lontano da una partecipazione effettiva al reale» (p. 29). E sempre analizzando l'opera di Ammaniti denuncia: «Lo scarso controllo del vocabolario e quella che definirei una "sciatteria programmata" non conquistano la ricercata autenticità; tutto sommato non rendono un buon servizio alla rappresentazione di ambienti e personaggi; vero è che talvolta si sfiora un comico del tutto involontario [...]. Resta il fatto che spesso le scelte lessicali di questo autore dipendono da una espressività "a tutti i costi", non controllata, vale a dire dal bisogno di richiamare continuamente (e nei suoi aspetti fisici) una realtà degradata e frammentaria, da descrivere e da elencare pedissequamente: dagli oggetti accatastati nei magazzini ai rifiuti dispersi nella campagna. Perseguire a ogni costo l'efficacia comunicativa trascurando la correttezza linguistica. Questo è l'obiettivo di alcuni scrittori di oggi» (p. 30). La vocazione al *pastiche*, poi, come quella che traspare in Baricco, una sorta di leggerezza programmatica, di parodia costante del linguaggio letterario, spingono a chiedersi: «Desiderio di attualizzare il discorso, per avvicinarsi al pubblico, sopratutto di giovani? O piuttosto desiderio di giocare con il linguaggio?» (pp. 38-39). Divagazioni, tic linguistici, mimesi del parlato

basso o mediale, non risparmiano quasi nessuno dei testi presi in esame, tranne autori come Ermanno Cavazzoni, Melania Mazzucco, Domenico Starnone, Daniele Del Giudice, o il giovane Paolo Giordano che, pur pagando lo scotto di qualche ingenuità retorica o scolastica, sembra non lasciarsi andare alla dilagante sciatteria: «Prima prova di un giovane autore, questo romanzo realizza una letterarietà priva di sperimentalismi e di autoriflessioni [...] e può rappresentare un termine di confronto per altre scritture dominate dall'espressività e troppo inclini a mode correnti. La ricerca di sé appare qui svolta lungo la descrizione di una patologia, raffigurata con efficacia mediante particolari significativi e approfondimenti psicologici» (p. 104). Ma il disorientamento o l'appiattimento della narrativa più recente, non nasce solo dalla volontà di soddisfare i gusti di un pubblico abituato al linguaggio cinematografico, televisivo, dei fumetti, dei videoclip e alla frastornante compresenza di un'infinità di generi e codici che domina internet, esso è presente anche negli autori che, quasi in controtendenza, aspirano a uno stile alto quando non epico, come Pietrangelo Buttafuoco, che disdegnando il realismo convenzionale «persegue due obiettivi principali: l'aulico e il ludico, possibilmente contaminati» (p. 53), ma in cui «numerosi traslati e similitudini sono artificiosi e sfiorano talvolta il kitsch» (p. 52), oppure Antonio Scurati, le cui fonti appaiono artificiosamente mescolate: «classici italiani e stranieri, amenamente mescolati a canzonettisti, filosofi, storici, pubblicitari» (p. 136). Né miglior sorte, si potrebbe dire, conseguono romanzieri molto accreditati presso il grande pubblico come Margaret Mazzantini, che servendosi disinvoltamente di tecniche cinematografiche non riesce a evitare «stereotipi e cadute retoriche» (p. 156) testimoniando quella mancanza di controllo linguistico, e non solo, che dovrebbe caratterizzare il lavoro di ogni scrittore autentico: «Traslati e similitudini affollano inutilmente le pagine, hanno un'espressività del tutto innaturale, distraggono e non rappresentano» (p. 157). Anche l'ultimo caso letterario, quello di Alessandro Piperno, che pure presenta «uno stile disinvolto e accattivante» (p. 159) non va oltre una mimesi alto borghese di buona fattura «ma è fuori luogo ogni accostamento a Proust, sommariamente evocato da qualche commentatore. Nella seconda parte non mancano pagine stanche e giochi verbali alquanto ripetitivi» (p. 161). L'analisi di Dardano, che non si scosta mai dalla prospettiva linguistica, senza per questo rinunciare, anzi forte proprio della sua penetrazione testuale, al giudizio letterario, alla valutazione storica complessiva, non solo costituisce un valido mezzo per orientarsi nel magma apparente della produzione letteraria, ma qua e là lascia intendere il condizionamento diffuso del mercato editoriale, la volontà, spesso fatta propria dagli autori, di prefigurare un pubblico, di soddisfarlo assecondandone i modi espressivi e i limitati orizzonti, assecondamento a cui non sembra estranea la direzione occulta di chi quei testi deve poi divulgarli e promuoverli: «Se si può facilmente documentare il trasferimento di esperienze mediali nel romanzo, sono possibili soltanto congetture circa gli effetti dell'editing dei grandi marchi su scrittori acerbi e non» (p. 176).

Enzo Rega

Giuseppe De Marco
Le icone della lontananza. Carte di esilio e viaggi di carta
Roma
Salerno Editrice
2009²
ISBN 978-88-8402-614-9

Pur senza la pretesa di rimontare in modo assolutamente unitario testi redatti in occasioni diverse, l'autore ne offre però, nell'autonoma leggibilità, la possibilità di intimo raccordo data l'originaria convergenza d'interessi: «Esilio-viaggio è il filo che funge da tema-binomio all'intero percorso, in cui l'attenzione è rivolta a singoli testi e alla loro "scrittura", per così dire, "itinerante", narrativa e poetica» (p. 10). Punto forte d'inizio è dato dall'analisi della condizione di Dante, *exul inmeritus*, per verificare come l'esilio, inizialmente vissuto con sofferenza per l'ingiustizia subita e con nostalgia per la patria lontana, sia sentito poi con sdegno meno aspro e dolore più sfumato, per arrivare, attraverso il momento fondamentale nell'episodio dell'antipurgatorio (*Purg*., VIII 1-9), non solo all'accettazione della propria condizione personale, ma, alla fine del viaggio ideale (*Par.*, XVII e XXV), a una sua trasfigurazione universale che ne fa simbolo dell'umanità sradicata dal divino, così come confermato anche dalla lettura di Luzi citato a p. 33. Se la *Commedia* di Dante serve concretamente a lenire altri esili, da Primo Levi a Kadaré, De Marco compie nello stesso saggio dantesco una campionatura dettagliata, seppure veloce, di tutta una serie di esili, reali o spirituali, da Petrarca a Tasso, da Foscolo e Leopardi a Sbarbaro e Campana, a Lorenzo Calogero, a Pavese, a Montale e Quasimodo, a Caproni e Luzi, a Brodskij con il quale compendiare l'insegnamento dato dall'esilio come umiltà imposta a chi resta sperduto nel genere umano (p. 52).
Se l'esilio in Dante assume significato universale, stessa cosa, con De Marco, può dirsi per il viaggio in Ungaretti, cui sono dedicati i due interventi successivi in relazione alla visita in Campania e in Puglia. Il nomadismo ungarettiano, «categoria astratta», sarebbe dunque specchio d'umana *conditio* all'interno di una «biografia universale» (Giachery). Al di fuori del genere, le prose di viaggio di Ungaretti non sottintendono una meta da raggiungere e si pongono in uno stretto rapporto con la sua produzione poetica. Vedi *Viaggio*: «In nessuna / parte / di terra / mi posso / accasare», ricordata appunto da De Marco (p. 87). In quanto ricerca d'un altrove, l'annotare di Ungaretti scarta anche rispetto alla pura memoria, per inseguire piuttosto i «fantasmi della mente». Così, il viaggio in Campania si situa oltre il *Deserto* e verso *La terra promessa*, come sottolineato da De Marco. Gli interventi risalgono al 1932, e riguardano varie località: Elea («solitudine» e «grandezza», con riferimento alla scuola eleatica da Senofane a Parmenide: *essere* e *assenza*, *effimero* ed *eterno*); Palinuro («terra ospitale, terra d'asilo»); Paestum (nella maestosità dei templi, Ungaretti vede la «legge dei precisi contorni» [Benn] nello spirito geometrizzante dei pitagorici); Ercolano (nel culto romantico delle rovine con riferimento alla dialettica *perire/rinascere*); Pompei (già nel titolo dell'intervento, *In sogno e dal vero*, si richiama il rapporto tra *realtà/memoria*, *sogno/altrove*); Napoli (dove il barocco si respira nei monumenti e tra la gente; qui tangibilmente Ungaretti vede che «Poesia è convertire la memoria in sogni» (p. 81), e non a caso a Napoli molti poeti hanno legato la propria vita: Virgilio, Petrarca, Tasso, Leopardi).
Ma, come De Marco specifica nella *Giustificazione introduttiva*, anche Vittorini e Carlo Levi, nel resoconto dei loro rispettivi viaggi in Sardegna, «comunicano un'esperienza dei luoghi legata non alla convenzionalità delle "impressioni" o alla perspicuità delle "descrizioni", bensì alla trasfigurazione della realtà attuata dalla scrittura» (p. 10). Negli *Addenda* De Marco ci parla poi di *Viaggi altri*: l'epistolario di Pasolini, il viaggiatore «cerimonioso» di Caproni, il viaggio «terrestre e celeste» di Luzi e il percorso nel dialetto di Pierro. In tutti i casi, all'acribia dello studioso De Marco sa unire la propria passione di *viaggiatore* nei viaggi altrui e nelle altrui parole.

Claudia Cao

Francesco De Nicola
Gli scrittori italiani e l'emigrazione
Formia
Ghenomena
2008
ISBN 978-88-95857-01-5

In un momento in cui un fenomeno come quello dell'emigrazione di massa si fa sempre più vistoso, Francesco De Nicola sembra aver voluto riportare a galla uno degli aspetti più trascurati della nostra storia nazionale, seguendo in parte le orme di Gian Antonio Stella e del suo *L'orda. Quando gli albanesi eravamo noi* del 2002, citato in apertura di questo saggio. L'intento di riattivare la memoria su questa fetta della storia italiana troppo spesso obliata costituisce solo uno dei propositi dell'autore, capace sin dalle prime pagine di istituire un dialogo tra l'esperienza dell'emigrazione italiana e quella di tutte le epoche di cui proprio la letteratura ci ha consegnato le testimonianze più suggestive. A fare da sfondo alle vicende che De Nicola prende in esame vi sono echi omerici, danteschi, virgiliani che l'autore mette in luce in un gioco di voci e di prospettive. Scanditi in sei tappe, emergono in parallelo i momenti storici salienti di questo fenomeno e quelli più rappresentativi della produzione letteraria: gli anni a ridosso dell'Unità con De Amicis, il primo Novecento con Pascoli, Pirandello e Ungaretti, il Ventennio fascista con Soldati e Pavese, cui segue una panoramica dal dopoguerra agli anni ottanta fino a uno sguardo ai nostri giorni. Sin da una prima scorsa emerge con chiarezza come le due categorie, quella storica e letteraria, risultino quasi inversamente proporzionali, suscitando così il primo interrogativo intorno alla sordità della nostra letteratura di fronte a questo fenomeno nei decenni di più acuta diffusione e a una sua ampia trattazione solo nei tempi più recenti. Se la causa sia stata la scarsa ricettività degli scrittori italiani verso le problematiche collettive o la paura di riaprire ferite ancora brucianti fino al decennio scorso o se anche gli autori contemporanei abbiano cercato un dialogo con gli emigrati di oggi, restano ipotesi soltanto accennate da De Nicola, che preferisce lasciar parlare le pagine degli autori e far emergere da sé il modo in cui anche il tema stesso dell'emigrazione si sia evoluto mutando le stesse forme letterarie di riferimento.

Basti pensare che – secondo De Nicola, che lo definisce «al di fuori di ogni rigido schema e segnato da un evidente e proficuo gusto della contaminazione» (p. 44) – *Sull'Oceano* di De Amicis è stato il solo romanzo dedicato a tali tematiche nel secondo Ottocento. A metà strada tra autobiografismo, libro di viaggio e commedia umana, con la sua ampia galleria di personaggi, *Sull'Oceano* diventa più che la descrizione di un viaggio verso l'Argentina, la narrazione di un nuovo microcosmo, una nuova comunità con le sue storie di vita quotidiana, i suoi turbamenti, le sue speranze e desideri spesso esasperati. Una commistione di generi che in un certo senso preannuncia lo sperimentalismo formale dei romanzi più recenti, in cui spiccano le forme adottate da Rodolfo Di Biasio con l'epopea collettiva de *I quattro camminanti*, che «affronta l'emigrazione secondo una visione diacronica e cioè affidata al racconto non di un solo emigrante» (p. 119), per arrivare a *Vita* di Melania Mazzucco, capace di creare, con la sua alternanza di generi, tempi e piani narrativi, quella che Ranieri Polese ha definito «un'autobiografia di una nazione» (Ranieri Polese, *Il sogno italiano al tempo degli emigrati*, in "Corriere della Sera", 5 luglio 2003: qui cit. a p. 138).

È a partire da *Sull'Oceano*, inoltre, che è possibile trarre il filo conduttore rinvenibile soprattutto tra le prime opere che abbiano affrontato questo tema: lo sperimentalismo linguistico. De Nicola non manca di metterne in luce il differente utilizzo tra gli autori: con De Amicis, infatti, che si ferma alla sola narrazione del viaggio transoceanico, la commistione di dialetti assurge al ruolo di duplice metafora sia dei municipalismi che ancora impedivano una coesione del popolo italiano, sia di quell'isolamento dei diversi passeggeri, in quanto ulteriore ostacolo alla comunicazione tra coloro

che stavano condividendo l'esperienza dell'espatrio. Negli autori successivi, invece, lo sperimentalismo si spingerà alla commistione con altre lingue, facendosi portatore di una valenza anche ideologica di quella distanza irriducibile tra i due mondi: si pensi a *Italy* di Pascoli o *In memoria* di Ungaretti, dove la questione linguistica si trova nell'onomastica, nella scelta di Marcel in luogo di Moammed, a legittimare l'acquisita identità occidentale per il protagonista arabo, che si rivelerà esclusivo suggello della perdita di entrambe le identità.
E proprio Ungaretti va a costituire uno spartiacque in questa rassegna di autori che mostrano la parabola percorsa dal tema dell'emigrazione, che da problematica puramente sociale si traduce in condizione esistenziale: lo sa bene Biamonti che con il romanzo *Vento largo* fa dell'esperienza dell'espatrio uno dei tanti «sotterfugi per vivere» (Biamonti, *Attesa sul mare*, Torino, Einaudi, 1991: qui cit. a p. 124), metafora della precarietà di quanto ogni uomo crede di possedere ma che come ogni cosa è votata allo sgretolamento e alla nullificazione. E lo dimostra altrettanto bene Magris con il protagonista di *Un altro mare*, che solo costruendosi una nuova vita riesce a trovare la dimensione che lo soddisfa e che lo porterà a una frattura insanabile con il mondo delle sue origini, da cui deriverà quella condizione di sospensione e spaesamento che lo attende al suo ritorno.
Esiste, tuttavia, un altro sottile filo che da Ungaretti ci conduce a Magris, passando per Soldati: è il tema dell'emigrazione intellettuale che porta con sé desiderio di scoperta, di conoscenza, di creazione di un nuovo io. Sono forse le opere in cui il migrante è più carico di attese e di entusiasmo a far riscoprire un amore per la propria terra e la propria cultura che ben presto si tramuta in nostalgia: quell'«america» (p. 121) – minuscolo come vuole Di Blasio, perché l'america è una condizione di vita non è più una semplice meta – con il suo inusuale aspetto urbanistico, i grattacieli fino ad allora sconosciuti agli italiani, il suo sfarzo ammaliante, non è solo il paese che trasforma i "lazzaroni" di cui parla Saverio Strati, in grandi signori: è il luogo in cui ritmi travolgenti e impegni lavorativi pervadono ogni aspetto della vita quotidiana, soffocando il piacere di una sosta o di un incontro in una semplice passeggiata. Sono temi che ritornano in Pavese e in Rigoni Stern, che nel suo *L'ultimo viaggio di un emigrante* illustra il riscatto piuttosto caro che quello "zio d'America" che lui stesso, come Sciascia, aveva precedentemente illustrato con ammirazione, aveva dovuto pagare in cambio della sua fortuna.
Ma non sono solo gli zii d'America carichi di doni ad emergere dalle descrizioni di "chi resta". C'è un'altra Italia che accomuna le descrizioni di scrittori di ogni epoca nella letteratura dell'emigrazione: è l'Italia delle donne, madri e mogli, che vivono nell'attesa di una lettera, una notizia che alimenti la speranza del ritorno. Il tema si trova già in Pirandello e Maria Messina associato a quello della follia, per ritornare nella visione multiprospettica offerta da Laura Pariani, che in *Quando Dio ballava il tango* intreccia storie di donne che partono e che restano, che si vendono ai nuovi arrivati per pochi soldi o novelle Penelopi che vivono nella terra d'origine nel tentativo di preservare la continuità familiare.
De Nicola riserva un'ultima sezione del saggio ai pochi poeti che negli ultimi decenni hanno dedicato i propri versi al tema dell'espatrio, che si fanno *summa* dei temi cardine della diaspora. Non è un caso che De Nicola concluda con il *Poemetto dei naufragi e delle rottamazioni* di Di Biasio, dedicato a uno dei tanti clandestini che dal Marocco cercano di approdare alle nostre coste meridionali, quasi a suggellare quel dialogo che sin dalle prime pagine aveva aperto tra i migranti di ogni terra e di ogni tempo.

Mariangela Tartaglione

Maura Del Serra
La memoria e il suo doppio: Gianna Manzini, pistoiese europea
a cura di M. Cantelmo e A. L. Giannone
in *Un concerto di voci amiche. Studi di letteratura italiana dell'Otto e Novecento in onore di Donato Valli*
Lecce
Congedo Editore
2008
Primo tomo: pp. 461-469
ISBN 978-88-8086-789-0

Da fine conoscitrice, Maura Del Serra delinea un *portrait* essenziale, e al contempo ricco e completo, della lunga carriera scrittoria di Gianna Manzini, a partire dai primissimi esordi con i racconti pubblicati sulle pagine de «La Nazione» nei primi anni Venti, fino al romanzo-testamento *Sulla soglia* (1973), con l'intento di offrirne un tributo memoriale attraverso cui riconfrontarsi con la sua arte, riattivandone sensi e significati sommersi.
Dopo un rapido salto lungo la serena infanzia/adolescenza trascorsa a Pistoia da Gianna Manzini, «in un *côté* borghese dal discreto ma nutriente comfort intellettuale» (p. 461), Del Serra ci porta a Firenze, rievocando l'importanza che tale città gioca nella crescita intellettuale della scrittrice ventenne. Firenze, culla del suo fervido apprendistato letterario, «specchio generoso [che] subito [le] d[à] alla testa» (Manzini G., *Ritratto in piedi*, Mondadori, Milano 1975, p. 198), e che pare contenere in sé tutte le premesse per la magia della scrittura che ne deriverà, appare ai suoi occhi come una città-specchio, una città-alfabeto, una città-sintassi. È qui che la Manzini conduce la propria educazione intellettuale, piena di "inebrianti scoperte": la Biblioteca Nazionale ricolma di libri, i musei, i teatri e i concerti; è qui che incontra Cecchi, De Robertis, Montale; è sempre qui che studia e si appassiona a Dostoevskij, Mæterlinck, Gide, Kafka. Ma è qui, soprattutto, che conosce il gruppo di «Solaria» con cui collabora, trovandosi fianco a fianco con personaggi quali Gadda, Debenedetti, Montale – che, come ricorda Maura Del Serra, è il primo a notare e a decantare le lodi del romanzo manziniano d'esordio dal titolo di proustiana memoria *Tempo innamorato* (1928).
Proprio sulle pagine di «Solaria» Gianna Manzini pubblica presto quattro racconti che, come Del Serra rileva con estrema lucidità, sin da una prima lettura, si rendono subito riconoscibili per la personalissima tendenza alla fulmineità, alla concretezza immediata delle cose e delle sensazioni, il che sembra contrastare con la "lentezza", con l'idea del *ralenti* proustiano tipico dei *solariani*. In questa prospettiva va, tuttavia, ricordata la straordinaria convergenza di intenzioni da parte della scrittrice con il gruppo dei *solariani* nel proiettare la letteratura italiana verso uno scenario più moderno e soprattutto europeo, che inizia sempre più a fare i conti con l'irreversibile avanzare del romanzo moderno. Alla luce di quanto finora detto, secondo Del Serra, certamente uno dei più significativi esempi dell'audace sperimentalismo che attraversa la scrittura di Gianna Manzini è costituito da *Lettera all'Editore* (1945), in cui l'autrice, precorrendo i tempi, lascia emergere il ruolo forte giocato dal lettore nella tessitura letteraria e nelle dinamiche ricettive del testo, chiamato com'è a riempire i vuoti di una *fabula* scarna e asciutta.
Il *parcours* esistenziale e letterario di Gianna Manzini – lungo il quale Del Serra individua una traccia fondamentale nell'incontro "epifanico" dell'autrice con la scrittura di Virginia Woolf – giungerà all'apice con «l'epitome culminativa» (p. 468) che è *Ritratto in piedi*; qui la scrittrice – come lasciano trasparire le parole di Del Serra – si serve della scrittura come *medium* attraverso cui far riemergere e comprendere un passato spesso difficile, in cui la fondamentale figura paterna è riscoperta ed esaltata in tutta la sua grandezza e unicità.

Mariangela Tartaglione

Giulia Dell'Aquila
Il Beato Angelico di Elsa Morante
a cura di M. Cantelmo e A. L. Giannone
in *Un concerto di voci amiche. Studi di letteratura italiana dell'Otto e Novecento in onore di Donato Valli*
Lecce
Congedo Editore
2008
Secondo tomo: pp. 753-761
ISBN 978-88-8086-789-0

La scrittura romanzesca di Elsa Morante appare, anche agli occhi del lettore meno vigile, dotata di una peculiare cifra distintiva, e cioè la presenza costante dell'elemento visuale-figurativo, sapientemente ricreato sulla pagina mediante l'uso di una variegata gamma di stilemi espressivi, a partire dal frequente impiego di aggettivi, metafore, opposizioni e similitudini che brulicano nell'universo morantiano, fino a brani ricorrenti di testo dove la penna della scrittrice indugia in vivaci e dettagliate descrizioni di paesaggi, di interni domestici e di intensi ritratti, rivelando una magnifica abilità nel riprodurre con le parole spiccati effetti cromatici e affascinanti giochi di luce.
Nel contributo *Il Beato Angelico di Elsa Morante*, l'originale intento che anima la scrittura di Dell'Aquila risiede nel verificare quanto il dato figurativo, così palesato nella dimensione romanzesca della scrittura morantiana, sia altrettanto evidente anche nella produzione saggistica della scrittrice, e ne rappresenti parimenti un'indiscussa marca di riconoscimento, secondo *liaisons* osmotiche che spontaneamente sembrano innescarsi tra i romanzi e i saggi dell'autrice romana. In particolare, Giulia Dell'Aquila intende indirizzare specifico interesse all'analisi del saggio dal titolo *Il beato propagandista del Paradiso* che Elsa Morante è "incaricata" di scrivere come prefazione al volume della Rizzoli dedicato al Beato Angelico e pubblicato nel 1970, assecondando, in tal modo, il desiderio dell'editore il quale, affidando a un "non addetto ai lavori" l'introduzione critica all'arte del Beato Angelico, vuole proporne una interpretazione inedita e certamente suggestiva.
In modo più preciso, lo studio condotto da Dell'Aquila all'interno di tale saggio mira a porre in enfasi – a dispetto di una più ovvia, eppur solo apparente, contiguità delle opere della scrittrice con le creazioni di pittori «forti, drammatici, ma sublimi» (Garboli C., *Saggi di Elsa*, in *Scritti servili*, Einaudi, Torino 1989, p.162) – le intense affinità tematiche, stilistiche e espressive della scrittura morantiana con l'arte del Beato Angelico. Dell'Aquila lascia emergere tra l'una e l'altra lo stabilirsi di una perfetta corrispondenza di toni e modalità nella rappresentazione di alcuni *topoi* ricorrenti nella produzione della scrittrice: innanzitutto, il mito della "fanciullezza" che, come è noto, scorre come un *fil rouge* lungo l'intero *corpus* delle opere di Elsa Morante, rivelato com'è anche dal ricorso costante della scrittrice a formule peculiari dell'espressività infantile – opposizioni e analogie, figuratività e descrittivismo, come segnala con precisione Dell'Aquila – e che è evocata nell'arte del Beato Angelico come «condizione di grazia, prolungata [...] oltre ogni limite anagrafico, attraverso uno stile semplicissimo, infantile e fiabesco di raffigurazione e narrazione della realtà; […] la "predestinazione" che trova [nell'artista toscano come nei personaggi morantiani] un chiaro segnale anche a livello onomastico; l'apparenza "astorica e atopica" della vicenda del pittore quattrocentesco» (p. 755), che le parole della scrittrice rimettono in gioco, all'interno del saggio, mediante un altalenante richiamo temporale tra le due epoche storiche, quella attualissima e brutale della Morante che scrive, e quella remota e quasi fantastica del Beato Angelico, di cui si scrive. In tal senso, pregnanti risultano le parole di Dell'Aquila quando con convinzione sottolinea come il saggio critico sul pittore quattrocentesco cui dà corpo la Morante sembri sostanziarsi alla luce di quelle medesime dinamiche oppositive che spesso strutturano molti

romanzi morantiani, dando così valore all'ipotesi di un *continuum* stilistico e espressivo, oltre che tematico, tra la produzione romanzesca e quella saggistica. Più precisamente, come sostiene Dell'Aquila, nella prefazione critica della Morante trovano forma dialettiche di senso binario che vedono opporsi, alle considerazioni positive e serene sulla "beata" arte del Beato Angelico e sullo *status* invidiabile di chi ha il pregio di agire in un mondo ancora non sconquassato dal Male – trasposte sulla carta mediante l'uso di quelle forme vezzeggiative che animano molta della narrativa morantiana –, l'amara consapevolezza della condizione di "orfani" che accomuna tutti gli uomini moderni e li separa irrimediabilmente dalla serenità spirituale degli antichi, affossandoli in un'orribile modernità che la penna della Morante – servendosi di quel lessico che ricorre in buona parte di *Aracoeli* per raffigurare il Male e le "mostruosità" della vita – descrive prossima ad un'irreversibile decadenza.

Mariella Muscariello

Matteo Di Gesù
Verga e la mafia
«Allegoria»
59, 2009
pp. 56-70
ISSN 1590-5608

Matteo Di Gesù sceglie di analizzare la novella verghiana *La chiave d'oro* come testo esemplare del racconto di mafia nella letteratura del secondo Ottocento. Dopo aver ricostruito il tortuoso percorso del testo, prima pubblicato nel 1883 sul quindicinale «Il Momento», poi sulla «Domenica letteraria», successivamente inserito nella raccolta sommarughiana dei *Drammi intimi* (1884), infine lasciato al suo destino di opera spuria, Di Gesù sonda, per via di ipotesi, le ragioni – di ordine ideologico-politico ma soprattutto economico – della disaffezione verghiana per quella che Sciascia ha definito «una delle più belle e delle meno conosciute» novelle dell'autore dei *Malavoglia*. È proprio partendo da *La chiave della memoria*, l'articolato intervento con cui Sciascia, attraverso la novella in oggetto, individua appunto nella "memoria" un'opportuna chiave d'accesso all'opera verghiana, che vengono qui analizzate la rielaborazione del tema mafioso operata da Capuana ne *L'anello smarrito* del 1902 e la traduzione in dialetto de *La chiave d'oro* compiuta nel 1923 da Alessio Di Giovanni. La sostanza morale della scrittura verghiana, collazionata alla cifra leggera del dettato capuaniano, conferma «la portata della denuncia di Verga» (p. 63) del fenomeno della mafia rurale nella Sicilia preunitaria, mentre la riscrittura di Di Giovanni si offre come «suggestiva e recondita cifra ermeneutica» (p. 64): la traduzione siciliana ricorre, infatti, ad «una serie di lemmi e di luoghi notevoli, indizi utili a riconoscere e ricostruire l'ambientazione mafiosa della novella» (p. 68), funzionali a sciogliere le reticenze verghiane e a conferire al testo un più spiccato "colore locale".
Ricordando, poi, il finale de *La chiave d'oro*, con l'accenno all'indulto di Garibaldi che azzera i crimini mafiosi, Di Gesù elegge il testo a documento dell'antistoricismo verghiano, della sua lucida consapevolezza di un progresso negato che in altri modi, su altri fondali, Tomasi di Lampedusa sarebbe tornato a raccontare.

Enzo Rega

Salvatore Di Giacomo
L'ignoto
a cura di Toni Iermano
Atripalda (Avellino)
Mephite
2009
ISBN 978-88-6320-044-7

«Pittore non pittoresco», così Benedetto Croce definiva il Salvatore Di Giacomo prosatore. Questo volume, uscito per la prima volta nel 1920, ultima pubblicazione in vita dell'autore, dà conto di come, con decise capacità descrive e narrative, Di Giacomo muova nel ventre di Napoli, così come Zola o Dickens (modelli presenti allo scrittore partenopeo) avevano fatto per le loro rispettive capitali europee. Nei tredici racconti qui riuniti, investigando con sguardo pessimista la propria città, Di Giacomo ne riproduce con cura i luoghi denunciando le condizioni in cui versano soprattutto i diseredati. Incontriamo dunque due prostitute che da Capua partono per la grande città e per l'ignoto, un impiegato di biblioteca, una giovane suora che s'imbatte in una vecchia prostituta che riconosce essere sua madre. Infine, in un pomeriggio sciroccoso, siamo portati al quarto piano d'un falansterio dirimpetto alla stazione ferroviaria.

Federica Adriano

Carlo Di Lieto
Pirandello, Binet e "Les altérations de la personnalité"
Napoli
Ellissi
2008
ISBN 978-88-244-7074-2

La premessa dell'Autore dichiara che la sua «monografia prende in esame le incidenze più significative de *Les altérations de la personnalité* (1892) dello psico-fisiologo Alfred Binet sulla produzione pirandelliana» (p. 10), richiamando giustamente l'estrema importanza che Pirandello attribuiva all'opera del francese. Di Lieto si propone «senza tralasciare le altre interazioni psicoanalitiche» di analizzare «l'*io diviso* e lo scenario del *doppio*, indagando […] sulla particolare attenzione che Pirandello rivolge anche a Pierre Janet, essendo spinto a tale indagine, non solamente da esigenze estetiche, ma anche da gravi motivi familiari», riconducibili alla follia della moglie. Inizialmente, Di Lieto sembra voler in qualche modo giustificare l'impiego della griglia psicoanalitica, avvalendosi per due volte di una stessa citazione tratta da Meldolesi, secondo cui «Pirandello sapeva di neurologia, di psichiatria e, più modestamente di psicoanalisi, nei limiti della cultura italiana del tempo» (CLAUDIO MELDOLESI, *Fra Totò e Gadda: sei invenzioni sprecate dal teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 1987: qui cit. a p. 10 e p. 22): un riferimento poco significativo – a mio giudizio – ed inadeguato a puntellare la sua impostazione teorica, che in effetti subirà delle positive modifiche in corso d'opera. Nei capitoli successivi, infatti, l'autore riporta i brani del saggio in cui David scrive che Pirandello non ha mai accettato consapevolmente le teorie edipiche né i simboli della psicoanalisi, e che nel 1936 negò espressamente ogni dipendenza da Freud, affermando di non essersi mai occupato di psicoanalisi e di essersi sempre avvalso soltanto delle proprie osservazioni psicologiche (MICHEL DAVID, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Torino, Bollati Boringhieri, 1966, pp. 371-372: «Mi pare dunque da scartare ogni influenza freudiana su Pirandello fino al 1929 […]. Quanto a una possibile influenza dopo il 1929, essa mi sembra molto problematica»). È pur vero, d'altra parte, che la critica psicoanalitica gode di uno statuto ontologico peculiare, derivante da un sistema la cui validità, per così dire, metastorica, prescinde dal fatto che gli scrittori, dei quali s'indaga l'opera, conoscano o condividano i suoi paradigmi. Inoltre, l'idea d'una sorta di freudismo inconsapevole salva un po' tutto, così che Di Lieto può rivendicare – rileggendo David (*La psicoanalisi* cit., p. 250) – che l'opera di Pirandello sia «"imbevuta di Binet", tutta percorsa da "brividi freudiani"» (p. 204). Sebbene una lettura in chiave psicoanalitica dei testi pirandelliani sia da ritenersi una sperimentazione interessante e del tutto legittima (e Di Lieto vanta non pochi ed illustri predecessori; penso, ad esempio, alle brillanti analisi di Elio Gioanola), essa – non solo e non tanto per la sostanziale autonomia dell'Agrigentino dal pensiero freudiano, ma proprio in virtù della specificità del suo statuto scientifico (oltre che della sua terminologia) – corre il rischio di produrre un monologo per pochi eletti oppure delle forzature anche vistose, cosicché sarebbe da condursi – a mio avviso – in guise cautissime ed asistematiche, attraverso delle esemplificazioni quanto mai chiare e circostanziate. Alludo ad un *habitus* ermeneutico diametralmente opposto a quello esibito nel lavoro del Di Lieto, il quale infarcisce le sue pagine dell'intero armamentario psicoanalitico, dando per lo più per scontati i come e i perché, e tralasciando spesso di curare perspicuità semantica e rigore scientifico. Quanto all'affermare (e ribadire nell'ultimo capitolo) che Pirandello avrebbe rivolto una «particolare attenzione» alle indagini di Pierre Janet, essa non risulta dalle mie ricerche (che tuttavia potrebbero essere incomplete), ma soprattutto viene debolmente suffragata dal saggista, il quale dapprima cerca di farlo estrapolando un'osservazione estemporanea e generica da una sua fonte (DAVID, *La psicoanalisi* cit., p. 251: qui cit. a p. 21: «Pirandello continua più a lungo la sua fedeltà a Janet»), per poi inferire – in parte contraddicendosi – che le fondamentali teorie di Janet sulla duplicazione dell'io e sui fenomeni spiritici rientrano tra quelle che l'Agrigentino «non poteva ignorare» (p. 54). Nella novella *La casa del Granella* (1905) i nomi di alcu-

ni celebri scienziati compaiono nella bibliografia iniziatica dell'avvocato Zummo: dai nostrani Lombroso e Morselli, fino ai Crookes, Aksakof, Janet, Richet; ai quali infine s'aggiunge il nome di Allan Kardech, il «messia novello» dello spiritismo. Tale dettagliato elenco di autori – come osservano in nota i curatori di *Novelle per un anno* (Pietro Gibellini e Novella Gazich, Firenze, Giunti, 1994, II, 268), i quali intravedono in «Janet» il filosofo Paul, autore dei *Principes de Psychologie et de Métaphisique* (1897), oltre che di un'*Histoire de la philosophie* (1887), scritta insieme a Gabriel Séailles; un'altra interpretazione, con cui concordo, identifica «Janet» col più giovane Pierre, l'autore di *L'authomatisme psychologique* (1889) cui si riferisce Di Lieto – rispecchia solo presumibilmente le letture dello stesso Pirandello. Le sue menzioni esplicite si riferiscono ai testi scientifici di Binet, Morel, Marchesini, Negri e della scuola lombrosiana, attraverso i quali lo scrittore aveva attinto le tematiche della letteratura psicologica francese dei Charcot, dei Ribot e pure di Janet, ma ciò non significa che avesse destinato un'attenzione privilegiata agli scritti di quest'ultimo, né tanto meno che si fosse concentrato su di essi a causa dei «gravi motivi familiari». L'articolo *Scienza e critica estetica* – apparso sul «Marzocco» nel 1900, poi rielaborato come parte del saggio *Arte e scienza* (1908), che cita espressamente il capolavoro binetiano e la gamma delle sue teorie sul fenomeno della scissione e del pluralismo della personalità – ci consente di notare che già nel 1900 il Girgentino conosceva bene tali dottrine, che giudicava idonee a spiegare come lo scrittore possa dare vita a personaggi dotati di caratteri diversi e talvolta contrastanti, riversando parti di sé in ciascuno di loro; ma esso ci permette pure di smentire la tesi che riteneva motivo principale dell'interesse pirandelliano per la nozione di mutabilità psichica la malattia di Antonietta, insorta invece nel 1903 (benché pure i giovanili *Dialoghi tra il gran me e il piccolo me*, del 1895, incentrati sul fenomeno dello sdoppiamento dell'io, confermino tale lettura, resta tuttavia indubbio che la gravissima sindrome della Portulano abbia giocato un ruolo cruciale nell'indirizzare la riflessione pirandelliana, sia sull'arte che sulla scienza).
La parte centrale del saggio di Di Lieto affastella in sequenze frammentarie una carrellata di teorie espresse dalla scienza psicologica e psichiatrica del secondo Ottocento attraverso gli studi dei suoi rappresentanti più eminenti, soffermandosi in modo particolare su quanti influenzarono maggiormente il pensiero pirandelliano, e cioè – oltre a Binet – Ribot, Lombroso, Nordau e Marchesini. Pure i fittissimi rimandi bibliografici in nota a piè di pagina compaiono con la medesima gratuità ed imprecisione: si omette sovente d'indicare i numeri di pagina e perfino, talvolta, di esplicitare la paternità di una citazione; opere di rilievo fondamentale riportano, indifferentemente, ora la data di pubblicazione, ora quella di edizioni e ristampe successive, così che diventa difficile seguire un percorso storico-scientifico cronologicamente coerente (ad esempio, la data di pubblicazione di *Segni dei tempi: profili e bozzetti letterari* di Gaetano Negri è il 1892, e non il 1909, anno in cui uscì la quarta edizione).
Conclude la monografia un'appendice contenente un'antologia di passi notevoli del testo binetiano, finalizzata – almeno secondo gli intenti dichiarati dal critico – a fornire un'immagine esaustiva dei concetti su cui Pirandello aveva indagato. Tuttavia, a ben guardare, Di Lieto sembra eludere, almeno in parte, i termini del patto stretto in via preliminare col lettore, il quale si sente ben poco guidato attraverso i luoghi della relazione Pirandello-Binet: i capitoli di *Les altérations*, ritenuti "pirandellianamente" più significativi, vengono collocati in un'appendice affatto priva di commento, mentre la gran parte del saggio s'occupa di tutt'altro, e cioè di quel che principalmente – a mio giudizio – sta a cuore al suo autore: interpretare la fisionomia dei personaggi pirandelliani alla luce della "psicologia del profondo". Un progetto che viene perseguito a tappeto, con una logica fideistica che non tralascia alcun ingrediente del repertorio analitico, così che il lettore si ritrova catapultato come un alieno nel pianeta onirico del dottor Freud, degli Jung e dei Lacan, dove si parla un linguaggio pretenziosamente raffinato, un gergo iniziatico ai limiti dell'oscurità, fatto soltanto di "Es", di "regressione" e di "narcisismo primario". Ne scaturisce una narrazione senza dubbio erudita, ma pervasa da un'artificiosità retorica che suona debordante ed autocompiaciuta, astrusa ed autoreferenziale: deplorevoli difetti, tanto più se teniamo conto dell'ingenita complessità degli argomenti e del gusto estetico dello stesso Pirandello, il quale palesemente rivendicava uno stile di "cose", di dati di fatto, e non di "parole".

Claudia Cao

Anna Di Sapio, Marina Medi
Il lontano presente: l'esperienza coloniale italiana. Storia e letteratura tra presente e passato
Bologna
EMI
2009
ISBN 978-88-307-1857-9

Il saggio di Anna Di Sapio e Marina Medi rivela sin da subito un duplice target di riferimento: dapprincipio quella stragrande maggioranza di italiani che avendo appreso l'esperienza coloniale solo tramite i manuali di storia tra scuola secondaria e corsi universitari volessero approfondirne il quadro per mezzo di un approccio multidisciplinare, dall'altra quegli stessi insegnanti che, volendosi affrancare dai soli testi scolastici, scegliessero nelle loro lezioni di mettere in luce aspetti troppo spesso tralasciati in merito a una fetta così importante della storia nazionale che, in Italia e nelle sue ex colonie, ha continuato ad avere ripercussioni sugli eventi degli ultimi decenni.
Più che di un approccio multidisciplinare si potrebbe parlare di un'opera corale o di un vero e proprio mosaico, dove ogni singolo apporto va a legarsi con quelli più distanti andando a creare un quadro organico in tutte le sue sfaccettature.
In linea con il loro interesse per la ricerca didattica e per un'educazione interculturale, le due autrici hanno, infatti, suddiviso questo contributo in tre sezioni: quasi la metà del testo si fa luogo di incontro tra le fonti letterarie provenienti dai due fronti, quello italiano e quello africano, di cui le due autrici hanno scelto porzioni testuali emblematiche dell'avvicinamento tra queste due culture in età coloniale e postcoloniale. La seconda parte è invece volta a una chiarificazione di natura storiografica di quanto si è iniziato a discutere nella sezione precedente, mentre la terza tratta l'aspetto didattico, mettendo in luce pecche degli attuali testi scolastici di riferimento e ipotesi di lavoro con proposte di percorsi didattici.
Fulcro della riflessione esposta in queste pagine è l'oblio o tante volte la visione distorta che in Italia, più che in altri paesi europei, si è diffusa in seguito all'epoca della colonizzazione. L'Italia, d'altronde, non ha mai conosciuto quella fase di decolonizzazione che ha caratterizzato le altre potenze coloniali, per via della perdita delle sue colonie ben prima che si avviasse un progetto di decolonizzazione. Ma in quanti sanno quali siano state le fasi dell'espansione coloniale italiana? Quanti ne conoscono le cause, le modalità e gli esiti? Si fa difficoltà ad ammettere che la fine del fascismo non ha corrisposto alla fine di una certa classe politica dirigente, motivo per cui non si è potuto che cercare di insabbiare per lungo tempo le colpe mai pagate da parte di autorità che hanno trovato un posto anche nell'Italia repubblicana all'indomani della guerra. Una prassi che è proseguita fino agli ultimi decenni, censurando spesso la ricerca e gli studi storiografici.
Da qui nasce l'esigenza di un approccio multidisciplinare, che sappia intrecciare letteratura, cinema, storiografia e persino un fumetto, il solo fumetto ad avere come sfondo l'epoca coloniale italiana. Si tratta di una scelta metodologica che richiede una certa cautela, come suggerisce Maurizio Gusso nell'intervento *Il laboratorio con le fonti letterarie*, dal momento che conciliare *fiction* e apprendimento storico può portare non sempre i risultati sperati: da qui l'idea di trattare la fonte letteraria come un codice specifico in una giusta miscela con altre fonti, quali la fotografia, il cinema, le arti figurative, la musica.
Un'ulteriore scelta di rilievo da parte delle due autrici è quella di suddividere in temi anche la sezione dedicata alle fonti letterarie, in cui da una parte troviamo le *Memorie africane* dall'altra *memorie italiane*, fino al parallelismo finale in cui protagonisti sono *Migranti di ieri* e *migranti di oggi*, volto ad illustrare le più recenti conseguenze delle azioni svolte in quei decenni. È così che attraverso le parole di Gabriella Ghermandi in *Regina di fiori e di perle* si mostra l'altra faccia della medaglia rispetto a quanto raccontato da Flaiano in *Tempo di uccidere*, ed è così che per mezzo

dell'opera di Shirin Ramzanali Fazel, Garane Garane e Igiaba Scego emerge un'immagine della Somalia come nessuna testimonianza storica sul tema della colonizzazione ce l'ha mai descritta. Ma soprattutto ad emergere è l'immagine di un'Italia messa a nudo, con la sua cultura fondata sul pregiudizio, su informazioni troppo spesso edulcorate in merito alla storia nazionale e troppo spesso esasperate in merito alla cultura altrui. Anche per ciò che concerne la rappresentazione della colonizzazione etiope ed eritrea si assiste al medesimo metodo di costruzione induttiva di un quadro storico complesso, come attraverso la testimonianza di Gabriella Ghermandi il cui brano affronta la questione del decreto regio 880, illustrando come il mito degli italiani "brava gente" non esistesse né prima né durante il fascismo e come il cancro della discriminazione razziale affondi le sue radici nelle fondamenta stesse della nazione italiana. Alle parole di Franca Cavagnoli nel suo romanzo *Una pioggia bruciante* fanno eco quelle di Garane, lasciando evincere i perché di una conoscenza così parziale e faziosa della storia da parte degli italiani. A completare il quadro vi è il processo di disincanto cui assistiamo da parte della protagonista di *Aulò. Canto-poesia dall'Eritrea* di Ribka Sibhatu, che mostra Hiritì dapprima difendere di fronte al marito, lo scettico Zenawi, il mito del progresso e del benessere di cui i colonizzatori si fanno portatori per poi dover ammettere la sconfitta davanti alla proclamazione delle leggi razziali del governo fascista.
Una nuova possibilità di riscatto mal sfruttata per il governo italiano è quella che emerge dalla descrizione del periodo di affidamento fiduciario della Somalia da parte dell'Onu, in cui tramite le parole di Scego si leggono tra le righe i principi di quelle che ancora oggi sono le cosiddette missioni di pace, volte ad «insegnare la democrazia a quegli zulù» (Scego, *Oltre Babilonia*, Roma, Donzelli, 2008: qui cit. a p. 92). Ma l'elenco delle brutture non si ferma al solo razzismo e ce lo raccontano a chiare lettere le pagine di Luciano Marrocu, che aprono uno spiraglio su una delle numerose carneficine compiute dagli italiani in quelle terre, da cui nasce la scelta di intitolare il suo romanzo proprio *Debrà Libanòs*, in memoria del monastero che aveva osato dare asilo agli attentatori del viceré Graziani e in cui centinaia di monaci hanno pagato con la vita il sussidio offerto ai loro connazionali.
Esiste uno spazio dedicato anche al ritratto dei migranti italiani che al tempo sceglievano di recarsi nelle terre africane, di cui un approfondimento viene offerto nella sezione storiografica, nel bilancio dei reali benefici portati per l'Italia dai possedimenti coloniali. A illustrare la natura delle relazioni postcoloniali, seguono i racconti di Luciana Capretti e Victor Magiar, che ci illustrano i processi innescati dalle azioni coloniali, da diaspore che stanno mutando profondamente l'idea di comunità e di convivenza. Uno spazio, come preannunciato è, infine, dedicato al cinema e all'evoluzione della tematica coloniale dai tempi del fascismo fino ai nostri giorni, con una particolare attenzione per le censure che anche in questo campo tuttora esistono per documentari e opere troppo crude in merito ai crimini per lungo tempo rimossi nell'opinione pubblica italiana.
Se come ricordano le due autrici, la storia non è dominio dell'oggettività ma richiede di essere interpretata a partire da quel presente in cui ci troviamo e se è vero che la letteratura è il luogo in cui la storia di molti può divenire la nostra storia, comprendiamo come quest'incontro di voci e prospettive costituisca uno dei metodi più efficaci per riattivare la memoria nazionale su un momento storico così significativo. Far prendere coscienza e sensibilizzare intorno ai limiti della censura cui queste discipline sono sottoposte è solo uno degli obiettivi di questo saggio, che prende avvio dall'importanza della memoria come patrimonio capace di orientare il destino di ogni popolo affinché quella memoria stessa si faccia mezzo di redenzione delle generazioni future per gli errori che l'Italia si trascina da decenni.

Fabrizia Vita

Anna Dolfi
Leopardi e il Novecento. Sul leopardismo dei poeti
Firenze
Le Lettere
2009
ISBN 978-88-6087-049-6

Seguendo e confermando il filo delle proprie predilezioni critiche, Anna Dolfi consegna, in questo saggio *in nomine poetae*, una variegata raccolta di ipotesi per un attraversamento del Novecento italiano letterario, ma anche critico.
Fortemente incardinata alla *persona* non meno poetica che biografica di Leopardi, che qui si rivela come un celato- ma solido- asse di rotazione di tanto Novecento italiano, la lettura circolare della Dolfi non disdegna, tuttavia, un procedere in linea continuata, anzi trova una propria ragione nella fluidità tipica di un ampio 'racconto di valore', in cui il giudizio non sembra mai sospendere e pare anzi quasi inglobare la 'narrazione'. Un quadro complesso di 'storie' di personalità poetiche poste a confronto con quella leopardiana emerge, infatti, dalle diverse sezioni del saggio.
Di una presentazione di 'storie' si può a ragione parlare, per il libro della Dolfi, perché tra i pochi ancoraggi sicuri, selezionati per il proprio impianto critico, la studiosa ha senz'altro contemplato, in posizione preminente, quello della «necessità della corrispondenza integrale della poesia con la verità della vita, in un'integrità che implichi in ogni senso, nel lettore come nell'autore, la compromissione totale della biografia» (p. 9). Questa esigenza, quasi esistenziale, secondo la Dolfi legherebbe a doppio nodo Leopardi a Ungaretti (il primo degli autori che figurano nella rassegna della critica), ma si legge anche, in filigrana, lungo l'intera trama del saggio.
Gli spazi di riflessione sono omogeneamente ripartiti tra personalità dei singoli e personalità di 'gruppo'. Queste ultime vengono individuate servendosi dell'usuale teoria 'frazionale' di un Novecento 'a quattro generazioni'.
Si parte appunto dalla testimonianza offerta dalla poesia ungarettiana, cui sono dedicati i due capitoli d'apertura e, passando attraverso l'esperienza di Solmi e Montale, per il quale emergono interessanti spazi di 'leopardismo' prima inesplorato dalla critica, si giunge alla terza generazione, presentata come l'ampia stazione che merita l'indugio della studiosa sulle singole personalità dei poeti e attira la riflessione, in particolare, sul polo personalissimo individuato dal contributo di Bigongiari. Non mancano interessanti visitazioni, come quelle dell'opera del quasi dimenticato Bodini: lo *speculum* leopardiano costituisce un'opportuna occasione per soffermarsi sul valore complessivo dell'opera del poeta di Bari. La poesia di Zanzotto, collocata, ormai secondo tradizione, sul crinale del salto verso la dimensione 'post-lirica', offre lo spunto, poi, per brevi disamine che travalicano lo spazio dedicato alla singola testimonianza del poeta, per introdurre dinamicamente ad una più generale riflessione sulle diverse declinazioni del moderno. In essa il nome di Leopardi, lungi dal risultare forzosamente imposto come nume tutelare del Novecento italiano, si presenta accostato ad altre personalità in una giustificata, ma giustamente sintetica, rassegna di scrittori europei.
Segue un ampio 'margine in calce' che accoglie vere e proprie variazioni su tema che la Dolfi lascia aderire, ma allo stesso tempo pare spigolare con leggerezza dai propri vasti studi sul leopardismo.
In due appendici distinte la studiosa approssima, infatti, i contorni di uno slargato scenario nel quale si collocano, ad esempio, proposte di 'reazione' tra lo *Zibaldone* leopardiano e un saggio di Barthes (p. 173 e seg.), ipotesi di continuazione delle *Lezioni americane* di Calvino (p. 181 e seg.), opportuni 'distinguo', ottenuti, questi ultimi, per accostamento di petrarchismo e leopardismo (p. 193 e seg.).
Le parole finali della studiosa, in una avvertenza dal preciso sapore e dall'usurpata posizione di conclusione, danno ⍰ in parte ⍰ il senso della sua operazione ermeneutica, che viene sottoposta

all'intelligenza del lettore come un tentativo di verificare «in positivo e in negativo l'importanza e l'incidenza del nostro più grande classico moderno, e il necessario e vario durare in noi della sua tradizione» (p. 210).
Ma le conclusioni della studiosa gioveranno solo in parte a rassicurare il lettore, che, lungo il percorso, avrà avuto modo di cogliere la complessità dell'operazione della Dolfi e vi avrà sicuramente intravisto il baluginio dell'ermeneutica contemporanea, indovinandolo in special modo in quegli interessanti 'infratesti' su cui la studiosa indugia in dichiarazioni o, meglio, in proposte di metodo.
I diversi indugi meta-testuali, le varie chiamate in causa del lettore, quasi coinvolto nella stesura di questo 'testo sui testi' (concepito senz'altro più come proposta che come soluzione) entrano in produttivo conflitto con l'altra tendenza metodologica sottesa all'operazione ermeneutica della Dolfi, una tendenza riassumibile in un 'novecentismo' di fondo, quello stesso che caratterizza gli studi di impronta ormai 'classica' sulla poesia italiana moderna e contemporanea.
È questo 'novecentismo' a garantire tenuta alla lettura della studiosa e a rendere, per certi aspetti, 'credibile' la sua finale professione di fede nella tradizione del 'classico moderno' che 'durerebbe in noi', giunto come linfa vitale attraverso i canali dei singoli scrittori.
Tuttavia è questo 'noi' di cui parla l'autrice, a nascondere sotto la più tranquillizzante fiducia nel poeta-modello, una quasi post-moderna pietra di inciampo, la più scandalosa, la più feconda.
L'inciampo, come pare additare la Dolfi, non si troverà, come potremmo aspettarci, nei percorsi dell'intertestualità, non si coglierà cioè nel semplice (e in fin dei conti razionale) accavallarsi di 'cartelli segnaletici' lungo le strade del testo, né nei fili tesi tra i testi, a partire dai quali, trovato un bandolo, facilmente si risalirebbe ad una 'origine' cioè ad una 'sorgente creativa' in cui la studiosa pur mostra di credere e ispira a credere.
Lo scandalo è in quella pulsione suggestivamente definita dalla Dolfi come «desiderio triangolare» (p. 51), in quella tensione alla poesia, in una parola in quella una *libido* creativa, che, con intensità varie e insondabili, coinvolge tre 'enti': autore, autore al quale si rifà l'autore, e critico lettore.
Nel libro della Dolfi si può cogliere inoltre la tentazione, a stento frenata, di capovolgere questo potente - e fragile- triangolo del desiderio, puntandolo col vertice al basso-testo, come a voler rappresentare una instabilità che è madre della comunicazione artistica e può trovare forse una propria 'ragionevolezza' solo grazie all'intervento di un quarto 'desiderante', cioè di quel 'lettore del critico' che al critico concede, appunto, solo lo spazio di una lettura e ringrazia, ma dimentica presto.
Una sfumata visione complessiva permarrà, però, come lascito, e risulterà giustificata proprio dall'ultima pagina del saggio, quella che gli avrà infuso conforto, lo avrà convinto, forse, in qualche caso, del fatto che il libro appena riposto non era che un'ordinata storia allestita da una studiosa che ha letto molte cose, scritte da persone che a loro volta hanno letto libri di una persona vissuta nel secolo scorso. Il lettore potrà forse così credere di essere risalito attraverso una continua e lucida catena di ispirazioni, fino alla scintilla di partenza, quella leopardiana, scoccata nel secolo scorso con il suo autore.
E la fortuna è forse proprio in quest'ultima convinzione, ancora dura a morire, e, cioè, nella strenua certezza che il 'secolo scorso' sia ancora l'Ottocento, nell'illusione di trovarci nel Novecento. Nulla ci vieta infatti di aprire ancora, come la Dolfi, la scatola del Novecento proprio da dentro, nulla pare impedirci di parlarne con coinvolgimento. Il saggio lascia scoprire che, fino ad oggi, possiamo sicuramente sondare gli angoli di un secolo ancora o meglio *ad libitum* "aperto". Aperto perché da liberi lettori, sembra garantirci la studiosa, possiamo scegliere di vederlo aperto e forse anche perché una *vis aperiendi* si conferma proprietà precipua e diuturna del Novecento, forza che il Novecento, insomma, pare non smettere di ispirare.
Negli angoli della scatola, occupati dai rappresentanti più illustri e da altri meno conosciuti, così guidati, potremo dunque liberamente cogliere il 'lapsus-Leopardi'. È di quest'ultimo, infatti, che si sforza di dar contezza l'analisi della Dolfi, sposando l'approssimazione e lasciando anche interagire, per questa via privilegiata, i *lapsus* degli scrittori novecenteschi e quelli dei critici 'novecentisti'.
La rappresentazione per *exempla* ordinatamente scanditi di come Leopardi è stato letto ed è leggibile garantisce, quindi, la messa a fuoco del tratto contemporaneo della storia letteraria e uma-

na della nostra poesia e permette di sfidare lo spazio e il tempo, tentando di connettere ogni ipotesi ad una più ampia teoria, di stagliare, cioè, mediante un'illuminazione ben giocata, ogni segmento, individuandolo sulla dinamica della retta della storia letteraria.
La Dolfi propone, insomma, una nutrita messe di suggerimenti *in limine* e offre, col suo saggio, un fondamentale spazio di libertà: sarà il lettore di questa lettrice autorizzata a scegliere, colto lo spunto, se guardare d'ora in poi un Leopardi che non si può non amare (la Dolfi pare 'romanticamente' seminare questa convinzione tra le righe) *sub specie aetatis*, vale a dire sotto la lente del proprio tempo, o, viceversa, se guardare d'ora in poi il secolo breve ⍰ ma evidentemente non ancora finito ⍰, proprio dal colle di Recanati.

Giulia Murgia

Angela Fariello
Paesaggio e sentimento nella letteratura italiana. Dal preromanticismo al decadentismo.
Roma
Bulzoni
2010
ISBN 978-88-7870-471-8

«Il paesaggio è natura che si rivela esteticamente a chi la osserva e la contempla con sentimento: né i campi dinanzi alla città né il torrente come "confine", "strada mercantile" e "ostacolo per costruire ponti", né i monti e le steppe dei pastori e delle carovane (o dei cercatori di petrolio) sono, in quanto tali, "paesaggio". Lo diventano solo quando l'uomo si rivolge a essi senza uno scopo pratico, intuendoli e godendoli liberamente». Queste parole, tratte da *Paesaggio. Uomo e natura nell'età moderna* del filosofo Joachim Ritter, fin troppo note a chi frequenta abitualmente il campo degli studi sul paesaggio, possono essere proficuamente richiamate alla memoria poiché racchiudono in poche righe gli elementi fondamentali della riflessione condotta nel volume *Paesaggio e sentimento nella letteratura italiana. Dal preromanticismo al decadentismo*. L'autrice è Angela Fariello, docente di Letteratura Italiana nella Facoltà di Scienze Umanistiche presso "La Sapienza" di Roma, ormai consumata navigatrice in queste insidiose e sterminate acque per essersi già dedicata in passato ad argomenti affini con pubblicazioni come *I giardini nella letteratura. Dal giardino classico al giardino paesistico*, apparso nel 1998 sempre per i tipi della Bulzoni, e *Il paesaggio e il giardino in Jean-Jacques Rousseau*, apparso in «Linguistica e letteratura», XXII (1997), 1-2, pp. 179 –193.
Punto di partenza della riflessione di Angela Fariello è quel particolare snodo artistico, culturale e sociale a cavallo tra 1700 e 1800, tra età dei Lumi e Romanticismo, durante il quale il rapporto tra l'uomo e la natura viene reimpostato dalle radici, cancellando «l'ordine gerarchico dominato dal primo» (p. 11) e favorendo l'avvento di una nuova visione del mondo in cui «entrambi vengono considerati ontologicamente paritari e partecipi della stessa unità» (ivi). Accantonata lentamente l'immagine millenaria – si pensi al mito dell'età dell'oro o al *topos* del *locus amoenus* – di una natura che varca la soglia della letteratura per offrirsi ad essa unicamente come muto e inane sfondo, il microcosmo uomo e il macrocosmo natura possono condizionarsi vicendevolmente all'interno di una rinnovata relazione effettiva e affettiva. Motore di questo cambiamento è l'inedita esperienza di una natura che si concede alla fruizione estetica e che diventa dunque, in modo rivoluzionario, paesaggio, cioè porzione di spazio accresciuta di senso in virtù dell'espressione del sentimento che in esso trasfonde chi, per la prima volta, non si accontenta più di guardare, ma si dà ad una contemplazione estatica. Caricato di questo valore estetizzante, che non avrebbe posseduto senza un fruitore, il paesaggio è natura antropomorfizzata dal processo psichico del sentimento umano. Solo presso i Moderni, colti di sorpresa e inermi di fronte ad un'industrializzazione incipiente prima e pervasiva poi, traumaticamente separati dal grembo e dal conforto di quella natura materna e inviolata nella quale gli Antichi erano tanto compenetrati da risultarne inscindibili, poteva maturare questa rivoluzione antropica: nell'uomo moderno, cioè, sempre più cittadino e meno contadino, si consuma l'irreversibile distacco che diventa pretesto e occasione per un'osservazione lucida della natura, fatta paesaggio, come altro da sé, problematico e irraggiungibile nella sua irriducibile diversità, e dunque oggetto di nostalgia, rimpianto, desiderio. Se la natura si può allacciare al sentimento nella categoria del paesaggio, ecco che quest'ultimo, attivando la memoria e l'immaginazione letterarie, diventa strumento operativo perfettamente funzionante nelle mani di quegli scrittori che se ne avvalgono per la costruzione del senso della propria poesia. Scrittori che Angela Fariello dapprima seleziona tra le fila dell'Illuminismo e del Romanticismo europeo, improntando i primi capitoli del volume ad un criterio, guarda caso, di

natura strettamente geografica. Dall'Inghilterra dell'arte dei giardini e del culto del sublime, suggestionata dalle liriche di Wordsworth e Coleridge, passando attraverso la Francia di Rousseau, che interloquisce attivamente con un paesaggio le cui «immagini sensibili si trasformano in immagini mentali» (p. 39), per arrivare infine alla Germania di Schiller e Schlegel che, nel confronto tra Antichi e Moderni, trova la propria via di riformulazione delle istanze romantiche sul sentimento della natura, gli scenari letterari europei ci appaiono compatti e concordi, pur con le debite differenze, nell'esplorazione di questi nuovi territori che si offrono all'immaginazione e dunque alla scrittura.
È questo lo sfondo necessario che consente ad Angela Fariello di avviare in modo consapevole la riflessione sulle manifestazioni del paesaggio nelle opere della letteratura italiana. Il punto di partenza è rappresentato dal fenomeno dell'Arcadia, il cui ritorno ad una poesia bucolica ed elegiaca è descritto nei termini di un originario desiderio di realismo, poi rimasto del tutto disatteso e risoltosi in forme di artificiosa convenzionalità paesaggistica, ridotta a mero sentimentalismo scolorito, mediata dalla letteratura e travasata nella pagina scritta: «la scrittura letteraria s'impadronisce del paesaggio in modo subdolo, con una componente di inganno visivo ed esistenziale che rappresenta […] un regresso di civiltà» (p. 52). Il vero superamento del diaframma letterario che separava la rappresentazione del paesaggio dall'esperienza del paesaggio stesso si deve a Parini, mentre è Cesarotti che riesce a vivificare l'angusto vocabolario paesaggistico italiano grazie al "commercio con l'estero" compiuto con la traduzione di Ossian, operazione che ha anche il beneficio di promuovere l'avvento di un'estetica diversa, improntata al sublime.
In quanto vero e proprio fenomeno di costume, il legame tra paesaggio e sentimento si riflette a tutti i livelli della comunicazione letteraria. Nella panoramica che Angela Fariello ci propone, c'è, infatti, non soltanto spazio anche per la prosa, meno condizionata dal retaggio arcadico e rappresentata, per esempio, dall'attività giornalistica del «Caffè», ma anche per un'ampia escursione dei testi presi in esame, visti da una prospettiva molto ravvicinata. Così, accanto agli epigoni e agli imitatori, specchi preziosi dei loro tempi che, trattenendo traccia dei modelli, rendono nitidamente, nella dialettica che instaurano tra primo piano e sfondo, il gusto e le tendenze di un'epoca, c'è spazio naturalmente anche per i "maggiori", nei quali le descrizioni paesaggistiche si saldano alla poetica personale e che sono in grado di dispiegare il problema del paesaggio ad un elevato grado di coscienza e di consapevolezza. Con Foscolo «lo scenario campestre è al servizio di un pensiero complesso, imperniato su una circolarità di valori germinati l'uno dall'altro» (p. 81). Presso Leopardi la poesia è possibile, classicamente, solo nell'imitazione della natura e nel rapporto interlocutorio che è possibile instaurare con essa. E mentre Manzoni spoglia il paesaggio di qualsiasi connotazione sentimentale, Verga lo indaga con un sentimento di soggezione ed impotenza. Mentre D'Annunzio raffigura un paesaggio deformato e "sonoro" e Pascoli lo piega al proprio gusto del descrittivismo scientifico, il paesaggio pirandelliano è «spazio atemporale dell'oblio, dove è possibile ricongiungersi allo stupore primordiale» (p. 174).
È alla lettura diretta dei testi, dunque, più che alla sconfinata bibliografia critica dedicata a quest'idea tanto sfuggente che lega paesaggio e sentimento – argomento fecondo di suggestioni, posto com'è al crocevia tra filosofia, storia delle idee, storia dell'arte, estetica e letteratura, geografia umana – che l'autrice del volume si rivolge di preferenza, regalandoci una trattazione snella e mai appesantita da un apparato eccessivamente ingombrante. Se, all'inizio, gli scrittori sembrano lavorare con categorie spaziali superficiali, epidermiche, di maniera, alla fine del percorso compiuto in questo volume diventa chiaro come il paesaggio, sfumato in un corollario infinito di luoghi, lungi dall'essere un mero elemento geografico, un freddo dato biologico o un'entità politico-amministrativa, assurga allo statuto di vero e proprio acceleratore letterario, cassa di risonanza del sentimento, *locus* privilegiato di attribuzione di senso.

Filippo Secchieri

Marco Fasciolo
«Frammento XI» di Clemente Rebora
«Strumenti critici»
XXIII, 2
maggio 2008
pp. 241-269
ISSN 0039-2618

Incluso nelle maggiori compilazioni antologiche della nostra poesia novecentesca, l'undicesimo componimento dei *Frammenti lirici* («O carro vuoto sul binario morto») è stato oggetto di una non esigua attenzione da parte della critica. E continua a esserlo, in virtù dell'esemplarità ideativa e stilistica che contrassegna la sua fisionomia all'interno del libro d'esordio reboriano. A ciò si aggiungerà la presenza del figurante metaforico ferroviario, appuntamento quasi obbligato dell'*imagery* letteraria a cavallo tra Otto e Novecento. Il contributo di Fasciolo si prefigge di lumeggiare, attraverso un accurato sondaggio della compagine linguistica, le componenti etiche e filosofiche di questo testo, privilegiando «il filo rosso dei termini tecnici che costellano l'intera poesia» (p. 243): intento certo encomiabile ma di attuazione tutt'altro che agevole. Specie, si dirà subito, se perseguito con un'attitudine un po' troppo meccanica e volontaristica, non sempre capace di risultanze stringenti, ovvero congrue all'oggettività testuale e alle interne dinamiche del cotesto. A darne prova sono taluni passaggi dello studio nel corso dei quali per lessemi d'uso affatto comune si propone l'accostamento a copiosi e disparati antecedenti letterari. Emblematico è il trattamento riservato al sostantivo «merce» che significativamente, nella quasi contemporanea e capillare edizione commentata dei *Frammenti lirici* (a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti, con la collab. di Matteo Munaretto, Novara, Interlinea, 2008), non ha ricevuto alcuna annotazione. In sostanza il termine servì infatti al poeta per introdurre la tipologia del convoglio assurto a protagonista della lirica, sicché c'è da credere che tale impiego non abbisognasse, agli occhi di un viaggiatore pendolare figlio del direttore di una ditta di traslochi, l'avallo delle *auctoritates* letterarie (da Dante alla Colonna, ma volendo ci si potrebbe spingere sino ad attestazioni in Carducci, Pascoli e d'Annunzio...) allineate da Fasciolo. Nessuna delle stringhe verbali menzionate ha reale rapporto con la situazione di v. 2 e del prosieguo, ben al di là dell'ovvia e comunque non trascurabile discronia. Quel che importa, qui e sempre, non sarà tanto la presenza di una parola bensì il suo interagire con lo specifico ambito lessicale e figurale in cui è calata e dal quale essa dipende: principio elementare, che non dovrebbe ammettere deroghe e prevedere, per qualsiasi accertamento sia esso linguistico, intertestuale o tematico una traiettoria che muova dal segno testuale al repertorio, per ritornare al testo. Ritorno decisivo ma che, per inciso, è ormai divenuto costume disattendere, a nocumento della percezione dell'*individuum* testuale.
Meno caduche appaiono le pagine in cui l'attenzione si rivolge allo smontaggio, a fini direttamente interpretativi, della trama lessicale e formale del *frammento*, ripercorso nelle sue scansioni sintattiche e nelle non di rado ardite costruzioni analogiche e foniche (a rilevante tendenza onomatopeica) che ne dinamizzano lo spettro semantico. Pertinenti sono altresì i rinvii esplicativi ad altri testi della raccolta e al ricco materiale epistolare reboriano con cui Fasciolo in più punti correda e suffraga la sua lettura. Tuttavia, com'è quasi inevitabile, permangono interferenze e slittamenti induttivi ascrivibili soltanto alla soggettività dell'interprete, in particolare laddove la dizione lirica si prospetta, secondo un fenomeno abbastanza consueto in Rebora, non suscettibile di definitiva disambiguazione ossia sospesa in un'indeterminatezza che non chiede, in linea con l'eteronomia dei propri assunti, d'essere ricondotta a significazione univoca. Pensiamo soprattutto ai vv. 20-28 cui è affidata la conclusione del testo e sulla natura dei quali ebbe persuasivamente a pronunciarsi Paolo Giovannetti in un bello studio (*Simbolo e allegoria nel «carro vuoto» di Rebora*, in «Allegoria»,

IV, 12, 1992, pp. 137-144) che, al pari della maggior parte degli altri contributi specifici, il critico non sembra aver preso in considerazione.
Apprezzabile per contro, e passibile d'ulteriore sviluppo, è la sottolineatura degli apporti provenienti dall'adibizione compositiva della sfera teriomorfa (come per il «fàscino» di v. 7, etimologicamente rapportato all'«idea di un animale demoniaco che ipnotizza la sua vittima», pp. 252-3) nonché l'individuazione della qualità paradossale (e diremmo: *naturalmente* paradossale) sottesa alle ibridate opzioni stilistiche e formali del poeta lombardo. Paradossalità che attinge a disparate province concettuali rivelando, per l'appunto, *naturali* affinità col pensiero filosofico antico e moderno (dai presocratici a Heidegger e Wittgenstein). Tale prerogativa fa sì che il testo si situi all'incrocio tra la descrizione iperrealistica (al punto che, in merito ai vv. 15-19, si potrebbe parlare di «un (mini)trattato di meccanica razionale», p. 256) e una trasfigurazione lirica dell'esperienza, marezzata di aspirazioni estatiche e latamente metafisiche. Il complesso amalgama testuale di questo *frammento* di per sé giustifica il lavoro analitico dell'interprete, la sua acribia e anche i tentativi meno calzanti. Li giustifica, ne ricava amplificata risonanza ma senza esaurire il proprio potenziale di senso, come puntualmente accade quando l'organismo poetico è animato da una ricerca al contempo espressiva e conoscitiva, che non mira soltanto a «descrivere un mondo nuovo», assolutizzandosi onde «farlo emergere e produrlo nel momento stesso in cui lo descrive» (p. 268). Disposizione creativa che, a ben vedere, si ritrova, a vari gradi d'intensità, nell'intera attività poetica reboriana, motivandone l'anomalia e la mai scemata vitalità ermeneutica.

Sandro de Nobile

Salvatore Ferlita
Sperimentalismo e avanguardia
Palermo
Sellerio
2008
ISBN 978-88-389-2275-6

Chi si trovasse ad osservare il panorama letterario italiano del secondo Novecento attraverso lo sguardo del Salvatore Ferlita di *Sperimentalismo e avanguardia* si troverebbe ben presto, dopo alcune prime occhiate di natura più canonica, a dover sostenere un'osservazione decisamente strabica, con l'occhio che parrebbe fuggire dal focus dell'immagine per perdersi alla sua periferia, con tutto lo sforzo che ciò comporta.
Perché quasi da subito, ad onta di un titolo che potrebbe far pensare ad una disamina dettagliata e onnicomprensiva dei fermenti sperimentalistici traversanti la letteratura italiana nel secolo breve, lo sguardo del critico rivela, anzi, si potrebbe dire ostenta una deviazione laterale fortemente straniante, che conduce il lettore su un'isola, la Sicilia, dove sicuramente molte vicende neoavanguardistiche si svolsero, ma sulla quale non ci immagineremmo certo di restare, naufraghi dello sperimentalismo.
Nel paesaggio delineato da Ferlita i protagonisti, da Giuliani a Porta, da Balestrini a Sanguineti, diventano così poco più che comprimari, e come veri eroi della vicenda sperimentalistica italiana ci vengono presentati Edoardo Cacciatore, Gaetano Testa, Roberto Di Marco, Michele Perriera e, soprattutto, Angelo Fiore.
Spiazzati in tal modo dallo strabismo del critico potremmo anche avere la tentazione di chiudere il libro come uno dei tanti esempi di erudizione letteraria circolanti, come un tentativo, piuttosto comune in un'epoca dominata dall'ideologia delle "piccole patrie", di esaltare la "sicilianità" degli scrittori analizzati, al di là del loro valore intrinseco.
Ed il fatto che, in ogni modo, *Sperimentalismo e avanguardia* presenti anche i vari Arbasino e Manganelli, non potrebbe ridurre il nostro sospetto, stante la mole delle pagine dedicate ai siciliani, vieppiù a fronte di inserimenti a volte spiazzanti, quale quello dell'isolano "adottato" Danilo Dolci.
Tuttavia, si sa, esiste strabismo e strabismo, ed esiste anche quella particolare forma di strabismo che chiamasi "di Venere", la quale, invece che costituire un limite per chi ne è colto, finisce col rappresentare un surplus di fascino e bellezza; e si può dire, a buon titolo, che il volume di Ferlita presenti un handicap dello sguardo di tal sorta, tale dunque da rendercelo ancora più interessante.
Non si dimentichi, inoltre, che, in ogni caso, lo strabico riesce quasi sempre a cogliere comunque il focus di ciò che osserva, e soltanto esternamente il suo sguardo può sembrare, ad un osservatore, dislocato alle periferie delle immagini, quando non totalmente perso nel vuoto.
Allo stesso modo Salvatore Ferlita, calando in una lente generalizzante quale quella fornita dal titolo *Sperimentalismo e avanguardia* uno sguardo attento principalmente alle cose di Sicilia, finisce col cogliere il cuore della vicenda culturale narrata, svelando molte verità e restituendoci un panorama letterario più chiaro e dettagliato.
Il critico parte da un assunto che potrebbe parere sorprendente, e cioè che, nell'ottobre del 1963, quando gli stati maggiori della neoavanguardia italiana si riuniscono all'Hotel Zagarella di Palermo, la storia di tale movimento letterario, che proprio da quell'evento prenderà il proprio nome più facilmente vulgato, e che troverà negli anni a seguire altri sviluppi, nuovi adepti e altrettante kermesse, sia in verità ormai al capolinea.
Sono già usciti, infatti, e da diversi anni, il *Laborintus* sanguinetiano (Edoardo Sanguineti, *Laborintus*, Varese, Magenta, 1956), *La ragazza Carla* di Pagliarani (Elio Pagliarani, *La ragazza Carla e altre poesie*, Milano, Mondadori, 1962), *Le piccole vacanze* di Arbasino (Alberto Arbasino, *Le pic-*

cole vacanze, Torino, Einaudi, 1957), e da tempo il dibattito letterario, in Italia, ha fatto decisivi passi in avanti, grazie alle riflessioni dell'Eco di *Opera aperta* (Umberto Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962) ed in virtù della spinta propulsiva fornita dalla traduzione dell'*Ulisse* di Joyce, apparsa da noi soltanto all'inizio dei Sessanta.
È già uscita, soprattutto, la silloge dei *Novissimi* (Torino, Einaudi, 1961), a testimoniare come un nuovo modo di scrivere e di interpretare la scrittura si sia ormai imposto.
Proprio a proposito dell'antologia capitale del gruppo Ferlita, dopo averci già delineato il convegno dello Zagarella come una sorta di Woodstock neoavanguardista, esaltante quanto esiziale, ci spiazza una seconda volta, ricordando come l'iniziativa di Giuliani e compagni sia stata in realtà anticipata di alcuni mesi da un testo altrettanto innovativo e fervido, la raccolta *Quattro poeti* (Palermo, Tipografia Giuseppe Pellerito, 1961), testimonianza dello sperimentalismo ante litteram di Crescenzio Cane, Gaetano Testa, Roberto Di Marco e Pietro Terminelli, rappresentanti di quello spirito, tutto siciliano, che, da Pirandello in poi, si interroga incessantemente sulle forme letterarie.
Il fatto che tale impresa editoriale venga perlopiù taciuta dalla critica è il simbolo più concreto di quella "prevaricazione nordista" che Ferlita vede agire nello sperimentalismo nostrano e che rappresenta forse la giustificazione più vera e più sicura del suo sguardo strabico sul laboratorio antiletterario del Novecento italiano.
Contro tale prevaricazione, il critico individua i padri più fecondi dello sperimentalismo italiano, ben prima dei neoavanguardisti, in Antonio Pizzuto, sul versante della prosa, ed Edoardo Cacciatore, su quello della poesia.
Il "difetto" di questi autori, poco presenti alla critica (soprattutto Cacciatore) e destinati ad essere misconosciuti finanche da quegli stessi neoavanguardisti che avrebbero dovuto invece considerarli alla stregua di fratelli maggiori, quando non di genitori, starebbe, secondo il critico, nella loro idea dello sperimentare come fatto individuale, personalissimo, frutto del lavorio in una bottega artigiana, dove regnano solitudine e silenzio, e non del chiasso di una fabbrica massificante.
Ecco chiarito anche il motivo che spinge Ferlita, nel corso della sua disamina, a soffermarsi più sulle personalità che sulle scuole, sui gruppi, sui convegni, nella convinzione che lo sperimentalismo sia stato praticato, in Italia, meglio dagli artigiani della parola che dalle schiere degli adepti di una qualche scuola.
Non per nulla l'antologia *I Novissimi* viene definita dal critico "settaria" ed "autoreferenziale", ed è sulla base di tale assunto che viene spiegato l'ostracismo nei confronti di un poeta come Cacciatore, precursore inascoltato dello "schizomorfismo" e della "riduzione dell'io" ben prima della neoavanguardia.
Del resto tali accuse nei confronti del Gruppo '63 vengono reiterate da Ferlita anche a danno del convegno palermitano, imputato, sulla scorta delle impressioni avutene da Michele Perriera, di eccessivo tecnicismo e di colonialistico snobismo, soprattutto nei confronti di quei narratori siciliani (Perriera, Di Marco, Testa) che pure lo stesso Giuliani aveva contribuito a far conoscere attraverso il volume *La scuola di Palermo* (Milano, Feltrinelli, 1963).
Allo sperimentalismo tecnicistico della nuova avanguardia il critico contrappone lo sperimentare artigianale dei siciliani, che sin dall'inizio non si riconoscono come gruppo, non fingono sodalizi inesistenti, praticando una lotta contro la tradizione letteraria titanisticamente isolata, ma anche sorprendentemente raffinata e precorritrice, come dimostrano, tra gli altri, gli scritti di poetica di Cacciatore.
Già da questi viene infatti alla luce come, pur al cospetto di una realtà caotica, multiforme, alienata, sia possibile reagire senza arrendersi all'incomunicabilità, trovando nella misura dell'uomo la strada per leggere il mondo facendosi leggere dal pubblico, oltre chiassosi formalismi decostruzionisti.
La tradizione letteraria che conduce Ferlita a sottolineare il valore di tale sperimentalismo, ben esemplificato dagli autori siciliani, a scapito del peso assegnato alla neoavanguardia, è quella che, fatto tesoro dell'esperienza di Joyce, passa prevalentemente attraverso Kafka e, in Italia, sorpren-

dentemente, Tozzi, digerendo lo spirito anticonformistico delle avanguardie storiche per ricostruire un linguaggio letterario.
Per questo, anche rispetto alle opere di Gaetano Testa e Roberto Di Marco, i più chiassosi, i più strettamente avanguardistici tra i pur sempre defilati sperimentalisti siciliani, il critico esalta, nel suo libro, concedendogli lo spazio maggiore, la figura di Angelo Fiore, scandagliatore dell'animo umano, dell'inconscio, nella cui opera, che mano a mano si libera dei fermenti più letterariamente rivoluzionari, per riedificare la struttura del romanzo (si veda, soprattutto, *L'erede del beato*, Messina, Mesogea, 2004), egli vede il meglio dello sperimentalismo italiano.
Uno sperimentalismo certo un po' *retro*, oltretutto ben impregnato degli odori, dei sapori, dei rumori della Palermo caotica e popolaresca, humus unificante di tutti gli scrittori analizzati in *Sperimentalismo e avanguardia*, ma al contempo profondamente moderno ed europeo, capace, proprio in virtù di ciò, di prolungarsi nel tempo, come dimostrano le analisi del critico, che si spingono sino ai giorni nostri.
Il riconoscimento dell'esistenza e dell'importanza storica di un tale sperimentalismo costituisce il nucleo fondamentale del testo di Ferlita, il quale non a caso pare condividere le opinioni riguardo la neoavanguardia espresse da Pasolini e Siciliano, sottolineando spesso i lati negativi dell'esperienza del Gruppo '63, dalla disomogeneità di fondo all'arrivismo sociale.
Più di ogni altra cosa, comunque, dalla lettura risulta confermata e vieppiù valorizzata la frase di Flaiano posta ad epigrafe del volume, presaga della verità cui le ricerche di Ferlita finiscono col portare: "le avanguardie si trovano spesso ad essere superate dal grosso dell'esercito".

Isotta Piazza

Gian Carlo Ferretti, Stefano Guerriero
Storia dell'informazione letteraria in Italia dalla terza pagina a internet 1925-2009
Milano
Feltrinelli
2010
ISBN 978-88-07-42126-6

La lettura dei vari materiali richiamati nelle diverse accezioni di "informazione letteraria" (recensioni, articoli culturali, notizie bibliografiche, ecc.) è da sempre una tappa obbligata per quegli studiosi di letteratura che intendano approfondire il profilo di un autore o di un intellettuale. Analogamente, le pagine culturali dei quotidiani e dei periodici rappresentano un documento imprescindibile per quegli storici impegnati a descrivere il clima culturale di un'epoca, lo sviluppo di un dibattito, la nascita e la storia di un movimento, ecc. In entrambe le prospettive, la maggior parte degli studi fin qui condotta (fatte le dovute eccezioni) ci ha abituati a pensare all'informazione letteraria come a un corpus di materiali strumentale alla costruzione di un discorso tendenzialmente autonomo.
Il saggio di Gian Carlo Ferretti e Stefano Guerriero pone la questione in termini anche metodologicamente innovativi. Pur rinunciando "di proposito" a una riflessione teorico-programmatica, lo studio trae origine da una cernita preliminare delle numerose e molteplici identità che l'informazione letteraria ha assunto dal 1925 ai giorni nostri, distinguendo tra le forme "dirette" e per così dire "istituzionali", come le pagine culturali dei quotidiani, dei periodici di attualità, delle riviste di cultura, ma anche gli spazi radiotelevisivi e i luoghi deputati su internet, dalle "fonti di informazione strumentali e indirette", come le notizie editoriali, i bollettini di Club del libro, le pubblicità, i festival, le fiere, ecc. Un'attenzione specifica è riservata all'informazione relativa alla letteratura italiana contemporanea, pur senza ignorare i classici, la letteratura straniera, la critica letteraria e altre discipline.
Attraverso lo spoglio diretto di numerosissime testate, gli autori hanno ricostruito una storia che è insieme politica, sociale, culturale, giornalistica, editoriale, e molto altro ancora. Nel saggio, ad esempio, è possibile seguire il dipanarsi del lavoro di un "reticolo di intellettuali" che assolsero con spirito critico e perseveranza il ruolo di "critici-informatori" (da Eugenio Montale a Pier Paolo Pasolini a Franco Fortini e Sergio Antonielli), fino ad una progressiva rarefazione di figure emblematiche a partire dal 1968. Ma lo stesso saggio offre al contempo la possibilità di gettare nuova luce su momenti particolarmente problematici per la società letteraria (come il ventennio fascista), di seguire l'evoluzione degli spazi riservati all'informazione letteraria sui quotidiani, e di comprendere meglio le implicazioni culturali connesse all'odierna informatizzazione.
Dal punto di vista dell'organizzazione del discorso, il saggio segue l'ordine cronologico e distingue sei momenti fondamentali: un primo, dal 1925 al 1945, in cui la storia della cultura è segnata dalla progressiva fascistizzazione prima dei quotidiani e poi della radio, e dal mutamento del panorama delle riviste letterarie con la chiusura della "Ronda" e l'apertura di alcune riviste ufficiali del fascismo (come, ad esempio, "Gerarchia", diretta da Margherita Sarfatti). Questo stesso periodo è caratterizzato, sotto il profilo più prettamente letterario, dal superamento della prosa d'arte in favore del romanzo, che si impone (prima che attraverso i modelli di Svevo e di Pirandello), grazie al recupero dei popolari Pitigrilli e Da Verona, e, su un versante più colto, di Verga e di Tozzi. Nel secondo capitolo viene riconfermata la descrizione degli anni 1945-1956 come di un momento contraddistinto dal "rapporto esplicito e quasi programmatico tra letteratura arti e politica". Le segnalazioni della critica si soffermano, con particolare ricorrenza, sulla produzione neorealista in generale e su alcuni romanzi in particolare, come *Uomini e no*, *Cristo si è fermato a Eboli*, *Metello*, e sul primo "caso letterario" italiano, rappresentato dai *Ragazzi di vita* di Pier Paolo Pasolini. La parte successiva dimostra come negli anni 1956-1968 la "politica di recensione" sia ormai condizionata dalle fortune

editoriali, dai casi letterari, dal successo di alcuni autori. In quegli stessi anni nascono, tuttavia, alcune nuove riviste con intento sperimentale (come “Officina” e “Verri”), e comincia, al contempo, anche una diffusione più capillare del mezzo televisivo, da cui il tentativo (non sempre riuscito) di adattare ad esso il discorso letterario e culturale (si veda, in particolare, la trasmissione “L’Approdo”). Nel quarto capitolo (1968-1980) si comprende come i cambiamenti della fine degli anni ’60 impongano un rinnovamento tecnico-culturale anche al mondo dei media, necessità che si traduce da una parte in una serie di sostituzioni ai vertici dei più importanti quotidiani italiani, e dall’altra nella nascita di modelli di informazione nuova, ad opera di gruppi della sinistra extraparlamentare. Gli anni che vanno dal 1980 al 1992 sono contraddistinti dal processo di concentrazione che investe giornali e televisioni. Entra al contempo in crisi la figura e il ruolo del critico letterario, che sente venire meno la propria indipendenza intellettuale e la propria funzione critica e sociale, sullo sfondo dell’affermarsi di una prassi informativa sempre più affiliata all’attività pubblicitaria e promozionale delle grandi case editrici. È questo, inoltre, un momento di sviluppo degli inserti e dei supplementi librari: a “Tuttolibri” già attivo dal 1975, si aggiungono “La Talpalibri” del “Manifesto”, “Mercurio” della “Repubblica”, il supplemento domenicale del “Sole 24 ore”, e tantissimi altri ancora. L’ultima fase (1992-2009) è caratterizzata dalla grave crisi economica in corso, ma anche dall’evolversi dell’informazione letteraria verso l’attuale tendenza alla spettacolarizzazione, e dal correlato spostamento di attenzione dalla letteratura al “caso”, e dalla collana al libro. Ampio spazio, infine, è riservato alla trasformazione connessa all’avvento di internet che modifica non soltanto l’accesso all’informazione degli utenti abituali della rete, ma collabora anche a ridefinire il “sistema complessivo” di tutti i media.
Già da questa breve (e necessariamente arbitraria) illustrazione del volume, si può comprendere come l’informazione letteraria sia al centro di una fitta rete di relazioni tra società e mondo letterario, tra industria editoriale e dibattito intellettuale, e come la sua funzione si modifichi all’interno di un quadro dinamico in cui se prima non mancavano interferenze di tipo politico, oggi, invece, si avvertono più massicce ingerenze della sfera economica.
Al saggio di Ferretti e Guerriero va attribuito, quindi, il merito di avere individuato e colmato una lacuna della nostra storia culturale. Ma l’enciclopedica e sistematica storia narrata dagli autori, rappresenta al contempo uno strumento di ricerca che renderà più agevole l’utilizzo (anche strumentale) dell’informazione letteraria, aprendo la strada a riflessioni più consapevoli e approfondite.

Gabriele Tanda

Giulio Ferroni
Dopo la fine. Una letteratura possibile
Roma
Donzelli
2010
ISBN 978-88-6036-442-5

L'*incipit* di un'opera narrativa è fondamentale, ma lo è ancor di più la sua conclusione. Si potrebbe osare un parallelismo tra letteratura e vita arrivando a dire, parafrasando un aforisma di Hugo von Hofmannsthal, presente nel suo *Libro degli amici* (1922), che un libro che finisce in un dato modo è, in tutte le sue pagine, un libro che finirà in quel particolare modo. Parrebbe ovvio, ma non lo è affatto: basti pensare a come le conclusioni di memorabili romanzi siano riuscite a dare nuova luce ad ogni parola che le ha precedute. Proprio sull'*explicit* come portatore di senso e sul suo rapporto estremo tra letteratura e mondo, si concentra Giulio Ferroni nella ristampa e riscrittura di *Dopo la fine. Una letteratura possibile* (nella prima edizione del 1996 per Einaudi il sottotitolo era *Sulla condizione postuma della letteratura*.), edito da Donzelli nel 2010.
L'opera si dipana su due prospettive complementari: la prima, di stampo accademico, parte da un accumulo di esempi di letteratura considerata in qualche modo "postuma", premessa per una analisi della posterità intesa come valore; la seconda, più provocatoria, offre una critica della società dei mass media e propone una letteratura (che Ferroni giudica in profonda crisi) che ad essa possa resistere. Il *corpus* centrale dell'opera resta pressoché immutato anche nella riedizione, arricchita piuttosto dall'introduzione a firma dello stesso autore e da tre contributi (saggi già presenti in altrettante opere) posti al termine del volume.
Attenendoci al tema, quindi, partiamo dalla fine. Nel secondo saggio della triade – *Introduzione* a *I finali. Letteratura e teatro* –, dopo aver esaminato l'ultimo Calvino e dopo aver individuato due tipologie di epiloghi (conclusione della narrazione da una parte e frasi di chiusura delle opera dall'altra), l'autore passa all'esplorazione di *explicit* illustri – dalla grande epica classica sino a Pirandello e Savinio. Nell'ultimo saggio del volume – già inserito in una miscellanea di studi in onore di Nino Borsellino – Ferroni analizza diverse, e quanto mai sorprendenti, conclusioni di opere teatrali: dal *valete e plaudite* della classicità latina fino ai più provocatori finali rinascimentali. A questo proposito, è curioso che il volume abbia come chiusa: «il trionfo del teatro […] esaltato proprio per l'aleatorietà del confine tra la scena e la vita, tra i simulacri magici e il mondo reale». Difatti, se alcuni potrebbero scorgere una contraddizione – condanna della virtualità mediatica prima, esaltazione di quella teatrale poi – altri, invece, notando l'enorme scarto qualitativo della luce dei due tipi di "riflettore", potrebbero trovare una felice sintesi delle tesi che il critico propone in precedenza.
Diverse, e forse più interessanti, sono le altre novità della riedizione: il restante contributo – presentazione a *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo* di Frank Kermode – e la stessa introduzione all'opera. Il primo riepiloga una raccolta di sei conferenze, tenute nel 1965, sicura fonte e ispirazione dell'intero saggio ferroniano. Kermode propone infatti un'idea di ricerca che metta al centro proprio i finali delle opere, confrontandoli però con le "finzioni" che nelle rispettive epoche hanno dato un senso alla fine (della vita, della storia o del mondo stesso). Il critico statunitense, guidato dai concetti per lui basilari di tempo, di nuovo e di crisi, riconosce a quest'ultima un ruolo particolare: ogni società crede di vivere una transizione, o meglio una decadenza, che la porterà alla sua fine, ma che invece si rivelerà al massimo una metamorfosi.
Per quanto riguarda l'introduzione, essa mira a sondare l'attualità dell'opera a quattordici anni dalla prima pubblicazione. Il fulcro della riflessione rispetto ai saggi conclusivi abbandona la trattazione accademica o metodologica per approdare alla critica del mondo della cultura. Il resoconto non è

affatto positivo: l'umanesimo viene ripudiato per un mercato insensibile a questo genere di valori, mentre la gramigna di scritture cresce e ricopre una critica sempre più misconosciuta. La soluzione proposta (e fatta già propria da alcuni critici) è quella di una critica che, coraggiosamente lontana da protagonismo e consenso del mercato, porti avanti una “ecologia culturale” che sappia vagliare e sbarazzarsi del loglio sempre più infestante e cogliere il grano migliore dell'autentica letteratura, travaglio comunque leggero pur di evitarle il silenzio della fine.

Silvia Lutzoni

Giulio Ferroni
Scritture a perdere. La letteratura degli anni zero
Bari
Laterza
2010
ISBN 978-88-420-9265-0

A due mesi di distanza dall'uscita della ristampa di *Dopo la fine* (Giulio Ferroni, *Dopo la fine. Una letteratura possibile*, Roma, Donzelli, 2010), Giulio Ferroni manda in libreria uno sferzante pamphlet intitolato *Scritture a perdere. La letteratura degli anni zero*, libro che riprende, ampliandole, le considerazioni affidate dallo studioso alla nuova prefazione del volume del 1996, del quale ripercorre al contempo alcuni temi per sottolinearne, a distanza di quattordici anni, l'attualità. Ma, mentre in *Dopo la fine* Ferroni si concentrava su figure consolidate della letteratura, con *Scritture a perdere* è piuttosto da un un'ottica militante che muove e è il presente a essere sottoposto a una implacabile ricognizione critica che non si trincera però entro un orizzonte nostalgico, ma che del passato si serve come uno strumento di resistenza alle derive antropologiche e comunicative.
Ferroni ne è convinto: «Insieme ad una radicale ecologia dell'ambiente fisico abbiamo sempre più bisogno di un'ecologia della comunicazione, che agisca come ecologia della mente, che liberi le nostre menti dagli scarti infiniti che le tengono in ogni momento sotto assedio». Se dunque, per un verso, ci ricorda che sussiste un rapporto inesorabile tra il destino della letteratura e quello del mondo, per un altro sottolinea come l'eccesso di parole e immagini cui siamo quotidianamente esposti stia rendendo sempre più remota ogni possibilità di ascolto, scambio, partecipazione critica e riflessione. È per questo motivo – afferma - che non ci si dovrebbe compiacere del successo dei festival letterari e dei saloni del libro che hanno ridotto la letteratura a un mero bene di consumo, mentre autorizzano la continua esibizione dell'autore di turno – e accade che si tratti sovente di un giornalista, di un politico o di un attore comico, piuttosto che di uno scrittore – celebrato dai media, i quali altro non forniscono che una popolarità di facile deperibilità, la stessa che caratterizza per l'appunto i beni di consumo. È vero infatti che il modello del mercato ha ormai pervaso la scena culturale italiana: lo dimostra il fatto che a determinare il valore letterario di un libro è il volume delle vendite e che persino i premi letterari siano assegnati a seconda dei vari assestamenti corporativi. Ne è prova un romanzo come *La solitudine dei numeri primi* di Paolo Giordano, vincitore dell'edizione del 2008 del Premio Strega, che Ferroni definisce la «versione laica e torinese di *Va' dove ti porta il cuore*», mentre individua nel titolo, «frutto dell'acume della redazione mondadoriana», una delle ragioni del suo successo, tanto più che poco o punto ha a che vedere con ciò che vi è narrato.
Che la letteratura sia in pericolo sono ormai molti e tra i più diversi critici a sostenerlo – basti pensare soltanto a un libro come il recente *La letteratura in pericolo* Tzvetan Todorov (Milano, Garzanti, 2008) –, un pericolo che secondo Ferroni la cultura in senso istituzionale non riesce, o non vuole arginare. Allo stesso modo, aggiunge, sembrerebbe assente una critica della cultura, quando è vero che in linea di massima gli intellettuali sono impegnati nella «gestione del proprio latifondo o del proprio orto», un'attività che è tanto più intensa quanto più questi si dichiarano alternativi e anti istituzionali, fino a «cedere alle forme del degrado quotidiano, all'aggressiva necessità dell'esibizione, allo sfaldarsi degli equilibri civili, ai modelli di vita e di comunicazione suggeriti e imposti dai media». Sembrerebbe essersi estinto dunque il ruolo che doveva competere all'intellettuale, dentro un impegno civile costante, secondo quanto esposto da Michael Walzer in un libro del 1988 (Michael Walzer, *L'intellettuale militante: critica sociale e impegno politico nel Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. X.) mentre tra le virtù critiche ricordava il coraggio

morale di opporsi al Potere e «l'apertura verso il mondo reale», laddove ogni attenzione nei confronti della realtà non può fare a meno dell'umiltà intellettuale.
Così descritto, quello tratteggiato da Ferroni sembrerebbe un quadro apocalittico della situazione attuale, se non fosse che lo studioso riconosce che vi sono delle eccezioni. E, sebbene esistano dei romanzi migliori di quelli definiti «di successo», è proprio la forma romanzo a rilevarsi la più inadeguata a narrare il mondo nelle sue contraddizioni e lacerazioni, poiché esposta «alla velocità della comunicazione, alla troppa […] facilità della scrittura – che permette di accumulare materiali di scarto e fa evaporare ogni dato stilistico […], all'invadenza del mercato e alla presa dei modelli mediatici». Se non è più il tempo del romanzo, dunque, per Ferroni è il tempo di forme letterarie – non nuove a dire il vero e che hanno nella *Recherche* proustiana un precedente storico – nelle quali vi sia un «nesso sempre più intricato tra romanzo, saggio, autobiografia, ricerca storica reale o fittizia, trattato filosofico e sociologico, inserzione di lettere, testimonianza». Una forma letteraria che rifletta già soltanto nello stile la frammentarietà della realtà attuale – insieme, per certi aspetti, al racconto – e nella quale in molti si sono già cimentati, con esiti diversi. Basti ricordare tra gli autori citati da Ferroni Walter Siti e Roberto Saviano. Mentre il primo con *Troppi paradisi* e *Il contagio* (Mondadori 2007 e 2009), libri che raccontano la realtà delle borgate romane, fornisce «il quadro di una disgregazione in atto, con un'evidenza che finisce per agire ben al di là delle sue intenzioni provocatorie e dell'ostinazione con cui afferma il rifiuto di ogni responsabilità […] di ogni diversa ipotesi di mondo»; il secondo con *Gomorra* (Mondadori, 2006), ha indicato un orizzonte di possibilità della letteratura, in una narrazione la cui originalità non risiede nel suo statuto di inchiesta o saggio sociologico, quanto piuttosto nella «fragilità indifesa di colui che si è trovato a guardare a quella realtà da dentro», mentre resta imprescindibile nella scrittura un dato di «civile umanità». A confermare ciò che Ferroni invoca come necessario alla salvezza della letteratura: ovverosia un ritorno alla responsabilità.

Chiara Lombardi

Pierpaolo Fornaro
Tradizione di tragedia. L'obiezione del disordine da Omero a Beckett
Milano
Arcipelago Edizioni
2009
ISBN 978-88-7695-399-6

«Di chi è la colpa? Forse dell'uomo, forse di altri esseri; forse è stato un oscuro concorso di circostanze, forse casuali o guidate da superiore e incontrastabile volontà. Forse, *extrema ratio*, una risposta non c'è né ci può essere: il dolore umano è nelle cose umane stesse e non deve essere giustificato». Intorno a questa domanda, e allo sviluppo di un nodo tragico che incessantemente avvicina *ethos* e forza, essere e accadere, lo studio di Fornaro offre disamina e spiegazioni, nella lunga durata della cultura letteraria europea, di una presenza concettuale determinante e imprescindibile che la caratterizza nel profondo. A partire da Omero l'autore enuclea la costituzione di un pensiero tragico presto riconosciuto dai poeti drammatici come fondante *ante litteram* il proprio genere letterario, quindi contrastato da Platone per ragioni etiche e normalizzato, o meglio, neutralizzato da Aristotele come esperienza estetica. Il saggio mostra per via letteraria il mantenersi e il non essenziale modificarsi di tale pensiero in primo luogo attraverso l'esperienza drammaturgica greca: la teodicea imperfetta di Eschilo, la denuncia polemica di Euripide, l'assiologia quietista di Sofocle e l'epigonale estraneità di residui ellenistici. L'eroe tragico (archetipico nell'Achille omerico) già in antico decade inevitabilmente con lo stesso genere tragico: Seneca ne ripropone una grandezza rovesciata fatta esemplare in negativo alle successive epoche.
Tragico è quindi aggettivo da riferire non al genere letterario ma ad una condizione di pensiero, al problema inesauribile della stessa filosofia occidentale: l'insufficienza cognitiva dell'uomo e – da questa dipendente – la discrasia etica del divenire.
La rinascita, o meglio le rinascite pur tanto diverse della tragedia appaiono prova di una permanenza, o anzi di una resistenza del pensiero precristiano che giunge fino al Novecento e nel Novecento, a seguito di Kierkegaard e Nietzsche, in Jaspers e Heidegger ritrova il suo alveo concettuale e vi si riconosce. Il genere letterario della tragedia ripercorre dal tardo Medioevo al Romanticismo – attraverso opere di Mussato, Loschi, Trissino, Tasso, Kochanowski, Lope de Vega, Milton, Racine, Hölderlin, Büchner – una parabola antica e ne esaspera la problematica di contrasto alle certezze teleologiche della teologia e a quelle scientiste del razionalismo. Muore la tragedia come genere letterario; il dramma imperfettamente ispirato dall'Ellade perde progressivamente tutte le caratterizzazioni formali: la dignità dello stile e del personaggio eroico soprattutto, e privilegia l'amore, quanto dire il lato psicologico, l'interiorità via via più ombrosa del carattere diviso e contraddittorio.
Questo avviene già nella letteratura italiana, come è illustrato nel capitolo sul *ritorno della tragedia*. Albertino Mussato con la tragedia in versi latini *Ecerinis* mette a frutto la recentissima riscoperta di Seneca tragico. Ritiene, fondandosi su Boezio, che la tragedia sia illustrazione di catastrofi che colpiscono i grandi potentati terrestri. Impegno di etica civile, idea di provvidenza e di colpa religiosa collidono alquanto, ma l'aspetto più singolare è l'intersecarsi di narrazione e rappresentazione con evidenti rotture della continuità drammatica. Il dramma è come evocato all'interno della diegesi, un po' come lettura dal pulpito intervallata dai dialoghi del *Passio*, e così «la tragedia rigermina dalla matrice narrativa dell'epica: pare ricorso che certifica un fondamento culturale e quasi antropologico». Un tentativo ancora, in latino e buona metrica, è l'*Achilles* di Antonio Loschi agli inizi del sec. XV. Interviene qui un motivo erotico nuovo e però tale da inficiare l'effetto tragico, «la passione amorosa di un tal Achille 'che con amore alfine combatteo' starebbe bene nei romanzi cortesi».
L'eros o l'amore qui ritorna nella tragedia, ma per produrre autentico effetto tragico manca quella perspicacia che evidenzi il dissidio interiore di un eroe guerriero, mancano motivazioni «alla co-

scienza stessa d'un umanista di scarso talento». Però, come nel caso di Mussato, il seme è vitale. La *Sofonisba* di Trissino, prima tragedia regolare italiana, propone invece l'argomento storico, attinto da Livio e dall'*Africa* del Petrarca, dell'infelice amore della nobildonna cartaginese e Massinissa. Opposizione di ethos dell'eros e di ethos dell'epos; ma inefficace ancora per difetto di talento poetico. Trissino non ha la sensibilità di Virgilio o di Apollonio che possono essere gli antecedenti letterari più opportuni per illustrare un dissidio tragico. Pare che abbia ragione il romano Lelio rimproverando a Massinissa tale amore e suscitando una risposta quasi banale («non è pensier che il suo poter intenda») che suona come rinuncia poetica. Ma il terreno culturale italiano è propizio all'evoluzione del genere e al suo pieno recupero, almeno formale. Esito risolutivo è nel *Torrismondo* di Tasso che, come nei *Dialoghi*, riconosce la fecondità del motivo amoroso per la tragedia moderna e antica (anche se sull'antica ci sarebbe da obiettare). Tasso è poeta grande e vero maestro di conflitti sentimentali; il *Torrismondo* riesce a schietto esito tragico aprendo la via alle realizzazioni del teatro del classicismo soprattutto francese così ricco di complicazioni sentimentali assai lontane ormai dalla tradizione antica. La storia nordica di un incesto inconsapevole tra fratelli (Ford potrà in Inghilterra far tragedia di incesto anche consapevole) porta, attraverso doppia agnizione, a doppia morte. *Torrismondo* vive prima il rimorso d'aver tradito l'amico d'arme (colpa eroica al modo antico) e poi, solo alla fine, riconosce, nella donna innamorata, la sorella e la forza del terribile legame. E come lei riconosce – vera conquista tragica – «l'ethos dell'eros come valore integro e supremo».
La tragedia italiana per quel che poteva offrire esemplarmente al teatro europeo ha qui forse esaurito il suo compito formale e sostanziale. I secoli XVII e XVIII in Europa seguono questa pedagogia letteraria e drammaturgica ma col romanticismo il modello classico è abbandonato. Il dramma teatrale ottocentesco e novecentesco appare tragico e talora ipertragico senza mostrarsi, in senso letterario, tragedia.
Il *tragico* si estende allora come messaggio e invade come terra di conquista molti romanzi (tre vengono proposti in prova: *Le affinità elettive* di Goethe, *Lord Jim* di Conrad e *La peste* di Camus) e le sue stesse potenzialità sembrano non affatto ridotte bensì accresciute ed avvalorate anche nel teatro dell'assurdo, del parodico, del tragicomico, del grottesco fino alla suprema desertificazione del senso nell'insignificanza di Beckett. Il tragico è un giudizio che può prescindere dalla consapevolezza del personaggio stesso nel dramma o nella narrazione; il tragico è insieme *logos* e *mythos* inerente alla condizione umana perché inerente alla aporia speculativa che le è propria; il relativismo del pensiero indebolito e forse il nichilismo stesso rimandano fino al principio omerico, alle foglie umane di cui concordemente dicono l'uomo e il dio, Glauco e Apollo.
In questo senso, il libro realizza con evidenza l'ambizioso proposito, attraversando le testimonianze letterarie opportune, fino alle assunzioni filosofiche moderne che ne inverano l'accertamento in termini speculativi. Coerenza dimostrativa, densità concettuale e novità prospettica (se non vogliamo anche dire originalità) sono per altro riconoscibili meriti già degni d'attenzione e di sostanziale consenso, ma a quasi semisecolare distanza di tempo esso giunge come opportuna integrazione del libro di George Steiner *The Death of Tragedy* che aveva mostrato il necessario decadere di un genere letterario in Europa. Il nuovo studio illustra invece l'altrettanto necessitato permanere del suo messaggio nella nostra coscienza.
Al centro l'*obiezione del disordine*, come suggerisce il titolo: dall'incongruità etica caratterizzante la tragedia di Euripide, o dall'asserzione sofoclea di un ordine necessariamente estraneo alle richieste umane, giungiamo ai moderni lacerti di antichi discorsi «utopicamente eroici e ormai per sempre perduti», alla paradossale umiliazione, attraverso il grottesco, del tragico nella modernità europea e americana, proprio laddove si riconosce al pensiero occidentale una struttura già di per sé stessa tragica e fin dalle origini segnata dalla «etimologica passione di sapere e interrogare sfidando l'assurdo».

Giuliano Cenati

Elisa Gambaro
Il protagonismo femminile nell'opera di Ada Negri
Milano
LED
2010
ISBN 978-88-7916-457-3

Ada Negri (1870-1945) è stata la poetessa più acclamata d'Italia tra epoca giolittiana e fascismo. Tanto saldo è il suo successo dalla fine dell'800 alla prima metà del '900, quanto pertinace la rimozione di cui è stata in seguito oggetto. Se la precoce adesione al fascismo e la stucchevolezza di gran parte della sua produzione in versi e in prosa ne spiegano l'impietoso oblio, Elisa Gambaro riporta l'attenzione al nucleo originario del problema estetico e socioculturale rappresentato da Ada Negri, nel quale si distinguono tanti nodi irrisolti dell'immaginario italiano contemporaneo. Lungi dal prospettarsi come un caso transeunte di successo letterario senza valore, la scrittura negriana viene illustrata, nel denso studio della ricercatrice milanese, come luogo elettivo di convergenza del nuovo pubblico interclassista novecentesco e come strumento di amplificazione nient'affatto univoco delle più urgenti problematiche imposte dall'ammodernamento capitalistico: la questione sociale e la questione femminile. Dietro una parabola ricettiva così smaccatamente divaricata come quella di Ada Negri, dietro la presunta formula della scrittrice di grido, prima e unica donna a essere ammessa nell'Accademia d'Italia, Elisa Gambaro sviscera un coacervo tutt'altro che trasparente di innovazione comunicativa e divulgazione osservante, di slancio parenetico e soggettivismo narcisistico d'autore. L'approccio relazionale e funzionalistico al fenomeno letterario – atto a valorizzare la reciprocità dell'offerta di scrittura e della domanda di lettura, la complementarità tra modellistica letteraria invalsa e produzione editoriale allargata, le dinamiche ambivalenti di convenzione e originalità – è da Gambaro declinato secondo una peculiare sensibilità di *gender*. A partire dalla faticosa, ambigua costruzione dell'identità femminile in Ada Negri, possono essere così rivisitati alcuni momenti fondativi della modernità letteraria. Mentre fa i conti con l'agiografia intessuta dalla tradizione critica negriana, con le mistificazioni ideologiche alimentate dagli estremi approdi spiritualisti della «maestrina di Motta Visconti», Elisa Gambaro dà corposo e personale sviluppo a recenti spunti di studio sull'autrice e incrocia più generali istanze di ricerca concernenti le scritture femminili: viene così elaborando la monografia più sistematica, più ricca e approfondita oggi disponibile su Ada Negri.
Gambaro articola la propria ricerca secondo un criterio di natura tipologica: investe le maggiori risorse di sceverazione analitica su quelle opere di Ada Negri che, per risonanza pubblica e per efficacia compositiva, offrono i risultati più perspicui nei campi della poesia, della prosa novellistica e del romanzo. L'impegno d'indagine più vasto, nella prima parte della monografia, è riservato alla produzione in versi, giusta la vocazione elettivamente poetica della scrittrice lodigiana: ma tra le raccolte di versi Gambaro privilegia nettamente le prime due, *Fatalità* (1892) e *Tempeste* (1895), nelle quali il più reboante monologismo lirico, monumentale e insieme cangiante, convive con le ambigue aperture realistiche a soggetti popolari, particolarmente operai. Meticolose rilevazioni di ordine stilistico, metricologico e narratologico consentono a Gambaro di illustrare come Ada Negri sappia imporre ossessivamente il proprio *ego* lirico, magniloquente e carismatico, e nello stesso tempo allettare un largo uditorio mediante cadenze orecchiabili e memorabili. Sono anzitutto le iterazioni accumulative e le variazioni oppositive delle strutture strofiche quaternarie, le dinamiche irreggimentate e battenti dell'endecasillabo, le intonazioni enfatiche dell'apostrofe che sollecitano nel lettore coevo l'adesione al trasporto oracolare della poetessa, proprio allorché gli garantiscono la consapevolezza di esercitare un'esperienza letteraria conforme ai criteri consolidati di poeticità. Assimilata all'apoteosi dell'*ego* lirico, l'esaltazione del quarto stato si sottrae all'appiattimento rappre-

sentativo del più consueto populismo letterario: la plebe non appare subalterna, in quanto emana la fascinazione vitalistica della virilità giovanile, ovvero a patto di perdurare in quello stato di spoliazione e sofferenza che solo legittima, nell'ottica negriana, la sua supremazia morale. La «vergine rossa» insomma, piuttosto che sviluppare un ragionamento in versi effettivamente progressista, tende a dispiegare nel suo afflato visionario la fatale coazione a ripetere di un destino: e ciò vale per la propria altisonante vocazione canora così come per l'eroico martirologio del proletariato.
Nella seconda parte della monografia, Gambaro si orienta verso l'altra polarità cronologica e morfologica della produzione negriana: quella in prosa, che dista venticinque anni dall'esordio poetico. Anche in tal caso la studiosa si sofferma con acume sui primi e più fortunati titoli: le raccolte di novelle e prose che da *Le solitarie* (1917) si distendono per tutti gli anni Venti – *Finestre alte* (1923), *Le strade* (1926), *Sorelle* (1929) – ma soprattutto *Stella mattutina* (1921), unica prova dell'autrice in ambito romanzesco e tuttora pienamente godibile. Nella prosa come nella poesia, gli sviluppi della produzione negriana muovono, in calando, dal tentativo di variare e rinnovare gli *exploits* iniziali. In effetti, volgono all'oleografia intimistica di una contristata e irrisolta condizione muliebre: la scrittura in versi, nel solco di un leopardismo dilavato; quella in prosa, secondo le movenze assorte e manierate del capitolo divagante. Gli esiti di maggiori interesse dell'opera prosastica, dalla marcata connotazione novellistica, fioriscono a seguito dell'impegno cronistico pluriennale sulle pagine del «Corriere della Sera»: e dell'esercizio giornalistico conservano l'agilità espressiva, l'icasticità delle tecniche di caratterizzazione fisionomica, le luci contrastate del resocontismo dal vero. Entro la duttilità della prosa, la condizione femminile attinge a una varietà di rappresentazione ritrattistica quale non era concessa dalla concentrazione egocentrica della parola lirica. Vi spicca tanto più la prospettiva dilacerata e contraddittoria dalla quale sono sogguardati i casi donneschi: il compatimento sollecitato nell'io leggente per forza di *pathos* confidenziale non è che il rovescio sadomasochistico della perfidia con cui la voce narrante sprofonda nell'abbrutimento e nel lutto le proprie malcapitate protagoniste. Data per scontata l'ebetudine e la lontananza del maschio, la sorte della donna, di qualunque estrazione, non può che essere di isolamento e miseria. Si capisce perciò come a conseguire il miglior equilibrio estetico sia il romanzo autobiografico *Stella mattutina*, impostato sul vagheggiamento regressivo dell'adolescenza quale età dell'oro: fase di autorealizzazione totalizzante attraverso il manifestarsi della predestinazione poetica. Se non può darsi alcun margine non solo di appagamento, ma neppure di affrancamento, se alla donna spetta soltanto ricadere nella consunzione e nel dolore costitutivi del proprio essere, la dialettica tra io narrante dell'autrice adulta e io narrato della fanciulla popolana si risolverà a tutto vantaggio di quest'ultima, sulle cadenze trasognate di una prosa dai robusti connotati liricheggianti.

Alessandra Ottieri

Alfonso Gatto
Scritti di architettura
a cura e con introduzione di Giuseppe Lupo
con un saggio critico di Hosea Scelza
Torino
Aragno Editore
2010
ISBN 978-88-8419-400-8

Giuseppe Lupo (già studioso attento di altri intellettuali "politecnici", da Sinisgalli a Vittorini) ha raccolto in un volume pubblicato dall'editore Aragno di Torino (pp. XX-235) i numerosi scritti di architettura che il poeta salernitano Alfonso Gatto pubblicò su «Casabella» (nel triennio 1936-1938) e su altri quotidiani e riviste nell'arco di quattro decenni, fino al 1976.
La passione di Gatto per l'urbanistica e per l'architettura – quali fattori di progresso morale e civile, elementi di riconoscimento di un popolo, testimonianza di gusto e di civiltà – è cosa nota e certamente ben presente agli esegeti della sua poesia. Ne è prova il fatto che, già nel 1992, Epifanio Ajello, tra i più acuti interpreti della poesia del salernitano, raccoglieva in volume gli scritti di Gatto pubblicati su «Casabella», indicandone un uso «immediatamente spendibile così: attraverso un lavoro di decrittazione, al di là della forma del reportage, andrebbero ritrovati i punti e gli snodi dove la scrittura referenziale si fa poetica, e dove la poetica si trasforma, a forza, in una ideologia» (Epifanio Ajello, a cura di, *Cronaca dell'architettura. Alfonso Gatto*, Salerno, Ordine degli architetti della Provincia di Salerno, 1992, p. 143).
Oltre alle celebri «cronache» del periodo milanese, Giuseppe Lupo ha riunito in volume altri testi e documenti meno noti (circa una quindicina), offrendoci, dunque, una sistemazione completa e organica degli scritti di architettura di Gatto riprodotti integralmente «secondo l'ordine e la titolazione indicati nella *Bibliografia di Alfonso Gatto* (a cura di M. Bozanini e A Gimmi, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2009)» (*Nota del curatore*, p. XIX). Ulteriore merito di Lupo (che firma l'introduzione *Il mondo di domani*) e di Hosea Scelza (autore del saggio conclusivo *Lo spazio degli uomini: Alfonso Gatto critico di architettura*) è quello di aver contestualizzato gli oltre quaranta interventi, restituendoci l'immagine di un intellettuale «appassionato, competente e perfettamente inserito nell'infuocato dibattito architettonico degli anni in cui furono scritti» (Scelza, p. 217).
Senz'altro interessanti come documento di più di una stagione della nostra architettura e dei suoi contatti/conflitti con gli sviluppi del razionalismo e del funzionalismo europeo e statunitense, gli articoli di Gatto raccolti nel volume di Aragno consentono di ricostruire l'intero dibattito sulle sorti dell'architettura moderna italiana (architettura funzionale *vs* architettura mediterranea) che vide schierati, negli anni Trenta e fino al 1945, Persico, Pagano, Giolli, Argan, Venturi e naturalmente Gatto – fautori di un'apertura alla corrente razionalista dell'architettura moderna (Wright, Neutra, Gropius) «per definizione internazionalista» – contro ogni tentativo di chiusura nazionalistica propugnata da chi – come Pensabene e Ojetti – postulava due indifendibili equazioni: internazionalismo=bolscevismo e tradizione italiana=monumentalità (cfr. Scelza, pp. 224-227).
Ma gli scritti di Gatto sull'architettura, oltre a testimoniare le sue qualità di critico competente, aggiornato e dotato di una «spietata *vis polemica*», offrono anche un'importante chiave di lettura dei suoi versi, ai quali «piazze, strade, periferie, gazometri forniscono […] le quinte di un paesaggio che celebra il mito della modernità», mostrandoci un «poeta invaghito dai reticoli topografici, disposti a fissare nei luoghi di Salerno, Milano, Firenze e Venezia le tappe di un ideale itinerario voyeuristico» (Lupo, pp. VII-VIII). Anche Ajello ci aveva messo in guardia sul linguaggio «tutto fessure, depistaggi» delle «Cronache» nelle quali è rintracciabile la «prosa ariosa, poetica di Gatto che

come compressa è pronta a rivendicare la sua funzione veggente sulle cose, sui significati, sulle scelte» (Ajello, *Cronaca dell'architettura*, cit., p. 143).
Nel *Discorso su Neutra* del 1937 Gatto, facendo proprio un assunto del compianto "maestro" Edoardo Persico, non esitava ad affermare che «un discorso sull'architettura va sempre oltre l'architettura», investendo «tutta la vita dello spirito e prima di tutto, sino al fondo, la coscienza di chi lo esprime» (p. 81). Nasce anche da qui il rifiuto, da parte del poeta salernitano, di una concezione meramente tecnica dei fenomeni architettonici, le cui ragioni trascendono l'angusto orizzonte delle nuove tecnologie e delle diverse soluzioni costruttive per investire il più vasto campo dei rapporti umani e dell'organizzazione della vita collettiva. L'idea che Gatto (e prima di lui, Persico) ha dell'architettura, insomma, è quella di una disciplina i cui obiettivi pratici devono essere costantemente subordinati ad un disegno teorico di più vasto respiro inerente alla costruzione di civiltà future, di nuovi modelli di convivenza civile. Se dunque è chiara la «linea campanelliana nella produzione di Gatto poeta» (Lupo, p. VIII), già felicemente sottolineata da Oreste Macrì, è ancora più evidente che «campanelliano (nel senso di utopico) è il lavoro svolto da Gatto nelle vesti di critico, recensore e polemista, osservatore attento dei fenomeni architettonici» (Lupo, p. VIIII). Negli anni in cui collabora a «Casabella», Gatto non si occupa di progetti e di nuove tecnologie, ma guarda a queste ultime come strumenti per costruire «un modello di vita e di società, un'ipotesi di bene comune» (Lupo, p. IX). Insomma, un modo nuovo di intendere l'architettura, quello di Gatto (e di Persico), mirante ad innalzare questa disciplina dalla sfera tecnico-pratica a quella delle scienze umane e, infine, dell'arte.
Il nome di Edoardo Persico ricorre in modo insistente negli scritti di architettura di Gatto, che ne ereditò il ruolo di «tribuno» sulle pagine di «Casabella» dal marzo del 1937 fino al novembre del 1938. Il critico, napoletano di nascita ma milanese di adozione, punto di riferimento nella Milano degli Trenta per molti intellettuali *déracinés* (tra i quali anche Sinisgalli e De libero), è di volta in volta indicato da Gatto come un «impaziente suscitatore di sentimenti e idee estreme» (*Per Edoardo Persico*, p. 7), un amico sincero, con un «destino» di critico (*Edoardo Persico è morto. 1900-1936*, p. 12), sia pure incompreso e trascurato dalla cronaca, un polemista energico e intransigente per il quale «l'architettura significò il punto vivo o il punto morto della coscienza degli uomini, la loro responsabilità o la loro irresponsabilità storica» (*Edoardo Persico. Sua presenza*, p. 90): insomma «un trascinatore, un modello ideale» (Lupo, p. X), la cui figura ingigantisce progressivamente nel ricordo del poeta salernitano fino ad assumere i contorni mitici del «profeta inascoltato» (Lupo, p. XI).
Dopo il 1945 lo scenario politico italiano muta e con esso cambiano anche i protagonisti e i temi del dibattito architettonico. Tuttavia, come ha notato Lupo, «più che guardare in avanti, pare che Gatto continui a voltarsi indietro» (p. XVI), senza riuscire a svincolarsi del tutto da quelli che erano stati gli argomenti (l'architettura razionalista) e le figure di spicco del decennio precedente. Poco aggiungono, infine, i testi (solo quattro) redatti negli anni Cinquanta e Sessanta incentrati su argomenti eterogenei e privi di quella forza polemica che negli anni prebellici aveva sorretto la visione sostanzialmente "politica" dell'architettura elaborata da Gatto (e prima di lui da Persico), ma destinata inevitabilmente al fallimento. Negli anni del *boom* economico, e della neonata società dei consumi, anche Gatto – come Sinisgalli, Vittorini e altri intellettuali convinti dell'unità della cultura e animati da visioni utopistiche da consegnare ai posteri – fu costretto a prendere atto che l'agognato «mondo di domani» era ben lontano dal trovare realizzazione e che, anzi, solo nella dimensione del sogno e dell'utopia sarebbe potuto esistere quel «paese elementare e nuovo nel quale cominciare a vivere clementi», profetizzato nella *Cronaca dell'architettura* dell'ottobre 1938 (p. 147).

Maria Ginevra Barone

Antonio Lucio Giannone
«Una poesia pagata con la vita»: Lorca nell'interpretazione di Vittorio Bodini
in *Studi sulla letteratura italiana della modernità. Per Angelo R. Pupino, 2. Dal secondo Novecento ai giorni nostri*
a cura di Elena Candela
Napoli
Liguori Editore
2009
pp. 197-207
ISBN 978-88-207-4259-1

Giannone esamina i profondi legami che legano la figura di Lorca a quella di Bodini, mettendo in rilievo i due aspetti fondamentali di tale relazione: la fervida attività di traduttore e interprete di Lorca svolta per oltre vent'anni dallo scrittore salentino e il forte ascendente dell'autore andaluso sulla poetica dell'altro. Giannone ricorda, inoltre, le ostinate considerazioni di Bodini sulla morte tragica di Lorca che costituiscono quasi un'indagine sulle reali motivazioni e sulle circostanze di quella drammatica esecuzione, di cui Bodini offre una suggestiva interpretazione.
Partendo dalla prima traduzione risalente al 1945, anno in cui emblematicamente Bodini scrive anche la poesia *Processione del Venerdì santo* che ha come sottotitolo «alla maniera di Federico García Lorca», il saggio procede, seguendo un criterio cronologico, con l'analisi di tutte le traduzioni (fatte quasi esclusivamente per l'editore Einaudi) e di tutti gli studi dello scrittore salentino sul poeta spagnolo. Nel contempo, Giannone affianca un'efficace ricerca degli elementi comuni tra le poetiche dei due autori, tra cui «il cromatismo, la vivacità, la contrapposizione coloristica» (p. 198); la comparsa del *duende*, lo spirito della terra, presente nell'anima dei ballerini gitani di flamenco così come nei braccianti del Sud; le immagini alienanti e surreali di animali; «l'atmosfera tipicamente mediterranea» (p. 203); un surrealismo polemico nei confronti dell'«alienazione» e della «disumanizzazione» (p. 205) cui l'uomo è costretto dalla società tecnologicamente avanzata.

Patrizia Farinelli

Vita Giordano
Dalle Avventure ai Miracoli. Massimo Bontempelli fra narrativa e metanarrativa
Leicester
Troubador
2009
ISBN 9781906510343

Nel suo recente studio l'italianista australiana Vita Giordano esamina la narrativa bontempelliana del decennio più fecondo e innovativo dell'attività dello scrittore, quello che va dalla pubblicazione degli antiromanzi fino alla stesura dei racconti della raccolta *Miracoli*. Suo intento è evidenziare quanto sia centrale in quei testi il discorso metanarrativo. Del genere della *metafiction* (che sarebbe forse più opportuno considerare come una modalità di scrittura) vi ritrova molte caratteristiche formali e tematiche: fenomeni di metalessi, l'uso ostentato dell'intertestualità, la presenza dei motivi del gioco, dello specchio, del rapporto fra verità e apparenza, realtà e artificio. Per ogni opera analizzata focalizza uno di tali fenomeni.
La tesi di una diffusa metanarratività nell'opera bontempelliana del periodo 1919-1929 è ben convincente. Negli studi esistenti una simile caratteristica viene rilevata soprattutto nel caso de *La vita intensa*. Vita Giordano, con un lavoro che ancora mancava nell'ambito della letteratura critica su Bontempelli, dimostra, a ragione, trattarsi di una costante.
Nato come tesi di dottorato, l'approfondito lavoro presenta le peculiarità di questo genere. L'autrice ha il merito di leggere i testi da una prospettiva precisa e di seguire con coerenza l'ipotesi posta fondando le proprie affermazioni sull'analisi testuale e appoggiando il suo argomentare a numerosi studi critici e teorici. In funzione di precisare il discorso non rinuncia a introdurre talvolta delle digressioni di carattere nozionistico, che è un aspetto forse inevitabile in un lavoro accademico. Anche l'inserzione di conclusioni alla fine di ogni capitolo non sarebbe stata del tutto necessaria in quanto tali bilanci tendono a riprendere constatazioni già emerse nel corso dell'argomentazione. Dettagliata e ben aggiornata è la bibliografia, sia la parte dedicata a lavori su Bontempelli, sia quella comprendente studi di carattere generale sulla metanarratività.

Luigi Ernesto Arrigoni

Paolo Giovannetti, Gianfranca Lavezzi
La metrica italiana contemporanea
Roma
Carocci
2010
ISBN 978-88-430-5421-3

Il volume, edito nel 2010 da Carocci, è organizzato in quattro capitoli e due appendici. I capitoli 1 e 4 e le appendici sono stati affidati a Paolo Giovannetti, che ha curato anche la *Bibliografia generale*; le sezioni centrali sono invece opera di Gianfranca Lavezzi. Lo sguardo di Giovannetti e Lavezzi riesce a distanziare criticamente l'esperienza letteraria del Novecento e a convogliare per la prima volta una visione d'insieme della metrica coeva, dotata di una buona compattezza descrittiva e al tempo stesso di una notevole flessibilità nel descrivere tipologie formali sempre soggette ad alterazioni e alle più diverse contaminazioni. In particolare Giovannetti, con coraggio e grande sicurezza, opera categorizzazioni e periodizzazioni in un ambito che, fino a poco tempo fa, gli studi gestivano con timore e imbarazzo. Nel primo capitolo, *Premesse teoriche*, sono affrontati alcuni nuclei problematici della riflessione sulla metrica novecentesca e sono discusse le più importanti prese di posizione (Contini, Fortini, Mengaldo, Beltrami, Agamben). Uno degli apparenti paradossi che vengono trattati è quello della presenza, nel Novecento italiano, di dichiarazioni di poetica e di analisi critiche che valorizzano l'elemento sonoro o, all'opposto, il diaframma materiale della forma grafica. Giovannetti descrive una coesistenza (e spesso una compresenza all'interno di un singolo componimento) di due «modi» opposti (p. 15; la terminologia è tratta da Genette) di strutturazione del testo poetico novecentesco: un «modo fonico», mirato al potenziamento del significante (ad esempio in Palazzeschi), e un «modo visivo» (esemplarmente incarnato dall'opera di Ungaretti), che valorizza la pagine scritta e la forma grafica, mediante un complesso sistema di spazi bianchi e di segmentazioni secondo scansioni mutevoli e instabili. Di notevole interesse è anche il parallelo fra l'imprevedibile segmentazione del verso novecentesco e il *découpage* cinematografico (Giovannetti lo definisce una «notevole *omologia*», p. 30, e richiama alcuni passi di Lucini e Pasolini). Il capitolo si conclude con la descrizione di tre snodi principali nell'evoluzione della metrica italiana, posteriori all'iniziale versoliberismo di inizio Novecento. Il primo nucleo cronologico, situabile nei decenni intermedi fra le due guerre mondiali e dilatabile sino alla metà degli anni Cinquanta, vede un acceso dibattito sullo statuto del verso e della prosa e varie forme di contaminazione fra i due generi. Di fronte al rischio «della morte del verso» (p. 33), molti poeti difendono il carattere istituzionale della propria produzione. La metrica prevalente del periodo gravita attorno alla misura tradizionale dell'endecasillabo, promosso quasi ad arginare le critiche più feroci attirate dal verso libero. Si tratta comunque di un endecasillabo spesso imperfetto o comunque inserito in dinamiche relazionali sconosciute prima del Novecento. L'autentica rivoluzione nei confronti di questo assetto («una vera e propria *cesura epocale*», p. 35) è individuata da Giovannetti nel periodo dal 1957 al 1965 con lo sviluppo di metriche incardinate su modalità accentuali, su strutture informali (atonali) o basate sulla ripresa ironica di forme chiuse. Parallelamente all'attività poetica, si fa intensa la riflessione teorica che accompagna e discute le nuove modalità versuali. Secondo Giovannetti, la posizione criticamente più acuta è quella di Franco Fortini, che analizza, con un certo rammarico, la privazione "allegorica" della nuova metrica, la perdita della «capacità di dire una relazione e una necessità che in nessun modo dipendono dalla sola volontà del poeta» (p. 36). L'ultima fase descritta da Giovannetti è caratterizzata, dagli anni Ottanta sino ai giorni nostri, dalla temperie postmoderna con un sistema basato sulla convivenza di un rigido neometricismo, incardinato sul recupero regolare di forme chiuse, e di un più flessibile nominalismo metrico, che richiede al lettore di individuare un profilo tradizionale in strutture parzialmente discontinue. Decisamente efficace (anche nei risvolti anali-

tici degli altri capitoli) è l'adozione di una base teorica che individua nel nodo della postmodernità il riferimento cruciale per descrivere la produzione poetica degli ultimi tre decenni: sono motivati in modo convincente i recuperi di aggregazioni strofiche regolari, mirati, più che a chiudere il testo, «ad *aprirlo*» (p. 17) per scardinare dall'interno il discorso poetico. Qualche interessante cenno è anche avanzato sull'interazione, tipicamente postmoderna, con il mondo dei *media* elettronici. Nel secondo capitolo (*Premesse storiche*), Gianfranca Lavezzi ripercorre le principali innovazioni metriche dei grandi autori dell'Ottocento, Leopardi, Carducci, Pascoli e D'Annunzio. Si tratta di una parte volutamente sintetica, che si limita ad evidenziare, con qualche digressione analitica, alcune caratteristiche di fondo della produzione ottocentesca e a segnalare, per ogni autore, gli elementi di maggiore successo nella successiva poesia del Novecento, recepiti e riadattati in contesti fortemente straniati rispetto agli scopi di partenza per cui erano stati elaborati. Il terzo capitolo, *Le forme metriche chiuse*, è bipartito secondo una duplice prospettiva: la prima sezione porta avanti, con un'ottica cronologica, un discorso generale sull'uso e il riuso (secondo varie modalità di parodia, allusione o deformazione) delle forme chiuse nel Novecento. La seconda parte affronta invece separatamente la storia contemporanea delle diverse aggregazioni strofiche tradizionali (sonetto, canzone, sestina, terzina, ballata e madrigale), creando all'interno di ogni paragrafo un nuovo percorso diacronico. Tale segmentazione del discorso crea forse qualche ridondanza fra le due parti, che non inficia comunque la ricchezza analitica. La prospettiva funzionale consente di mettere in luce negli esempi trattati il senso delle adozioni e il rapporto di continuità\discontinuità nei confronti della tradizione. Nell'ultimo capitolo, *Il verso libero*, Giovannetti affronta inizialmente alcune questioni trasversali ai diversi moduli metrici: la strofizzazione e la rima. È inserita anche una parte sulle molteplici funzioni degli spazi bianchi e dei "gradini" (le spezzature all'interno di singoli versi), fenomeni spesso trascurati e che trovano qui una prima trattazione sistematica. Nella seconda parte del capitolo è operata un'ampia catalogazione del verso libero con la descrizione di almeno una decina di diverse tipologie che sono state adottate lungo il corso del Novecento. Con grande finezza, Giovannetti discute le sottili differenze fra categorie similari, ma mantiene sempre un'impostazione problematica e aperta nell'affrontare fenomeni metrici che vanno incontro a inevitabili sovrapposizioni e contaminazioni (si segnala in particolare l'indagine, non priva di dubbi sulle ambiguità di individuazione e scansione, sul verso accentuale). La prima appendice del volume è dedicata al verso di traduzione. Giovannetti rinuncia alla sistematicità perseguita nella descrizione del verso libero e si limita a segnalare alcuni fenomeni maggioritari. Le traduzioni novecentesche sono classificate in tre categorie principali: la prima, un po' in disuso dopo l'Ottocento, ricerca una forma chiusa italiana equivalente ai metri di partenza; la seconda eredita la prassi pascoliana di imitare rigorosamente il ritmo originale; la terza, prevalente nell'ermetismo, persegue una traduzione alineare in versi liberi. Nel prosieguo della sezione Giovannetti analizza le particolarità stilistiche e la valenza "politica" di alcune scelte metriche nel confronto (spesso polemico) con le forme strofiche o ritmiche canonizzate nel corso del Novecento. La metrica di traduzione rimane comunque un ambito che attende ancora una descrizione organica, oltre a ricerche più specifiche, che mirino ad approfondire la prassi di singoli autori e il rapporto interlinguistico (e intermetrico) con i testi originali. La seconda appendice avanza alcune proposte metodologiche sull'individuazione della poesia in prosa e rintraccia nel contesto editoriale (quindi nell'intenzione autoriale di collocare il testo in un preciso sistema di aspettative) l'elemento cardine per discriminare fra la poesia in prosa e la più generica prosa ritmica (o prosa poetica). La *Bibliografia generale* (indicazioni su questioni specifiche sono fornite anche al termine di ogni capitolo), molto ricca sul versante teorico e su quello propriamente critico, è aperta da una rassegna che elenca i contributi inerenti a questioni strettamente metriche e dedicati a singoli autori. Essa costituisce un'ottima base di partenza per futuri approfondimenti sulla produzione di uno specifico poeta. In conclusione si desidera fare un cenno alla scelta del titolo. Durante le fasi preparatorie, il libro recava il titolo provvisorio di *Manuale di metrica novecentesca*. *Novecentesca* è stato abbandonato a favore dell'iperonimo *contemporanea*, rendendo ragione della più ampia visione del volume, che descrive sinteticamente, nel capitolo 2, l'importanza delle innovazioni ottocentesche e che non manca di portare analisi e indagine approfondite sulla produzione più recente del XXI seco-

lo, con esempi tratti anche da pubblicazioni online. Più interessante la perdita del termine *Manuale* (Giovannetti definisce comunque il volume come un «manuale» a p. 301), sostituito complessivamente da un titolo prudentemente descrittivo: si è così evitato di inquadrare una materia massimamente fluida e ambigua quale quella della metrica novecentesca in una categoria manualistica, la cui impostazione rimane forse troppo legata al retaggio retorico della tradizione e a un mondo di regole prescrittive.

Ulla Musarra-Schroder

Gian Paolo Giudicetti e Marinella Lizza Venuti
Le città e i nomi. Un viaggio tra le *Città invisibili* di Italo Calvino
illustrazioni di Anne-Florence Echterbille
Cuneo
Nerosubianco edizioni
2010
ISBN 978-88-89056-43-1

Nella critica calviniana si è spesso riflettuto sulla nomenclatura di alcune delle «città invisibili» e sul collegamento fra i nomi femminili e le città descritte. Ma è mancata finora un'analisi completa di tutte le 55 città in base ai loro nomi. Il libro di Gian Paolo Giudicetti e Marinella Lizza copre questa lacuna. I due autori propongono un'analisi estremamente documentata, in cui indagano sull'etimo, a volte oscuro o contraddittorio, delle singole città e sulle associazioni mitologiche, storiche, letterarie evocate dai nomi. Il libro offre un prezioso e utilissimo strumento di lettura e di ricerca, ma va anche oltre, mettendo in evidenza alcuni dei fili (tematici e strutturali) che conducono da una città all'altra, dalle singole città alla cornice e ad altri testi sia dello stesso Calvino sia di altri scrittori come, fra gli altri, Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Tasso, More, Voltaire, Pirandello, Savinio, Camus, Montale, Luzi, Buzzati, Borges. È in sintonia con questa struttura intra- e intertestuale, che i due studiosi presentano la loro analisi come un tentativo di creare «una sorta di *enciclopedia* delle *Città invisibili*».
La parte principale del libro, dedicata all'analisi delle 55 città, è preceduta da un capitolo introduttivo, in cui si tratta della cornice, capitolo che mi sembra meno riuscito della parte principale. Contiene però vari spunti utili e funzionali per le analisi successive: lo schema proposto dallo stesso scrittore e riprodotto dai due studiosi e la segnalazione di alcune delle tematiche più importanti delle *Città invisibili*, come quelle della memoria, della comunicazione, dell'utopia, delle riflessioni metaletterarie.
Nella parte principale del libro, in cui l'analisi procede città per città, gli autori indagano sull'etimo e sull'origine del nome di ogni città, proponendo in genere diversi possibili significati. Nella maggior parte dei casi il legame fra nome e città non è ovvio o chiaramente motivato. Spesso il legame può essere evocativo, associativo, ironico, se basato su un rapporto di opposizione piuttosto che su un'analogia. A volte è la struttura fonica del nome ad evocare un certo tipo o una certa immagine di città. Per la loro investigazione gli autori hanno consultato una vasta biblioteca di onomastica, enciclopedie, fonti mitologiche, bibliche, storiche e letterarie.
In alcune città del primo capitolo, Diomira, Isidora («Le città e la memoria» 1 e 2) e Dorotea («Le città e il desiderio» 1), il legame semantico fra nome e città è abbastanza evidente. Si tratta di città i cui nomi richiamano una divinità, città dal nome «teoforico». Gli autori individuano la linea, che riuniscono queste tre città con altre città, che hanno un nome con significato religioso, come Anastasia, il cui nome deriva dal greco *anástasis*, «risurrezione», e Despina, nome d'origine mitologica che rimanda alla figlia di Poseidone, dio del mare, e di Demetra, dea della terra. Il legame semantico fra città e nome è diretto e evidente: La città infatti si trova sulla soglia tra la terra e il mare. Nel secondo capitolo la stessa linea tematica conduce a Fedora, nome russo che corrisponde al nome italiano Teodora, che, come Dorotea, significa «dono di Dio».
Altre linee tematiche riuniscono le città citate, in particolare il senso di melanconia. A Diomira non è chiaro se la felicità sia da intendersi come ricordo o come desiderio. Ad Isidora la melanconia sta nel divario fra la città sognata e quella "reale", mentre a Dorotea è il confronto fra giovinezza e maturità, a generare la melanconia del viaggiatore. Ad Anastasia sembra essere la città stessa che, per il suo ideale di un ordine metafisico, impone agli abitanti un "suo" desiderio totalizzante. Anche a Fedora c'è contrasto fra desiderio e realtà. Infatti il desiderio della città ideale si perde nella molte-

plicità di sfere di vetro che si trovano nel palazzo al centro della città, per cui il luogo centrale diventa «fragile, multiforme, decomposto». Come fanno presente gli autori, questo microtesto esprime una tesi tipicamente calviniana, che riguarda il rapporto fra modello e realtà, tesi che implica il rifiuto di modelli cristallizzati.
Nelle città citate, il collegamento fra nome e città risulta più o meno diretto. Per molte altre città non ci sono legami evidenti fra nome e città. Allora gli autori selezionano certi possibili significati, come nel caso di Zaira (la terza delle «Città e la memoria»), il cui nome, d'origine araba, ha diversi significati, fra i quali «visitatrice» e «colui che è fiorito». Scelgono l'ultimo, collegandolo al fatto che per conoscere Zaira bisogna conoscere prima il suo passato. Tamara che è il nome della prima delle «Città e i segni», nome russo d'origine ebraica, significa «palma», per cui si può stabilire un legame generico fra il nome «vegetale» e la descrizione del paesaggio boschivo che introduce il testo. A proposito di Tamara, gli autori individuano un discorso semiotico incentrato sull'opposizione fra il mondo naturale e il mondo urbano. Non sorprende che, nel contesto delle «città e i segni», il legame fra nome e città diventi meno evidente: il linguaggio dei segni infatti non è «senza inganno».
Fra i tanti casi, in cui è difficile definire il legame semantico fra nome e città, c'è Isaura, la prima delle «città sottili». Dei diversi significati possibili gli autori privilegiano quello dell'acqua (Isaura è anche il nome di un fiume degli Appennini). Sottolineano l'asse verticale delle costruzioni, il che accomuna questa prima città «sottile» con alcune delle città precedenti, ma anche con le altre città della serie. Mentre le «città sottili» in genere sono «complessivamente felici», ad Ottavia, l'ultima della serie, aumenta il senso della «fragilità», dell'«incertezza». Ottavia infatti è la prima città del capitolo V, capitolo in cui una relativa felicità tende a trasformarsi in infelicità. Il capitolo V infatti con Bauci che si trova non solo al centro del capitolo, ma anche al centro del libro costituisce una specie di cardine. Gli autori lo dicono chiaramente: «mentre le prime città della serie erano positive, piene di vita, man mano si fa avanti una vena di pessimismo, che caratterizzerà sempre più il libro». Rilevano le tracce di questa vena pessimistica, da Bauci (nome che riferisce al personaggio femminile di un noto episodio delle *Metamorfosi* di Ovidio) che, nonostante il fatto che è la terza delle «città e gli occhi», è anche «la più invisibile» di tutte, alle serie più cupe del libro, quelle di «Le città e i morti» e di «Le città continue».
«Le città continue», è, come osservano gli autori, la serie più legata al contesto storico e sociale contemporaneo con le sue «minacce apocalittiche». Nella prima di esse, Leonia (si ammette l'insicurezza dell'etimo, della sua derivazione e significato), il tema è quello dell'invasione delle immondizie, mentre nella seconda, Trude (anche qui il legame fra nome e città rimane oscuro), e nella quinta, Pentesilea (nome che deriva da una tradizione che va da Quinto di Smirne a Dante a Ariosto a Kleist), il tema è quello dell'«omologazione» urbanistica: la scomparsa delle differenze fra centro e periferia. Direttamente dopo Trude ha inizio l'ultima serie del libro, «Le città nascoste», che «replica alla desolazione» delle «città continue». La prima di queste città, nelle quali si delineano di volta in volta delle prospettive di città positive, è Olinda, il cui nome forse è «riconducibile all'assonanza con il portoghese *linda*, “bella”», ma di cui gli autori propongono anche altri derivazioni e significati. Olinda viene descritta come «un organismo vivente, che si espande dal centro verso l'esterno». Parlando di Raissa (la seconda delle «città nascoste»), «città infelice»che a ogni secondo potrebbe contenere una «città felice», gli autori sottolineano «l'introduzione della verticalità, di un proiettarsi verso l'alto». Anche a Marozia, città del topo e città della rondine, esiste la possibilità che dalla prima si sprigioni la seconda e che la comunicazione tra gli abitanti faccia diventare la città «cristallina, trasparente come una libellula».
Come abbiamo indicato sopra, l'analisi va oltre i limiti del testo delle *Città invisibili*. Sia per quanto riguarda l'indagine onomastico che per l'interpretazione dei singoli microtesti e per la lettura della rete intra- e intertestuale, il libro è di grande estensione e ricchezza. Si potrebbe avere dei dubbi a proposito della rilevanza per *Le città invisibili* di alcuni degli intertesti riportati. Si potrebbe inoltre indicare delle lacune e in qualche caso proporre altri intertesti di quelli citati dagli autori. A proposito di Zobeide, l'intertesto a mio avviso più evidente sarebbe *Il garofano rosso* di Vittorini, in cui

Zobeide, il personaggio femminile, proprio come la donna sognata dagli abitanti della città, è l'oggetto sfuggente di una fantasia o di un desiderio giovanile. Anche la forma della città, «bianca [...], con vie che girano su se stesse», potrebbe avere una fonte vittoriniana: *Le città del mondo*, pubblicato da Einaudi nel 1969; vengono in mente città bianche come Scicli e Agira. Penso inoltre che, nel commento su Adelma, a proposito della frase «uno che era stato soldato con me» e dell'allusione alla «folla che gremiva quelle straducole», a Dante ci sarebbe da aggiungere T.S.Eliot. Forse alcune delle «città continue» hanno come ipotesto proprio *The Waste Land*.
E infine: le belle illustrazioni di Anne-Florence Echterbille rende questo libro ancora più attraente. Si aggiunge così una nuova collezione di disegni alla già esistente iconografia delle *Città invisibili*.

Victoriano Peña Sanchez

Estela González De Sande
Leonardo Sciascia e la cultura spagnola
foto di Giuseppe Leone e introduzione di Sarah Zappulla Muscarà
Catania
La Cantinella
2009
ISBN 978-88-8749-942-1

Il lavoro critico sulle relazioni, sui legami e sugli influssi che la cultura spagnola ha esercitato sulla narrativa di Leonardo Sciascia, frutto in gran parte dell'enorme interesse e addirittura dell'amore che lo scrittore siciliano ha sempre nutrito per i costumi, la storia e la letteratura spagnola di certi periodi storici in particolare, è diventato sempre più frequente tra gli studiosi dell'opera sciasciana (a partire soprattutto dalla pubblicazione nel 1988 delle *Ore di Spagna*). Questo legame, sebbene venga trattato in una dimensione ancora inferiore rispetto alla sua importanza, trova dei riscontri a volte puntuali a volte superficiali. In questo senso, *Leonardo Sciascia e la cultura spagnola* sistematizza, oserei dire in maniera definitiva, la ricca e complessa trama degli interessi che lo scrittore siciliano dimostrò nei confronti della cultura spagnola nel suo insieme.
Estela González de Sande, con l'intento riuscito di non trascurare nessun aspetto biografico e letterario, articola il libro in due grandi capitoli. Nel primo, "Conoscenza della Spagna e della lingua spagnola", concepito come un' anteprima interpretativa del secondo, realizza un esaustivo aggiornamento delle tradizioni culturali e degli eventi storici della Spagna che l'intellettuale italiano prediligeva: la presenza storica della Spagna in Sicilia, il fenomeno dell'Inquisizione e, in particolare, la Guerra civile spagnola.
Convinto che la Spagna e la Sicilia costituiscano due entità strettamente legate dalla storia e da molti tratti comuni, Sciascia, nel corso degli anni, continuerà ad approfondire queste tematiche grazie alle sue frequenti visite nella penisola iberica, tutte documentate da abbondanti dettagli e acute osservazioni che contribuiscono a tracciare un ritratto appassionato dello Sciascia ispanofilo nella sua esperienza biografica. A tutto ciò contribuisce anche un'appendice fotografica in gran parte inedita, opera dell'amico Giuseppe Leone, che documenta concretamente la visita del 1984, istantanee che registrano i momenti dell'accoglienza all'Istituto italiano di Cultura a Madrid fino alle passeggiate per le strade e le piazze dei capoluoghi andalusi, passando per gli scenari della Mancha di Cervantes.
A dimostrare la passione di Sciascia nello scavare alla ricerca delle comuni radici spagnole e siciliane, intesa come un processo che lo rende più cosciente della propria identità, Estela González, con l'efficacia che denuncia l'estrema frequentazione dell'opera del siciliano, non solo illustra ognuna delle sue affermazioni traendo esempi dal *corpus* narrativo di Sciascia, ma anche si sofferma in modo particolare sulla sua attività di traduttore di alcuni dei pezzi più rappresentativi della letteratura spagnola del Novecento, a cominciare dal famoso *Lamento per Ignacio Sánchez Mejías* di Federico García Lorca del 1961. Fatta eccezione per la traduzione del romanzo di M. Azaña, *La veglia a Benicarlò*, realizzata in collaborazione con lo scrittore Salvatore Girgenti, il resto delle traduzioni riguarda grandi poeti spagnoli come A. Machado, C. Guillén e P. Salinas, i cui testi sono stati raggruppati nel libro per il loro carattere di rarità e di difficile reperibilità. Questo fa di Sciascia un diffusore in Italia della letteratura ispanica più recente: la stessa opera di Azaña viene fatta uscire da un ingiusto oblio che aveva coinvolto la stessa cultura spagnola.
In seguito, la seconda parte di questo libro si dedica monograficamente alla conoscenza che Sciascia aveva della letteratura spagnola e alla fondamentale lezione che il siciliano seppe trarre dagli autori che, per affinità tematiche e ideologiche, suscitarono il suo interesse. Sono tutti autori contemporanei, come M. de Unamuno, J. Ortega y Gasset, Américo Castro e Manuel Azaña, ad ecce-

zione dell'ammirato Cervantes. Fu probabilmente N. Tedesco nella sua edizione di *Ore di Spagna* il primo a segnalare con autorevolezza che la relazione di Sciascia con la letteratura spagnola è stata fondamentale nella sua formazione, e non solo perché Ortega y Gasset gli apre gli occhi su una nuova maniera di vedere e comprendere il mondo, ma anche perché le lettere ispaniche diventeranno un fondamentale serbatoio dal quale trarre pensieri e idee che illumineranno molte delle sue opere e dei suoi ragionamenti.
Per Sciascia, la Spagna e la Sicilia sono, innanzi tutto, un modo di essere, per cui, per meglio comprendere e spiegare la particolarità della sua terra, non esiterà ad applicare alla realtà siciliana il risultato delle analisi e delle riflessioni che sulla realtà spagnola avevano realizzato Ortega y Gasset, A. Castro (in special modo nei suoi studi sull'Inquisizione), e perfino Menéndez Pidal nella sua energica denuncia della gelosia e dell'invidia come i mali della civiltà spagnola. Con i maestri della generazione del 98, per esempio, Sciascia, oltre a ricercare analogie tematiche importanti con la propria opera, condivideva anche un'identica predisposizione a intendere la scrittura come un compromesso tra la società e il desiderio di rinnovare il paese attraverso la cultura.
Si sente assolutamente in sintonia con Unamuno (non a caso parafraserà lo scrittore basco nel suo grido di angoscia con "mi duole l'Italia") nella sua proposta di rinnovamento del popolo spagnolo che dalla sconfitta militare di fine secolo doveva trarre una lezione di vita per migliorare nel futuro. Un pensatore, Unamuno, che per il suo carattere universale fondato sulla difesa dei valori umani, non dubiterà a paragonare a Pirandello. Entrambi, appresa la lezione di Cervantes, diventeranno per Sciascia i grandi maestri della letteratura del nostro secolo: con la parola e la fantasia hanno portato al mondo della letteratura finte creature, capaci però di rappresentare la problematica dell'uomo moderno.
Nello stesso modo, la generazione del 27 sarà altrettanto rilevante per la sua formazione di scrittore e fonte inesauribile d'ispirazione per le sue opere. Questa generazione di poeti, considerata dalla critica come l'età argentea della letteratura spagnola, è più vicina al cuore di Sciascia anche per il fatto di essere stata, in tanti sensi, vittima della Guerra civile spagnola. Dunque l'importanza dei poeti del 27 risiede in un saldo sentimento di fratellanza che non solo si manifesta tra di loro e tra essi e il popolo, ma che riesce a eliminare le frontiere nazionali, segnando così l'inizio di una rivoluzione europea dai connotati letterari, quella della resistenza al fascismo. Proprio García Lorca (la cui predilezione e apprezzamento verranno dimostrati dall'accostamento al grande Pirandello) e Guillén, che gira il mondo come esiliato, saranno considerati i due grandi pilastri della generazione del 27. Una generazione questa, che a differenza da quella del 68, permise, grazie alla vicinanza temporale, perfino la conoscenza personale, che nel tempo si trasformerà, come è il caso di alcuni membri del gruppo – Jorge Guillén e Dámaso Alonso , in amicizia.
Basato anche nel comune sentimento di amicizia e nella sincera ammirazione reciproca, il rapporto con lo scrittore Vázquez Montalbán segna nell'ultima tappa vitale il mai sopito interesse di Sciascia per la letteratura spagnola. Uniti dalla predilezione per lo stesso genere letterario, Sciascia diventerà un maestro per il giovane romanziere spagnolo nel senso di usare il racconto poliziesco per sviluppare argomenti che fanno sì che questo genere assuma la forma del romanzo storico e politico. E i paragoni e gli interessi continuano, perché Estela González non dimenticherà nemmeno gli scrittori sudamericani, con Borges collocato in un posto privilegiato, ma anche con Adolfo Bioy Casares e Manuel Mújica Lainez, tra gli altri.
Si affronta così con presupposti rinnovati una delle questioni che ha sempre accompagnato l'analisi delle fonti e lo sviluppo tematico dell'opera di Sciascia, per concludere che in questa prospettiva l'intellettuale siciliano non è un ispanista *tout court*, visto che, in realtà, non gli interessa la cultura spagnola di per sé, ma solo nella misura in cui, cercando le analogie che caratterizzano l'ispanità e quella che lui chiama la "sicilitudine", possa arrivare alla conoscenza profonda della propria identità. Come ben sottolinea Sarah Zappulla nelle pagine introduttive del volume, l'analisi comparativa di Estela González de Sande, "getta fasci di luce su questioni cruciali dell'esegesi dell'opera sua, ponendosi come punto di riferimento imprescindibile, d'ora innanzi, non soltanto per gli studi dello scrittore ma pure per quelli dei rapporti fra i due paesi".

Una lettura di Sciascia. tra le più documentate nel rigore filologico dell'analisi questa di González de Sande, che nell'atto di registrare l'importanza e la specificità della presenza della cultura spagnola nell'opera del siciliano, riesce contemporaneamente a conferire al libro una inedita freschezza di sguardo, attraverso l'indissimulato amore per l'opera dell'autore di *Todo modo* e la particolare tonalità del suo agile stile compositivo.

Marco Gatto

Antonio Gramsci
Cronache teatrali. 1915-1920
a cura di Guido Davico Bonino
Torino
Nino Aragno
2010
ISBN 978-88-8419-453-4

È noto che l'interesse di Antonio Gramsci per il teatro va oltre la mera attività di pubblicista che il filosofo sardo si trovò impegnato a svolgere nel primo decennio del Novecento. Del teatro Gramsci intuì subito l'enorme potenziale politico, eleggendolo a luogo privilegiato d'osservazione critica. Non solo è possibile legare alcune sue intuizioni concettuali all'enorme esperienza di spettatore accumulata negli anni di apprendistato giornalistico, ma risulta infine un campo fruttuoso d'indagine la comparazione tra le pagine di critica teatrale e gli appunti politici disseminati nella estesa e frammentata opera dell'intellettuale italiano. Forse l'esito politico più noto della riflessione gramsciana sul teatro è la necessità di legare la fruizione estetica a una crescita ideologica – e sappiamo quanto per Gramsci l'ideologia non sia una semplice macchinazione mistificante, bensì un fondamentale strumento di conoscenza della realtà materiale –, a uno sviluppo della coscienza proletaria, in modo tale che l'arte, non più appannaggio del solo pubblico borghese, diventi esercizio di comprensione per tutti.
Ora l'editore Aragno di Torino, grazie alla minuziosa cura di Guido Davico Bonino, che ne firma una precisa *Premessa*, raccoglie in un unico volume l'interezza delle cronache teatrali che Gramsci firmò dal 1915 al 1920. È bene precisare che gran parte di questi scritti trovarono, negli anni scorsi, una collocazione autonoma quanto dispersiva in volume: per la prima volta vennero raccolte nella seconda parte di *Letteratura e vita nazionale*, assieme ai numerosi appunti sul teatro presenti nei più noti *Quaderni del carcere*; successivamente comparvero nelle tante sillogi del pensatore sardo: *Cronache tornesi, 1913.1917*, *La città futura, 1917-1918*, *Il nostro Marx, 1918-1919*, *L'Ordine nuovo, 1919-1920*, tutte pubblicate da Einaudi nel 1980, 1982, 1984 e 1987. L'edizione Aragno assembla questa produzione, raccogliendo le note del Gramsci pubblicista apparse nella rubrica torinese «Teatri», sorta nel dicembre 1915 sulle pagine culturali dell'«Avanti!» e poi attive nell'edizione piemontese del quotidiano, a partire dal 1918, e aggiungendovi in appendice anche alcuni articoli apparsi sulla rubrica «Sotto la Mole» del medesimo quotidiano e sulle pagine di altri giornali, cui Gramsci contestualmente collaborava.
Nella *Premessa* il curatore riannoda i fili principali dell'attività critica di Gramsci, ricostruendo il *milieu* politico della Torino di primo Novecento. Vi trovano spazio alcuni noti episodi, come l'interesse per il futurismo italiano, dapprima esaltato quale possibile strumento di crescita culturale per il proletariato, poi denunciato nella sua involuzione reazionaria; l'insofferenza, mista però all'elogio, verso la produzione di Pirandello, cui Gramsci dedica un'attenzione peculiare e critica, quasi – come sostiene Guido Davico Bonino – di «feconda ambiguità» (p. XLI); o ancora, il giudizio sulla figura dell'attore, sul suo ruolo di intellettuale, che va oltre la semplice mansione spettacolare. Bisognerebbe allora chiedersi, come il curatore del resto fa in conclusione delle sue pagine introduttive, quale sia l'attualità della critica teatrale gramsciana. Si può convenire che essa rimane un esempio di esercizio intellettuale immanente e radicato nella specificità del suo tempo; una sorta di «metodo elaborato dal vivo» (p. LII), che offre come insegnamento la necessità di una militanza culturale che sappia dirsi anche e soprattutto interrogazione politica.

Susanna Sitzia

Pietro Greco
L'astro narrante. La Luna nella scienza e nella letteratura italiana
Milano
Springer
2009
ISBN 978-88-470-1098-7

«Chi ama la luna davvero non si contenta di contemplarla come un'immagine convenzionale, vuole entrare in un rapporto più stretto con lei, vuole vedere *di più* nella luna, vuole che la luna *dica di più*» (Italo Calvino, *Una pietra sopra*, *Il rapporto con la luna*, in *Saggi*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 2007, pp. 227, 228). L'intero percorso attraverso la letteratura lunare italiana che qui si propone è quello indicato da Calvino, il quale individuava nell'idea dell'«opera letteraria come mappa del mondo e dello scibile» una «vocazione profonda della letteratura italiana che passa da Dante a Galilei», riconoscendo «una delle più importanti linee di forza della nostra letteratura» nella «linea Ariosto – Galileo – Leopardi» (Calvino, *Una pietra sopra*, cit., *Due interviste su scienza e letteratura*, pp. 232, 233). Sposando questa tesi Pietro Greco evidenzia il connubio tra scienza e letteratura attraverso le immagini letterarie e le interpretazioni filosofiche e scientifiche della Luna nei testi di Dante, Ariosto, Bruno, Galilei, Leopardi e Calvino. Il lettore, oltre che trovare conferma dell'evidente rilevanza tematica della Luna nella letteratura italiana, acquista consapevolezza del ruolo della Luna nella realizzazione della particolare sintesi tra filosofia, scienza ed elaborazione letteraria. I testi letterari sulla Luna veicolano le conoscenze scientifiche: questo è l'argomento del libro ma anche il metodo adottato dall'autore, il quale, attraverso il connubio lunare tra scienza e letteratura, ha voluto costruire un'opera di divulgazione scientifica, incentrata sui testi letterari e da essi favorita. Lo studioso usa abilmente la Luna come tramite per narrare l'incontro tra scienza e letteratura, suscitando l'attenzione del lettore nei confronti della storia delle conoscenze astronomiche attraverso i testi letterari, facilitando la comprensione dei loro contenuti scientifici parafrasandoli, riassumendoli, commentandoli. L'autore rivolge una speciale riflessione alla comunicazione scientifica, sia quando si occupa dell'immagine dantesca della Luna, sia quando ricostruisce il periodo londinese e oxfordiano della biografia di Bruno, o quando fa risaltare alcune peculiarità del *Sidereus Nuncius* galileiano. Un capitolo, inaugurato da una citazione del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, ospita la sintesi delle interpretazioni della Luna, dalla misurazione del tempo da parte dei Sumeri all'interpretazione della Luna nella civiltà babilonese, egizia, greca, nel *Somnium Scipionis*, in Plutarco, nel pensiero tolemaico e nel pensiero arabo, nel Medioevo. Continuamente Greco mette in relazione le immagini della Luna nei testi letterari con le coeve conoscenze astronomiche. Verso i *segni bui* del corpo celeste nel secondo canto del *Paradiso* si indirizza la curiosità di Dante e viene convogliata quella del lettore. Le macchie lunari danno origine alla esposizione in versi della tesi di Averroé e alla sua confutazione nella spiegazione cosmologica di Beatrice. La spiegazione è priva di fondamento scientifico, ma il ragionamento di Beatrice, che dimostra la fallacia della tesi che le macchie lunari dipendano dalle diverse gradazioni della densità della materia proponendo a Dante «autentici esperimenti mentali», si caratterizza per una «rigorosa logica deduttiva» (pp. 14, 15). Nel trattare le questioni astronomiche affrontate da Dante, l'autore si sofferma sugli obiettivi del suo progetto cosmologico (metafisico, riproporre con la centralità della Terra «la centralità cosmica dell'uomo», scientifico, sintetizzare «il dibattito cosmologico della sua epoca», e divulgativo, p. 108). Il legame tra Luna e *Gramatica* nel *Convivio* illustra invece il nesso tra la Luna e il linguaggio: ribadisce la capacità narrativa di cui la Luna è investita nella letteratura italiana. Calvino, nel sostenere le «ragioni della leggerezza», ricorre appunto alla Luna per spiegare la levità del linguaggio poetico leopardiano: «il miracolo di Leopardi è stato di togliere al linguaggio ogni peso fino a farlo assomigliare alla luce lunare» (Calvino, *Lezioni americane*, *Leggerezza*,

in *Saggi*, cit., pp. 651, 652). La *leggerezza*, «una delle sei categorie che condensano il senso della modernità letteraria», è anche, come scrive Greco, una qualità ariostesca (p. 278). Nello spazio cosmico dell'*Orlando furioso* si ravvisano accanto agli elementi fantastici quelli realistici, e nella «profonda laicità» dell'autore si riconoscono «le premesse per una visione scientifica del mondo» (p. 127). Precisato, anche attraverso le differenze rispetto al viaggio dantesco, che Astolfo *non osserva* la Luna «con lo sguardo del filosofo naturale», Greco evidenzia che la Luna di Ariosto è però la Luna della filosofia naturale. Rispetto al sistema aristotelico, la Luna ariostesca si differenzia perché è governata dalla stessa legge fisica terrestre, è «un globo tra i tanti in un universo sostanzialmente isotropo» (p. 130). Attraverso le differenze nel Canto XXXIV, stanza 70, tra le edizioni dal 1516 al 1532, si evidenzia che le modifiche sono tese a riassorbire, nella descrizione della Luna simile alla Terra, l'incongruenza data dalla somiglianza con il vetro. Che nella invenzione di Ariosto prevalga l'idea della similarità fra Luna e Terra non è un particolare insignificante. Uno dei concetti fondamentali del pensiero cosmologico di Giordano Bruno è l'omogeneità cosmica. Se Bruno assume «uno dei caratteri – quello di intellettuale transazionale – che sarà ritenuto fondativo della rivoluzione scientifica del XVII secolo» (p. 138) e lo stile delle sue opere, per esempio de *La cena de le ceneri*, è asservito alla comunicazione dei contenuti scientifici, l'atto di nascita della scienza moderna e della moderna comunicazione della scienza è il *Sidereus Nuncius*. Galileo Galilei, potendo osservare il cielo nel dettaglio dirige il suo cannocchiale verso la Luna, l'osservazione della sua superficie rivela ulteriori macchie lunari e le macchie minute annunciano che, come riteneva Bruno, la Luna è simile alla Terra, come nell'immaginazione di Ariosto ha, come la Terra, le sue montagne. E sulla Luna valgono le stesse leggi fisiche che governano il mondo sublunare.
Nella *Storia dell'astronomia* Leopardi «si dimostra un provetto comunicatore di scienza e di storia della scienza» (p. 229). Sottolineando che gli interessi scientifici di Leopardi non si limitano all'astronomia ma che la sua curiosità scientifica spazia «libera e onnivora in ogni campo della filosofia naturale» (p. 217), Greco sintetizza la formazione scientifica di Leopardi e rinvia al contributo di Gaspare Polizzi *(«… per le eterne forze della materia». Natura e scienza in Giacomo Leopardi*, Milano, Franco Angeli, 2008). Ricordati gli eventi astronomici che potrebbero aver stimolato l'attenzione di Leopardi, si individua la principale motivazione dell'interesse per l'astronomia nella visione della scienza, che «appare al giovane Leopardi come uno strumento potente per costruire immagini del mondo. E l'astronomia in particolare si dimostra come il mezzo più potente per abbattere il mito della centralità cosmica dell'uomo e costruire una nuova visione del mondo fondata sul principio copernicano» (p. 233). Il *Dialogo della Terra e della Luna*, dove l'astro narrante, senza perdere né il suo elemento allegorico né quello realistico, *smonta* «l'ingenuo geocentrismo della Terra», per Greco riassume «tutto il rapporto tra Leopardi, la scienza, la natura e la Luna» (p. 239). Si può aggiungere che nelle parole della Terra che riconducono a Orfeo il pensiero di una Luna abitata, si trova una suggestiva conferma del preciso legame con gli scritti giovanili sull'astronomia, suggestiva perché potrebbe rivelare il radicamento della vocazione lunare della letteratura italiana nel pensiero filosofico dell'Orfismo. Nella *Storia dell'astronomia* Leopardi ci ricorda l'antica idea della pluralità dei mondi («Credesi che Orfeo fosse il primo ad estimar gli astri abitati siccome la nostra terra»), enumera le fonti che attestano «Che tal dottrina si leggesse nelle Orfiche, cioè in quegli antichi versi greci attributi ad Orfeo», e riporta i «versi orfici, nei quali s'insegna esser la luna abitata»: in questi versi orfici tramandati da Proclo (*Commento al Timeo di Platone*) la Luna ha *montagne*, e *città* e *tetti*, come in alcuni tra i versi più straordinari della letteratura lunare italiana.
Nella parte incentrata su Calvino, si ricordano l'incontro decisivo tra lo scrittore e Giorgio de Santillana, la discussione sul «Menabò» e la necessità asserita da Calvino del ruolo della letteratura nel tracciare una mappa del labirinto, dove spicca la *coincidenza* dell'atteggiamento poetico e scientifico («entrambi sono atteggiamenti insieme di ricerca e di progettazione, di scoperta e di invenzione», Calvino, *La sfida al labirinto*, in *Saggi*, cit., p. 108). Volendo mostrare la sintesi calviniana non solo teorica tra elaborazione letteraria e scienza, Greco si sofferma su *La distanza della Luna* che apre *Le Cosmicomiche*, sul rapporto tra scienza e mito, sulla riuscita del progetto di «dare espressione alla forza mitica della scienza» (p. 262), e su altri testi lunari, *La molle luna* di *Ti con zero*, la *Storia*

di Astolfo sulla Luna de *Il castello dei destini incrociati*, *La Luna come un fungo*, *Le figlie della Luna* e *Palomar*, fornendo al lettore una mappa per percorrere l'opera calviniana all'insegna del rapporto con la Luna. Il libro di Greco si conclude con un'esortazione a tracciare nuove mappe del labirinto senza dimenticare quell'incontro tra filosofia, scienza e letteratura che ha caratterizzato la tradizione italiana nella costruzione delle immagini dell'universo, mappe del mondo e dello scibile, di Dante, Ariosto, Bruno, Galileo, Leopardi e Calvino.

Maria Teresa Caprile

Elvio Guagnini
Dal giallo al noir e oltre. Declinazioni del poliziesco italiano
Formia
Ghenomena
2010
ISBN 978-88-95857-07-7

"Il giallo italiano esiste": è l'asserzione che apre il libro e lo percorre interamente; e Elvio Guagnini la illustra e la motiva in 170 pagine interessanti e ben argomentate, nelle quali (anche se l'autore definisce con modestia la sua opera "un sommario, un abbozzo, un piccolo bilancio") delinea con esaustività le articolazioni cronologiche, le varietà e i protagonisti del poliziesco di casa nostra. Intrecci, personaggi, qualità della scrittura si sono avvicendati ed evoluti nei decenni: "Se oggi il termine 'giallo' ci appare in tutto il suo possibile allargamento di significati e di genericità d'uso, all'origine esso valeva ad indicare il genere poliziesco, anzi, per l'Italia ha una data di nascita [1929] che è, anche, quella della prima collana istituzionale di lunga durata (che continua ad essere pubblicata ancora oggi) di polizieschi: la serie dei libri Gialli di Mondadori", dove il colore rendeva visibile e riconoscibile la nuova collana italiana e si ispirava ad un'analoga produzione americana. L'editore allora, ricorda Guagnini, pubblicizzò inizialmente un genere d'importazione, dove la presenza di nostri autori era sostanzialmente artificiosa (dovuta ad una legge che ne imponeva una percentuale in ogni serie a prevalenza di scrittori stranieri) e lo qualificò come una proposta dichiaratamente "di consumo", ma non da sottovalutare perché, secondo il parere di Saba, "come dal serbatoio della letteratura cavalleresca era nato il *Furioso*, così dal grande serbatoio del romanzo poliziesco potrebbe nascere una grande opera, 'popolare' e 'di stile'". I Gialli Mondadori intendevano raggiungere un grande pubblico, conquistarlo con un linguaggio accessibile, con storie che facevano "volare il tempo" al lettore e con la promessa che, almeno nella fantasia letteraria, i delitti non sarebbero restati impuniti. Il pubblico premiò lo spazio dato al "nuovo" genere e gli autori assicurarono opere di qualità sempre migliore e ricche di analisi psicologiche e ambientali, adeguate ai lettori borghesi, moderni e attenti alla complessità del mondo contemporaneo. Dopo la fase di rodaggio e grazie alla sempre maggior professionalizzazione degli scrittori, passando per le censure del Minculpop che determinerà l'esterofilia dopo la II guerra mondiale, il giallo conoscerà in Italia nuova e maggiore fortuna a partire dagli anni Sessanta. Cifra comune dei decenni successivi saranno le collane proposte da altre case editrici, le diverse modalità di diffusione (con pubblicazioni periodiche e fascicoli pensati per la distribuzione anche nelle edicole) e soprattutto le trasformazioni del genere. Con *Il giorno della civetta* di Sciascia (1961) il delitto cessò di essere la feroce iniziativa di un singolo per diventare l'opera, smascherata ma impossibile da debellare alle radici, della malavita organizzata e il giallo, da racconto avvincente e ricco di risvolti psicologici, iniziò a qualificarsi anche come indagine sulla società. In un articolo del 1975 Macchiavelli affermava: "Scrivere gialli oggi significa assumersi un chiaro impegno politico, uscire da un genere d'evasione per entrare in una tematica impegnata, utilizzare questo genere di letteratura per portare precisi problemi sociali". Ecco dunque affiorare nelle pagine di questi scrittori un quadro morale "cupo e tormentato": Sciascia vi affronta il tema della collusione tra mafia e potere politico, Scerbanenco quello tra la città (la metropoli-Milano, teatro di conflitti sociali, emarginazioni, sradicamento) e la criminalità di massa, mentre Macchiavelli sviluppa i suoi romanzi ispirandosi a fatti di cronaca (quali gli attentati e il terrorismo) e li ambienta in una Bologna paradigmatica della corruzione e della violenza di un intero Paese. La Roma del *Pasticciaccio* di Gadda era invece, pur nella sua riconoscibilità topografica, lo scenario del "più assoluto giallo" (sono parole di Sciascia), quello senza soluzione, dal finale totalmente aperto e profondamente inquietante. I *detectives* protagonisti di queste storie sono morali ma antieroici, alle prese con questioni di attualità e ispettori ottusi, pessimisti nei confronti di una qual-

che forma di giustizia, imperfetti, a volte sgomenti e disorientati, ma non si tirano mai indietro. “Il giallo attuale – sostiene Guagnini – non si identifica più con i modelli canonici, ma ciò non perché sia morto o esaurito. Solo perché sono cambiati i termini di riferimento del genere, del contesto delle produzioni, della funzione, […] il canone giallo non è uno solo, vi sono tanti canoni quante sono state le fasi del poliziesco che si sono succedute dalle origini, da Edgar Allan Poe […] a Leonardo Sciascia […]. La violenza, l’atto delittuoso che si trova alla base del giallo non è quasi mai concepibile oggi nella sua mera natura di atto individuale, non può non essere fatto risalire a cause che sono più latamente sociali”. E ancora: “La storia del giallo è una storia di modi e di tipologie del cambiamento”: vi è spazio per le parodie di Luciano Folgore e di Carlo Manzoni, per “l’umor nero” di Andrea G. Pinketts, per l’ambientazione storica di Daniela Comastri Montanari e di Secondo Signoroni, per la cronaca interpretata da scrittori, e magari scrittori-giornalisti, cui si devono libri in grado di esprimere “una verità che va al di là della cronaca e al di là degli atti giudiziari e di entrare nella profondità di vicende che è difficile raggiungere attraverso i resoconti e i verbali ufficiali […], approfondimenti sul senso di tanti casi di cronaca che ci sfilano davanti nella lettura quotidiana dei giornali”. A questo proposito, è interessante il caso di Carlo Lucarelli, che ha portato in primo piano i misteri d’Italia in tv (con la celeberrima serie *Blu notte*), ma che esordisce come scrittore di romanzi dettati da un’inesausta passione per la ricerca storica. È utile a questo punto, per orientarsi in un panorama così fecondamente in crescita, ricorrere ad un termine trasversale, *thriller*, che unifica generi e sperimentazioni sempre più strettamente legati al linguaggio e all’esperienza cinematografici, che ha il comune denominatore di portare in scena (anche cartacea) la *suspense* unita all’azione. Il giallo, in tutte le sue sfumature, che sono anche *noir*, è sempre più metafora della realtà, considerata nelle sue accezioni più laceranti e violente, e la realtà è un’instancabile fornitrice di trame (Gadda era solito ricordare che è la realtà stessa ad essere “romanzesca”, “romanzeschissima”) che si riconoscono poi nei gialli di oggi, cui il lettore chiede azione, logica e possibilità di riflessione e approfondimento: “quanto più la metafora è ricca e problematica, tanto più aumenta il nostro grado di conoscenza della problematicità del reale”. Al centro delle aspettative e dell’interesse del pubblico sono, attualmente, anche le sperimentazioni linguistiche con cui tale metafora è espressa e delle quali sono prove esemplari il “linguaggio narrativo colorito, spesso intessuto di elementi gergali e di cadenze e tratti dialettali” di Macchiavelli e soprattutto il “parlato” dialettale di Camilleri, che non è solo un prolifico scrittore, ma un vero e proprio “caso”, almeno dalla seconda metà degli anni Novanta, con la sua Sicilia “emblema non solo dell’Italia” e il suo commissario Montalbano, portatore di comportamenti antistituzionali, fuori delle regole ma sempre dentro a una propria etica. Camilleri può essere preso come esempio convincente e poliedrico della contemporanea e sfaccettata identità del giallo, ora sempre più interazione di generi affini, al punto che è più opportuno parlare di generi del mistero. “Spesso il poliziesco” osserva Guagnini “s’intreccia infatti alla *spy story*, al giallo psicologico, al *thriller* e al *noir*, una galassia (o un arcipelago) di generi e di registri diversi”, o di sottogeneri accomunati dal brivido dell’intrigo e, nei casi più riusciti, da vere e proprie “gallerie di caratteri”, con detective-poliziotti-commissari-ispettrici indimenticabili, insieme a quell’altro personaggio, silenzioso ma onnipresente, non semplice sfondo ma macrocosmo magmatico, ineludibile e problematico che è la città, anche di provincia, dell’Italia odierna (così tendenzialmente multiculturale, multietnica, foriera di opportunità economiche e culturali, ma anche così densa di conflitti, emarginazione, sradicamenti e paure). Tutte caratteristiche che si riscontrano in una produzione di notevole qualità, che avvicina il lettore alla problematicità del reale grazie a pagine, trame e linguaggi mai banali e che contribuiscono dunque “al compito di una formazione civile che non è mai stato secondario nella letteratura di qualità” e che, nel panorama internazionale, differenzia e rende inconfondibile il “temperamento italiano” dei nostri gialli.

Chiara Marasco

Elvio Guagnini
Una città d'autore. Trieste attraverso gli scrittori Reggio Emilia
Diabasis
2009
ISBN 978-88-8103-497-0

Ancora oggi, riconosce con orgoglio Elvio Guagnini, Trieste «costituisce argomento di osservazione e di analisi per molti studiosi italiani e stranieri» (p. 13) conservando intatto il suo incorruttibile fascino di città d'autore. La storia tormentata di Trieste ha segnato profondamente l'animo dei suoi scrittori, fino a diventare un 'non luogo' che la letteratura ha rappresentato in tutte le sue contraddizioni, l'osservatorio ideale, diceva Slataper, per descrivere l'inquietudine dei moderni.
Attraversare dunque la letteratura triestina equivale a compiere un viaggio nel tempo e nello spazio, qualcosa che Elvio Guagnini, in collaborazione con «Il Piccolo» di Trieste, ha compiuto fra il 2003 e il 2004 pubblicando e curando complessivamente trenta romanzi e una raccolta di racconti (a «differenza di altre collane legate ai quotidiani , questa ha puntato sulla narrativa») e creando «una sorta di "canone" della letteratura novecentesca a Trieste», una collana che è divenuta «una biblioteca di base, un punto di partenza per conoscere la città degli scrittori e la città attraverso gli scrittori» (p. 10). Il volume raccoglie gli articoli, pubblicati sul «Piccolo», che hanno accompagnato la pubblicazione della collana. Sono testi con un carattere non accademico, rivolti al grande pubblico, che partecipa attivamente all'iniziativa, scrivendo, telefonando, offrendo consigli sulle scelte da attuare. Ne scaturisce una sorta di canone condiviso, il compromesso ideale fra curatore, editore e lettori, un'operazione affine all'allestimento di un'antologia, che propone gli autori che il curatore ritiene «indispensabili» per capire un periodo, una cultura, un territorio, una città.
Alla letteratura triestina Guagnini ha dedicato numerosi studi, portando a termine svariate iniziative volte alla diffusione dei molti modi di rappresentare una città «che soffre da sempre del complesso di emarginazione (la città "periferica", la città "dell'altra sponda", dell'"altra riva" di cui parlava Saba) e del problema della propria collocazione e del proprio ruolo» (p. 7). In un'antologia del 1980, *Introduzione alla cultura letteraria italiana a Trieste nel '900* (Trieste, Provincia di Trieste, 1980, p. 9), Guagnini forniva già i primi orientamenti, un primo approccio e un invito allo studio della «letteratura creativa del Novecento triestino».
Il volume pubblicato da Diabasis si rivela, invece, una sorta di catalogo di una biblioteca ideale, un primo canone che prova a dare finalmente organicità alla letteratura triestina del 900: Svevo, Magris, Tomizza, Tamaro, Quarantotti Gambini, Carpinteri & Faraguna, Bettiza, Rosso, Voghera, Saba, Pressburger, Slataper, Stuparich, Covacich, Mattioni, Madieri, Cecovini, Verne, Marin, Scerbanenco, Maurensig, Rumiz, Kezich, Chiara, Del Giudice, Pahor, Bianchi, Cergoly, Spirito: non è un semplice elenco e comprende, come è evidente, non solo scrittori propriamente triestini: «l'etichetta "triestina" applicata alla letteratura e alla cultura indica non solo scrittori nati e operanti a Trieste ma anche – per i tratti problematici affini, per alcuni comuni punti di riferimento contestuali e per il complesso intreccio di suggestioni e di apporti – scrittori di un'area molto vasta che spazia dalla Gorizia di Michelstaedter all'Istria di Quarantotti Gambini e alla Fiume di Morovich» (p. 15).
L'operazione di selezione compiuta da Guagnini è allo stesso tempo una scommessa e una sfida aperta, proprio perché non appare come un bilancio definitivo della letteratura triestina, ma anzi come un punto di partenza, un canone da integrare e arricchire.
Quella che Guagnini ricostruisce è una storia della letteratura che, pur essendo in parte legata al suo passato, «ha radici più vicine, otto-novecentesche», e appartiene alla «generazione di scrittori nati tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, con propaggini estese al secondo Novecento» (p. 7). In *Letteratura a Trieste*, Giorgio Voghera, invita a distinguere momenti storicamente e

culturalmente differenziati nella letteratura della città contestando la categoria «indifferenziata e indebita» di «triestinità» «oltre i termini storici e culturali che permetterebbero di cogliere una omogeneità tra il lavoro degli scrittori che si formano e sviluppano la loro attività tra fine Ottocento e primo Novecento». Una letteratura dai caratteri comuni, precisi e definibili (verità, autobiografismo, conoscenza delle teorie freudiane, massiccia presenza della componente ebraica) esiste, ma è circoscritta ai primi decenni del Novecento, a quel periodo cioè in cui Slataper, Svevo e Saba esprimono pienamente nelle loro opere «l'anima triestina».
La cultura e la letteratura triestina, ci ricorda Guagnini nella Premessa, ricevono il primo significativo segno di interesse da parte della rivista «Solaria», che fra il 1928 e il 1929 dedica due numeri monografici a Saba (unico poeta di cui si occuperà la rivista) e a Svevo, allargando poi il proprio interesse nei confronti di altri autori giuliani. Caratteri di una poetica comune si ritrovano nelle parole del critico Pietro Pancrazi, che, in un articolo del 18 giugno 1930, sancisce la nascita ufficiale della letteratura triestina.
Nel corso del Novecento «una letteratura triestina continua ad esistere» (p. 26), ma col tempo poi finisce per stilizzarsi, per ripiegarsi su se stessa, per autocelebrarsi perdendo la sua autenticità e trasformandosi in una «letteratura sulla triestinità». Gli scrittori della nuova generazione non possono liberarsi del passato e spesso lo ripropongono imitandolo in forme retoriche e false; talvolta invece la letteratura si confonde con la saggistica in un gioco di specchi che solo in parte ci rivela una letteratura al tramonto (Cfr. Angelo Ara-C. Magris, *Trieste. Un'identità di frontiera*, Torino, Einaudi, 2007). Eppure Guagnini, accanto a questa letteratura di carta, scopre pagine vive, anche se spesso attraversate dalla tragicità, come in Bettiza (*Il fantasma di Trieste*), o dal realismo e dall'insoddisfazione di Covacich. E ancora: *Danubio* di Magris rappresenta il simbolo della frontiera, con il carattere di un «viaggio anche interiore» (p. 24), *L'onda dell'incrociatore* di Quarantotti Gambini è «giocato sui processi della memoria» (p. 37). Si succedono poi nomi e opere note e meno note, nomi talvolta fin troppo famosi presso il grande pubblico, come quello di Susanna Tamaro, amata e meno amata: e Guagnini però ci presenta un'autrice inedita, recuperando il suo primo e poco conosciuto romanzo, *La testa fra le nuvole*, «una favola straziante e crudele» che ci restituisce un «ritratto più mosso e articolato della scrittrice» (p. 31). Fra gli altri si ricordano Tomizza, iniziatore con *Materada* (1960) della letteratura di frontiera che a volte si trasforma in «"dramma" della frontiera», in «sbandamento» e «lacerazione» (pp. 27-28), e Renzo Rosso, che con *L'adescamento* inaugura una nuova stagione della letteratura triestina del Novecento.
Emerge in tutti un forte legame alla propria terra: i colori, i confini e i profili dei luoghi triestini e dei «paesaggi dell'anima» (p. 99), come li definisce Biagio Marin, riemergono attraverso i processi deformanti della memoria e del tempo.
L'autobiografismo, infatti, percorre come uno filo sottile tutta la letteratura triestina, anche le pagine dei suoi ultimi interpreti in ordine di tempo come Tullio Kezich, che nel libro di racconti, *Balilla a Trieste*, ricorda la propria infanzia e la propria adolescenza per giungere alla consapevolezza che «Il tempo perduto, quando lo ritroviamo dentro di noi, non va contemplato con il distacco dello spettatore. Pretende di essere abitato, pretende che in un lampo […] noi torniamo a essere quella cosa là. A sentire in quel modo, a nutrirci di pensieri e sentimenti che consideravamo obliterati, a esprimerci con la voce di allora» (p. 120).
Nella famosa intervista rilasciata a «l'Espresso» nel 1981 e poi ripubblicata in *Perché leggere i classici* (Milano, Mondadori, 1995, p. 8), Italo Calvino raccomandava la lettura diretta dei testi «scansando il più possibile bibliografia critica, commenti, interpretazioni» che possono diminuire il piacere della lettura.
I trentadue articoli di cui si compone il volume di Guagnini sembrano rispondere a quelle regole di essenzialità: al lettore viene finalmente lasciata la libertà di rapportarsi con il testo senza l'intromissione di inutili «cortine fumogene». Sembra anzi che Guagnini abbandoni per un attimo le vesti dell'accademico, del critico rigoroso per indossare quelle del lettore appassionato; così, mentre racconta gli scrittori, recupera frammenti di memoria, ricordi autobiografici che lo hanno legato ad alcune di quelle voci. Rinunciando a interminabili introduzioni o complicati apparati critici, le agili

presentazioni pubblicate su «Il Piccolo» e poi inserite nel volume, puntano a fornire solo «note e sussidi chiari», nessun fronzolo, solo indicazioni che aiutino il lettore ad approfondire la sua lettura, senza cercare nei testi qualcosa di sorprendente, ma mostrando semplicemente quel "qualcosa" che Mario Lavagetto auspica in *Eutanasia della critica* (Torino, Einaudi, 2005, p. 96), qualcosa che è già nel testo, «la trama e il valore del tessuto che ci corre tra le mani», qualcosa di filtrato attraverso la vita, le esperienze, i profili e i paesaggi di una città, immagini che rimbalzano dalle pagine degli scrittori alle pagine di un testo che cerca di essere di quella letteratura il ritratto più autentico.
Gli ultimi due capitoli di *Una città d'autore*, entrambi dedicati a *Trieste, ventisette racconti* chiariscono il senso e la ragione dell'intera iniziativa: i racconti contenuti nella specialissima Antologia non sono solo belle pagine, ma insieme «testimoniano la vitalità, la pluralità, la problematicità, la potenzialità della ricerca narrativa di un territorio. E che testimoniano lo spessore di una tradizione, di ieri e di oggi, tuttora aperta a nuove accessioni e a nuovi sviluppi» (p. 167).

Guglielmo Pispisa

Angelo Guglielmi
Il romanzo e la realtà. Cronaca degli ultimi sessant'anni di narrativa italiana
Milano
Bompiani
2010
ISBN 978-88-452-6524-2

I saggi raccolti in questo volume, scritti fra il 1958 e il 2008, vengono aggiornati e collocati in prospettiva secondo il peculiare percorso di letture di un critico militante, quale Guglielmi stesso si definisce, al fine di ragionare sul rapporto esistente fra narrativa e realtà. Una realtà – il critico tiene a precisarlo – che, per l'artista moderno, non può essere rappresentata nella sua apparenza. Il reale non coincide più col suo apparire, e quest'ultimo non può più essere caricato di valore simbolico senza banalizzarlo, ma va per altre vie riprodotto, escogitando «soluzioni alternative allestendo strumenti vari e diversi di resistenza e di contrasto che insieme vanno a riempire i rutilanti armadi delle avanguardie degli ultimi centocinquant'anni». Prima fra queste soluzioni alternative si posiziona la lingua, curata dagli scrittori d'avanguardia come lo strumento sul quale si fonda il senso intero della loro arte. Quando Guglielmi si riferisce agli autori di avanguardia, però, lo fa in modo generale e inclusivo, ritenendo che ogni scrittore contemporaneo (almeno ogni scrittore contemporaneo degno della sua attenzione) non possa che essere definito d'avanguardia. Ciò perché, essendo ormai impraticabile un rapporto diretto con il mondo e la realtà così come appare, si deve trovare una via alternativa all'imitazione della natura e della bellezza, il che conduce appunto nel territorio dell'avanguardia. Un concetto di avanguardia, dunque, che ricomprende sia la rappresentazione della realtà – la quale è meta agognata di ogni scrittore, seppure attraverso le più diverse raffigurazioni – sia, addirittura, il romanzo *di fatti*, ossia l'intreccio, eletto da molti autori contemporanei a veicolo prediletto per allargare la cerchia dei lettori.
Sotto questa lente di ingrandimento posta su Reale e Letteratura sfilano gli autori che Guglielmi ritiene più significativi, se non addirittura tra i migliori. L'approccio alla realtà di Moravia è ritenuto di natura interpretativa e rimane inficiato dalle sue certezze ideologiche precostituite, che ne alterano irrimediabilmente la visione. Al contrario, Gadda, che pure indulge in giudizi ideologici e perfino in umoralità incongruenti, non cade nell'insidia di innalzare tali umori privati al rango di metro di valutazione del reale, ma si limita a evocarlo con l'intensità della sua scrittura fisica, antiemozionale e antiretorica. Anche la parentesi neorealista del dopoguerra, in apparenza foriera di un rinnovato rapporto tra la natura e le forme della sua rappresentazione, non avrebbe restituito alla cultura italiana il senso della realtà, ma solo fornito più spregiudicati strumenti narrativi per raffigurarne, ancora, soltanto l'apparenza. A tale conclusione giunge anche Calvino – Guglielmi riporta uno scambio epistolare avuto con lui – che col suo *Barone rampante*, abbandonata la voga realista della precedente produzione, attraverso la fiaba letteraria non fa che cogliere quantomeno un brandello di realtà da una posizione defilata, posto che affrontarla in campo aperto non si può più, tantomeno con gli ingannevoli espedienti retorici del neorealismo.
La decostruzione dei meccanismi rappresentativi del reale prosegue con la freddezza chirurgica di Arbasino. Una negatività controllata, che richiama quella di Giorgio Manganelli. Pure lui trae ispirazione dall'odio verso una condizione umana intrappolata in sovrastrutture insensate quanto precise, riversando il suo umore perfido in una lingua vertiginosa che prende letteralmente il posto della realtà e passa dall'essere strumento a epicentro della narrazione. L'esatto contrario, ad avviso dell'autore, dell'irosità facile e ricattatoria del marxismo spurio di Pasolini, tutto rivolto a una semplificazione del mondo che ne rivela la visione reazionaria.
Il descritto atteggiamento antagonista rispetto ai «processi di falsificazione in atto nelle strutture del reale» d'un tratto però muta. Dal movimento di ribellione giovanile e operaio della fine degli anni

sessanta, il critico trae l'impressione che la realtà non sia più quella macchina di mistificazione che gli scrittori avevano ragione di sabotare. Al contrario, per dar conto di questa nuova realtà, la cui rappresentazione canonica è ora auspicabile, gli scrittori sono chiamati a recuperare la funzione comunicativa della lingua messa finora da parte a vantaggio di una criptica e contraddittoria funzione poetica. Nanni Balestrini passa dalla sperimentazione combinatoria di *Tristano* (Milano, Feltrinelli, 1966), risultato di un forsennato montaggio di materiali già esistenti e fra i più svariati, al linguaggio basico con cui racconta la lotta operaia torinese del ’69 in *Noi vogliamo tutto* (Milano, Feltrinelli, 1971). Una lingua di nuovo accessibile, bassa, ma profondamente diversa da quella propria del neorealismo o dell'intimismo borghese, una lingua scelta appositamente per la sua comprensibilità che però non è già inquadrata in un sistema di comunicazione autoritario.
In questo campo semantico si inscrivono la collana feltrinelliana *Franchi narratori*, che raccoglie voci irregolari rispetto ai canoni della letteratura “pura”, ma anche titoli usciti per altri editori, come *Il retroscena* di Domenico Cuppari (Milano, Ottaviano, 1975) e *Mi ricordo anchora* di Pietro Ghizzardi (Torino, Einaudi, 1976). Libri, questi ultimi due, di non-scrittori semianalfabeti che usano una lingua povera, insufficiente e perciò libera da ogni convenzione, sia di ordine grammaticale e sintattico che di ordine sociale. Si intravede in questa lingua la naturale evoluzione dei tentativi, divenuti a lungo andare manieristici, della letteratura colta di contrastare la mistificazione insita nel reale. L’effetto più importante di simili operazioni non produrrebbe però, a parere di Guglielmi, una maggiore sincerità – crederlo non distanzierebbe la sua visione da quella, tanto vituperata, propria del pauperismo semplificatorio di Pasolini – ma consisterebbe nel ricavare un linguaggio che vada oltre il ruolo di mediazione intellettuale solitamente attribuitogli, oltre le parole di cui è composto, per farsi quasi gesto, atto; una lingua che non parla della realtà, ma è la realtà. Qui Guglielmi è molto meno distante da Pasolini di quanto non gli piaccia credere. Nel suo scommettere su una lingua realmente povera, distinta da quella artefatta degli esercizi di stile avveduti di autori “alti”, c’è evidente un’attenzione per la marginalità sociale, ritenuta più genuina di ogni sofisticato tentativo di imitazione, che il critico dissimula a stento col ricorso a illazioni un po’ pretestuose: «La letteratura colta impara dalla letteratura non colta a non essere letteratura.» Pare più che altro che la sua dichiarata avversione per Pasolini, come pure per la letteratura verista, derivi dall’orgoglio intellettuale che lo induce a rifiutare la lettura socio-antropologica e valoriale che un altro intellettuale trae dalla propria analisi della realtà, perché quelle conclusioni vuol trarle egli stesso compulsando materiale di prima mano, documenti, fatti, azioni, linguaggi non filtrati dall’occhio altrui, ma assemblati con tocco minimale, per non sporcargli il piacere di arrivare per primo a fornirne un’interpretazione.
Nell’ultima parte del libro, dedicata alla narrativa più recente, a Pier Vittorio Tondelli è riconosciuto, postumo, l’inesausto lavoro di ricerca, tutto filtrato attraverso la sua lucida emotività. Uno stato di grazia che gli ha permesso di realizzare da un lato il recupero della trama, già abbandonata all’epoca della neoavanguardia, e dall’altro un tentativo di «salvare la lingua dalla distruzione in cui è stata trascinata dall’uso di massa e restituirle autenticità e autorità di espressione.» Una prova nella quale si sarebbero cimentati negli anni novanta anche gli scrittori che Guglielmi definisce «dell’eccesso», primo fra tutti Niccolò Ammaniti.
Altro tema ricorrente è quello del ritorno a una letteratura fondata sul recupero di materiale documentario, diari, biografie, romanzi storici o modellati sulla cronaca più o meno recente. Gli esempi sono molti e della grana più varia, dalla biografia romanzata della vita di Dino Campana estesa in *La notte della cometa* da Sebastiano Vassalli (Torino, Einaudi, 1984) a quella frammentaria di Bobi Bazlen che Daniele Del Giudice compone nel suo *Lo stadio di Wimbledon*, (Torino, Einaudi, 1983), dall’avvincente rivisitazione epica della storia della banda della Magliana di Giancarlo De Cataldo in *Romanzo criminale* (Torino, Einaudi, 2002) alla disfatta di Adua del composito affresco linguistico di Carlo Lucarelli ne *L’ottava vibrazione* (Torino, Einaudi, 2008), fino al dirompente *Gomorra* di Roberto Saviano (Milano, Mondadori, 2006). Guglielmi vi identifica il tentativo di recuperare la «pratica della realtà» puntando su materiali appartenenti a una realtà innegabile perché personalmente vissuta o stigmatizzata negli archivi storici e dunque, a

parere del critico, sottratta alla falsificazione del quotidiano.
Se pure ciò fosse vero – e pur volendo tralasciare che il passato è soggetto alla mistificazione dell'interpretazione non meno di quanto il presente sia corrotto dal banale della reiterazione quotidiana – anche quest'ultima, pure acuta, notazione non si sottrae al peccato originale dell'intero volume. Ogni volta che il critico si accosta a un'opera si ha l'impressione che non lo faccia per formarsi un'opinione, ma che cerchi di cavarne conferme dell'idea di letteratura che si è, già da tempo, precostituita e nella quale risulta centrale l'esperienza da lui maturata con le neoavanguardie. Da quella esperienza tutto deriva e a quella tutto ritorna, e se si vuole trarre spunti di riflessione dalle analisi senz'altro interessanti e sofisticate di Guglielmi, per avventurarsi però in una direzione autonoma, sarà bene tenere presente questo dato.

Giovanni Di Malta

Francesca Izzo
Democrazia e cosmopolitismo in Antonio Gramsci
Roma
Carocci
2009
ISBN 978-88-430-5036-9

Gramsci sosteneva che gli «insegnanti che sono maestri, dànno nell'insegnamento una grande importanza alla storia della loro materia» (*L'Università popolare*, «Avanti!», 29 dicembre 1916). Da questo punto di vista il bel libro di Francesca Izzo (*Democrazia e cosmopolitismo in Antonio Gramsci*, Roma, Carocci, 2009) è uno studio schiettamente gramsciano, che si articola su due verità di fondo: le interpretazioni odierne dei *Quaderni del carcere* sono il risultato di un processo storico e di un dibattito articolato e controverso, e lo stesso Gramsci è giunto alle sue più tarde formulazioni della filosofia della prassi attraverso un percorso intellettuale e politico inscindibile dai suoi ultimi risultati testuali. Il risultato è un'opera complessa che accontenterà gli specialisti, ma che può essere anche un ottimo punto di partenza per chi vuole iniziare ad approfondire i suoi studi gramsciani. Sebbene la studiosa non affronti il tema delle concezioni letterarie di Gramsci, la ricchezza di spunti indiretti che il suo libro offre alle indagini sulla modernità letteraria è difficilmente trascurabile, anche perché, nella lettura della Izzo, «i *Quaderni* offrono una teoria, articolata e concettualmente densa, del Moderno e della sua crisi» (p. 20).
Democrazia e cosmopolitismo in Antonio Gramsci è composto da nove capitoli che derivano da saggi, aggiornati e rivisti, pubblicati dall'autrice tra il 1985 e il 2008; una rielaborazione più puntigliosa avrebbe potuto evitare alcune ripetizioni che episodicamente appesantiscono la lettura. Il primo capitolo, tra i più articolati e persuasivi dell'opera, tratta dell'evoluzione del marxismo di Gramsci dagli scritti giovanili ai *Quaderni*. Qualche lettore potrebbe trovarvi eccessivamente ridimensionato il ruolo di Marx nel pensiero del giovane Gramsci, e chiedersi perché ad oggi la teoria gramsciana della traducibilità dei linguaggi non trovi applicazione nello studio della stessa produzione di Gramsci – come peraltro ha proposto Domenico Losurdo (*Antonio Gramsci dal liberalismo al "comunismo critico"*, Roma, Gamberetti, 1997, pp. 128-134). Ma proprio quando si trova qualche passaggio non del tutto convincente risalta l'energia strutturale dell'impostazione che l'autrice ha dato alla sua opera, perché il lettore è continuamente sollecitato a interrogarsi sulla ricezione di Gramsci, sui legami tra l'esegesi gramsciana e il divenire storico. Il capitolo culmina nella ricca discussione del marxismo dei *Quaderni*, dove la studiosa individua un «ritorno a Marx» (p. 49) che lega al nucleo della sua lettura gramsciana: «i *Quaderni* sono il contributo che dal carcere Gramsci intende dare perché si affermi un processo che abbia il "cosmopolitismo democratico" come stella polare». La Izzo infatti vede al centro dell'attività teorica e politica di Gramsci una interpretazione dello Stato come il soggetto machiavellisticamente "principe" della modernità, attraversato da una crisi irreversibile che spinge alla costruzione del nuovo soggetto democratico internazionale (cosmopolitico). L'autrice riconosce in Marx il motore teorico di questo percorso, in quanto per Gramsci «la filosofia marxiana è la sola filosofia che pone il problema (e lo risolve nel concetto-azione della filosofia della prassi) dell'unità di filosofia e politica, di politica e storia (formulazione che traduce a livello di teoria dell'egemonia l'unità di politica e produzione teorizzata nel periodo ordinovista)» (p. 50).
Il secondo capitolo si concentra, come recita il titolo, sui rapporti tra «filosofia della prassi e modernità», interrogandosi sul decorso negativo della fortuna di Gramsci in Italia, visto come il risultato di una impostazione che «respinge come estranea ogni visione dialettica che miri a connettere criticamente produzione, cultura e politica» (p. 75), come espressione di «una visione della modernità imperniata su traiettorie lineari e obbligate del suo processo di affermazione ed espansione» (p.

76). Ripercorrendo il cammino teorico gramsciano che interpreta il «materialismo storico come filosofia della prassi», come «teoria autonoma e rivoluzionaria» (p. 80) fondata sulla filosofia di Marx in quanto «teoria della contraddizione» (p. 81), la studiosa ribadisce la sua interpretazione del pensiero di Gramsci come strumento euristico (e di trasformazione) della modernità, un pensiero caratterizzato dalla «tensione al superamento dei limiti statalistici entro i quali la filosofia moderna aveva trovato la sua forma» (p. 96).
Il terzo capitolo affronta la teoria gramsciana del soggetto storico, sottolineando che «la concezione dello Stato-nazione, così come viene elaborata nei *Quaderni*, assume l'icastica pregnanza di un paradigma storico-filosofico» (p. 105), e che per Gramsci «la ragione moderna, nata in Europa, è ragione intrinsecamente politica e pone il problema della democrazia […] ma senza che possa pienamente risolverlo». La studiosa discute i termini nei quali, nella concezione della modernità propria dei *Quaderni*, «vengono fissati alcuni passaggi fondamentali che ne individuano l'origine, gli sviluppi, la crisi» (p. 106), sottolineando il contrasto tra la proposta gramsciana di una «"riforma intellettuale e morale" di massa» (p. 110) e l'ottica di Croce, che per Gramsci «non è in grado di espandersi in tutta la società» (p. 116). L'autrice individua nella problematicità del soggetto storico la cifra costitutiva della filosofia gramsciana, nella quale «non c'è né ci può essere un punto (una coscienza) del mondo dove l'unità sia realizzata se appunto la filosofia della prassi è coscienza critica delle lacerazioni» (p. 119). Inizia a delinearsi con chiarezza il significato del nesso tra democrazia e cosmopolitismo che dà il titolo all'opera della Izzo: si tratta della «dimensione storico-epocale, mondiale di messa in movimento di sterminate masse umane» che «tendono a diventar soggetto. La struttura del mondo moderno è segnata in profondità da questa attivazione» (p. 120).
Il quarto capitolo tratta del legame istituito da Gramsci tra la filosofia moderna, la soggettività statuale e la sua crisi discutendo il ruolo centrale della figura e dell'opera di Machiavelli nei Quaderni: «Gramsci sintetizza nell'opera del Segretario fiorentino la morfologia di un'intera epoca storica, […] ne deduce indicazioni ed elementi di una nuova fase della modernità post-statuale (il moderno principe)» (p. 123). È un momento cruciale per l'interpretazione della studiosa, che vede nel Gramsci dei *Quaderni* una ritraduzione dell'«idea di comunismo e di internazionalismo che era al fondo della sua adesione alla Russia dei Soviet in una forma di cosmopolitismo che […] sviluppi la radice democratica dello stato moderno. Un cosmopolitismo democratico: è questa, a mio avviso, l'idea del comunismo che circola nei quaderni» (p. 137). Il quinto capitolo e il sesto, dedicati al passaggio «dalla territorialità all'industrialismo» e alla dialettica tra «nazione e cosmopolitismo» nei *Quaderni*, completano il percorso ermeneutico proposto dall'autrice, concentrandosi rispettivamente sul «nesso di reciproca implicazione di democrazia e egemonia» (p. 149) e sul concetto di nazional-popolare, la cui «forza e […] densità teorica», sottolinea opportunamente la Izzo, «è stata in larga misura fraintesa e sostanzialmente trascurata» (p. 168).
Anche se il lettore potrebbe sentire la necessità di un più articolato e persuasivo supporto di citazioni testuali a fondamento di diversi passaggi, talvolta tutt'altro che secondari, l'efficiente percorso argomentativo dell'autrice porta a compimento una lettura organica volta a individuare, nello studio gramsciano delle potenzialità egemoniche dell'industrialismo americano, il passaggio cruciale che conduce all'attualità di una svolta cosmopolitica capace di affrontare la crisi di egemonia che attanaglia il mondo moderno. Completano il volume due interessanti capitoli dedicati alla ricezione italiana di Gramsci (sui convegni gramsciani del 1958, 1967 e 1977 e sul Gramsci di Cesare Luporini), e un capitolo dedicato al tema della questione ebraica discussa nel carteggio tra Gramsci, Tatiana Schucht e Piero Sraffa. Amarus in fundo, quest'ultimo capitolo non riesce a proporre un efficace inquadramento della posizione di Gramsci sul tema della questione ebraica, e segna un cedimento dello spessore critico della discussione che, fino a questo punto dell'opera, si distingue per un livello qualitativo encomiabile. Sbrigativamente la posizione di Gramsci viene liquidata in termini di mero "assimilazionismo", tanto che la Izzo attribuisce a Gramsci l'idea che «la questione ebraica sia riducibile alla questione della sopravvivenza-superamento di forme di vita arcaiche» (p. 228), e una piatta «adesione all'impianto illuministico-liberale della questione ebraica, che pone in termini individualistici il tema dell'emancipazione, sia per ragioni "statuali" che "culturali"» (p. 230). La

discussione si rivela farraginosa e fuorviante, e la studiosa non discute, e soprattutto non condivide con il lettore alcuni passi cruciali di Gramsci, che in realtà si pronuncia per il «riconoscimento del diritto per le comunità ebraiche dell'autonomia culturale […] e anche dell'autonomia nazionale nel caso una qualche comunità ebraica riuscisse […] ad abitare un territorio definito» (Gramsci a Tatiana Schucht, 12 ottobre 1931).

Angela Francesca Gerace

Giuseppe Langella
Manzoni poeta teologo (1809-1819)
Pisa
ETS
2009
ISBN 978-88-4672-230-0

L'ammirazione manzoniana per il Vico «filosofo della storia», nonché «inventore di un metodo di ricerca e d'interpretazione delle fonti ingegnoso quanto fecondo» (p.7), deducibile dai riferimenti disseminati in alcuni frammenti destinati all'incompiuta seconda parte delle *Osservazioni sulla morale cattolica*, nelle *Notizie storiche* premesse all'*Adelchi* e nel *Discorso sur alcuni punti della storia longobardica in Italia*, risale a una frequentazione giovanile libera da ogni intento strumentale e si concretizza in una ripresa attualizzatrice dell'opera vichiana in varie sedi degli scritti risalenti al secondo decennio dell'Ottocento.
A una disamina delle variabili tematiche agenti nel *corpus* testuale di riferimento sono dedicati i saggi raccolti in volume da Giuseppe Langella che, in una prosa agile e sobria, ripercorre le tappe evolutive della poetica manzoniana, analizzando i prestiti concettuali originari che, derivati dalla meditazione della *Scienza nuova*, stanno alla base della concezione della storia e della letteratura dello scrittore milanese. E se «tale ricognizione deve necessariamente prendere le mosse dalla coscienza, che fu sempre viva in Manzoni, di essere stato chiamato a votarsi alle Muse» (p. 15), è altresì necessario ricordare come questa convinzione abbia trovato variegati percorsi esplicativi - dai toni satirico-pariniani dei *Sermoni* (1803-1804) all'indignata serietà del carme *In morte di Carlo Imbonati* (1805-1806), dagli accenti d'ispirazione sacrale del poemetto mitologico *Urania* (1809) al misticismo idillico degli sciolti *A Parteneide* (1809-1810) e delle prime ottave della *Vaccina* (1812), fino alla consacrazione totale ai valori religiosi degli *Inni Sacri* (1812-1822) -, pur sempre postulando «a corollario, l'assunzione consapevole di un ruolo» (*ibidem*), derivante dalla considerazione del difficile periodo storico di cui lo scrittore si percepisce quale testimone. Se la civiltà corrotta in cui il giovane intellettuale si trova a dover operare bandisce gli onesti poeti considerandoli anacronistici, privilegiando volgari cicisbei e nuovi cortigiani, allora la riflessione dell'autore nel *Panegirico a Trimalcione* si volge verso l'amaro confronto tra le figure del parassita odierno e dell'aedo antico, assumendo gli accenti sarcastici di una critica rivolta ai costumi corrotti di un'età ormai priva di valori morali e civili.
Rielaborando il pensiero vichiano sui cicli storici, Manzoni si erge a spettatore dell'avvenuto passaggio all'età della barbarie, «dove il pensier da la parola è sempre / altro, e virtù per ogni labbro ad alta / voce lodata, ma nei cor derisa» (*In morte di Carlo Imbonati*, vv. 123-5), dipingendo gravemente il quadro della completa abiezione del genere umano. Al modello della «resistenza passiva» (p. 21) decantato negli sciolti, fa seguito, in *Urania*, la prospettiva di un impegno attivo che deve essere proprio dell'artista, chiamato a celebrare la funzione educativa connaturata all'atto poetico e a configurarsi quale vate della nazione, novello 'poeta teologo' «che rifonda la civiltà su basi religiose» (p. 24), richiamando palesemente la definizione vichiana e connettendola al tema neoclassico della lirica civilizzatrice.
Il binomio poesia-religione assume, negli anni, per Manzoni un'importanza radicale, condensando l'idea che «le verità [...] di cui la poesia è chiamata a farsi interprete e mediatrice pertengono alla sfera religiosa o da essa discendono» (p. 28) in forma allegorica, quali Virtù che infondono la conoscenza agli uomini che hanno eretto lo sguardo verso il cielo e che sanno farsi intercessori del divino presso l'umanità, attraverso il canto che dispensa la civiltà. Tali sono gli auspicati poeti teologi.
L'idea manzoniana del dovere formativo del poeta risulta dunque ampiamente debitrice nei confronti della *Scienza nuova*, seppur con alcune differenze, sapientemente analizzate nel testo, giacché

la «religione fornisce al moderno poeta teologo la materia, mentre l'ammaestramento morale è lo scopo consapevolmente assunto» (p. 32). Tappa imprescindibile al perseguimento di tale compito è l'introduzione della materia popolare attuata da Manzoni nei versi proemiali della *Vaccina* in cui si «tratteggia un'immagine ascetica del poeta» (p. 34) e si compie il passaggio dalla dimensione paganeggiante, ancora presente in *Urania*, alla visione cristiana che costituirà il fulcro della vocazione poetica dello scrittore. Un iter la cui ultima tappa sarà il reperimento del codice, del mezzo espressivo al contempo alto e facilmente comprensibile attraverso cui trasmettere agli uomini le verità divine: la lingua e i temi delle Sacre Scritture e della cerimonia liturgica, soluzioni alle due questioni (il problema della lingua e dei contenuti delle opere poetiche) che impegnarono il giovane Manzoni fin dalle prime prove letterarie.
Ne deriveranno gli *Inni Sacri*, di cui i primi quattro (*La Risurrezione*, *Il Nome di Maria*, *Il Natale*, *La Passione*) composti tra il 1812 e il 1815, il quinto (*La Pentecoste*) con una redazione più travagliata (dal giugno 1817 all'ottobre del 1822). Se ogni nobile sentimento che ispiri atti di pietà e giustizia deriva dalla religione, allora nei valori religiosi è riconoscibile «il fondamento indispensabile di ogni umanesimo» e di ogni civiltà; così «compito del poeta diventa […], per Manzoni, quello di affiancare il magistero della Chiesa, che di quei valori è depositaria e annunciatrice, celebrando la santità e la bellezza dei misteri in cui rifulge l'amore redentivo di Dio nei confronti della sua creatura, modello supremo di ogni rapporto umano, di ogni forma sociale di convivenza, e caparra di salvezza, fondamento sicuro della speranza, promessa di beatitudine e di vita eterna» (p. 40).
Il ripensamento manzoniano dell'idea vichiana di un contatto tra umano e divino avviene in chiave cristiana, concretizzandosi nel progetto letterario degli *Inni*, che avrebbero dovuto «ripercorrere la grande *historia salutis* del genere umano» (*ibidem*). Allontanato l'elemento mitologico dal contesto ormai prettamente sacrale della dimensione poetica cristiana, Manzoni non auspica «una religione piegata a *instrumentum regni*, quanto piuttosto […] una politica e […] una vita civile e sociale laicamente ispirate agli ideali evangelici» (*ibidem*, p. 49). E proprio alla diffusione di tali ideali può esser consacrata l'esistenza e l'impegno del poeta teologo, profeta «mediatore di eventi salvifici e di verità rivelate che hanno […] cambiato il senso e il corso della storia e assicurano al credente un destino di beatitudine eterna» (p. 53).
Scorrendo analiticamente la struttura e i motivi dell'opera innografica e del *Conte di Carmagnola*, Langella isola alcune direttive comuni (tra cui risalta il contrasto volontà-natura umana), evidenziando una tramatura stilistico-tematica intertestuale organica alla concezione manzoniana del 'poeta teologo', concepito come parte attiva di un'antropologia cristiana. Al dramma umano della «natura 'lapsa'» (p. 88), contemplato nel *Natale* e nella *Passione* e storicizzato nella tragedia del *Carmagnola*, si contrappone la celebrazione dei fasti ecclesiali della *Pentecoste*, peraltro esaminata nelle sue fasi di gestazione per cui nella stesura del 1817, ancora caratterizzata da una visione tragica e sviluppata in «chiave di pessimismo creaturale» (p.102), si riflette sul mistero della salvezza divina dell'uomo, tentato e dominato dal Male e calato in un progetto provvidenziale, laddove nella seconda *Pentecoste* (1819), inneggiando alla «progenie» (p.185) cristiana dei primi martiri della fede e ponendosi sotto «l'egida agostiniana del *De civitate Dei*» (p.194), si esalta la Chiesa militante indirizzandosi verso i toni completamente celebrativi propri «di un inno addirittura ecclesiologico» (p.130). Comune a entrambe le elaborazioni è il «principio della universalità della grazia» (p. 110), così lontano dalle tesi gianseniste che pure, nell'abbozzo del 1817, risultano per alcuni versi conciliabili con gli assunti dello scrittore milanese.
Al di là dell'annosa questione delle influenze gianseniste, è necessario considerare come lo spartiacque tra le due redazioni sia la composizione delle *Osservazioni sulla morale cattolica* (1819), opera che, mirando alla difesa e all'illustrazione dei principi di base della dottrina morale della Chiesa, affonda le radici «nella riconosciuta bontà e inalterabilità della legge dettata da Dio, da cui l'uomo non può comunque prescindere per salvarsi» (p. 123). L'intenzione apologetica autoriale non inficia la lucida distinzione tra 'fatti' e 'principi', tra l'operato umano incline all'errore e al peccato e le verità dogmatiche di natura divina di cui l'uomo di Chiesa deve farsi mediatore e che non possono essere intaccate dalla condotta indegna e poco esemplare spesso adottata dai ministri.

Né la prospettiva religiosa intacca l'approccio intellettuale alla trattazione dello *status* della morale che, sia laica che cristiana, «consiste nell'offerta suprema di sé a beneficio degli altri» (p.145) e può essere incarnata soltanto da una Chiesa che si costituisca quale *civitas Dei* e che sia, pur con la considerazione della contingente fragilità individuale, anche e soprattutto specchio di virtù.

Angela Francesca Gerace

Stefano Lazzarin
Fantasmi antichi e moderni. Tecnologia e perturbante in Buzzati e nella letteratura fantastica otto-novecentesca
Quaderni del Centro Studi Buzzati. 5
Pisa-Roma
Fabrizio Serra Editore
2008
ISBN 978-88-6227-042-7

Partendo dal riconoscimento maupassantiano tardottocentesco della «mutazione antropologica» (p. 11) determinata dalla progressiva scomparsa del mistero a fronte del veloce sviluppo scientifico e tecnologico, il saggio sviluppa la riflessione sul mutamento di *status* (a cavallo tra i secoli XIX e XX) del soprannaturale, non più indizio riconoscibile di un universo preternaturale, ma segno rinviante a una dimensione dell'ignoto che diviene tanto meno perturbante quanto più avanza il dominio della Scienza e della Tecnica. Le ricadute che l'assottigliamento del regime della paura ha sulla letteratura fantastica sono destinate a diventare, secondo il Maupassant delle *Chroniques*, sempre più preponderanti, fino a decretarne la probabile fine. Ma se le «scoperte tecnologiche minano le basi stesse su cui sorgono le finzioni poetiche» (p. 12), esse sono pur dotate di un potere perturbante che le rende veicolo proprio di quel senso dell'inesplicabile che sembrano sradicare dalla realtà associata contemporanea.
Il rapporto tra letteratura fantastica otto-novecentesca e tecnologia è il *focus* tematico su cui si concentra lo studio di Lazzarin, che si avvale del metodo analitico, condotto in prospettiva comparatistica (alternata alle sezioni monografiche dedicate a Buzzati), nel tentativo di fornire altresì una panoramica della «rappresentazione letteraria degli oggetti tecnologici» (p. 14), introdotti sovente, nei testi letterari, attraverso un processo straniante che ne sostanzia l'intrinseca caratteristica di *unheimlich*.
L'indagine della «transizione dalle forme ottocentesche alle forme novecentesche della letteratura sul soprannaturale» (p. 15) parte dalla considerazione dell'atteggiamento manieristico e nostalgico della letteratura di fine ottocento, che connoterà progressivamente anche il fantastico novecentesco, per approdare alla teorizzazione delle modalità tematico-strutturali del passaggio dal modo fantastico classico alla categoria del neofantastico, decretata dalla sostituzione dei cronotopi canonici della casa infestata, del crocicchio stregato, del castello gotico con i cronotopi moderni del treno, del telefono, della sala cinematografica.
Autore rappresentativo di tale mutamento epocale è Dino Buzzati, la cui narrativa breve media il passaggio dalla tradizione classica del modo fantastico a quella manierista, ponendosi in equilibrio tra tradizione e innovazione, tra la ripresa diretta dei modelli e la loro trasformazione in senso attualizzante, pur avendo quale faro teorico la cognizione dell' «irresistibile vocazione manierista del fantastico italiano» (p. 25), la cui tradizione è «tardiva, percors[a] da fenomeni di intellettualismo, ansie di fine della letteratura e vari complessi epigonistici» (p. 24).
Le categorie del manierismo di Buzzati possono essere indagate ricorrendo a una quadripartizione indicativa degli atteggiamenti prevalentemente adottati dallo scrittore nei confronti della tradizione di riferimento: ironia/parodia, nostalgia/rimpianto, letterarizzazione, allegorizzazione. Il percorso verso l'esaurimento del fantastico classico, avviato dai primi due modi di approccio alla topica fantastica, giunge a compimento con la «connotazione letteraria degli avvenimenti soprannaturali» (p. 27) e, soprattutto, con la loro «interpretazione metaforico-allegorica» (p. 28) attraverso l'inserimento di metafore esistenziali che attribuiscono un sovrasenso figurato agli elementi di riferimento. Si attua così quella che, riprendendo la nota espressione coleridgeriana, può denominarsi

«s*uspension of the suspension of disbelief*», che marca l'interruzione del «circuito della credenza» (p. 31) e, conseguentemente, la radicale alterazione del modo fantastico.
Le posizioni nostalgica e modernista convivono spesso all'interno di un medesimo testo, generate da una volontà autoriale ugualmente scissa tra le due istanze; così in autori quali Arthur Machen (*The Three Impostors*) e Charles Dickens (*The Trial for Murder*), la dicotomia nostalgia-modernismo risulta tematizzata, poiché travasata nell'ambiguo rapporto della sfera soprannaturale con le moderne città. Mentre in Tommaso Landolfi l'atteggiamento nostalgico si configura più generalmente quale «sistema per sfuggire all'usura tematica» (p. 35), in Buzzati sono enucleabili tre gruppi distinti di testi nostalgici del fantastico, inteso in senso classico: ai racconti dichiaratamente ideologici (*Il Babau*), che deplorano l'atrofizzazione delle facoltà immaginative umane e in cui il rimpianto è espresso dall'intrusione della voce autoriale all'interno della narrazione, si affiancano i testi che indagano «sulla condizione dei fantasmi, e in particolare sul loro sgomento di fronte alla modernità» (p. 38), esprimendo implicitamente (adottando l'ottica del trapassato) il rammarico per il tempo in cui il preternaturale era possibile, di contro a un presente in cui sono le presenze fantasmatiche a temere l'uomo (*Gli amici*); infine vi sono le prove narrative in cui l'atteggiamento nostalgico veicola riflessioni metaletterarie sull'impossibilità attuale del fantastico canonico (*Nuovi strani amici*). Ma sempre si attua una convivenza con l'istanza modernista, che testifica quanto i nuovi ambienti urbani possano rivelarsi più che consoni, addirittura indispensabili, alle manifestazioni perturbanti del soprannaturale contemporaneo (*Fatterelli di città*).
Il quadro del processo accennato viene tracciato attraverso riferimenti intertestuali alla letteratura italiana, a partire dal racconto *Trapassati* del triestino Giulio Caprin, passando per *Donna in poltrona* del napoletano Michele Prisco, per arrivare a *Centuria* di Giorgio Manganelli.
Ai fantasmi antichi si sostituiscono, dunque, gli spettri moderni, che assumono una veste allegorica (come accade, ad esempio, in *Kaputt* di Curzio Malaparte o in *Vita dei fantasmi* di Alberto Savinio), scaturendo da oggetti-simbolo del progresso tecnologico come il telefono, le automobili, i treni, le fotografie, le sale cinematografiche. Così il *topos* del treno fantasma, che compare per la prima volta nel 1891 in *Train 081* di Marcel Schowb, campeggia negli scritti di Charles Dickens (*The Signalman*) e Arthur Conan Doyle (*The Lost Special*), mentre la figura archetipica della macchina infernale nasce probabilmente nel 1910, con *The Violet Car* di Edith Nesbit. Ai terrori della tecnologia cinematografica si dedica Horacio Quiroga, affascinato dalle «potenzialità fantasmagoriche del cinema» (p. 38) che mette in scena nel suo *El espectro* (1921), esempio di racconto afferente al neofantastico novecentesco. Ma se il cinema può sostituirsi alla vecchia *haunted house* come nuovo cronotopo fantastico, anche la fotografia si rivela un utile strumento per testificare l'intrusione del soprannaturale nella realtà (cfr. *Las babas del diablo*, di Julio Cortázar) e per combatterne gli effetti deleteri, come accade nei racconti di William Hope Hodgson, *Carnacki, the Gost Finder*, imperniati sull'ossimorica figura di un detective dell'occulto.
Ritornando all'universo narrativo di Buzzati, la nave e il treno fantasma sono gli ultimi due motivi topici del fantastico su cui si concentra l'indagine del saggio; «piroscafi avventurosi» (p. 96) e treni intercontinentali di natura inquietante e preternaturale sono gli «emblemi» (p. 86) del grande tema buzzatiano dell'Avventura, intesa quale mitico spazio-Altro rispetto al banale mondo reale della Quotidianità. Ma l'immaginario ferroviario costituisce una fucina di esperimenti fantastici novecenteschi declinati in chiave allegorica, per cui «il treno viene quasi a rappresentare il simbolo di una conoscenza proibita» (p. 103) che tenta diabolicamente l'uomo contemporaneo: allora racconti quali *Satana in treno* (di Ardengo Soffici) e *Il treno di Caronte* (di Savinio) attualizzano i triti *topoi* demoniaci in senso figurato, oppure i testi buzzatiani *Qualcosa era successo* e *Direttissimo*, riprendendo il motivo del treno inquietante, costruiscono delle variazioni tematiche in senso postmoderno, rappresentando il fulmineo e incontrollabile percorso vitale dell'Uomo attraverso la corsa violenta e inarrestabile del mezzo di trasporto.
A testimoniare che «la scienza e la tecnologia sono fonti inesauribili di stranezza perturbante» (p. 99), anche nelle epoche maggiormente devote ai numi del progresso.

Angela Francesca Gerace

Stefano Lazzarin
Il Buzzati 'secondo'. Saggio sui fattori di letterarietà nell'opera buzzatiana
Manziana (Roma)
Vecchiarelli
2008
ISBN 978-88-8247-229-0

La storia critica dell'opera buzzatiana, pur mantenendo costante e inalterato un interesse diffuso, ha spesso manifestato un approccio semplicistico nei confronti di un autore eclettico e complesso, 'ingenuamente' tacciato di scarsa originalità tematico-stilistica. La decisione di Stefano Lazzarin di rielaborare e raccogliere in volume una serie di saggi già editi in varie riviste letterarie, ha origine dalla volontà di iniziare a 'sanare' il deficit interpretativo nei confronti del «Buzzati 'secondo'», «profondo conoscitore della tradizione», nonché «abile riscrittore di codici e *topoi* letterari» e «raffinato sperimentatore di forme narrative, e più in generale di forme espressive 'ibride', situate al confine tra letteratura e arti figurative». Identificando nell'antitesi la «figura retorica che [ne] simboleggia la storia della ricezione», lo studioso restituisce il ritratto di un Buzzati affrancato dallo sbrigativo stereotipo critico del «monotono artigiano di mille storie tutte uguali, eternamente obbedienti agli stessi, rudimentali schemi costruttivi» (p. 7), enucleando dall'opera autoriale quei «fattori di letterarietà» che testificano la complessità della scrittura buzzatiana.
L'esame accurato della topica buzzatiana, attuato attraverso sistematici confronti testuali, di dichiarato «taglio […] comparativo», con le letterature inglese, americana, francese e tedesca, rivela come lo scrittore bellunese si inserisca consapevolmente all'interno della tradizione letteraria del modo fantastico otto-novecentesco e la triade teorica di riferimento «*tradizione, genere* e *topos*» (p. 8), sotto la cui egida lo studioso pone il suo lavoro di ricerca, gli consente di calibrare le analisi testuali evitando un'indagine dispersiva (condotta peraltro sull'ingente corpus della narrativa breve) e focalizzando le «grandi costanti della scrittura buzzatiana», con particolare attenzione al «"complesso stilistico-tematico dell'accumulazione evocativa"» (p. 10). La pratica intertestuale, mostrando l'abitudine buzzatiana alla dissimulazione dei modelli più celebri (Hoffmann, Poe, Gautier, Kafka), personalmente elaborati, dissolve il *topos* critico di Buzzati come 'scrittore incolto', decretandone l'originalità interpretativa che si sostanzia di un'ironia tipicamente novecentesca. Così, ad esempio, le variegate rappresentazioni buzzatiane del Maligno (anche attraverso l'onomastica diabolica) attualizzano il tema del doppio, i motivi del sussurro satanico e della casa infestata, testificando la presenza della più alta tradizione letteraria fantastica straniera (Nodier, Le Fanu, James, Maupassant), completamente assimilata e trasformata con la 'maniera' tipica del fantastico del Novecento. Ma anche le «'immagini del mondo' della narrativa buzzatiana», ovvero i tre «luoghi archetipici» della montagna, della città e del deserto, in virtù della loro «*onnipresenza*» e «*invadenza*» nei contesti diegetici, testimoniano l'evoluzione della ripresa intertestuale che porta all'autonomia dell'immagine derivata (ad esempio il cronotopo della casa infestata o i *topoi* della nave fantasma e del comportamento degli spettri) e partecipano alla trasformazione dei codici referenziali del fantastico del XX secolo, generando una serie di leitmotiv tipicamente buzzatiani, vere e proprie «'metafore personali'» (p. 69) quali la «'città sui tetti'» (p. 56), il «paesaggio montano desolato e crollante, la rupe a forma di monaco» (p. 71), la «mellifluità della parola e del sorriso» (p.132) delle presenze diaboliche, l'«infinita disponibilità temporale e vitale della giovinezza» (p.175).
L'ipotesi dello studioso di un «processo di dissimulazione consapevole» (p. 113) attuato da Buzzati nel riuso delle fonti è dimostrata dall'esplicazione del rapporto esistente tra i racconti fantastici buzzatiani e i modelli letterari e coinvolge le categorie di «modalità e finalità» tipiche del percorso di ripresa dei *topoi* esaminati. Il sistema buzzatiano di intervento sui testi si orienta sovente verso la dissimulazione dei modelli, ma può raggiungere a tratti «un equilibrio fra dissimulazione e ostenta-

zione», prediligendo un'efficace «allusività discreta» (p. 89) che filtra il riconoscimento degli stessi riferimenti e genera esperimenti di *pastiche*: «è l'imitazione di una maniera tradizionale di raccontare, piuttosto che la ripresa puntuale di questo o quel modello» (p. 92). All'antitesi «consapevolezza *versus* inconsapevolezza nel recupero dei modelli» (p. 98) si possono ricondurre alcune costanti operative: la parodizzazione dei *topoi* fantastici e la «costruzione dei 'tipi strutturali'» denotano l'intenzione autoriale di servirsi di specifici prototipi letterari, laddove l'uso dei «*topoi*-archetipo» (p. 99) rientra «nel reparto dell'inconsapevolezza» operativa, sempre comunque quantitativamente inferiore al primo membro della polarità antitetica.
Le finalità dell'intervento buzzatiano sui testi della tradizione si esplicano in «quattro 'atteggiamenti' fondamentali» (p. 101): parodizzazione, nostalgia, letteralizzazione e «sovrapposizione di una tematica di tipo 'esistenziale' alle tematiche più tipiche del genere» (p. 102), ma anche le indagini sull'onomastica, definita da Lazzarin «connotativa e allusiva» (p. 117), e sulla stilistica buzzatiana concorrono ad avvalorare la precisa consapevolezza autoriale nell'uso dei modelli della tradizione fantastica. Particolare rilevanza assumono le cosiddette «costanti accumulativo-evocative» della prosa di Buzzati, complessi di natura tematico-stilistica che esprimono la «convergenza verso una medesima finalità semantico-espressiva di elementi formali appartenenti ai più diversi livelli del testo» (p. 167).
Notevole, infine, la presenza di Leopardi nel sistema poetico e ideologico buzzatiano, concretizzata in un 'leopardismo' di vasta portata, che imprime un'impronta marcata nei racconti metapoetici (*Una goccia*, *Era proibito*, *Una pallottola di carta*) declinandosi a livello tematico (ad esempio, attraverso il tema dell'infinito o le concezioni dell'attesa quale unica forma della felicità umana e della forza poetica della distanza e della rimembranza), stilistico e lessicale (coinvolgendo termini topici, quali 'arcano', 'illusioni', 'immenso', 'infinito', ' orizzonte', 'quiete', 'sterminato').
Il funzionamento della scrittura di Buzzati risulta allora sintetizzabile in alcune leggi esplicitamente enunciate («*la ricorrenza è, nell'opera di Buzzati, sintomo del Valore e indizio del Senso*» p. 48; «*la memoria letteraria consente la formalizzazione del materiale autobiografico*» p. 81; «*per Buzzati non c'è atto di scrittura fantastica che non comporti consapevolezza del problema e tentativo di trovare una soluzione*» p. 84; «*la regola non è l'ostentazione: è la dissimulazione*» p. 98; «*tutto ciò che è distante subisce, in Buzzati, un processo di trasfigurazione estetica, affidato nella maggior parte dei casi alla virtù alchemica dei meccanismi stilistici dell'accumulazione evocativa*» p. 169) che, evidenziate in carattere corsivo e disseminate sistematicamente all'interno delle analisi testuali, risultano immediatamente inferibili e concorrono a dipingere la produzione narrativa breve buzzatiana nel suo variegato cromatismo tematico-stilistico e nella intrinseca polivalenza sistemica.

Mauro Novelli

Rosamaria Loretelli
L'invenzione del romanzo. Dall'oralità alla lettura silenziosa
Roma-Bari
Laterza
2010
ISBN 978-88-420-9388-6

Scivolare nella mente dei lettori, come scivola un morbido budino sul palato. In quest'immagine, ricavata da Henry James, Rosamaria Loretelli individua il tratto specifico del romanzo, l'aspetto in cui meglio si distingue dalle forme narrative, orali e scritte, che ne hanno preceduto l'ascesa. Comincia da qui una storia delle pratiche di lettura (dall'antichità al Settecento inglese) tesa a documentare quanto sia forte il nodo che le stringe all'evoluzione del sistema letterario. In quest'ottica, da una circostanza empirica quale – poniamo − l'assenza di rilegatura del libro, possono discendere effetti tutt'altro che trascurabili sull'interpretazione. Il perno intorno al quale ruota il volume sta appunto in questi paraggi: consiste nell'indagine sulle logiche determinate dal prevalere della lettura individuale e silenziosa sulla lettura orale e collettiva. Dagli aedi ai monaci borbottanti, sino ad arrivare a Richardson, Fielding, Sterne, il percorso implica una progressiva riduzione del ruolo giocato dal corpo nell'atto di lettura.
Comodamente seduto in una stanza, a tu per tu con un romanzo, il lettore moderno è nelle migliori condizioni per lasciarsi rapire dalle emozioni della *fiction*. Ne derivano numerose conseguenze. Merita particolare attenzione la tesi per cui il realismo romanzesco scaturirebbe dai meccanismi memoriali attivati dalle modalità di ricezione, a monte di qualunque rilievo di natura tematica. Decisivo risulta l'imporsi di una nuova temporalità narrativa, che relega le digressioni a compiti ancillari, subordinate al desiderio di scoprire come andrà a finire la storia. L'autrice insiste su questo passaggio: restano invece nell'ombra le strategie relative alle descrizioni d'ambiente, un ambito in cui pure risaltano gli adeguamenti al mutare degli interessi e delle competenze dei lettori. Si tratta del resto di una ricerca passibile di ulteriori sviluppi, specie lungo il versante delle identificazioni proiettive, dove ci si potrebbe utilmente connettere agli studi di Hans Robert Jauss e Kendall L. Walton.

Antonio Femia

Carlo A. Madrignani
Effetto Sicilia. Genesi del romanzo moderno
Macerata
Quodlibet
2007
ISBN 978-88-7462-161-3.

L'ultimo libro di Madrignani, *Effetto Sicilia*, è il felice approdo di uno studio quarantennale sul romanzo siciliano e si configura a tutti gli effetti non solo come un'indagine storica sugli sviluppi di un genere letterario ma come una teoria militante sul significato della forma narrativa.
Scritto in uno stile lontano dalla prassi accademica, privo com'è di indicazioni sulle citazioni, di note e di rimandi bibliografici, non destinato però sicuramente a una generica fruizione per densità espressiva e concettuale, il saggio propone la tesi, come recita il sottotitolo, per cui la nascita del romanzo moderno in Italia sia collocabile secondo precise coordinate socio-geografiche e, attraverso una serie di quadri di scrittori e di analisi di opere e testi, spesso considerati marginali, individua una linea di continuità nello sviluppo dell'«arte moderna», che da Verga, Capuana e De Roberto conduce a Pirandello, Tomasi di Lampedusa, Sciascia, fino a Consolo e Camilleri.
All'origine di questa decisa opzione teorica vi è una precisa definizione, in più punti del libro, della funzione e del significato del codice narrativo all'interno del sistema letterario: «Narrare è la moderna conquista che avvicina l'uomo all'uomo e permette di entrare nella logica di suoi comportamenti e nel segreto del non-detto, del represso, del proibito»; «Narrare non significa adeguarsi *tout court* al reale, ma attraversarlo ed esaltarlo per provocare una lettura del reale problematica ed estrema mal conciliabile con le interpretazioni ufficiali» (pp. 41-42,129).
Se si riflette su che cosa sia stata la letteratura siciliana dal 1880 fino alla contemporaneità, si scopre, secondo Madrignani, che i romanzieri isolani, confrontandosi con la rappresentazione delle leggi sociali e dei processi storici che hanno contrassegnato l'identità della propria terra, si sono prodotti necessariamente nello strenuo tentativo di rendere consapevole il proprio pubblico di quali duri e ingiusti meccanismi presiedono l'esistenza umana sia a livello individuale sia a livello collettivo. Ciò ha comportato il ricorso a forme di espressione nuove ed eversive: laddove la scrittura si è identificata con la denuncia, si è sperimentata la declinazione del Vero nelle sue forme più scioccanti.
È quanto avvenuto durante il cosiddetto «Rinascimento del 1880», quando la ricezione in area catanese delle istanze naturalistiche provoca l'affermarsi, con Capuana, Verga e De Roberto, dei canoni del Verismo, e romanzo e racconto diventano, pur nelle differenti produzioni autoriali, strumento di verità e denuncia attraverso cui rappresentare e smascherare i meccanismi alla base della vita sociale; uno strumento che si avvale della scelta dell'oggettività e il cui ricorso a voci oblique provoca sconcerto e scandalo nei lettori, spiazzati dalla scelta della rinuncia al decoro letterario e costretti a un difficile confronto con un mondo dominato dalle leggi dell'egoismo umano e della sopraffazione sociale. Senza tale rivoluzione la letteratura italiana avrebbe rischiato di non andare oltre esiti provinciali.
Si tratta di scelte tematiche e stilistiche che si affermano soprattutto con Verga, promotore, in nome di un'etica insita nelle stesse modalità espressive, di un realismo «spietatamente vero» (esemplare in questo senso e mirabile l'analisi della novella *Il reverendo*, in cui la tecnica dell'obliquità raggiunge il più audace livello della sperimentazione: il cinico ritratto dell'arrampicatore sociale è il prodotto del sovrapporsi di una serie di punti di vista e di numerosi piani temporali tale da produrre un totale spaesamento in chi era abituato a una narrazione lineare). «Se il teatro e la novella, col descrivere la vita qual è, compiono una missione umanitaria, io ho fatto la mia parte in prò degli umili e dei diseredati da un pezzo, senza bisogno di predicar l'odio e di negare la patria in nome

dell'umanità»: la prefazione di *Dal tuo al mio*, sottolinea Madrignani, ribadisce contro ogni interpretazione politica l'assolutezza di un principio estetico: riprodurre nella pagina le condizioni materiali e la mentalità dei poveri o rappresentare un sistema sociale governato darwinianamente dalla legge del più forte sono istanze necessarie di uno spirito di verità che collima con un afflato umanitario, anche quando la neutralità del narratore scandalizza il continentale che si sente estraneo al vivere arretrato e violento della civiltà siciliana.
Con Pirandello, aperto sostenitore di un metodo antizoliano, il discorso narrativo sul disvelamento doloroso della Verità diventa altro, si concentra sul soggetto e sui labirinti psichici dell'io; ma Madrignani, attraverso lo studio di alcune novelle di ambientazione rusticana (*La verità*, *La lega disciolta*, *Il libretto rosso*), rileva come l'autore agrigentino abbia sentito il bisogno di confrontarsi con l'universo narrativo dei veristi e abbia elevato la sicilianità a paradigma dell'alienazione dell'uomo moderno. Tuttavia persiste forte un lascito: narrare è un corollario dell'esigenza di indagare la realtà e il narratore pirandelliano, «partecipando alle vicende dei personaggi attraverso il filtro di una deformazione grottesca, di un patetismo venato di compassionevole sadismo», costringe il lettore a farsi carico della contraddittorietà della logica umana e a interrogarsi continuamente sulla possibilità di formulare un giudizio assoluto sui casi degli uomini, segnati dalla sofferenza e umiliati da norme sconfinanti nell'arbitrio e nell'incomprensibile.
Il romanzo siciliano si pone insomma, fin dal decennio verista, come letteratura sul Male e si sviluppa sotto il segno di un radicale pessimismo antropologico. L'effetto Sicilia investe la cultura nazionale con una raffigurazione realistica di un mondo isolato in cui miseria e violenza sono le risultanti di una modernità disumana, un mondo contro cui il processo di unificazione nazionale rivela l'inconsistenza dei suoi presupposti ideologici, un mondo dove il fenomeno mafioso sembra mettere radici in un clima di naturale illegalità. L'isola diventa così un angolo privilegiato attraverso cui interrogarsi sui nodi irrisolti della storia italiana e, a metà del Novecento, questo sguardo decentrato riceve grande attenzione grazie al *Gattopardo*, pur nei limiti di un'«elegia del fatalismo» di facile assimilazione.
Se De Roberto, infatti, aveva impietosamente condannato con *I Viceré* il trapasso del potere in Sicilia dai Borboni ai Savoia con una narrazione demistificante e ne aveva fatto il perno di una denigrazione della Storia senza appello, Tomasi riutilizza l'espediente narrativo e rappresenta nuovamente le reazioni a questo mutamento attraverso il declino di una nobile famiglia siciliana. Madrignani illumina, in pagine importanti, i motivi che hanno portato al successo *Il Gattopardo* e a farne il testo della vulgata sulla sicilianità: il ricorso alla tradizione del realismo ottocentesco, con l'impiego di tutti gli ingredienti del «romanzo ben fatto» e di piacevole ricezione (una lingua letteraria e fluida, una sapiente calibrazione di descrizioni e dialoghi, la centralità di un protagonista decadente) e l'incontro con il pubblico italiano dell'epoca, aperto alle letterature straniere e alla fascinazione del cinema, hanno consegnato il romanzo a un «realismo medio» di facile consumo, mentre l'«esaltazione negativa» della Sicilia («bella», «vagamente esotica», «incomprensibile») ha consacrato l'isola nell'immaginario collettivo come una terra naturalmente refrattaria al programma unitario, un *monstrum* terribile che vanifica i tentativi conoscitivi dei continentali, condannato per sempre all'immobilità storica e volontariamente chiuso a un concreto intervento politico esterno. *Il Gattopardo* è, nell'ottica dello studioso, una riuscita declinazione del «romanzo popolare», la cui caratteristica saliente è di riproporre temi culturali già largamente proposti (nello specifico da De Roberto, con ben alto spessore) e sottoporli a un processo di mitizzazione (l'*homo sicanus* votato a un destino di autodistruzione).
Nel solco della verità e del realismo (in questo caso «analitico e inquisitorio») si pone anche la parabola di uno scrittore come Sciascia: con il maestro del poliziesco italiano e dell'indagine civile il culto del Dubbio si sostituisce a quello del Vero, «fino alla sfida delle regole de verosimile» e «contro il conformismo intellettuale». Perfino nell'ultima produzione segnala Madrignani , quando la scelta del genere giallistico cede il passo alla narrazione-commento di *pamphlet* e a pagine di appunti e di riflessioni, definiti non a caso «"inquisizioni"», Sciascia persevera nell'impiego della ragione come motore della scrittura e la finalità dell'inchiesta si traduce nell'interrogazione e nello

smascheramento delle versioni ufficiali fornite dalla Storia e dal Potere; «il lettore è invitato a entrare in un labirinto che lo attrae con tutti i suoi segnali», l'unica guida del racconto rimane il sospetto e l'approdo intellettuale si concretizza in un antistoricismo totale, in cui inganni ed enigmi si rivelano i contrassegni delle sorti individuali e collettive, e l'istituzione svela il volto oscuro di un Potere inavvicinabile. Una sfida dell'intelletto ancora non dimenticata, un «pungolo gnoseologico» tutt'ora esercitato, anche quando la materia romanzesca dei siciliani si presenta nella forma del descrittivismo barocco di Consolo o nelle trame godibili di Camilleri.

Carlo Serafini

Giorgio Manganelli
Circolazione a più cuori. Lettere familiari
a cura di Lietta Manganelli
Torino
Aragno
2008
ISBN 978-88-8419-361-2

Per chi conosce la scrittura mordace e critica di Giorgio Manganelli, le lettere familiari rappresentano un volto dello scrittore forse nemmeno immaginabile, un Manganelli pieno di attenzioni, di premura, di vulnerabilità data dall'affetto. Destinatari delle lettere familiari sono la fidanzata, poi moglie Fausta, la figlia Lietta (che cura il volume e alla quale è dedicato gran parte dell'epistolario), il fratello Renzo, la cognata Angiola (due lettere splendide che Adelphi pubblicò fuori commercio alla morte dello scrittore), e la madre Amelia. «Per ognuno dei famigliari lo scrittore adotta un registro "specializzato". Se alla madre tirannica (colei che incolpa di "avergli camminato sopra", "storpiandolo per sempre") si rivolge con burocratico sussiego, a Renzo è riservato il *côté* più goliardico. Ma la vera sorpresa è rappresentata dalle lettere alla fidanzata. Quello su cui la stessa Lietta non cessa di stupirsi […] è il bamboleggiare stucchevole di questo Manganelli ventitreenne. […] Difficile non pensare che i furori antisentimentali del Manganelli maturo non si debbano leggere, allora, come autoriferiti all'equivoco d'essersi tanto ciecamente abbandonato, in gioventù, a un rapporto in realtà minato (spiega Lietta) dalle fondamenta» (A. Cortellessa, *A Manganelli batte il cuore*, "Tuttolibri", 14-6-2008).
Manganelli scopre i suoi sentimenti profondi, quelli che per tutta la vita lo assilleranno, l'impossibilità dell'amore con la moglie, la distanza della figlia, le colpe, la solitudine, il dolore, il senso delle cose, ma anche il lavoro, i soldi, lo scrivere, le relazioni sociali. Elemento di grande originalità e rilievo è anche il profondo senso religioso che emerge dalle lettere, in maniera particolare dalle due inviate alla cognata Angiola in occasione della morte del fratello Renzo nel 1973, cosa che stupisce ancor di più in uno scrittore si era sempre professato "ateo"; ma lettere di questo tipo, «incentrate sul tema della morte, del dolore e della condivisione del dolore, inteso come sofferenza offerta che si tramuta in amore, non avrebbe potuto scriverle altro che un fervente cristiano. […] Incredibile come Manganelli abbia saputo tener nascosta questa esperienza, per lui capitale, per tutta la vita» (G. Montefoschi, *Lettere religiose di Manganelli*, "Corriere della sera", 30-06-2008)
Sostiene Salvatore Silvano Nigro: «Turba non poco questo Manganelli giovane, che non è ancora il Manga barocco specializzato in cose che non esistono; e che qui, senza mediazione di retorica e di irresponsabile "menzogna" letteraria, butta sul tavolo i propri visceri: un magazzino di sospiri e di "miagolii" per una fidanzata (e poi moglie) sempre più lontana, sempre più fredda; si torce sotto il tallone di una madre che lo assassina; si intenerisce con la figlia ritrovata; e fa un catalogo delle proprie "lapidi" […] Questo non toglie che il Manganelli delle lettere familiari prefiguri in qualche modo il Manga. Almeno in quell'attitudine […] a interloquire con la letteratura. Come quando, nelle lettere familiari, Manganelli si identifica con il pazzo Peer Gynt di Ibsen, la cui anima è un bottone mal riuscito, e racconta favole e leggende che, oltre che con Ibsen, hanno a che fare con Selma Legerlöf e il suo Viaggio meraviglioso di Nils Holgersson attraverso la Svezia. Divertenti sono poi alcuni siparietti letterari…» (*L'iperbolico Manga*, "Il Sole 24 ore", 5-10-2008).
Un epistolario di grande valore quindi, compreso tra il 1944 e il 1973 pur se con ampie zone di silenzio.

Carlo Serafini

Giorgio Manganelli
I borborigmi di un'anima. Carteggio Manganelli-Anceschi
a cura di Lietta Manganelli
Torino
Aragno
2010
ISBN 978-88-8419-450-3

Luciano Anceschi, “il Magister”, ebbe in sorte il difficile compito di fare da méntore a Giorgio Manganelli, e il rapporto epistolare tra i due, pubblicato a cura di Lietta Manganelli, svela il volto di un altro Manganelli inaspettato, sulla stessa linea, seppur diversa, del Manganelli intimo delle lettere familiari. Qui il tono è spesso goliardico, ma pur sempre onesto e sincero; emerge il volto di un’amicizia autentica, di una ricerca di giudizio e di protezione, ma anche giudizi letterari, indicazioni di lavoro, confronti su autori. Non manca l’elemento personale, il volto anche di un Manganelli angosciato, dissacratore al punto di riuscire a dissacrare soprattutto se stesso.
«Il carteggio fra i due è esile ed esilarante. Il loro rapporto è fatto di prensile cultura e celie “manganesche” […]: “un gioco iperletterario tra due attori che recitano una commedia barocca”, ha scritto Silvano Nigro. Ed è in seguito alle staffilate dell’Anceschi che al “Mangagnifico” (così lo definisce il Magister) si scioglie il nodo alla lingua. All’ennesima profferta di collaborazione il Manga, “il dappoco” (così si definisce lui), si schermisce promette tossicchia rinvia […] “Forse io ti ucciderò, mio buono e colto: e davanti al tuo insanguinato catafalco scriverò IL FAMOSO SAGGIO, la INCREDIBILE RECENSIONE, la DOTTA PROLUSIONE”» (A. Cortellessa, *Quel teppista di Manganelli*, “Tuttolibri”, 22-05-2010).
Nell’epistolario si trovano passaggi quasi camerateschi: «Carissimo Ancescone, hurrah per le istituzioni, hip hip per le scoregge, hip hurrah per il prosit. Mi hai fatto un grandissimo regalo con la tua lettera affettuosa e adulatrice. Mi sdraio sullo stuoino e eludo le istituzioni. Champagne, amico mio!» (12-8-1968). Manganelli nelle sue lettere, presenti in numero maggiore di quelle di Anceschi, spazia da battute personali a giudizi su scrittori, come nel caso di una lettera del 1968 dove lo scrittore dopo un esilarante inizio («Caro Anceschi, ecco a te quel Porco del manganelli; il quale ha solo questo da dire, che ha passato, il Suino, un tempo così nero e vile e sciancato e torbo e stupefatto e fognesco, da sembrargli fatica fuor d’ogni misura metter mano a lettera, disperata arroganza tentar pensieri, soperchiante ambizione dar forma verbata e sintagmatica a quei rutti, quelle loffe, quei borborigmi di un’anima – un’anima!….») esprime giudizi positivi su *L’arte della fuga*, il libro di Giuseppe Pontiggia uscito per Adelphi nello stesso anno. Molto interessante anche la sezione che riguarda il rapporto con le neo-avanguardie, alle quali Manganelli, pur mantenendosi sempre isolato, si avvicinò, così indica Lietta nella *Postfazione* al volume, perché non aveva ancora trovato un suo ambiente di riferimento o forse per semplice curiosità verso il nuovo.
Il volume è suddiviso in tre sezioni – ventitré lettere di Manganelli ad Anceschi, cinque di questi al primo e due brevi stralci da altrettante missive di Anceschi al critico e storico dell’arte Eugenio Battisti su Manganelli – e documenta il lungo rapporto umano e culturale nato tra i due negli anni Cinquanta (la prima lettera di Manganelli risale al 15 gennaio 1952) e interrotto solo dalla morte dello scrittore (l’ultima lettera di Anceschi è datata 4 maggio 1990).

Gabriele Tanda

Raffaele Manica
Qualcosa del passato. Saggi di lettura del Ventesimo secolo
Roma
Gaffi
2008
ISBN 978-88-6165-034-3

In uno degli interventi conclusivi del suo *Qualcosa del passato. Saggi di lettura del Ventesimo secolo*, Raffaele Manica si chiede «alla moraviana maniera. Che cosa ci manca di Moravia? Che cosa resta di Moravia? che cosa rimane da fare per Moravia?». Le tre domande, cambiando però l'oggetto d'indagine con il Novecento, potrebbero essere le tre linee guida di questa sua opera pubblicata nel 2008 da Gaffi. Le tre domande potrebbero avere persino una risposta contratta e semiseria nei titoli di tre sezioni delle cinque in cui è divisa la raccolta di saggi: Che cosa ci manca del Novecento? *Date, climi, paesaggi*. Che cosa resta del Novecento? *Viaggi e ascolti*. Che cosa rimane da fare per il Novecento? *Prove di avvicinamento*. Se la parola "date" potrebbe porre una doverosa istanza di confronto con gli anni iniziali del nuovo millennio, che in *Qualcosa del passato* viene totalmente evitata, i climi e i paesaggi culturali del secolo breve invece sono ben presenti in tutta l'opera e spesso non privi di una nostalgia esente da patetismo, come ad esempio i deliziosi ritratti di Luigi Baldacci ed Enzo Siciliano (conosciuti personalmente da Manica). L'eredità metaforica di viaggi e ascolti è ben presente in tutta l'opera, ma si mostra al meglio nella sua sezione centrale, *Album di pezzi facili*, che raduna articoli (apparsi soprattutto su *Alias* de *Il Manifesto*) su autori del secolo concluso, ascoltati spesso in lunghe citazioni e valutati nella loro capacità di aprire e fondare nuovi mondi. Il Ventesimo secolo, ultimo erede della modernità, disorienta per la sua molteplicità di percorsi artistici e spesso, come da più parti è stato denunciato, viene abbandonato dalla attuale cultura media: ecco perché bisognerebbe iniziare in qualche modo un percorso di riavvicinamento, e *Qualcosa del passato* si può annoverare tra i più godibili tentativi di riappropriazione di una tradizione letteraria percepita come appartenente ad un passato remoto. Fuor di metafora e ritornando a filologici propositi, iniziamo una più accurata analisi. La raccolta, concentrata sul Novecento, e in special modo su «scrittori nati all'incirca nel primo trentennio» del secolo, si apre inaspettatamente con un saggio sull'operetta leopardiana *Il Parini, ovvero sulla gloria*. L'eccezione è facilmente comprensibile per il carattere novecentesco degli umori del poeta di Recanati. Ma non solo. L'oggetto del saggio di apertura, infatti, è giustificato in quanto spiega l'uso del sostantivo "lettura" del sottotitolo: «il *Parini* è un esercizio per iscritto, per forza di scrittura, sull'arte di leggere e sulla fenomenologia di quest'arte», dandogli inoltre una accezione di più ampio respiro e legandola alla gloria che consiste «essenzialmente nella grande, insopportabile fatica di togliersi dal luogo presente con quell'esercizio di saggezza o sapienza che è la lettura». Lettura gloriosa, quindi, in quanto riesce a toglierci dal mondo e farci guadagnare un nuovo sguardo sulla realtà (insomma, una sorta di viaggio). La prima sezione (di cui anche lo studio leopardiano fa parte), *Date, climi, paesaggi*, è formata da sette saggi, che hanno al fondo una volontà di contestualizzare alcuni fondamentali eventi culturali, oppure di presentare un particolare fatto storico attraverso la prospettiva di intellettuali dell'epoca. Se prendiamo ad esempio *1929, circa* ci troviamo davanti ad una disamina di tutti quegli eventi riguardanti le arti visive, dalle mostre alla pubblicazione di manifesti e riviste, che per diverse vie hanno potuto influenzare la creatività di Moravia nella scrittura della sua prima opera, *Gli indifferenti*, pubblicata appunto nel 1929. D'altro canto in due saggi della medesima sezione (*A Caporetto. Taccuini italiani*, e *Croce, Gentile, l'8 settembre*) il critico militante parte da due eventi storici: nel primo caso, la sconfitta di Caporetto vista tramite una carrellata dei diari di alcuni illustri letterati, con un approfondimento specifico su quello di Carlo Emilio Gadda; nel secondo, la medesima sconfitta si lega alla data dell'armistizio

per la concomitanza di due discorsi alla nazione, nel primo caso di Benedetto Croce, nel secondo di Giovanni Gentile: opposti per parte politica, simili nella retorica, identici per denominazione filosofica.
La seconda breve parte, *Viaggi e ascolti*, consta di soli tre interventi, i primi due concentrati sui *reportage* di viaggi, il terzo su Gabriele Baldini, secondo marito di Natalia Ginzburg, nel ruolo di critico dell'opera verdiana. Il primo studio propone una panoramica di autori e mete predilette delle prose di viaggio, che particolare spazio e risalto avevano nella terza pagina, culminante in due maestri del genere: Moravia e Parise. Il primo non rinuncia mai a giudicare con il metro del già visto, il secondo convinto dell'adeguatezza del solo osservare rinuncia al giudizio, Parise in un continuo percorso verso la saggezza, Moravia con furore d'analisi razionale; entrambi però decisi a lasciarsi alle spalle le forme eccessivamente letterarie a favore di una semplificazione: «il viaggio e lo scriverne sono percorsi verso un'esperienza di saggezza per abbandono di zavorra». Altro prezioso saggio è quello su *Montale viaggiatore*. Il poeta e premio Nobel, infatti, alle volte inviato all'estero, si svela spesso come un viaggiatore diffidente e nostalgico della sua abitazione e dei suoi agi (non è un caso che la prima raccolta dei suoi *reportage* s'intitoli proprio *Fuori di casa*), fino a far concludere al critico di *Alias*: «Montale viaggiatore forse (…) non esiste. Montale è un viaggiatore minimo, uno “fuori di casa”. Esistono i suoi viaggi rammaricati e le sue prose di viaggio un po' rancorose. Tutt'altra cosa rispetto al viaggio e all'essere scrittore di viaggio.»
Altro discorso bisogna fare per la sezione centrale su citata. In primo luogo per una ovvia tendenza alla semplificazione stilistica nel passaggio dalla forma saggistica a quella giornalistica: da un periodare più prolisso e tendente all'ipotassi, ad una semplificazione sintattica, lasciando però intatto il lessico elegante e ricercato misto a volute ripetizioni che ritmano la prosa. *Album di pezzi facili* presenta i ritratti di vari scrittori del secolo passato, senza differenza tra poeta, saggista o narratore perché, dice il critico nell'introduzione, «la vecchia distinzione gerarchica (…) è diventata davvero poco interessante»: da Arbasino (di cui ha curato i Meridiani) a Wilson, passando per Bilenchi, Delfini e Savinio ma anche per Giudici, Erba e Pagliarani, e senza dimenticare le pagine su Muscetta e Pampaloni, oltre che i due lunghi profili di Montale e Rigoni Stern. Gli autori sono raffigurati non nella loro complessiva produzione, ma alla luce di una singola opera, non sempre quella più importante, investigata anche per i rapporti di filiazione che instaura con tutto il *corpus* dell'autore in esame.
Un aspetto peculiare di *Qualcosa del passato* è la totale assenza di stroncature, giustificabile nel fatto che l'opera ha come obiettivo quello di farsi portatore, dal passato remoto del Novecento al presente, di elementi che possano essere produttivi e positivi.
La quarta parte la possiamo virtualmente reputare l'ultima, dato che la conclusiva sezione, *Epilogo, a ritroso*, è costituita di sole quindici pagine suddivise in tre interventi su Moravia, Tobino e i bombardamenti sull'Italia subiti durante la seconda guerra mondiale, adatta per «chi, per vedere come sono fatti i libri, li sfoglia all'incontrario». La quarta parte, dicevamo, intitolata *Prove di avvicinamento*, un avvicinamento per rapporto di affinità sia mentale che affettiva. In essa, infatti, trovano spazio quattro grandi maestri di critica militante: Giacomo Debenedetti visto nell'incontro sempre ponderato tra autobiografia e testo, Cesare Garboli (del biografismo invece vessillifero), che inseguì in vari studi la figura del famoso critico d'arte Roberto Longhi, Luigi Baldacci raccontato in tre articoli a lui dedicati e, infine, un addio pieno di affetto ad Enzo Siciliano. La rievocazione di questi ultimi due intellettuali è esemplare per la capacità di mantenere un equilibrio tra informazione letteraria e narrazione di ricordi. Trovano spazio parimenti, un esame sullo stile tardo di Soldati, un'indagine sulle influenze di Petrarca su Zanzotto e anche un tentativo di immissione nel canone letterario novecentesco di Bartolo Cattafi, poeta dal destino fino ad ora poco fortunato. Rimembranze razionalmente selettive, quindi, ma anche emotivamente attive, perché, in una società così dominata da omologazione e incoscienza, e che sempre più assomiglia a quella di un romanzo distopico, la memoria è l'unico mezzo di resistenza. E che cos'è la memoria se non un mosaico di qualcosa del passato?

Giulia Corsalini

Giuseppe Manitta
Giacomo Leopardi. Percorsi critici e bibliografici
Castiglione di Sicilia
Il Convivio
2009
ISBN 978-88-95503-00-6

Il volume unisce una ricostruzione degli studi leopardiani dal 1998 al 2003 (con alcuni riferimenti al 2004) e la bibliografia relativa. In tal modo l'autore si propone di offrire un primo orientamento sulla critica leopardiana e, nel contempo, uno strumento utile alla ricerca. Proposito meritevole e di non facile realizzazione, dato il profluvio degli interventi cui ha dato origine il bicentenario della nascita del poeta.
Nel primo capitolo viene dato conto delle iniziative legate all'occasione del bicentenario (convegni, incontri, celebrazioni, mostre), delle nuove edizioni delle opere leopardiane, dei progressi nel campo degli studi biografici. Una particolare attenzione viene riservata agli studi sul rapporto tra Leopardi e Giordani e tra Leopardi e le città di Bologna, Firenze, Napoli. Ampio spazio hanno anche i carteggi, non solo l'*Epistolario* leopardiano, del quale si illustrano le nuove edizioni e gli studi relativi, ma anche quelli di parenti e conoscenti: l'epistolario di Teresa Teja Leopardi, il carteggio Viesseux, le lettere di Fanny Targioni Tozzetti e Antonio Ranieri. Nel secondo capitolo l'autore entra nel discorso più propriamente critico, occupandosi del rapporto tra pensiero leopardiano e critica letteraria. La presentazione viene scandita seguendo un criterio cronologico, per grandi momenti: il bicentenario, le soglie del terzo millennio, il periodo che va oltre il Duemila. Il raggruppamento per campi tematici viene riservato a due sole grandi questioni, Leopardi e il cristianesimo e Leopardi e la scienza, per il fatto, spiega l'autore, che hanno registrato una crescita di interesse negli anni in esame. Il terzo capitolo riguarda invece la critica rivolta specificamente alla poesia. Anche in questo caso una scansione di tipo temporale distingue i saggi usciti nel periodo del centenario da quelli pubblicati alle soglie del terzo millennio. Una nota iniziale segnala la prevalenza degli studi tematici su quelli filologici e offre una prima utile caratterizzazione di un panorama che rischia di restare indistinto. Un approfondimento viene poi dedicato alla *Lectura leopardiana* (a cura di Armando Maglione, Venezia, Marsilio, 2003), una iniziativa originale che ha avuto per modello le *Lecturae Dantis*. Ciascuna delle letture dei singoli *Canti*, ai quali si aggiunge la satira *I nuovi credenti*, viene illustrata più o meno estesamente, mettendola in relazione con il metodo critico dell'autore. Segue il ragguaglio dei saggi sulla poesia leopardiana usciti nel 2004. Infine vengono raccolti in una presentazione unitaria i contributi sulla lingua e sullo stile. Il quarto capitolo è dedicato agli studi sulle *Operette morali*. Il quinto e ultimo alle indagini sulla presenza di Leopardi nella letteratura del Novecento, sia nella poesia, sia nella narrativa, sia nell'opera di alcuni grandi leopardisti del nostro tempo.
Segue la bibliografia, divisa per annate e, all'interno delle annate, articolata in singoli settori: bibliografia, bibliofilia e storia della critica leopardiana; edizioni; biografia; studi complessivi; studi sulle singole opere; alcune grandi tematiche (la scienza, la religione e, in un unico raggruppamento, "il nulla", la filosofia, la metafisica, le emozioni); intertestualità; contributi vari; recensioni. C'è infine una breve bibliografia del 2004. Chiudono il volume l'indice dei nomi e l'indice delle opere a cura di Angelo Manitta.

Marco Viscardi

Alessandro Manzoni
Storia della Colonna infame
Saggio introduttivo, apparati e note a cura di Luigi Weber
Pisa
Edizioni ETS
2009
ISBN 978-88-4672-330-7

I lettori della quarantana dei *Promessi sposi* dovettero provare un sussulto quando, voltata l'ultima pagina del romanzo e congedata con essa la nuova famiglia riunita attorno alla tavola con Agnese che tiene in braccio il nipote appena nato, il rassicurante interno borghese s'infrange sul frontespizio della *Storia della Colonna infame* posta in appendice. Nella litografia, opera del genio di Gonin, si vede il vuoto dove un tempo sorgeva la casa dell'untore, fa mostra di sé la colonna-monumento dell'infamia e il titolo dell'appendice è inscritto, drammaticamente, sui frammenti di una pietra spezzata. A fare da ponte fra le due opere quel «sugo della storia» che altro non era, nel trentottesimo capitolo, che l'impossibilità di racchiudere nello spazio rassicurante di una massima il disordine dell'esistenza. Un sugo che, ci ricorda Luigi Weber, ha un forte sapore lombardo perché proviene dalle *Osservazioni sulla tortura* di Pietro Verri, anch'esse ispirate ai casi di Guglielmo Piazza e Giandomenico Mora, dove le fantasie perverse dei giudici e degli inquisitori venivano definite, e lo slittamento lessicale è assai significativo, «sugo dei romanzi».
La litografia di Gonin, che ritroviamo come immagine di copertina in questa edizione, risuona nella densa introduzione di Luigi Weber. Lo studioso insiste sui rapporti fra il romanzo e la sua appendice storica. Nella formazione della coscienza nazionale ai *Promessi sposi* fu affidato il compito, infausto per la sua futura diffusione, di precettore e maestro di vita; le pagine manzoniane avrebbero dovuto educare gli italiani non solo ad una lingua unica, ma ad un codice di comportamento condiviso. Renzo, Lucia, Don Rodrigo, l'Innominato diventavano, nei rituali dell'educazione nazionale, personaggi da fiaba, sagome esemplari, mentre le pagine aspre della *Storia* richiedono lettori adulti, consapevoli dell'ingiustizia del mondo. Da qui l'origine, secondo Weber, dello scarso interesse dei lettori per la *Colonna infame*. La posizione in cui si trova il testo, fra l'ultimo capitolo dei *Promessi sposi* e la solenne parola «Fine», valorizza l'inchiesta storica ed evita la contaminazione con la vicenda romanzesca, di cui l'inchiesta storica è allo stesso tempo continuazione e confutazione: «la chiave di volta programmaticamente fuori di sesto, che mina la composizione invece di consolidarla» (pp. XX-XXI). Questa dislocazione non è solamente utile allo storico, perché gli permette di svolgere il suo discorso con maggiore agio, ma anche al narratore. La separazione fra l'infernale macchinazione subita da Piazza e Mora e il faticoso purgatorio dei futuri sposi tutela il lavoro dello scrittore: l'inserimento della *Colonna infame* avrebbe distratto l'attenzione dei lettori dalle vicende fittizie. «L'invenzione romanzesca subisce una netta subordinazione, in termini di valore emblematico, e persino di capacità di fascinazione, rispetto all'episodio storico» (p. XIII): l'appendice avrebbe inghiottito il romanzo.
Nella *Storia* si rappresenta un mondo senza redenzione, nel quale non si sente la presenza di Dio. L'ingiustizia non è compiuta dallo straniero o dai suoi scherani (Don Rodrigo), ma da italiani che infliggono sofferenza e morte ad altri italiani. Alla riflessione storica manzoniana manca la *nekuya* del romanzo, che per Renzo era stata la rivolta per il pane, per Lucia il castello dell'Innominato e per tutti la peste: la discesa agli inferi qui non prevede vie di risalita. «La *Storia della Colonna infame* è insomma il cedimento della diga dell'illusione, il sipario che crolla mostrando le quinte e le macchine di scena. Che sono, purtroppo, macchine di tortura» (p. XXXI). È un peccato che il nome di Northrop Frye compaia solo in una nota: il teorico dei mondi demonici avrebbe potuto aggiungere non poco al discorso di Weber.

La *Colonna infame* non è soltanto la storia delle vittime ma anche quella dei carnefici. La violenza impiegata dai giudici per piegare la realtà alla loro immaginazione trasforma le loro inchieste in componimenti misti di storia e d'invenzione, la cui coerenza interna è garantita dalla tortura e non dal vero. Le pagine dell'inchiesta vengono lette da Weber come un'anticipazione del *Discorso sul romanzo storico* apparso solo nel 1850, ma sul quale Manzoni lavorava già da più di dieci anni. Il rifiuto dell'invenzione autorizza Manzoni a prendere su di sé la responsabilità dell'enunciato, liberandosi dell'anonimo compilatore del manoscritto. Tuttavia la voce autoriale si scinde nelle voci, impastate di cadenze lombarde e spagnole, dei protagonisti della vicenda. È noto che Verri e Manzoni lavorarono sui resoconti del processo al nobile spagnolo Padilla, il grande uomo coinvolto, e assolto, nel processo. Ma, a differenza di Verri, Manzoni pubblicò il testo senza alterare la grafia o modernizzare la lingua. In quei verbali non emergono solo le voci dei condannati, ma anche quelle dei loro persecutori; nella *Colonna infame* Manzoni si trasforma in un «antropologo dell'inquisitore» (p. XV), capace di smontare «i meccanismi psicologici e i condizionamenti sociali che hanno orientato il comportamento dei giudici» (p. XVII). Con accostamento niente affatto banale l'inchiesta storica manzoniana viene rapportata agli studi di Carlo Ginzburg (e a tutto il filone della microstoria): in special modo ai saggi contenuti in *Il filo e le tracce* (2006), oltre che a un lavoro oramai classico come *Una storia notturna* (1989).

Francesco Mattia Arcuri

Mario Martelli
Pascoli 1903-1904: tra rima e sciolto
prefazione di Francesco Bausi
Firenze
Società Editrice Fiorentina
2010
ISBN 978-88-6032-098-8

Fino al giorno della sua morte, avvenuta il 13 luglio 2007, Mario Martelli ha portato avanti assiduamente la sua attività di studioso e filologo e questo saggio ne è l'ultima espressione. Significativamente, oggetto dello studio è Pascoli, uno degli autori meno approfonditi tra quelli presenti nella sua vasta produzione bibliografica, ma anche il più idoneo a parlare di se stesso in una sorta di testamento autobiografico. Martelli, infatti, ha sempre avuto un culto personale per la poesia e per i suoi aspetti formali, non però nell'ottica di uno strutturalismo recuperato, bensì nella consapevolezza della semanticità insita nella struttura poetica stessa. Commentando quattro proprie opere giovanili, egli pone l'attenzione sull'inizialmente inconsapevole forma sintattica: «Tutte e quattro le liriche si esauriscono in un unico periodo, che, dall'inizio, sembra rotolare a precipizio verso la fine, dove si placa. [...] Oggi, mi sembra che questo carattere sia il correlativo oggettivo della rapidità precipitosa della nostra vita» (citato a p. XXI).

Il complesso e unico periodo che forma i componimenti rappresenta la vita, ma questa raffigurazione in Pascoli è estesa a tutta la poesia. Il poeta romagnolo si caratterizza per una grande attenzione agli aspetti fonetici e metrici dei suoi versi, motivo per cui la stessa analisi di Gianfranco Contini si è fatta travolgere principalmente dalle «componenti fonosimboliche, cislinguistiche e translinguistiche» (p. XV). Martelli si distacca invece da una mera lettura formale e coglie nella struttura poetica di Pascoli l'essenziale principio ordinatore del caos della vita: la vita è il soggetto della poesia, in tutti i suoi aspetti, i quali però scivolerebbero via senza controllo fra le dita del poeta, se non intervenisse quel *labor limae* di ascendenza classica a rimettere tutto a posto.

Nel testo di Martelli cogliamo allora tutta la sua capacità di attraversare le culture latina e greca per comprendere veramente e appieno i meccanismi della produzione poetica pascoliana, all'interno della quale niente è lasciato al caso, non però per un gusto alessandrinamente estetico, ma per un bisogno incontrollabile di redimere la vita dalla sua imperfezione. È allora evidente il senso del primo capitolo del saggio, *Il mondo in briciole. Il mondo ricomposto*, nel quale vengono analizzati diversi luoghi pascoliani esemplari per la loro espressività strutturale in riferimento al mondo classico. Interessante è il caso de *La vite*, con il vorticoso effetto sonoro generato dalla ripetizione in tre strofe consecutive dei termini *cucco*, *cu... cu...*, *vecchio* e *occhi*: lungi dal voler creare un semplice gioco linguistico, Pascoli ha presente in questi versi i passi di Plinio il Vecchio, di Ausonio e di Orazio, in cui si spiega che le viti devono ricevere la loro potatura prima che arrivi nelle vigne il cuculo, segno che ormai è troppo tardi per potare. Se un contadino viene colto a lavorare in questo ritardo, è immediatamente schernito da vicini e passanti con l'imitazione del canto dell'uccello. L'insistenza fonetica delle strofe pascoliane, allora, rimanda al mondo latino e ripete gli echi di queste sue irrisioni tipicamente rurali, ordinandole nella perfezione formale dell'arte poetica.

Lo stesso Pascoli dichiara, in una lettera ad Adolfo De Bosis, la centralità della struttura metrica della poesia a proposito di *Gog e Magog*, in relazione al quale si può affermare che «l'idea del metro preesisteva al poemetto, non solo alla sua stesura, ma, [...] se non alla sua stessa idea, almeno al piano in cui quell'idea doveva distendersi» (p. 44). Così vera questa affermazione, che del poema esistono due stesure; in quella definitiva i diciannove canti che lo compongono sono organizzati in tre tipologie metriche: terzine dantesche, lasse assonanzate e madrigali (sei canti per ogni tipologia, più una settima terzina dantesca per il diciannovesimo e conclusivo canto). Questi tre metri si incro-

ciano in base al seguente schema: i canti I, IV, VII, X, XIV, XVIII e XIX sono in terzina dantesca; II, V, VIII, XIII, XV e XVII in assonanza; III, VI, IX, XI, XII e XVI sono madrigali. Fino al decimo canto le tre forme si ripetono nello stesso ordine per tre volte – terzina, assonanza, madrigale, e terzina conclusiva proprio al decimo –, mentre gli ultimi nove si aprono con una coppia di madrigali e si chiudono con una coppia di terzine, in mezzo cinque canti, tre in assonanza suddivisi da una terzina e da un madrigale.

La prima redazione, invece, presentava dodici canti strutturati in maniera più immediatamente comprensibile, in quanto le terzine dantesche si alternano in tutti i canti dispari – più il dodicesimo conclusivo – lasciando spazio alle assonanze in II, VI e X e ai madrigali in IV e VIII. È quindi evidente che Pascoli abbia complicato non poco l'organizzazione del poema, creando uno schema metrico sicuramente ordinato, ma il cui disegno è nascosto sotto un apparente disordine. Semplice gusto per l'artificio esasperato? In realtà no, e la dimostrazione è nell'argomento stesso del poema, ossia Gog e Magog, un popolo barbaro che si muove selvaggiamente nei territori orientali pronto a minacciare l'Occidente. Proprio questo movimento disordinato è rappresentato nel "disordine ordinato" del metro, che ancora una volta acquisisce una sua semanticità all'interno del poema.

Ma, quasi simbolicamente, all'entrata nel XX secolo Pascoli abbandona l'uso della rima per dedicarsi al verso sciolto, con l'intenzione di colmare l'innegabile distacco creatosi fra la poesia classica e quella italiana. Sino alla fine dell'Ottocento, infatti, il poeta aveva vestito le tematiche classiche con un esametro "volgare", figlio degli esperimenti di metrica barbara cinquecenteschi, mentre con il nuovo secolo questa funzione viene trasferita all'endecasillabo. Si tratta di una sfida non semplice, in quanto i versi latini e greci non prevedevano rima – concetto respinto dai classici e accettato solo nella forma dell'omoteleuto – e dispiegavano la loro arte nella costruzione sintattica e retorica da cui erano informati. In tale impresa Pascoli trovava il suo modello, ideologico e artistico, in Ennio, il quale allo stesso modo aveva per primo abbandonato il saturnio di Livio Andronico e Nevio per importare nella lingua latina l'esametro greco. E per fare ciò il *pater Ennius* era riuscito a plasmare il proprio idioma sulle caratteristiche di quello omerico e a dare avvio a quel percorso letterario che avrebbe condotto agli esametri di Virgilio e di Orazio.

Ugualmente Pascoli riadatta la lingua italiana ai costrutti latini, come nel quinto canto del *Sonno di Odisseo* dove si legge: «E su la nave, nell'entrare il porto». Il verbo *entrare* regge un complemento oggetto in rispetto alla costruzione latina del verbo latino *inire* con l'accusativo semplice; anche in Pascoli, quindi, sono presenti *tria corda* come in Ennio, «non più l'osca, ovviamente, ma, come già il Poliziano [...], l'una greca, l'altra latina, la terza italiana» (p. 82).

Ancora nel *Sonno di Odisseo*, l'apparente libertà degli endecasillabi sciolti è smentita dalla complessità strutturale del testo: esso si compone di sette canti di diciotto versi ciascuno e in ogni diciottesima sede si ripete il medesimo verso con l'unica variazione del verbo iniziale («[*verbo*] il cuore d'Odisseo nel sonno»). La sequenza dei verbi è *s'immerse*, *notando*, *tuffato*, *perduto*, *tuffato*, *notando* ed *emerso*; è evidente che in questa successione si disegna un percorso di andata e ritorno che ha il suo fulcro nella perdizione del quarto canto. Tale precisazione rende chiaro anche il motivo per cui lo stesso Pascoli aveva definito questa opera un suo *nòmos*: il termine indica una forma poetico-musicale greca solitamente composta da sette parti, con la sezione centrale che ne rappresenta il cardine ed è infatti definita *omfalòs* (*ombelico*). In quest'ottica è possibile riconoscere un medesimo schema anche nei penultimi versi di ogni canto e nella loro sequenza di *clausulae*: *lontano*, *vide*, *udiva*, *non udì né vide*, *udiva*, *vide* e *lontano*. Lo stesso percorso di andata e ritorno, quindi, e la stessa centralità del quarto canto, in cui le azioni dell'udire e del vedere si incontrano. Una ricchezza semantica, insomma, che svela la maschera di semplicità del verso sciolto.

Come detto, la poesia, grazie ai suoi giochi formali, semantici e retorici, risulta essere per Pascoli il principio ordinatore e redentore della vita; questa affermazione trova particolare conferma nei *Poemi conviviali*. Ne è un chiaro esempio *Il cieco di Chio*, che dimostra la propria singolarità già nella sua storia esegetica: è infatti palese che il cieco in questione sia Omero, ma nessun commentatore del poema lo esplicita. L'omissione non è figlia di una riconosciuta inutilità di precisazione, bensì di una consapevole ambiguità significativa ben presente nei versi, i quali disegnano la figura della

sacerdotessa Deliàs come simbolo dell'amore più sensuale e fisico. Ebbene, è allora legittimo vedere nel cieco di Chio Pascoli stesso e nella sua pulsione sessuale per la sacerdotessa quella del poeta per la giovane sorella Ida: nella coscienza che il rapporto cercato, sperato e fallito con la sorella non godeva certamente dell'approvazione della morale comune, diventa necessario individuarne un'elaborazione lecita nella poesia. La tematica erotica e peccaminosa di alcuni poemi conviviali denuncia allora «un groviglio interno che [Pascoli] non riesce a sciogliere se non, in qualche insoddisfacente misura, con i mezzi che la poesia gli mette a disposizione» (p. 151); l'arte dei *Conviviali*, però, è anche la prova tangibile della forza della poesia pascoliana, capace – si è detto – di mettere in ordine una vita confusa e addirittura di redimerla, e quindi vicina, se non coincidente, alla concezione poetica di Martelli, che può così scrivere di Pascoli per parlare in realtà di se stesso in una sorta di testamento ideologico-letterario.

Susanna Sitzia

Renato Martinoni
L'Italia in Svizzera. Lingua, cultura, viaggi, letteratura
Venezia
Marsilio
2010
ISBN 978-88-317-9951-5

L'Italia in Svizzera è uno di quei lavori che germinano quando alla perizia negli studi letterari si somma l'approccio del comparatista. L'argomento è l'incontro culturale tra l'Italia e la Svizzera. *Lingua e cultura*, la prima delle due sezioni in cui è suddiviso il volume, introduce alla storia dei legami storici, culturali e soprattutto linguistici tra l'Italia e la Svizzera. Tra gli esempi significativi della presenza degli italiani in Svizzera e degli svizzeri in Italia di cui dà notizia la prima parte (da Füssli a Bachofen a Silone), il nome di Johann Caspar von Orelli anticipa il risalto dato nella seconda sezione di questo lavoro a quelle figure di intellettuali che hanno svolto un ruolo di mediazione tra le due culture. La seconda parte del volume, *Viaggi e letteratura*, comprende saggi inediti e saggi già pubblicati, alcuni riproposti senza modifiche, altri rielaborati: i tredici capitoli illustrano il dialogo tra l'Italia e la Svizzera nelle diverse forme in cui si è manifestato dal Settecento a oggi, dalla letteratura di viaggio alla traduzione. Martinoni non manca di rilevare l'emergere e il persistere di *mirages* e *images* dell'Italia in Svizzera e viceversa. Per non dar conferma del radicamento di questi stereotipi si eviterà il paragone con la precisione dell'orologio svizzero, ma di questo lavoro va segnalata in primo luogo l'accuratezza. Le indagini perseguono l'approfondimento fino al dettaglio, una precisione di cui è complice la lunga frequentazione delle opere di cui questo libro tratta e di cui Martinoni ha curato alcune edizioni, e che discende da una idea dello studio del fatto letterario che non sottovaluta l'utilità dell'attenzione ad ogni sua specificità; grazie all'abilità narrativa dell'autore, l'attenzione al particolare non grava sulla lettura ma concorre a renderla interessante. Martinoni racconta dunque *L'Italia in Svizzera*, e con una minuziosa ricostruzione degli itinerari scorta il lettore attraverso i sentieri alpini. Dalla relazione, dall'epistolario e dalle note di viaggio di Alessandro Volta, dove lo scienziato annota le alterne emozioni di delizia e sgomento suscitate dal paesaggio alpino, emerge un'immagine della Svizzera nella seconda metà del Settecento, mentre l'immagine dell'Italia di fine Settecento affiora dai ricordi dei viaggi in Italia di Karl Viktor von Bonstetten. Il titolo della sezione, *Viaggi e letteratura*, non fa riferimento unicamente ai testi odeporici: piuttosto sembra indicare nel viaggio la dimensione attraverso la quale si è realizzato l'incontro tra le due culture. Il binomio *Viaggi e letteratura* può essere riferito infatti oltre che ai viaggi degli intellettuali, al viaggio dei testi, siano essi viaggi concreti, come quelli dei codici trasportati dalla Svizzera all'Italia in epoca umanistica, o i viaggi del testo che trasmigra dall'una all'altra lingua nella traduzione. Non meno rilevante della letteratura di viaggio è lo studio della documentazione archivistica, e un altro nucleo importante di questo lavoro è costituito dagli studi sulla traduzione. Nel volume la sequenza dei vari argomenti, rispettosa della cronologia, permette di seguire i diversi momenti dell'incontro tra i due paesi dalla metà del Settecento fino ai nostri giorni; benché nell'opera i capitoli siano stati così ordinati, qui si darà conto del loro contenuto, per quanto possibile, accorpando i saggi che appaiono in vario modo accomunati.
I «Sepolcri» a Zurigo. Von Orelli e Foscolo amplia l'omonimo saggio compreso in AA. VV., *«A egregie cose». Studi sui «Sepolcri» di Ugo Foscolo*, a cura di Fabio Danelon, Venezia, Marsilio, 2008, rispetto al quale per esempio è stata perfezionata la trascrizione degli autografi di von Orelli. Il saggio ricostruisce il periodo della permanenza in Italia di von Orelli, giunto a Bergamo nel 1807, i suoi studi di lingua e letteratura, che daranno luogo alla pubblicazione a Zurigo di *Contributi intorno alla storia della poesia italiana* nel 1810, il suo lavoro di traduzione, in particolare delle opere di Foscolo. Non a caso l'autore si sofferma sull'episodio dell'incontro a Milano nel 1811 tra von

Orelli e Foscolo, durante il quale il poeta, appreso da von Orelli della sua traduzione in tedesco dei *Sepolcri*, ne ricevette immediate rassicurazioni sul fatto che non sarebbe stata stampata: le due redazioni della traduzione dei *Sepolcri* rimasero inedite e sono conservate a Zurigo. Non è improbabile un nuovo incontro poco prima della pubblicazione della traduzione di von Orelli dell'*Ortis* nel 1817, come suggerisce un autografo foscoliano che documenta un dono del poeta a von Orelli, consegnato alla madre di von Orelli a Zurigo il 18 giugno 1816. Più facilmente ricostruibile tramite documenti epistolari, è il rapporto tra Foscolo e Giuseppe Bottelli, traduttore in esametri latini dei *Sepolcri*: del viaggio in Svizzera del 1825 di Bottelli si riepiloga l'itinerario, percorso con il supporto della guida scritta da Johann Gottfried Ebel; il capitolo ripropone il saggio omonimo *«Uomini che, parlando, e' son però liberi». Il viaggio foscoliano di Giuseppe Bottelli*, «Versants», 50, 2005. Il saggio *Traduzioni poetiche incrociate. Salvatore Quasimodo e Pericle Patocchi*, inedito, è dedicato alla traduzione francese delle poesie di Quasimodo realizzata da Patocchi, e alla traduzione italiana di *Chemin de Croix* di Patocchi realizzata da Quasimodo. Un altro punto di partenza nell'indagine del rapporto tra gli scrittori italiani e la Svizzera è il premio letterario «Libera Stampa», nei saggi *«Nella libera e laica Svizzera». Leonardo Sciascia e il Ticino* (compreso in AA. VV., *Sciascia, scrittore europeo*, a cura di Michelangelo Picone, Pietro De Marchi e Tatiana Crivelli, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1994) e *Bricciche svizzero-italiane per Vittorio Sereni. Il premio «Libera stampa» e una collaborazione radiofonica* (che riprende due saggi pubblicati in «Versants», 16, 1989 e in «Bloc Notes», 22, 1990).
Alla particolare affezione di Martinoni nei confronti di Campana, che si nota fin dall'epigrafe della *Prefazione*, non è del tutto estranea, suggerisce l'*Introduzione*, la scelta di un dipinto di Segantini per l'immagine di copertina. Inedito, il saggio *«Le Alpi il bianco delicato mistero». Dino Campana e la Svizzera*, oltre che ricostruire i viaggi di Campana in Svizzera, precisa che la lettura di Freud e di Abraham dovette avvenire nella biblioteca di Basilea, evidenzia la presenza della Svizzera nei testi poetici, dalle Alpi a Berna e al «ponte che passa l'Aar» di *Arabesco-Olimpia*, che «è verosimilmente quello di Nydeck» (p. 191), e riconduce la predilezione di Campana per la Svizzera alla «avversione ai nazionalismi» e al «carattere plurilinguistico e multiculturale» (p. 196) di quella che è stata sia nell'Ottocento che nel Novecento una meta nei viaggi degli scrittori italiani che hanno scelto la via dell'espatrio. La Svizzera è un luogo di libertà e di formazione nella fuga di Piero Chiara, che ha varcato spesso il confine anche se, si precisa in questo saggio (già comparso in «Studi Novecenteschi», 74, 2007), fra Chiara e la cultura elvetica italiana «sono comunque rimaste chiuse alcune frontiere» (p. 258). Se del contenuto dei testi si volesse indicare la distribuzione geografica, risalterebbe San Gallo. Il titolo del saggio *«Il carcere di Quintiliano». San Gallo nella letteratura italiana* (già comparso in AA. VV., *Sankt Gallen und Italien / San Gallo e l'Italia*, a cura di R. Martinoni e Ernst Tremp, Sankt Gallen, Stiftsbibliothek-Società Dante Alighieri, 2008) evoca l'episodio di cui è protagonista Poggio Bracciolini, ma a San Gallo si lega non solo la scoperta di importanti codici in epoca umanistica. San Gallo per esempio è uno dei luoghi ricordati da Diego Valeri nel *Taccuino svizzero* (1942-1945), ed è un luogo letterario nella narrativa italiana contemporanea, nel romanzo *Biglietto d'amore* di Laura Mancinelli. La Biblioteca Cantonale Vadiana di San Gallo custodisce documenti crociani di notevole interesse, di cui dà notizia il capitolo *Partenope «in visceribus Alpium». Il Fondo Croce di San Gallo* (già pubblicato in AA. VV., *Documenti di cultura italiana negli archivi svizzeri*, a cura di Raffaella Castagnola, Firenze, Cesati, 2001). I materiali appartenuti a Giovanni Castellano, da lui raccolti tra il 1908 e il 1936, comprendono autografi crociani e circa settecento documenti epistolari. Martinoni dà conto del lavoro di catalogazione compiuto nell'ordinamento dei materiali d'archivio. Anche per la speciale attenzione rivolta alla documentazione archivistica, il contributo di Martinoni pone le basi per ulteriori incontri tra l'Italia e la Svizzera. In una mappa degli incontri tra l'Italia e la Svizzera non potrebbe mancare Zurigo, nell'esilio di Foscolo, nel viaggio di Bottelli, nello studio dei lavori del filologo von Orelli, e nei saggi dedicati al periodo zurighese degli italianisti De Sanctis e Isella. *Francesco De Sanctis a Zurigo (1856-1860)* ripropone il saggio compreso in AA. VV., *Francesco De Sanctis nella storia della cultura*, a cura di Carlo Muscetta, Bari-Roma, Laterza, 1984. L'ultimo saggio del volume, *Quelle serate allo*

«Strohhof». Un ricordo zurighese di Dante Isella (si legge anche in AA. VV., *Ricordo di Dante Isella*, a cura di Silvana Lattmann, Milano, Arti Grafiche Zacchetti, 2008), è a sua volta, come altri testi qui analizzati, una testimonianza autobiografica de *L'Italia in Svizzera*. Completa il volume un *Indice dei nomi* a cura di Amanda Crameri.

Paolo Caboni

Elisabetta Mauroni
Costanza delle strutture, variabilità delle funzioni. Saggi linguistici sulla prosa letteraria del secondo Novecento.
Roma
Aracne Editrice
2009
ISBN 978-88-548-2603-8

Come esplicitato sin dal titolo, l'impostazione metodologica del volume è volta a indagare come a un'invariabilità delle strutture (linguistiche, stilistiche e narratologiche) possa corrispondere una molteplicità di funzioni.
Elisabetta Mauroni, sulla scorta del decennale lavoro di Maurizio Dardano (si pensi, tra le ultime pubblicazioni, a *Leggere i romanzi. Lingue e strutture testuali da Verga a Veronesi*) e prendendo spunto da recenti contributi sull'argomento (come quelli di Paolo Vanelli e Giuseppe Antonelli), ha analizzato questo specifico dato strutturale, quindi funzionale, nella prosa di alcuni autori del secondo novecento italiano: Calvino, De Carlo, Del Giudice, Orengo, Morselli, Tobino, Bufalino e Volponi.
Vengono inoltre esaminati altri temi e motivi che accomunano, in misure differenti, questi scrittori: la rappresentazione vista come strumento conoscitivo utile all'investigazione della realtà, la costruzione delle immagini tra i due poli dell'icastico e dell'astratto, l'alternanza dei piani e dei tempi narrativi, l'utilizzo di strutture linguistiche e retoriche particolarmente pregnanti dal punto di vista semantico come, ad esempio, l'elenco e il paragone. Si è poi indagata, specie nel quarto e ultimo saggio di questa raccolta, la possibilità che mediante strutture differenti si possa conseguire una medesima funzione.
Infine, occorre evidenziare come il centro gravitazionale attorno al quale ruota la prima parte di questa trattazione sia rappresentato da Italo Calvino, colto nella sua specificità di intellettuale che fortemente ha influenzato la sua e le successive generazioni e di autore accorto e sensibile, o "sensistico". A questa voce risponde, infatti, la dichiarazione programmatica che sta alla base del primo saggio di questo volume e risponde al bisogno di «tentare una lettura il più possibile sensistica» (p. 13) delle *Città Invisibili*. Giacché la prosa calviniana muove sì dal materiale, dal fenomenico, ma non si esaurisce in un lessico referenziale e in una rappresentazione di oggetti inanimati (come nei romanzi di Robbe-Grillet), approda, invece, a un linguaggio fortemente simbolico ed emblematico, quindi provvisto di valenza gnoseologica.
Esemplari in questo senso sono le *Città sottili* (lo ha già puntualmente dimostrato Marina Zancan) dove appaiono «vocaboli che pure nella loro letterale concretezza rimandano all'altezza, alla sospensione, alla leggerezza» (p. 19). "Leggerezza" appunto, e visibilità, molteplicità, esattezza e rapidità: i valori (o qualità o specificità) che Calvino proporrà per il nuovo millennio sono già presenti, una dozzina di anni prima, tra le pagine delle *Città Invisibili*.
Si tratta di valori che per ragioni differenti si legano a filo doppio a una struttura ricorrente nei testi, anche saggistici. Questa struttura, variamente declinata, è l'elenco. Se la rapidità «non sta tanto nel ritmo e nel movimento […] ma nella misura breve, nella condensazione, nella densità delle figure» (p. 20), un'eccezione è rappresentata da una speciale forma di elenco definita *totalmente asindetica*. E se è impossibile un catalogo esaustivo della realtà, alcuni tipi di elenco rendono conto del molteplice, della ricchezza e differenza del reale. O se da un lato alcuni elenchi esaminano il visibile, dal panoramico al particolare, rispondendo a un'esigenza di classificazione ed esattezza, dall'altro lato sono soggetti a un alto grado di provvisorietà. Secondo le parole dello stesso scrittore «nelle *Città invisibili* ogni concetto e ogni valore si rivela duplice: anche l'esattezza» (Calvino, *Lezioni americane*, Milano, Mondadori, 2002, p. 81). Duplicità che si presenta, quindi, sia nei corsivi, dove av-

viene il confronto tra le figure complementari e talvolta intercambiabili di Kublai Kan e Polo, sia nelle città, felice frutto nato dalla minore o maggiore astrazione, e simbolizzazione, del paesaggio umano e geografico. Differenze che hanno una base comune: lo stile, una poetica della "medietà" lessicale, definita da Calvino in sede saggistica, che nel presente volume viene segnalata, in maniera dimostrativa, nel particolare uso degli aggettivi.
Lo stile, la "linea calviniana", accomunerebbe (il condizionale nasce dal confronto tra gli studi di La Porta e Zublena) due autori che hanno pubblicato la loro opera prima negli anni ottanta: De Carlo con *Treno di panna* (1981) e Del Giudice con *Lo stadio di Wimbledon* (1983). Di certo c'è però «l'*imprimatur* calviniano nelle rispettive presentazioni nelle quarte di copertina» (p. 54). E proprio da questo spunto prende le mosse il secondo saggio di questa raccolta e dai quattro punti di coincidenza rilevati da Calvino, la cui influenza, che ha accompagnato i due scrittori per un tratto del loro percorso narrativo, ha portato, in certi casi, a luoghi sensibilmente differenti. Da un parte la rappresentazione del sensibile (secondo una *poetica dell'addizione*) per De Carlo e dall'altra la rappresentazione dell'astrazione (secondo una *poetica della sottrazione*) per Del Giudice. Due poetiche queste compresenti in Calvino.
Le modalità di rappresentazione del reale sono caratterizzate da molteplici strumenti tra i quali il lessico tecnico, la precisione terminologica e l'elenco. Viene definita fotografica o filmica (immagini talvolta sature di oggetti – l'elenco svolge spesso questa funzione di "allineamento giustappositivo") nel caso di De Carlo, quasi una mera registrazione dell'esteriorità (da parte di una prima persona che riporta i propri tratti psicologici sugli oggetti) scevra di quella qualità cognitiva dell'emblema calviniano. Qualità che si ritrova invece in Del Giudice, la cui prima persona non è oggettivizzata bensì soggettivizza, interroga e conosce gli oggetti. È la classificazione (l'elenco, come in Calvino, apre un ventaglio sul possibile) e concettualizzazione della realtà, l'astratto costruito partendo dalla concretezza.
Se per entrambi è lecito parlare di "tecnicizzazione" della realtà, gli esiti sono tuttavia molto differenti: la struttura è la medesima ma la funzione è differente. Esito dissimile hanno anche le strumentazioni retoriche e alcuni elementi testuali adoperati da entrambi gli autori.
Una brevissima postilla a questa trattazione è dedicata a Nico Orengo, e al suo primo romanzo *Miramare* (1974). Viene qui analizzata principalmente la struttura dell'elenco mostrandone l'esito ancora una volta differente, questa volta "litanico".
Già pubblicato nel 2001 in «Studi di Grammatica Italiana» e riprendendo considerazioni presenti nella tesi di laurea dell'autrice, seppur con un taglio differente, il saggio su Morselli, Tobino e Volponi segue la prospettiva d'analisi programmatica di questa raccolta: l'attenzione in questo caso è tutta concentrata sullo stile nominale, struttura rilevante nella prosa dei tre autori (dei quali vengono studiati, in totale, 9 testi). Un cambio di prospettiva si ha, invece, nel quarto e ultimo saggio dove si intende mostrare come si possa ottenere una medesima funzione partendo da strutture diverse. Il campo di indagine sono le prose di Gesualdo Bufalino e Paolo Volponi, due autori accomunati dal rifiuto della lingua media (seppur nella sostanziale diversità del loro stile) ma distinti, per esempio, sul piano tematico. L' elemento indagato è quello dell'aggettivazione intesa come «elemento nominale+elemento che serve a descriverlo/specificarlo» (p. 155). Il risultato ci mostra la resa di questa funzione letteraria sia attraverso l'utilizzo dell'aggettivo *tout court* sia mediante procedimenti meno tradizionali come l'inserimento di stringhe sostantivali o l'inclusione di numerose apposizioni.

Lorella Anna Giuliani

Richard Millet
Il disincanto della letteratura
traduzione di Federica Casini
Massa
Transeuropa
2010
ISBN 978-88-7580-090-1

Pubblicato a Parigi per i tipi Gallimard nel 2007 con il titolo *Désenchantement de la littérature*, il volumetto è stato tradotto tre anni dopo in italiano da Federica Casini. Esso riassume i tratti salienti di un ciclo di conferenze tenute da Richard Millet e intitolate *Écrire: dix leçons sur la littérature*, svoltesi l'anno precedente presso la Biblioteca Nazionale di Francia. Millet è un eminente saggista e scrittore francese di impianto rigidamente realistico, nonché membro di un comitato di lettura della casa editrice Gallimard. Forti sono i toni con cui egli riflette sulla scomparsa dell'autore nell'epoca che chiama del «post-umanesimo» (p. 20), quasi apocalittici se si pensa che arriva a denunciare per ciò stesso il crollo di duemila anni di civiltà e la scomparsa della letteratura che riduce a qualche nome per ciascun secolo. Il nostro, afferma, è il tempo dell'indistinto e dell'errore: gli scrittori hanno dimenticato la lingua, «luogo di tutti gli incanti» (p. 31), ereditata dai padri, e il loro linguaggio, che è «una delle vie d'accesso alla grammatica del mondo» (p. 21), ha rinunciato all'universalità, divenendo inefficace, menzognero, incapace di organizzare sintatticamente il mondo, claudicante e barbarico. Neanche l'insegnamento della letteratura, reciso il proprio legame con la nazione, assolve più il suo ruolo di trasmissione dei saperi («Non ci salverà l'Università», p. 53), e i libri pubblicati per lo più sono una moneta falsa, un fenomeno inflazionistico che rappresenta una deriva democratica e radica nell'animo degli individui la convinzione errata che chiunque possa scrivere o che, peggio, debba scrivere: «Il crollo del verticale a vantaggio dell'orizzontale non è solo emblematico della fine del cristianesimo: è l'attualizzazione di una perdita di valore generale» (p. 20), annota lapidario. Millet è dunque preoccupato per la salute della letteratura che, spiega, «non pesa più nulla, né economicamente né simbolicamente» (p. 49), ed è disincantato circa le possibilità che la pulsione ermeneutica della medesima possa rinvigorirsi in un mondo ottenebrato, incolto e ignaro del passato, ma è assai più allarmato per la condizione dello scrittore nel nuovo millennio globalizzato. In un'intervista, di poco anteriore all'uscita del libro, dopo aver lanciato il proprio *j'accuse* contro gli editori e i giornalisti, aveva pure esternato rammarico verso la narrativa di genere (il fantasy, il noir) oltre che nei confronti degli scrittori francesi contemporanei, fra cui il celebre Michel Houellebecq, colpevoli di rimuginare le idee in uno stile sciatto, sincopato e noioso, riscotendo ciononostante successo (Olivier Le Naire, *Le croisé et le rusé*, «L'Express», 23, 5, 2005).
Dinanzi a questa perdita di senso generale, assente qualsiasi gerarchia di valori, Millet sostiene la necessità che i narratori si distanzino il più possibile dal linguaggio effimero corrente e invoca come antidoto l'adozione di uno stile complesso, sollecitandoli a scommettere sull'eternità anziché sull'immediatezza. Tuttavia nel suo ragionamento mostra di trascurare un dato generazionale: i giovani narratori, nati tutti dopo la seconda guerra mondiale e vissuti in un'era di sostanziale assenza di conflitti, hanno sviluppato una tale confidenza e attiguità con il sistema mediatico nel quale sono venuti al mondo, dove le immagini e i suoni trionfano sulle parole, da indurli a riprodurne nella scrittura gli scatti convulsi e i modi spezzati che li distanziano vertiginosamente dai loro predecessori. Colpisce nel libro, poi, il fatto che, oltre alla consueta requisitoria contro la letteratura contemporanea relegata nell'ergastolo del suo tempo, Millet, partendo da un punto di vista moralistico, scriva seccamente che un'opera di successo offre soltanto una soddisfazione illusionistica avallando le peggiori bassezze intellettuali. Mi chiedo se tutti i libri di successo rispondano a questa sentenza o se, al contrario, non si debba opporre al generalizzato atteggiamento sprezzante nei confronti del pubblico una posizione più misurata e problematica, in cui si tenga conto sì della sorte del libro nell'era postindustriale, ma senza trascurare le capacità dei lettori, specialisti e non, di giudicare autonomamente assecondando il proprio personalissimo giudizio.

Giuliano Cenati

Andrea Mirabile
Scrivere la pittura. La "funzione Longhi" nella letteratura italiana
Ravenna
Longo
2009
ISBN 978-88-8063-618-2

Andrea Mirabile, Assistant Professor della Vanderbilt University di Nashville, formatosi alla scuola milanese di Franco Brioschi, sviluppa in questo libro l'ipotesi di una 'funzione Longhi' nella letteratura italiana del Novecento: ossia individua i principi salienti dell'opera di Roberto Longhi (1890-1970), sommo critico e storico dell'arte, e ne indaga il lascito in alcuni autori che, prima di dimostrarsi romanzieri poeti saggisti organizzatori culturali di razza, sono stati allievi dello studioso albese e con lui hanno mantenuto duraturo e profittevole sodalizio. Il magistero di Longhi, esercitato nell'anteguerra dalla cattedra dello Studio bolognese e, dal 1950, anche dalle pagine della prestigiosa rivista «Paragone», verte sulle possibilità di corrispondenza e reciproca transcodificazione del figurativo nel letterario: sulla resa *per verba* delle forme pittoriche, delle loro vicende storiche e della loro auratica immanenza. Sull'esempio dei prosperi postulati critici che vanno sotto la denominazione di "funzione Gadda" e "funzione Contini", ai quali è possibile ricondurre i nipotini dell'Ingegnere e quelli del filologo degli scartafacci, tocca a Mirabile individuare le floride propaggini della famiglia letteraria longhiana. Egli d'altronde sottolinea i rapporti di vicinanza tra gli stessi capostipiti Longhi, Contini e Gadda, nel segno del plurilinguismo espressionista. A Longhi Mirabile rivendica un ruolo, ancora sottovalutato, di autonomo artista della parola, dove convergano sino a sovrapporsi attività critica e attività letteraria. Il principio delle "equivalenze verbali", assecondando l'intento paradossale di emulare e interpretare per forza di linguaggio la creazione pittorica, consente a Longhi di raggiungere uno stupefacente equilibrio fra istanze lirico-narrative e storico-filologiche, tradizionalistiche e avanguardistiche, fra codici e generi differenti.
Mirabile ricollega la scrittura longhiana alla millenaria tradizione dell'*ekphrasis* e dell'*ut pictura poesis*: di cui a suo avviso essa costituisce una *summa* e una modernissima rielaborazione, nel quadro del rinnovamento sperimentale delle arti tra XIX e XX secolo. La sua ricerca, tripartita, si articola in un primo capitolo dedicato alla formazione e all'impianto metodologico di Longhi, alla sua collocazione nel contesto culturale del secondo e terzo decennio del Novecento; un secondo capitolo, dedicato alle cospicue impronte longhiane rinvenibili, in maniera campionaria, entro l'intera produzione e singoli testi esemplari di Anna Banti (*Artemisia*, 1947), Pier Paolo Pasolini (*Gli affreschi di Piero ad Arezzo*, 1961), Giovanni Testori (*Crocifissione*, 1966), Alberto Arbasino (*Le Muse a Los Angeles*, 2000), Giorgio Bassani (*Storie di poveri amanti*, 1945), Attilio Bertolucci (*Viaggio d'inverno*, 1971); un terzo capitolo, di più spiccato taglio teorico-comparativo, dedicato all'interpretazione del progetto longhiano in termini di *metaekphrasis* e Neobarocco novecenteschi: a raffronto con le più recenti teorie, soprattutto di area francese (Jean Louis Schefer, Louis Marin), che al contrario di Longhi postulano la sostanziale incongruenza tra verbale e visuale, nonché l'insuperabile ineffabilità delle arti figurative. L'originalità di Longhi viene rinvenuta nell'attitudine a riassumere entro il suo saggismo critico-artistico, con potenti effetti cinetici e finanche romanzeschi, non solo la sincronia della composizione figurativa, non solo il suo potenziale narrativo, ma lo stesso "colore del tempo", la stessa ricezione critica che si è stratificata intorno a essa, l'intero cumulo di apprezzamenti descrizioni interpretazioni che l'artefatto pittorico ha alimentato nei secoli.
Lo studio di Mirabile, corredato di un indice dei nomi e di quattro tavole in bianco e nero che offrono qualche testimonianza autoptica dell'immaginario longhiano, si corrobora dell'apporto di documenti inediti conservati presso il Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei di Pavia, presso la Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi di Firen-

ze, e inoltre della corrispondenza intrattenuta dall'autore con Alberto Arbasino e con Cesare Segre. Si tratta di tracce epistolari, aneddotiche e memoriali attraverso le quali gli è possibile addentrarsi nell'intimità del confronto, sempre amabile e purtuttavia rigoroso, tra il maestro e i discepoli (notevoli, nella fattispecie, il ragionamento di Testori sull'assetto compositivo del *Dio di Roserio* e il cazzeggio intellettualistico-autobiografico di Alberto Arbasino).
Mirabile vaglia dappresso i luoghi insigni della saggistica di Longhi, come pure i capisaldi della produzione romanzesca e soprattutto poetica dei suoi eredi, privilegiando gli strumenti della critica stilistica; ne approfondisce i fondamenti teorico-metodologici in prospettiva semiotica. Restano un po' sullo sfondo le implicazioni di genere e quelle pragmatiche, da cui ci si aspetterebbe preziose chiavi di accesso alle prerogative intertestuali e intersemiotiche dell'operazione longhiana. In particolare, il primato del modello linguistico nella comprensione dei codici visivi parrebbe utilmente riconducibile alla pertinenza sì estetica ma anzitutto extraestetica del linguaggio naturale, quale veicolo di comunicazione sociale, in contrapposizione allo specifico estetico, ed eminentemente estetico, delle tradizioni figurative. Ciò nondimeno, i risultati conseguiti da Mirabile aprono suggestivi scorci riguardo alla fondamentale vocazione eidetica della letteratura italiana novecentesca, e di Longhi su tutti, in alternativa all'approccio psicologistico preponderante in altre letterature nazionali coeve. A ben vedere, questa speciale sensibilità per la dimensione iconica finirebbe magari per proiettare la tradizione ecfrastica rivisitata da Longhi, tanto consentanea al gusto umanistico *comme il faut*, verso insospettate tangenze con l'egemonia dell'audiovisivo massmediatico nella tarda modernità. Ma le eventuali costanti iconofile da una fase all'altra del Novecento, lungi dal delineare improbabili continuità tra squisitezze sperimentali e capriole postmoderne, consentono di meglio verificare come le commistioni e divaricazioni più scandalose, anziché intersemiotiche, siano di solito socioculturali.

Giulia Murgia

Roberta Mori
La rappresentazione dell'«altrove» nel romanzo italiano del Novecento
Pisa
ETS
2008
ISBN 978-88-4672-120-4

Se è innegabile che il pensiero sia perennemente sottoposto ad un processo di territorializzazione che lo radica profondamente in una precisa geografia reale o immaginaria, a maggior ragione questo assunto è valido nel momento in cui il soggetto, nel divenire personaggio di carta, è assorbito nel dominio della letteratura e "testualizzato". In questo caso, una riflessione organica e puntuale sulla sua identità non potrà prescindere dall'investigazione dei suoi spazi di appartenenza, che rappresentano un coagulo narrativo di grande rilevanza. Nonostante queste considerazioni possano apparire scontate, la nozione di spazio, forse a causa della sua apparente intuitività, è stata considerata da sempre come ancillare rispetto a quella, ben più studiata, di tempo, alla quale è comunque legata – una dimostrazione su tutte ci è fornita dalla definizione del "cronotopo" bachtiniano – da un rapporto di mutua implicazione. La particolare impostazione "spaziale" conferita da Roberta Mori, dottore di ricerca in Letterature e Scienze della Letteratura, al suo recente volume *La rappresentazione dell'«altrove» nel romanzo italiano del Novecento* interviene a sottolineare, con tutta la forza di una voce che si leva in un territorio critico molto spoglio perché poco frequentato dai teorici italiani, che il concetto di spazio e la rappresentazione che di esso ci offre la letteratura rappresentano categorie privilegiate per l'edificazione del senso letterario, chiavi di lettura raccomandabili per l'analisi di quei testi che, catalizzando una densa stratificazione di significati, sperimentano un'ampia strategia di esplorazione tematica e una profonda innovazione linguistica.
Punto di partenza è la consapevolezza che sotto la nozione di spazio letterario si celi una pluralità estremamente eterogenea di esperienze, posizioni, poetiche e modelli teorici, da cui nasce l'esigenza definitoria: «lo spazio letterario che interessa ai fini del discorso sull'altrove è però lo spazio rappresentato *nel testo*, […] lo spazio raffigurato, ricreato nei testi, il mondo di fantasia che la letteratura spalanca» (pp. 16-17). Il trattamento allegorico trasfigurante al quale gli scrittori sottopongono gli spazi di ambientazione delle proprie opere consente la manipolazione trasformativa della nozione di spazio, ottenuto tramite la creazione di «configurazioni spaziali "atipiche"» (p. 38), gli *altrove* letterari appunto. L'analisi delle operazioni di spazializzazione messe in atto dai testi qui studiati diventa un vero e proprio *modus operandi* dal valore strutturante, capace di porre in luce spazi di ambientazione che, abbandonate le caratteristiche del fondale inerte, nulla hanno di neutro e di incolore e sono invece connotati in direzione del deforme, dell'ambiguo, dell'irregolare e del disforico.
Parlare di spazio significa mobilitare una serie di termini che impostano il problema ben più generale della relazione tra il testo e la realtà, tra la *mimesis* e la referenzialità. È a partire da questi concetti su cui riflette da tempo la teoria letteraria che bisogna prendere le mosse per capire le diverse ragioni che spingono Roberta Mori a selezionare lo specifico *corpus* di opere di cui si occupa, tutti romanzi italiani (ne evoca molti, ma solo su cinque si sofferma più diffusamente) scritti grosso modo tra gli anni Trenta e Ottanta del Novecento. Se ci volessimo infatti chiedere perché la sua attenzione si rivolga proprio al romanzo sarebbe facile capire che è soprattutto all'interno di questo genere che il lettore crede (e, consolatoriamente, spera) di poter vedere operativa la clausola più importante del contratto che stipula con l'autore, cioè quel vincolo illusionistico e realistico che gli permetta un processo facilmente praticabile di riconoscimento e di identificazione. Al contrario, come ci dimostra Roberta Mori, in alcuni filoni marginali e periferici del romanzo italiano novecentesco – ma, si potrebbe osservare che, nel fare questo, partecipano di una generale estetica contem-

poranea, europea prima e internazionale poi – vengono rappresentati spazi di ambientazione, lontanissimi dagli spazi geometricamente e razionalmente definiti dalla logica euclidea. Eppure, il lettore che in essi si voglia proficuamente avventurare – così sembra di poter leggere tra le righe di questo volume – non è costretto a farlo solo a patto di abbandonare l'«illusione referenziale» di cui parlava Riffaterre, che mirava a sfatare l'errore di chi crede che i testi possano davvero parlare di qualcosa che sia esterno ad essi. Al contrario, sono storie, quelle dei romanzi qui presi in esame, «legate per mille fili invisibili alla contemporaneità» (p. 38): nella carrellata storica tratteggiata da Roberta Mori, dietro lo sforzo di periodizzazione da lei compiuto secondo una scansione in tre momenti (spazio censurato, spazio distopico, spazio metaletterario), è possibile ravvisare l'intenzione di decodificare e di rendere intelligibile il mutamento storico, attraverso l'istituzione di un legame tra la rappresentazione spaziale e la cifra storica e lo spirito dei tempi ai quali essa, inevitabilmente, rimanda.
Così, durante il ventennio del regime fascista, lo spazio è definito come «censurato». Ciò non significa che necessariamente l'esigenza di sfuggire ad una politica culturale repressiva si traduca in una letteratura del disimpegno. Esistono testi, come *L'uomo è forte* di Corrado Alvaro, capaci di esprimere il proprio dissenso proprio attraverso soluzioni ad alto coefficiente mimetico, che conducono alla creazione di un «altrove bivoco», in cui il realismo estremo, plasmato ad arte con intenti polemici, permette, in una sorta di strabismo, di sfocare ciò che è vicino (la violenza della dittatura), decontestualizzandolo attraverso la dislocazione in un paese inventato. Altri testi ascrivibili alla stessa fase, come *Il deserto dei tartari* di Buzzati, presentano invece un altrove «straniato»: la rappresentazione di uno spazio stilizzato, appena abbozzato e rarefatto consente di indagare la realtà in un modo fino a quel momento del tutto inedito, procedendo «per sottrazione, per scarnificazione progressiva del referente» (p. 58).
Nel periodo immediatamente successivo alla Resistenza e alla Liberazione, e poi negli anni del boom economico, la categoria dell'*altrove* sembra scomparire dalla letteratura. La società italiana è attraversata da innumerevoli proposte e correnti che mirano ad un rinnovamento ideologico, mentre la narrativa riceve un forte impulso dalla diffusa volontà di raccontare i tanti e terribili fatti della guerra e della lotta resistenziale contro il nazifascismo, fattori che, insieme alla riacquisizione della libertà di stampa e alla conseguente riapertura del dibattito politico e culturale, danno vita a forme di nuovo realismo. La nozione di *altrove* riemerge in uno spazio marginale, alienato, meccanizzato, disumanizzato e decentrato, in una parola «distopico», com'è il mondo capitalistico della fabbrica dipinto da Goffredo Parise nel suo romanzo *Il padrone*.
L'ultima fase coincide, infine, con il ventennio 1970-1980. Il romanzo italiano, spesso con gusto ironico-parodistico, assorbito com'è dallo sperimentalismo, dal gioco combinatorio del riuso citazionistico dei modelli e dei generi letterari, dal piacere intellettualistico della contaminazione tra narrativa e saggio, esplora lo spazio «metaletterario». L'*altrove* si fa dunque «pseudoutopico» presso il Calvino di *Le città invisibili*, che affida alla rappresentazione spaziale un messaggio etico e la speranza di una possibile felicità, oppure «mentale», come in *Fratelli* di Carmelo Samonà, dove l'angusto itinerario che viene percorso si insinua attraverso i tortuosi labirinti della malattia mentale.
Non un semplice lavoro catalogatorio e compilatorio di schedatura di spazi letterari novecenteschi, ma un'analisi articolata capace di investire anche questioni extraletterarie. Dalla discussione critica condotta in sede teorica, Roberta Mori conduce il lettore verso un approccio diretto al testo, vero banco di prova per qualsiasi modello astratto. E mostrando come ogni momento della storia letteraria italiana reagisca agli accadimenti sociali e politici e generi una diversa idea di *altrove*, fortemente radicata nelle trame dei tempi, compie contemporaneamente una rivisitazione del canone degli autori della nostra recente tradizione. La loro "classicità" risiede proprio nella lucida percezione di una rottura nell'ordine delle cose, frattura nella quale la dimensione dell'*altrove* si inserisce ad intaccare gli schemi logici e i modelli codificati di conoscenza, anche spaziale appunto, del mondo.

Clara Noli

Enrico Morovich
Le parole legate al dito. 141 racconti dal "Giornale di Brescia"
Volume I (1949-1970) e Volume II (1971-1978)
a cura di Carla Boroni
Genova
De Ferrari
2009-2010
ISBN 978-88-6405-107-9 e 978-88-6405-167-3

L'ingente produzione letteraria di Enrico Morovich (Fiume, 1906 – Lavagna, Genova 1994) conobbe una prima fase di prestigiose vicende editoriali, seguita però da un lungo oblio, dal quale uscì negli anni Ottanta grazie soprattutto all'interessamento di Leonardo Sciascia. *Le parole legate al dito* riunisce in due volumi i racconti che lo scrittore istriano pubblicò sul "Giornale di Brescia" dal 1949 al 1978, la più corposa delle sue numerose collaborazioni con importanti periodici e della cui consistenza non si aveva finora esatta cognizione. Carla Boroni, curatrice dell'opera, dopo aver ripercorso nella nota introduttiva le principali vicende biografiche dello scrittore, propone ampie riflessioni critiche sui testi da lei raccolti con un paziente lavoro di ricerca, unite alla ben documentata presentazione delle tematiche più importanti del mondo complesso di Morovich, con riferimenti estesi da Pascoli a Pirandello fino a Buzzati, senza tralasciare alcune suggestioni che rimandano alla narrativa straniera, come al noto romanzo di Molnar *I Ragazzi della via Pal*. Le osservazioni critiche riguardano in particolare gli elementi stilistici della scrittura moroviciana, tra i quali emerge il frequente ricorso alla metafora che, come sottolinea Carla Boroni, coinvolge intensamente il lettore e lo "costringe a pensare, ad approfondire". Altra caratteristica rilevata è il frequente ricorso ai modi di dire, come appare fin dal titolo della raccolta; questo riferimento alla cultura popolare si arricchisce di figure che si muovono per lo più in uno scenario semplice e quotidiano, non di rado immerso nella campagna. Ai molti personaggi Morovich affianca l'assidua attenzione per la natura, spesso rappresentata dal mare che, da sfondo, diventa protagonista di immagini intense, evocative di una serenità ormai negata dalla presenza umana incurante del paesaggio. Con rapide sequenze, l'autore polemizza contro la speculazione edilizia (che dopo pochi anni sarà il tema di un noto romanzo di Calvino) come si legge in *Raccontini* (1950): "Quel che vedevamo era il mare […]. Poi i muri della casa nuova sorsero come d'incanto e il mare, i curiosi, lo videro soltanto nei punti dove c'erano i vani delle finestre. Ai passanti rimase soltanto il ricordo dei tratti di mare, che nei giorni tristi li aveva rallegrati con la sua eterna, affascinante, mobilità". Il paesaggio, prima rasserenante e poi avvilente, lascia spazio in molti racconti a situazioni legate alla vita lavorativa cittadina, all'apparenza dinamica e varia, come suggeriscono i primi momenti di *I calzoni gialloverdi* (1966): "Molti pensano che gli uffici siano pieni di gente qualunque che non fa che ripetere i soliti gesti e le solite cose da mane a sera. Negli uffici, anche nei meno importanti, succedono invece tante cose interessanti". Emergono da queste considerazioni l'amara ironia e l'intenzione polemica dello scrittore: la realtà si rivela ripetitiva e alienante, come sottolinea ancora il protagonista di questo racconto: "Anche per me venne un momento in cui tutto mi pareva scialbo, inutile, sgradevole. […] La sera mi capitava di vedere la luna sui tetti delle case e di provarne uno sgomento come se di là delle case, non vi fosse, sotto di lei, altro che un mare deserto e solitario". La quotidianità impiegatizia – propria per lunghi anni della biografia dello scrittore, che fu prima bancario e poi impiegato – scandita da precisi orari e doveri, in una situazione che ricorda i versi di Pagliarani in *La ragazza Carla*, è un meccanismo insidioso che smorza ogni iniziativa e slancio del singolo. Significativo in tal senso è il già citato *Raccontini* che, con chiari riferimenti autobiografici, evoca la vita monotona e solitaria del protagonista: "[…] sotto le cartacce lo attendeva un'enorme quantità di numeri, d'ogni grandezza, d'ogni colore: erano le cifre di molti giorni, che lo avevano ossessionato". Il malessere, osserva ancora Bo-

roni nell'introduzione, affligge con intensità crescente alcuni personaggi di Morovich, isolandoli dal mondo circostante cui guardano con un misto di attrazione e diffidenza, come il protagonista del racconto *L'omaggio dell'imbianchino* (1967) che, per descrivere la propria diversità, ricorda la rigida e asettica organizzazione sociale del romanzo *Brave New World*: "Di fronte alla mia pigrizia [la signora] mi pareva di un'altra categoria, di quella dirigente, come s'incontra nel romanzo di Huxley". La freddezza di questa donna dall' "espressione vagamente volpina", suggerisce una breve riflessione su alcune presenze femminili create da Morovich, spesso dotate di ingegno, senso pratico e di una buona dose di "furbizia rosa". Tra queste si impone la protagonista di *La piccola Irene* (1970) che, dapprima dolce e sensibile, rivela presto un carattere deciso e opportunista, non molto diverso da quello che pochi anni prima Buzzati aveva attribuito alla bella Laide nel romanzo *Un amore*, figure entrambe collocate in uno scenario metropolitano: "Osservavo Irene con preoccupazione. In fondo, a guardarla così graziosa e gentile di aspetto, non si sarebbe immaginato che fosse così pratica ed interessata e che non avesse altro pensiero al di fuori del divertimento". Torna inoltre l'aspetto animalesco-predatore già attribuito alla donna di *L'omaggio dell'imbianchino* e in Irene rappresentato da "qualcosa di felino nel suo sorriso, come un gatto che si lancia sopra un piatto di latte". La città sembra quindi non solo corrompere la qualità della vita, costringendo le persone alla monotonia alienante, ma anche contaminare la purezza dei più giovani. La dominante del lavoro è il tema centrale del racconto dal titolo – e non solo – pirandelliano *Il berretto a sonagli* (1966), che rievoca in parte anche la novella dello scrittore siciliano *Il treno ha fischiato*, dove si legge: "Si lavorava troppo. Un giorno il capo ufficio mi chiese perché non mi facevo mai vedere alla mattina della domenica o di festa. […] Anche dopo cena era opportuno ripresentarsi in ufficio per fare degli straordinari". In Morovich il confine tra realtà e sogno, tra concretezza e astrazione, diventa sempre più incerto e sfumato, con la presenza di delfini parlanti e gatti musicisti, come in *Viaggio al Nord* (1966); frequenti sono anche le figure oscure: dal racconto *Gli occhiali* (1966), dove il demonio assume i contorni della noia quotidiana ("Tutti abbiamo il nostro demone che tende a farci correggere la monotonia delle nostre giornate"), all'esplicito testo *Il diavolo* (1968). Altra presenza assidua è la morte, a volte vero e proprio personaggio, come in *La morte delusa* (1951), che insinua insistentemente il dubbio sulle nostre certezze ancorate alla realtà visibile e concreta. Le vacillanti sicurezze dell'uomo, convinto padrone di se stesso, risaltano anche nella conclusione di *Gelosia* (1973) dove, nel rapido passaggio da dramma a farsa minacciata dallo spettro della guerra, il protagonista si risveglia con il poco confortante pensiero che "spiriti bizzarri si divertivano a sognare nella sua testa". A questa narrazione se ne affiancano altri simili, tra i quali la curatrice individua la prova del fitto scambio tra racconto e romanzo talvolta costruito da Morovich: "La trasversalità si manifesta […] in una prospettiva narrativa che gradualmente porta dai racconti alla creazione di un romanzo; e nel riutilizzo come racconto di materiale proposto in un romanzo al momento concluso e inedito". Altro esempio in proposito è costituito da *Le parole legate al dito* (1974), dove l'autore ripresenta l'ambientazione istriana in una sorta di partecipato ritorno alle origini e alle "memorie di un altro mondo", come recita il titolo di uno degli ultimi testi qui riuniti. In fondo al secondo volume un' ampia e dettagliata *Nota al testo* rende conto della diversa utilizzazione (con le rispettive varianti) dei racconti moroviciani in diverse testate, in precedenti raccolte e, in taluni casi, come capitoli di quello che poi sarà il romanzo *La caricatura*.

Gerarda Del Gaiso

Francesco Muzzioli
Letteratura come produzione. Teoria e analisi del testo
Napoli
Guida
2010
ISBN 978-88-6042-762-5

"Un saggio moderno sulla modernità": così può definirsi il recente lavoro teorico e analitico di Francesco Muzzioli, in cui grandi riferimenti della critica letteraria contemporanea si intrecciano abilmente con i nuovi spunti offerti dall'autore, intessendo un impianto teorico solido, ma aperto e dialettico, come solo può esserlo ai fini di un'analisi testuale operante nel contesto della società di mercato. La centralità di questo ultimo elemento, si evince sin dall'emblematico titolo *Letteratura come produzione*, in quanto è implicito un ormai indiscutibile nesso tra la cultura e il sistema economico. Eppure, tutta questa indiscutibilità non è mai troppo scontata o, per meglio dire, facilmente ammessa. Muzzioli, infatti, dedica la prima parte del testo alla *Questione di metodo* (pp. 11-20). A partire dagli anni Sessanta, il metodo sembra essere andato fuori moda e la critica letteraria si è divisa tra i ricercatori di metodi innovativi, spesso ancorati all'ambito delle scienze umane, e i detrattori del metodo in sé per sé, interessati a valutare la letteratura con i suoi precipui parametri e il suo stesso linguaggio, distaccandola da altre prospettive. Per Muzzioli si tratta di due posizioni, per scomodare il lessico politico, "estremiste", nel senso che rischiano uno slittamento o verso l'asservimento della letteratura ad altre sfere della realtà, o verso una chiusura in una sorta di *turris eburnea* condannata ad una staticità micidiale. La proposta sostenuta dall'autore, invece, si fonda su un processo di *straniamento*, inteso però non come distaccata presa di coscienza rispetto all'oggetto dello studio, ma come apertura verso altri punti di vista, verso le funzioni "possibili e impossibili" che il testo può assumere, le sue potenzialità *d'uso* (pp.18-19). Perché è ormai tempo di ammetterlo ed accettarlo: la letteratura ha un suo uso e può esserle applicata "la logica dell'economia"(p.20). Primo terreno d'incontro tra la letteratura e il mercato è il concetto di *valore*. Decisamente superata è la distinzione marxista tra valore d'uso e valore di scambio, in quanto la base materiale della realtà è sempre meno distinta da quella immateriale e culturale. Il titolo del II capitolo della I parte del saggio, *La Globalità delle pratiche: il valore* (pp. 21-34), sintetizza esattamente la fine di questo dualismo: la cultura incontra gli spot pubblicitari, i libri sono diventati stagionali come le sfilate di moda, il contenuto ha preso il sopravvento e si fonda su stereotipi, meccanismi ridondanti, processi di immedesimazione consolatori e conformisti. Queste ultime caratteristiche, hanno "infestato" soprattutto il mondo narrativo, mentre la poesia sembra completamente spodestata, il poeta è una sorta di "creatura misteriosa" da invitare a qualche talk-show. La situazione appena descritta rende plausibile un'idea di "letteratura come produzione" che, secondo l'autore, può attecchire nel costruttivismo russo (entriamo così nel vivo della I parte del saggio con il III capitolo intitolato *Verso la produzione letteraria)*. In quel contesto però, la dittatura fece sfociare il tutto in pura retorica e in un realismo vincolato ai dettami politici del sistema. I germi veri e propri di questo concetto si riscontrano sicuramente in Walter Benjamin nel suo saggio *L'autore come produttore* del 1934, nel quale è dichiarato apertamente che la letteratura è condizionata dalla struttura, dalle sue leggi e dai suoi scopi. Entra in ballo, dunque, l'attenzione agli aspetti pratico-organizzativi del lavoro letterario e alla composizione del testo. In Italia, in particolar modo, Muzzioli sottolinea gli studi di Della Volpe e Rossi-Landi (p.41). Il primo autore si è soffermato sul polisenso, il secondo sul rapporto tra economia e linguaggio. Questi studi però non si sono limitati alla pedissequa constatazione della nuova realtà letteraria, ma hanno aperto dei terreni di sfida, secondo Muzzioli anche da lui stesso trascurati, ancora da sondare: il rapporto tra la letteratura e le cose, il decentramento del prodotto letterario

rispetto al livello generale della realtà in cui è costretto a specchiarsi, la rottura dell'illusorietà che tutto ciò che è costruito con le parole sia vero (p.44).
Il IV capitolo è dedicato alla retorica e alla metafora (*Le strategie retoriche e l'economia della metafora* pp. 47-62). Al pari dell'economia, anche la letteratura possiede delle sue strategie e il loro grande contenitore è la retorica. Essa trasforma il testo in una sorta di "macchina di valori verbali"(p.53) che risponde sia ad una logica interna che esterna (legata cioè al contesto storico). Una macchina ha un suo funzionamento, delle componenti che interagiscono con altre e quindi il testo e le sue metafore innescano svariate possibilità interpretative. Sono sicuramente da evitare le interpretazioni meramente emotive, mentre un primo passo è l'approccio filologico. Quello che conta è non dare mai nulla per scontato e attivare una sorta di «ermeneutica del sospetto» (p.55). Fondamentale è lavorare su un campo di intervento simbolico, polivalente. L'arte ormai non ha più schemi precipui, sorprende, colpisce e viene a sua volta colpita dall'esterno e la critica non ha più risultati assoluti, ma a sua volta è una «critica per immagini» (p. 62). L'ultima definizione ci introduce nel V capitolo: *Si tratta di simbolico, ma anche di allegorico, in alternativa* (pp. 63-74). Come si può dedurre si entra a pieno campo nel "significare per…" Il simbolo ormai ha invaso la nostra esistenza e settori del mercato hanno attinto dal simbolismo letterario per la loro comunicazione esterna. A questo punto Muzzioli riportando la distinzione di Bourdieu (*Ragioni pratiche*, Mulino 1995) tra capitale sociale, destinato alla produzione, e capitale culturale che agisce sull'immaginario collettivo, indaga due concetti centrali: simbolo e allegoria. L'autore prende in esame due posizioni estreme: quella di Goethe, che ritiene dominante il simbolo nel processo di rappresentazione della realtà in quanto coglie il particolare nell'universale, mentre l'allegoria compie il processo inverso e decostruisce; quella di Benjamin, che, invece, ne *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (Torino, Einaudi 1966) afferma che il simbolo si attiva per misteri, mentre l'allegoria per enigmi; quest'ultima è rivelabile e ha un valore espositivo; il simbolo non si risolve e ha un valore auratico. Queste suggestioni consentono a Muzzioli di interrogarsi sui processi della significazione e su come ci si imbatte continuamente nella "fatica della rappresentazione". A dargliene conferma è Jameson in *Brecht e il metodo* (Napoli, Cronopio 2008), laddove l'allegoria si presenta proprio come una mancanza, il disvalore come qualcosa "che produce". Si verifica, dunque, una esplosione delle contraddizioni della realtà nelle medesime contraddizioni testuali ed in tal senso il testo è "produttivo". Nel VI ed ultimo capitolo della I parte, Muzzioli tira le somme sulle sue teorie. Il titolo è *La produttività generale e il difetto del capitalismo* (pp. 75-80). Ammesso il dominio del capitalismo anche sul mercato letterario, urge denunciarne pecche e limiti, soprattutto quelli messi in luce dal marxismo e legati allo sfruttamento dei deboli per la valorizzazione del capitale. Le forze sociali ne escono stremate e ciò alimenta la spinta rivoluzionaria. Sul piano letterario questa si manifesta attraverso le avanguardie, verso le quali Muzzioli strizza sempre l'occhio, pur interrogandosi sull'efficacia reale della loro azione; già Gramsci, però, vedeva in esse la possibilità di aprire l'interesse privato a quello comune, di superare i processi consolatori della letteratura asservita al mercato, di annullare l'occultamento dello *status quo* ed in questo l'autore del presente saggio individua un imperativo etico di cui si riserva una futura trattazione nei termini dell'ironia (p.80)
Nella II parte del suo lavoro, Muzzioli applica le teorie elaborate a cinque analisi testuali di autori moderni. Ogni capitolo è articolato con la medesima metodologia: digressioni di approfondimento iniziali sul tema che si intende affrontare, presentazione del testo in oggetto, relazione su i più pregnanti lavori interpretativi sullo stesso e dimostrazione conclusiva dell'applicabilità della logica economica e produttiva all'analisi testuale. Il I capitolo è: *Dickinson e gli incerti della metafora economica* (pp. 83-98); il testo preso in esame è il componimento 11 del 1858 contenente suggestioni di carattere intimistico, psicanalitico, avventuroso e storico-sociale. La II analisi, invece, è intitolata *Le nuove diavolerie di Baudelaire* (pp. 99-118) ed ha come oggetto il poema in prosa *Le tentazioni, Eros, Pluto e la Gloria* datato 1862. Con il supporto del critico Rodriguez, Muzzioli individua tutto il valore profetico di questo testo e ne offre una lettura davvero coinvolgente. Dalle diavolerie di Baudelaire, si passa poi alle inquietanti atmosfere kafkiane: *Kafka ai limiti della dialettica del valore*; il testo analizzato è *Il cruccio del padre* del 1917 con il misterioso protagonista di nome Odra-

dek che offre spunti meritevoli di attenzione. Si passa poi ad un intero racconto dell'universo narrativo di Borges che, pur sembrando tanto lontano dalla logica produttiva, riserva grosse "sorprese" ed è *Lo Zahir* (contenuto nella raccolta *L'Aleph* del 1949). Altro autore che consente di analizzare attraverso i suoi testi un mondo da cui lui stesso si mantiene lontano è Edoardo Cacciatore in *Dal dire al fare* (1967) e in alcune liriche della raccolta *Ma chi è il responsabile*(1974). Questa V analisi ha come titolo: *Cacciatore e l'habitus della moda* (pp. 159-174), perché l'anatomia che viene compiuta è proprio quella del mondo della moda.
In appendice, Muzzioli, in continuità con la promessa di trattare con ironia i "difetti del capitalismo", offre uno spunto brechtiano in merito: *L'etica dell'ironia nello straniamento di Brecht* (pp. 177-181). Il testo utilizzato è *L'anima buona del Sezuan*, e ai demoni di Baudelaire si sostituiscono dèi che tentano inutilmente di redimere le anime ormai asservite alla realtà materiale e alla logica utilitaristica. La letteratura. insomma, denuncia un mondo in cui domina la logica della produzione e essa stessa non ne è immune.

Andrea Gialloreto

“Attraverso un cannocchiale capovolto”. Frammenti biografici e narrativi di Giuseppe Dessí
Firenze
a cura di Francesca Nencioni
Società Editrice Fiorentina
2010
ISBN 978-88-6032-132-9

Il catalogo della mostra svoltasi tra il 14 maggio e il 14 giugno del 2010 presso Palazzo Corsini Suarez, sede dell’Archivio Contemporaneo «A. Bonsanti», vede la luce a cura di Francesca Nencioni (autrice delle schede di presentazione dei materiali, cui si aggiungono una *Premessa* di Gloria Manghetti e l’*Introduzione* di Anna Dolfi) nell’ambito delle iniziative promosse dal Comitato Nazionale per le celebrazioni del centenario della nascita dello scrittore di Villacidro. La curatrice dà prova di una capillare conoscenza delle carte dessiane, frutto della consuetudine con l’archivio Dessí testimoniata da pubblicazioni quali *A Giuseppe Dessí. Lettere di amici e lettori* (Firenze University Press, 2009) e il carteggio Capitini-Dessí recentemente proposto nella collana «Novecento Live» (Bulzoni, 2010). Fotografie rare ci introducono con discrezione nel privato di un autore la cui vicenda è quasi interamente ricostruibile facendo interagire romanzi e racconti con i diari e i documenti che recano traccia del travaglio compositivo e dell’investimento spirituale nei valori della scrittura intesa come strumento gnoseologico e specchio della coscienza. Le sezioni del volume (*Inaugurazione di uno scrittore*, *Proust-Flaubert, andata e ritorno*, *Dessí «petit maître»*, *«Il teatro è pur sempre un racconto»*, *Giacomo Scarbo e il romanzo «giustamente incompleto»*, *«La funzione generativa dei racconti»*. *Il caso di* Paese d’ombre, *Il mito Sardegna*) segmentano con efficacia il flusso della comunicazione epistolare, i cui reperti esemplari qui riprodotti costituiscono il segno di una cifra di lettura dell’amicizia e della condivisione dei processi intellettuali e degli ideali politici che lo scrittore ha in comune con i suoi *maîtres-camarades* (tra gli altri Contini, Varese, Capitini, Momigliano, Baglietto, Bassani, Caproni, Betocchi…). Pur scontando la selettività dei materiali offerti, il catalogo dà conto dell’itinerario dessiano senza trascurare alcuno dei vari fronti sui quali si è esercitato l’ingegno delicatissimo dell’autore di *San Silvano*, coerentemente con quella che sembra essere una delle linee guida che la curatrice si è data, ossia il puntuale riscontro delle *correspondances* tra la pagina dessiana e quelle dei maestri della civiltà letteraria europea.

Giovanni Maffei

Ippolito Nievo
Il Conte Pecorajo. Storia del nostro secolo
Testo critico secondo l'edizione a stampa del 1857 a cura di Simone Casini
Venezia
Marsilio
2010
ISBN 978-88-317-9993-5

Simone Casini, nievista espertissimo, già autore dell'importante edizione critica delle *Confessioni d'un Italiano* pubblicata nel 1999 da Guanda, ha ora curato, per l'Edizione nazionale delle opere di Ippolito Nievo che sta uscendo presso Marsilio (presiede autorevolmente il Comitato scientifico Pier Vincenzo Mengaldo), *Il Conte Pecorajo. Storia del nostro secolo*. Si tratta, dopo il precocissimo *Antiafrodiasiaco per l'amor platonico* – esercizio o sfogo d'indole troppo risentita e 'privata' perché l'autore, meno che ventenne allora, pensasse di stamparlo – del primo romanzo che Nievo scrisse, nel 1855, pensando a un pubblico, anche se non del primo che arrivò ai torchi (lo precedé di poco *Angelo di bontà*). Il primo romanzo del massimo scrittore risorgimentale: ciò dovrebbe bastare a fare dell'operazione scientificamente condotta da Casini un evento culturale rilevante. Ma questa edizione ha in più, a richiamare l'attenzione, un elemento grosso di novità.
Il *Conte Pecorajo*, mai ripubblicato nell'Ottocento dopo l'edizione Vallardi del 1857 che Nievo seguì personalmente, nel Novecento ha subito interventi di normalizzazione linguistica massicci quanto forse nessun altro testo letterario ottocentesco: «La "rassettatura" operata da Fernando Palazzi per l'edizione del centenario nel 1931 – riassume Casini nella sua introduzione – e passivamente riprodotta da edizioni successive (1944, 1962, 1968) ha fatto sì che nel Novecento i pochi lettori del romanzo lo abbiano conosciuto in una veste modernizzata assai lontana da quella originale, prima che una nuova edizione curata da Lento Goffi nel 1993 ristabilisse il testo della *princeps*» (p. 84). Anche Casini si rifà alla *princeps*, e inoltre ha recuperato (sarà pubblicata in altro e imminente tomo, sempre a sua cura, dell'Edizione nazionale) la primitiva stesura completa del 1855 del romanzo (quella per cui il *Conte* è il più antico romanzo nieviano). Tale stesura, finora inedita, consente, nel raffronto col testo a stampa che ne scaturì dopo un'incubazione (non breve per il velocissimo scrittore) di oltre un anno di laboriosi ripensamenti, varie deduzioni decisive riguardanti la linguistica di Nievo e, mediatamente, la sua poetica e la sua 'politica' letteraria; deduzioni svolte infatti da Casini, con chiaro acume, nelle pagine introduttive al volume qui recensito e integrate, come annuncia, in quelle del tomo venturo. Insomma, anche chi non avesse mancato l'edizione Goffi del *Conte Pecorajo* troverà in questa, per il suo associare testo a stampa e redazione primitiva e ragionarne sistematicamente il rapporto, negli apparati, nelle note analitiche, nelle introduzioni ai due tomi, un'opera diversa e nuova, di ragguardevole spessore problematico, capace di gettare lumi diretti e indiretti su tutto Nievo e sui contesti di storia e cultura che motivarono le sue scelte, le sue ideazioni, le sue animazioni retoriche e linguistiche.
Ma stiamo al tomo già disponibile, alla lunga introduzione premessa da Casini all'edizione del testo a stampa: è il saggio più ampio e approfondito di cui oggi si disponga sul *Conte Pecorajo*, uno degli approcci più rimarchevoli e organici al Nievo "rusticale" in genere. Procede per ampie volute concentriche, teso ad evidenziare il valore indiziario dell'opera, il suo valore documentario, il tasso di conoscenza specifica e di realismo in essa incorporato. Casini parte dall'ampia panoramica storica (l'emergere del mondo e della questione contadina, nella prima metà dell'Ottocento, in tutti i paesi europei; la crisi economica accusata dalle campagne italiane e lombardo-venete nel decennio preunitario; la mobilitazione ideologica che ne venne della borghesia politicamente avvertita e degli spiriti solleciti del consenso delle plebi rurali al progetto liberale e unitario; la nascita conseguente di una pubblicistica e di una pedagogia, e, nel quadro, del tipo della narrativa "campagnola", al quale

anche Nievo, per non piccola parte, va ascritto), passa accortamente per la biografia (la condizione proprietaria di Nievo, arricchita e corretta dalla formazione illuminata, dalle inclinazioni democratiche, dall'*animus* nazionale; la sua esperienza diretta, come curatore di possessi e interessi familiari, delle problematiche dell'agricoltura e della campagna, dei bisogni e della sensibilità e del linguaggio dei contadini; gli influssi risentiti dagli ambienti liberali e progressisti di Mantova, del Friuli, di Milano dominata dalla milizia di Tenca e del «Crepuscolo»), perviene infine, per questi tramiti contestuali, al testo e alla sua complessità vivida, dove si è depositato – nei nodi dell'invenzione, perfino nelle incertezze della forma – il senso di un'epoca e di una ricerca, la dinamica ma anche le contraddizioni e i conflitti di un transito storico e culturale.
Difficile riassumere in poco spazio un'introduzione fitta di osservazioni critiche e d'interpretazioni: mi limito a quattro sommi capi. Primo. Casini mette persuasivamente in luce, a partire dal *Conte* e dalla diacronia delle redazioni, la centralità, nell'esperienza di Nievo nel suo insieme, dell'«opzione civile e programmatica per il mondo contadino» (p. 14): l'importanza di questa opzione è sensibilmente misurata dal corrispondersi, ai due estremi della parabola vitale e letteraria, del primogenito «romanzo contadinesco» e del saggio, nei paraggi della guerra d'indipendenza e della morte dell'autore, *Rivoluzione politica e rivoluzione nazionale*, anch'esso (accoratamente) sulla questione contadina nei suoi rapporti con il progetto risorgimentale. Secondo. Casini insiste sulla portata realistica e documentaria del *Conte Pecorajo*: «La ricchezza, la varietà, l'attualità dei motivi che Nievo investe nel suo primo romanzo sono per molti aspetti sorprendenti» (pp. 60-61); mole di realtà e d'informazione programmatica (Nievo ambiva a un pubblico che fosse «destinatario nazionale di un romanzo che si presentava mediatore di un Friuli pressoché sconosciuto alle popolazioni italiane, in una prospettiva implicitamente unitaria», p. 40), ma anche spontaneamente prodotta dalla densità non evasiva degli intenti che precipitarono nella scrittura: questo romanzo risulta in ogni caso assai meno incline all'idillio di quanto il tipo narrativo e il clima ideologico di solito, all'epoca, comportassero.
Il terzo punto forte dell'interpretazione di Casini è lo scavo nei rapporti intertestuali che legano *Il Conte Pecorajo* al modello (dichiarato e ostentatamente tradotto e tradito) dei *Promessi sposi* e a quello (invece occultato e denegato) dei romanzi a loro volta manzoniani di Carcano, *Angiola Maria* (1839) e *Selmo e Fiorenza* (1853). I romanzi di Carcano in Nievo «funzionano come mediatori non innocui, in quanto operano una fondamentale trasmutazione del personaggio» (p. 57). Il personaggio è quello della fanciulla perseguitata, della vittima contadina delle brame signorili: ma Maria, la protagonista nieviana, accetta la seduzione del suo don Rodrigo, come ha fatto Fiorenza; e però la colpa è il principio del suo riscatto, di una *Bildung* che la porterà a trasformare «in forza la sua debolezza», ad affermarsi «come personalità, in opposizione alla deriva inarrestabile delle eroine di Carcano» (p. 60): già nella direzione della responsabilità coscienziosa e dell'autonomia morale che saranno degli eroi pedagogici delle *Confessioni*, di Carlino come di Pisana.
Quarto. Casini dedica molte pagine alla lingua del *Conte Pecorajo*, al suo variare notevole e assai sintomatico dal manoscritto del 1855 al testo a stampa del 1857. È certo che Nievo avrebbe voluto fare, sono parole sue, «un racconto contemporaneo semplice semplice»; dare al suo romanzo, supponendo che così vi avrebbe contenuto maggior copia di verità e idealità, la freschezza affabile e sincera dell'oralità popolare (la medesima istanza è ravvisabile nelle novelle del Carlone e nel progetto 'conversevole' delle *Confessioni*). Come mai, allora, egli oscilla già nel manoscritto fra l'intento di una lingua popolare, aderente al soggetto, ricca d'apporti regionali, e una sostenutezza eloquente, arcaizzante e letteraria? E, soprattutto, come mai il tasso di letterarietà s'innalzò di molto invece di scemare nel processo della rielaborazione, nel transito dal manoscritto alla stampa? Sono domande, è chiaro, che vanno al cuore dell'ottocentesca e risorgimentale questione della lingua, e l'articolano in problemi concreti di prassi scrittoria, in tematiche tecniche. Come dar la parola, in un romanzo, in un racconto, in quella fase storica, e dargliela in una sottesa chiave politica, a contadini che nella realtà erano assolutamente dialettofoni? E come avrebbe potuto facilmente farlo un autore a sua volta in imbarazzo con lo strumento, cogli indomabili registri da dosare e calibrare? Per uno come Nievo, che come tanti non volle o non poté aderire alla ricetta centralistica della quarantana,

era così ovvio come può apparire oggi distinguere fra il toscano popolareggiante e quello prezioso e aulico? Casini invita a riflettere e intanto invia suggestioni fertili come questa: «Abbondante e spesso esibita, l'espressività toscaneggiante dei contadini vale documentariamente in quanto corrisponde a un'inattingibile espressività dialettale» (p. 102). L'incespicare linguistico di Nievo, nel percorso travaglioso della sua prima scrittura campagnola, così conclude l'editore, valse a preparare il momento in cui l'autore delle *Confessioni* avrebbe tagliato a suo modo il nodo gordiano della questione della lingua: dissimulandosi nella voce alla buona di un vecchio che poco sa di vocabolari ma che ha molto da raccontare, in «quel tono medio, familiare, non letterario o addirittura "illetterato"» dell'ottuagenario «che libera la prosa nieviana dalle pastoie delle preoccupazioni linguistiche e che assorbe, giustifica e armonizza persino le punte letterarie o le intemperanze espressive» (pp. 112-113).

Gabriele Tanda

Massimo Onofri
Il secolo plurale. Profilo di storia letteraria novecentesca
Roma
Avagliano
2010
ISBN 978-88-8309-290-9

Nessun periodo, forse, è stato poliedrico e culturalmente sfaccettato come il Novecento. Se si volessero etichettare i secoli precedenti, l'operazione, tanto rischiosa quanto spesso banalizzante – secondo una vulgata manualistica ormai consolidata –, non comporterebbe eccessive difficoltà: per il Seicento ecco il Barocco; per il Settecento, Illuminismo e Neo-classicismo; per l'Ottocento dovremmo parlare di Romanticismo di Naturalismo o Decadentismo; ma il secolo appena conclusosi rifugge da ogni facile definizione, e si apre alla più spinta varietà: al plurale. Anche Massimo Onofri nel suo *Il secolo plurale. Profilo di storia letteraria novecentesca* (edito nel 2010 per Avagliano, ma riscrittura e ampliamento, con lo stesso titolo, di un suo testo del 2001 pubblicato da Zanichelli), prende atto di questa molteplicità, dandone conto sin dalla scansione del testo. L'organizzazione dei capitoli, infatti, non ha come sua origine esclusiva l'esigenza cronologia, ma piuttosto una ragione tematica: Ermetismo e sua reazione, Neo-realismo e suo dissolvimento, oppure il ruolo svolto da importanti riviste, come *Solaria*. Il pluralismo della trattazione non si ferma ad un dato così esplicito, ma ogni paragrafo ha in sé un contrappunto critico-filosofico che va a creare una struttura melodica ideale per soddisfare la necessità di descrivere un secolo così sfuggente. Ogni opera e ogni artista si scontra e si incontra coi critici e col suo tempo, la comprensione passa anche per questi urti. Come se Onofri, non pago della mera successione temporale, andasse alla ricerca dei perché delle sorti critiche degli autori e dei testi. Ecco dunque spiegati i destini di Quasimodo – legato indissolubilmente a quello dell'Ermetismo per la sua incapacità di rinnovarsi – e Cassola – condannato dal Gruppo 63, ma che ad esso sopravvivrà per il suo sguardo disincantato sulla realtà della Resistenza. E poi, Giuseppe Antonio Borgese, che si staglia nell'opera come il grande padre critico del Novecento: scopritore di Moravia e Soldati, come d'altronde sensibile estimatore di un Saba ancora immerso nelle nebbie dell'anonimato.
La riscrittura (purtroppo intaccata da fastidiosi refusi e dall'assenza dell'indice dei nomi a fine volume) nel confronto con la precedente edizione sfoggia una più approfondita prima parte sulle origini culturali del secolo, con precisi richiami filosofici. Ciò non deve stupire affatto, dato che Onofri nasce accademicamente come filosofo. Questo “corpo razionale” funge però da base per un altro “corpo”, più polemico: quello del critico militante. La fusione “centauresca” lascia le sue tracce nell'opera: all'approfondimento filosofico si accostano giudizi critici severi. Ed ecco, per esempio, ridimensionata la figura di Campana, troppo legata a cliché ottocenteschi o di quel secolo ancora troppo succube; oppure l'estromissione dal novero dei padri della contemporaneità di Fogazzaro e l'immissione tra di essi di un De Roberto vero anticipatore degli umori di una nazione ancora immatura. Come d'altronde è da iscrivere all'anima militante di Onofri la scelta di riservare un paragrafo indipendente ai vari Pirandello, Svevo e Tozzi, Soldati e Piovene, Moravia e Gadda, ma non a Calvino e neppure a Sciascia – e questo sorprende, data la sua predilezione per lo scrittore di Racalmuto, a partire dal suo *Storia di Sciascia*. Proprio il nome dell'autore de *Il giorno della civetta* arriva ad esplicativo proposito per indicare come gli scrittori siano citati spesso nella loro chiave di critici di altri scrittori, alle volte anche nel ruolo di idoli polemici con cui scontrarsi – ed è questo il caso di Sanguineti.
L'opera, quindi, non si offre solo come un semplice strumento di studio, ma anche come un tentativo di canonizzare un secolo plurale e multiforme. Facendo propria la linea guida dello scontro fra diverse visioni e opinioni critiche, Onofri evita di cercare l'oggettività che proprio il Novecento ha demolito, e propone, con franchezza e numerosi argomenti, un personale paesaggio letterario da salvare.

Alessandro Marongiu

Massimo Onofri
Il suicidio del socialismo
Roma
Donzelli
2009
ISBN 978-88-6036-409-8

Nel corso dell'ultimo secolo, e nonostante un destino beffardo che per un certo tempo l'ha perfino relegato alla completa invisibilità, pochi altri quadri hanno goduto della fama e della immediata riconoscibilità de *Il Quarto Stato* (1901) di Giuseppe Pellizza da Volpedo. Una tela di sedici metri quadri le cui figure due uomini e una donna con bambino in primo piano, seguiti da un nutrito numero di persone, tutti chiaramente lavoratori salariati appartenenti alle classi subalterne hanno da sempre rappresentato per l'opinione pubblica l'idea di avanzamento positivo, di progresso verso un futuro migliore di più ampie libertà e uguaglianza sociale, in pieno accordo con le convinzioni socialiste del loro autore. Eppure, non sono in moltissimi a saperlo, la mano che per dieci lunghi anni lavorò a quella tela fu la stessa con cui il pittore piemontese, sconvolto dalla morte della moglie e del primo figlio maschio, si impiccò nel proprio studio col fil di ferro il 14 giugno del 1907. «Com'è stato possibile tutto questo?», si chiede Massimo Onofri in *Il suicidio del socialismo Inchiesta su Pellizza da Volpedo*; «Che relazione ci potrà mai essere cioè tra l'ottimismo ideologico del primo gesto e il devastante nichilismo biologico del secondo?». Una riflessione di questo tipo non si può certo limitare all'analisi di un'unica opera né di un unico atto, per quanto importanti o definitivi siano: e infatti Onofri, prima di giungere ad analizzare nel dettaglio *Il Quarto Stato*, scandaglia parallelamente tutta la produzione di Pellizza principalmente mettendone in risalto le zone d'ombra laddove, per lungo tempo, egli è passato piuttosto per essere il pittore dell'idillio e del paesaggio naturale ricco, carico quasi, di luce e la sua personalità. Ne emerge il ritratto di un artista e di un uomo caratterizzato da «ossessione costante per il nido», «puerilità», «interdizione del desiderio», vocazione sì all'idillio ma, a ben vedere, «guasta», e «disposizione alla solitudine». Tutti elementi che, unitamente alla «comune propensione in favore d'un socialismo umanitario e pacifico», all'aspirazione a conferire al proprio vissuto una dimensione simbolica e universale, e alla dialettica tra immobilismo e sperimentalismo nell'arte di entrambi, fanno sviluppare a Onofri un confronto, ricchissimo di riscontri, con la vita e le opere di Giovanni Pascoli. L'analisi giunge infine alla tela più famosa del pittore di Volpedo, quel *Quarto Stato* che, esposto alla Quadriennale di Torino del 1902, acquistato dopo il suo suicidio tramite sottoscrizione pubblica dal Comune di Milano nel 1920, finì in epoca fascista negli scantinati del Castello Sforzesco, dai quali venne riconsegnato all'ammirazione del pubblico nel 1954, in occasione di una mostra dedicata a Pellizza ad Alessandria, per fare poi ritorno nel capoluogo lombardo (dove si trova tuttora al Museo del Novecento) ed essere a lungo esposto a Palazzo Marino. La storia del *Quarto Stato* inizia con un disegno preparatorio a carboncino e gesso, *Ambasciatori della fame* del 1892, in cui rispetto alle rielaborazioni successive il terzetto che guida la folla degli scioperanti è composto da soli uomini ed è posto a distanza dal seguito, mentre il paesaggio urbano di Volpedo è più marcato e facilmente identificabile, in pieno contrasto con le fisionomie appena accennate dei volti umani. Nel 1895 Pellizza comincia a lavorare a *Fiumana* («un quadro che sembra mantenere in tutto e per tutto ciò che il titolo [...] promette»), per concluderlo tre anni dopo; evidenti e tutte rilevanti le novità: tra le tre figure in primo piano compare una donna con un infante, modellata sulle fattezze di Teresa Bidone, l'amata sposa bambina del pittore; la massa alle loro spalle si è fatta più compatta e vicina, con una conseguente diversa disposizione spaziale; il colore è diventato più scuro e forte, in vista di una maggiore drammatizzazione della scena; ciò che perde in riconoscibilità, cioè il panorama urbano, lo acquistano le figure delle persone, tutte basate su parenti o conoscenti di Volpedo. Dopo il bozzetto *Il cammino*

dei lavoratori del 1898, si arriva così nel 1901 a *Il Quarto Stato*: è qui che il lungo percorso di sublimazione che porta il privato di Pellizza nel pubblico di questa immensa tela di denuncia sociale, e la sineddoche evocata da questa sublimazione «la conciliazione tra la famiglia e la società, in modo che la seconda potesse rappresentare il naturale prolungamento e allargamento della seconda» parrebbero realizzarsi definitivamente. Parrebbero soltanto, però: perché in realtà quello che *Il Quarto Stato* mette in mostra è, semmai, un tragico ossimoro: col crollo dell'ideale di nido che Pellizza aveva tenacemente costruito con la giovane moglie e la loro prole, a causa della morte del primo figlio maschio subito dopo il parto, e, immediatamente dopo, di quella di Teresa per febbri puerperali, crolla anche fragorosamente, e nel momento stesso in cui si manifesta al mondo, la possibilità di realizzazione in terra del socialismo umanitario. «Perché questo è il punto», conclude Onofri: «a risultare nate morte, nel *Quarto Stato*, sembrerebbero proprio le speranze socialiste che vi si glorificano». Con la conseguenza che l'immagine di Giuseppe Pellizza da Volpedo come cantore di quelle speranze, viene, se non rovesciata in toto, per lo meno rimessa fortemente in discussione. È un ribaltamento di prospettiva, quello de *Il suicidio del socialismo*, che, come suggerisce il sottotitolo, ha il passo dell'inchiesta, del tipo di quelle cui si affidava Leonardo Sciascia, esplicitamente richiamato da Onofri come sua stella polare, in libri come *La scomparsa di Majorana* (Milano, Adelphi, 2004, 1975) in quei libri, cioè, in cui «lasciata alla letteratura la verità, la verità, quando giunge il momento in cui non più essere ignorata e travisata, potrebbe addirittura sembrare generata dalla letteratura».

Alessandro Marongiu

Massimo Onofri
Recensire – Istruzioni per l'uso
Roma
Donzelli
2008
ISBN 978-88-6036-303-9

Nel 2007, un anno prima cioè dell'uscita di *Recensire – Istruzioni per l'uso*, Massimo Onofri pone le basi teoriche della propria concezione di critica letteraria in *La ragione in contumacia – La critica ai tempi del fondamentalismo* (Roma, Donzelli), basi che troveranno poi ampia esemplificazione della loro messa in pratica in, appunto, *Recensire*. Quali sono, dunque, queste basi? Partendo dalle «risposte alle grandi domande sui concetti di autore, testo e lettore» che la teoria della letteratura ha posto nel corso del Ventesimo secolo, Onofri si schiera senza esitazioni dalla parte della critica militante, la sola che, avendo scelto come unica guida la ragione e ponendosi sempre al fianco del lettore in carne e ossa – cioè di quel lettore che mentre legge continua a vivere la vita di tutti i giorni, e magari la scopre influenzata proprio dall'opera che sta leggendo –, abbia voluto e saputo opporsi al totalitarismo tipico di quella teoria, che dell'applicazione di un metodo scientifico alla letteratura ha fatto la sua ragione d'essere e la sua missione durante il Novecento. Movendo da queste considerazioni, con *Recensire* Onofri focalizza l'attenzione sul mestiere e gli strumenti – ecco spiegato il perché di un sottotitolo come *Istruzioni per l'uso* – del recensore, a partire da una descrizione inequivocabile del campo in cui quest'ultimo si misura, la recensione, ovvero quell'«articolo pubblicato su riviste o giornali che, attraverso un'analisi critica, esamina un'opera letteraria, storica, scientifica ecc., di recente pubblicazione, dando un giudizio sul valore di essa o discutendone le posizioni o i risultati», secondo la definizione proposta dal *Grande dizionario della lingua italiana* di Salvatore Battaglia (Torino, Utet, 1961-2002). Già da queste parole, sostiene l'autore, emergono i due elementi fondativi della recensione, che, «svariando secondo diversi possibili gradi, da un minimo d'oggettività documentale a un massimo di disposizione soggettiva», e cioè posizionandosi al centro, «in equidistante beatitudine», di un'ipotetica linea ai cui estremi si trovino la scheda (il massimo d'oggettività) e il saggio (il massimo di disposizione soggettiva), stanno tra loro in stretto rapporto dialettico: parliamo della valutazione e dell'informazione. Il passo successivo è quello che porta dentro il laboratorio (artigianale, si sarà capito, e non scientifico) del recensore, con una serie di esempi tratti dalla stampa prettamente specializzata, quella letteraria, quanto da quella giornaliera. Ecco, allora, un capitolo sull'importanza del riassunto, strumento utilissimo per chi deve dar conto di un libro, e non solo in quanto veicolo del suo contenuto, ma perché ne permette «la riappropriazione e riorganizzazione del senso, insomma [il] ritorno a un qualche ordine secondo la sintassi, diciamo così, democratica della critica»; ordine che, è bene precisare, è molto distante dall'essere reazionario, ma che è piuttosto, «semplicemente, la prima conseguenza d'un atto di razionalizzazione». A testimoniare del buono e del cattivo uso che del riassunto può fare un recensore, vengono chiamati in causa rispettivamente Francesca Borrelli per un articolo su *Il fantasma esce di scena* di Philip Roth («sa servirsi [...] di tutti quegli "ammiccamenti", quelle veloci "allusioni" che conferiscono spessore semantico al riassunto, che lo proiettano oltre il testo recensito, che lo spalancano sul contesto»), e Cesare Segre, che recensisce *La vita in comune* di Letizia Muratori nel modo che sembra essergli più congeniale, quello di «un lungo riassunto del libro, ridotto all'osso della sua trama [...]», con «asserzioni giudiziose e opportuna sequenza di domandine e risposte». Ancora: Onofri si confronta, inevitabilmente, con le ragioni dello scrivere chiaro – che è la caratteristica forse più significativa di una critica che, secondo anche il suo modo d'intenderla, voglia dirsi davvero democratica, cioè accessibile a tutti – e dello scrivere scuro, che è

proprio, per contro, di chi ne ha una concezione esoterica. Lo spunto viene da un celebre scambio d'opinioni in merito tra Goffredo Parise e Franco Fortini svoltosi sulle pagine del «Corriere della sera» nel 1977, e originato dalla lamentele di un lettore che trovava nel quotidiano una «parte scritta "per tutti"», e «un'altra, invece, concepita solo per pochi». Ma poiché la pietra di paragone, in *Recensire*, è spesso e volentieri offerta dalla teoria della letteratura, non può certo mancare un capitolo sul concetto (e non solo) di autore: quello che i teorici, per capirci, hanno dato per morto per tutta o quasi la seconda metà del secolo passato. E che oggi, finita quella stagione, pare invece più vivo e vegeto che mai: basti il dato empirico della «quotidiana baldoria dei festival letterari, dove gli autori s'affollano come star, in qualche caso già leggendarie, mentre i loro romanzi sembrano esaurirsi nel gesto, appunto autoriale, di chi appone il suo autografo [...]». Detto del capitolo "Per un'etica della critica", in cui Massimo Onofri ripercorre le tappe della sua diatriba con Antonio D'Orrico, famoso recensore del Magazine del «Corriere della sera», per mostrare come della critica si possa fare un uso privatistico a danno, specialmente, dell'ignaro lettore che non può certo conoscere tutti i retroscena del mondo letterario ed editoriale, l'autore affronta un tema sempre all'ordine del giorno per chi si deve esprimere sui libri altrui, quello della stroncatura: da «intendere [...] non soltanto come un determinato genere letterario, che pure ha dato risultati esteticamente notevoli, ma anche come atteggiamento e disposizione intellettuale, insomma come precisa modalità del pensiero critico». Perché «se la letteratura è un modo [...] di abitare il mondo, il critico non potrà non attribuirsi, oltre il ruolo di guida turistica [...] anche quello di sovrintendente ai beni culturali o di ispettore pubblico, assolutamente deciso a denunciare gli eventuali abusi edilizi, le speculazioni, le devastazioni ambientali».

Susanna Sitzia

Marco Onofrio
Dentro del cielo stellare ... La poesia orfica di Dino Campana
Roma
Edilazio
2010
ISBN 978-88-96517-25-3

Il titolo, ricavato da un verso dei *Canti Orfici* dove rispetto a *Il più lungo giorno* Campana ha sostituito «cielo serale» con «cielo stellare», introduce bene i contenuti della monografia: Onofrio concentra la sua analisi sul libro del 1914 e interpreta *Genova* attraverso il frammento noto con il titolo *Il secondo stadio dello spirito* («la quintessenza del "sogno della vita in blocco" è rappresentata dal sintagma "dentro del cielo" attraverso cui Campana realizza una nuova dimensione del mondo come praticabilità fluida e aperta», pp. 19-20). Questa ricerca, presentata dalla casa editrice che l'autore dirige, è rivolta, spiega il sottotitolo, alla poesia orfica di Campana. Il vaglio delle interpretazioni dell'orfismo campaniano è tra i più proficui percorsi intrapresi dall'autore, rappresentativo delle energie spese nel lavoro di documentazione. Le domande che l'autore si pone (Campana poeta orfico per istinto o per cultura? Orfeo vate o *poietes*? «Ma esiste una "poetica campaniana"?», p. 141) rivelano la sua autentica volontà di decifrazione. Pur constatando «l'impossibilità» di pervenire a «una definitiva soluzione del problema campaniano» (p. 378), Onofrio non rinuncia a esplicitare le proprie conclusioni, e mostra per esempio che nei *Canti* «c'è in atto un continuo esercizio della *logificatio post factum*» (p. 125). La biografia di Campana, ripercorsa nell'*Introduzione*, non scherma la difficoltà interpretativa della sua scrittura, affrontata nella prima parte in una lettura dei *Canti Orfici* apprezzabile, anche là dove consiste nel riepilogo di tesi note o in un giudizio, giacché pochi studiosi si sono avventurati in un commento integrale dell'opera. Nella seconda parte l'autore tenta di conciliare il grande dilemma, il più ricorrente nella storia della critica campaniana, la dicotomia visivo-visionario, avvalendosi de *La Poétique de la rêverie* di Bachelard. Indicati tre gradi di percezione, quella sensoriale, extrasensoriale e la *rêverie* imperfetta, dove più si manifesta la *voyance*, in due modalità distinte dal difetto e dall'eccesso della visività, l'autore perviene alla conclusione che Campana ambisce alla percezione dell'oggetto in sé, oltre la soggettività. La terza parte, la più sostanziosa, riguarda *La qualità orfica di Campana*. Inteso l'*orfismo* in tre diverse accezioni, la religione orfica, l'antica letteratura orfica, la poesia orfica moderna, s'interpreta quest'ultima come «ricerca dell'Assoluto», «materializzazione dell'Assoluto», «poesia metasemantica che privilegia il suono al senso», «poesia-pensiero» (p. 255). L'orfismo campaniano, più che collocarsi nell'ambito dell'evoluzione storica delle poetiche d'ispirazione orfica nella letteratura italiana (di d'Annunzio si ricorda *Alcyone* ma si trascura il libro più esplicitamente orfico, cioè *Maia*, e si indica come antecedente *Fra' Lucerta*), si affianca invece, conformemente alla predominante tendenza ermeneutica, all'orfismo letterario francese e tedesco e all'orfismo pittorico. Là dove Onofrio esprime una possibile spiegazione del titolo *Canti Orfici*, scrive: «Anche per questo Campana sceglie Orfeo: perché «gli torna utile come "terza via", di sintesi, tra Apollo e Dioniso» (p. 18); questa tesi, condivisa da chi scrive e già pubblicata, non è stata sufficientemente argomentata: curiosamente, quasi non fosse mai esistito per esempio Creuzer, Onofrio presenta come «interessante proposta» avanzata da Rosalma Salina Borello (*Il miraggio e oltre*, Roma, Edilazio, 2010) l'interpretazione di Orfeo come «"terza via" dello spirito greco, oltre le opzioni bipolari di Apollo e Dioniso» (p. 213). Si nota una sproporzione tra argomentazione e interpretazione anche quando, riepilogati i punti di contatto tra l'antica tradizione orfica e l'opera di Campana, con prudenza eccessiva l'autore ritiene i propri argomenti (qui numerosi) insufficienti a provare quel legame (p. 521), mentre la fondatezza dell'ipotesi che il titolo discenda dalla definizione di Apollinaire del Cubismo *orphique* gli sembra garantita da una sincronia («intitolare un libro di poesia *Canti Orfici* nel 1914 significava inevita-

bilmente chiamare in causa le recentissime manifestazioni dell'"orfismo" in arte», pp. 507-508). Inoltre meraviglia il mancato riconoscimento della portata innovativa di alcuni studi, per esempio quello di Cudini, nell'interpretazione dell'orfismo di Campana. Nel confronto con la poesia di Apollinaire, inoltre, si dovrebbe ricordare che quel legame, a differenza del legame con Delaunay, è documentato dalle citazioni nell'epistolario campaniano. Più che per l'approfondimento dei singoli accostamenti questo contributo è notevole per il loro numero. L'autore perviene a risultati originali nel raffronto, più che con gli autori francesi (Nerval e l'immancabile Schuré), con gli autori tedeschi, per esempio con Hölderlin, la cui rilevanza in questo lavoro è svelata dall'epigrafe. Non persuade però il discrimine tra Hölderlin e un'arte campaniana nella quale sarebbe meno centrale la dimensione metapoetica (in *«Fabbricare fabbricare fabbricare»* per esempio è più chiara se si ricorda con quale testo di Carducci dialoga). Soprattutto non persuade l'interpretazione complessiva del progetto di Campana: «Ma non è, la solare armonia mediterranea dell'apollineo, il fine ultimo cui tendono i *Canti Orfici*?» (p. 397); la domanda è retorica ma la risposta potrebbe non essere affermativa. In questo lavoro il confronto con Nietzsche è centrale. L'impegnato parallelo con Nietzsche sfocia nella tesi che il progetto di Campana consista nel superamento apollineo del dionisiaco. Onofrio altera l'estetica di Nietzsche isolando quella che nella *Nascita della tragedia* non è che una fase del processo artistico, e attribuisce la propria interpretazione dell'estetica di Nietzsche a Campana: «L'arte, per Nietzsche, deve giungere alla superiore armonia dell'"apollineo" attraversando e oltrepassando in sé l'ebbrezza del "dionisiaco". Campana si appropria di questa estetica» (p. 274). Dalla sua conoscenza di Campana, Onofrio deduce che «l'oro di Apollo è e resta l'obiettivo ultimo della sua impresa» (p. 531). Tale *obiettivo* contrasta con l'estetica di Nietzsche, per il quale il *fine supremo dell'arte è al di là di ogni effetto artistico apollineo*. Onofrio riconosce l'importanza dell'estetica nietzschiana ma non si avvede che nella sua interpretazione il progetto campaniano è in contraddizione con essa, e dunque non spiega questa divergenza. Appunto perché distorce l'estetica di Nietzsche, Onofrio travisa il progetto di Campana, e poiché la sua ipotesi è che il *fine ultimo* dei *Canti* sia l'armonia apollinea, Onofrio ritiene che il progetto di Campana fallisca («Complessivamente, resta impossibile una liberazione orfica», p. 118). Il concetto che il fine ultimo dell'arte sia l'armonia apollinea non è nietzschiano, e l'interpretazione di Onofrio che l'arte di Campana tenda all'armonia apollinea a mio avviso è da rigettare come risultato di un fraintendimento di Nietzsche. L'interpretazione de *Il secondo stadio dello spirito* come espressione del rifiuto campaniano del misticismo, invece, seppur non inedita, è ineccepibile. Tuttavia, poiché Onofrio ammette la rilevanza de *Il secondo stadio dello spirito* e in particolare dell'idea dell'arte che *scorre sopra la vita*, e riconosce «il punto topico della poetica campaniana» nel «sogno della vita» (p. 13), spiace la noncuranza del significato di *Gaia Scienza*, II, 60 (e dell'autografo campaniano che ne reca la traduzione), da dove Campana ha estrapolato il sintagma *sogno della vita* e l'idea dell'arte che *scorre sopra la vita*.

La prima delle tre *Appendici* verte sull'arte mediterranea, la seconda sull'eredità di Campana, infine, nel confronto con *Biografia a Ebe* di Luzi, l'autore perviene a una toccante interpretazione dell'orfismo come «densità umana» (p. 626). Completano il volume un *Indice dei nomi* e una *Bibliografia*.

La mancata individuazione della riscrittura dei miti di Orfeo e di Zagreo è esplicativa della difficoltà in cui versa lo studio del mito nell'opera di Campana. Nella disamina della sezione 12 del primo poema degli *Orfici*, contestando l'interpretazione di Bonifazi, e di fatto allineandosi a quella di Ceragioli, Onofrio afferma che «solo a patto di forzare il testo» si può scorgere un legame con il mito di Euridice, perché «il distacco provoca solo "una punta d'amarezza" (e non l'abissale dolore di Orfeo), che inoltre sappiamo "tosto consolata"» (pp. 35, 36). La strategia qui adottata è la dissonanza ironica rispetto al modello, «l'Inconsolé», ma non si può riconoscere la riscrittura senza la consapevolezza delle modalità che governano il trattamento campaniano della materia mitica, che sono tipicamente novecentesche. Onofrio nota l'animalizzazione (p. 96) delle donne che appaiono come «volatili» e sono «avvolte in pelliccia», e «l'antropomorfismo dei passeri» (p. 108) là dove l'io lirico è «Solo coi passeri intorno che si commossero […]». Quali donne del mito appaiono in Ovidio

«ut aves»? Da quale indumento prendono il nome le Bassaridi nella più antica fonte sulla morte di Orfeo? Quale personaggio del mito appare «Solus» tra gli animali commossi, se non Orfeo? Presentato nella quarta di copertina come «uno dei più potenti, suggestivi e complessi saggi mai scritti sul poeta di Marradi», con le sue 675 pp. il saggio si inserisce nella storia della critica campaniana, che annovera contributi eccellenti, rigorosi, distinguendosi perché è uno dei più voluminosi, ma non solo: se si recuperasse la bipartizione tra *titoli buoni e cattivi su Campana*, il lettore più esigente senza esitazioni ascriverebbe il contributo alla prima categoria. Ma non si può decifrare l'orfismo di Campana se non si riconosce quello che, riprendendo una definizione di Piero Pieri, chiameremo il *classicismo dissimulato* della sua scrittura.

Alessandro Cadoni

AA.VV.
Mimesis. L'eredità di Auerbach. Atti del XXXV Convegno Interuniversitario (Bressanone / Innsbruck, 5-8 luglio 2007)
a cura di Ivano Paccagnella e Elisa Gregori
Padova
Esedra
2009
ISBN 978-88-6058-024-2

Indice: Gianfelice Peron, *Introduzione*; Helmut Meter, *Un'idea di* Mimesis *nel primo Auerbach? Appunti sulla sua tesi di laurea*; Stefano Brugnolo, *Per un approccio contrappuntistico agli studi comparatistici: la lezione di* Mimesis; Francisco Rico, *Un libro incompiuto*; Carlo Donà, *Universalismo e filologia. Auerbach e le reazioni a* Mimesis; Wolfram Krömer, *Auerbach e la revisione della romanistica nei Paesi germanofoni*; Giuseppe Solaro, *Auerbach e l'ecdotica*; Alessandro Grossato, *La rappresentazione realistica della condizione umana nella letteratura buddhista dell'India*; Andrea Battistini, *Un filosofo sotto un'«immensa cupola barocca»: il Vico di Auerbach*; Gian Mario Anselmi, *Periodizzazioni e lunghe durate in letteratura*; Riccardo Castellana, *Storicizzare il presente. Sul capitolo XX di* Mimesis; Elena Fabietti, *Le vie della figuralità in Auerbach*; Mario Domenichelli, *Auerbach: interpretazione figurale e filosofia nella storia.* Apocalypsis cum figuris, per figuras; Lucia Lazzerini, *Auerbach e l'interpretazione dei testi medievali: la lezione di* Figura; Francesco Zambon, *La terza* ragione *del silenzio di Dante sulla morte di Beatrice*; Attilio Motta, *Auerbach, l'Occidente e le radici dell'Europa*; Martina Di Febo, *Umanesimo militante e critica democratica. L'attualità di Auerbach nella lettura di Said*; Lorella Bosco, *Canone occidentale-orientale. L'eredità di Auerbach e il discorso teorico di Said*; M. Stefania Montecalvo, *Per un'analisi delle rivolte servili secondo Auerbach*; Francesco Mosetti Casaretto, *Letteratura e pubblico nel Medioevo latino*; Michael P. Bachmann, *Stile letterario e letteratura mediolatina in Auerbach*; Danielle Buschinger, *Mimesis et politique dans l'Allemagne médiévale*; Patrizia Mazzadi, *Il rapimento di Ginevra in Chrétien de Troyes e Hartmann von Aue*; Veronica Orazi, *Declinazioni mariologiche in Berceo:* Loores, Duelo, Milagros; Marco Praloran, *La tradizione cavalleresca in Italia e* Mimesis; Ivano Paccagnella, *Rabelais tra Bachtin e Auerbach (e Spitzer)*; Mario Mancini, *Montaigne:* Mimesis, *XII*; Adone Brandalise, *Il canone di Don Chisciotte*; Carlo Carena, *Auerbach, San Pietro e Pascal*; Patrizio Tucci, *«All'Hôtel de la Mole»*; Riccardo Campi, *Al di la della* Mimesis. *Auerbach lettore di Flaubert*; Angelo Pagliardini, *Tipologie e formule di preghiera nei* Sonetti *di Belli*; Federico Bertoni, *Auerbach, George Eliot e i paradossi del realismo*; Cristina Stevanoni, Parva *auerbachiana*; Laura Maria Lenci, *Realismo e descrizione nella narrativa novecentesca*; Corrado Bologna, *Le cose e le creature. La divina e umana* Mimesis *di Pasolini*; Silvia De Laude, *Pasolini lettore di* Mimesis; Lisa Gasparotto – Anna Panicali, *Conversazione su Auerbach e Pasolini*; Carlo Mathieu, *Fortini lettore di* Mimesis; Indice dei nomi.

La vitale attualità della lezione di Erich Auerbach (A., d'ora in poi) è recentemente testimoniata, in Italia, da diverse occasioni scientifiche ed editoriali. Nel 2007 *Allegoria* (n. 56) ha dedicato all'autore di *Mimesis* un dossier; un'altra rivista di forte vocazione teorica come *Moderna*, nel 2010, gli ha consacrato un fascicolo monografico; ancora nel 2007, a Siena e alla Scuola Normale di Pisa, sono stati organizzati due convegni e, sempre in questo stesso anno, l'eredità culturale di A. è stata al centro del Convegno Interuniversitario di Bressanone, i cui atti sono raccolti in questo volume dei Quaderni del Circolo Filologico Linguistico Padovano.
I saggi di A., lo scrive Gianfelice Peron nell'introduzione, sono «ricchi sempre di grande umanità e tesi a dimostrazioni nelle quali la letteratura non si separa dalla vita, ma aiuta a comprenderla» (p. XVI). In tale affermazione è sintetizzata l'apertura teorica di A.: che tipo di volume, dunque, può essere introdotto da una simile premessa? Qual è la linea interpretativa che dell'autore vien qui tracciata? Non certo una linea retta, quanto piuttosto percorsa da diverse tangenti, numerose quante sono le direzioni di un saggismo aperto e, per certi versi, antispecialistico. Lo dimostra l'eterogeneità dei saggi qui raccolti, suddivisibili in ideali sezioni, queste sì, legate a varianti specialistiche: abbiamo un nutrito gruppo di studi medievistici, alcuni focalizzati sul versante più

propriamente romanistico dell'indagine critica di A. (Zambon, Buschinger, Mazzadi, Praloran), altri su quello mediolatino (Mosetti Casaretto, Bachmann); sono poi raggruppati saggi sugli interessi secenteschi ravvisabili in A., e specialmente all'interno di *Mimesis* (Paccagnella, Brandalise), ma che pure contribuiscono in misura decisiva agli studi su A. filologo romanzo e insieme teorico della letteratura e della critica letteraria (Mancini: «La critica deve saper rinunciare al *jargon*, al linguaggio troppo specializzato, se vuole riuscire a parlare al pubblico delle persone vive», p. 351); in ordine più o meno sparso nel volume, poi, risaltano i contributi teorici sulla critica di A. e su A. teorico della letteratura, in particolare Rico e Bertoni. Secondo lo studioso catalano *Mimesis* resta, sì, un capolavoro, ma è allo stesso tempo un «libro incompiuto», che ha saputo tracciare vie che non ha però, in sé, sufficientemente percorso. Eppure, proprio per questo, è un saggio che parla più che mai all'oggi, lasciando intuire, in scorcio, sempre nuove prospettive, impermeabilizzato – si può dire – agli effetti deteriori del *classico*. Di notevole interesse è anche il saggio di Federico Bertoni (autore di *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, uscito per Einaudi in quello stesso 2007), il quale, leggendo *Mimesis*, si pone una serie di domande che possono riflettere, piuttosto che una sola, una serie di risposte coincidenti all'ampio spettro teoretico di un concetto "onnicomprensivo" come quello di *realismo*. Non mancano poi, sempre sul versante teorico, interventi che rivendicano alla teoria della letteratura di A. uno spirito "militante", d'altra parte già riconosciuto, nel 1956, da Aurelio Roncaglia nella sua introduzione alla traduzione italiana di *Mimesis*, che proprio quell'anno vedeva la luce (ricordiamo, in questo senso, i saggi di Motta, Di Febo, Bosco, Castellana). E né mancano, d'altra parte, studi sull'influenza, così decisiva, del pensiero di Vico nell'opera di A. (Battistini e ancora Di Febo).
Ecco: quanto sinora detto, seppur sinteticamente, può dar conto della complessa *legacy* di A., testimoniata pure – per entrare nella parte del volume più attinente a questa sede – dalla sezione sulla letteratura italiana contemporanea, in particolare dalle "rifrazioni" auerbachiane nell'opera dell'autore più "gettonato" del convegno di Bressanone, Pasolini, al quale sono dedicati ben tre saggi. La non casualità di questa *elezione* è chiara: la polivocità dell'opera saggistica e artistica di Pasolini è il correlativo – e se vogliamo indiretta conseguenza – dell'apertura teorica di un'opera come *Mimesis*, lettura fondamentale nella formazione dell'autore di *Ragazzi di vita*.
Uno degli strumenti critici più caratteristici della stilistica auerbachiana è l'analisi dei campioni di testo attraverso la lente della separazione o della mescolanza degli stili (*Stiltrennung* e *Stilmischung*). Queste categorie del testo rispondono a una delle idee direttive del metodo critico-analitico: è A. stesso a dichiararlo, nella celebri pagine conclusive di *Mimesis*, dove la "mescolanza degli stili" illumina tre momenti interdipendenti (e fondamentali per la storia letteraria occidentale): «la storia di Cristo, con la sua spregiudicata mescolanza di realtà quotidiana e d'altissima e sublime tragedia» (*Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1956, p. 340); la concezione figurale medievale, dove pure – nel contatto tra *figura* terrena e *compimento* ultraterreno – si mescolano il concreto-sensibile e il divino; «il realismo moderno, quale si formò in Francia al principio del secolo XIX», per cui Stendhal e Balzac fecero oggetto di rappresentazione seria, problematica, o addirittura tragica, persone comuni della vita quotidiana» (*Ivi*, p. 339).
Se tali argomenti non sono estranei al saggio di Angelo Pagliardini sulle tipologie e le formule di preghiera nei *Sonetti* del Belli (che appunto si prestano, secondo l'autore, «a far da campione per studi sugli strumenti espressivi del realismo e sulla mescolanza degli stili», p. 399), essi diventano decisivi nell'opera di Pasolini, come per prima evidenzia Silvia De Laude, che compie una panoramica completa sui 'luoghi' auerbachiani in Pasolini. Ecco: già dal primo sguardo ai passi di saggi pasoliniani citati dall'autrice, così come dalle acute osservazioni da essi suggerite, noteremo come l'attenzione ai tratti della mescolanza auerbachiana si traduca in attività critica e insieme poetica. La mescolanza è, per Pasolini, strumento di lettura del rapporto tra la realtà e la sua traduzione in termini linguistici: una correlazione che avrà ben presente anche al momento di girare un film.
Anche Corrado Bologna presta attenzione alle mescolanze stilistiche – 'contaminazioni', in termine pasoliniano –, curandosi però di metterle in dialogo con altre categorie auerbachiane come

creaturalità e *figuralità*. La *Mimesis*, nota Bologna, è per Pasolini *Divina* proprio perché «umanissima» (p. 456; il riferimento è chiaramente a una delle opere più magmatiche, e auerbachiane, di Pasolini, *La Divina Mimesis*), in quanto rivolta, nell'intento di *rappresentazione della realtà* ("realtà rappresentata"), alla sfera della *creatura*, a tutto ciò che, dell'essere umano (ma anche animale), protesta il passaggio fisico sulla terra: il peso, i bisogni materiali, la fame e la sete, il respiro, l'affanno e, non ultima, la sofferenza: tutto ciò, insomma, che rende la vita un informe caos di *violenza* e *tenerezza*. Bologna dedica, in tutto il corso del suo saggio, una serie di preziose notazioni a questo ossimoro (violenza/tenerezza), trovando palese riscontro in un *punctum* che corrisponde al cuore pulsante di un «auerbachismo trascendentale» (cioè precedente alla lettura di *Mimesis*, p. 454 e ss.) individuato in Pasolini: la «replica speculare», ma rovesciata, di due episodi di *Ragazzi di vita*: alla fine del primo capitolo, il Riccetto si tuffa nel fiume, a rischio d'affogare, per salvare una rondine; lo stesso personaggio, nella chiusa del libro, non ripete l'impresa, lasciando andare a fondo l'amico Genesio, in un *compimento prefigurato* dal primo episodio.
Il terzo saggio pasoliniano è scritto a quattro mani da Lisa Gasparotto e Anna Panicali (la parte di Anna Panicali – parr. 2 e 3 – riprende un altro scritto della stessa autrice, *Pasolini e Auerbach*, in *La rappresentazione della realtà. Studi su Erich Auerbach*, a cura di Riccardo Castellana, Roma, Artemide, 2009, pp. 183-195; questo volume raccoglie gli atti del convengo senese citato inizialmente). Partendo dalle concezioni linguistiche e stilistiche pasoliniane affermate nei saggi degli anni '50 raccolti in *Passione e ideologia* (spec. *La confusione degli stili*, 1957), le due autrici – presente il quadro sinottico delle diverse forme espressive praticate da Pasolini – individuano un allontanamento dal concetto di *realismo*, corrispondente a un'adesione più profonda alla *realtà*: quello della *Divina Mimesis*, strutturata su un disegno figurale auerbachiano, è, da questo punto di vista, l'esempio più limpido.
Il saggio di Carlo Mathieu è invece dedicato a Fortini lettore di *Mimesis*, in riferimento alla nota recensione del 1956 scritta per la rivista *Ragionamenti* e poi raccolta in *Verifica dei poteri*. Qui Fortini, pur dichiarando ammirazione per il saggio di A., si sofferma principalmente sui paradossi in esso riscontrati: il fatto che sia sorretto da un *a priori*, consistente «in una visione storico-progressiva della realtà che comporterebbe in letteratura una visione sempre più approfondita attraverso tappe progressive e graduali» (pp. 511-512); il fatto, ancora, che questa visione appiattisca l'individualità dell'opera d'arte su uno sfondo unitario. È altrove, però, che Fortini affina la sua lettura auerbachiana, e precisamente in un corso di critica letteraria su *Mimesis* tenuto a Siena nel 1973-74, dai cui appunti Mathieu riporta un ampio stralcio. Fortini recupera qui il concetto di "figura" come categoria capace di far comprendere il mondo anche da un frammento, come "metonimia", in qualche modo, dell'azione critica, che vede la letteratura come «metafora della vita» (p. 514, dallo stralcio di Fortini riportato da Mathieu. Sul medesimo argomento è da segnalare un altro saggio che offre una puntuale argomentazione a proposito di questi appunti di Fortini, Alessandra Reccia, *Fortini e Auerbach. Tra simbolo e allegoria: la figura come metodo*, in Castellana, *Erich Auerbach* cit., pp. 197-205).

Antonella Santoro

Marina Paino
La tentazione della leggerezza. Studio di Umberto Saba
Firenze
Olschki
2009
ISBN: 978-88-222-5873-1

La tentazione della leggerezza è una monografia su Umberto Saba che offre un contributo importante agli studi sul poeta triestino. Marina Paino percorre interamente l'opera di Saba dalle poesie del *Canzoniere* alle prose di *Storia e cronistoria*, delle *Scorciatoie*, dei racconti fino ad *Ernesto*. La studiosa legge l'opera sabiana sia in senso 'verticale', ossia individuando le tappe essenziali di un percorso diacronico ed evolutivo, e sia in senso 'orizzontale', considerando cioè una costante tematica che l'attraversa e che dà unità e senso agli sviluppi della sua scrittura. Il fulcro di quest'analisi articolata ed esaustiva sta infatti nell'aver individuato una chiave di lettura che consente di interpretare tutta l'opera sabiana alla luce di un complesso nodo esistenziale, che avviluppa e inibisce Saba uomo, ma da cui partono gli stimoli per l'ispirazione in versi e in prosa di Saba poeta. Ad una situazione dolorosa, dovuta all'influenza di una figura materna, sentita come fonte di malessere ma impossibile da rimuovere, si contrappone per riflesso una tensione continua di Saba verso il raggiungimento di una condizione di leggerezza, continuamente auspicata e mai del tutto realizzata, di cui la figura paterna diventa il simbolo per antonomasia. Come ha sottolineato l'autrice, non è certamente l'unica chiave d'interpretazione dell'opera sabiana, ma sicuramente è una delle più interessanti e stimolanti che consente di avere una visione approfondita e complessa dei motivi alla base della scrittura di Saba.
Marina Paino non si è limitata allora ad uno studio monotematico, ma ha teso ad una rivisitazione completa dell'opera dello scrittore triestino, fornendo tra l'altro delle attente analisi dei testi sia in poesia che in prosa. Vedere sotto questa angolazione Saba permette infatti di arrivare al cuore della sua poetica. Non è possibile accostarsi alla sua scrittura senza tener conto delle vicissitudini esistenziali da lui vissute sia per la perifericità della sua collocazione geografica (con tutto ciò che ne deriva dal punto di vista dei richiami culturali) sia per la mancanza di quel nucleo familiare, che ha segnato la sua infanzia e la sua formazione individuale. Le ben note disarmonie e contraddizioni esistenziali vissute da Saba si riversano nella sua scrittura, generando un costante ossimoro tematico tra un'angoscia interiore che lo blocca in uno stato di pesantezza e il desiderio di sfuggire ad essa verso una condizione di levità. La studiosa, tra l'altro, non ha mai perso di vista la consistente bibliografia critica su Saba, contemplando le diverse interpretazioni che nel corso del tempo hanno contribuito a dare di quest'autore un'immagine complessa, opposta all'apparente semplicità dei suoi versi.
Interessante risulta anche la lettura di *Storia e cronistoria*, che la studiosa affianca all'interpretazione delle poesie, da cui si evince che la valenza di questo testo non sta solo nell'attendibilità delle riflessioni e dei commenti del poeta a ridosso delle sue poesie ma proprio nelle inattendibilità che stanno alla base delle sue meditazione sulla genesi dei testi e sul proprio universo interiore. Inattendibilità che rivelano tutta la difficoltà da parte del poeta a prendere le distanze da sé e dunque ad essere pienamente consapevole dei meccanismi interiori alla base della sua scrittura.
L'argomento di questo libro si presenta allora arduo e intricato proprio perché le vicissitudini esistenziali di Saba si proiettano nelle trame di una scrittura molto più complessa di quanto sembrerebbe ad uno sguardo sommario, composta di piani diversi che s'intersecano a vari livelli della poesia e della prosa. Ma, nonostante ciò, Marina Paino dimostra di saper gestire con padronanza e disinvoltura la materia trattata con un linguaggio chiaro e preciso.

Il testo, accattivante sin dal titolo, consta di tre capitoli, ciascuno dei quali si sofferma su una singola fase dell'opera sabiana. Marina Paino, pur tenendo conto delle varie elaborazioni delle edizioni del *Canzoniere*, ha infatti scandito il composito itinerario letterario di Saba in tre tempi (i primi due segnati dall'edizione del *Canzoniere* del '21 e del '45, il terzo dalle ultime poesie e dalle prose, compreso il romanzo). I capitoli sono pertanto allo stesso tempo compiuti in sé ma intrinsecamente legati, in quanto l'uno costituisce lo sviluppo dell'altro. Già attraverso i titoli (rispettivamente: *L'ambivalenza affettiva*, *Oltre i contrasti*, *La gaia scienza*) la studiosa ha abilmente tracciato un percorso sia 'verticale' che 'orizzontale'. Essi alludono infatti al nodo esistenziale che sta al fondo dell'opera sabiana ma dall'uno all'altro si intravede anche il cammino evolutivo compiuto dal poeta.
Il discorso inoltre si amplia alla luce dei modelli letterari di Saba. Il libro sottolinea infatti l'importanza di Leopardi, Nietzsche, Freud, punti di riferimento nella sua formazione umana e letteraria, ai quali Marina Paino attribuisce un ruolo ben preciso all'interno della dicotomia pesantezza/leggerezza. Per comprendere l'importanza di Leopardi nell'apprendistato sabiano è significativa la definizione di «leopardismo 'narcisistico'» (p. 16), che rende l'idea di come Saba nell'attraversare il poeta recanatese in realtà insegue se stesso e le proprie angosce esistenziali piuttosto che un modello di pensiero e di stile con cui confrontarsi. Ma se Saba ritrova in Leopardi un punto di riferimento per esprimere la propria sofferenza, allo stesso tempo scopre nella sua opera un punto di partenza per trovare la strada della leggerezza. Agli antipodi del dolore c'è Nietzsche, non quello superomistico ma quello dello scavo psicologico, che stimola il poeta nel cammino verso la levità. Parimenti Freud consente a Saba di mettere a fuoco alla luce della psicanalisi quella sua naturale tendenza allo scavo psichico, attraverso cui poter approdare ad una maggiore consapevolezza e dunque ad uno stato di benessere. Il percorso esistenziale di Saba si caratterizza allora per questo continuo ritorno all'indietro, che lo porta a rivivere il proprio passato per potersene liberare e andare avanti, recuperando quello stato agognato di chiarezza in cui ogni contrasto pare risolversi. Atteggiamento che del resto Saba ha anche verso la propria opera, continuamente rivisitata e rielaborata.
La studiosa insiste molto sulla predisposizione sabiana a ritrarsi su se stesso per autoanalizzarsi e la necessità contraria a prendere le distanze da sé attraverso la dialettica «introversione»/«estroversione», più volte ribadita (p. 229).
Il primo capitolo è il più lungo e complesso e ha un valore propedeutico rispetto agli altri, perché in esso vengono tracciati gli elementi fondanti della poetica sabiana. La studiosa esamina la condizione interiore, emblematicamente definita «ambivalenza affettiva» (p. 23), ossia l'andirivieni tra l'attaccamento alla madre e il bisogno di prenderne le distanze che si risolvono in uno stato di ambiguità. L'oscillazione psichica diventa motivo d'ispirazione poetica rintracciabile nel primo *Canzoniere*. La studiosa giunge a questa valutazione attraverso una disamina attenta e puntuale delle varie sezioni del *Canzoniere* e delle singole poesie, nonché attraverso un confronto tra la prima forma manoscritta del '19 e quella pubblicata nel '21. Già nel passaggio dall'una all'altra, infatti, è individuato questo tentativo da parte del poeta di raggiungere uno stato di leggerezza prima dentro di sé e di riflesso nei suoi versi. Viene fuori che tutta la poesia nonché la prosa è condizionata dal suo modo di sentire la figura materna, dall'impossibilità di prescindere da essa, per quanto simbolo mortifero, e dall'esigenza di segno contrario di liberarsene. In altre parole, emerge in questo capitolo, ma sarà ribadito anche in quelli successivi, l'idea critica che la leggerezza, prendendo le mosse dal suo opposto, rivela l'impossibilità di annullare la dicotomia profonda tra uno stato di tormento esistenziale e un acquisita serenità.
La studiosa insomma mette in luce il dramma esistenziale che è contemporaneamente il motivo centrale dell'opera sabiana, rintracciando questa costante in ogni pagina del *Canzoniere*. Viene fuori pertanto che la scrittura sabiana ha una funzione compensativa rispetto alla sofferenza ma allo stesso tempo non può esistere senza quel dolore di fondo che attanaglia l'animo del poeta.
Nel secondo capitolo è analizzata la fase in cui Saba, consapevole dell'impossibilità di eliminare il primo termine della dicotomia, cerca di ricomporre gli opposti, di riunire l'universo parentale, affidandosi agli influssi di Nietzsche e Freud. Ma anche con il secondo *Canzoniere* il poeta non riesce a conciliare i due termini dell'opposizione ma solo a smussare i contrasti. Ecco che la studiosa ritrova

nelle varie figure rappresentate all'interno dei testi la proiezione dell'universo materno (emblematiche le figure tratteggiate nei *Prigioni*) e di quello paterno (si pensi alle figure ritratte in *Fanciulle*). Emblematico è anche il passaggio evidenziato dal ripiegamento di *Uomo* alla leggerezza di *Preludio e fughe*.

Nel terzo capitolo conclusivo, il discorso si fa ancora più denso e concitato. Si tratta di un capitolo altrettanto complesso, dedicato alle ultime raccolte poetiche, alle *Scorciatoie*, ai *Racconti*, a *Ernesto* e ad altre prose ancora. In tale fase la maggiore serenità raggiunta da Saba gli consente di attuare quella divaricazione tra scrittura e vita, per cui la leggerezza trova la propria dimensione nella scrittura, lontano dalle sofferenze dell'esistenza. La scrittura rende così possibile quel processo di svincolamento dal peso del vivere, e non perché la figura materna sia meno ingombrante nella psiche del poeta, ma perché Saba riesce ad esorcizzare la perenne dicotomia che lo assilla tra pesantezza e leggerezza, accostandosi al mondo del meraviglioso, dell'irreale, del sogno. La levità raggiunta in modo straniato è la novità dell'ultima stagione narrativa e poetica. In quest'ultima parte del libro degne di attenzione sono le pagine dedicate all'analisi di *Ernesto*, svolte alla luce del costante tentativo sabiano di fuga dalla madre, chiave interpretativa che investe non solo la trama e le tematiche ma anche il linguaggio del romanzo. Tuttavia, come la studiosa ha sottolineato con un linguaggio persuasivo e suggestivo in quest'ultimo squarcio dell'opera sabiana volto alla levità, il traguardo di Saba all'insegna della leggerezza resta «'quasi una vittoria'» (p. 334) nell'impossibilità che quel contrasto di fondo tra esistenza e scrittura possa annullarsi se non illusoriamente, proiettandosi in una dimensione altra, irreale che se non corrisponde al pieno raggiungimento della leggerezza rivela almeno quella continua *tentazione della leggerezza* di Saba.

Francesco Mattia Arcuri

Giovanni Pascoli
Poesie, vol. IV
a cura di Giovanni Barberi Squarotti
Torino
UTET
2009
ISBN 978-88-0208-150-2

La pubblicazione delle poesie di Pascoli per i classici della UTET si conclude con l'uscita del quarto volume a cura di Giovanni Barberi Squarotti; l'opera comprende i *Poemi conviviali*, i *Poemi italici*, *Le canzoni di Re Enzio* e i *Poemi del Risorgimento* con l'*Inno a Roma* e l'*Inno a Torino*. Dalla lettura dei testi e del loro commento è possibile seguire diversi percorsi attraverso le caratteristiche poetiche di Pascoli, le sue ambizioni, la reinterpretazione della classicità e il tentativo di raccordo di questa con il cristianesimo. È infatti noto che il poeta romagnolo vivesse un dissidio non lontano da quello già sperimentato da Petrarca – in bilico fra la religiosità medievale e la laicità dell'Umanesimo – e tentasse di dotare di un fine pedagogico la sua passione per i classici. In questa operazione era spesso incompreso e usciva mortificato dal confronto con D'Annunzio, il quale invece raccoglieva facilmente lodi ed elogi, motivo per cui i due si trovarono a essere antagonisti – un agone sentito comunque soprattutto da Pascoli – nell'ottenere la considerazione di gloria poetica nazionale. Evidentemente l'aspirazione a questo riconoscimento portava in maniera quasi fatale all'accostamento con il vate Carducci, una presenza diventata ancora più ingombrante dopo che Pascoli ereditò nel 1905 la cattedra di Letteratura italiana a Bologna; tale avvenimento sarebbe stato difatti una delle principali motivazioni alla stesura de *Le canzoni di Re Enzio*, che «si radicano nella *humus* bolognese subito e intensamente assorbita da Pascoli» (p. 491).
Il testo si apre, come detto, con i *Poemi conviviali*, che fin dal titolo rispecchiano uno degli aspetti letterari pascoliani appena messi in evidenza: sono dedicati ad Adolfo De Bosis, che nel 1895 aveva intrapreso la pubblicazione della rivista «Convito», e ciò ha spesso portato a individuare una relazione lessicale di per sé esplicativa del titolo scelto da Pascoli per la sua raccolta. In realtà il termine è individuabile già in documenti autografi del 1893, dai quali risulta con chiarezza che il riferimento vuole essere alla poesia conviviale greca, intesa «come trasfigurazione o catarsi del dolore e come rifugio di gioia contro il male di vivere, veicolo di un'etica della moderazione e della solidarietà sociale che egli estende dalla comunità ristretta e particolare del simposio all'organismo complessivo della comunità nazionale e umana» (p. 21).
Il recupero del mondo classico, dunque, è al centro dei *Poemi conviviali*, che si configurano come una sorta di sintesi di letteratura greca e di storia, in quanto ne attraversano l'evoluzione dall'età omerica a quella cristiana. Più precisamente, escludendo il proemiale *Solon*, si parte dalla materia epica con i testi compresi tra *Il cieco di Chio* e *Il poeta degli Iloti*, si percorre l'ideologia platonica con i componimenti racchiusi tra i *Poemi di Ate* e *I vecchi di Ceo*, e si affrontano infine le età ellenistica, imperiale e paleocristiana tramite *Alexandros*, *Tiberio*, *Gog e Magog* e *La buona novella*. Una simile scansione cronologica e "scolastica", in sintonia con la *forma mentis* del professor Pascoli, lascerebbe intendere che ci si trovi di fronte a una serie ordinata di poemi, esemplari dei diversi generi letterari dell'antica poesia greca e del cammino storico della classicità, ma un'analisi attenta smentisce questa legittima supposizione: i *Vecchi di Ceo* sono strutturati sul modello della lirica corale, ma sono posizionati a conclusione della sezione platonica, mentre avrebbero dovuto trovarsi subito dopo *Il poeta degli Iloti*. Allo stesso modo, nel trittico composto da *Tiberio*, *Gog e Magog* e *La buona novella*, *Gog e Magog* rappresenta il periodo storico delle invasioni barbariche orientali, successive alla nascita di Cristo, quindi è apparentemente illogica la funzione di chiusura affidata a *La buona novella*.

È dunque evidente che i *Poemi conviviali* non sono da immaginare come una mera successione di elementi connessi cronologicamente, ma come una riflessione su base letteraria intorno ai grandi temi escatologici che da sempre accompagnano l'uomo. Nella sezione omerica, infatti, è centrale la contrapposizione fra l'eroe e la morte, un contrasto che trova la sua soluzione nella concezione di una poesia capace di rendere eterni i propri protagonisti superando ogni limite temporale. La sezione successiva risolve il contrasto dell'uomo con la morte attraverso la visione platonica dell'anima, per giungere infine all'avvento del Cristianesimo che idealmente porta a compimento le intuizioni della cultura classica (non si dimentichi che nel 1903 Pascoli, nella sua prolusione *La mia scuola di grammatica*, aveva accostato le figure di Achille e Socrate a quella di Cristo). I *Vecchi di Ceo*, in virtù dell'argomento trattato, sono quindi preceduti da *I gemelli*, così come *Gog e Magog* precede *La buona novella*, in quanto importa al poeta evidenziare la forza rinnovatrice insita nell'incarnazione del Cristo nei confronti di un mondo romano ormai in degrado sociale e politico. Nei *Conviviali*, in definitiva, è rappresentato «un processo di integrazioni successive, fino alla suprema integrazione della classicità nel Cristianesimo» (p. 32), un elemento individuabile anche ne *Le canzoni di Re Enzio*. Queste – si è detto – risentono, nella loro urgenza compositiva, della cattedra di Letteratura italiana che Pascoli eredita da Carducci nell'università di Bologna e d'altra parte mirano anche a elogiare la città emiliana e i suoi abitanti. Argomento dell'opera è la storia della seconda metà del Duecento attraverso gli occhi di re Enzio, figlio di Federico II tenuto prigioniero proprio a Bologna dal 1249 al 1272; rispetto al progetto iniziale solo tre sezioni videro effettivamente la luce: *La canzone del Carroccio*, *La canzone del Paradiso* e *La canzone dell'Olifante*. Ne *La canzone del Paradiso* vengono narrati due episodi del 1256, il riscatto degli schiavi a opera del Comune di Bologna e il rapporto amoroso che re Enzio avrebbe avuto proprio con la ex schiava affrancata Lucia, ribattezzata Flor d'Uliva. Nella prima parte della canzone Flor d'Uliva è protagonista dei riti di fertilità rurali celebrati alla vigilia di San Giovanni, prima che il 25 giugno il podestà di Bologna affranchi pubblicamente tutti gli schiavi. Le date e i riti descritti mirano a cogliere due aspetti religiosi, quello civile e quello naturale, ma nella seconda parte del testo, dopo il bagno lustrale nella Savena, Lucia può unirsi a re Enzio, in quanto l'affrancamento ha annullato la distanza sociale tra i due e si è compiuto il disegno storico cristiano. Il bagno di Lucia nella Savena, infatti, richiama chiaramente il bagno dantesco nei fiumi edenici che consente l'ascesa al Paradiso e, coerentemente, gli schiavi resi liberi sono la realizzazione del Paradiso in terra e l'unione di Lucia e re Enzio rappresenta il recupero della libertà e dell'uguaglianza possedute dall'uomo al momento della sua creazione.

Di argomento più storico, invece, *La canzone del Carroccio* e *La canzone dell'Olifante*: la prima ripercorre, all'interno del testo, la storia italiana a partire dalla fondazione di Roma fino alla morte di Federico II, mentre la seconda sfrutta il modello della *Chanson de Roland* e della sconfitta di Roncisvalle per descrivere la battaglia di Benevento del 1266 e la morte di Manfredi, fratello di Enzio. Quest'insieme di storicizzazione e di *epos* è alla base anche dei *Poemi italici*, una raccolta ideata per il cinquantenario dell'Unità del 1911, ma rimasta incompiuta. Progettata come una serie di ritratti di glorie italiche, vengono realizzate solo le tre sezioni *Paolo Ucello*, *Rossini* e *Tolstoi*, conducendo a un sostanziale fallimento il disegno di Pascoli, che sperava di sfruttare una data così significativa per affiancare il proprio nome a quello di Carducci tra i poeti nazionali.

Pascoli era in continua difficoltà nel confronto con Carducci, soprattutto perché nella sua adesione al contemporaneo patriottismo diffuso egli rivelava una scelta razionale e non "sentita". Veniva quindi meno l'ispirazione poetica tipicamente pascoliana e si spiegano così le critiche e le perplessità che furono riservate ai *Poemi italici*, così come anche ai *Poemi del Risorgimento*, un tentativo, rimasto pure incompiuto, di riassumere la gloriosa storia nazionale del periodo risorgimentale. I versi risultano «soffocati dalla magniloquenza della mistica risorgimentale e dalla retorica del simbolismo nazionalistico (per tacere della sintassi latineggiante che estenua con l'inversione, l'anastrofe e l'iperbato gli endecasillabi degli *Inni*)» (p. 729). Risalta, tra i *Poemi del Risorgimento*, *Napoleone*, nel quale Pascoli si trova a proprio agio grazie alla materia trattata, ossia l'eroe sconfitto (non è il Napoleone manzoniano che si converte in fin di vita), sul quale ci sembra di poter

proiettare elementi biografici del poeta romagnolo. Egli esce in definitiva battuto dallo scontro con Carducci – com'è vicino all'eroe sconfitto rappresentato da re Enzio! –, ma proprio nei suoi momenti poetici più veri e lontani dalla versificazione carducciana trova una dimensione letteraria che titanicamente lo pone tra i più grandi della poesia italiana.

Carlo Serafini

Pier Paolo Pasolini
Lettere luterane
presentazione di Guido Crainz
Milano
Garzanti
2009
ISBN 978-88-11-69708-4

Lettere luterane esce postumo nel 1976 per Einaudi pochi mesi dopo la morte di Pasolini. Il volume raccoglie tutti i materiali già preparati dallo stesso autore per la pubblicazione e riordinati da Graziella Chiarcossi: articoli e interventi, scritti tra i primi del 1975 e gli ultimi giorni di ottobre di quello stesso anno, usciti sul "Corriere della Sera" e sul "Mondo" oltre al "trattatello pedagogico" *Gennariello*. Questa nuova edizione Garzanti 2009 segue, come indicato nella finale *Nota ai testi* (pp. 223-225), l'edizione Einaudi del 1976. Il volume comprende anche *Abiura dalla "Trilogia della vita"*, postumo ma scritto il 15 giugno 1975, la relazione al congresso del Partito Radicale, letta a Firenze due giorni dopo la morte dello scrittore, il 4 novembre 1975, lo scritto *I giovani infelici* scritto nei primi giorni del '75 e tre testi poetici collocati in appendice già presenti nella cartella approntata da Pasolini.
La *Presentazione* posta in apertura di volume è di Guido Crainz, che si sofferma sul clima politico e sociale della prima metà degli anni Settanta, in particolar modo sul 1974, anno precedente la stesura delle *Lettere*, e sulla straordinaria capacità di Pasolini di cogliere la natura e l'essenza dei fenomeni vissuti nell'orbita dell' irreversibile mutazione antropologica del paese. Crainz legge in chiave attuale il Pasolini luterano, che si scaglia contro Palazzo e Potere e invoca un processo che non ha fatto in tempo a vedere. Quel processo sarebbe stato poi Mani pulite? «Ancora in Pasolini, ancora nell'impossibilità di riformare il Palazzo senza riformare gli italiani troviamo la risposta. Anche qui, terribile e vera» (p. 11). A nulla è servito quel processo all'Italia, sostiene Crainz, se oggi ci ritroviamo il paese così com'è, se dall'incivile lancio di monetine a Craxi si è passati alla discutibile riabilitazione dello statista ad opera di Berlusconi nel marzo 2009 al congresso del suo partito. Pasolini non cessa quindi, questo il messaggio di Crainz, non tanto di parlare con i suoi scritti vecchi ormai di 35 anni, ma di suggerire un modo, un approccio di valutazione critica alla società che permetta di smascherare i meccanismi del potere ben oltre la semplice denuncia.

Carlo Serafini

Pier Paolo Pasolini
Poeta delle ceneri
a cura di Piero Gelli
Milano
Archinto
2010
ISBN 978-88-7768-549-0

Poeta delle ceneri uscì per la prima volta sulla rivista "Nuovi argomenti" nel 1980, a cura di Enzo Siciliano, e era stato composto da Pasolini come risposta ad un ipotetico intervistatore, giornalista di New York, tra il 1966 e il 1967 a cavallo di due viaggi negli Stati Uniti. Pur non potendosi considerare, quindi, testo inedito (il poemetto è presente anche nel secondo volume di tutte le poesie di Pasolini curate da Walter Siti per Mondadori), questa edizione Archinto rappresenta la prima volta che *Poeta delle Ceneri* viene pubblicato come libro autonomo. Nel lungo componimento poetico, la cui struttura è molto vicina alla prosa, Pasolini ripercorre alcune tappe della propria vita e delle propria produzione artistica. Piero Gelli, nella breve nota introduttiva, definisce il poemetto testo «brutale, episodico, intenzionalmente epidittico per la volontà di presentarsi a un ipotetico pubblico nuovo, quello americano, che non lo conosce probabilmente che come cineasta; ed ecco Pasolini ripercorrere in excursus momenti salienti del suo passato, gangli vitali della sua creatività, il Friuli di Casarsa, la madre, la morte del fratello, il rapporto col padre, la fuga a Roma, le prime pubblicazioni, i processi: avvenimenti e episodi che il lettore italiano di allora conosceva bene, perché disseminati in tante opere o perché pertinenti alla cronaca; poi nella parte ultima due lunghe sequenze sull'attualità: la prima concernente lo stato dei lavori in progress, e l'altra che sta a metà tra una dichiarazione di poetica, un manifesto filosofico-esistenziale e una disperata comunicazione» (p.10). Ancora Gelli sottolinea come a distanza di ormai trentacinque anni dalla morte, Pasolini sia ancora letto e studiato dal grande pubblico, molto più di quanto non lo siano Moravia, la Morante, Volponi, Penna o Siciliano; se i loro libri infatti vanno scomparendo dagli scaffali delle librerie, Pasolini resiste al tempo e nel tempo. Il perché è nella sua statura di artista, nella straordinaria capacità di lettura della società e dei tempi e anche nel mito che comunque continua ad avvolgere il personaggio. Ma il discorso di Gelli è più sottile, a partire dall'interrogarsi su cosa le nuove generazioni «apprezzino in Pasolini, una figura che per molti giovani appartiene a una storia quasi remota, di cui possiedono per sommi capi scarne notizie, conoscono magari qualche film, la fine tragica, forse uno o più testi di una produzione dispersa in tante attività» (p. 8). La risposta si può dire l'abbia data Zanzotto nel 1980 quando scrisse che il nome di Pasolini va accostato prima di tutto e sopra tutto alla poesia, alla dimensione lirica, ad una poesia che, sottolinea ancora Gelli rifacendosi allo stesso Pasolini, deve essere totale, deve occuparsi di tutto proprio come la prosa.
L'edizione ha un valido apparato di note di lettura e approfondimento, ed è frutto di un accurato confronto con le carte originali di Pasolini. Chiude il teso una breve nota biografica dell'autore.

Giuseppe Lo Castro

Alejandro Patat
Patria e psiche. Saggio su Ippolito Nievo
Macerata
Quodlibet
2009
ISBN 978-88-7462-294-8

Su Nievo, o meglio e in particolare, sulle *Confessioni di un italiano* la critica recente si è concentrata in modo consistente, portando alla luce il valore e la complessità di un romanzo fino agli anni 80 ancora in buona parte "minore". Ne sono testimonianza gli interventi di due maestri della critica, Dionisotti (1983) e Mengaldo (1984), le ricerche di Marcella Gorra, le edizioni critiche di Romagnoli (1998) e di Simone Casini (1999, corredata da un corposo saggio e ricche note), gli ampi studi che offrono una lettura complessiva del romanzo di Cortini (1983), Maffei (1990), Allegri (1995), Acosta-Hauser (1997), Falcetto (1998), Olivieri (1990 e 2002). Su questa linea che dimostra la vitale fecondità per la critica del romanzo di Nievo, anche rispetto ai grandi libri dell'800, *I promessi sposi* o *I Malavoglia* e il *Mastro-don Gesualdo*, su cui le riletture organiche sono più rare, si inserisce il saggio di Alejando Patat, *Patria e psiche. Saggio su Ippolito Nievo.* Si tratta di un volumetto che raccoglie tre studi sul romanzo. Sicuramente innovativo e meritevole di discussioni e approfondimenti è il terzo saggio che indaga le dinamiche psichiche del romanzo, leggendone le contraddizioni del rapporto tra Carlino e Pisana; mentre gli altri due interventi offrono prospettive più specifiche e collaterali.
Dapprima Patat rilegge il diario di Giulio, una biografia esemplare che si rifrange quasi come microorganismo sull'intera vicenda delle *Confessioni*. Abitualmente letta come una vicenda di espiazione – di «colpa» e «castigo», corregge Patat citando le parole di Giulio –, essa è in realtà una spia dell'allargamento della frontiera ideale del romanzo. La lotta per l'italianità, estendendosi fuori Europa (e gli esili sudamericani sono stati sottovalutati dall'agiografia risorgimentale), diventa lotta per la conquista di identità sofferte, per una «libertà transnazionale ed extraeurope*a*» (p. 24). Partendo dal bel commento di Casini, e ricostruendo opportunamente i riferimenti nieviani all'America, per Patat si può cogliere nel Sudamerica di Nievo (il Nord America è negativamente segnato dall'affarismo e dal denaro) l'immagine mitica di un luogo naturale e senza storia.
Nel secondo saggio, seguendo Rousseau per cui «la similitudine non è una forma della verità delle cose, è una strategia di approccio a quella verità che sfugge tra le mani» (p.32), Patat mette in rilievo la centralità di similitudini, analogie e metafore nelle *Confessioni* e in particolare il risvolto naturalizzante e concreto dei loro riferimenti, a fronte di un uso invece retorico e letterario della stessa figura che riguarda ad esempio il Padre Pendola o lo stesso Carlino, quando per arringare la folla di Portogruaro ricorre al vuoto della metafora, che «scambi*a* cose con parole». Ma l'aspetto più interessante mi sembra l'osservazione del rilievo che alcuni episodi della biografia assumono nel romanzo, ricorrendo con valore di simbolo – «talismano» dice Nievo – e traducendosi in potere metaforizzante della memoria.
È sul fronte dell'indagine psichica e delle dinamiche di trasformazione del rapporto tra Carlino e Pisana che il volume però offre una lettura più profonda e significativa. Da una parte Patat avvia quella che, a mio avviso, dovrebbe essere un'inchiesta sulla dinamica amorosa tra i due protagonisti del romanzo, troppo spesso letta in sintonia col punto di vista del personaggio o del narratore. Correttamente il critico coglie nella relazione sentimentale irrisolta una dinamica sadomasochistica di fondo. Tra i due personaggi è Carlino a incarnare il ruolo della vittima, a viversi - specificherà meglio Patat - nel ruolo di vittima, non senza un certo compiacimento. Nella seconda parte del romanzo, con la maturità la relazione si trasforma e in un certo senso le parti si invertono: sarà Pisana ad

assumere la scelta del sacrificio. Ma naturalmente il legame sadomasochista prevede una costante commistione e un'accettazione reciproca delle parti di vittima e carnefice.
In questa dinamica complessa giocano una funzione centrale le incomprensioni di Carlino, vittima per così dire del proprio ruolo di vittima, ma anche quelle del Carlo narratore anziano, solidale col proprio io giovanile. E si potrebbe aggiungere anche il persistere di una certa ottocentesca immagine negativa del femminile, che il romanzo volutamente ma anche implicitamente rimette in questione. Pisana appare «volubile», «capricciosa», «impulsiva», mentre Carlino è «contraddittorio», «passionale», «naturale e istintivo» dice Patat. E il giudizio considerato parziale e misogino per la relazione matura potrebbe essere esteso anche alla dinamica infantile.
Patat osserva opportunamente che quella che potremmo chiamare la dilatazione dell'infanzia nel romanzo, la sua estensione in termini di spazio narrativo e di paradigmaticità per la vita adulta ha una funzione modellizzante. L'esperienza infantile è rivelatrice di un'essenza psicologica, con funzione simbolica, fondativa dell'esperienza relazionale, per cui si può dire che il personaggio si adoperi per «liberarsi dalle fome consolidate nell'infanzia» (p.75). In questo ci si può spingere oltre, cogliendo un tratto di profonda modernità nieviana, per cui la relazione tra Carlo e Pisana agisce nella forma di una coazione a ripetere, riproponendo meccanismi consolidati nei primi anni di vita e segnati dalla funzione simbolica della prima scena d'amore, quando Pisana accorre nel letto di Carlino punito e gli lascia in talismano la ciocca di capelli. Patat ha il merito di individuare la centralità psichica della scena del ritrovamento della madre da cui discenderebbe una «delirante convinzione di aver ucciso la propria madre» come «colpa fondativa» della "malattia" psichica di Carlino (p. 102). Se ne deve dedurre la profondità dell'osservazione e indagine psichica del romanzo che suggerisce sensi di colpa e deviazioni depositate in complessi infantili, a cui pure la sindrome dell'abbandono potrebbe essere aggiunta nel declinare la personalità del Carlino vittima.
Ma anche per tali ragioni ritengo che la lettura della trasformazione di Pisana nella maturità da carnefice a vittima, proposta da Patat, non sia in realtà una vera trasformazione, come invece la maggior parte delle trasformazioni – ma sarebbe meglio dire conversioni – operate nel romanzo, laddove, partendo da un originario errore di direzione il personaggio si rovescia in senso opposto, finalmente in sintonia con la corrente progressiva che spinge verso l'acquisizione dell'identità nazionale. Già nell'infanzia infatti la contraddizione del rapporto amoroso è più complessa, se riletta tenendo conto del punto di vista di Pisana. «La volubilità permanente in lei – cifra inequivocabile della sua indole» anche se come «segno della schiavitù di sé creata da lei stessa» (p. 91) è in realtà sempre il frutto di una valutazione dell'io narrante, che non sfugge al topos delle mutevolezza femminile, ma fin troppo spesso risulta smentito, quando emergono le ragioni che avevano indotto la Pisana a mutar comportamento; e si tratta quasi sempre di reazioni alle parallele contraddizioni o volubilità di Carlino medesimo. Motivo per cui si potrebbe parlare nelle *Confessioni* del fanstasma di un romanzo alternativo, il romanzo di Pisana, qualora si rileggesse la storia alla luce delle tardive rivelazioni delle ragioni dell'eroina, mal assunte dal narratore benché saggio e apparentemente imparziale. E Patat conviene che «la narrazione di Carlo è soggettiva e parziale, o quantomeno fuorviante, è intrisa di quella logica vittimistica che gli impedisce di vedere chiaramente ciò che effettivamente succede. La descrizione della Pisana va ricondotta al discorso personale e sofferto non solo di chi è stato vittima ma di chi ha assunto per sé il ruolo di vittima.» (p. 95)
E in questo senso l'autore di *Patria e psiche* indica il valore profondo e le implicazioni narrative dclla parziale attendibilità dell'ottica dell'io narrante, non soltanto diviso tra sé attore e sé narratore anziano, ma anche interprete di parte delle ragioni degli altri personaggi, primo fra tutti la Pisana. Se ne può concludere che Nievo «ha costruito un romanzo modernissimo, in cui la verità va cercata negli indizi dispersi qua e là nel testo. Anzi, è probabile che per l'autore non ci sia neanche una sola verità» (p. 114). Col che siamo al nocciolo della problematica amorosa del romanzo: Carlo e Pisana si percepiscono a un tempo vittime e carnefici, fino ad autoaccusarsi di sadismo. E il critico può commentare: «sopravvive chi è capace di morire. Perché costringe l'altro a vivere nel ricordo compunto della colpa, cifra squisita del rapporto» (p. 117). Tale «cifra squisita» coglie, a mio parere, il piacere di una relazione intessuta di rinunce e autopunizioni, con la reciproca percezione di eroismo

amoroso, cui non è estranea neppure la vicenda di Clara e Lucilio. E per di più l'irriducibile fedeltà sentimentale spinge alle estreme conseguenze l'idea romantica di dedizione amorosa, travalicando ogni ostacolo e ogni convenzione sociale: consanguineità (non va dimenticato che Carlo e Pisana sono cugini), differenza di classe, matrimoni, vincoli e rapporti sessuali.
Patat ha dunque dissodato il terreno fecondo dell'indagine sulla controversa vicenda amorosa principale del romanzo. Lungo questa strada può sedimentare l'idea che le *Confessioni di un italiano* sono il primo grande romanzo della psiche nella cultura italiana. La risposta romantica ai *Promessi sposi* la cui vicenda sentimentale è eccezionalmente lineare sul piano interiore, priva di incertezze e perturbamenti psicologici.

Monica Lanzillotta

Cesare Pavese-Renato Poggioli
«A meeting of minds». Carteggio 1947-1950
a cura di Silvia Savioli, introduzione di Roberto Ludovico
Alessandria
Edizioni dell'Orso
2010
ISBN 978-88-6274-219-1

Cesare Pavese e Renato Poggioli tra il 1947 e il 1950 intessono un rapporto epistolare che si rivela assai prezioso perché permette di recuperare informazioni su libri, autori, editori e riviste in anni particolari della storia culturale italiana; rivela inoltre la statura di due *hommes des lettres* dai larghissimi interessi culturali e permette di aggiungere qualche tessera alla ricostruzione della storia della casa editrice Einaudi, che ha avuto un ruolo fondamentale nell'opera di divulgazione culturale in Italia.
L'edizione è corredata dalle ricche e documentate note di Silvia Savioli, curatrice del volume, e dall'*Introduzione* di Roberto Ludovico, che ricostruisce le tappe essenziali della biografia di quello che può essere considerato il più rilevante studioso di letteratura russa moderna. Poggioli, formatosi come slavista a Firenze, negli anni Trenta dapprima è a Praga grazie a una borsa di studio (nel 1935 è anche segretario dell'Istituto Italiano di Cultura in Cecoslovacchia), poi insegna come lettore del governo italiano a Varsavia e a Wilno; dopo aver lavorato come italianista, tra il 1938 e il 1946, in due università americane (Smith College e Brown University), dal 1947 al 1963 (anno della morte) insegna a Harvard come slavista. Poggioli lavora alacremente come critico e traduttore, dedicandosi con particolare assiduità alla poesia russa del Novecento: Ludovico ricorda, infatti, che il suo primo volume di traduzioni di poeti russi è *La Violetta notturna*, pubblicato presso Carabba nel 1933, «una primizia assoluta per l'Italia di quegli anni» (p. 3). La produzione critica di Poggioli scaturisce essenzialmente da una formazione culturale che ha alla base una visione europeista e l'intolleranza per i regimi totalitari (per il regime fascista come per quello sovietico), cosa, quest'ultima, che lo induce a lasciare definitivamente l'Europa, nel 1938, per stabilirsi negli Stati Uniti. All'attività accademica si aggiunge quella di consulente editoriale per le maggiori case editrici americane ed italiane e di direttore della rivista «Inventario», che fonda con Luigi Berti nel 1946.
Lo scambio epistolare tra Pavese e Poggioli, che comincia il 6 febbraio 1947 e dura fino al 15 luglio 1950, mostra innanzitutto quello che lo slavista definisce, in una lettera del 7 gennaio 1950 al consulente torinese, un «meeting of minds» (p. 120): un'intesa che scaturisce dal fatto che entrambi sono animati dalla volontà di svecchiare la cultura italiana, credendo con fermezza in un nuovo umanesimo fondato a partire dalla diffusione della cultura straniera. La collaborazione di Poggioli con la casa editrice torinese si rivela preziosa su un doppio versante: da una parte, aggiornato su ciò che si pubblica in America, segnala all'editore le opere più interessanti che potrebbe pubblicare in Italia, dall'altro si fa promotore del lancio della letteratura italiana contemporanea, tanto che, come scrive a Pavese il 19 ottobre 1948, il «trionfo» di *Cristo si è fermato a Eboli* di Levi e il «notevole interesse» della editrice New Directions per *L'uomo è forte* di Alvaro, *La coscienza di Zeno* e *Raccolti scelti* di Svevo, *Il cielo è rosso* di Berto, *Moscardino* di Pea e per tutta l'opera di Vittorini è dovuto «all'azione che io svolgo da anni presso amici letterati, editori americani, e piccole riviste» (p. 64), e in una lettera del 4 dicembre 1949, dopo aver aggiornato Pavese sul «successo di Vittorini (*Conversazione*) e Moravia (*La romana*)» (p. 112), lo sollecita a inviargli una copia di *Menzogna e sortilegio* per segnalarla agli editori americani. Poggioli segue «con interesse» anche «la sua [di Pavese] opera di prosatore» (p. 46) e si mostra entusiasta di *Prima che il gallo canti* (cfr. lettera del 25 aprile 1949, p. 84). Il carteggio, oltre a dare la misura del ruolo giocato da Poggioli come divulgatore di cultura in Italia, ci mostra anche il suo forte interesse a pubblicare come autore con l'editore torinese, tanto che proprio all'inizio della corrispondenza con Pavese propone *Teoria dell'arte d'avanguardia* e *Fiore del verso russo* e, in una lettera datata 4 gennaio 1949, fa una lunga lista di saggi che vorrebbe uscissero presso Einaudi. È Pavese a rispondergli, il 14

aprile 1949, che tra le proposte fatte è *Il genio della Letteratura Russa* (opera, come annota la Savioli, che in realtà «non corrisponde a nessun saggio edito» da Poggioli: p. 73, nota 7) a suscitare gli apprezzamenti di Giulio Einaudi, perché «pensa che accompagnerà bene il *Fiore*», antologia che l'editore sta per pubblicare e di cui proprio Pavese sta seguendo scrupolosamente l'iter editoriale. Il giudizio assai positivo dell'editore per le opere dello slavista deve però fare i conti con le dure reazioni degli altri consulenti della editrice irritati dalle posizioni critiche espresse dallo studioso, nel *Fiore*, nei confronti del regime sovietico e il suo entusiasmo subisce così una battuta d'arresto, triste epilogo che costituisce un altro motivo d'interesse per questo carteggio; infatti decide di prendere le distanze dall'opera ormai in stampa, stilando un'«avvertenza», che fa venire subito alla mente le accese polemiche nate nell'editrice tra il 1947 e il 1950 e i conseguenti 'casi' editoriali: basta qui ricordare il dibattito sul «Politecnico», che determina la chiusura della rivista e la 'scomunica' di Vittorini da parte di Togliatti, e le violente reazioni di più di un dirigente di partito e di più di un redattore della editrice (particolarmente feroci Antonio Donini, Franco Fortini, Giovanni Giolitti e Carlo Muscetta) per alcuni testi pubblicati nella 'Collana di studi religiosi, etnologici e psicologici' diretta da Pavese e De Martino, che impongono ai due direttori 'prefazioni profilattiche' ai testi di Eliade, Evola e Frobenius. Lo scrittore torinese, del resto, è investito pesantemente in questi anni dalle critiche che alcuni 'einaudiani' muovono anche ai suoi romanzi disimpegnati o scandalosi (ricordiamo che *Prima che il gallo canti* viene pubblicato nel 1949), come mal vista è la sua collaborazione all'eretica «Cultura e realtà», la rivista diretta da Mario Motta che incorre nelle censure di Togliatti e di Donini. Il 'caso Poggioli' ha a che fare proprio con i rapporti che l'editrice torinese instaura col PCI (rapporto suggellato dalla pubblicazione, nel 1947, delle *Lettere dal carcere* di Gramsci) in anni perturbati dalla 'guerra fredda' che incrementa un clima di polarizzazioni assolute. Pavese trova «piccante» (p. 99) l'«avvertenza» che Giulio Einaudi ha scritto per il *Fiore del verso russo*, ma Poggioli non si mostra irritato perché spera di ottenere un parere favorevole per altri saggi scritti nell'ultimo decennio e che gli preme pubblicare, che elenca, dandone una dettagliata descrizione, in una lunga lettera del 10 ottobre 1949, sicché quando riceve in America copia del libro appena pubblicato non fa che complimentarsi: «L'edizione è bellissima, e sono molto fiero, e molto grato alla sua casa editrice. È anche molto corretta: né so troppo protestare all'articolo iniziale che avete aggiunto al titolo dell'opera. Manifesti, la prego, la mia riconoscenza e la mia soddisfazione a editore e tipografo» (p. 115). Ma le accese polemiche che animano la corrispondenza interna della editrice si traducono nelle recensioni poco favorevoli che compaiono sui quotidiani, di cui la Savioli dà conto nella preziosa appendice al carteggio (pp. 133-145): particolarmente severe le recensioni di Pietro Zveteremich, che l'11 novembre 1949 su «Rinascita» liquida l'opera di Poggioli come dettata esclusivamente dalla volontà di fare «propaganda antisovietica» (p. 134); di Italo Calvino, che il 23 novembre 1949 su «L'Unità», pur salvando la statura del traduttore, critica tutto l'impianto del testo («L'introduzione storica, i commenti, la stessa scelta antologica son fatti con proposito tendenzioso e settario»: p. 135); di Franco Fortini, che sull'«Avanti» il 1^0 dicembre 1949 rincara la dose aggiungendo all'accusa di tendenziosità ideologica riserve sul lavoro di traduttore e filologo; e di Francesco Jovine, per il quale, come dichiara nel titolo della recensione pubblicata sull'«Unità» il 23 dicembre 1949, quella di Poggioli è *Un'antologia poetica arbitraria e capricciosa*. Servono a ben poco le recensioni di chi, come ad esempio Eugenio Montale, Domenico Porzio e Sergio Romagnoli, elogia sostanzialmente il lavoro dello slavista perché la pubblicazione del *Fiore* si trasforma in quello che Poggioli definisce, in una lettera a Pavese del 17 gennaio 1950, un vero e proprio «*casus belli*» (p. 123). Solo dopo aver preso visione delle recensioni, lo studioso arriva a concludere, in una lettera a Pavese del 30 gennaio 1950: «Quella polemica [sul *Fiore*] mi fa capire quanto io sia fortunato nel non vivere in un'Italia dove se non sei rosso ti credono nero. Io rifiuto di essere rosso o nero. Al tempo del fascismo, almeno a Firenze, ci chiamavano "grigi". Ma non siamo "grigi": ci rifiutiamo, semplicemente, di essere rossi o neri» (p. 125). *Teoria dell'arte d'avanguardia* viene perciò respinta prima ancora che i redattori dell'Einaudi abbiano preso visione completa dell'opera e verrà pubblicata in Italia solo nel 1962, dal Mulino: nella editrice si è scatenato nei confronti di Poggioli un «odium nominis», scrive Pavese sconsolato il 2 febbraio 1950, che non ha niente a che fare con «giudizi di merito» (pp. 126-127).

Monica Lanzillotta

Cesare Pavese
Il quaderno del confino
a cura e con introduzione di Mariarosa Masoero
Alessandria
Edizioni dell'Orso
2010
ISBN 979-88-6274-184-2

Mariarosa Masoero ha dato alle stampe il taccuino contenente le minute delle lettere che Pavese scrive da Brancaleone durante il periodo di confino, dal 5 agosto 1935 al 17 marzo 1936 (Pavese viene arrestato il 15 maggio 1935 per attività antifascista e condannato a tre anni di confino a Brancaleone, dove arriva il 4 agosto 1935), taccuino custodito nell'Archivio Pavese presso il Centro Interuniversitario per gli Sudi della Letteratura italiana in Piemonte 'Guido Gozzano-Cesare Pavese'. Le lettere erano già state pubblicate da Lorenzo Mondo diversi anni fa (C. Pavese, *Lettere 1924-1944*, Torino, Einaudi, 1966), ma prive delle numerose varianti che le accompagnano e che il *Quaderno del confino* permette di recuperare. Nell'*Appendice* ai testi la studiosa mette a confronto la cronologia del *Mestiere di vivere* (diario principiato proprio nel paesino calabrese col titolo *Secretum professionale*) con quella delle lettere del confino, evidenziando come di rado lo scrittore si sfoghi contemporaneamente nelle due scritture private, dato che in pochi casi le date coincidono (cioè solo l'11 ottobre 1935, il 12 novembre 1935, il 15 dicembre 1935 e il 23 febbraio 1936): i temi presenti nelle lettere e nel diario sono diversi, sicché nel periodo in questione il «quaderno del confino diventa una specie di *journal intime*, dettato dagli affetti e dalla quotidianità», mentre il *Mestiere di vivere* è un «*journal de l'oeuvre*», dato che lo scrittore vi deposita quasi esclusivamente meditazioni di poetica «svincolate da qualsiasi preciso riferimento spazio-temporale» (pp. VI-VII). È bene ricordare che durante il periodo di confino Pavese si accinge ad esordire nel mondo delle lettere con la pubblicazione di *Lavorare stanca*, e proprio a Brancaleone compone otto poesie (*Tolleranza*, *Un ricordo*, *Parole del politico*, *Mito*, *Semplicità*, *L'istinto*, *Paternità* e *Lo steddazzu*), a cui attribuisce un'importanza particolare se sono le uniche per le quali conserva oltre all'indicazione dell'anno anche quella del mese, come a voler sottolineare che quelle poesie vanno interpretate in rapporto a una loro genesi precisa; del resto il periodo trascorso in Calabria coincide proprio con la forma definitiva che assumerà *Lavorare stanca*, che viene pubblicato nel 1936 nelle edizioni «Solaria».
Lo scrittore piemontese aveva l'abitudine di stilare taccuini sin da adolescente: testimonianza ne sono il taccuino che il quattordicenne Pavese scrive quando trascorre dodici giorni al mare, nell'agosto del 1922, a Celle Ligure in un campo scout (C. Pavese, *Dodici giorni al mare*, a cura di M. Masoero, Genova, Galata, 2008) e i *Frammenti della mia vita trascorsa*, un diario del 1927, posto in appendice alla nuova edizione del *Mestiere di vivere* curata da Marziano Guglieminetti e Laura Nay per Einaudi nel 1990. In questi taccuini ad impressionare il lettore è non solo il riscontrare come temi e situazioni torneranno nell'opera dello scrittore, ma sopratutto la cura formale: nei taccuini giovanili, come in quello calabrese, non ci si trova in presenza della prosa estemporanea, trasandata o dimessa, che dovrebbe essere quella tipica di chi sfoga o appunta velocemente impressioni e stati d'animo: come nota la Masoero, il «supporto cartaceo scelto da Pavese per stendere le minute delle sue lettere, ovvero il quaderno e non i fogli singoli, è un chiaro segno della volontà di dare forma unitaria a questi materiali, che uniti già sono dall'eccezionalità del luogo e dei tempi della scrittura, oltre che dall'esiguo manipolo dei corrispondenti, ulteriormente ristrettosi nel febbraio 1936, alla luce di "disposizioni nuove" da parte della censura», sicché tutto «contribuisce a delimitare e circoscrivere un nucleo omogeneo con una precisa sua autonomia all'interno delle carte pavesiane» (pp. VIII-IX). Il taccuino calabrese ci riporta al rapporto particolare che lo scrittore piemontese intrattiene con i materiali autobiografici, a un *modus operandi* petrarchesco (i *Frammenti della mia vita trascorsa* come il

Secretum professionale rimandano non a caso ai *Rerum vulgarium fragmenta* e al *Secretum*): alla base delle scritture private di Pavese è sottinteso il progetto di edificare nel tempo un racconto di sé, nella convinzione dell'attenzione postuma, di un riconoscimento postumo della sua opera e del suo ruolo; lo scrittore vuol lasciare testimonianza di sé come Petrarca nella *Posteritati*, presupponendo un destinatario ben definito: il lettore postero. Ad avvalorare ciò non sono solo i diari di Pavese, ma soprattutto le lettere, specie quelle scambiate nel periodo giovanile con gli amici della 'confraternita' e col maestro Augusto Monti (*Lettere a Luisotta* è stato definito un epistolario di tipo petrarchesco), che si configurano come vere e proprie *epistulae*; anche le lettere degli anni del confino, persino quelle più sofferte, danno l'impressione che per Pavese siano occasione per un esercizio di stile: da Brancaleone l'inquietudine, la rabbia e l'amarezza non si traducono mai in crudo sfogo ma sono sempre dominate e distanziate dallo stile. La letteratura è vissuta dallo scrittore sin da giovanissimo in modo totalizzante, è l'*esserci*. Nelle lettere del taccuino calabrese lo scrittore procede con una scrittura solida, specie nelle missive editoriali (quelle a Carlo Frassinelli e ad Alberto Carocci), mentre quando scrive alla sorella Maria o agli amici (Mario Sturani, Adolfo Ruata, Augusto Monti), annota la Masoero, «intervengono reazioni emotive» che determinano «la necessità di dosare o adattare le parole, di esibire o celare i propri sentimenti, lo stato di salute, le difficoltà e le speranze, sfogandosi ma non gravando troppo su chi è lontano» (p. X). La studiosa dà conto delle ragioni che potrebbero aver determinato le cassature: le varianti sono dettate «dalla ricerca caparbia di una scrittura concisa ed essenziale, che nulla conceda al compiacimento di sé, all'indulgenza a forme del parlato, dialettali e proverbiali»; «ad essere espunti sono commenti tutti incentrati sull'io dello scrivente, autoreferenziali insomma […] altre volte si tratta di frasi prossime al patetico […] o sentenziose […] oppure troppo erudite» o, al contrario, di «precisazioni […] superflue […] gratuite, quasi giustapposte, e vengono lasciate cadere»; altre varianti sono determinate dall'«autocensura» del linguaggio goliardico che «interviene a espungere veri e propri *divertissements* che, se si giustificano nel dialogo con gli amici, si rivelano del tutto inopportuni in quello con la sorella»; infine le cassature sono dettate da ragioni stilistiche: l'«attenzione allo stile è meticolosa e pignola, severa nell'evitare ripetizioni, aggiunte o scelte espressive in grado di rompere un equilibrio formale ricercato e raggiunto» (pp. XI-XIII). Pavese ritorna sul materiale autobiografico scoprendovi un disegno stabilito, un destino, imponendo retrospettivamente una cadenza al trascorrere del tempo. Il taccuino calabrese, come gli altri taccuini, costituiscono il lento precisarsi di una prassi scrittoria finalizzata a scoprire i segni di un destino.

Sarah Sivieri

Cesare Pavese
Officina Einaudi. Lettere editoriali 1940-1950
a cura di Silvia Savioli
Torino
Einaudi
2008
ISBN 978-88-06-19352-2

Pubblicato in occasione del centenario della nascita di Cesare Pavese, il volume curato da Silvia Savioli restituisce il carteggio einaudiano dello scrittore nel periodo compreso tra il 1940 e il 1950. La ricostruzione include sia materiali provenienti da differenti archivi (Archivio storico Luigi Einaudi, Archivio «Gozzano-Pavese», Archivio Centrale dello Stato, Archivio storico capitolino del comune di Roma, Fondo Massimo Mila della Fondazione «Paul Sacher»), sia missive già edite in precedenti curatele, come quella di Mondo e Calvino (CESARE PAVESE, *Lettere 1926-1950*, Torino, Einaudi, 1968), o di Enzo Frustaci (CARLO MUSCETTA, *Caro Pavese, tuo Muscetta*, a cura di Enzo Frustaci, Valverde, Il Girasole, 2007).
L'ottica scelta, come nota nell'introduzione Franco Contorbia, è «strettamente endoeinaudiana» e privilegia «il *réseau* dei rapporto intrattenuti da Pavese con i più stretti collaboratori dell' "Officina Einaudi"» (p. VII): Carlo Muscetta, Giaime Pintor, Norberto Bobbio, Mario Alicata, Massimo Mila, Giulio Einaudi, Antonio Giolitti, Elio Vittorini tra i più frequenti. Rimangono invece esclusi, per scelta programmatica, i carteggi con Leone Ginzburg e Ernesto de Martino per la collana etnografica, per i quali la curatrice rimanda alle rispettive raccolte monografiche: CESARE PAVESE, ERNESTO DE MARTINO, *La collana viola. Lettere 1945-1950*, a cura di Pietro Angelini, Torino, Bollati Boringhieri, 1991 e LEONE GINZBURG, *Lettere dal confino*, a cura di Luisa Marangoni, Torino, Einaudi, 2004.
Il carteggio permette di ricostruire agevolmente la nascita delle diverse collane einaudiane, offrendo un'ampia panoramica di pareri di lettura, e mette bene in luce sia il ruolo centrale di Pavese come "dittatore editoriale" della casa editrice, sia la consapevolezza dello scrittore rispetto al doppio ruolo di artista/traduttore e redattore.
Di particolare rilievo rispetto all'ultimo punto la corrispondenza con Carlo Muscetta, con la quale si apre il volume (25 settembre 1940). Rifiutando di inviare alla «Ruota» saggi sulla letteratura statunitense, («in fatto di americani non sono molto al corrente e molti entusiasmi giovanili mi sono andati giù», p. 5) Pavese si autodefinisce poeta e novellista, qualifica, la prima, alla quale tiene in maniera particolare, come si evince dalla proposta semiseria per la ripubblicazione di *Lavorare stanca*, inviata a Giulio Einaudi in data 8 giugno 1941.
La missiva di apertura ora ricordata sottolinea un altro importante *fil rouge* della raccolta: l'atteggiamento di Pavese rispetto alla traduzione e l'attenzione tenace con cui valuta il lavoro dei collaboratori. Seguendo la propria personale convinzione, secondo la quale tradurre significa in primo luogo ri-creare, fa mostra di apprezzare un lavoro pur infedele, come dimostra la missiva del 31 ottobre 1942, su *Gordon Pym*. Altro momento in cui è possibile notare il sovrapporsi di ideali poetici pavesiani e lavoro editoriale riguarda la difesa del lavoro di Rosa Calzecchi Onesti sull'*Odissea*. A questo proposito, discutendo con Muscetta di questioni metriche, presenta un'apologia tanto del lavoro della collaboratrice, quanto della propria particolare "tiritera" in versi, così affermando: «Non credo alla tua [di Muscetta] teoria dell'endecasillabo. Ma non credo nemmeno all'esametro. Non credo in genere a nessuna metrica» (7 giugno 1948, p. 336).
La centralità del ruolo di Pavese all'interno della casa editrice è particolarmente visibile nella corrispondenza con Giulio Einaudi, Massimo Mila e la sede milanese, gestita da Elio Vittorini, che si concentra nel difficile biennio 1945-1946. Da Roma, Cesare Pavese non esita a rivolgersi a Einaudi

e alle altre sedi per fornire direttive precise sia sulla maniera di impostare il lavoro, sia sulle strategie per ridurre i costi ed evitare il fallimento. Così, in data 25 ottobre 1945, assieme ad Antonio Giolitti, interviene sui collaboratori di Milano, richiamandoli a una maggiore concretezza nella definizione dei titoli da pubblicare e nella gestione dei consulenti esterni, evitando di disperdere energie nell'occuparsi di troppe questioni contemporaneamente. Inoltre, a più riprese si confronta direttamente con Giulio Einaudi, lamentando in primo luogo l'insolvenza, che genera malcontento tra i dipendenti, e in secondo luogo caldeggiando la vendita o l'eliminazione delle riviste e la riduzione di alcune collane (7 settembre 1945; 25 dicembre 1945). Non sfugge a questa epurazione nemmeno il «Politecnico», che Einaudi, accogliendo il suggerimento, trasformerà da settimanale a mensile. Serpeggia anche dalle missive del biennio in questione una certa insofferenza nei confronti di Elio Vittorini, il cui lavoro sull'*Americana* Pavese aveva pur lodato e difeso, opponendosi a Cecchi (27 maggio 1942). In particolare, vengono contestate al collega l'esclusiva concentrazione sulla letteratura statunitense, l'inefficienza nell'affidare le traduzioni e un approccio eccessivamente divulgativo. I due autori si troveranno nuovamente su posizioni affini qualche anno più tardi, nel rivendicare una certa autonomia decisionale per la casa editrice, autonomia che rischiava di essere ridotta dall'ingombrante presenza della Commissione Culturale del PCI. La questione prende forma concreta nel 1948, nella disputa Pavese-Muscetta per la pubblicazione di *Testimoni e Prosatori del Novecento* di Enrico Falqui. Il volume, fortemente osteggiato dal collaboratore romano per il passato di militanza fascista dell'autore, verrà infine pubblicato per decisione di Pavese stesso, come si può evincere dallo scambio Pavese-Falqui pubblicato nel numero 13 dei Quaderni della Biblioteca nazionale centrale di Roma, dedicato a Falqui e il Novecento (VINCENZO FRUSTACI, SILVIA SAVIOLI, *Cesare Pavese – Enrico Falqui: Carteggio 1946-1950*, «Quaderni della Biblioteca nazionale centrale di Roma», 13, 2009, pp. 129-203).
Impossibile, in questa sede, rendere conto delle fittissime discussioni e degli scambi che intercorrono tra Pavese, Bobbio, Alicata prima e Muscetta e Giolitti poi, per quanto riguarda la creazione e la struttura delle diverse colane editoriali, delle quali si può seguire la genesi e i dibattiti sulle attribuzioni dei volumi. A semplice titolo di saggio, possiamo qui ricordare una delle prime missive ad Alicata (28 aprile 1941) riguardante la nascita e le caratteristiche della collana degli "Struzzi", poi "Narratori italiani", e le discussioni con Norberto Bobbio relative alla futura "biblioteca di cultura politica e giuridica" (17 maggio 1943).
In conclusione, il volume di Silvia Savioli, si offre come ottimo strumento per integrare il materiale esistente ed approfondire la figura di Cesare Pavese come promotore dell' "Officina Einaudi". Va segnalato, come ulteriore pregio della pubblicazione, il ricco apparato di commento e note, che riportano sia le missive degli interlocutori a Pavese, sia la fortuna delle opere via via discusse nella corrispondenza. Inoltre, un dettagliato indice dei nomi e le tavole di consultazione presenti nella *Nota al testo* consentono di ricostruire il lavoro di ricerca e verificare agilmente le ulteriori collocazioni del materiale proposto.

Carlo Serafini

Walter Pedullà
Per esempio il Novecento. Dal futurismo ai nostri giorni
Milano
Rizzoli
2008
ISBN 978-88-17-02749-6

Il volume di Walter Pedullà *Per esempio il Novecento* è un lungo racconto critico su cosa è stata nel Novecento la letteratura italiana, su quali percorsi ha affrontato, da dove ha tratto la sua origine e verso quali direzioni è andata e sta andando; per Pedullà, storico della letteratura, critico militante da sessant'anni, professore emerito di letteratura contemporanea, si tratta di una sorta di "summa" nella quale racchiude tutta la sua visione del Novecento.
Il volume si articola in sei parti (precedute da una *Prefazione* e seguite da una *Nota finale*): Il bello della letteratura, Cento anni di Futurismo, Due linee di fuga: il comico e l'immaginazione, Massimi sistemi del Novecento, I realismi e il Neoespressionismo, Neosperimentalismo e neoavanguardia. Come recita il risvolto di copertina, il volume di Pedullà «illumina le principali strategie dell'innovazione del Ventesimo secolo, ne analizza i diversi realismi e le cicliche transizioni, disegna i ritratti degli autori che lo hanno reso grande. Cominciarono cento anni fa i futuristi, mettendo in libertà non solo le parole ma anche i colori e i suoni, i rumori: disordine originario e materia informe come l'inconscio e la particella atomica, livelli di realtà da cui attingere irresistibile energia. L'uomo di fumo di Palazzeschi avvia le due linee di fuga attraverso le quali l'umorismo di Pirandello e Svevo diventa assurdo o satira Campanile o Brancati mentre il fantastico opta per il surreale: da Bontempelli a Savinio, da Landolfi a Calvino. Dopo ogni avanguardia un nuovo realismo, da quello magico a quello barocco, dei meridionali Alvaro, Rea, Bonaviri, D'Arrigo e dei settentrionali che scoprono il Sud, come Carlo Levi. Dopo ogni naturalismo l'espressionismo di Gadda, Testori, Fenoglio, Pasolini, vigilia della neoavanguardia di Pagliarani e Malerba. In questo volume di saggi Walter Pedullà, critico-scrittore, ricostruisce una storia "interrotta" ma completa della narrativa italiana. Il linguaggio dei narratori più originali incontra la vicenda collettiva con cui il Novecento ha "aggiunto vita alla vita" dei secoli precedenti».
Di notevole interesse e fascino, legato anche alla particolarità dello stile critico di Pedullà che si basa su una prosa accattivante e divertente, è il saggio di apertura sul concetto di bellezza in letteratura. In una recente intervista sul volume, rilasciata ad Andrea Di Consoli, è lo stesso Pedullà a spiegare cosa intenda per "bello" in letteratura: «Ho provato a darmi delle regole e a metterle in funzione. Se il valore della poesia è data da A+B+C+X, ho chiamato in causa l'alfabeto (storia, lingua, filologia, filosofia, psicologia, antropologia, ecc.), ho messo in azione l'intero sistema della ricezione che cerca l'espressione di un autore. Solo alla fine, al cospetto dell'incognita, ho provato con la scommessa: questo mi pare bello per tutti questi motivi, più uno. Fra la paralisi del giudizio e il giubileo che premia tutti in assenza di un criterio assoluto, provo a rendere meno relativa l'opzione a favore o contro un'opera. D'altronde c'è in copertina la formula di Pizzuto: "A è A, se A è A, finché A è A". Al critico tocca spiegare perché si promuovono in A così pochi scrittori su diecimila. Il bello in altri termini è ciò che mi dà una profonda emozione intellettuale nutrita di mille ragioni e di una "irragione". Forse è solo un gioco, ma mi piace giocare così. Se non fosse per le emozioni che i libri mi danno, forse non li leggerei nemmeno. Per lo stesso motivo li scriveva Landolfi». Alla domanda se sia possibile leggere in questa "riabilitazione" della Bellezza un elemento di autocritica, Pedullà risponde di non aver «rivalutato il Bello, se non nel senso che l'ho attribuito e tolto ad autori che avevo sopravvalutato o sottovalutato. Non ho capito ancora se ho sottovalutato *La Storia* o se ho sopravvalutato *Aracoeli*. Comunque i racconti di *Lo scialle andaluso* sono belli. Il mio sperimentalismo insomma non è estremistico. Come un baconiano, mi dico, andiamo a vedere cosa suc-

cede se proviamo con questi linguaggi bassi, il comico, il fantastico, le nuove lingue. Alla fine dell'esperimento mi sono ritrovato in compagnia di Pagliarani, Amelia Rosselli, Roversi, D'Arrigo, Calvino, Volponi, Malerba, Eco, Manganelli, Arbasino. Una regola? Indovina il linguaggio vincente e sbaglia pure i nomi».

Pedullà nel volume torna sugli autori a lui cari, autori che ha seguito nel corso del secolo, e rispetto ai quali non fa mistero di voler continuare a leggerli ed ascoltarli: «Da Gadda ho appreso a diffidare del mistero […] Come Levi [*Carlo*], anch'io sono un illuminista che conduce la ragione più profondamente possibile. Con Pizzuto mi vado ripetendo: "Che nascondi, pensiero?". […] Ci sarà una ragione se mi blocco nei paraggi di questi e di pochi altri autori. Mi piacciono perché, avendoli capiti, mi sento in sintonia? Sono punti di partenza dai quali arrivo dappertutto. La coazione a ripetere mi spinge a ritenere che la loro bellezza dica una verità non deperibile negli anni. È da cinquanta anni che considero *La coscienza di Zeno* il più grande romanzo del Novecento, da quaranta mi piacciono Fenoglio, Primo Levi, D'Arrigo e Calvino, da trenta Landolfi, Malerba, Volponi, Manganelli. Col tempo crescono e col tempo cresco insieme a loro. Sono il mio zoccolo duro e qui inchiodo il mio ulteriore percorso. Confesso che amo i libri che sono anche consigli per l'uso della vita. Per esempio da Pizzuto ho imparato che il mondo non è di per sé opaco o sordo, spesso siamo noi a non prenderlo dal verso o linguaggio giusto. Da Campanile ho imparato a vedere la farsa dove molti vedono la tragedia. Col passare degli anni inclino all'umorismo più che da giovane».

Nella parte centrale del volume, Pedullà torna sulla categoria del realismo, soffermandosi su autori espressione di una particolare tipologia di realismo. Per Pedullà nel realismo è determinante l'"attributo": "magico" il realismo di Alvaro, "stregato" quello di Carlo Levi, "disossato dalla fame" quello di Rea, "alterato dalla nevrosi" per Testori, "fantastico" quello di Bonaviri… «In sostanza – afferma Pedullà – rifiuto il realismo pigro, che la fa lunga per raccontarmi ciò che tutti già sappiamo».

Da segnalare in maniera particolare i due capitoli su Giacomo Debenedetti, maestro di Pedullà, e su Stefano D'Arrigo, non a caso scritti collocati nella sezione sui massimi sistemi del Novecento. Se nel mare di D'Arrigo c'è tutta la vita umana, dice Pedullà, nelle pagine dedicate a Debenedetti emerge la grande ammirazione e il grande affetto nutrito per il maestro, massimo critico del Novecento, del quale Pedullà ripercorre la carriera di saggista e di docente, le profonde delusioni e i tradimenti subiti che lo hanno portato alla morte nel 1967, ma soprattutto le geniali intuizioni, la straordinaria capacità critica che è alla base del maggior testo di critica letteraria del secolo scorso, «quel *Romanzo del Novecento*, che il più grande critico letterario del Novecento non seppe mai di aver scritto».

Mariella Muscariello

Pierluigi Pellini
Naturalismo e verismo. Zola, Verga e la poetica del romanzo
Firenze
Le Monnier Università
2010
ISBN 978-88-00-74007-4

Nella *Premessa* alla nuova edizione, riveduta ed aggiornata, del suo volume *Naturalismo e verismo. Zola, Verga e la poetica del romanzo*, Pierluigi Pellini precisa l'intenzione che sin da principio ha sostenuto la sua ricognizione della forma romanzo del secondo Ottocento: «Immutata è […] la scommessa che giustifica il volume: che si possano coniugare chiarezza didattica e originalità scientifica» (p. VII). Il testo offre, infatti, al lettore una nitida ricostruzione delle ragioni filosofiche e dei contesti storici che determinarono la nascita e lo sviluppo della narrativa scientifica e affronta stimolanti percorsi di lettura funzionali a contrastare i «luoghi comuni» che da lungo tempo gravano sull'interpretazione della cultura del positivismo. Partendo da Flaubert e dalla sua *Madame Bovary*, passando attraverso la scandalosa *Germinie Lacerteux* dei fratelli de Goncourt, Pellini indica la genealogia della modernità, a cui l'autore dei *Rougon-Macquart* diede poi compiuta realizzazione adottando un «metodo» da lui stesso elaborato nel *Roman expérimental*, adatto a smantellare le cattedrali dell'immaginazione romantica. «Impersonalità, protagonista antieroico, costruzione ripetitiva, circolare» (p. 9), insieme ad un uso inedito delle descrizioni, all'ampliamento dell'identità sociale dei personaggi e alla inevitabile polifonia che ne consegue, sono alcuni dei tratti distintivi che consentono di collocare la narrativa naturalista nei territori magmatici del Moderno. Utilizzando la più accreditata bibliografia sull'argomento – Hamon e Mitterand, per citare due dei più noti critici impegnati a studiare la ricchezza della proposta naturalista – Pellini si impegna a sondare «i paradossi» della scrittura zoliana entro i quali si annida la fertile complessità di mondi narrativi frettolosamente etichettati come semplici ed elementari. Infatti. Esplora le «tangenze innegabili con esperienze contemporanee apparentemente opposte» come il simbolismo – l'impersonalità perseguita da Zola non è affatto distante dall'oggettività di Mallarmé (pp. 97-100) –; verifica come Zola, sebbene ostile in sede teorica al romanzesco, per ragioni di mercato editoriale inserisca a tratti nella compagine di romanzi senza *suspense* alcune tecniche ad effetto; dimostra come il «racconto delegato» ottenga che «la trasparenza descrittiva si capovolg[a] in opacità assiologica» (p. 108); svela le «ambivalenze ideologiche» e l'ambivalente rapporto che lo scrittore di Médan ebbe con le macchine – la stufa della bottega di Gervaise, ad esempio –, moderni «tabernacoli» dinanzi ai quali prostarsi ma anche infernali strumenti di alienazione (pp. 117-120).
Tutto questo denso, persuasivo attraversamento del naturalismo francese è sempre confrontato con la storia di Verga e con le soluzioni adottate dal romanzo verista. Anche in questo caso viene ricostruito il clima che permise alle idee avanguardistiche d'oltralpe di emigrare, per così dire, sul suolo italiano: le discussioni sull'arte del fiorentino gruppo dei macchiaioli, la mediazione culturale di Capuana e di Cameroni, l'apertura europea degli scapigliati di Milano. È indubbio che Flaubert e Zola furono i modelli di riferimento per l'elaborazione verghiana della tecnica dell'impersonalità, dell'idea – come scrisse nella lettera a Farina premessa all'*Amante di Gramigna* – di «un'opera d'arte» che sembri «*essersi fatta da sé* […] senza serbare alcun punto di contatto col suo autore», ma è altresì vero che dietro la scelta da parte di Verga di abbandonare la scrittura mondana per raccontare la "vita dei campi" c'è anche la lettura attenta dell'*Inchiesta in Sicilia* pubblicata nel 1876 da Franchetti e Sonnino. È infatti chiamando in causa la "questione meridionale" che Pellini può affermare che lo «scarto tematico fra Zola e i veristi, è semmai dovuto […] alle diverse condizioni di sviluppo di Francia e Italia: l'industrializzazione e l'urbanesimo, che celebravano i loro

trionfi, producendo al contempo alienazione e miseria, nella società d'Oltralpe, incominciavano appena a affermarsi (e non ovunque) nella nostra penisola» (p. 13). Di conseguenza la "svolta" operata da Verga – Pellini sembra cedere alla strisciante tentazione di rispolverare l'idea di una "conversione" verghiana da tempo liquidata con convincenti argomentazioni – va datata al 1878, l'anno di *Rosso Malpelo*. Una svolta che richiese l'adozione di un'«ottica da lontano» che, se poteva garantire la «sincerità» della rappresentazione, non tutelò *I Malavoglia* da una malcelata solidarietà dell'autore con i suoi primi vinti; che in Verga avvenne allorquando, verificata la sostanza rovinosa del mito del progresso anche nelle terre assolate di Sicilia, non intravide più valori di cui farsi testimone. Di qui la necessità di eclissarsi adottando la tecnica dell'impersonalità offertagli da Flaubert e da Zola, ma adattandola alla realtà regionale siciliana senza tuttavia fare dei *Malavoglia* un romanzo regionalistico: non è infatti il dialetto a dar voce ai pescatori di Aci-Trezza, ma un complesso impasto di lingua morfologicamente italiana e sintatticamente dialettale che accomuna tutti gli attori in scena – per dirla con Spitzer – in un «coro di parlanti popolari semireale». Alla polifonia di stampo zoliano lo scrittore siciliano arriverà con la pluralità delle voci che si intrecciano nel tessuto del *Mastro-don Gesualdo*, nel quale le mirabili pagine finali che raccontano la morte del protagonista utilizzano il «finale in sordina», che è uno dei commi più appariscenti del romanzo naturalista (p. 76), refrattario alle facili seduzioni del *pathos* e dell'identificazione. Tra consonanze e dissonanze, ampiamente censite sul piano dello stile e dei temi, Pellini arriva ad affermare che «il progetto naturalista e quello verista possono divergere su punti importanti, ma presentano una sostanziale solidarietà formale. Perché lo straniamento è l'opposto dell'identificazione; la sordina l'opposto della *suspense*; la *tranche* l'opposto della totalità chiusa; la polifonia e l'impersonalità l'opposto del manicheismo melodrammatico (e della compiutezza del senso: palese, in ogni conclusione che si rispetti, nell'immancabile morale)» (p. 79). Raccontando la sospensione del senso in una realtà dominata dalla «tecnologia» e dalla «roba», mettendo in scena «casi patologici» e maschere inautentiche, tanto il 'progressista' Zola quanto il 'moderato' Verga approdarono, in modi diversi, ad un sostanziale antistoricismo, ad una coscienza critica della modernità. I loro paradigmi narrativi, semplici all'apparenza, sottoposti a volenteroso scavo interpretativo rivelano nelle aporie che vi allignano una insospettata complessità nella quale risiede, secondo Pellini, la loro carica avanguardistica e la presenza dei «germi più fecondi del romanzo novecentesco» (p. VII): tra l'intricato fogliame dell' albero genealogico dei *Rougon-Macquart* come nei piani dell'edificio sociale (seppure non del tutto edificato) previsto da Verga sono rintracciabili incunaboli pirandelliani e sveviani, embrioni del *nouveau roman* e della narrativa postmoderna (pp. 137-142), a conferma della legittimità di un'operazione critica intenta ad affrancare la cultura del positivismo dalle improprie "barriere" erette da griglie ermeneutiche oramai desuete.

Patrizia Farinelli

Peruško Tatjana
Il gioco dei codici. Studi critici sulla letteratura italiana contemporanea
Zagreb
FF Press
2010
ISBN 978-953-175-349-4

La silloge comprende sette studi dedicati alla letteratura italiana del Novecento, in parte editi e in parte inediti. Cinque vertono su questioni relative all'opera di singoli autori (Buzzati, Tabucchi e Pasolini), uno mette in luce un rapporto intersemiotico tra un testo di Tabucchi e uno di Pasolini mentre un altro ancora riflette sul motivo del colloquio fra narratore e personaggi nei racconti di diversi scrittori dell'ultimo secolo, da Capuana a Pirandello fino a Papini, Bontempelli, Levi e Tabucchi.
Le indagini che guidano il lavoro mirano a rilevare il peculiare codice discorsivo dei testi considerati per chiarire anche il modo in cui realizzano il genere o i generi di appartenenza. Aspetto centrale di analisi sono i rapporti di interrelazione tra tali opere e altri testi e/o materiali iconografici, aspetto evidenziato anche dal frequente ricorso ai concetti di «rete» e di «gioco». Pur essendo stilati in un arco di tempo relativamente ampio (dal 1996 al 2009), questi studi trovano coesione in un argomentare che cerca di evidenziare la dimensione plurisemantica dei testi analizzati, la centralità del discorso metaletterario e l'esistenza, in essi, di rapporti di ripresa/tradimento di codici letterari tramandati. Li collega inoltre una metodologia unitaria, attenta a considerare l'opera artistica attraverso uno sguardo adeguato a restituirne la complessità e basata sulla precisa analisi semiotica, sull'indagine dei rimandi verbali o iconografici anche meno espliciti nonché sul vaglio di scritti di analisi e di teoresi d'autore. Esemplare in questo senso la lettura propostavi di *Notturno indiano*.
Nel saggio che apre il volume, «Il senso recondito. Le forme dell'allegorismo nei racconti fantastici di Dino Buzzati», viene messo in rilievo, nella narrativa del bellunese, un uso moderno dell'allegoria (nei termini segnalati da G. Kurz). L'allegorismo di Buzzati, che si rende spesso manifesto attraverso l'inserzione, nel narrato, di brani di commento, non ha, osserva la Peruško, solo una funzione esplicitante, ma in certi casi anche parodica. In altri casi ancora, quando l'allegoria emerge implicitamente dal testo, essa non ne svela il significato o i significati, ma lascia permanere un'ambiguità, come è del resto frequente nell'uso novecentesco di questa strategia discorsiva. Piuttosto che negare la presenza del fantastico nella narrativa buzzatiana in ragione di una tendenza di questa scrittura a farsi appunto allegoria, l'autrice vi riconosce una «convivenza genologica» e parla allora di «fantastico allegorico». Sarebbe proprio la presenza di autoesplicitazioni in un discorso come quello fantastico, carente normalmente di motivazioni, a far scattare quella «contrapposizione di due ordini morali e logici diversi» che è distintiva del genere.
Nell'intervento che segue, dal titolo «I miracoli iconico-narrativi di Dino Buzzati», sono analizzati ancora, ma questa volta in un'opera tarda dello scrittore (*I miracoli della Val Morel*), fenomeni di sovvertimento genologico: vi si evidenziano, infatti, le modalità attraverso cui viene assunto, contaminato da elementi autobiografici e risemantizzato (ma nei termini di una pluralità di possibili letture) il genere misto degli ex voto.
Nel terzo contributo, «Colloqui fra narratore e personaggi nella narrativa italiana del Novecento», è affrontato uno dei temi privilegiati di ricerca di Tatjana Peruško, il discorso metanarrativo, per osservare come ogni autore fra quelli considerati, pur nel ricorso a un motivo comune, ponga in termini diversi il rapporto fra personaggio e narratore. Dalla precisa prospettiva prescelta il saggio mette a fuoco dunque la complessa problematica del personaggio novecentesco rilevando in ogni diverso caso soluzioni differenti di approccio a quest'istituzione letteraria e, rispettivamente, la scelta di altrettante forme di narrazione.

Sull'opera di Tabucchi vertono i due contributi successivi, rispettivamente «Il rovescio del doppio non è mai uno: "il teorema" di Tabucchi e la *mise en abîme* a rovescio del *Notturno indiano*» e «La memoria è una formidabile falsaria. I generi della memoria nella narrativa di Antonio Tabucchi».
Il primo dei due evidenzia, sull'esempio di *Notturno indiano*, alcuni modi specifici in cui il doppio si realizza nella narrativa tabucchiana. Fra altre modalità questo motivo si attuerebbe anche attraverso il ricorso alla *mise en abîme*, strategia che viene usata non in termini convenzionali, bensì rovesciati e dunque non con la funzione di illustrare una struttura testuale, raddoppiandola, ma al contrario con quella di complicarla. Anche altre strategie narrative (non ultima la costruzione di un personaggio che non tende a moltiplicarsi come accadeva in certa prosa del primo Novecento a partire da una concezione diffusa di relativismo identitario, ma semmai si sdoppia e sovrappone) indicherebbero che il motivo del doppio non si realizza nell'opera di Tabucchi secondo le stesse modalità praticate da autori modernisti e in particolare da Pirandello e Pessoa, che lo elaborarono del resto a partire da concezioni diverse, stimolate rispettivamente dalla psicologia di Binet l'uno e dal pensiero teosofico l'altro. Ne coglierebbe però certamente, e in maniera rilevante, le suggestioni. Quale «rovescio» il doppio tabucchiano risulterebbe un «doppio indebolito». Anche Tatjana Peruško, come altri critici, concorda dunque come sia impossibile inscrivere Tabucchi unicamente sotto il paradigma del modernismo o sotto quello del postmodernismo, rilevando come la sua scrittura resti sotto il segno di entrambi.
Ancora sui procedimenti narrativi tabucchiani è illuminante il secondo dei due interventi menzionati, che chiarisce, sull'esempio di *Requiem*, lo specifico utilizzo dell'analessi da parte di questo scrittore. Vi si segnala come l'uso delle anacronie, per lo più nella forma di istantanei richiami analettici o microanacronie, invece che illuminare il passato, segnali unicamente un'omissione di sapere. Una funzione analoga di occultamento avrebbero anche la parallissi e la strategia di ingrandimento dei particolari. Nonostante Tabucchi, con precisi segnali testuali nonché delucidazioni presenti in scritti di autoanalisi, voglia apparentemente sciogliere in *Requiem* dei nodi tematici ricorrenti nella sua narrativa, anche in quel caso il suo discorso continuerebbe a basarsi sulla reticenza.
Nel saggio «Il sogno tra risvegli e rovesci: *Las Meninas* come punto di fuga nel gioco intersemiotico di Pasolini e Tabucchi» viene invece indagata la funzione di una citazione iconica, il riferimento a *Las Meninas*, rispettivamente nel dramma *Calderon* di Pasolini e nel racconto «Il gioco del rovescio» di Tabucchi. L'esegesi dei due testi poggia in maniera rilevante sulla lettura dello studio di Foucault dedicato al noto dipinto di Velasquez. Entrambi gli autori citerebbero quel dipinto in ragione dell'indeterminatezza del suo oggetto, ma mentre Pasolini vi si richiamerebbe per rappresentare i rapporti politici di potere, Tabucchi lo utilizzerebbe in chiave epistemologica. Secondo la lettura proposta, fitta di osservazioni e suggestioni, il gioco fra visibile e invisibile, segnalato da Foucault quale elemento centrale del dipinto, diventa allora nel dramma pasoliniano immagine del potere pervasivo e invisibile tipico della società borghese postcapitalista, mentre nel racconto di Tabucchi risulta funzionalizzato a rappresentare l'identità inafferrabile della protagonista e più in generale «contribuisce all'inconclusività della trama».
Leggibile eventualmente anche come appendice al contributo appena menzionato è lo studio che conclude la raccolta: «Disadattata: la figura della donna nella riscrittura metateatrale in *Calderon* di Pier Paolo Pasolini». Vi si amplia l'analisi e l'interpretazione della tragedia pasoliniana per focalizzare l'attenzione sul ruolo della protagonista femminile. Nel percorso interpretativo seguito – socio-letterario, questa volta, piuttosto che strettamente letterario – il personaggio di Rosalba risulta essere metafora dell'elemento sovversivo, ma in forme diverse nell'evolversi del dramma, le quali rappresentano altrettante evoluzioni del potere politico. Mentre negli episodi dei primi due risvegli a rendere Rosalba soggetto trasgressivo sarebbe il suo stato di soggetto preso da amori moralmente proibiti, in quelli legati al terzo risveglio, dove questo personaggio rappresenta un soggetto omologato al potere borghese, il momento di sovversione appare relegato al momento del sogno; solo in esso troverebbe spazio l'utopia di un cambiamento politico.
Nel suo complesso il valore di questo studio, che rende conto di alcune modalità centrali della produzione narrativa e teatrale italiana del secondo Novecento con un argomentare denso e

un’espressione precisa e assai ben formulata, è anche quello di proporre delle interpretazioni alternative a quelle più diffuse (aspetto rilevabile, ci pare, soprattutto nei due interventi su Buzzati) e di presentare delle lucide considerazioni sulle modalità di approccio al fantastico nella letteratura italiana dell’ultimo secolo. Era del resto attendibile da una studiosa esperta degli sviluppi storici e dei dibattiti teorici legati a tale genere. Una simile indagine avrebbe meritato allora di uscire presso una casa di maggiore diffusione che avesse anche curato meglio l’edizione adottando ad esempio un criterio più felice di numerazione delle note ed evitando alcuni refusi.

Giorgio Nisini

Petrolini inedito. Commedie, macchiette e stornelli mai pubblicati
a cura di Claudio Giovanardi e Ilde Consales
Roma
Gremese
2010
ISBN 978-88-8440-619-4

Ettore Petrolini è forse uno tra i protagonisti più ingiustamente dimenticati (e sottovalutati) del teatro italiano di primo Novecento. Non tanto come attore, di cui si riconosce da sempre la geniale e dissacrante forza scenica, quanto come autore e drammaturgo. La sua produzione, ricchissima di "numeri", stornelli, macchiette – due tra tutte, *Fortunello* e *Gastone* – nonché di opere che fuoriescono dagli stretti confini del teatro di varietà, atti unici e commedie soprattutto, è stata per lungo tempo messa in secondo piano dalla critica, come dimostra l'assenza fino al 1977, con l'edizione in due volumi *Teatro-Memorie* curata di Annnamaria Calò (Venezia, Edizioni del Ruzante), di una pubblicazione organica dei suoi testi. Solo a partire dagli anni Ottanta, grazie a studiosi quali la stessa Calò, Giovanni Antonucci e soprattutto Franca Angelini, la sua figura ha iniziato ad avere una collocazione più idonea nella storia del teatro novecentesco, e ciò ha consentito di darne nuove e più aggiornate letture.
A oltre settant'anni dalla morte dell'autore, Gremese pubblica, a cura di Claudio Giovanardi e Ilde Consales, e con una nota di Gigi Proietti – forse l'interprete, con Mario Scaccia, che maggiormente ha attinto e riproposto sulla scena il repertorio petroliniano –, un'importante raccolta di testi inediti, tutti conservati presso il Fondo Petrolini della Biblioteca del Burcardo di Roma. La raccolta, che per la mole del materiale reperito è stata suddivisa in due volumi (il secondo di prossima pubblicazione), è in questa prima parte composta di dieci testi brevi (poesie, brani in prosa, stornelli ecc.), cinque atti unici e cinque commedie, tra cui la rielaborazione di una *pièce* di Silvano D'Arborio (*47 morto che parla*), da cui venne tratto l'omonimo film di Bragaglia (1950). Nel complesso si tratta di opere che articolano ulteriormente la fisionomia intellettuale di Petrolini, e ne restituiscono un'immagine molto più complessa rispetto a quella che la vulgata storiografica ha spesso fornito. Punto di congiunzione tra teatro tradizionale e teatro di varietà, infatti, la sua figura «si staglia decisamente sul panorama della drammaturgia a lui contemporanea» (p. 22), tanto che risulta fuorviante sia considerarlo un epigono dei comici dell'Arte, come per esempio ha fatto Silvio D'Amico, sia relegarlo al generico contenitore del teatro dialettale. Anzi, il dialetto è solo una delle componenti di una ricerca plurilinguistica tutt'altro che improvvisata, e che fece di Petrolini un autore romano e non romanesco, («Io al teatro romanesco non ci tengo né… ci tesi mai!», scrisse nel suo libro di memorie *Modestia a parte…*), un «teatrante senza confini» capace di trasformare «in espressione artistica di alto profilo ciò che fino» a quel momento «era rimasto confinato negli scenari rionali della città» (p. 22).
L'edizione proposta da Gremese, in linea con il profilo scientifico dei due curatori, privilegia del resto l'analisi linguistica delle opere, fornendo di ciascuna di esse una possibile datazione e una sintetica scheda filologica. Petrolini si riconferma ancora una volta un raffinato giocoliere della parola, in grado di miscelare insieme differenti lingue e registri, di costruire rime, ritmi, assonanze, e non da ultimo capace di articolare un ricchissimo «*décalage* sociolinguistico dei personaggi» (p. 15). Ovviamente si tratta di un meccanismo espressivo che egli realizzò per il teatro, ed è quindi lecito chiedersi, come fa Consales nel suo saggio introduttivo, se esso abbia un'effettiva aderenza alla realtà o invece viri verso una pura caratterizzazione espressionistica. Tuttavia sarebbe una forzatura scollare la parola petroliniana dal tessuto sociale di primo Novecento; anzi, pur nei margini della sua natura squisitamente scenica, essa solleva «il sipario sulla realtà linguistica della Roma» del proprio tempo, e ne attesta «registri, strutture, orientamenti» (p. 29). *Petrolini inedito* diventa così anche uno strumento di documentazione dialettologica e sociologica, sebbene il suo valore resti quello di portare alla luce un nuovo e importante tassello di una produzione artistica ancora tutta da esplorare.

Alessandro Gaudio

Guido Piovene
Il lettore controverso. Scritti di letteratura
a cura di Giovanni Maccari
Torino
Nino Aragno
2009
ISBN 978-88-8419-398-8

È ampio l'arco temporale coperto dall'antologia di scritti giornalistici di Guido Piovene molto ben curata da Giovanni Maccari per i tipi di Aragno: dai primi articoli degli anni Venti, pubblicati su riviste come «Libra», «Pègaso», «Solaria» e «L'Ambrosiano», si arriva, attraverso epoche di intensa militanza e di assiduo impegno (attestati dall'esauriente bibliografia delle collaborazioni letterarie che correda il volume), sino agli anni che precedono la morte (nel novembre del 1974), spesi nel tentativo (intricato ma riuscito, nel verso che cercherò di precisare qui) di conciliare la sua attività artistica con quella critica e giornalistica: «la separazione tra giornalismo e letteratura – precisa Piovene nel '65 – è tanto più netta quanto più un popolo, per ricchezza, per tradizione colta o per altri motivi, legge abitualmente libri e riviste specializzate» (p. 339), ribadendo la funzione determinante del giornalismo nel sottrarre la lingua italiana scritta dalla sua «rigidezza accademica» (*ibidem*). Per chiarire il senso di questa posizione e la dimensione di un fare interpretativo sempre attento, sarà bene riferirsi a un articolo che Piovene pubblicherà sul «Tempo» nel 1944, intitolato *Sinistra e destra nell'arte*, vero e proprio perno concettuale rispetto al quale, in questa sede, si farà reagire l'intero sistema delineato all'interno del *Lettore controverso*.
Ma quella di Piovene non è una tendenza a corrompere la propria pratica analitica con qualcosa di diverso che contraddice, in seconda battuta, le affermazioni di primo livello. Si tratta, piuttosto, di una disposizione (che è *interamente* critica) a compromettersi («nel modo più radicale», p. 241) con la realtà e a esaminarla ridiscutendone continuamente le condizioni sociali e storiche. È una vocazione all'umano più che all'umanistico che descrive e, dunque, critica, già soltanto vivendo. Essa non si irrigidisce in costruzioni astratte, acquisite o assolute, tali da riflettere un'arte che si fa esercizio decadente ed estetizzante, processo impressionista (che, secondo Piovene, è «tutto quello che è solo letterario; quello che esprime aspetti secondari di noi; quello che non collabora a chiarire e formare la nostra immagine dell'uomo», p. 240) separato irrimediabilmente dal reale e, dunque, autonomo, solitario ed ermetico; predilige, al contrario, un'idea di poetica che possa essere desunta («di volta in volta», p. 244) dalla pratica quotidiana e dalla storia colta nel suo farsi.
Questo *pensiero attivo*, per il modo in cui cerca una strada che aggiri in piena autonomia ogni principio artificiale di convenienza, è pienamente militante e, sebbene fosse già corrente sin dai primi anni Trenta, mi sembra che acquisisca una maggiore autoconsapevolezza proprio intorno alla metà degli anni Quaranta, quando il Piovene che collabora già con il «Corriere della Sera» e con «Il Tempo» scrive articoli quali *La dissimulazione onesta*, *La parola "io"* e, soprattutto, il citato *Sinistra e destra nell'arte*, utilissimi per comprendere la dimensione programmatica di alcune sue riflessioni sull'esame della letteratura e della storia. In questi lavori la vena del critico fruisce del lungo esercizio sulla forma della recensione che lo ha visto impegnato tra il 1929 e il '35 sulle colonne dell'«Ambrosiano», alle prese con buona parte della produzione letteraria a lui contemporanea: mi riferisco a quella di Bonsanti, Brancati, Buzzati, De Michelis, Montale, Moravia, Vittorini, tra gli italiani, oltre che a quella di Kafka, Proust, Valéry e Virginia Woolf e, talvolta, prendendo esplicitamente e coraggiosamente posizione contro d'Annunzio, Svevo, Pirandello, Ungaretti e Joyce (anche i polemici *rapporti mattutini di servizio* pubblicati da Piovene sull'«Ambrosiano» – sotto forma di lettere a un destinatario immaginario – sono stati recentemente raccolti in volume: Gui-

do Piovene, *Biglietti del mattino*, a cura di Sandro Gerbi, prefazione di Enzo Bettiza, Torino, Nino Aragno, 2010).
È bene precisare che la tendenza che caratterizza maggiormente la scrittura di Piovene (di cui ho parlato sin qui) non è quella riconoscibile in maggior misura all'interno degli scritti che il letterato vicentino elabora nel periodo fascista; sino ad allora, Piovene si sforzava di mantenere pura, per così dire, la dimensione artistica del proprio lavoro, separandola più o meno recisamente dalle riflessioni giornalistiche, dalle corrispondenze e dai commenti politici, ma all'interno di questi non ha mai sentito l'urgenza di adeguare i toni, gli accenti e le scelte intellettuali ai registri retorici e tematici di regime: fanno eccezione alcuni discutibili – e sin troppo noti – giudizi misogini e antisemiti (delle discutibili riflessioni di Piovene sull'ebraismo si è occupato lo stesso Maccari in un recente saggio intitolato *Piovene e la questione ebraica tra fascismo e dopoguerra*, pubblicato su «Antologia Vieusseux», n. 34, 2006, pp. 111-120).
Regge comunque la distinzione, sostenuta anche da Maccari nel testo introduttivo al *Lettore controverso*, tra un Piovene *primo* e un Piovene *secondo*; tuttavia, credo che resti immutata, da un periodo all'altro, la convinzione che la critica detenga una funzione analitica, dialettica o, che poi è lo stesso, ironica; che diventi, in questo modo, necessità imprescindibile per chi voglia comprendere ciò che legge e per chi desideri entrare nelle pieghe del reale e della quotidianità.
Piovene precisa con chiarezza («bisogna essere chiarissimi – scriverà nel 1944 – […] se si vuole essere socialmente attivi», p. 241) questa *funzione intellettuale* sin dal 1931, all'interno di una dichiarazione tratta da un articolo non antologizzato da Maccari, ma riportata in una nota: «[la critica] per me è solo un mezzo d'escludere con più sicurezza quello a cui meno posso partecipare, quasi tagliandolo dalla mia vita per impedirgli di dare disturbo. […] La necessità della critica è per me tutt'una con quella dell'ironia» (Guido Piovene, *Sartor resartus*, XIII, «L'Ambrosiano», 21 dicembre 1931, riportata a p. 40). Si deve compiere appena un altro passo perché si possa dire che la necessità della critica è legata a quella del romanzo ed è lo stesso Piovene a scegliere questo percorso. Lo fa attenendosi a un sistema di scelte, di volta in volta si diceva poc'anzi, libero da preconcetti e adatto a fronteggiare lo spirito dei tempi da un'angolazione autentica e vitale (la stessa che il suo maestro, Giuseppe Antonio Borgese, aveva scorto nel giovanissimo scrittore vicentino). Fronteggiarlo non significa accettarlo passivamente; vuol dire, al contrario, interrogarne le diverse sfaccettature e magari deformarlo. Per far ciò, Piovene si serve tanto del saggio quanto del romanzo, trasfondendo spesso il linguaggio e gli approdi del primo nel secondo, facendone così scoppiare la forma.
Dietro la forma che scoppia non c'è l'adozione dei moduli e del linguaggio frammentato ed esplosivo cari alle avanguardie (così le prime – specialmente il Futurismo – come le seconde avversate esplicitamente da Piovene): è un segnale, invece, che dà conto del molteplice e del possibile e di una disposizione a non omologarsi che rinuncia, ad esempio, agli approdi (giudicati eccessivamente intellettualistici) del Gruppo 63 e che, sul versante opposto, comunica il proprio disinteresse per il realismo industriale di Vittorini e degli altri redattori del celebre numero del «Menabò» dedicato nel 1961 ai rapporti tra letteratura e industria, per interessarsi, d'altra parte, alla deriva effettuale della verità proposta da scrittori come Gadda, Tozzi, Parise, Musil, Mann, o ai nuovi linguaggi proposti dalle comunicazioni di massa o, ancora, alle configurazioni artistiche alternative e popolari (riferendosi persino ai fumetti di Jules Feiffer e di Crepax).
Anche il tentativo di considerare nello stesso modo e mediante i medesimi strumenti critici tanto le espressioni artistiche alte e creative quanto i prodotti della cultura popolare rientra in quel progetto intellettuale ben radicato all'esperienza della realtà qual è: cioè, all'interno di un processo di trasformazione in divenire cui il critico deve continuamente far fronte.

Filippo Secchieri

Antonio Pizzuto
Pagelle
edizione critica e commentata di Gualberto Alvino
Firenze
Polistampa
2010
ISBN 978-88-5960-774-8

All'impresa di leggere Pizzuto ché tale perlopiù si configura l'accesso alla sua pagina letteraria Alvino ha dedicato, nel corso di un ventennio abbondante, notevoli sussidi filologici ed esegetici. Parzialmente anticipata in varie sedi periodiche, la munitissima edizione di *Pagelle* che vede ora la luce parrebbe possedere i crismi per togliere il bando che impedisce la circolazione attiva dell'opera pizzutiana tra un pubblico meno ristretto di quello rappresentato dai soli addetti ai lavori: sia concesso, quantomeno, formulare questo auspicio, incoraggiati anche dalla di poco successiva riproposta nella collana dei «Tascabili Bompiani» di *Si riparano bambole*, un romanzo del 1960 che torna in commercio nell'edizione approntata sempre da Alvino per Sellerio nel 2001. *Pagelle* appartiene alla fase della «sintassi nominale» o *tout court* «narrativa», se possibile ancor più catafratta delle precedenti, che informa la produzione estrema dell'ex-questore palermitano; così, tra i brani meno impegnativi, càpita ad esempio di leggere nelle battute finali di *Idrovolante* (una *pagella* di neppure trenta righe, che richiese circa un mese di lavoro): «Mestieri, unico passeggero, ricoverarti digiuno e squattrinato in locanda contrabbandiera là presso. Uno stambugio a abbaini, fornirlo branda, sedia, pila minima da acqua santa, decalogo; nel ricetto, niente giordano» (p. 119). Colpo di coda o di teatro – il sostantivo di cui si asserisce la mancanza – che non può non lasciare interdetti e sul quale torneremo.
In origine le *Pagelle* apparvero in due volumi, ognuno contenente 20 pezzi, per i tipi de Il Saggiatore tra il 1973 e il 1975 con, a fronte, la versione francese (qui non riprodotta ma fruita al bisogno) e le note di Madeleine Santschi (in realtà ispirate da Pizzuto, quindi tenute in maggior considerazione nell'apparato). Già l'intromissione, nelle rispettive *principes*, di un'assortita serqua di refusi, di cui viene data opportuna collazione, sarebbe di per sé bastevole a salutare con favore la nuova stampa, riscontrata sui manoscritti autografi conservati presso la Fondazione Pizzuto di Roma nonché su parecchi altri documenti (dagli apografi autoriali di 37 *Pagelle* inviati in lettura a Contini, attualmente alla Fondazione Ezio Franceschini di Firenze, ai dattiloscritti della versione francese annotata, per giungere sino alle pre-pubblicazioni in rivista di alcuni gruppi di *pagelle*).
Ma, naturalmente, c'è di più. L'esame degli autografi, spesso tormentati al limite dell'indecifrabilità, non ha soltanto consentito di ripristinare l'esatta lezione dei quaranta componimenti: ha altresì fornito un importante spaccato del laboratorio pizzutiano attraverso la ricostruzione, minuziosamente espletata nel folto apparato, del processo variantistico (comprendente anche le varianti alternative e cassate) da cui originano le singole *pagelle*. Non meno rilevanti sono le molte glosse marginali (scolî, annotazioni testuali ed extratestuali) che costellano il manoscritto ovvero rinvenute in un paio di missive a corrispondenti, utili a realizzare la seconda finalità (l'esegetica, in effetti inscindibile dalla prima) di questa edizione. Dopo un ampio saggio introduttivo (*Fragments à réassembler*) e la *Nota al testo* che con qualche coatta acrobazia dà conto dei criteri adottati, Alvino offre per ciascuna *pagella* un apparato costituto da una sintetica introduzione, da una fascia devoluta al commento (che a giusto titolo si avvale anche di riscontri intertestuali e di suggerimenti epitestuali) e da un'altra cospicua fascia riservata alla puntuale registrazione della frastagliata fenomenologia genetica. A seguire viene ristampato, come dalla *princeps* del '73, il breve saggio teorico pizzutiano *Sintassi nominale e pagelle*, mentre concludono il volume quindici lodevoli pagine di *Glossario* e alcune tavole che riproducono una campionatura dello stato degli autografi.

Simile profusione di energie si serba a conveniente distanza dalle superfetazioni e dagli idoleggiamenti feticistici che in più di un caso accompagnano, o addirittura motivano, operazioni così concepite; a richiederla è infatti l'oggetto stesso nella sua prismatica, reale ma non per ciò insondabile densità. Leggere Pizzuto è indubbiamente difficile, ma è altrettanto indubbio che non si danno letture davvero semplici, dal momento che, lo ricordava Borges nel *Prologo* a *Il manoscritto di Brodie*, «non c'è sulla terra una sola pagina, una sola parola che lo sia, poiché tutte quante postulano l'universo». Ed è una presupposizione di complessità che ritroviamo anche nella prassi pizzutiana, la cui oltranza agisce, secondo Alvino, «allargando sino alle estreme conseguenze le virtualità del sistema linguistico non – o non solo – a scopi comunicativi, bensì d'instaurazione di mondi» (*Fragments*, p. 9), all'incirca sostituendo alla realtà finita la potenzialità infinita della coscienza. La complessione dei mondi linguistici pizzutiani non è d'altronde priva di punti d'appoggio per un lettore partecipe e intraprendente. All'auspicio della sua esistenza l'autore fa esplicito appello nella *pagella* proemiale – *Lettura* – come a una desiderata controparte verso la quale «protendere ancor poco la mano» (p. 71) affinché abbia a verificarsi, con termine della filosofia tomista e rosminiana caro a Pizzuto, quella *contuizione* che gli permetterà di riconoscere le tracce del processo di elaborazione compositiva e di realizzarne il senso possibile. Allo stabilirsi di questa cooperante sintonia, il contributo del curatore è obiettivamente essenziale: grazie al suo commento (e al riassuntivo glossario) si apprenderà che l'altrimenti enigmatico «giordano» in explicit a *Idrovolante* è un neologismo coniato sul «jordan» dell'*Henry IV* di Shakespeare, dove se ne hanno due occorrenze; *vulgus*: che l'equivoca e disadorna stanza di fortuna è sprovvista anche di pitale. Siffatte integrazioni, atte a conferire perspicuità non soltanto alla sfera semantica, interessano ogni *pagella*, derivando sia dallo scandaglio della falda intertestuale (esterna e interna, come nel caso appena menzionato, visto il reimpiego della medesima fonte shakesperiana nel debutto della *pagella* successiva) sia dalla vigile interpretazione di un lavoro correttorio che dalla distillazione del dato realistico e talora aneddotico trae forza per ambire all'assoluto. Si ha in tal modo la riprova che «l'ultimo Pizzuto stampato *nudo* è un Pizzuto monco, dimidiato», poiché il suo scrivere costituisce «uno dei rari casi letterari, forse l'unico, in cui il percorso conti quanto la meta» (*Fragments*, p. 28; corsivo nel testo). Ne discende che l'edizione critica di Alvino, debitamente abbinata alle istanze del commento, non ha alcuna parvenza del vezzo amatoriale né dell'esercizio tecnico-culturale auto-ostensivo, al contrario ponendosi decisamente nel segno di una necessità concreta alla stregua di un strumento di bordo indispensabile per avanzare lungo le rotte creative tracciate da Pizzuto e, soprattutto, per meglio apprezzare gli approdi raggiunti nella sua insistita, plenaria sperimentazione.

Roberto Talamo

Fabrizio Podda
Il senso della scena. Lirica e iconicità nella poesia di Franco Fortini
Ospedaletto (PI)
Pacini
2008
ISBN 978-88-6315-032-2

L'interesse di un numero sempre crescente di giovani studiosi per l'opera saggistica e letteraria di Franco Fortini sembra inverare quel significato *futuro* della sua opera, messo in luce da uno dei primi interpreti (cfr. Romano Luperini, *Il futuro di Fortini*, Lecce, Manni, 2007). Dopo le raffinate analisi di Dalmas sul significato del protestantesimo fortiniano (cfr. Davide Dalmas, *La protesta di Fortini*, Aosta, Stylos, 2006) e l'impegno di Balicco nel ricostruirne la parabola di intellettuale politico (cfr. Daniele Balicco, *Non parlo a tutti. Franco Fortini intellettuale politico*, Roma, Manifestolibri, 2006), questo libro di Fabrizio Podda, frutto di una tesi di dottorato, cerca di ricostruire l'esperienza formale e i nuclei di senso dell'intera produzione lirica di Fortini. Dopo un'introduzione e un primo capitolo di natura principalmente teorica, se ne analizza, per testi esemplari, l'intera produzione poetica, dividendo cronologicamente la materia in due periodi: 1946-1969 e 1970-1994. Il volume si chiude con un'inedita lezione del 1981, tenuta in una scuola superiore di La Spezia, in cui il poeta legge e commenta alcuni suoi componimenti: *Dalla collina*, *Agli dei della mattina*, *Il nido*, *Sereni esile mito*, *La nostra regione*. Se due sono i momenti della lirica fortiniana messi in luce dal critico (il secondo da preferire al primo per una maggiore vicinanza di forma e senso), due sono anche gli strumenti interpretativi utilizzati per passare in rassegna quest'opera (vedremo più avanti quanto l'intero volume possa essere letto all'interno di un movimento costantemente duplice). Il primo è il concetto di *scena*: il senso della scena è qui dato da un continuo andirivieni tra l'analisi del carattere autoreferenziale della voce poetica e il suo tendere costantemente a un'alterità, che segna i limiti, i confini dell'esperienza lirica, sempre pronta a farsi, in Fortini, *insistenza* su un significato etico. Strumento duplice è anche quello di *iconicità*: «intesa non solo nei termini del rapporto di similarità tra parole e cose del mondo […], bensì come insieme di strategie discorsive finalizzate alla strutturazione e al rafforzamento del significato […] e all'*apprendimento* del reale» (p. 9). «Il senso della scena vuole molta attenzione» scriveva Fortini in *Le belle querce*, l'attenzione del critico è qui ben indirizzata, soprattutto nella prima parte teorica, a definire l'atto ermeneutico «come gesto di apertura della coscienza ai segni del mondo» (p. 10). Lasciandoci alle spalle la premessa teorica, i due capitoli successivi ci appaiono, ancora una volta, sotto il segno di un doppio «passo» interpretativo (*Two step* è il titolo di una delle prime poesie di Fortini a essere analizzata, insieme al quadro di James McGarrell, riprodotto in copertina, che ha ispirato il componimento, a sottolineare la consapevolezza di Podda rispetto a questo suo stesso duplice movimento critico). Descrizioni semiotiche dei testi, a volte eccessivamente schematiche o ridondanti (l'interesse per tali analisi mi sembra francamente da restringere ai soli studiosi di semiotica letteraria; un esempio di questo modo interpretativo si può vedere nell'uso dei «quadrati semiotici» greimasiani alle pagine 146-149), si alternano al secondo movimento di questo volume, quello rivolto a decifrare il senso della scena lirica. È questa seconda direzione, questo secondo passo, a convincere di più nel libro. Il senso iconico della forma lirica fortiniana, è detto, sta nel significato dei confini di questa stessa forma: «punto di incontro tra soggetto e storia, corpo e mondo […], metrica e biografia» (p. 17). Le frontiere della lirica sono confini da valicare, non limiti cui attenersi: «il lungo percorso poetico fortiniano può essere definito come un'istanza di attraversamento della lirica» (p. 177), in nome della transitività, del «risvegliarsi e risvegliare» (p. 181). Un'ultima nota al fine di stabilire, in questo breve spazio, un proficuo dialogo con il critico: Podda legge, nell'opera poetica di Fortini, la compresenza di un rapporto orizzontale, confidenziale e sensuale con il reale (che de-

finisce «metonimico») e di un rapporto verticale, concettuale, «allegorico», in un continuo cozzare dei due ordini. La suggestione è convincente ma, all'interno dell'ordine allegorico, mi sembra necessario introdurre un'ulteriore distinzione, che Podda non vede, pur essendo alla base di molti componimenti fortiniani: la distinzione cioè tra l'allegoria tradizionale (*allegoria in verbis*) e la figura (*allegoria in factis*). La costruzione *figurale* del senso della scena è spesso preferita da Fortini a quella allegorica (sul rapporto Fortini-Auerbach e sulla centralità della «figura» nell'opera poetica fortiniana ha scritto belle pagine Alessandra Reccia, *Fortini-Auerbach. Tra simbolo e allegoria: la figura come metodo*, in AA. VV., *La rappresentazione della realtà. Studi su Erich Auerbach*, Riccardo Castellana (a cura di), Roma, Artemide, 2009, pp. 197-205). Alcuni testi in cui, secondo Podda, *non si chiarisce* il senso della scena (come, ad esempio, il *Sonetto dei sette cinesi*, analizzato alle pagine 50-51) potrebbero essere rischiarati proprio da un moderno e laico senso figurale (sulla natura figurale, ad esempio, dell'interpretazione fortiniana della vicenda politica cinese, presente anche nel *Sonetto*, si veda: Donatello Santarone, *Contraddizioni e identità fra noi. Fortini e la Cina*, in Franco Fortini, *Asia Maggiore*, Roma, Manifestolibri, 2007, pp. 7-21, nonché la *postfazione* di Edoarda Masi allo stesso volume). Valicare i confini della lirica, per Fortini, vuol dire anche considerare, in chiave figurale, la storicità concreta e il significato per noi di un'esperienza storica: è qui che l'io incontra i «destini generali».

Lucia Dell'Aia

Elena Porciani
Il sogno nella narrativa giovanile di Elsa Morante in AA.VV. *Italia magica*
a cura di Giovanna Caltagirone
Cagliari
AM&D Edizioni
2008
pp. 824-832
ISBN 979-88-95462-12-7

Se la dialettica fra *novel* e *romance* costituisce un'imprescindibile chiave di lettura del romanzo moderno, questo breve saggio di Elena Porciani ha il merito di offrire una possibile chiave interpretativa della genesi dei romanzi di Elsa Morante, tenendo conto di quel lungo apprendistato narrativo giovanile, composto di oltre cento lavori tra racconti, fiabe, articoli, poesie e un romanzo a puntate, pubblicati tra il 1933 e il 1941, che la scrittrice stessa ha definito la sua «preistoria». Va preliminarmente detto che il saggio della Porciani rimanda ad uno studio ben più ampio condotto dalla stessa studiosa nel volume *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante* (Soveria Mannelli, Iride, 2006).
È del 1941 la prima raccolta di racconti pubblicata dalla Morante con il titolo *Il gioco segreto* ed è del 1963 la seconda raccolta di racconti intitolata *Lo scialle andaluso,* che recupera solo una esigua parte dei testi scritti fra gli anni Trenta e gli anni Quaranta. Come fa notare la Porciani, l'esplicita intenzione dell'autrice, espressa nella *Nota* che chiude *Lo scialle andaluso,* di considerare solo i racconti da lei raccolti come gli unici degni di essere recuperati dalla sua «preistoria», ha di fatto indotto la critica a trascurare tutti gli scritti precedenti la composizione del primo romanzo, *Menzogna e sortilegio* (1948), con il quale comincerebbe la sua «storia». Gli scritti che la Morante non ha compreso nelle sue due raccolte sono, per la maggior parte, rimasti sparsi in riviste, se si esclude l'operazione di recupero di una parte di essi fatta nel volume *Racconti dimenticati,* a cura di Irene Babboni e Carlo Cecchi, con una prefazione di Cesare Garboli (Milano, Einaudi, 2002).
Dato, dunque, lo stato di frammentazione in cui versa la produzione artistica giovanile della Morante, appare quanto mai condivisibile l'assunto di Elena Porciani, secondo cui l'indagine del laboratorio giovanile della scrittrice consentirebbe di «portare alla luce le radici tematiche e stilistiche della Morante matura, tanto più che la sua attività si caratterizza per una sorta di "metastasi" circolare dei motivi e delle situazioni narrative più che per una lineare evoluzione» (p. 824).
La studiosa individua nella produzione giovanile della scrittrice «la rilevanza fondativa del tema onirico», destinata a creare un vero e proprio «sistema sogno» che consente di indagare a fondo «la complessa qualità magica della scrittura morantiana, tutt'altro che riducibile […] a un'alternativa tra fantastico e realistico» (p. 824). Nella Morante, cioè, non si è posti di fronte ad un «*aut aut* tra realistico e non realistico», ma «il sogno è funzionale a costruire un discorso sulla realtà» (p. 832), dal momento che nell'opera della scrittrice non compare «un gusto fine a se stesso dell'altrove onirico», ma una pratica della scrittura volta a rappresentare «le difficoltà delle relazioni umane» (p. 832) in un contesto nel quale il sogno costituisce «l'appagamento in via allucinatoria dei propri desideri da parte di personaggi che sono destinati, sul piano della realtà, alla frustrazione e all'isolamento» (p. 826).
L'innegabile matrice freudiana della problematica del sogno si accompagna nella studiosa all'individuazione, in una prospettiva di carattere tipologico, di due macrocategorie che, con terminologia ricavata dall'etnografia, vengono definite l'"onirico" e l'"oniroide". Esse designano, da una parte, il sogno come esperienza che avviene durante il sonno, dall'altra, tutta quella serie di *rêveries*, visioni, allucinazioni che rientrano nella categoria del sogno ad occhi aperti. Nella produzione

giovanile della Morante, dunque, il sistema sogno si struttura secondo queste due macrocategorie e all'interno di esse la studiosa individua vari sottotipi di cui fornisce puntualmente degli esempi.
Ci sembra molto importante il fatto che la Porciani ribadisca la necessità di uno studio sistematico di questa parte sommersa della produzione morantiana, in vista di una comprensione «dell'ipergenere narrativo della maturità», caratterizzato da una «scrittura intrinsecamente metaletteraria e polimorfa» (p. 832), che affonda le sue radici già nelle composizioni degli anni Trenta; ed è senz'altro auspicabile che la critica esca dal tracciato dell'autobiografia intellettuale formulato dalla Morante, che voleva che quella parte della sua produzione rimanesse sommersa. Tuttavia, vorremmo accennare al fatto che una tale scelta della scrittrice può essere rivelatrice di un altro aspetto altrettanto interessante per la comprensione della sua poetica: l'attestazione di un profondo ripensamento della funzione del sogno e dell'atto del raccontare come appagamento consolatorio rispetto alla "realtà", di cui ci sarebbe traccia nel *Mondo salvato dai ragazzini*. Qui la figura della narratrice per antonomasia, Sheerazade, viene definita come «la solita pavonessa funesta» che «spiega la sua ruota di trafitture, / piume e flore subito pietrificate» (in Elsa Morante, *Opere*, Milano, Mondadori, 2003, p. 31), ad indicare il raggelarsi della funzione consolatoria dell'affabulazione.

Lucia Dell'Aia

Elena Porciani
«Vivi (sebbene immaginari)». I personaggi secondo Elsa Morante
in AA.VV. *Il personaggio. Figure della dissolvenza e della permanenza*
a cura di Chiara Lombardi
Alessandria
Dell'Orso
2008
pp. 179-184.
ISBN 978-88-6274-044-1

L'intervento di Elena Porciani sulla teoria dei personaggi in Elsa Morante ribadisce l'importanza di prendere sul serio alcune rivendicazioni di poetica della scrittrice, nonostante esse si presentino nella forma di scritti ironici e occasionali, apparentemente privi di sistematicità teorica. Il noto articolo di Elsa Morante a cui qui si fa riferimento è quello apparso sulla rivista «Il Mondo» il 2 dicembre 1950, intitolato *I personaggi*. Elena Porciani fa notare che questo articolo mette in evidenza la lucida intelligenza critica della scrittrice, «di contro alla dominante immagine stregonesca della Morante, spesso diffusa dai suoi stessi paladini e padrini critici», e aggiunge che dalla sua scrittura critica «non possiamo attenderci le piane forme saggistiche a cui ci hanno abituato altri autori, ma certo non si può nemmeno continuare a misconoscere la capacità della scrittrice di ridurre le più svariate implicazioni culturali nelle maglie di un personalissimo approccio alla letteratura» (p. 181).
Il saggio di Elsa Morante individua tre personaggi fondamentali che sarebbero alla base della creazione letteraria moderna e che rappresenterebbero i tre possibili atteggiamenti dell'uomo di fronte alla realtà: Achille (il greco dell'età felice a cui «la realtà appare vivace, fresca, nuova e assolutamente naturale»), Don Chisciotte (che non è soddisfatto dalla realtà e «cerca salvezza nella finzione») e Amleto (a cui pure «la realtà ispira ripugnanza, ma non trova salvezza, e alla fine sceglie di non essere»). Rispetto a una tale schematica classificazione, la Porciani prevede l'obiezione secondo cui «anche altre figure potrebbero essere degne di assurgere al rango di matrici della cultura letteraria occidentale»; tuttavia tale obiezione le appare molto facilmente superabile se si considera che non ci si trova di fronte a una «linda teoria», bensì a una «pratica del personaggio legata a una circostanziata attività di romanziere», e che, pertanto, la tipologia messa a punto dalla Morante è «intrinsecamente capziosa, programmaticamente arbitraria» (p. 182).
Se la scelta dei tre personaggi è dettata dal bisogno di rappresentare i tre possibili modi dati all'uomo di stabilire un rapporto con la realtà, Elena Porciani fa notare che questo «criteri*o* esistenziale-umanistic*o*» nasce tuttavia «nell'alveo del sistema letterario» (p. 184), dal momento che «la questione dei rapporti dell'uomo con la realtà è […] presentata ricorrendo a personaggi letterari, cioè attraverso una tipologia che dalla letteratura stessa trae linfa» (pp. 183-184). Per tale motivo, la chiave di lettura della classificazione e dell'intero articolo risiederebbe nell'espressione morantiana: «personaggi vivi (sebbene immaginari)». Si tratterebbe, cioè, di comprendere che, rispetto alla «dialettica tra principio dell'illusione e principio dell'autoreferenzialità che segna la millenaria avventura del personaggio», la Morante indica una terza via che permette di superare la contraddizione tra i due principi: ciò perché l'insistenza della scrittrice «sulla dimensione umana dei personaggi non è una semplice attardata riproposizione del principio dell'illusione quanto una formazione di compromesso tra sospensione dell'incredulità e consapevolezza dell'artificio letterario» (p. 183).
Non risulta allora privo di importanza che la scrittrice abbia affermato in una intervista apparsa su «Le Monde» nel 1968 che fra i tre personaggi la sua scelta sia caduta proprio su Don Chisciotte («Pour moi, vous l'avez compris, c'est Don Quichotte que j'ai choisi»). Se Achille rimanda allo stato naturale edenico e Amleto a quel momento in cui l'uomo si sveglia dalla propria illusione e scopre il «non essere» della morte, Don Chisciotte è, invece, «la figura che vive in bilico, in instabile

equilibrio tra finzione e realtà» (p. 184). Dunque, il fatto che la Morante abbia assunto «il più celebre lettore folle della storia del romanzo a marca della propria opera» dimostra che la sua scrittura si colloca *in limine* fra «l'esistenza individuale e l'archetipo universale», fra «la vita e l'immaginazione» (p. 184).

Va tuttavia osservato che, se il saggio *I personaggi* ha una indubbia importanza nell'intera parabola narrativa di Elsa Morante, non è però trascurabile l'altrettanto significativa schematizzazione dei personaggi che si trova in un saggio pubblicato sempre sulla stessa rivista pochi giorni dopo, il 16 dicembre 1950: *I tre Narcisi*. In questo articolo-racconto tutte e tre queste tipologie sono interpretate come forme di narcisismo e quindi sono viste come tre modi di essere della figura di Narciso: quello felice, quello furioso (in riferimento presumibilmente alla creazione fantastica dell'Ariosto) e quello infelice. Se nella poesia *Alibi* (1955) Elsa Morante scrive che «Solo a chi ama il Diverso accende i suoi splendori» (*Opere*, Milano, Mondadori, 2001, p. 1392), e se l'amore è sempre e solo narcisistico, come si evince dall'articolo appena citato, viene esclusa la strada per una conoscenza della realtà, che è sempre altro da sé. Ci sembra, quindi, che il rischio dell'autoreferenzialità non solo dell'amore, ma anche dell'operazione artistica, sia avvertito dalla Morante come un pungolo che erode costantemente la convinzione che esista un rapporto diretto fra la rappresentazione di quella che ella stessa definisce la «realtà» e l'artificio letterario della finzione.

Mariella Muscariello

Ivan Pupo
Tra i ruderi della storia. Appunti per un'interpretazione «archeologica» del «Gattopardo»
«Intersezioni»
2, 2009
pp. 241-253
ISSN 0393-2451

Ponendo in feconda relazione alcuni assunti di filosofia della storia e di estetica affidati da Walter Benjamin ad *Angelus novus* e al *Dramma barocco tedesco*, Ivan Pupo interpreta *Il Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa alla luce dell'impossibilità, nella cultura moderna, di disegnare paradigmi integri del reale e della Storia. Sin dalle prime pagine del romanzo l'immagine del cadavere sventrato del soldato borbonico rinvenuto nel giardino della sua villa costringe don Fabrizio a misurarsi con lo smarrimento «irredimibile» di un senso che gli consenta di dare risposte ad eventi storici che, come un vento traverso, abbattono tradizioni secolari marchiando luoghi e persone con i segni del caos e della morte. Costretto ad assistere ai processi degenerativi in atto nell'Italia sabauda – in un'«età neobarocca» (p. 242) –, il malinconico principe di Salina assume l'«ottica dell'allegorista» (p. 243) che indugia su frammenti e rovine; astronomo, ma anche "archeologo" impegnato a «strappare al nuovo corso della storia la tradizione degli sconfitti» (p. 241), don Fabrizio indugia spesso sulle «soglie», metaforicamente intento a «trattenervi ciò che altrimenti sarebbe destinato a scomparire» (p. 246). Finanche *in limine mortis*, allorché presagisce come il Moderno sottoporrà ad irreversibile alterazione gli amati oggetti del palazzo di Donnafugata: un palazzo labirintico di marca ariostesca che, all'analisi attenta di Pupo, appare non solo come «metafora geologica della memoria e dell'inconscio» (p. 251) ma anche come il simulacro dei percorsi possibili che il Risorgimento non intraprese, scegliendo di consegnarsi, nei fatti, «al museo delle occasioni perdute» (p. 253).

Gabriele Tanda

Giovanni Raboni
Il libro del giorno. 1998-2003
Massimo Onofri
Milano
Rizzoli Fondazione Corriere della Sera
2009
ISBN 978-88-17-03679-5

Nella collana *Le "carte" del Corriere* edita da Rizzoli Fondazione Corriere della Sera, è stato pubblicato un agile volumetto che raccoglie il meglio della rubrica settimanale *Il libro del giorno* tenuta da Giovanni Raboni dal 1998 al 2003. Il poeta milanese, nelle ottantaquattro recensioni, dà prova di esemplare icasticità di pensiero e di stile, oltre che di una vastità di conoscenza che nulla ha a che fare con certa pedantesca erudizione. Infatti, non superando mai le duemila battute, riesce a proporre un'interpretazione dell'opera analizzata con riferimento ai contesti storici e critici che la riguardano e, al contempo, investendo direttamente l'essenza del tema trattato, il suo *fumus*. La galleria di ritratti che si percorre leggendo la raccolta non è composta da particolareggiate miniature, ma piuttosto da michelangioleschi busti "non finiti": la cura dettagliata spesso si concentra su un solo elemento, e la figura generale, mai tralasciata, viene evocata con suggestive allusioni. I duemila tocchi di tastiera tracciano un preciso percorso critico che è affascinante compito del lettore visitare, una domanda – a volte provocatoria – cui rispondere.
Si tratta di un panoramica piuttosto variegata, sia per generi (dal romanzo, alla poesia fino alla saggistica), sia per autori: da colonne portanti del canone letterario internazionale come Omero, Shakespeare, Tolstoj e Dickens, fino a più recondite mètope (anche nostrane), come Henry Peacham e Andrea Perucci. Parrebbe opportuno in questa sede concentrarsi sugli scritti che ritraggono opere e personaggi italiani (poco meno della metà della raccolta), ma non si possono tralasciare alcune ingegnose illuminazioni proposte dal poeta. Esempi chiarificatori sono le domande che riguardano Brecht (è forse lui il più grande poeta tedesco del Novecento?), e Tolstoj contro Turgenev (il secondo è forse più eminente dell'autore di *Guerra e pace*?), oppure stroncature leggermente velate come quelle a Wilde e Sterne (il primo volgarmente eccessivo, il secondo eccessivamente povero). Bastino questi pochi esempi per sottolineare che tutte le brevi recensioni rappresentano notevoli fonti d'attrazione, anche perché, volentieri, custodi di vere sorprese critiche.
Varcando le Alpi Raboni mantiene la sua varietà di interessi: anche se concentrato maggiormente su poesia e narrativa, non tralascia la critica letteraria di cui, e queste pagine lo provano, anche lui è parte integrante. Garboli critico teatrale, Debenedetti e il personaggio-uomo, il ricordo commosso di Bonfanti, e soprattutto Fortini, scisso tra impulsi profondi e laceranti come quello umano delle sue radici ebraiche rispetto al conflitto arabo-israeliano e quello, meno tragico, di una letteratura divisa tra attualizzazione e sguardo rivolto al passato: sono questi i grandi protagonisti che trovano spazio nella breve silloge. Ma non solo. Infatti, viene portata alla luce della superficie anche altra saggistica di qualità, come il rapporto, delineato da Alberto Casadei, tra guerra e narrativa, la raccolta di ritratti di importanti intellettuali scritta da Masolino D'Amico o, per finire, il profilo critico di Soffici disegnato da Alessio Martini. A proposito di critici che raccontano i propri colleghi, sono davvero interessanti i due testi introduttivi ad opera di Paolo Di Stefano e Massimo Onofri, entrambi utili a tracciare, anche se velocemente e di profilo, il ritratto di un "poligrafo" così virtuoso. Il primo descrive, nella breve prefazione, la figura di collaboratore e giornalista del poeta milanese. Il secondo approfondisce, nell'introduzione, gli aspetti più caratterizzanti degli articoli proposti nella raccolta. Onofri – critico militante e autore tra l'altro di *Recensire. Istruzioni per l'uso* – constata con ammirazione la maestria di Raboni che in così poche battute riesce ad unire un tono «"quaresimale"» e comunicativo con incipit ed explicit «di grande suggestione», e che fonde agilità

e velocità con vastità di sguardo e analisi ravvicinata.
Prima di volgerci ai due generi maggiormente rappresentati nella raccolta, è importante accennare ai meritori articoli dedicati alle traduzioni: genere di cui, per altro, Roboni è stato indiscusso maestro (si pensi solo al suo Proust). Non è un caso che tutti facciano riferimento a opere originariamente in versi, né che si concentrino sulle scelte e i risultati musicali o espressivi: conferma, se ce ne fosse bisogno, di una viva vocazione alla poesia come unione di ritmo e di senso. Vocazione questa che si rapporta con la produzione di altri versificatori, in parte esteri (Chartier e Laforgue, Meredith e Yeats, Trakl e il già citato Brecht), ma soprattutto con autori italiani: dal classico “terribile” Carducci ad Antonio Porta (il più comunicativo dei neo-avanguardisti), passando per Sbarbaro e Parronchi, Erba e Cattafi.
Passando alla narrativa, se alcune riscoperte (come Loria e Perucci) possono sorprendere, la meraviglia, invece, non dovrebbe coglierci per articoli magistrali come quello su Tommaseo letto criticamente tramite le parole dei suoi più vicini contemporanei, un'esemplare dimostrazione di contestualizzazione storica e acume critico. Aspetti questi ultimi che si scindono: il primo nell'analisi su Carlo Dossi, strappato ad una visione che lo appiattiva nel ruolo di precursore di Gadda, il secondo nell'idea provocatoria che De Marchi possa aver scritto il primo noir italiano prima della nascita di Simenon. Curiosa, infine, l'accoppiata di recensioni sulle due pseudo-autobiografie dei fratelli De Chirico: su chi sia il migliore, ai lettori l'ardua sentenza.
In conclusione della raccolta trova spazio un brevissimo saggio apparso sul Corsera di profondo interesse soprattutto per chi recensisce, e non a caso sviscerato nella già citata introduzione di Onofri. Il titolo è programmatico: *L'arte del dubbio*. Al suo interno Raboni definisce analiticamente e senza inutili estetismi cosa per lui sia il genere recensione: informazione prima di tutto, accompagnata da una valutazione che ponga a proprio agio il lettore, senza arroganza né ostentazione di sicurezza, ma sempre con apertura e, appunto, dubbio.

Fabio Moliterni

Silvio Ramat
Divagazioni sulla poesia "discorsiva". Il limite della prosa e un sospetto di teatro
in AA.VV. *In un concerto di voci amiche. Studi di Letteratura italiana dell'Otto e Novecento in onore di Donato Valli*
a cura di Antonio Lucio Giannone
Galatina (Lecce)
Congedo
2008
Vol. II
pp. 555-567
ISBN 978-88-8086-789-0

Con un singolare svolgimento del discorso critico, realizzato in forma di appunti e (micro)sondaggi testuali, divagazioni e affondi interpretativi, Ramat conduce una breve inchiesta sulle forme «discorsive» e «aperte» che assume la poesia italiana nel corso del secondo Novecento. Si sottolinea la genesi molteplice del fenomeno, da rintracciare sin dalle origini della modernità letteraria, e in Italia nel modello leopardiano che discende fino a Cardarelli e all'area sperimentale tra anni Cinquanta e Sessanta, coinvolge i percorsi dei post-ermetici e, tra gli altri, l'ultimo Pasolini di *Trasumanar e organizzar*. Assecondando questa sostanziale pluralità di esiti e sviluppi, Ramat concentra l'analisi testuale a ridosso di campioni esemplificativi di una poesia «larga» e «ragionativa» che attenua o abolisce gli «indici di liricità» (il soggettivismo e l'ellissi, la selezione linguistica e l'analogia), e assume ora gli «umori e le confidenze discorsive» di Carlo Betocchi, ora le tonalità tra il «vaniloquio» e la «divagazione» di Bertolucci, all'altezza di *Viaggio d'inverno* fino al «romanzo familiare» tentato nella *Camera da letto*; si riversa nelle «tram[e] agonistic[he]» delle sequenze teatrali presenti nel secondo Sereni, da *Gli strumenti umani* a *Stella variabile*, ovvero nella tendenza poematica della lirica di Luzi (*Nel magma* e oltre, ma individuando precorrimenti già in *Onore del vero*), e infine nel «recitativo sentenzioso» e sapienziale che è il segreto della «poesia filosofica» di Giorgio Caproni, la misura ritmica in levare della sua «musa dubitativa».

Susanna Sitzia

Riccardo Redivo
Alda Merini. Dall'orfismo alla canzone. Il percorso poetico (1947-2009)
prefazione di Pino Roveredo
Trieste
Asterios Editore
2009
ISBN 978-88-95146-32-4

L'autore tenta di ricostruire il «percorso poetico» di Alda Merini, dai più antichi testi compresi nella prima raccolta fino ai più recenti, e di individuare alcune costanti di questa produzione poetica vasta e variegata. Il primo capitolo, *Merini rifiutata*, conduce il lettore al *Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta* di Pavia, avverte della eterogeneità dell'ingente documentazione custoditavi, in parte costituita da scritti epistolari nei quali si colgono toni talvolta «dolci ed elogiativi» talaltra «amari e d'invettiva» (p. 34), e da testi poetici inediti, dopo la scomparsa di Maria Corti non più sottoposti a una attenta selezione. Il secondo capitolo riepiloga il profilo biografico tracciato da Corti, recupera l'autoritratto che emerge da *Reato di vita*, infine offre una sintetica ricostruzione della biografia. La biografia di Merini e lo studio dei suoi testi conducono Redivo a una tripartizione dell'opera poetica, e a tre distinti periodi sono dedicati i tre capitoli seguenti.
Redivo riepiloga alcune valutazioni sul *rapito orfismo* di Merini e sull'appartenenza della sua poesia alla *linea orfica* novecentesca, ma della prima produzione poetica, da *La presenza di Orfeo* alla raccolta del 1962, *Tu sei Pietro*, indaga non l'orfismo ma la religiosità. Senza pervenire a una spiegazione dell'orfismo poetico meriniano cui fa riferimento il titolo del libro, l'autore riflette sulla validità della definizione di *misticismo* attribuita alla poesia di Merini, che a suo giudizio è inappropriata. Soltanto in alcuni testi trapela un misticismo ora metafisico (*Colori*), ora amoroso (*Dies irae*), ora sacrilego (*Possederti in Dio*), e si può ravvisare una *disposizione mistica* che porta alla commistione di religiosità cristiana e pagana, vocazione religiosa ed erotismo (p. 82): si conferma dunque la particolare sintesi di erotismo e religiosità evidenziata da altre letture. L'autore indica nella religiosità un elemento di continuità tra il periodo degli esordi e la produzione poetica degli ultimi anni, dove la tematica religiosa domina (in particolare, come si sa, nelle opere pubblicate da Frassinelli, come *Corpo d'amore* o *Magnificat*), sottolinea la presenza dell'elemento erotico anche nei testi di forte ispirazione religiosa dell'ultimo periodo (p. 117), ed esprime il suo giudizio sugli esiti talvolta *artificiali* e poco persuasivi del connubio tra religione e poesia nei testi pubblicati dal 2000 nella collana di Arnoldo Mosca Mondadori (p. 90).
Il silenzio ventennale separa la prima produzione da *Destinati a morire. Poesie vecchie e nuove* (1980) e dal capolavoro, *La Terra Santa*, l'opera che segna una cesura tematica e stilistica. Redivo si sofferma sul divario tra l'oscurità del linguaggio poetico del primo periodo e la chiarezza espressiva dei testi pubblicati negli anni Ottanta, solo in parte interpretabile in relazione alla funzione terapeutica della poesia, somministrata come medicina alla poetessa folle. I testi di questo secondo periodo si caratterizzano per un nuovo stile, oltre che per la predominanza di un tema, per la presenza dei miti classici e per una religiosità che si vincola non al Nuovo ma al Vecchio Testamento. *La Terra Santa* si differenzia per l'affermarsi di una «epopea della sofferenza»: la sua novità stilistica è determinata da una nuova apertura verso un sentimento di condivisione del dolore, che si manifesta stilisticamente nell'irrobustimento dell'elemento narrativo. Ne *La Terra Santa* l'autore riconosce l'esito più alto del percorso poetico di Merini, secondo un giudizio che si è da tempo consolidato (e che trova recenti conferme in letture autorevoli: *La Terra Santa* «costituisce senza dubbio il punto più alto nella parabola creativa della Merini» per Stefano Giovanardi, *Alda Merini, la poetessa folle che cantava l' amore e gli esclusi*, «La Repubblica», 2 novembre 2009).

Le ragioni per le quali la produzione degli ultimi trent'anni si distingue rispetto alla precedente si rinvengono nella preponderanza della tematica religiosa, nella collaborazione con musicisti e cantautori ma soprattutto nell'affermarsi dell'oralità come nuova prassi compositiva. Redivo riepiloga le fonti che attestano l'origine delle poesie di Merini da una improvvisa ispirazione, da una urgenza espressiva, e precisa che la nuova prassi compositiva risale almeno al 1992 (p. 143). I testi poetici dettati da Merini si caratterizzano, scrive l'autore, per il costante ricorso a uno schema fisso (esemplificato attraverso citazioni per esempio da *La volpe e il sipario*): la tripartizione della poesia in tre periodi sintattici è, scrive Redivo, lo schema «statisticamente» più ricorrente (p. 151). La scelta di Merini di delegare la mediazione tra invenzione poetica e scrittura andrebbe meglio indagata: sembra rivelare infatti una precisa idea di poesia, forse non lontana da quella degli esordi, dove già risalta l'*abbraccio dell'intuizione*. Redivo individua nella componente autobiografica il più importante elemento di continuità nella poesia meriniana; è un autobiografismo, spesso intrecciato al messaggio evangelico, che si declina nei due poli del dolore e dell'amore.
Gli aspetti ai quali si dà rilievo, non solo nel libro di Redivo, sono la religiosità della poetessa (cfr. Chiara Saletti, *Poesia come profezia. Una lettura di Alda Merini*, Postfazione di Marco Campedelli, Cantalupa, Effatà Editrice, 2008) e la sua biografia (cfr. Franca Pellegrini. *La tempesta originale. La vita di Alda Merini in poesia*. Firenze, Franco Cesati Editore, 2006). La centralità della biografia, resa quasi inevitabile dal potente legame tra scrittura e vita, rischia di condizionare esageratamente lo studio dei testi, che non dovrebbe prescindere dal tentativo di ricostruire la memoria culturale di Merini. Come scrive Redivo, «la questione delle fonti» è «irrisolta» (p. 65). L'autore rileva alcune affinità con Rilke (riconosciuto come maestro da Merini), non ignora i legami con Saffo (è Merini a indirizzare a un confronto), ricorda i nomi già evocati dalla critica, e forse il pregiudizio sulla cultura di Merini («la Merini non è di scarsa cultura ma non ne è di molta», p. 23) trattiene dall'indicare altri modelli e dall'intraprendere più innovativi confronti, o dall'approfondire quelli fuggevolmente proposti (per esempio con Blake, p. 115). In questa lettura la follia, nelle sue diverse gradazioni, è il punto nodale per l'interpretazione dell'opera poetica; sul legame tra poesia e follia si può ricordare che secondo Merini è «riduttivo […] riportare la dimensione di profondità artistica alla malattia»; «vedere la malattia come strada per l'arte mi sembra una forzatura» (intervista realizzata nel 2000 da Maurizio Vescovi, pubblicata con il titolo *Alda Merini. L'arte e la malattia come percorso dell'anima*, in «Poesia», Anno XXIII, marzo 2010, n. 247, pp. 63, 64). Più che rilevare i limiti di questo lavoro, si può evidenziare che il fine di questo saggio, ripercorrere il percorso poetico di Merini e individuarne alcune costanti, può dirsi raggiunto, nei limiti insiti in un simile progetto.
L'autore rimarca la problematicità nella ricostruzione del *corpus* poetico data sia dall'ingente quantità di testi inediti e dalla dispersione delle poesie di Merini (che era solita elargire profusamente le sue composizioni poetiche), sia dalla proliferazione di edizioni dei suoi testi, molte delle quali irreperibili perché dal principio destinate a un ristretto gruppo di lettori (le edizioni Pulcinoelefante per esempio sono circa un migliaio, di ciascuna è stato stampato un numero di copie che si aggira intorno alla trentina), altre comprendenti testi già editi ma talvolta prive degli avvertimenti necessari a rintracciare le prime edizioni dei testi che ripropongono. La *Guida bibliografica* offre uno strumento di lavoro utile, precisando delle varie edizioni quali testi non sono inediti e la sede della loro prima pubblicazione, nella prima delle tre sezioni dedicate alla bibliografia delle opere di Merini (formata da circa centocinquanta titoli delle sue opere principali); nelle altre due sezioni confluiscono notizie di ambito più variegato, dalla pubblicazione di interviste all'edizione dei testi nelle antologie e nelle storie letterarie; seguono una *Sitografia* e una nutrita *Bibliografia critica*.
Redivo rimarca la sproporzione tra la scarsa fortuna critica di Merini e il successo delle sue opere presso un pubblico di lettori straordinariamente ampio, e implicitamente dà una spiegazione delle motivazioni di tale sproporzione quando riconduce la popolarità dei testi di Merini, attestata dai dati sul successo editoriale delle sue opere nel quinquennio 2000-2005, non al loro valore letterario, ma da una parte al ruolo dei *media*, dall'altra alla tematica religiosa e in particolare alla centralità delle figure del Nuovo Testamento (p. 163). Ma, poiché le qualità della poesia di Merini vanno ben oltre le motivazioni che secondo Redivo orientano i gusti dei fruitori di poesia, è bene riflettere sul fatto

che l'insistenza con la quale Redivo lamenta la scarsa attenzione rivolta all'opera poetica di Merini dalla comunità scientifica è giustificata dal ristretto numero di lavori monografici. I lavori monografici dedicati all'opera di Merini sono pochissimi: come «l'ultimo libro su Alda Merini vivente e il primo su Alda Merini scomparsa» (p. 16), anche altri lavori hanno avuto origine da tesi di laurea (Silvia Dipace, *Il multiforme universo della poesia di Alda Merini. Temi e figure*, Civitavecchia, Prospettiva Editrice, 2008) e gli autori degli studi monografici sono spesso giovani studiosi che dedicano a Merini la loro prima opera (segnalo il contributo di Roberta Alunni, *Alda Merini. L'«Io» in scena*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2008).

Mariella Muscariello

Ricciarda Ricorda
Leonardo Sciascia, lo spazio come metafora
«La modernità letteraria»
3, 2010
pp. 123-135
ISSN 1972-7682

La Ricorda sottolinea la centralità che nell'organizzazione del discorso narrativo di Sciascia spetta alla dimensione spaziale, predisposta, pur nella precisione realistica degli elementi descrittivi, ad «assumere valenza simbolica» e a «proporsi quale metafora di una condizione esistenziale» (p. 123). In una prospettiva diacronica si nota come la frequenza dei riferimenti spaziali, particolarmente alta nelle prime opere dello scrittore, *Le parrocchie di Regalpetra* e *Gli zii di Sicilia*, tenda poi a ridursi nelle stagioni successive, quando la rappresentazione dei luoghi diviene sempre più rarefatta ed essenziale. Già *Le parrocchie*, la cui 'geografia' è imperniata sugli ambienti cruciali della zolfara e della salina, mostrano che l'estrema concretezza della descrizione si coniuga naturalmente nella scrittura di Sciascia con l'intensità delle risonanze allusive. Il sistema oppositivo alto/basso, luce/buio, che governa nel testo la «strutturazione simbolica dello spazio» (p. 126), si prolunga nel primo racconto degli *Zii di Sicilia*, *La zia d'America*, dove si profila un'ulteriore contrapposizione «tra movimento e stasi» (p. 129); diversamente, nel racconto di chiusura, *Antimonio*, i teatri dell'azione si connettono secondo «l'ordine delle somiglianze», in un continuo gioco di specchi tra la Sicilia e la Spagna, mentre «i luoghi fisici vengono sempre più configurandosi come spazio del destino» (p. 131). Nel *Giorno della civetta*, infine, contiguo ad *Antimonio* sia cronologicamente che per l'analoga tecnica compositiva di tipo cinematografico, la scena si sposta dalla Sicilia a Roma e a Parma; e il finale sovrapporsi, nel pensiero del capitano Bellodi, della Sicilia alla città emiliana in cui si trova, «sembra alludere [...] a un fenomeno che lo scrittore prospetta come prossimo sul piano storico, la progressiva "sicilianizzazione" di tutta l'Italia» (p. 134).

Luigi Ernesto Arrigoni

Marica Romolini
La «memoria velata» di Alfonso Gatto. Temi e strutture in Morto ai paesi
Firenze
Società Editrice Fiorentina
2009
ISBN 978-88-6032-096-4

La monografia di Marica Romolini è dedicata alla seconda raccolta poetica di Alfonso Gatto, *Morto ai paesi*, pubblicata inizialmente nel 1937 da Guanda. Il libro è ripartito in nove capitoli, il primo dei quali riproduce una precedente conferenza (*La logica parallelistica in* Morto ai paesi, in *Alfonso Gatto. "Nel segno di ogni cosa"*, a cura di Anna Dolfi, Atti del seminario, Università degli Studi di Firenze, 18-19 dicembre 2006, Firenze, Bulzoni, 2007, pp. 47-61). Le sezioni risultano fra loro slegate, anche per l'assenza di una premessa o di un'introduzione che chiarisca le tesi di fondo avanzate dalla ricerca. All'interno dei singoli capitoli si avverte qualche discontinuità nei passaggi argomentativi, ma il libro risulta comunque ricco di spunti innovativi. Di notevole interesse sono le parti analitiche, in cui Romolini indaga i testi con rigore filologico e sviluppa delle precise campionature delle ricorrenze formali e lessematiche. Sono avanzati numerosi suggerimenti nel campo della metrica, un argomento poco valutato dalla critica prima di alcuni recentissimi studi (Aldo Menichetti, *Osservazioni sulla metrica*, in *Alfonso Gatto. "Nel segno di ogni cosa"* cit., pp. 27-36; Paolo Giovannetti, *Modernità metrica del primo Alfonso Gatto*, in Id., *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Novara, Interlinea, 2008, pp. 111-132; i due articoli non sono inclusi nella bibliografia di Romolini probabilmente perché troppo recenti). I capitoli più coesi risultano il III, che descrive la struttura complessiva della raccolta dividendo le liriche in gruppi accomunati da similarità tematiche e affinità formali, e il IV, dove sono analizzate le quattro redazioni a stampa della silloge (1937, 1939, 1941, 1961) e sono messe in luce le differenti disposizioni macrotestuali, gli scarti fra singoli componimenti e le più ampie modificazioni sintattiche e di punteggiatura in direzione di una «maggiore ambiguità e polisemia» (p. 80). Colma una lacuna negli studi il cap. VIII, in cui sono ampiamente approfonditi i richiami intertestuali e le consonanze semantiche delle poesie di *Morto ai paesi* con le prose (narrative, ma anche saggistiche) realizzate da Gatto negli anni Trenta. I cap. VII e IX sono invece dedicati ai punti di contatto di *Morto ai paesi* con la produzione di altri autori (Pascoli, Leopardi e vari esponenti novecenteschi, in particolare Ungaretti). Nella discussione, che peraltro ben sviluppa le implicazioni semantiche di alcune riprese, sarebbe stato forse utile l'inserimento bibliografico di un saggio di Stefano Prandi (*Esordi di Alfonso Gatto:* Isola, «Otto/Novecento», vol. XXII, n. 3, settembre-dicembre 1998, pp. 151-192) che, sebbene dedicato più in particolare ad *Isola*, studiava dettagliatamente le influenze stilistiche di Ungaretti e di altri autori primonovecenteschi sulla produzione di Gatto degli anni Trenta. Nel capitolo VII sono discusse anche le tangenze con il pensiero di alcuni filosofi (Bergson, Schopenhauer; negli altri capitoli si fa spesso riferimento ad Heidegger). L'uso di una terminologia e di un'impostazione teorica di tipo filosofico improntano comunque l'intero volume. Romolini analizza l'opera di Gatto rifacendosi, almeno parzialmente, a una base fenomenologica e alle teorie di Platone, Kant e Schopenhauer. È un'impostazione coraggiosa, a tratti rischiosa, ma capace di fornire scorci per nulla banali sulla visione ontologica soggiacente alle liriche gattiane. Tale metodologia si rivela particolarmente convincente quando è intrecciata con la precisione delle analisi strutturali sul testo poetico. Un'immagine schopenhaueriana caratterizza anche la scelta del titolo: il filtro conoscitivo esercitato dal velo (si veda in particolare il sonetto *Desiderio di laguna*, il più vicino alla trattazione di Schopenhauer sul velo di Maya) è saldato inscindibilmente con il processo memoriale, in parte ricondotto da Morolini agli influssi esercitati sull'ermetismo e su Ungaretti dalla riflessione di Bergson e proiettato in una dimensione temporale in cui «il presente finisce per essere assimilato al passato» (p. 29).

Isotta Piazza

Giovanna Rosa
La lettura romanzesca e la "gran norma dell'interesse"
in AA.VV. *Libri per tutti. Generi editoriali di larga circolazione tra antico regime ed età contemporanea*
a cura di Lodovica Braida e Mario Infelise
Torino
UTET
2010
pp. 143-162
ISBN 978-88-02-08267-7

Il volume trae origine dal convegno milanese (tenuto tra il 24 e il 26 settembre 2008 presso l'Università statale) dedicato ai generi di larga circolazione attraversi i secoli, analizzati da prospettive differenti e complementari. Il saggio di Giovanna Rosa descrive le trasformazioni connesse all'ascesa del genere che più di ogni altro ha segnato una netta "soluzione di continuità fra il paradigma classico d'antico regime e il sistema letterario della modernità urbano-borghese": il romanzo.
Il lettore viene introdotto al problema attraverso una ricognizione storica dei protagonisti di questa trasformazione e del luogo in cui si è manifestata. In occasione dell'Esposizione nazionale delle Arti e delle Industrie del 1881 Milano appariva ormai come la capitale delle officine della letteratura, luogo deputato al passaggio dalla vecchia repubblica delle lettere alla nuova "repubblica della carta sporca", punto di ritrovo degli scrittori in cerca di fama, denaro e soprattutto di una professione. È proprio nella Milano degli anni '80 dell'800 che gli scrittori sembrano maturare, con chiarezza, la nuova consapevolezza di doversi "misurare con il giudizio del pubblico" che l'industria editoriale sta contribuendo a incrementare, definire e differenziare, redarguire, sedurre e legittimare. C'è chi vide, in questo cambiamento, un'opportunità per "aguzzare la penna", chi, invece, come gli scrittori della Scapigliatura milanese, reagì alle dinamiche di ammodernamento della civiltà letteraria contestando gli stereotipi "ruffianeschi" della nuova produzione. Ma a prescindere dal giudizio di merito espresso, era ormai evidente come le trasformazioni in atto avrebbero avuto ripercussioni, non secondarie, sul sistema letterario.
Su questa breve ricognizione relativa ai fatti e alle testimonianze, si connette una più ampia riflessione di metodo storico-critico, in cui l'autrice compendia, con sintesi e precisione, le implicazioni editoriali, letterarie e sociali legate all'avvento del genere romanzo. Ad essere ricodificato risulta, anzitutto, il paradigma assiologico e compositivo: i gusti dei nuovi lettori, da cui dipendono le scelte degli editori e di una parte degli autori, sanciscono il declino delle poetiche classiche, legate al rispetto della gerarchia dei generi e degli stili, e decretano l'ascesa del principio di originalità, riplasmando le "istituzioni letterarie su uno schema orizzontale, funzionalmente orientato: nuovo vs convenzionale; unico vs seriale". Ma nella nuova civiltà del romanzo ad essere stravolta è anche la modalità di fruizione dei testi, con il passaggio da una "lettura intensiva" ad una "estensiva", in cui il bisogno onnivoro di una vasta e varia offerta libraria si correla all'aspirazione del lettore ad un massimo coinvolgimento emotivo con la pagina scritta. Ad essere cambiata, nel frattempo, è anche la prassi della lettura, attraverso "la sostituzione della dizione pubblica e corale con la lettura individuale, muta e solitaria", tipica del "genere d'appartamento" per antonomasia. Presupposto e corollario di queste trasformazioni è la "rivendicazione autoriale di autonomia 'disinteressata' nel rispetto della 'gran norma dell'interesse'" del pubblico dei lettori.
Il romanziere della moderna "repubblica della carta sporca", infatti, quanto più invoca "la piena indipendenza da ogni vincolo sociale e normativo" tanto più scientemente (e paradossalmente) si pone a servizio del soddisfacimento delle esigenze estetiche ed extraestetiche dei nuovi lettori.

Con questa breve sintesi che ha dovuto necessariamente semplificare e, a tratti, banalizzare, il discorso più complesso e metodologicamente articolato di Giovanna Rosa, si vuole porre l'accento sulla necessità di un approccio organico alle varie discipline che hanno approfondito i diversi aspetti connessi all'avvento dell'egemonia del romanzo. Storia della lettura e della ricezione, storia dell'editoria e dei generi letterari, storia del pubblico e dell'opinione pubblica ma anche storia dei movimenti letterari trovano qui un punto d'incontro, di discussione e di analisi, il cui esito è una riformulazione organica e sintetica che, al di là dell'argomento sviluppato, rappresenta un modello critico che si auspica possa essere più spesso adottato.

Deborah Dolci

Amelia Rosselli
È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste (1964-1995)
a cura di Monica Venturini e Silvia De March
Firenze
Le Lettere
2010
ISBN 978-88-6087-318-7

Chi volesse conoscere e ascoltare la voce di una delle poetesse più rappresentative della poesia italiana della seconda metà del Novecento, otterrebbe il suo obiettivo leggendo il libro che qui presentiamo. Il testo, infatti, racchiude le conversazioni e le interviste rilasciate da Amelia Rosselli nel corso della sua parabola poetica. Il superbo e suggestivo titolo *É vostra la vita che ho perso* è desunto da un verso di una poesia della silloge *Appunti sparsi e persi*, edita nel 1983. Il volume è curato da Monica Venturini e Silvia De March che, come scrive nella prima bandella Andrea Cortellessa, hanno rintracciato tutte le interviste di Amelia, perfino quelle custodite nelle «sedi più peregrine, in molti interessanti casi restaurandone i "tagli" editoriali del tempo». L'operazione permette al lettore di confrontarsi *vis-à-vis* con le dichiarazioni della poetessa, soprattutto per quanto concerne le sue idee poetiche. In particolare, il testo si rivela un importante strumento d'indagine critica sia per ricostruire, attraverso la parola rosselliana, la labile ma complessa genealogia di questa singolare esperienza poetica, sia per riprodurre, al filtro dei giudizi non sempre lusinghieri dell'autrice, la temperie culturale dentro cui si muove la sua vicenda esistenziale. Dalla seconda metà degli anni Sessanta la Rosselli, negli interventi pubblici, si sofferma non solo sulla letteratura e sulla propria dimensione privata (la solitudine, la malattia, la nevrosi, le ristrettezze economiche), ma anche sulla società (ci sono precisi riferimenti alla Roma degli anni Cinquanta), la politica (Amelia prende giovanissima la tessera del PCI, partecipando al lavoro di sezione) e la musica (la Rosselli prima di diventare poetessa è musicologa, scrive e pubblica saggi di teoria musicale). La presentazione di Laura Barile è un brevissimo ma denso saggio – sette pagine in tutto – in cui la studiosa ripercorre e contestualizza la *poiesis* di Amelia Rosselli. *È vostra la vita che ho perso* è diviso in due sezioni: nella prima si leggono "le interviste a stampa", nella seconda "le interviste in voce". I testi riuniti dalla Venturini e dalla De March consistono in articoli di giornale e in trascrizioni da fonti video ed audiografiche. La disposizione dei colloqui è cronologica: si parte, dunque, da un'intervista di Adolfo Chiesa del 1964 (l'anno è cruciale perché ad esso, grazie alla sollecitudine di Pasolini risale l'esordio in volume della scrittrice, con la raccolta *Variazioni belliche*), e si giunge sino al novembre del 1995, tre mesi prima del suicidio di Amelia, avvenuto a Roma l'11 febbraio del 1996. Fra le cinquantadue interviste incluse nelle varie sezioni, indicative sono quelle in cui la scrittrice, abbandonandosi ai ricordi, rievoca con uno scarno e diretto "babelare" alcuni episodi traumatici della sua vita (A. Rosselli, *Variazioni belliche* in *Le poesie*, Milano, Garzanti, 1997, p. 143.). Così la seguiamo vagare mentre richiama alla memoria il suo modo di vivere senza fissa dimora dopo l'assassinio del padre e dello zio: «Ho vissuto dieci anni a Parigi, dove sono nata; sei in America, quattro o cinque in Inghilterra. La mia famiglia me la "studio sui libri", dal momento che non ricordo molto bene, mio padre morì quando avevo sette anni, studio per conoscere una figura che manca parzialmente nell'infanzia» (p. 36). Considerevoli sono le pagine che narrano lo sconforto dopo le morti della madre Marion Cave e dell'amico fraterno Rocco Scotellaro, cui la Rosselli destina il secondo pezzo dei *Primi scritti* e il mini-romanzo *Diario ottuso*. La scrittrice confessa ad Anna Angrisani nel 1975: «l'amicizia con lui fu determinante per me, per il mio modo di fare letteratura» (p. 6); e ancora altrove: «dalla sua morte, […] io ho subito un forte shock » (p. 46); «Quando è morto, qualcosa è successo e dopo i funerali mi sono chiusa in casa per quindici giorni e ho cominciato a scrivere in italiano» (p. 96). Da quest'ultima dichiarazione scopriamo che la scelta di scrivere in italiano risale al 1953, prima Amelia si era misurata con il francese e l'inglese. Proprio la sutura delle tre lingue costituisce la base del sistema poematico rosselliano. L'autrice alterna i tre idiomi con molta disinvoltura, la sua pagina è densa di giochi linguistici, di corto-circuiti. A tale tipologia di scrittura si riferisce Pasolini nel 1963, quando – recensendo su «Il Menabò 6» ventiquattro liriche di *Variazioni belliche* – definisce il lapsus il caso più

clamoroso del tessuto linguistico della Rosselli. A riguardo, la scrittrice afferma che la postfazione di Pasolini «[…] rimane tra le cose non più esatte ma più belle» (p. 96). Ricche di significato sono, pure, le interviste che mettono in rilievo il rapporto fra la Neoavanguardia e la giovane poetessa, la quale, malgrado abbia partecipato alle riunioni del gruppo e nonostante nell'antologia *Gruppo 63. La nuova letteratura*, (curata per la Feltrinelli da Nanni Balestrini e Alfredo Giuliani) siano state incluse quattro sue poesie, ne prende le distanze e, con tono ironico e dissacratorio, parla nel 1977 a Elio Pecora di «tecniche superatissime» rivelando di appezzare soltanto «Porta per la serietà della ricerca e Pagliarani della *Ragazza Carla*» (p. 21). Nel 1994 aggiunge, a proposito degli incontri del gruppo: «A me, che avevo letto Joyce in inglese e conoscevo i surrealisti francesi, sembravano riunioni un poco accademiche» (p. 140). Lo sperimentalismo dell'autrice, com'è stato più volte messo in evidenza dalla critica rosselliana, è di diversa natura, appartiene al suo vissuto biografico. Un elemento che allontana la poesia della Rosselli dalla neoavanguardia sicuramente è il sistema metrico inventato della poetessa: un sistema chiuso, come si evince dalla lettura del fondamentale saggio rosselliano intitolato *Spazi metrici* e dalla visione del "quadrato della certitudine" (Rosselli, *Variazioni belliche*, cit., p. 205.), cioè della forma cubo delle sue poesie. Rivela la scrittrice: «da giovane mi è diventato chiaro che non potevo continuare a usare il cosiddetto verso libero, […] per anni, qualcosa come quindici anni, ho fatto ricerche sui diversi sistemi metrici del passato e escogitato un mio sistema metrico che ha molto a che fare, infatti, con studi di matematica» (p. 328). Un'altra tematica interessante, su cui si intrattengono la poetessa e i suoi interlocutori, è quella della *écriture féminine*. Amelia rifiuta l'idea di una *gender literature* che possa assicurare l'identità sessuale: «non ho mai specificato, nello scrivere versi, la "identità" femminile dell'autore: non mi pare problema per letterati, ma piuttosto un problema strettamente sociologico-economico» (pp. 11-12). La scrittura, insomma, è ermafrodita per la Rosselli: «non credo che vada distinta la vocazionalità artistica femminile da quella maschile» (p. 12; fra l'altro, vantandosi della propria neutralità poetica, aggiunge: «io potrei benissimo portare i miei libri in italiano senza firma e nessuno si accorgerebbe che è una donna che scrive, o pochissimi: ci vuole un'astuzia diabolica per notarlo» (p. 279). Della *écriture féminine* soprattutto ripudia gli eccessi morbosi, le esaltazioni personali e l'autobiografismo: «è una brutta abitudine delle donne autobiografismi, romanzi autobiografici, poesie d'amore autobiografiche» (p. 276). Tuttavia, fra le infinite immagini che popolano lo scenario poetico di Amelia Rosselli, alcune sembrano possedere dei legami con la scrittura femminile. La Rosselli utilizza un vocabolario fisiologico che esprime il massimo della corporeità e della matericità: «Disfatta dalla pioggia / e dai dolori incommensurabile mestruazione / senilità che s'avvicina, petrolifera / immaginazione» (A. Rosselli, *Serie ospedaliera*, in *Le poesie*, cit., p. 391). In questa lirica il corpo diventa testo, si fa parola. E ancora, nel poemetto *La libellula*, la scrittrice presenta una galleria di donne desunte dal mito, come l'*Hortense* di Rimbaud descritta con una immagine fortemente fisica ed erotica: «Trovate Ortensia: la sua meccanica è la solitudine / eiaculatoria. La sua solitudine è la meccanica / eiaculatoria» (A. Rosselli, *La libellula*, in *Le poesie*, cit., p.152). Del resto, l'autrice nel 1991 ammette di essere stata attratta dalla problematica femminile «della donna con la sua fisiologicità corporale che ha qualcosa non di diverso da scrivere, ma di più fisiologico da distinguere anche sul piano contenutistico» (p.136). Potremmo citare, per chiarire lo stile femminile della nostra autrice, le parole che Amelia dedica a Sylvia Plath in un'intervista a Marco Caporali nel 1985: «mai stucchevolmente femminile, […] ha una sua virilità femminile. Stilisticamente è un poeta a sé, non si può dire da chi derivi» (p. 70), immaginando che tali parole la poetessa le rivolga a se stessa. La rassegna delle conversazioni mostra come la Rosselli non ami parlare liberamente della propria poesia, ciò è intuibile dalle dichiarazioni rilasciate ai giornalisti, dichiarazioni, occorre sottolineare, reiterate con insistenza nel tempo secondo uno schema ben preciso, una specie di frasario (è anche vero che gli intervistatori le pongono sempre le stesse domande). Per quale ragione la pronuncia di Amelia è così sorvegliata? Forse per la forte volontà della scrittrice di avere un controllo assoluto sul proprio prodotto autoriale: «sto molto attenta a captare quello che potrebbe essere detto dai critici dopo la mia morte […]. Non lascio niente ai critici!» (p. 46). Si può credere che il suo desiderio sia stato rispettato, perché nonostante la riflessione critica abbia prodotto, soprattutto negli ultimi anni, una valida e approfondita messe di lavori, quello che veramente ci resta è il dono e la grazia della sua indimenticabile voce.

Bruno Nacci

Nunzio Ruggiero
La civiltà dei traduttori. Transcodificazioni del realismo europeo a Napoli nel secondo Ottocento
Napoli
Guida
2009
ISBN 978-88-6042-715-1

Sulla traduzione, sulle innumerevoli teorie e cattedre spuntate al proposito negli ultimi anni, si è detto molto, forse troppo, ma questo bel libro di Nunzio Ruggiero riprende una concezione della traduzione prudentemente lontana dalle teorie, interpretandola «come convergenza multidisciplinare» (p. 11), con una esplicita dichiarazione di metodo: «la storia della traduzione può e deve configurare, negli sviluppi attuali della ricerca letteraria, la zona fertile di intersezione tra analisi testuale, ossia osservazione dei meccanismi e dei fenomeni linguistico-stilistici dell'opera tradotta, e teoria della cultura, ovvero ricostruzione del contesto, delle forme di assimilazione e transcodificazione dell'opera stessa» (p. 188). Lo scopo del saggio è quello di chiarire alcuni aspetti dell' attività e centralità culturale della Napoli dell'ultimo quarto dell'Ottocento che «si rivela una capitale della traduzione letteraria nell'Italia unita» (p. 10), ricostruendo il fitto intreccio di suggestioni, condizionamenti e operosità critica in una società vivace che ancora conserva il suo ruolo di metropoli europea. Prima cartina di tornasole di questa esuberante stagione è la scoperta e la diffusione, negli anni Settanta e Ottanta, dei romanzi di Zola, a cui furono interessate figure come De Sanctis e la Serao, ma anche tutto il mondo della pubblicistica, dell'editoria e del teatro, non senza distinzioni tra il lavoro letterario del caposcuola francese e la sua vocazione a divenire il punto di riferimento di uno sperimentalismo audace, destinato a muovere le acque un po' troppo cristalline delle lettere italiane. Il terreno di confronto delle varie tendenze e resistenze fu la traduzione dell'*Assommoir*, a cui Ruggiero dedica pagine acute e molto interessanti, proprio perché il confronto fra le traduzioni di Emmanuele Rocco, Policarpo Petrocchi, e Ferdinando Bideri, evidenzia, molto più di qualsiasi discorso teorico, gli intendimenti, le irriducibili divergenze e, soprattutto, le difficoltà che i traduttori incontrarono nel veicolare un genere nuovo di letteratura, destinato a suscitare forti avversioni morali, per i temi trattati, ma anche a mettere in luce la refrattarietà della lingua italiana a recepire un simile criterio della narrazione: «se Petrocchi tendeva a rispettare con una relativa obbiettività la fisionomia del testo francese, il vecchio Rocco era portato a censurare, o eliminando la porzione di testo sconveniente oppure attenuando la virulenza dell'originale, mentre Bideri puntava invece a caricare il tono» (pp. 45-46). E le polemiche, gli scontri, le incomprensioni, che indirettamente mettevano in luce la faticosa affermazione del realismo dei narratori napoletani, sarebbero sfociati nel successo, ma anche nelle distorsioni delle riduzioni teatrali di *Nana*, che comunque evidenziavano: «Lo scarto rispetto alla produzione teatrale contemporanea, dal *vaudeville* alla commedia "borghese" [...] testimoniando lo scacco degli ideali risorgimentali» (p. 52). Un altro proficuo capitolo della ricerca di Ruggiero riguarda il confronto, dettato anche da motivi di politica internazionale e orientamento culturale, tra lo sperimentalismo zoliano e il recente mito democratico borghese dell'Inghilterra vittoriana, culminato nell'opera di Charles Dickens. Le posizioni decisamente a favore del grande scrittore inglese di scrittori e critici come Fogazzaro, Tarchetti e Farina, trovarono a Napoli una pronta rispondenza nell'opera traduttoria intensissima di Federigo Verdinois, che si faceva interprete del rifiuto di un programma letterario di matrice positivista, per indulgere ai più rassicuranti miti borghesi del racconto gotico e nero. In un'Italia in cui la forza dei motivi risorgimentali andava rapidamente scemando, il senso dello humour, la tensione ideale, i buoni sentimenti della narrativa inglese apparivano più rassicuranti del radicalismo zoliano, con i suoi fermenti sociali e i suoi eccessi morali, a cui al contrario, nella sorgente questione meridionale, guardava con interesse Giovanni Verga. Alla fine degli anni Settanta, Verdinois cercava di imporre, traducendo *La pic-*

cola Dorrit, un Dickens meno sentimentale di quello già divulgato a Milano dei *Christmas Books*, mentre Matilde Serao cercava di conciliare fenomenologia sociale zoliana e sentimentalismo inglese esaltando una Napoli popolare e pittoresca, e Giorgio Arcoleo, letterato e giurista autorevole, cercava invano di mediare i valori risorgimentali attraverso la tradizione letteraria che da Swift e Sterne, arrivava a Dickens e Thackeray. Ma anche l'impegno profuso da Verdinois, traduttore fra l'altro dei *Pickwick Papers*, non sapeva esimersi, in quella strana guerra tra Parigi e Londra, vista dall'Italia del cambio epocale tra destra e sinistra storica al governo, dalla mediazione francese, il cui modello di traduzione delle opere di Dickens dava al traduttore italiano la possibilità «di colmare lo scarto tra la traducibilità ideologica e la traducibilità stilistica del modello» (p. 126). Di nuovo, dopo la grande lezione manzoniana, si trattava di fare i conti con una lingua (e una società) in cui l'uso era ancora distante dalla tradizione letteraria: «Non a caso lo snellimento della prosa e la ricerca di uno stile medio, ricco di inflessioni tratte dal parlato, si ritrova anche in altre versioni di Verdinois» (pp. 128-129). Un ruolo importante nella cultura napoletana (e non solo) della fine Ottocento svolse Vittorio Pica, la cui intensa attività giornalistica e di critico militante, nonché traduttore, favoriva, sulla scia ma anche oltre il successo di Zola, la diffusione del naturalismo dei fratelli Goncourt, mostrando di saper discernere con acutezza all'interno del variegato universo dello sperimentalismo francese facendosi, con Salvatore Di Giacomo, interprete e mediatore di sensibilità diverse, di mondi e di intenzioni a cui non fu estranea la lezione del realismo pittorico napoletano. Proprio a Salvatore Di Giacomo è dedicato un lungo capitolo, nel quale la traduzione ad opera del poeta napoletano di *Suor Filomena* (1886, non a caso l'anno della sua raccolta di racconti *Mattinate napoletane*), dei fratelli Goncourt, permette un'articolata ricostruzione dei legami tra la cultura napoletana e quella d'oltralpe, nonché del suo originale impiego all'interno di una società letteraria pronta a cogliere i nuovi fermenti senza però farsene condizionare. L'analisi è particolarmente istruttiva quando, ad esempio, si analizzano gli scambi tra pittura (e già nella prima metà del secolo la presenza di un olandese come Pitloo permetterà l'inclinazione della scuola napoletana verso il paesaggismo) e letteratura, la cui intersezione genera il gusto per la miniatura, la descrizione, il calligrafismo. Ma è di nuovo nell'analisi puntuale ed emblematica della traduzione, con un procedimento a cui non sfuggono finezze e sottintesi, che Ruggiero verifica empiricamente il quadro storiografico complessivo, sorprendendo il traduttore scrittore mentre fa sua la lezione francese dei Goncourt, dove l'appropriazione però include elementi di assoluta originalità scrittoria: "le strategie di adattamento e di riscrittura messe in atto nella versione di *Soeur Philomène*, rivelano l'attitudine del poeta-traduttore ad assimilare criticamente le sperimentazioni goncourtiane, in modo da governare la spinta eversiva dell'avanguardia naturalista. Ne deriva, da un lato, un impulso all'alleggerimento dell'impianto stilistico del *source text* e dall'altro la tendenza a riarticolare liricamente il testo d'arrivo attraverso soluzioni originali e scelte funzionali alla sua poetica" (p. 259). L'analisi dell'autore, condotta sui testi e sempre attenta a non debordare in sterili generalizzazioni, rimane comunque aperta a cogliere le linee di sviluppo storico di queste contaminazioni tra culture diverse, di cui la traduzione è ovviamente sintomo e causa, individuando nei Goncourt (ma la prima edizione di *Soeur Philomène* risale a più di vent'anni prima) l'avvio di quel superamento del naturalismo che stava lentamente portando al decadentismo europeo, prospettando anche la contrapposizione tutta novecentesca tra descrizione e *récit*, che sfocerà nello sperimentalismo estremo del *nouveau roman*. Il libro si conclude con un gustoso capitolo dedicato al giovane Croce (traduttore nientemeno che dallo svedese!) e agli amici che si raccoglievano attorno alla Società dei Nove Musi, scherzosa accolita di talenti che sotto il pretesto di goliardici conviti in trattoria s'inseriva a pieno titolo «nella rete fitta dei rapporti tra le altre istituzioni e i gruppi intellettuali della città: l'Accademia Pontaniana, il Circolo filologico, i salotti Fortunato e Masucci, Del Pezzo e Maddaloni, la Società napoletana di storia patria, il Caffè Ganbrinus, la redazione del Mattino, la libreria Pierro, la tipografia Bideri e i tanti teatri di Napoli» (p. 266). Insomma, una città viva e all'altezza delle capitali europee, dove l'alto degli studi severi ed eruditi si conciliava benissimo con il basso della intensa produzione giornalistica e d'intrattenimento, e dove uomini come Croce non disdegnavano di uscire dai campi ristretti della specializzazione documentaria: «Sono scritti d'occasione

e praticati secondo quello spirito che coniuga dilettantismo e cosmopolitismo, con la passione di chi sa che non vi sono steccati invalicabili fra le discipline e le culture" (p. 273). Le tre appendici sono poi dedicate a un'introduzione e ad altri scritti critici di opere citate; al confronto tra il testo originale di *Soeur Philomène* e la traduzione di Di Giacomo; ad alcune lettere dei Nove Musi a Croce.

Alessandro Gaudio

Luigi Russo
Elogio della polemica. Testimonianze di vita e di cultura (1918-1932) [1933]
nuova edizione interamente ricomposta
Torino
Nino Aragno
2009
ISBN 8871660250.

Mi sembra che uno degli aspetti sui quali meno ci si è concentrati nel sottolineare i meriti dell'*Elogio della polemica* di Luigi Russo (volume del 1933, ora ristampato da Aragno in una bella edizione ricomposta) sia quello che riguarda il suggerimento che il critico siciliano rivolge agli intellettuali sulla necessità di ristabilire la naturale connessione tra pensiero, sostanza privata, e azione, intesa invece nel suo fondamento politico. L'urgenza di tale nuova combinazione paventava già allora il tramonto del letterato puro (alla De Robertis, per intenderci), per nulla scontato nel periodo che il sistema culturale italiano stava attraversando tra le due guerre. Riproposta oggi, la raccolta delle riflessioni e degli interventi che Russo pubblicò su diverse riviste (in particolare, sulla «Rassegna italiana», su «Leonardo», sulla «Nuova Italia» e, per ciò che concerne gli argomenti appena citati, specialmente su «Volontà»), prima di ordinarli nelle quattro sezioni dell'*Elogio*, predispone un 'programma di combattimento' tanto inattuale quanto necessario e vivo. Alle sezioni citate, incalzanti e vibranti di critica implacabile (*La rivoluzione liberatrice*, *Rivoluzionari e dilettanti*, *Querele di letterati*, *Il tramonto del letterato*, *Dell'ozio accademico* sono soltanto alcuni degli scritti che perseguono con maggior vigore tale idea di critica), se ne somma un'altra che chiude il volume, più pacata, ma comunque non incline a compromessi e coerente con le precedenti, riservata ad alcuni ritratti e a una commemorazione e intitolata *Rimpianti*. In tutti gli scritti raccolti nell'*Elogio*, insomma, all'amore per la polemica si aggiunge, mai stemperandola, la volontà di incidere sul mondo del giovane Russo: la stessa che, nel dopoguerra, sfocerà spontaneamente nell'importante esperienza di «Belfagor».
Pensiero e azione trovano la loro quadratura nell'idea di *vita militante* che Russo propone sin dalle prime pagine del suo libro e che fruisce dell'apporto determinante della polemica, intesa – nella prefazione che il critico scrisse nel '33 – come energia «chiarificatrice e costruttrice» (p. 8) e vera e propria quintessenza dell'attività critica: «ogni pensiero critico, in fondo, è sempre essenzialmente polemico; sicché per noi l'elogio della polemica si riduce, in ultima analisi, in un elogio della critica stessa» (p. 9). La più che sostanziale identificazione tra polemica e critica ne implica, per induzione, un'altra: quella, non meno peculiare, tra critica e coscienza riflessa della vita nella quale è possibile rinvenire la nozione stessa di militanza. La polemica, dunque, disporrebbe di una precisa carica etica e, ove responsabile, non sarebbe «vuota di vita» (p. 24) e dunque risolta in mero accademismo fine a se stesso o, sul versante opposto, improvvisata e dilettantesca: in essa l'attività intellettuale e il rigore scientifico si coniugano a una forma di milizia attiva che consentirebbe di scendere in campo, di partecipare, cioè, alla vita senza che un'idea umbratile di scienza debba sporcarsi con l'esperienza perché già essa stessa fervida e dotata di un intensità che, però, non si deve confondere con l'intervento violento o rivoluzionario; né, d'altro canto, si limita alla pura contemplazione.
Appare significativo il modo in cui Russo rileva l'importanza di una pratica critica che diviene responsabile e alta quando non si consideri una malinconica dissimulazione della sua inferiorità rispetto alle alte vette dell'arte, ma, con ingegno e carattere, non abbia timore di limitarsi alla speculazione e non finisca per scadere nel praticismo: «questo ritirarsi dalla battaglia – dice Russo nella notevole riflessione intitolata *Pensiero ed Azione* – non è un rinunziare alla battaglia, ma un condurla in un campo che più propriamente gli appartiene; è un ritirarsi, che è un raccogliersi, un riconoscersi più chiaro e profondo» (p. 24).

Dietro questo pudico ritrarsi dell'intelligenza c'è una determinazione feroce e schietta di pervenire alla conoscenza che aborre ogni forma di delazione mendace e fine a se stessa. Dalla congiunzione di cultura e politica («amiche discordi» o, meglio, «nemiche concordi», nella definizione che ne dà Russo, p. 16) scaturisce una forma dialettica di conoscenza che è vero progresso. Alla luce di ciò, il nemico radicale di ogni polemica è identificabile nel «giovane-vecchio» o nel «vecchio-falso giovine» (p. 13) che, al netto di una nozione imparaticcia e mediocre di rivoluzione, non è altro che l'incarnazione di un esploratore dilettante, superficiale e reazionario.
La lotta costante della coscienza è alla base del concetto di *polemica* e sussume un'idea di rivoluzione che fruisce di un processo educativo e di rafforzamento lento e assiduo che passa dal lavoro e dallo studio (cfr. p. 38) e, quindi, anche dalla scuola, se affidata a mani competenti. È questo il motivo per cui a Russo non interessa «il sordo brontolamento di un umanitario, espulso dalla vita, e che, nel suo ergastolo, non ha impeto e ingenuità di slanci, ma uggia, rancore e acre malizia senile contro il mondo che pur continua a camminare, nella sua assenza» (p. 68). Il «giovane-vecchio» qui avversato risponde al nome di Gerolamo Lazzeri, studioso di letteratura e autore di un libro, intitolato *Esame di coscienza dell'epoca nostra*, definito «astratto, monotono, calunnioso» (p. 68), ma anche poco chiaro e privo di energia di propositi, cerebrale ed esteriore, colpevole insomma di essersi troppo in fretta 'sequestrato dalla vita' (cfr. p. 79).
L'obiettivo polemico (ma sarebbe lo stesso dire critico o, anche, politico) di Russo è identificabile, dunque, nella deriva dell'antico accademismo, tramutatosi, da un lato, nell'eccessivo asservimento al gusto estetico imposto dal «mercato letterario» (p. 112, che avrebbe fatto tanti proseliti tra gli scrittori di *pamphlets* che popolavano le terze pagine dei giornali), dall'altro, nella spregiudicatezza compiaciuta, nell'imparzialità tranquillizzante e media e nella propensione per un atteggiamento e uno stile tronfi ed evasivi: «il buono critico – precisa machiavellianamente Russo – deve sapere stare e in sul lupo e in sull'agnello» (p. 122). Ma appena un attimo dopo egli stesso deve constatare come «i nostri letterati militanti sono diventati oggi tutti agnelli» (p. 122). Questo belare indistinto è il rumore di fondo che allontanerebbe il lettore, e sarebbe il difetto generalizzato del nuovo accademismo, caro, allora, agli alleati del fenomeno fascista (come giustamente notava Giovanni Da Pozzo nell'introduzione al volume dell'edizione Le lettere del 1990, ripresentata nell'edizione qui recensita), così come, oggi, ai fiancheggiatori interessati e ingessati delle mode letterarie del momento e delle asettiche formule definitorie che si pongono al di sopra e al di fuori della vita.

Ilaria Puggioni

Simonetta Sanna
Fra isola e mondo. Letteratura, storia e società nella Sardegna contemporanea
Cagliari
Cuec
2008
ISBN 978-88-8467-479-1

Il saggio di Simonetta Sanna consiste in una miscellanea di sette contributi (in parte già pubblicati ma aggiornati per l'occasione) legati tra loro dal filo rosso di un dibattito sempre vivo che accende, soprattutto negli ultimi decenni, l'interesse dei sardi in merito al tema dell'identità, stretto intorno alla morsa della fedeltà rispetto a un passato che non scompare o alla proiezione verso un futuro multietnico e globalizzato in cui l'isola stenta a riconoscersi. Già in un precedente saggio, *La ferita Sardegna*, l'autrice si sofferma sul rapporto tra passato e presente espressione metaforica di un sotteso incrocio tra apertura e chiusura rispetto al 'non sardo' , analizzato sotto diversi profili sulla base dell'esperienza politica e accademica maturata dalla studiosa nel corso degli anni. I due saggi avanzano quindi sulla scia di una dicotomia che «contrasta la visione univoca e chiusa di noi stessi e del mondo», affiancando punti di vista diversi che tracciano un cammino identitario oscillante tra una visione 'interna' e una 'esterna' dell'isola. Un'identità frantumata e poi ricostruita sulle pagine del racconto è quella che emerge dal saggio *Fra isola e mondo*, in cui convivono riflessioni fondate su una doppia prospettiva che pone al centro la rappresentazione che dell'*Isola* fece Grazia Deledda, da cui si dirama l'apporto offerto in questa direzione sia da un cospicuo numero di scrittori sardi contemporanei sia da Thomas Münster e Ernst Jünger, estimatori di una Sardegna immersa in un non tempo insediatosi nell'immediato dopoguerra. Sanna mette in luce l'univocità di vedute di chi ha scritto sulla Sardegna, scissa tra il condizionamento, da una parte, di un sentimentalismo oggettivo che lega lo scrittore alla terra e soprattutto alla sua storia e, dall'altra, da un patetismo non celato che riflette su un presente incatenato al passato e immerso in un "attimo pieno", esotico, di valenza mitica. In un ritmo altalenante che sgrana il suo obbiettivo movendosi dal generale al particolare, Sanna si sofferma in un primo momento sulla letteratura sarda contemporanea (in *La Sardegna contemporanea nello specchio della sua letteratura*), scandagliando il bagaglio identitario sulla base delle considerazioni addotte dalle opere di ventisette scrittori sardi e concentrando l'analisi al periodo compreso tra il 1999 e il 2006. Nonostante le diverse esperienze di scrittura, l'autrice isola dei *topoi* narrativi ricorrenti, delineando una precisa missione conoscitiva comune manifestata più o meno apertamente. Su questa stessa linea si inserisce un secondo contributo, intitolato *Identità: il futuro, le parole e le idee per immaginarla*, in cui si riflette la tendenza del mondo intellettuale sardo alla rilettura della storia e dell'identità isolana, così come in un gioco di specchi avviene in *Cartas del logu. Scrittori sardi allo specchio* prefato da Giulio Angioni , raccolta di riflessioni sul tema da parte di quarantadue scrittori sardi. Tra tangenze e divergenze deleddiane, Sanna sostiene che l'impegno letterario debba appoggiare il lavoro delle forze politiche e sociali, contribuendo alla modernizzazione identitaria dell'isola e, «anticipando il futuro nell'oggi» attraverso un dialogo interculturale, valorizzare le specificità della tradizione sarda ovviando a una «crisi di valori comunitari».
Di supporto a tutto questo, due contributi 'esterni' abbracciano la ieraticità deleddiana, mutandone la prospettiva di indagine. Il primo, intitolato *Parlane bene (della Sardegna) di Thomas Münster*, è dedicato al memoriale di viaggio, pubblicato in Germania nel 1958 (e ripubblicato dalla casa editrice Il Maestrale nel 2006), che lo scrittore tedesco compilò di ritorno dalla permanenza in Sardegna. Nel testo, definito da Sanna «prezioso per la giustapposizione di un partecipe e profondo 'mal di Sardegna'», l'autore sovrappone un'analisi critica sul popolo sardo a uno «stupore affettuoso e una profonda partecipazione», soffermandosi sul fatto che «ancor oggi nell'isola si 'vive soltanto nel

presente', tant'è che si stenta a 'riconoscere il senso di una pianificazione di ampie proporzioni'»; tema questo affrontato anche nell'ultimo saggio del volume che prende, con Flavio Soriga, la via di un futuro in cui «il tema dell'identità non è superato, non ostante la narrativa diventi contemporanea», e si uccidono Grazia Deledda e ogni tendenza al passatismo e al reiterato rifugio in un eterno presente, sostenendo altresì la liberazione dalle «paranoie identitarie e antiidentitarie» e predicando una tipologia di arricchimento fondata sul confronto con l'altro, scardinando così la necessità di un'agnizione a cui la tradizione si mantiene fedele. Da queste premesse si discosta invece *Ernst Jünger e la Sardegna: un viaggio nel laboratorio delle immagini*, in cui si descrive l'isola come «patria di immagini», immersa in un "attimo pieno" e in uno spazio mitico che ne risalta le strutture premoderne e primitive, esotiche e oltre il tempo, non lontane da quelle descritte nelle relazioni ottocentesche dei viaggiatori. Nonostante Sanna si chieda quanto della rappresentazione di Jünger «abbia davvero a che fare con la Sardegna che conosciamo», la narrazione «si inserisce in tematiche che alcuni autori sardi 'antimodernisti' hanno continuato a sviluppare fino ai giorni nostri». In un ideale di intenti, quindi, l'isola difende la sua identità anche ricorrendo al mito, che le assegna una sua speciale forma di autonomia e resistenza «necessarie per collocarsi a suo modo nel mondo».
La parte centrale del saggio è dedicata per intero a Grazia Deledda. Limitatasi in prima battuta alla dimensione del racconto, in *La Sardegna nei racconti minori di Grazia Deledda*, Sanna redime un'immagine falsamente 'positivista' e 'opportunista' della scrittrice nuorese, spesso giudicata «con non meritata ingenerosità» rispetto ad «una Sardegna appiattita sui *clichè* esotici dell'immaginario colletivo», dimostrando come certi parametri di valutazione sull'isola siano innati e oltrepassino il solco della tradizione sedimentandosi, per contro, non solo nel passaggio dal racconto al romanzo deleddiano, ma anche negli scrittori contemporanei i quali, riproponendo le stesse tematiche, contribuiscono a cantare il mondo delle origini sulla scia del Premio Nobel. Infatti «è nella prospettiva dell'Isola che Grazia Deledda si rapporta al mondo»: così l'*incipit* del secondo contributo intitolato *Grazia Deledda fra isola e mondo*, che costituisce quasi il baricentro critico del saggio, in cui si valorizza il legame identitario che la Sardegna stringe al di fuori dei propri confini accentuato dal confronto con i vicini resoconti di viaggio di Münster, poichè «coglie con rara acutezza le antinomie della tematica identitaria e insieme ne compendia i traumi ancora irrisolti». Sanna nota come in realtà essa talvolta sia determinante per l'intreccio dei racconti e crei una discrasia tra la collettività intrinsecamente sarda e l'individualità moderna, risolta nel progresso individuale del personaggio per mezzo di un percorso di iniziazione collettiva, dimostrato anche attraverso la figura dell'«argine primitivo» in *Cenere*; o, al contrario, sia in «antitesi» con questa tendenza come avviene in *Canne al vento*, in cui prevalgono le disuguaglianze sociali, che «scoraggiano e reprimono ogni impulso verso l'individuazione», per cui l'individuo è costretto a legarsi indissolubilmente con l'universo comunitario.
Dal saggio di Simonetta Sanna, che si accompagna ad una serie di pubblicazioni affini inerenti la tematica identitaria e quella storica (per restare nell'ambito della medesima casa editrice, la Cuec, e solo per citarne alcuni, basti pensare ai saggi degli scrittori Angioni e Marrocu), emerge il profilarsi di un discorso a cui ancora in Sardegna si è particolarmente sensibili, affrontato in questa sede alla luce della consapevolezza di una insuperata bipartizione tra tradizione e modernità, che rincorre l'esigenza di un riconoscimento di sé comunicabile attraverso lo 'specchio della sua letteratura', consapevole della ricerca di un linguaggio comune che dia una risposta al groviglio di contraddizioni che ancora attanaglia il profilo storico-identitario dell'isola.

Maria Rita Fadda

Rosaria Sardo
«Al tocco magico del tuo lapis verde…». De Roberto novelliere e l'officina verista
Catania
Bonanno
2008
ISBN: 978-88-7796-578-9

Com'è noto, il nostro secondo Ottocento letterario rivela, nel complesso, un dato evidente e diffuso che accomuna autori di alterna levatura, tra loro anche lontanissimi non solo per ragioni anagrafiche o di provenienza geografica, ma anche per formazione culturale e intendimenti compositivi: si tratta del problema linguistico preliminare a qualunque prova narrativa, ossia la ricerca, spesso tormentata e quasi mai soddisfacente, della giusta veste espressiva, una questione certamente secolare che a quest'altezza si fa però più stringente e acuta, in particolar modo per la prosa (la lingua poetica procederà senza sensibili fratture ancora per qualche decennio – inaccessibile eppure in grado di contaminare altri generi – fino alla brusca rottura primonovecentesca). La lingua letteraria tradizionale poteva ancora stimolare il vivace espressivismo di certa scapigliatura, e nell'aulicismo prezioso e archeologico di D'Annunzio avrebbe trovato, di lì a poco, i suoi ultimi fuochi (l'esperienza dannunziana sarà in qualche modo conclusiva eppure in grado di rivelarsi sorprendentemente endemica); ma di fronte alle nuove esigenze narrative del verismo l'inservibilità di tale bagaglio era ormai manifesta. E del resto allo scopo mal si prestava anche la tersa medietà toscana offerta dal modello manzoniano, pure accolta sempre più solidamente dalla pubblicistica per la scuola e dalla lessicografia (tra i letterati vi era invece una riluttanza destinata a stemperarsi solo nel lungo periodo). Si arriva quindi all'originale impasto linguistico verista solo dopo un altro deciso allontanamento dalla tradizione, e con un diverso approccio di fronte ad un problema non nuovo ma stavolta di interesse fondamentale – questo sì, inedito – per l'intero edificio narrativo, e cioè il rapporto tra lingua e dialetto.
Dall'ampio e articolato insieme degli autori che all'epoca si votarono alla costruzione di una *parole* in grado di veicolare contenuti nuovi, così come una nuova idea di letteratura, il volume di Rosaria Sardo coglie e approfondisce l'interessante esperienza della scrittura di De Roberto, in particolare indagando la faticosa vicenda compositiva che precede la prima edizione (1887) delle novelle della *Sorte*, sua opera d'esordio. In questo travaglio, durato almeno un triennio, fatto di cassature, riformulazioni, integrazioni e limature, spesso di natura linguistico-stilistica, De Roberto non è solo ma si appoggia ai puntuali e frequenti consigli di Luigi Capuana: è questa, insomma, l'*officina verista* alla quale si allude nel titolo; tra i due si crea un nuovo fecondo sodalizio dopo il più noto tra Verga e Capuana, sodalizio che a sua volta troverà un'altra replica nel rapporto tra De Roberto e il giovanissimo Ferdinando Di Giorgi.
Ora, nonostante la gestazione della *Sorte* avvenga proprio durante gli anni della maturazione delle riflessioni linguistiche capuaniane, sarebbe ingenuo pensare che tutto questo abbia come naturale conseguenza il perfetto controllo, da parte del teorico del verismo, della prassi linguistica effettiva, con la possibilità, quindi, di trasferire il suo conquistato bagaglio di soluzioni al più incerto esordiente: così non è. La scrittura di Capuana è infatti inficiata da forti scompensi: in essa convivono incertezze nell'assetto fonologico condizionate dal dialetto d'origine (*concedarla* per *congedarla*, ad esempio), insieme ad aulicismi e arcaismi più frequenti e irrelati; inoltre i tentativi di sanare tale commistione producono un «toscanismo disinvolto con toni addirittura vernacolari» (p. 30), altrettanto insoddisfacente. Da ciò si comprende come i due scrittori in parte condividano, seppure da posizioni diverse, il medesimo disagio espressivo (proprio, come si diceva, di un'intera epoca), e per tale ragione nel loro scambio non si riconosce la dinamica asimmetrica tra maestro e allievo, bensì «un vero e proprio dialogo circolare di stampo metalinguistico» (p. 13).

Le correzioni apportate da Capuana sui testi derobertiani seguono una precisa legenda: lapis rosso per cassare, verde per asciugare, blu/viola per proporre un'alternativa (vergata poi a margine con inchiostro nero). Il peso dell'intervento correttorio appare diseguale tra una novella e l'altra, ma certo il rovello espressivo di De Roberto sembra concentrarsi sulle parti che Capuana segnalava in verde perché da accorciare: sono «indicazioni […] seguite quasi sempre alla lettera» (p. 42), e questo nonostante il 'Maestro', per le citate personali difficoltà linguistiche, si riveli una «guida non sempre coerente ed efficace» (p. 12). Tutto questo è mostrato con evidenza dal saggio non solo attraverso il minuzioso commento alle varianti, ma anche tramite il Cd-Rom allegato che le riporta nella loro interezza ordinandole in cinque colonne (Manoscritto; correzioni autonome di De Roberto con inchiostro rosso o nero; correzioni proposte da Capuana con lapis viola; correzioni proposte da Capuana con lapis verde; stampa del 1887): la scelta di affidarsi a tale supporto pare assai felice e funzionale alla dimostrazione.
L'autrice offre una sintesi del prodotto finale così come emerge dopo il confronto tra i due scrittori: «Più in generale, l'italiano di De Roberto novelliere è molto più vicino di quello di Verga all'italiano regionale parlato dai siciliani colti ipotizzato da Lo Piparo per lo stile malavogliesco» (p. 323); l'elemento regionale risulta addomesticato soprattutto nelle sue componenti lessicali e idiomatiche, quando invece persistono sicilianismi involontari nella trama morfosintattica, particolarmente sfuggenti anche per le coscienze linguistiche più avvertite. Ovviamente «L'insegnamento 'officinale' per eccellenza è di mantenere il colore locale salvando la comprensibilità» (p. 324), come nel caso di *Vedi quanto sei sconoscente?*, sequenza in cui il sicilianismo *scanuscenti* 'ingrato, irriconoscente' subisce appena un'italianizzazione nel corpo vocalico. Le proposte di Capuana si dirigono di solito verso un contenimento del bagaglio regionale, e spesso appaiono orientate a riavvicinare la scrittura derobertiana alla prassi linguistica più prevedibile del periodo, limitando le concessioni al parlato (come certi usi superestesi dell'indicativo, infatti prontamente normalizzati), e contrastando persino l'accoglimento di quelle innovazioni manzoniane che avrebbero aiutato la resa mimetica in modo non troppo chiassoso (ad es. *lui* soggetto viene corretto in *egli*): per Capuana si trattava evidentemente di abitudini linguistiche non aggirabili, da rispettare perché proprie della scrittura novellistica. Ma l'insieme dei consigli capuaniani, pur così 'livellanti' nella sostanza, non ebbero certo un effetto frustrante sullo sviluppo del potenziale espressivo di De Roberto, ma al contrario «stimolarono […] un'ipersensibilità metalinguistica che lo indusse a ulteriori riflessioni sui suoi strumenti operativi» (p. 326) (e al costante e profondo interesse dell'autore verso il problema linguistico è dedicato il terzo capitolo del saggio, *De Roberto e "lo studio della nostra lingua"*). Inoltre solo a partire da questo apprendistato si renderà possibile lo scoppio espressionista dell'età più matura.
E proprio all'ultima parte della produzione derobertiana, cioè a quei racconti di argomento bellico comparsi in rivista tra il 1919 e il 1923 e noti come *novelle di guerra*, è dedicato l'ultimo capitolo del saggio: il loro *estremismo stilistico* si sostanzia in una sorprendente polifonia dialettale ben adatta a raccontare l'umanità eterogenea eppure forzatamente aggregata delle trincee. E se per l'ultimo De Roberto l'abbandono della forma del romanzo naturalista in favore della novella era probabile segno, come ha notato Antonio Di Grado, di sfiducia nella sua «possibilità di attingere una visione unitaria del reale» (cit. a p. 369), pare condivisibile l'ipotesi che da questo muove l'autrice: che tale crisi, cioè, si ritrovi, specularmente, anche nella lingua, ossia nella «perdita di fiducia nell'unitarismo manzoniano», oltre che nella «rinnovata attenzione nei confronti del plurilinguismo originario e identitario» (p. 369). Insomma, il volume ha il suo centro nella storia linguistica, dettagliatissima, delle varianti della *Sorte*, e del lavoro a quattro mani che le ha generate. Non si esaurisce però in questo: riesce a scavare più a fondo, e a dare qualche assaggio anche del più maturo percorso stilistico derobertiano – tutt'altro che stabile o scontato – ben evidenziando le difficoltà e le urgenze, ma anche le opportunità, di una prosa in bilico tra due stagioni, di un autore «diviso tra postunitarismo ottocentesco e sperimentalismo novecentesco» (p. 16).

Marco Dondero

Giuseppe Savoca
Leopardi. Profilo e studi
Olschki
Firenze
2009
ISBN 978-88-222-5841-0

Il libro è costituito da due sezioni: nella prima, *Profilo* (pp. 3-157), viene riprodotto con aggiornamenti bibliografici il volume *Giacomo Leopardi*, pubblicato nel 1998 presso Marzorati-Editalia di Roma; nella seconda sezione, *Studi*, sono raccolti otto scritti pubblicati principalmente negli anni Novanta: *Significato e fortuna della «Crestomazia poetica»* (1968, pp. 161-83), *La «e» nell'«Infinito»* (1996, pp. 185-93), *L'autografo e l'ordine delle strofe di «Alla sua donna»* (2005, pp. 195-215), *Dall'autografo (e dal Meyendorff) al finale del «Canto notturno»* (1996, pp. 217-44), *La luce nelle tenebre della «Ginestra» e la fede del Leopardi* (1995, pp. 245-54), *Leopardi e Pascal: tra (auto)ritratto e infinito* (1999, pp. 255-71), *Leopardi, Jakobson e le «parole poeticissime»* (2000, pp. 273-86), *Piccola memoria di un commentatore (di Leopardi e altro)* (pp. 287-300).
Il *Profilo* iniziale rappresenta un'accurata e utile monografia dal taglio classico, che unisce la narrazione della biografia leopardiana all'indagine sugli svolgimenti del suo pensiero e sulla creazione delle sue opere (tutt'altro che classica è invece l'idea-guida della lettura di Savoca: che Leopardi sia una poeta «profondamente cristiano», p. VII; ma su questo tornerò). Gli snodi centrali del pensiero di Leopardi sono affrontati con chiarezza (particolarmente condivisibile l'insistenza da una parte sull'impossibilità di racchiudere le sue riflessioni in un «sistema», dall'altra sull'indicazione della poesia quale spazio dove «coesistono e si accordano» le «contraddizioni»), e tutti i testi più significativi, da quelli giovanili fino a quelli più tardi, sono presentati a partire dai dati concreti e poi analizzati dal punto di vista critico.
Per le opere più importanti, *Canti* e *Operette morali*, l'esegesi è ancor più approfondita, dal momento che, oltre a presentare in termini generali le raccolte, affronta analiticamente ogni testo, fornendo una sorta di "cappello" introduttivo a ciascuno scritto, nel quale in particolare viene attribuito ampio spazio al rapporto con lo *Zibaldone*.
Tale scelta risponde bene alla vocazione didattica che anima la monografia, e che risulta evidente quando si considerino (ciò che la presente pubblicazione rende agevole) le modalità di ripresa nel *Profilo* di argomenti precedentemente studiati nei saggi specialistici raccolti nella sezione *Studi*, come è il caso ad esempio delle pagine sull'*Infinito*, sul *Canto notturno*, sulla *Palinodia* e sulla *Ginestra*: in un'ottica di alta divulgazione, i passaggi più tecnici dal punto di vista della filologia o della lessicografia (due fra i metodi d'indagine prediletti da Savoca) vengono fatti decantare, e i risultati delle ricerche sono offerti in forma accessibile per ogni lettore colto.
Naturalmente, struttura classica, chiarezza e leggibilità non implicano anche una visione tradizionale delle tematiche trattate, ché anzi i lavori di Savoca spesso si caratterizzano proprio per i giudizi lontani dalle opinioni comunemente condivise; come è ancora dimostrato dai due saggi più recenti, composti diversi anni dopo il *Profilo*. Nella *Piccola memoria di un commentatore*, gli inviti a «dubitare innanzitutto delle verità dei filologi (soprattutto se autorevoli)» (p. 295) e a non trincerarsi dietro «l'autorità della tradizione, anche la più autorevole, breve o lunga che sia» (p. 298), e a sviluppare invece uno sguardo critico "eterodosso", vengono rivendicati a livello metodologico ed esemplificati tramite una breve ma gustosa rassegna di spropositi interpretativi contenuti in alcuni commenti. In *L'autografo e l'ordine delle strofe di «Alla sua donna»* la disposizione anticonvenzionale si rivolge contro le tradizionali ipotesi della composizione del Canto in più tempi, con disposizione originaria delle strofe nell'ordine 2-3-5-4-1 (Moroncini, e poi Peruzzi, De Robertis, Gavazzeni): Savoca propone invece una composizione unitaria del canto che «segue l'ordine 1-2-3-5-

4, con finale inversione di stampa delle due ultime strofe» (p. 200) (l'ipotesi è elegantemente argomentata ma si basa su un problematico presupposto di carattere codicologico. Leopardi cioè avrebbe iniziato a copiare il testo, in un foglio piegato a formare quattro facciate, a partire dalla seconda facciata, lasciando la prima bianca per potervi scrivere in un secondo momento il titolo e utilizzarla come «copertina»: un comportamento che appare anomalo rispetto all'*usus* leopardiano, e che non sembra avere corrispondenze negli altri autografi dei *Canti* ma tutt'al più in alcuni manoscritti giovanili).
L'idea più controcorrente però, si è già accennato, è quella (che informa l'intero percorso del *Profilo* e molti dei saggi) di considerare Leopardi, «nonostante certe apparenze e il giudizio prevalente», «profondamente cristiano» (p. VII). La peculiarità della tesi di Savoca non consiste nell'attenzione rivolta allo studio delle influenze certo profondissime che Leopardi ricavò da autori cattolici della tradizione tardo-antica o sei-settecentesca (anzi tale linea di indagine appare assai feconda, e impronta, oltre a molte pagine di Savoca, ad esempio due bei libri pubblicati proprio nello stesso 2009: Chiara Fenoglio, *Un infinito che non comprendiamo*, Edizioni dell'Orso, e Paolo Petruzzi, *Leopardi e il Cristianesimo*, Quodlibet), né nella raffinata individuazione, fra l'altro, di una fitta rete di consonanze tra alcuni scritti leopardiani e le meditazioni di Pascal; la peculiarità consiste invece nel considerare di carattere cristiano l'*intera* esperienza esistenziale e poetica di Leopardi. Per dimostrare tale assunto, Savoca sembra dover confutare non solo una solida serie di studi, ma altresì lo stesso Leopardi: quando scrive ad esempio, nel capitolo iniziale del *Profilo*, dal titolo *Leopardi 'incompreso'*, «è proprio l'opera leopardiana [...] a non lasciarsi incanalare in un flusso regolare, controllato e 'comprensibile'. Il primo a non comprenderla fu, fortunatamente, lo stesso Leopardi», oppure «Non è da escludere che egli stesso, come hanno fatto i suoi contemporanei e continuano a fare molti lettori, scambiasse il suo antispiritualismo per anticristianesimo e forse per "materialismo"» (pp. 3 e 4).
D'altra parte, è evidente come su questioni riguardanti la fede personale o i segreti moti dell'animo di un autore non si possa raggiungere una prova oggettiva, e ci si debba limitare a proporre il proprio punto di vista. Così, per fare un solo esempio, se a molti lettori (compreso chi scrive) frasi come «Dio mi conceda», «se Dio mi conserva la vita», «grazie a Dio», «Mi raccomandi al Signore» ecc. contenute nelle lettere al padre degli anni Trenta sono sembrate non più che formule retoriche utilizzate da Leopardi per venire incontro all'uso di Monaldo e per esprimergli anche lessicalmente una vicinanza affettiva, secondo Savoca invece esse mostrano come nel pensiero di Leopardi in quel torno di tempo «Dio non *sia* mai escluso come giudice supremo (e speranza inespressa) della vita e della morte» (p. 122). L'importante (anche, torno a ripetere, in funzione didattica) è che l'espressione delle proprie convinzioni sia condotta con onestà intellettuale e rigore interpretativo: qualità che caratterizzano in maniera esemplare questo volume, rendendone la lettura preziosa anche per chi non ne condivida alcuni assunti.

Beatrice Manetti

Domenico Scarpa
Storie avventurose di libri necessari
Roma
Gaffi
2010
ISBN 978-88-6165-069-5

«Quando uno scrittore si risolve a riunire in un solo libro tutte le storie che ha raccontato, non è detto che gli basti dare loro un titolo complessivo [...] Ci sono libri che al loro autore chiedono di più: poco, ma di più. Non pretendono un commento e nemmeno un discorso autocritico riepilogativo, meno che mai una spiegazione. Chiedono forse un qualcosa che assomigli a un legame, una corda che si tenda da un punto a un altro punto aiutando a reggersi e a guardare».
Sono le righe iniziali di *Lapidario estense. La traccia ebraica in Giorgio Bassani*, il secondo degli undici saggi che compongono *Storie avventurose di libri necessari*. E sono righe che invitano alla sosta - specie se a scriverle è un critico come Domenico Scarpa, così attento a cogliere, nelle osservazioni degli scrittori sulle opere di altri scrittori, anche la minima risonanza autobiografica – quasi fossero un ammicco o una sfida al lettore perché rivolga al critico la stessa domanda che il critico ha rivolto al suo autore. Solo che in questo caso la «corda che aiuta a reggersi e a guardare», tendendosi dall'uno all'altro dei temi, delle questioni e degli autori affrontati nel volume, è offerta alla vista nel modo più innocente e malizioso, come la lettera rubata di Poe.
A tenere insieme i ritratti di Bassani, Alvaro, Soldati, Fruttero & Lucentini, l'esame della ricezione carsica dell'opera di Domenico Rea o dell'epica resistenziale "in minore" di Meneghello, l'anamnesi della vicenda editoriale dei «Gettoni» di Robert Antelme e Marguerite Duras, il sondaggio degli echi darwiniani nella narrativa di Parise, è infatti semplicemente il titolo del libro: Storie avventurose di libri necessari, appunto, nel quale sono cifrate l'indicazione di un metodo e la delimitazione di un campo di ricerca. Detto altrimenti: l'avventura è il metodo, la necessità l'oggetto dell'indagine.
Fare una critica "avventurosa" significa per Scarpa molte cose. Innanzitutto, guardare al Novecento letterario come a un'isola piena di piccoli ma innumerevoli tesori sommersi – e non è un caso che il volume si apra con una svelta e necessariamente sommaria ricognizione delle tracce lasciate dall'Isola del tesoro di Stevenson nella cultura italiana del secolo scorso, da Emilio Cecchi a Michele Mari. Un articolo sepolto in rivista, una trouvaille erudita, una lettera inedita o dimenticata, sono spesso la scintilla che accende l'interesse dello studioso, l'indizio trascurato dal quale si dipana la detection: così, da una battuta di Borges al Prix International des éditeurs, vinto a pari merito con Beckett nel maggio 1961, prende le mosse una vicenda nella quale l'introduzione in Italia dei due autori premiati incrocia la strada di un'altra coppia, quella formata da due talentuosi collaboratori della Einaudi, Fruttero e Lucentini, destinati di lì a poco a sostituire alla "e" la "&" di un fortunato sodalizio artistico e di una complicità esistenziale tanto pudica quanto inossidabile.
E siamo al secondo significato del termine "avventura". Che è anche, e soprattutto, incontro con l'altro da sé. Scarpa ama propiziare questi incontri, sollecitarli, provocarli quando è il caso. Per lui il modo migliore per leggere e capire uno scrittore è avvicinare alle sue pagine un «mezzo di contrasto» e stare a vedere la reazione che produce – a volte in maniera fulminea, come nel caso dell'immagine di Mussolini in Tutto è accaduto di Alvaro e in Eros e Priapo di Gadda, altre con un'insistenza sistematica, come nel lungo confronto a distanza tra Primo Levi e Giorgio Manganelli sullo scrivere chiaro e lo scrivere oscuro – oppure coglierlo nel momento del confronto diretto con un altro scrittore, nell'atto della lettura, dell'esercizio critico o del lavoro editoriale (molti di questi "link" puntano non a caso su Torino, verso le stanze e le carte d'archivio della casa editrice Einaudi): nel carteggio intercorso tra Italo Calvino e Domenico Rea nel decennio 1954-1964, ad esempio, è possibile leggere simultaneamente

il diagramma declinante di un'amicizia, due percorsi creativi divergenti e una sintesi esemplare del travaglio di una generazione di scrittori in un momento di snodo della storia letteraria italiana.
Incontri come questi sono avventurosi perché spiazzano, spostano il punto di vista, scartano dalle astrazioni e dalle sclerotizzazioni del canone, ma anche perché costringono chi legge a «dimenticare le chiavi di casa», come suggeriva Bontempelli agli scrittori novecentisti. Scarpa sembra aver applicato quella lezione ai suoi saggi, che esibiscono spesso un andamento sinuoso, apparentemente erratico, e non disdegnano la divagazione, la parentesi, l'andirivieni nel tempo. E che sempre, però, chiudono il cerchio su quella che resta, nella libertà del metodo, la stella fissa e il bersaglio privilegiato dell'indagine: la necessità.
Necessari, i libri che sfilano nei saggi di Scarpa, lo sono innanzitutto per coloro che gli hanno scritti. Definirli tali implica sì un giudizio di valore, ma anche e soprattutto una constatazione, la presa d'atto – e la dimostrazione – della loro particolare "radianza" in un percorso che è insieme individuale e generazionale.
La quasi totalità dei saggi riuniti in *Storie avventurose di libri necessari* è dedicata a scrittori nati tra la fine degli anni Dieci e l'inizio degli anni Venti del Novecento. Una scelta che testimonia di alcune lunghe fedeltà del critico (su tutti Primo Levi e Fruttero & Lucentini), ma che fornisce anche un indizio di dove Scarpa cerchi di preferenza il nucleo originario di quella necessità: nel punto in cui *la* Storia interseca *una* storia e vi imprime un segno che richiederà un'intera vita, spesso un'intera opera, per essere decifrato. Per Bassani quel punto sono le leggi razziali, per Meneghello la Resistenza dei partigiani-ragazzini, per Levi e Antelme la deportazione, per Alvaro (l'unica eccezione alla compattezza generazionale, ma anche in un certo senso la sua cartina al tornasole) il fascismo come totalitarismo politico-sessuale che grava tanto sul pensiero quanto sulla biologia.
Proprio nel saggio su Alvaro è formulata la domanda che circola, implicita e ineludibile, un po' dappertutto nel libro: «In che modo si dà forma alla propria esistenza?». Che è come dire, per uno scrittore: in quale lessico, sintassi, ritmo, si condensa il proprio apprendistato alla vita? In questa attenzione alla radice antropologica della scrittura, in questo orecchio sempre teso a cogliere lo sfrigolio dei cortocircuiti tra la storia e il carattere, tra la biologia e lo stile, riecheggia senza dubbio la lezione di Cesare Garboli, come non hanno mancato di notare molti recensori. Con una differenza sostanziale, però: quelle raccontate da Scarpa sono storie non di seduzione, ma di educazione (o di dis-educazione, che è lo stesso), parola che del resto si accende a intermittenza, insieme al suo sinonimo «pedagogia», in gran parte dei saggi.
Ora è vero che alla radice, anche etimologica, di ogni pedagogia c'è una seduzione. Ma c'è anche, prima di tutto, il bisogno di trasformare l'esperienza in conoscenza, e di renderla comunicabile. Sarà forse anche per questo che Scarpa ignora gli sperimentatori patentati, i professionisti dell'oltranza formale (persino Manganelli, l'elogiatore dello scrivere oscuro, si rivela nelle sue pagine un comunicatore «patologicamente onesto»), per rivolgere la sua attenzione a scrittori stilisticamente limpidi, o addirittura "grigi", sondando la superficie apparentemente calma della loro prosa alla ricerca dell'indizio – linguistico, prosodico, sintattico – di quella trasmutazione alchemica sempre così incerta. Le sue storie di educazione lo sono così nel doppio senso del termine: e cioè di come uno scrittore sia riuscito a domare, trasformandola in letteratura, la violenza del suo impatto col mondo, e di come quell'esperienza possa, in chi legge, continuare a tradursi in conoscenza.

Mariagiovanna Italia

Leonardo Sciascia
Il fuoco nel mare. Racconti dispersi (1947-1975)
a cura di Paolo Squillacioti
Milano
Adelphi
2010
ISBN 978-88-459-2480-4

Già nella quarta di copertina vengono annunciati come racconti «lasciati […] cadere» da Sciascia nel momento in cui pubblica la silloge *Il mare colore del vino* (Torino, Einaudi, 1973). *Il fuoco nel mare* si presenta difatti come la raccolta di 23 racconti apparsi in periodici e antologie tra il 1949 e il 1975, mai riuniti in una pubblicazione dall'autore. Presenta inoltre un'appendice che accoglie *Il signor T protegge il paese*, racconto inedito del 1947, forse il primo scritto da Sciascia e proposto a Vittorini per la mai avvenuta pubblicazione sul «Politecnico» e il cui dattiloscritto è conservato nel Fondo Einaudi presso l'Archivio di Stato di Torino; e *10 luglio 1943*, breve dattiloscritto, probabilmente inedito e privo di data, ritrovato dalla moglie dello scrittore, il cui titolo è stato scelto dal curatore Paolo Squillacioti dopo essersi consultato con la famiglia Sciascia e sulla scorta di un'eco debenedettiana (cfr. G. Debenedetti, *16 luglio 1943*, Roma, OET, 1945). Il volume è corredato da un'essenziale nota al testo che – oltre a presentare l'originaria sede di pubblicazione dei racconti editi e a registrare alcune emendazioni e le poche e poco significative varianti testuali (fatta eccezione per *Il soldato Seis* apparso nella rivista «Valbona», II, 1, marzo 1958, e poi significativamente rielaborato per la pubblicazione nella «Rassegna sindacale» della CGIL, X, N.S., 33-34, 1964) – prova a ricostruire l'ipotetico percorso di un progetto di raccolta e pubblicazione dei testi qui presenti, fortemente voluto da Maria Andronico, moglie dello scrittore di Racalmuto. Di quel progetto, mai portato a termine e forse provvisorio, rimane una nota dattiloscritta della donna, riportata dal curatore e che fa riferimento alla pubblicazione di undici dei racconti presenti in questa edizione, accompagnati da un saggio del 1973 (*La guerra spiegata al popolo*, ripubblicato nel '77 col titolo *«Cornuto, e come voleva vincere?»*) e da due interviste impossibili (*Maria Sofia regina di Napoli* e *Napoleone*). Il curatore dichiara di aver ridefinito i criteri della selezione dei racconti da pubblicare, aggiungendo altri sei racconti e sei testi «ascrivibili a tipologie frequentate dallo scrittore: l'elzeviro, la cronachetta, il dialogo». La silloge pubblicata da Adelphi ha l'incontrastato merito di fare scivolare il lettore tra le pieghe dell'indefettibile discorsività sciasciana che intride la narrativa di saggismo, secondo un percorso che (perlomeno nei racconti del decennio 1949-1960) da una parte si rivela uniforme sia sul piano stilistico che su quello dei contenuti, dall'altra lascia trapelare una nitida evoluzione del pensiero e del sentire dello scrittore. Si assiste così alle prime prove di un giovanile pirandellismo alle prese con «gli uomini che vediamo ogni giorno, ma [che] al tempo stesso sono personaggi in cerca d'autore» (*Paese con figure*), dentro la vita di un villaggio da leggere attraverso il cannocchiale rovesciato e dove «la vita prende la forma del teatro, è teatro» (*Una commedia siciliana*). E viene dipinta con la medesima tavolozza la liberazione – dal fascismo, dai tedeschi, dal potere, dalla democrazia cristiana, dall'ignoranza – di uomini e donne che prontamente si lasciano assoggettare da un altro potere, perché la loro condizione è ancora, è sempre, quella degli abitanti di Regalpetra (*Le parrocchie di Regalpetra*, Bari, Laterza, 1956), tratteggiati dal giovane Sciascia che fa i conti con una seccagna narrativa neorealista. Tale condizione sociale, priva di qualsiasi coscienza politica, è quella di coloro che sono «buoni solo a cercare le trovature» (*La trovatura*) e per i quali la differenza tra loro e un cane o un mulo è ben espressa da Giuseppe, novello Ciàula: «C'è la differenza […] che io sto a scerpare la mala erba per far crescere meglio il grano; e poi quando le spighe sono compiute, faccio mietitura; e trebbio, pulisco il frumento, lo porto al mulino: e poi metto acqua e lievito nella farina, e faccio il pane. Forse che il mulo sa fare il pane?» (*La paga del sabato*). Siamo dinanzi a uno Sciascia che ci rivela da subito che è soltanto questo il preciso punto – le

condizioni di vita degli esseri umani, il saper fare il pane e il poterlo mangiare – in cui la «ragione» può rivelarsi un attributo dell'uomo. Ed è l'epifanica rivelazione del medesimo punto che fa chiedere al garibaldino colonnello del racconto *Il silenzio*, colpito «che in queste condizioni di vita, non diverse da quelle della capra, dell'asino, la gente conservasse intatti ed alti i sentimenti umani: la pietà, la gentilezza, il coraggio […], se davvero avevano il diritto di portare a gente simile nuove sofferenze, la violenza della guerra, il rischio della devastazione e del saccheggio: e in nome di che cosa. "In nome della libertà di scrivere dei libri, di pubblicare dei giornali, di eleggere dei rappresentanti? ... E la libertà di non avere fame, di abitare in luoghi più umani, di vestire dignitosamente?"». E il colonnello Orsini si risponderà, sarà costretto a rispondersi: «Verrà anche questo». Ma l'atto di fede del colonnello non coincide esattamente con quello di Sciascia, il quale si sforza, nello stesso anno in cui pubblicava *L'antimonio* (*Gli zii di Sicilia*, Torino, Einaudi, 1962), di indicare una via "ragionevole" per proseguire, ciascuno con le proprie armi, la necessaria lotta di liberazione. Atto di fede destinato ad evolversi, a mutare di significato, a declinare in forme nuove e diverse il sentimento di pietà che lo scrittore prova per i suoi uomini-personaggi (e il lessema «pietà» scorre e ricorre nelle pagine di questi racconti, così come aveva già pervaso le giovanili poesie de *La Sicilia, il suo cuore*, Roma, Bardi, 1952). Per quanto la cornice, nonostante lungo l'arco di un trentennio si sia rivestita della saggia esperienza di Colapesce, il quale dimostra all'ingenuo re che esiste il fuoco nel mare senza dover sacrificare la vita (*Il fuoco nel mare* è del 1975), rimanga pur sempre quella che viene descritta nel primo inedito racconto del 1947, *Il signor T protegge il paese* – forse più insieme di «appunti per una storia», che non racconto vero e proprio, così come recita il parentetico sottotitolo rinvenuto nel dattiloscritto. In uno stile acerbo e a tratti farraginoso, qui non soltanto vengono intavolati sulle stesse pagine il dagherrotipo di Pirandello, il tema della mafia, il senso della morte, il sentimento della vita, la questione del potere della borghesia, attraverso un lessico ricercato lontano dallo Sciascia a noi noto e che però ritroveremo disseminato nelle opere successive (valga per tutte la presenza del verbo «accagliarsi»); qui, in un commovente finale qoheletiano, in grado di riscattare l'intero racconto, è possibile rinvenire quel senso dello scorrere dell'esistenza, del ripetersi ciclico della vita e della morte, impigliato nel timore di non poter porre fine al susseguirsi fatuo ma ineluttabile di coloro che continueranno ad esercitare il loro potere sui poveri di ogni Regalpetra.

Eleonora Cardinale

Carlo Serafini
Il quinto comandamento. Studi su Federigo Tozzi
Manziana
Vecchiarelli Editore
2008
ISBN 978-88-8247-240-5

I cinque studi su Federigo Tozzi proposti da Carlo Serafini testimoniano una frequentazione quasi decennale dell'opera tozziana da parte dell'autore, che dimostra di saper spaziare con sicurezza e con piglio disinvolto dai romanzi alle novelle, agli scritti saggistici dello scrittore senese. Il disegno del volume, secondo quanto precisa l'autore stesso nella premessa, consiste nell'«evidenziare come in Tozzi il processo creativo dello scrittore abbia preso nel corso degli anni il sopravvento su quello distruttivo e autodistruttivo dell'uomo». L'autore si pone subito sulla scia della lezione di Debenedetti, colui che ha sottratto lo scrittore di *Con gli occhi chiusi* all'area del naturalismo per inserirlo tra i padri del romanzo italiano del Novecento. Proprio Debenedetti, come sottolinea Serafini, «negli Anni Sessanta rivoluziona la visione che si ha dello scrittore senese, vedendo nell'elemento autobiografico, e in maniera preponderante nelle ferite inferte a Tozzi dal padre tiranno, non più un limite ma una via di accesso alla sua arte». L'unica azione possibile per eliminare la figura paterna, che causa in Tozzi un complesso di castrazione tale da inibirlo nei comportamenti affettivi e sociali, è per lui proprio la scrittura. E Serafini, proponendo un titolo quale *Il quinto comandamento*, intende entrare subito nel merito della questione più spinosa, dà immediatamente al lettore una chiave di accesso alla lettura del libro. Il quinto comandamento può essere sia "Non uccidere" sia "Onora il padre…", a seconda se si tiene per buona la versione della Bibbia o quella del Catechismo della Chiesa Cattolica. Si capisce allora come l'autore scelga per il suo volume un titolo ironico, quanto mai provocatorio.
Il quinto comandamento è anche il titolo di uno dei saggi centrali e più interessanti del libro, dove viene proposta un'analisi dettagliata del finale di *Con gli occhi chiusi*, *Il podere* e *Tre croci*. Il problema del finale riguarda soprattutto il romanzo di Pietro e Ghisola: oltre a quello definitivo dell'edizione a stampa, che però Tozzi scrisse "controvoglia" come informa sua moglie Emma, si rintracciano in realtà altri quattro finali. Si può trovare un primo finale narrativo della storia, anche se si è fuori dal libro, in una lettera del 1903 che lo scrittore scrisse alla moglie: Isola, prostituta ormai vecchia e non più desiderata, muore. Al "sessennio di Castagneto" risale un finale mai usato, salvato in otto cartelle manoscritte, che si possono leggere con il titolo di *Pietro e Isola* nell'edizione completa delle *Novelle*: Pietro, dopo la scoperta del tradimento, accetta l'amore della donna, per poi distaccarsi per sempre da lei. Un finale con il matrimonio tra i due è quello leggibile nell'ultima e unica cartella superstite del dattiloscritto, mentre ai tempi del dattiloscritto in lettura l'intenzione dello scrittore era concludere con "Vide il suo ventre", ma il finale fu poi cambiato su pressione di Borgese e Ofelia Mazzoni. Emerge chiaramente come Tozzi non riusciva a scrivere quel finale: si passa infatti dal perdono, al matrimonio, alla fine dell'amore. Serafini, allora, sofferma la sua attenzione sul finale degli altri due romanzi. In realtà *Il podere* fu scritto in modo rapido e lineare, ancora più rapida e lineare appare la scrittura di *Tre croci*. Perché allora quell'incertezza nello scrivere il finale di *Con gli occhi chiusi*? Pietro, a causa della castrazione inflittagli dal padre, vive senza vedere; una volta scoperto il tradimento, non sa come comportarsi, deve capire il motivo della sua inadeguatezza a vivere, ma si troverà nell'impossibilità di esprimersi: «Il senso del romanzo – nota giustamente l'autore – è capire cos'è che non lo fa vivere, è scoprire cos'è che gli ha chiuso gli occhi. E da qui l'immobilità, non sa cosa possa essere, deve scoprirlo, deve tentare più volte: ecco che non viene il finale. Pietro alla fine del romanzo scopre che la vita è più grande di lui, e non sa più che fare: non sa se odiare Ghisola, perdonarla, amarla, lasciarla, sposarla dopo morto il padre o non amarla più». Per superare quell'*impasse* bisogna uscire dal complesso di castrazione, bisogna uccidere la figura paterna: questo avviene ne *Il podere* e in *Tre croci*. Per eliminare il padre i pro-

tagonisti dei due romanzi eliminano la roba che hanno ereditato da lui: il podere e la libreria. A proposito del *Podere* Tozzi scrisse alla moglie: «Io non so quel che ho fatto … pensa che io non riesco a sapere cos'è… ma deve essere bello, perché ho detto quel che da tempo sentivo che dovevo dire». Ora, quindi, i finali riescono perché è emerso quel qualcosa che prima non si riusciva a dire, cioè il potere inibitorio del padre. Con la distruzione della roba Tozzi compie la propria vendetta. La stessa dinamica si può rintracciare non solo nei due romanzi, ma anche per esempio in un racconto come *La casa venduta*, dove il figlio svende la casa che era costata enormi sacrifici al padre.
Non è casuale il riferimento a una novella, Tozzi viene infatti considerato uno dei più grandi novellieri dell'età moderna. E uno dei meriti di Serafini è quello di aver dato ampio spazio nel suo volume all'analisi delle novelle. Proprio da un attento studio delle novelle nasce uno dei saggi più rilevanti dell'intero libro: *La rabbia e lo schifo. Le rappresentazioni del cibo*. L'autore procede a un lavoro di scavo, scandaglia in profondità i testi dello scrittore per poi avanzare delle proposte critiche. Serafini, analizzando le scene legate al cibo, nota come soprattutto nelle novelle quando viene nominato il cibo ci si trovi di fronte, con numerose varianti, a una medesima dinamica: «una persona che guarda un'altra mangiare, una descrizione rapidissima […] e poi delle esplosioni di nervosismo o di violenza a volte improvvise e irrefrenabili». Torna nelle novelle con troppa frequenza l'equazione cibo-violenza. È il caso della novella *Ozio* o de *La zitella ghiotta*. Attorno al cibo gravita la violenza, la rabbia, lo schifo, ma il cibo rappresenta la vita: Tozzi «si ribella alla vita e sfoga sulla pagina la sua rabbia con improvvise manifestazioni di violenza». Tuttavia il cibo è anche strettamente legato alla figura paterna, proprietario di una trattoria: la tavola, infatti, è l'emblema della sua potenza. Nella novella *Il padre*, per esempio, lo scrittore offende il padre sulla tavola, osservando lo schifo che procura un uomo del genere nell'atto nutrizionale. Nella novella *La scuola d'anatomia* Tozzi riesce ad avvicinarsi al cibo attraverso il cameriere Modesto, che fa sentire lo studente dell'Accademia accolto all'interno dell'osteria. Modesto rappresenta il ruolo che avrebbe dovuto avere il padre, ma rimane soltanto un'illusione.
Il potere castrante della figura paterna inibisce Tozzi anche e soprattutto nel rapporto amoroso. Nel saggio dal titolo *Il supplizio di Tantalo. L'apocalisse amorosa* l'autore prende in esame le varie valenze assunte dal sentimento amoroso all'interno dell'opera tozziana: si passa dall'amore coniugale alla passione per altre donne, dall'illusione d'amore all'amore mancato, all'amore mercenario. Allo scrittore è concesso solo desiderare la donna amata, un desiderio che però non può essere mai afferrato: l'esperienza amorosa è «lo specchio per Tozzi della propria incapacità-impossibilità di cogliere quei frutti che sono lì, a portata di mano». La donna amata, allora, è meglio se morisse perché così non sarebbe più lo specchio della sua incapacità.
Dal primo saggio sullo scrittore, la natura, gli animali – *Il desiderio e l'istinto* – all'ultimo dedicato a *Tre croci – Il riposo di Sisifo* – Serafini dimostra, dunque, come nello studio dell'opera tozziana sia necessario ancora partire da interpretazioni critiche già consolidate, quelle debenedettiane, dalle quali è difficile prescindere, ma attraverso esse egli giunge a proporre nuove linee interpretative, ad avanzare nuove ipotesi del tutto degne di attenzione.

Elisabetta Carta

Lavinia Spalanca
Il martire e il disertore. Gli scrittori e la guerra dall'Ottocento al Novecento
Lecce
Pensa Multimedia
2010
ISBN 978-88-8232-793-4

La ricerca di angolature sbieche attraverso cui guardare la guerra conduce Lavinia Spalanca a selezionare per questo saggio un *corpus* «variegato» (p. 14), originale e abbastanza sorprendente: l'autrice, dottore di ricerca in Italianistica a Palermo, insegnante e giornalista pubblicista, ne *Il martire e il disertore. Gli scrittori e la guerra dall'Ottocento al Novecento,* dopo un primo breve capitolo introduttivo, giustappone cinque piccole monografie su autori che hanno sì fatto della guerra «materiale di riempimento» (questa una possibile definizione di "tema" data da Giorgio Pozzi in *Temi, topoi, stereotipi*, in *Letteratura italiana*, III/1. *Le forme del testo. Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, 1984, p. 391) delle loro opere, ma che – ed ecco la prospettiva inedita – non hanno partecipato direttamente ad alcun conflitto. L'itinerario critico prende così le mosse dall'«ansia sperimentale» (p. 26) del Tarchetti di *Una nobile follia*, romanzo della «dis-integrazione» (p. 28) formale e ideologica (del 2009 è l'edizione a cura della stessa Spalanca per i tipi di Giorgio Pozzi), al recentissimo *Paese dei Mezaràt*, autobiografia trasfigurata di Dario Fo, passando per i *Bozzetti* deamicisiani, le *Novelle della guerra* di De Roberto e le composite scritture di Piero Chiara: il *Diario 1940* e i suoi romanzi più tardi, nei quali ancora il tema della guerra fa capolino.
La prospettiva appare senza dubbio inusuale, non tanto per la *varietas* del corpus (dal romanzo al bozzetto, dalla novella all'autobiografia, con innesti e contaminazioni di scrittura epistolare e prettamente diaristica), che anzi dà piacevole movimento al percorso critico restituendo la grande varietà di generi e una certa tendenza all'ibridazione tipiche della modernità letteraria, quanto appunto per la scelta di evitare programmaticamente gli scritti di autori reduci: lungi dall'essere casuale, tale impostazione è giustificata dalla volontà di indagare il tema-guerra, così cruciale per l'esperienza umana e già oggetto di molteplici studi soprattutto in area francese e anglosassone, dal punto di vista della sua «formalizzazione artistica» (p. 13) piuttosto che dalla diretta espressione dell'*Erlebnis* individuale. Appaiono cioè centrali, nella scelta critica dell'autrice, più le «possibilità inventive della scrittura di guerra» (ibidem) che non la «dimensione contenutistica» (ibidem), che sembra trovare nell'esperienza vissuta e nel suo racconto memoriale un limite più che una risorsa, una briglia piuttosto che uno sprone.
Assumendo come prevalente riferimento critico un recente saggio di Antonio Scurati (*Guerra. Narrazioni e culture nella tradizione occidentale,* Roma, Donzelli, 2007) – non uno studioso di letteratura ma soprattutto di linguaggi televisivi, romanziere interessato alla riflessione sulle modalità espressive della violenza e della guerra – l'autrice intende mostrare come il progressivo svuotamento dell'esperienza del combattente moderno e contemporaneo possa determinare una narrazione della guerra «*per viam negationis*» (p. 21): laddove la guerra vissuta, come già nel 1936 aveva rilevato Benjamin, diviene irraccontabile, a trovare voce e ascolto (cioè scrittura e lettura) è invece la guerra *narrata*, fino al paradosso per cui l'esperienza vitale, e mortale, di milioni di individui si può tradurre in modo (più?) efficace proprio nel racconto di chi non ha combattuto. La «rapsodica disamina» (p. 23) de *Il martire e il disertore* offre così certamente, a chi si occupa di letteratura di guerra, interessanti spunti e voci nuove, punti di vista ignorati perché estranei al canone degli autori-combattenti generalmente indagato: le pagine sulla prostituzione di guerra della *Cocotte* di De Roberto, ad esempio, restano memorabili, e ben fa la Spalanca a ricordarle perché illuminano «il lato più prosaico e meno idealizzante dell'evento bellico» (p. 106); altrettanto brillanti, ancora del siciliano, le pagine di *All'ora della mensa* sui campi di concentramento della Prima guerra mondiale, che ricordano le altrettanto forti te-

stimonianze dirette di Salsa e Gadda, le «pagine più intense del racconto, quasi – sottolinea la Spalanca – un preludio mostruoso alle descrizioni dei campi di sterminio nazisti» (ivi, p. 134).
Resta tuttavia a chi legge il dubbio che si possa realmente e a fondo compiere «un'indagine dei rapporti tra esperienza bellica e narrazione letteraria» (ambizioso oggetto di studio dichiarato dall'autrice nel primo capitolo, p. 13) laddove quell'«esperienza» semplicemente non esista, e addirittura, come nel caso di Piero Chiara, sia «l'inesperienza della guerra» (p. 150) e la successiva ricostruzione «a partire da testimonianze altrui o da documenti d'archivio» (p. 149) a consentirne il racconto.
Se cioè è pienamente fondato affermare che l'esperienza moderna del conflitto si configura in termini di negazione, ineffabilità (conseguenza, come già lucidamente mostrato dalla *Chartreuse* di Stendhal, dell'invisibilità che traduce l'insensatezza), assenza più che presenza – assenza di senso, di epos, di sacro e di «teologico», come giunge ad affermare la Spalanca (p. 14: «se nei primi decenni del XX secolo lo scontro armato è rappresentato come orrendo stillicidio […] è perché è venuta meno la giustificazione teologica del conflitto») –, pare un poco forzata la sovrapposizione radicale e totale, senza paralleli e letture comparate, di chi quell'esperienza d'assenza, per così dire, ha compiuto (Comisso, Lussu, Fenoglio, citati *en passant* nello studio), con chi, assente dall'esperienza, ha vissuto la guerra ai margini e soprattutto dei margini può raccontare. Significativa in questo senso la posizione di De Amicis, la cui «bravura» (p. 53) risiede proprio nel «predominio della finzione letteraria sulla contingenza storica» (ibidem), al punto che «il racconto delle battaglie occupa una posizione marginale all'interno dei bozzetti, forse in virtù dell'attitudine poco guerresca dello stesso narratore» (p. 70). Le notizie e le considerazioni sui *Bozzetti* deamicisiani, puntuali e accorte, raccontano dunque molto dell'identità metamorfica, complessa e sofferta di un autore così spesso trascurato e misconosciuto, ma non abbastanza di quel complicato processo che traduce in parole l'indicibile esperienza della guerra, la complicata "formalizzazione", appunto, un vissuto informe o tragicamente deformato dalla violenza umana. Se nel caso del nostro Ottocento è difficile trovare modelli alternativi tra scrittori che hanno esperito la guerra, ed il confronto Tarchetti/De Amicis pare irrinunciabile e di per sé eloquente, nella trattazione del Novecento sarebbe stato forse auspicabile allargare il canone a comprendere qualcuno degli autori che l'esperienza della guerra e il problema della sua narrabilità hanno concretamente affrontato, soprattutto per mettere alla prova (ed eventualmente rafforzare) l'ipotesi della Spalanca sulla maggiore significatività, in ambito letterario e retorico, degli scrittori che, pur lontani dal campo di battaglia, dalle trincee, dalle montagne della Resistenza, «ne hanno compreso lo stesso la terribile esemplarità» (p. 14).

Fernando Garreffa

Beatrice Stasi
Svevo
Bologna
Il Mulino
2009
ISBN 978-88-15-12815-7

«E ora che cosa sono io? Non colui che visse ma colui che descrissi» (ITALO SVEVO, *Le confessioni del vegliardo*, in Idem, *Romanzi*, a cura di M. Lavagetto, Torino-Parigi, Einaudi-Gallimard, 1993, p. 922): potrebbe essere questo il filo conduttore della monografia che Beatrice Stasi dedica alla figura di Italo Svevo all'interno della collana *Profili di storia letteraria*, curata da Andrea Battistini per le edizioni "il Mulino". L'opera, suddivisa in sei agili capitoli, ripartiti secondo un criterio cronologico-tematico che ben si presta alle caratteristiche dell'avventura letteraria dell'autore triestino, si avvale di uno stile fluido e scorrevole, colto e semplice allo stesso tempo, per mettere in evidenza gli snodi cruciali della biografia, della poetica e dell'interpretazione critica sveviane (ricorrono, tra gli altri, i nomi di Debenedetti, Lavagetto, Langella, Camerino). Si principia con le vicende biografiche (il primo capitolo tratta della formazione culturale di Ettore Schmitz, il secondo affronta la sua prolungata adolescenza triestina, che termina con la maturità borghese del matrimonio con la facoltosa cugina Livia Veneziani), si procede con tre capitoli tematici dedicati ai romanzi e si chiude con una (forse un po' troppo) rapida panoramica sugli ultimi anni di vita di Svevo. A completare il testo vi sono un'approfondita *Cronologia* e una scheda bibliografica minima, che ha lo scopo di indirizzare il lettore che voglia affrontare altri testi p*er saperne di più* (come recita il titolo della stessa sezione). Lo schema interpretativo che collega le varie parti dell'opera sembra l'evidenziazione dello stretto rapporto osmotico che lega in maniera bidirezionale vita e letteratura (o, per meglio dire, vita e scrittura) in Italo Svevo: dalla scontata rilevanza delle pagine del diario del giovane fratello Elio per la ricostruzione dei primi passi letterari di Ettore Schmitz, alla celata incapacità di rinunciare al vizio della pagina scritta (e del surrogato del violino) da parte dell'imprenditore imborghesito, fino alla creazione letteraria de *L'ultimo personaggio: Italo Svevo* (come recita il titolo del secondo paragrafo del sesto capitolo) dopo la pubblicazione e il successo de *La coscienza di Zeno*. È la parola, con i suoi meccanismi retorici e comunicativi, a risaltare non solo nelle opere di Italo Svevo, ma anche nel suo percorso esistenziale, in una sorta di gioco di specchi di carta che accomuna la creazione personale che Ettore Schmitz fa dei suoi pseudonimi letterari a quella dei protagonisti delle sue opere. Su tale sfondo interpretativo, che avvisa dell'importanza della retorica letteraria del sé in quella continua proposizione della propria biografia che Svevo opera, si colloca una disamina che valorizza, e qualche volta arricchisce, gli apporti della critica sveviana. È così che, per fare solo alcuni esempi, il lettore può soffermarsi a considerare il socialismo utopico del giovane Ettore Schmitz (che si riflette nel racconto *La tribù*, pubblicato il 1° novembre 1897 ed è presente in alcuni passaggi di *Senilità*, ma che sembra liquefarsi, in una lettera alla moglie del 10 maggio 1898, alla luce del terrore per i moti di piazza che seguirono alla dura repressione del generale Bava Beccaris) o l'approfondimento del rapporto, non sempre pacifico, tra Svevo e Schopenhauer in *Una vita* (mentre solo alcuni cenni vengono riservati a quello con Darwin) o, ancora, i rapporti di forza dei personaggi e il valore narrativo strutturante delle loro contrapposizioni, per finire con l'interessante chiave di lettura de *La coscienza di Zeno*, che ne interpreta «il complesso di Edipo come una figura dello schermo sovrapposta a un meno confessabile "complesso di Caino", per utilizzare un'etichetta ispirata da quelle radici ebraiche lasciate in ombra da Ettore Schmitz. Il fantasma del fratello morto giovane – evocato come assenza nelle prime pagine del libro – è il rivale col quale Zeno deve davvero fare i conti» (p. 135). A proposito del complesso edipico zeniano, rimane nel bozzolo, come traccia ermeneutica che, consapevolmente, si preferisce non seguire in profondità, la rilevanza che

ebbero per l'evoluzione della poetica di Svevo le relazioni letterarie e biografiche che egli intrattenne con Sigmund Freud e, soprattutto, con la più generale cultura psicoanalitica; poco spazio è riservato anche all'influenza che la cultura ebraica ebbe per la creazione degli inetti sveviani (anche se non manca il riferimento a *Sesso e carattere* di Otto Weininger), che invece vengono investigati nella consistenza narrativa delle loro più ampie radici autobiografiche e dei loro rapporti intratestuali con gli altri personaggi.
La monografia della Stasi si presenta come un buon viatico per chi voglia addentrarsi nel panorama narrativo della letteratura sveviana, con la necessaria, e scontata, avvertenza che l'interpretazione della parola dello scrittore triestino non si esaurisce in queste pagine e continua al di fuori dell'elegante e sobrio paratesto in cui sono confezionate.

Giuseppe Lo Castro

Natale Tedesco
L'occhio e la memoria. Interventi sulla letteratura italiana
Acireale
Bonanno
2009
ISBN 978-88-7796-542-8

L'ultimo libro di Natale Tedesco, *L'occhio e la memoria. Interventi sulla letteratura italiana*, è una raccolta saggi di critica militante: relazioni, presentazioni, recensioni di opere e interventi teorici. Si tratta solo in parte della ripresa di un volume precedente dal titolo quasi identico, speculare (*Interventi sulla letteratura italiana. L'occhio e la memoria*, Siracusa-Palermo-Venezia, Lombardi, 1993), raddoppiato dalla corposa aggiunta di ventuno nuovi saggi.
Il sottotitolo delinea subito il carattere politico-culturale della scrittura critica del volume: un impegno a promuovere e discutere autori e opere, con lo sguardo contemporaneamente rivolto all'osservazione attenta del testo nelle sue peculiarità storiche, ma anche al presente cui l'opera letteraria continua a parlare e ai lettori di oggi che possono avvalersene. In questo, Tedesco non rinuncia alla «funzione civile» della mediazione critica, accompagnando e giudicando le opere, di cui è sempre interessato a cogliere il cuore e il valore letterario e sociale, piuttosto che il dettaglio analitico fine a se stesso.
Nello specifico, le pagine attengono in larga prevalenza la letteratura siciliana, quasi a dispetto del sottotitolo. E qui si vuol piuttosto sottolineare l'importanza strategica che nella cultura italiana moderna e contemporanea il critico ha, nella sua lunga carriera, assegnato alla scrittura dei siciliani, come pure il segno di una fedeltà a una linea di ricerca rilevante nel contributo alla valutazione di questa decisiva "tradizione". A Verga De Roberto Pirandello Brancati Sciascia sono dedicati alcuni capitoli pregnanti del volume. A una individuata "tradizione" siciliana Tedesco connette gli autori dell'ultimo scorcio del secolo scorso da Bonaviri a Consolo e Camilleri, fino alla curiosa e attenta osservazione dell'attualità e alla segnalazione di un presente "stile del sud" in cui sono accomunati quei «narratori che intanto vanno al di là della cronaca per forza di scrittura» (p. 174). Si tratta prevalentemente di un giudizio di valore e di una risposta critica a etichette editoriali che riconoscono quasi esclusivamente la letteratura centro-settentrionale. Il sud dei vari «Abate, Montesano, Parrella, Starnone» e dei siciliani (Santangelo, Alajmo, Calaciura, Isgrò, Lagorio, ecc.) si segnala per una originalità sperimentale che lo rende più immediatamente vitale rispetto al conformismo delle logiche editoriali e delle scuole di scrittura. Con il dichiararlo «al di là della cronaca» Tedesco sottende anche il riconoscimento di uno statuto di interpretazione e riflessione sul presente cui la letteratura meridionale, «per forza» e per tradizione, non rinuncia.
Proprio di una «tradizione» dei siciliani, seguendo un'indicazione di Sciascia, buona parte di questo libro appare impregnato, a partire dal saggio che vi è dedicato e che prende le mosse dall'intervento sull'*Uomo del Verga* dello scrittore di Racalmuto. Sciascia suggerisce una sorta di genealogia critica siciliana, legata da una continuità e conformità territoriale, lungo una sequenza di ascendenze che risale a ritroso a costruire il repertorio o l'*humus* condivisa di una cultura forte. Per Tedesco la linea siciliana non segue però un percorso lineare ma si muove come una mappa insieme verticale e reticolare, secondo l'immagine di una «scala a chiocciola» (che è pure titolo di un altro suo libro, tutto "siciliano"); così è ad esempio per l'individuazione di un *Pirandello, 'traghettatore' tra Brancati e Sciascia*. Il critico inoltre precisa due filoni della «tradizione»: uno «epico-lirico» (Verga, Vittorini) e uno «saggistico-discorsivo» (De Roberto, Pirandello, Brancati, Sciascia), a partire da quello che definisce il «Rinascimento siciliano dopo l'Unità», spingendosi a proporre, sull'onda emotiva condivisa di un grande lutto della tradizione, il 1990 come una data spartiacque. La morte di Sciascia come già il silenzio di Verga. Per Tedesco sono due episodi chiave, il primo coglie subito, nell'impressione generale di un non sarà più come prima, il segno storiografico della fine di un'epoca; e a distanza di venti anni si può ri-

conoscere che gli eredi della tradizione sono alla ricerca di una nuova strada, anche se la fine di Sciascia non è la fine della linea siciliana e quel suggerire l'andare «al di là della cronaca per forza di scrittura» è un'implicita risposta alla domanda del 1998 che chiude l'intervento su Sciascia: «La morte di Sciascia […] avrà voluto significare in assoluto la fine della tradizione letteraria dei siciliani?» (p. 173).

Si tratta di una tradizione che Tedesco ha sondato in anni di militanza critica, di saggi e di ricerche già confluite in una originale e matura elaborazione nel volume 8 della *Storia della Sicilia* (Roma, Editalia-Sanfilippo, 2000), dedicato a *Pensiero e cultura letteraria dell'Ottocento e del Novecento.* Una storia letteraria che irrompe decisiva nella cultura italiana, come con profonda radicalità ha riconosciuto da non siciliano Carlo Madrignani (*Effetto Sicilia. Genesi del romanzo moderno*, Macerata, Quodlibet, 2007), e ne fonda la possibilità stessa del romanzo moderno. Contro le resistenze della tradizione italiana, l'«effetto Sicilia» è per Madrignani il detonatore che sancisce l'affermarsi della natura problematica e irriverente della verità romanzesca. Gli scrittori di Sicilia, a partire da Verga e De Roberto, sottomettono all'osservazione del vero ogni pregiudizio e da un punto di osservazione solo apparentemente periferico o laterale pongono l'attenzione sul male della società e della nazione. Questo ricercare la «vita nuda» senza pudore né resistenze, smaschera le ipocrisie sociali fino ai limiti dello scandalo e dell'oltraggio e costringe anche il lettore a fare i conti con meccanismi reconditi che lo riguardano personalmente. A suo modo la critica di Tedesco, muovendosi dall'interno della tradizione di cui in qualche modo è parte, intravede un'analoga cifra (per Pirandello ad esempio, propone una tensione alla «scrittura come disvelatrice della verità che le maschere le occultano», p. 61), ne suggerisce l'alterità rispetto al gotha della letteratura nazionale, interroga nei vari saggi la profondità di uno stile e la rete di relazioni tra i suoi interpreti.

L'occhio e la memoria propone interventi mirati e specifici; se è difficile darne conto nel dettaglio, se ne può sottolineare lo stile critico, capace di restituire la peculiarità di un romanzo o di un autore in una formula ad effetto. Ecco allora l'ossimoro «partecipazione assente» per Gina Lagorio, il «comico civico» di Camilleri, l'Alvaro «cartografo di topografie morali» (p. 90); altre volte la formula si estende declinando il rapporto privilegiato tra scrittura e vita: così in Cattafi «l'inventario del vivere corrisponde alla perdurante invenzione dello scrivere» (p. 210) e in Bufalino l'«esultanza triste, che celebra il trionfo della scrittura insieme alla sconfitta della vita» (p. 158). La definizione di Tedesco è cioè sempre suggestiva e mira ad evocare il clima di un'opera, secondo una strategia di restituzione, cui pure concorre il gusto per la lunga citazione, talvolta una pagina, a esporre uno stile di pensiero o di scrittura. Si tratta quasi di una personale antologia cui si rivolge il gusto compiaciuto del critico aspirando a condividere con i propri lettori il piacere della lettura e i significati emblematici che ne sa ricavare. Tedesco poi, quando tocca autori più canonici, non si accontenta delle interpretazioni consumate e delle acquisizioni condivise, vi aggiunge sempre del suo. Così per Pirandello ci propone la formula quasi hegeliana «il reale è sociale» per concludere che «se tutto ciò che è reale è sociale, tutto ciò che è sociale è teatrale» (p. 68); e per l'«epico-lirico» Verga, può sottolineare a proposito dell'impossibile nostos di 'Ntoni la «vittoria del romanzo sull'epos, del presente sul passato»; e quindi, con il sostegno di un'indicazione ritrovata di De Roberto, cogliere il doppio registro di «distrazione» e «mortificazione» verso la propria materia narrativa, a partire dal *Mastro-don Gesualdo*. Per questa via si spinge a sottolineare la cifra, trascurata nella critica, della «"diversione" del comico e nel comico», come potenziale esito del passaggio dal *Mastro* al mancato *Onorevole Scipioni* lungo una direttrice che conduce a De Roberto. Col che si conferma l'attenzione sempre storiografica della critica di Tedesco e l'uso anche concreto della sequenza di ascendenze/discendenze e parentele della «tradizione siciliana».

La citazione di un'osservazione di De Roberto per Verga, come prima quella di Sciascia sui siciliani, o un giudizio di Brancati su Pirandello, costituiscono spunti per indagare da un punto di vista inedito uno scrittore e a volte per seguire costellazioni di rapporti intellettuali. E questo metodo si rifrange anche in altri luoghi come nel bell'intervento su «Lucio Piccolo e la musica», dove lo spunto è un passo del noto giudizio di Montale che conduce, grazie a una serie di documentate relazioni intellettuali e riferimenti alla cultura musicale, a registrare quanto «nella versificazione, nel *poiein*, di Piccolo abbiano contato la fondante polifonia e la parzialmente alternativa dissonanza» (p. 227). Analogamente il «te-

ma» della prosa di Boccaccio è osservato con l'occhio di un'indicazione di Svevo per il quale l'autore del *Decameron* era «un innovatore per natura e per organismo più che per volere deliberato»: Tedesco ne segue le tracce soprattutto attraverso l'*Elegia di Madonna Fiammetta* e il *Filocolo* fino al capolavoro rintracciando il prevalere dell'esperienza e dei sentimenti naturali sulla tradizione letteraria e la sua influenza sulle costruzioni intellettuali di Boccaccio. Si può quindi osservare come questo libro proponga anche interventi di letteratura italiana generale e non si rinchiuda nell'alveo della cultura letteraria, ricercando relazioni con altre forme d'arte e di conoscenza, dalla musica alla pittura (si veda il contributo su Vittorini e Guttuso) e all'antropologia (gli scritti su Giufà o sul cibo e la cultura materiale), oltre a contenere alcuni interventi sul fare critica.

Alessandro Gaudio

Enrico Testa
Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo
Torino
Einaudi
2009
ISBN 978-88-0619-611-0

Sono due le modalità di rappresentazione romanzesca della realtà studiate da Enrico Testa in *Eroi e figuranti*: lo studioso genovese, che tra i suoi scritti annovera l'importante volume intitolato *Lo stile semplice. Discorso e romanzo* (Torino, Einaudi, 1997) – ma che per l'editore torinese ha pubblicato anche tre raccolte di poesie e un saggio su Montale –, lo fa, passando per il tramite di due tipologie di personaggi, determinanti al fine di vagliare le possibilità operative del testo narrativo. Da un lato, c'è l'eroe, personaggio convesso e assoluto, incapace di mutare, espressione esasperata della soggettività in conflitto col mondo e indice dell'autonomia della letteratura e del suo statuto trascendente; dall'altro, si trova il figurante, personaggio concavo e relativo, dotato di una pronunciata attitudine a porsi in relazione con il diverso e a esporsi apertamente alla sua radicalità, essendo poi in grado di eleggere questa peculiarità a guida della propria esistenza.
Significativa appare la scelta dell'autore di ridurre i vettori del romanzo a due unità soltanto: credo che questa opzione possa essere spiegata considerando *Eroi e figuranti* come un testo che completa il discorso sullo stile e la struttura del romanzo moderno intrapreso con il libro del '97: ora come allora, il discorso di Testa principia da una questione specifica e apparentemente limitata (allora, il tono medio e semplice connesso alla riproduzione del parlato adottato nella prosa narrativa italiana; ora, la considerazione che la definizione del personaggio possa racchiudere gli sviluppi diegetici e gli orizzonti conoscitivi dell'opera) che poi rivela significative connessioni con il funzionamento complessivo dei romanzi analizzati. È per questo che, di volta in volta, il discorso di Testa non resta confinato soltanto su un piano linguistico, stilistico o formalistico: partendo da una premessa semplice, lo studioso impiega un metodo più eclettico che gli consente di recuperare un'idea sul funzionamento della letteratura più comprensiva, umana, che la sottrae alle pastoie dell'accademismo e che tanta parte ha avuto nel processo di inesorabile allontanamento del lettore che ha fatto seguito al prevalere di un'idea di interpretazione eccessivamente legata a specialismi e a forme settoriali di sapere.
Testa, per così dire, riconsegna il romanzo all'uomo e non fa nulla per nascondere la sua predilezione per quel fenomeno di identificazione tra il lettore e i personaggi tanto osteggiato dallo strutturalismo: il personaggio, seppur di volta in volta considerato come effetto, funzione, operatore o algoritmo e, dunque, disumanizzato, è miracolosamente sopravvissuto e adesso sembra passare proprio da esso la correlazione tra l'irrealtà della storia raccontata e una possibilità imprevista del reale: «il personaggio – si sostiene nella premessa la volume – [è] […] il luogo di un commento e di un'interpretazione della vita reale che si realizza producendo una vita possibile» (p. 4). È così che in esso finiscono per coesistere, fantasmaticamente legati dall'intreccio, l'elemento artificiale e funzionale e la persona rappresentata con la quale il lettore si identifica e che diventa, così, reale, anzi, più che reale. Identificandomi con il personaggio compio, insomma, il primo passo verso la comprensione «di una possibilità dell'essere che [m]i mette in tensione e in questione» (p. 5): mettendo da parte la forma, preferendole la discontinuità, il molteplice, il possibile, la vita, il personaggio composito prospettato da Testa dà luogo a una definizione di identità più complessa, che lo studioso verifica sul romanzo contemporaneo, ma che ha ricadute evidenti anche sugli orizzonti conoscitivi ed etici della nostra realtà.
Tale verifica passa attraverso tantissimi *case studies* (i più noti romanzi di DeLillo, Coetzee, Marías, McEwan e Kiš, tra gli altri). Testa si serve, e mai scelta fu più indovinata, di *Estinzione*, l'ultimo romanzo di Thomas Bernhard, e analizza il modo in cui l'istanza totalizzante della voce che narra esaurisca e coinvolga l'intera realtà. La configurazione dell'io del protagonista nasce dal suo continuo porsi contro qualcuno o qualcosa, è cioè antagonistica. Questo «algoritmo disgiuntivo» – dichiara Testa – si

pone progressivamente al centro della macchina «enunciativa e narrativa del romanzo» (nelle descrizioni di figure, nelle interpretazioni di eventi e nelle riflessioni del protagonista), sino a coinvolgere l'intera realtà, come peraltro ammesso esplicitamente dallo stesso Murau, il personaggio principale di *Estinzione*, in una frase poi opportunamente ripresa in *Eroi e figuranti*, nel capitolo intitolato *Destini in decomposizione*: «dobbiamo essere a poco a poco contro tutto, per contribuire molto semplicemente all'annientamento generale» (p. 23). Questo meccanismo distruttivo, innescato dal dolore e dalla furia verbale che da esso scaturisce (come, d'altronde, da esso fluisce tutto il resto) finisce per coinvolgere Murau, primo e unico responsabile di un processo che, da antagonistico, diventa di autodissoluzione. È interessante e proficuo riportare la conclusione cui Testa, da analista attento dei fatti di lingua, perviene: «alla debolezza – estenuazione, resa o dissolvimento dell'io – raffigurata nella 'storia' corrisponde così – nello spazio dei personaggi assoluti – la forza del 'discorso': allegoria tonale di una verità a cui è impossibile qui rinunciare» (p. 26). Dunque, egli arriva a definire il tono del personaggio assoluto cercando di ricostruire quella relazione di implicazione reciproca che connette il soggetto all'oggetto (del resto, la forza argomentativa di *Eroi e figuranti* risiede proprio nella finissima lente linguistica di cui è dotato il suo autore e nel modo – mai pedante – nel quale essa viene usata).
Testa ritrova la stessa relazione antagonistica tra io e loro in Coleman Silk, protagonista de *La macchia umana* (2000) di Philip Roth; si tratta di un perfetto nichilista, la cui «ricerca dell'autodeterminazione assoluta» convergerebbe sullo «spirito dell'individualismo americano» (p. 79) a discapito del legame con i propri antenati e provocando l'interruzione dei rapporti con i parenti e gli altri membri della comunità. È giusto – è il quesito che Testa ricava da *La macchia umana* – che Coleman costruisca per sé un'identità del tutto sciolta dai legami col passato e infliggendo ai propri affetti un dolore irreparabile? Roth, anche per bocca del suo narratore, sembra rispondere affermativamente alla questione, anche se Testa si sforza di cogliere un riscontro etico differente in una frase («si può arrivare a controllare la propria vita solo fino a un certo punto», p. 80) pronunciata nel romanzo dalla sorella del protagonista, quando in realtà Ernestine sembra comunque tentare di giustificare le scelte comportamentali di Coleman, adducendole a una ragione insondabile per l'uomo. Insomma, a differenza di quanto sostiene Testa, non ci sarebbe alcuna critica espressa dall'autore sullo statuto rigido e assoluto di Coleman (come d'altronde lo stesso Bernhard, quindici anni prima, non avrebbe mai pensato di criticare il suo Murau e, con esso, tutto l'impianto della sua opera), anche se non nego che il romanzo di Roth contenga alcuni elementi di criticità che corrompono e rendono maggiormente articolato lo statuto del reale là evocato. Certo, è indubbio che l'io che entra in relazione con l'altro ponga all'ordine del giorno la dimensione etica e ciò consente all'autore di *Eroi e figuranti* di trovare nel personaggio relativo la raffigurazione della critica pronunciata dal romanzo più recente nei confronti della «tradizione modernista di stampo nichilistico» (p. 78) e, di conseguenza, del personaggio assoluto e del vuoto di prospettiva che esso incarna.
Ciò è più evidente in Austerlitz, protagonista dell'omonimo romanzo di Sebald del 2001, dotato di un io – definito «periferico» (p. 94) da Testa – che, come «una casella vuota» (p. 93), si riempie nel corso della narrazione mediante un procedimento di ricostruzione a ritroso: ciò avviene tramite un recupero memoriale imperfetto, impreciso (mai onnivoro o restauratore) che, passando dall'errore, dall'intravisto e da un «rapporto mai abolito con le figure di cui è alla ricerca» (*ibidem*), perviene alla determinazione di una nuova realtà.
È chiaro che ci si trova su un piano diverso rispetto alle narrazioni di Bernhard e di Roth, ma si rischia di incorrere in una forzatura se da un principio di distinzione (funzionale a livello stilistico e giustificato sul piano tipologico) si cerchi di desumere una regola, per così dire, storico-creativa che ambisca a spiegare il modo in cui la prevalenza del personaggio assoluto sia stata sostituita, nelle narrazioni contemporanee, dal prevalere del personaggio relativo. È un peccato veniale che, però, rischia di contraddire un assunto diffusamente ammesso dallo stesso Testa, secondo cui il personaggio assoluto e il personaggio relativo sono due «poli d'attrazione più che due realtà stabili e a tutto tondo» (p. 96) che danno luogo *insieme* alla complessità del romanzo novecentesco contemporaneo. A proposito di esso, molto può dire il modo in cui le due figure che Testa delinea così bene coesistono e confliggono; se, invece, le si separa o si accorda loro un ordine temporale positivo (come quello che governa il succedersi di azione e reazione), allora forse servono di meno.

Antonio Lucio Giannone

Enrico Tiozzo
Lo spettatore della vita. Poetica e poesia della contemplazione nella narrativa di Michele Saponaro
Roma
Aracne
2010
ISBN 978-88-548-3146-9

Con questo lavoro Enrico Tiozzo prosegue nella sua meritoria indagine sulla narrativa italiana cosiddetta "di consumo" dei primi decenni del Novecento, quasi completamente dimenticata dalla critica più recente. Iniziò qualche anno fa con *Il romanzo blu. Temi, tempi e maestri della narrativa sentimentale italiana del primo Novecento* (Roma, Aracne, 2004-2006), una poderosa opera in cinque volumi in cui sono presi in esame scrittori un tempo assai famosi come Guido da Verona, Lucio d'Ambra, Luciano Zuccoli, Pitigrilli. Ad essa successivamente si sono aggiunte due altre corpose monografie su Mario Mariani (*Il poema di un'idea. Sovversivismo e critica della società borghese nell'opera di Mario Mariani*, Roma, Aracne, 2007) e ancora su da Verona (*Guido da Verona romanziere. Il contesto politico-letterario, i temi, il destino*, Roma, Aracne, 2009). Ora è la volta di Michele Saponaro, nato a San Cesario di Lecce nel 1885 e morto nel 1959 a Milano, dove visse dal 1914 e si affermò come uno dei narratori di maggiore successo in campo nazionale. Prolifico autore di romanzi, racconti, biografie, libri di viaggio e per ragazzi, di testi teatrali e di poesie, Saponaro, al quale è stato dedicato un Convegno internazionale di studi, svoltosi presso l'Università del Salento e a San Cesario nel marzo del 2010, pubblicò le sue opere con i maggiori editori del tempo (da Treves a Mondadori a Garzanti).
Nel libro l'autore, che insegna Letteratura italiana nell'Università di Göteborg, ripercorre passo passo tutta la produzione narrativa dello scrittore salentino che comprende oltre trenta volumi, analizzando accuratamente ogni opera. Si parte così dalle prime raccolte di racconti, *Le novelle del verde* (1908) e *Rosolacci* (1912), per arrivare all'ultimo romanzo, *L'ultima ninfa non è morta* (1948), non trascurando altri scritti, come il *Viaggio in Norvegia* (1926) e il *Diario*, apparso postumo nel 1962. Ricchissime sono le note a piè di pagina che costituiscono quasi un'ideale antologia della narrativa di Saponaro e dei principali giudizi critici espressi sulle sue opere. Ne viene fuori un ritratto a tutto tondo che non vuole essere un'apologia ma una rilettura critica, a tratti anche severa e impietosa, ma che ha il merito di trarre questo scrittore dall'oblio in cui era caduto ingiustamente dopo la morte.
Nelle prime novelle che risentono dell'influenza dannunziana, oltre a una forte carica sensuale, comincia a emergere quella tendenza alla contemplazione che per Tiozzo è la caratteristica prevalente della narrativa di Saponaro. Anche nei primi romanzi che gli assicurarono un'ampia notorietà, *La vigilia* (1914) e *Peccato* (1919), è possibile notare questa caratteristica, ma qui è presente anche uno dei motivi che compare più frequentemente nelle sue opere, cioè il ritorno alla terra, vista soprattutto come fonte di rigenerazione per l'uomo. Nel secondo si affaccia anche un altro tema ricorrente, quello dell'incesto, di cui l'autore cerca di dare addirittura una giustificazione teorica.
Nel 1920, insieme a un romanzo, *Fiorella*, che venne apprezzato dai critici dell'epoca (compreso Borgese), ma che Tiozzo giudica «sostanzialmente privo di trama e d'azione», anche se «di raffinata eleganza formale» (p. 109), Saponaro pubblicò una delle sue opere migliori, *La casa senza sole*, ristampata nel 2010 presso le Edizioni Lupo di Copertino (Lecce) con una *Introduzione* dello stesso Tiozzo. Ispirato alla prima guerra mondiale, il romanzo, che è scritto in forma di diario, costituisce una «dolorosa metafora dell'amore materno o, meglio, dell'amore per i figli» (p. 117).
Contemporaneamente ai romanzi, in tutti questi anni, lo scrittore porta avanti, spesso per esigenze commerciali, una produzione novellistica minore nella quale ritornano alcuni dei suoi temi preferiti e in cui compare a volte una singolare vena umoristica.
Nel romanzo *Nostra madre* (1921) la tematica sociale (l'occupazione delle terre da parte dei contadini del Salento) si fonde col dramma borghese, mentre in *L'altra sorella* (1922) Saponaro sviluppa com-

piutamente il tema dell'incesto, giustificato con un atteggiamento polemico e di rivolta contro la società borghese e contro i suoi valori tradizionali. Con il ciclo *Un uomo*, composto di due soli romanzi, *L'adolescenza* (1924) e *La giovinezza* (1926), lo scrittore volle comporre invece una sorta di «autobiografia sentimentale» (p. 187). Ma mentre la prima opera è una sorta di *summa* dei temi e dei paesaggi da lui prediletti, la seconda viene giudicata dal critico un romanzo di formazione sostanzialmente fallito. Anche i romanzi d'impianto mitologico-fiabesco-fantastico, come *La bella risvegliata. Viaggio nel mio giardino* (1924) e *La città felice* (1934) non sono tra le prove migliori di Saponaro, mentre *Paolo e Francesca* (1930) presenta alcune incongruenze narrative.
Più felici, per Tiozzo, sono alcune opere che si avvicinano al "romanzo blu", come *Io e mia moglie* (1929) e *Bionda Maria* (1936). Nella prima si rivela l'atteggiamento contemplativo del protagonista, «spettatore delle cose» (p. 257), che Tiozzo assume a simbolo della produzione saponariana. *Bionda Maria* invece fonde vari generi e filoni narrativi: da quello "campestre" al romanzo di viaggio, da quello sentimentale a quello "coloniale". Meno riuscito è un altro romanzo di argomento sentimentale, *Il cerchio magico* (1939) che riprende stereotipi della narrativa protofemminista di fine Ottocento.
L'ultima opera narrativa, *L'ultima ninfa non è morta* (1948) è quasi l'apoteosi della poetica saponariana dello spettatore alla finestra, essendo costituita da una serie di quadretti o bozzetti paesani, tenuti insieme dalla cornice del succedersi delle quattro stagioni in un paese meridionale.
Tirando le fila, in conclusione, Tiozzo ritiene che le qualità migliori di Saponaro siano l'attitudine alla riflessione e la grande maestria stilistica, che si rivela nelle eccellenti capacità descrittive e nel senso vivissimo del colore, mentre ne individua i limiti nella povertà dell'invenzione romanzesca, nella lentezza del ritmo narrativo e nell'incapacità di dare profondità psicologica ai personaggi.

Katia Trifirò

Dario Tomasello, Francesca Polacci
Bisogno furioso di liberare le parole. Tra verbale e visivo: percorsi analitici delle Tavole parolibere futuriste
Firenze
Le Lettere
2010
ISBN 978-88-6087-305-3

Una vicenda critica ancora per molti versi nebulosa, percorsa da non risolte ambiguità e appannata da elusive zone d'ombra, sembra segnare fatalmente le sorti squisitamente letterarie del movimento futurista se, nell'anniversario della sua fondazione e ad onta di una notevole messe di pubblicazioni che ne hanno indagato a più livelli la complessità, tuttavia controversa permane la disamina di alcune primarie questioni di ordine teorico. Tra cui inderogabile, circoscrivendo il raggio d'analisi alla sfera degli esiti poetici, appare il quesito circa l'effettiva traiettoria di questi ultimi in rapporto ad una dimensione cronologica che richiede una più accorta periodizzazione, alla luce di una condizione crepuscolare – segnalata in particolare da Gaetano Mariani in un celebre saggio – destinata a lambire più che occasionalmente i margini futuristi: alterati, nella fisionomia perentoria tracciata dal fondatore, dall'innesto fecondo di elementi eterogenei sedimentati nella tentazione simbolista, e versoliberista, con cui la compagine futurista si confronta a più riprese.
È a partire da questa premessa, nella prospettiva di un rinnovato e necessario sondaggio delle specificità del movimento marinettiano, che l'opera di Dario Tomasello e Francesca Polacci, suffragata da una ricchissima appendice iconografica, compie un inedito e proficuo viaggio diretto all'esplorazione del dispositivo tecnico-stilistico centrale nella produzione letteraria futurista, quel paroliberismo che costituisce la sigla inequivocabile delle sperimentazioni estetiche di Marinetti e sodali. Indissolubilmente connesso all'urgenza bellica e alla rinnovata fiducia nella parola, che deflagra contaminando le arti e «inscrivendosi in una logica extrapoetica o addirittura antipoetica» (Tomasello, p. 35), il «bisogno furioso di liberare le parole» dichiarato nel manifesto tecnico della letteratura futurista del 1912, si connota in senso politico-antropologico, *medium* paradigmatico dell'impeto della guerra adeguato ai caratteri dell'uomo moltiplicato. Offrendo uno sguardo incrociato, nel doppio profilo di analisi delle trasformazioni letterarie e del sistema di segni messo in discorso, secondo la peculiare pertinenza di carattere verbo-visivo in cui le tavole parolibere si iscrivono, il volume interroga sincreticamente i luoghi di fusione tra parola e segno, soglie alchemiche dove la materia incandescente, da leggere e da guardare, decanta sullo spazio bianco della pagina tendendo verso una figuratività iconica che lascia tracimare la poesia in pittura. Dalla primigenia formulazione delle parole in libertà, bandite dal fondatore del futurismo con un'enfasi presaga del destino bruciante e fugace di un tentativo destinato a implodere entro la propria assolutezza, l'opzione linguistica e stilistica da esse chiamata tumultuosamente in causa si risolve nella dimensione extraletteraria delle tavole parolibere, «elegante riduzione del fenomenico a motivo estetico» (Tomasello, p. 69), letteratura *manifesta* nel senso di «modulo espressivo che fa della cura della superficie, del carattere formale della tavola, il proprio contenuto e il proprio credo» (Tomasello, p. 71).
Percorrendo la parabola che dalla fase *eroica*, corrispondente al triennio bellico e alla stagione delle riviste, esplicita nel marinettiano *Le mots en liberté futuristes* del '19 la rivendicazione, dal retrogusto riepilogativo, – cui fa seguito l'introduzione alla seconda antologia dei poeti futuristi, 1925 – della più ardimentosa delle invenzioni del leader della *caffeina d'Europa*, Tomasello individua i punti nevralgici di un'ideale mappa d'irradiazione geografica delle sperimentazioni parolibere nei due poli di Messina e Firenze. Patrie profetiche delle riviste, rispettivamente, «La Balza futurista» e «L'Italia futurista», coagulanti intorno a sé, in rapporto di continuità, i poeti della generazione che trova «nel paroliberismo gli accenti per la propria vocazione arditamente aggressiva» (Tomasello, p. 51), pur derogando consape-

volmente verso l'area più esposta alle atmosfere liberty e ai languori simbolisti, mai del tutto sopiti lungo i contorni labili su cui confinano, osmoticamente, futurismo e crepuscolarismo. Accreditatosi come uno dei massimi studiosi europei di futurismo, Tomasello ritorna in questo saggio sulla specificità del lavoro poetico dei siciliani, minuziosamente scandagliato nella monografia *Oltre il futurismo. Percorsi delle avanguardie in Sicilia* (Bulzoni, 2000), nel solco del doppio movimento di adesione e rifiuto caratterizzante il rapporto dei novatori isolani con i dettami marinettiani, che dà contezza del versante più inedito, e fecondo, in cui si muovono anche i paroliberi di area fiorentina. Segnalando le spie di una sotterranea e ininterrotta corrispondenza tra l'*antitradizione* che la pattuglia futurista pretendeva di fondare e quei codici che inopinatamente sopravvivono, congiuntamente al clima di restaurazione culturale imposto dal regime fascista, e continuano a dettare tempi e modi della produzione poetica in Italia nelle forme di un prepotente ritorno al verso libero e del trionfo di un estenuato immaginario crepuscolare, Tomasello verifica l'effettiva condizione di impraticabilità letteraria con cui si conclude la vicenda della sperimentazione parolibera, a dispetto della intemperante aggressività della proposta.
Nella seconda parte del volume, a cura di Polacci, disposte lungo un *continuum* che va da un massimo di astrazione, ove la densità figurativa è minima, a un massimo di iconizzazione, che prende forma dagli stessi elementi alfabetici, le tavole parolibere sono indagate semioticamente a partire dalla selezione di un corpus, rappresentativo in senso greimasiano e fondato su un'isotopia di ordine figurativo. Così che si rende possibile individuare i tratti comuni ad una pluralità di esiti eterogenei, primo fra tutti quello delineato dalla «simultaneità verbo-visiva» (Polacci, p. 85), che si pone preventivamente come una delle cifre distintive delle tavole parolibere. Sottendendo all'analisi un paradigma teorico di tipo "generativo", che «indaga le modalità attraverso cui il senso prende forma all'interno dei testi» (introduzione, p. 16), i dispositivi semiotici vengono finalizzati ad una resa sincretica delle qualità visive e del sistema scrittura, nella coniugazione di segni plastici e segni alfabetici. Riformulando in senso visivo la capacità di significazione della scrittura e decuplicando i punti di visione, nell'alterazione della abituale linearità del testo, l'intervento sulla soggettività è pertanto doppio: la fruizione è affidata alla molteplicità del potenziale di lettura, disseminato di prospettive inedite, e la presenza autoriale, spogliata di aggettivi, atteggia l'«io negato» a testimone di «momenti eccezionali sradicati da ogni riferimento» (Tomasello, p. 71), celebrando una poesia-non poesia manifesta, perché ha platealmente sottratto il soggetto che «commenti, interpreti, chiami in causa se stesso, le proprie memorie, il proprio bisogno di comprensione del mondo» (ibidem).
Ospitato nella collana di studi sulla performatività delle arti «AlterAzioni», diretta per la casa editrice fiorentina da Massimo Fusillo e Dario Tomasello, il saggio ne riflette l'approccio ibrido che, fondendo i linguaggi e gli strumenti d'analisi, si colloca nel solco di una rinnovata proposta metodologica aperta alla contaminazione dei saperi e delle forme di comunicazione artistica, prospettiva reticolare e comparativistica particolarmente efficace nell'indagine di un'avanguardia multiforme come quella futurista che, proprio nel sincretismo verbo-visivo dell'espediente parolibero celebra, per ciò che concerne il versante letterario, il suo carattere più autenticamente sincretico e interartistico.

Francesco De Nicola

Elisa Tonani
Il romanzo in bianco e nero. Ricerche sull'uso degli spazi bianchi e dell'interpunzione nella narrativa italiana dell'Ottocento a oggi
Firenze
Franco Cesati
2010
ISBN 978-88-7667-393-1

Dottore di ricerca presso l'Università di Genova e già autrice di alcuni importanti studi di linguistica, con particolare attenzione rivolta alla punteggiatura in opere contemporanee, Elisa Tonani propone in questo ampio saggio (318 pagine) una chiave di lettura davvero singolare per una maggior comprensione dei testi in prosa più significativi dell'Otto e del Novecento, compresi tra *I Promessi Sposi* e i romanzi di Francesco Biamonti. Sottolineata la necessità di rimuovere il pregiudizio secondo il quale i fenomeni interpuntivi sono considerati come accessori, neutri e irrilevanti, la studiosa, riprendendo l'assunto teorico di Bice Mortara Garavelli, secondo la quale invece rappresentano l'architettura del testo, ne indica il valore espressivo e "la capacità di aprire ventagli di significati giocando su diverse possibilità di aggregazione o di separazione dei sintagmi e delle frasi", segnando così una non trascurabile componente dello stile di ciascuno scrittore. Evitando estremistiche prese di posizione in favore di questo genere di ricerca, ma anzi ammettendone onestamente il rischio di una prospettiva eccessivamente tecnica, "da entomologi del testo", Tonani sottolinea che scrittori assai diversi tra loro per ragioni cronologiche e ideali hanno tuttavia difeso con forza l'importanza della punteggiatura e si richiama, come inoppugnabile sostegno autorevole, all'affermazione del Leopardi, secondo la quale "spesse volte una sola virgola ben messa, dà luce a tutt'un periodo". Convinto dunque il lettore dell'utilità, oltre che della liceità della sua ricerca, la studiosa si addentra nell'esame dei testi prescelti dando però la precedenza alla trattazione del tema degli spazi bianchi, e cioè la "parte visuale del dire", presa in esame dapprima in dieci testi compresi – con copiose riproduzioni fotografiche di pagine di prime edizioni – tra i *Promessi Sposi*, dove sin dalla "quarantana" il bianco tipografico manifesta le proprie potenzialità espressive, e *La coscienza di Zeno*, dove "i bianchi nei quali ci s'imbatte possiedono in primo luogo un valore di rilancio della narrazione". Nel capitolo seguente, sempre prendendo a modello sei romanzi ancora tra i *Promessi Sposi* e *Con gli occhi chiusi*, l'attenzione si sposta sul trattamento tipografico del discorso diretto, il "bianco dialogato" che, con lo sfruttamento dell'a capo, comporta la soppressione delle didascalie e dei verbi di dire, con una scelta dunque di evidente carattere stilistico. Nei due successivi capitoli sono esaminati gli spazi bianchi rispettivamente nel romanzo degli anni Trenta (intesi in senso elastico, perché i due primi testimoni sono *Gli indifferenti* del 1929 e *Uno, nessuno e centomila* del 1925) e quindi in quello da metà Novecento a oggi (anche qui con una periodizzazione non propriamente rigorosa, comprendendo questa fase anche *Il deserto dei Tartari* del 1940 e *Paesi tuoi* del 1942), per giungere alla conclusione che nel romanzo otto-novecentesco non solo italiano tra le soluzioni di tipo grafico "assume un rilevo del tutto particolare il *blanc*", le cui funzioni si vanno sempre più estendendo, ben più dei punti di sospensione. La seconda parte del corposo saggio, all'interno di un'articolazione in sette paragrafi, prende in considerazione alcuni specifici aspetti dell'interpunzione nella nostra narrativa contemporanea "media" e non espressionista, spesso segnata dai due opposti estremi della rarefazione e dell'ipertrofia "che non coincidono con una distinzione fra scelta linguistico-stilistica sperimentale e non sperimentale", mentre negli ultimi anni "il romanzo italiano ha scelto come strada di sperimentazione […] quella dello sfruttamento dei fenomeni tipografici e in particolare dello spazio bianco".

Susanna Sitzia

Leonardo Tondelli
Futurista senza futuro. Marinetti ultimo mitografo
Firenze
Le Lettere
2009
ISBN 978-88-6087-287-1

Le ricorrenze, come i cent'anni dalla fondazione del Futurismo, sono spesso una buona occasione per fare il punto sullo stato degli studi o per intraprendere nuove riflessioni su opere obliate o indimenticate, ma questo lavoro non è uno scritto d'occasione: la monografia pubblicata dalla Casa editrice Le Lettere nella Collana di lettura comparata è una tesi di dottorato, tesi che, come evidenzia il titolo, indaga provocatoriamente l'antifuturismo di Filippo Tommaso Marinetti. L'analisi di Leonardo Tondelli non è tesa a confermare gli elementi innovativi dei testi letterari marinettiani ma è diretta a coglierne impietosamente l'inattualità. L'immagine di Marinetti che affiora dallo studio dei suoi scritti d'invenzione discorda da quella voluta dal teorico del futurismo a tutti costi, e non soltanto per la risaputa difformità tra i suoi testi letterari e teorici.
Dopo una panoramica a vasto raggio della fortuna, critica ma soprattutto editoriale, dei testi letterari di Marinetti, si è portati a concordare con la premessa di Tondelli, che scaltramente mette in risalto uno dei motivi d'interesse di questo lavoro, l'argomento della ricerca, sottolineando il contrasto tra la fortuna del futurismo letterario rispetto a quello visivo, e si può condividere anche il giudizio su una delle possibile cause che hanno avvolto il futurismo letterario in un'ombra ancora non completamente dissipata: nella sua manifestazione letteraria il Futurismo appare maggiormente implicato con una cultura reazionaria, paradossalmente retriva. Interpretato l'episodio della pubblicazione einaudiana delle *Poesie a Beny* all'inizio degli anni Settanta, quando «gran parte del catalogo marinettiano restava fuori commercio», come un «autentico colpo basso postumo», l'autore sottolinea che «se Marinetti merita d'essere ricordato, non è tanto come lirico "suo malgrado", ma perché con lui irrompono nel Novecento italiano pulsioni violente e autodistruttive» (p. 153). Della produzione di Marinetti quest'analisi non scansa né l'impudicizia dei temi, né la turpitudine del linguaggio, né l'oscenità concettuale, e anzi si incentra sui passi censurati del *Mafarka*, sulla tematizzazione dello stupro, sulle differenze tra quel romanzo e *Zang Tumb Tumb*, sulla morale sessuale futurista, sul tema della violenza, sulla pulsione sadica e masochista che trapela dalle opere di Marinetti. Rivolta all'intera opera marinettiana ma imperniata sugli scritti del periodo dal 1909 al 1922, l'indagine scavalca entrambi questi estremi cronologici, giunge fino al 1927 e si concentra anche su *Le Roi Bombance*, oltre che su *Mafarke le futuriste*, dove si rilevano le componenti grottesche e le suggestioni di Rabelais. Esposte nel primo capitolo le molteplici ragioni per le quali il *Manifesto tecnico della letteratura futurista* debba considerarsi la vera rivoluzione letteraria futurista, il secondo capitolo sottolinea le componenti grottesche dei testi di Marinetti che precedono lo spartiacque del 1912 ma ritornano negli *Indomabili*, il terzo e ultimo capitolo è invece dedicato prevalentemente all'interpretazione del tema della macchina, anch'esso esplorato in un ampio arco cronologico.
Il *Manifesto tecnico* ha un ruolo decisivo nella storia del Futurismo, in questa lettura più determinante del Manifesto del 1909. Sorpreso Marinetti in una crisi creativa nell'estate 1912, Tondelli ne ricerca i possibili presupposti nella biografia del soldato e del mecenate: l'esperienza di guerra, il volo in aeroplano, il soggiorno a Parigi nel 1911 e le correlate nuove suggestioni poetiche e specialmente pittoriche, decisive perché dalla simultaneità pittorica e dalla distruzione della prospettiva discendono l'abolizione dell'impaginazione tradizionale e la distruzione della sintassi. Il 1912 separa due fasi sia della scrittura marinettiana che del movimento, frattura comprovata dalla rimozione di Marinetti dei propri testi degli anni 1909-1912 e dal cambiamento nell'organigramma del Futurismo. Il *Manifesto tecnico* si presenta come una rivoluzione «più radicale della prima, anche se cir-

coscritta al campo letterario» (p. 19), a proposito della quale si insinua una possibile motivazione, riconoscibile nella volontà del fondatore del movimento di primeggiare sulla scena letteraria futurista con quella rifondazione, più brusca che durevole, che alla propria e altrui precedente produzione oppone il paroliberismo. Da una parte *Mafarke le futuriste*, *Le monoplan du Pape*, *Distruggiamo il chiaro di luna!*, dall'altra il *Manifesto tecnico*, *Battaglia peso + odore*, *Zang Tumb Tumb*, *Dune*. Impera nella prima fase l'allegoria, da *Le Roi Bombance* allo stesso manifesto del 1909, a cui succede nella seconda fase l'analogia, ma l'allegoria ritorna nella produzione successiva, in particolare negli *Indomabili*: allegorie che per Tondelli si staccano dai significati che l'autore gli aveva attribuito e rimandano alle ossessioni di Marinetti («ossessione erotica nel *Mafarka*, sadica negli *Indomabili*, epigastrica nel *Bombance*», p. 82). Come scrive Tondelli, che fortemente si allaccia all'interpretazione di Fausto Curi (che peraltro è il relatore della tesi), il paroliberismo «persegue due utopie linguistiche, due modi diversi di spogliare la parola», mimesi e metafora (p. 119): dal 1912, le peculiarità della scrittura si imperniano sullo sfruttamento dell'onomatopea e dell'iterazione. All'interno della produzione letteraria marinettiana si distinguono nettamente le fasi separate dallo spartiacque del 1912, punto di svolta, non privo di risvolti politici, linguistico, per il passaggio dal francese all'italiano, e stilistico, per il passaggio dal liberty al paroliberismo.
Tra le briglie della critica psicanalitica appare uno scrittore che da una parte rifugge programmaticamente dalla psicologia ma, senza avvedersene, proietta nel *Mafarka* come in *8 anime in una bomba* le proprie fissazioni edipiche, dall'altra esorcizza con la scrittura il proprio tormento nei confronti della tecnologia e l'inquietudine per il futuro, rispetto al quale l'atteggiamento di Marinetti è antiprogressista. La sua scrittura, spiega Tondelli, è una reazione al disagio per le novità tecnologiche, su cui grava l'esperienza diretta della macchina. Secondo questa lettura, l'inabilità di Marinetti nell'elaborazione di mondi fittizi proiettati nel futuro si radica in un ritardo culturale italiano, nella mancata sintonia tra letteratura e scienza, nella sopravvivenza, ancora negli *Indomabili*, di una concezione ciclica del tempo, in cui Tondelli, che la considera di ascendenza nietzschiana, indica «il nocciolo dell'ideologia marinettiana» (p. 179), e nella rilevanza della guerra: «l'unico futuro seriamente prospettato da Marinetti» è un «futuro di guerra totale» (p. 178), e la guerra intralcia l'immaginazione di mondi futuri perché nell'anelito alla distruzione la distruzione stessa è idealizzata e non in funzione del futuro. Lo studio contenutistico dei testi evidenzia che la finzione letteraria elabora «mondi mai esistiti, remoti dal passato quanto dal futuro» (p. 16): mondi fantastici ma non fantascientifici, dissimili rispetto a quelli ideati da Wells e da Verne, come l'autore spiega soprattutto nel confronto tra gli *Indomabili* e *The Time Machine* (pp. 189-192).
Se il tema della macchina è ricorrente e centrale, si rileva però la marginalità della tecnologia, che nel *Mafarka* «è già polverosa, *anticata*: allo sforzo ciclopico del protagonista nel partorire un Dio alato, si contrappone quello dell'autore nel fondere le nuovissime leghe metalliche nella fucina della vecchia mitologia» (p. 10). Marinetti manifesta e risolve la propria angoscia nei confronti delle innovazioni tecnologiche inserendo la macchina in un proprio sistema mitologico, che la sottrae al suo dominio scientifico di appartenenza, e riduce proprio l'elemento meccanico, per esempio tramite l'umanizzazione e la trasmutazione teriomorfa. La scrittura di Marinetti nella coazione a ripetere rivela in realtà il disagio dell'autore nei confronti della tanto celebrata civiltà delle macchine.
Il volume si chiude con una bibliografia delle opere di Marinetti e con una bibliografia critica: quest'ultima denota una maggiore attenzione per il trentennio Settanta-Novanta, che d'altronde segna la progressiva ascesa dell'interesse per Marinetti e include contributi imprescindibili e ormai classici; non mancano incursioni negli anni più recenti (rilevante, per l'argomento di questa ricerca, il confronto con Omero condotto da Lorenza Miretti, *Mafarka il futurista. Epos e avanguardia*, Bologna, Gedit, 2005). La bibliografia critica potrebbe essere integrata, aggiornandola per esempio con uno studio coevo, anch'esso frutto di una ricerca svolta per una tesi di dottorato, che si sofferma sulla continuità tra il Futurismo e i testi poetici di Marinetti che precedono il periodo approfondito da Tondelli: Tatiana Cescutti, *Les origines mythiques du futurisme, poète simboliste français (1902-1908)*, Paris, Pups, 2009. Questa lettura del Marinetti *Futurista senza futuro*, interpretabile come un chiarimento delle ragioni stilistiche e tematiche dell'inattualità della scrittura del fondatore del Fu-

turismo e come una esplicitazione del radicamento nella tradizione di alcuni caratteri stilistici dei testi di Marinetti, invita a riesaminare l'opera di Marinetti senza eluderne i tratti peculiari, che in questa interpretazione mostrano il radicamento nel sentimento dello scrittore di una modernità tanto coinvolgente quanto perturbante.

Mariagiovanna Italia

Giuseppe Traina
Una problematica modernità. Verità pubblica e scrittura a nascondere in Leonardo Sciascia
Acireale-Roma
Bonanno
2009
ISBN 978-88-7796-626-2

Giuseppe Traina, uno dei più attenti lettori di Sciascia, all'interno del suo quarto volume di critica sciasciana si muove a comporre l'intreccio fine di un profilo a tratti inedito dello scrittore. A voler suggerire un percorso di lettura, che abbia come indicatore e prospettiva l'indagine critica su Sciascia testimone attento della modernità di cui fa parte, un gioco retorico di *climax* ascendente e di *suspence* narrativa finalizzato a svelare nuovi indizi sullo scrittore inviterebbe il lettore a sfogliare *á rebours* le pagine del testo critico. Il libro si conclude con una breve sezione, intitolata non a caso *Marginalia*, dedicata alla memoria di due grandi critici sciasciani, Tom O'Neill e Salvatore Battaglia: nel primo caso, Traina compone un vero e proprio epitaffio commemorativo suggeritoci già dal delicato titolo *Una rosa per O'Neill*, mentre nel secondo l'occasione è data da una lettura di due epistole inviate da Battaglia allo scrittore conterraneo e che fanno luce sul nodo gordiano che lega la scrittura sciasciana alla questione della 'verità pubblica'. Ad aprire la sezione un primo nuovo indizio, forse poco significativo, che presenta al lettore l'uomo-scrittore Sciascia attraverso le sue prime prove compositive dove già s'affacciano acerbamente tratti riconoscibili, come il *pólemos* della scrittura e l'uso del paradosso. Proseguendo a ritroso, il lettore s'inoltra nel pulsare vivo di alcune opere: in *Riletture*, il critico si sofferma su alcuni aspetti di *Todo Modo*, su un'ipotesi interpretativa de *La scomparsa di Majorana* e, facendo capolino sullo Sciascia lettore, sulla prefazione alla traduzione italiana de *La velada en Benicarló* di Manuel Azaña. Quest'ultimo saggio mira a disoccultare le ragioni che hanno spinto lo scrittore siciliano ad appassionarsi al dialogo composto dal Presidente spagnolo nel 1937, rinvenendole in una simile concezione sul ruolo celato eppur presente del matriarcato nelle due società, la siciliana e la spagnola, e, soprattutto, nell'analisi minuziosa che Azaña svolge intorno all'identità spagnola intesa come 'modo di essere' impregnato di irrazionalismo noto anche ai siciliani (sull'identità di un popolo si pensi alle molteplici riflessioni di Sciascia sulle opere dell'ispanoamericano Castro); anche da questa lettura, in ultima istanza ci suggerisce il critico, avrebbe potuto trarre origine la *Recitazione della controversia liparitana*. Il gioco del disvelamento di Traina, che qui come nel saggio dedicato a *La scomparsa di Majorana*, partecipa dello statuto ontologico del critico letterario, nel saggio centrale della sezione, assume su di sé il compito-sfida che già Sciascia aveva assegnato ad ogni lettore: seguire le tracce, scovare i misteri della scrittura, le criptocitazioni, i giochi letterari e, in questo caso più che mai, gli «ammiccamenti iconici e verbali di cui l'autore tramava i suoi testi». Sempre più il critico-detective, con le sue piste d'indagine, ammalia dunque i lettori e li conduce per mano verso visioni di nuovi aspetti dello scrittore. Ne è prova la sezione precedente – la prima e più corposa del volume – dove vengono proposti quattro *Itinerari* che presentano altrettanti aspetti di Sciascia. L'ultimo di questi ricostruisce con piglio definitivo i rapporti e le influenze sulla scrittura sciasciana delle opere del 'rondista' Nino Savarese e – secondo la definizione datane da Sciascia – del 'post-rondista' Francesco Lanza. Traina mette in luce non tanto i debiti di stile quanto i motivi comuni a Sciascia e Savarese e, soprattutto, per l'intrinseca portata ideologica, a Sciascia e Lanza. Precede – ma nel nostro gioco segue – un saggio in cui il critico, ripercorrendo le matrici politico-ideologiche dello scrittore, prova a dissotterrare la radice polemica della scrittura sciasciana a partire da quella che definisce la «funzione Courier», rintracciabile non soltanto nell'uso delle armi illuministiche dell'ironia e del sarcasmo, quanto nella «fiducia nel positivo intervento del letterato nel dibattito politico e civile» che con vigore può soltanto scontrarsi e non dialogare col

proprio avversario. Ancora indietro, e il critico ci porta ad indagare la presenza di *Giornali e giornalisti nella narrativa di Sciascia*, «di norma al servizio delle opposte verità che ai lettori vengono svelate o nascoste». Viene altresì messa in rilievo l'accusa implacabile che lo scrittore rivolge negli anni Settanta alla produzione giornalistica italiana relativa all'incapacità di questa di contrapporsi al potere, contribuendo anzi a consolidarne la legittimità. E, infine, l'ultimo indizio dato al lettore viene tratto da un'analisi della componente 'teatrale' della produzione di Sciascia, a partire dalle recensioni, passando per lo stile dialogico-teatrale delle sue principali opere, fino all'analisi dei testi teatrali veri e propri. Tutto ciò mettendo in luce i riferimenti alla tradizione diderotiana-manzoniana da cui lo scrittore siciliano trae il suo «disincantato razionalismo». Così, messi in fila in un ordine opposto a quello fornitoci dall'autore del nostro libro, troviamo tutti gli indizi che ci servono per giungere a un ragionamento che nel dare conclusione e compimento alla tesi del critico, in verità introduce all'intera opera. Ad apertura (per noi a chiusura, ma è davvero possibile distinguere un'*ouverture* da una chiusa?) appare dunque la 'soluzione' proposta per comprendere il ruolo di Sciascia all'interno della modernità: nel saggio introduttivo dal titolo *Un ragionamento su Sciascia, in due tempi*, Traina scioglie questioni interpretative che hanno visto lo scrittore arenato dalla critica su posizioni stereotipate, qual è quella del suo profilo illuminista al quale viene contrapposta una lettura più complessa che pone al centro la coesistenza della ragione col sentimento della pietà con cui vengono tratteggiati i suoi personaggi. O ancora il classicismo (forse 'paradossale') da cui trae origine la scrittura di Sciascia che trova origine nell'esigenza di dare risposte alla «crisi generata dalla "autocoscienza del moderno"» (cfr. Romano Luperini, *L'autocoscienza del moderno*, Napoli, Liguori, 2006) e generante «un modernismo della ragione più che della scrittura». È attraverso questa chiave di lettura che il critico torna infine a parlarci di Sciascia e della sua volontà di risolvere in letteratura l'esigenza di prendere parte alla vita politica e sociale del suo tempo, inserendosi così a pieno titolo dentro l'attuale 'problematica modernità'.

Vicente González Martín

Pasquale TUSCANO
L'Europa nella poesia italiana del Novecento: Saba, Ungaretti, Quasimodo e Montale
"RSEI. Revista de la Sociedad Española de Italianistas"
Salamanca
Ediciones de la Universidad de Salamanca
Vol. 5, 2008
pp. 115-125
ISSN: 1576-7787.

Con la grande capacità di sintesi che caratterizza tutta la produzione saggistica di Pasquale Tuscano, grande conoscitore della diacronia della letteratura italiana, nel saggio che recensiamo, si sviluppa un argomento molto attraente e attuale: il ruolo che gli scrittori –fondamentalmente i poeti- hanno giocato nella costruzione dell'Europa. Il critico parte dalla premessa che la poesia italiana – quando è stata onesta - ha occupato un posto di privilegio nella rigenerazione morale e ha contribuito con validissime riuscite alla cultura europea. I campioni che giustificano questa tesi iniziale sono Saba, Ungaretti, Quasimodo e Montale, poeti che vissero e operarono in un periodo di quasi un secolo, dal 1883, anno di nascita di Saba, al 1981, anno di morte di Montale.
Tuscano stabilisce due periodi nella poesia di tale ampio arco di tempo: il primo, dagli anni dieci del '900 al fascismo, negli anni venti; il secondo, dal 1938 agli anni sessanta. Inquadrata in questa cornice temporale, il nostro autore porta a termine un'analisi degli apporti principali dei quattro poeti presi come esempi. Situa Saba come uno degli esponenti, insieme a Svevo, in parte per ragioni di appartenenza a una regione e a una cultura di frontiera, più aperti della cultura italiana, e più naturalmente partecipi con quella europea, già da alcuni scritti dei primi tempi, come *Quello che resta da fare ai poeti* (1911). Con esempi presi da diverse opere sabiane, Tuscano sgrana i componenti della sua poesia: la sua opposizione alla retorica dannunziana, sicuro che avrebbe portato "all'irreparabile"; la sua persuasione che la salvezza dell'uomo di ogni tempo consistesse nella capacità di amare, di capire se stessi e gli altri, e il suo sogno di essere un moderno Odisseo.
Il contributo di Ungaretti –qualificato come "uno dei messaggeri più prestigiosi della nostra civiltà letteraria in Europa e nel Mondo"- alla creazione di una cultura europea, secondo Tuscano, parte dalla biografia dello scrittore delle tre patrie: Italia, Egitto e Francia, e forse anche Brasile, dove aveva perduto il figlio Antonietto. Da questa visione aperta a un mondo senza frontiere, Ungaretti esalta la sua amicizia con Apollinaire, Jacob, Picasso…, predica la condanna delle guerre e fa un fermo appello a ricostruire la dimensione di quell' *humanitas* che l'uomo aveva perduto, mettendosi accanto a tutta una generazione di poeti di diversi paesi, che con il proprio impegno poetico e civile, dopo lo sfascio della grande guerra, riusciranno a unificare "l'Europa con un comune sentire: la necessità di vincere gli egoismi…e di lottare per la pace finalmente praticata".
Per Tuscano la voce poetica di Quasimodo è la più straziante perché, insofferente della poesia consolatoria e accomodante, manifesta un chiaro disprezzo per la lirica che cerca essenzialmente la perfezione, l'armonia, ed il cui sbocco inesorabile è mascherare la malvagità e la disperazione dell'uomo contemporaneo. L'analisi di *Discorso sulla poesia*, di alcuni poemi de *La terra impareggiabile*, *Giorno dopo giorno* e *Dare e avere* porta alla conclusione che l'uomo, senza amore e senza Cristo, doveva riprendere la via dell'amore non violentato dall'egoismo, dall'arroganza e dall'invidia.
Per ultimo, il saggio si ferma sul ruolo che Montale gioca nella poesia contemporanea e nella formazione di una cultura europea comune, puntando quasi esclusivamente sul saggio montaliano *L'Europa e l'ombra di se stessa* (1949), che Tuscano sminuzza, senza continuare con altri poemi, forse perché considera che Montale non abbia potuto fare una proposta positiva, restando nel "codesto solo oggi possiamo dirti / quel che *non* siamo, quel che *non* vogliamo".

Dario Tomasello

Franco Vazzoler
Il chierico e la scena. Cinque capitoli su Sanguineti e il teatro
Genova
Il Melangolo
2009
ISBN 978-88-7018-745-8

Il chierico e la scena è la monografia testimone di una, ormai, lunga fedeltà di Vazzoler al dettato drammaturgico di Sanguineti. Il primo interrogativo di questa densa disamina, definita dal suo autore con un eccesso di *understatement* («questo libro non è una monografia sul teatro di Sanguineti, e neppure una raccolta organica di saggi», p. 11), resta quello relativo al travagliato approdo del poeta alla scena. Sin qui sarebbe facile riepilogare, come d'altronde fa lo stesso poeta nell'intervista conclusiva (*La scena, il corpo, il travestimento*), l'episodio cruciale dell'*Orlando* ronconiano. Tuttavia, resta il fatto che il primo incontro non occasionale tra il poeta e un eventuale impegno drammaturgico risale ad un decennio prima dell'*Orlando furioso*, ed è rappresentato da *K*: un testo nato senza alcuna «prospettiva di possibilità rappresentative concrete», pertanto nella più pura assenza di un qualsivoglia approdo scenico. L'insofferenza nei confronti di una comunicazione ordinaria e di un discorso puramente narrativo deflagra nel dettato di questa primordiale drammaturgia.
È solo apparentemente paradossale, dunque, che, nel momento culminante della crisi della drammaturgia italiana, questa lezione si trasmetta compiutamente dalla neoavanguardia letteraria alla scena. La drammaturgia, emblematicamente, agisce, esplicitandola con un'urgenza ed una forza insospettabili, la matrice delle sperimentazioni di Sanguineti: «[…] teatro come Lunapark, come fiera, come spettacolo di piazza, dove la parola non è giocata nel silenzio, nella tensione, nell'attenzione, nella percezione precisa dell'ascolto, con lo spettatore che fa al vicino "sst!", se quello appena mormora. Ma, invece, proprio così: come un grande rumore, mettendo tutto l'accento sopra la gestualità, lo spazio, la presenza fisica» (p. 184).
In particolare, la precedente dichiarazione sembra sottintendere la difesa delle proprie ragioni, contro gli accademismi leziosi, ma ancor di più contro il retroterra di tanta cultura teatrale di quegli anni, concepito all'insegna della mitografia di un terzo teatro, ieratico e sacerdotale. Occorre, adesso, una nuova riforma per il teatro e nel risorgimento della parola, che si annuncia imminente, Sanguineti sembra rivendicare il primato di un'attenzione rigorosa e amorevole: «Qui si potrebbe, si dovrebbe aprire tutto un discorso, intorno alla grandezza e alla servitù del produttore di testi per la scena, e insomma all'autore di teatro, nel vecchio senso» (p. 49).
Sembra quasi inevitabile che la partita del teatro italiano contemporaneo si giochi, ancora una volta, tra i due emblemi di un'autorialità controversa e che l'ascesa dell'uno debba immancabilmente compromettere la visibilità dell'altro. Considerate, alla luce di una dialettica di così lungo corso, appaiono rilevanti le implicazioni sincroniche del conflitto in corso, ma le condizioni in cui matura questa novità sono di una portata enorme, e troppo importanti, perché possano essere ridotte alla disputa corriva tra assertori, vecchi e nuovi, di un teatro antiautoriale, volatile e scenico, e cultori di una travagliata letteratura teatrale nostrana. Sanguineti, in tal senso, quasi a dispetto della propria robusta consapevolezza autoriale, può incrociare la propria vocazione con quella di autentici padroni della scena quali Ronconi e Besson. Vazzoler riconosce a Sanguineti la consapevolezza di una tradizione drammaturgica che, peraltro, non intende sottrarsi alla problematica ricomposizione di una mappa complessivamente fluida della cultura contemporanea. Una riprova di tale prospettiva è fornita dagli sconfinamenti verso un altrove, che coincide anche (e soprattutto) con l'azzardo di uno sperimentalismo alla ricerca di nuovi territori da esplorare. La musica, nel segno di una collaborazione con Luciano Berio, da *Passaggio* a *Traumdeutung*, da *Esposizione* sino a *Rap*, costituisce una cifra privilegiata della militanza teatrale di Sanguineti. Giustamente, nota Vazzoler: «Il rapporto con il regista che mette in scena i testi è in parte

analogo a quello del musicista che li mette in musica» (p. 52). Il panorama delle soluzioni, esperite dal poeta, rende sufficientemente ragione di una sofisticata ambiguità.
Non si tratta, pertanto, di reiterare le consuete diatribe tra cultori della centralità dell'elemento testuale e giudici severi della sua evanescenza, quanto di certificare le ragioni e le modalità di una svolta in atto. A seguito del pieno reinserimento della parola fra le risorse del mutamento teatrale, Sanguineti propone la pratica di una «nuova drammaturgia» che intrattiene con il passato e con l'attualità del teatro rapporti complessi che non s'inquadrano nelle più logore contrapposizioni storiografiche fra nuovo e tradizione, fra ricerca artistica e fruizione popolare, fra testo e performance.
Di pari passo, scatta un rastrellamento lenticolare di cose che raggranella i tempi vuoti, le storie dimenticate, il senso dolceamaro e smarrito dell'esistenza: e se imbocca la denuncia civile, sotto la veste della parabola, raramente riesce ad attingere l'estro dello sberleffo; se si volge innaturalmente verso un giro imprevisto, riporta l'affaticata giostra quotidiana nel concavo rimescolio che specchia il palpito alto delle costellazioni. V'è spazio per lo sguardo minuto, per l'elegia e per il fiabesco, inoltre, nel ventoso traguardo di un reale che ha dentro un ambizioso respiro epico. E si presentano a frotte la predicazione e il limaccioso andamento riflessivo, l'*excursus* più improbabile e la diagonale tentazione di un labirinto che può essere governato dall'ordine.
Il rapporto con la tradizione si articola, quindi, secondo una doppia direttrice: da una parte il desiderio di un'appartenenza, rivissuta attraverso il vagheggiamento del mito, tramato di forti richiami ad un epos con robuste timbrature orali, dall'altra la costruzione di itinerari testuali più meditati, in cui è forte l'eco di una discendenza novecentesca. È il caso dei due travestimenti: *Faust* (insolita collaborazione con i Santella) e *Commedia all'inferno*, per la regia di Federico Tiezzi.
La scrittura è tanto nitida, puntuale, da non lasciare alcunché ai margini: sigilla dentro di sé, nel segno geometrico e levigatissimo, ogni recondito significato di calore, ogni fonte di disordine, ma non distrugge le onde delle allusioni, il rinvio tumultuante a nuove immagini. Proprio la compattezza ricercata dell'espressione è già, come nota sapientemente Vazzoler, una spia sorprendente. E le sorprese (di nebuloso intrigo, di trama seppur lieve e quasi esitante) sono lì, nella frase che si snoda come un'equazione algebrica: ha i suoi valori stabili nel tracciato logico, nell'aiuto (e nell'agguato) di ogni possibile combinazione; ma altra è la cifra da svelare, altro il punto ignoto da raggiungere, tutto già nell'oggettività dei dati eppure distante, incerto come un miraggio. Fondamentale soprattutto, in questa complessa congerie, risulta la conversazione, implicita ed esplicita, con Gramsci e Brecht negli anni della stagione breve ed intensa del Sanguineti critico teatrale.

Monica Lanzillotta

Lorenzo Ventavoli
Visioni. Possibili itinerari cinematografici di Cesare Pavese
Torino
N.I.P. Edizioni (fuori commercio)
2010

Il serpente e la colomba, uscito presso Einaudi a cura di Mariarosa Masoero nel 2009, ha fatto scoprire ai lettori la centralità del rapporto di Pavese col cinema, rapporto sottovalutato dalla critica, intenta da molti anni ad analizzare la produzione di Pavese scrittore, traduttore e saggista, e il ruolo fondamentale avuto all'interno della casa editrice Einaudi. Il libro raccoglie infatti gli scritti di carattere teorico stilati da Pavese studente universitario, tra il 1927 e il 1930, e i soggetti per il cinema composti quasi tutti nel 1950 (*Un uomo da nulla* è infatti l'unico soggetto scritto in gioventù, nel 1927) per le sorelle Dowling, conosciute nel 1949: Costance, ultimo amore di Pavese, giunta in Italia con la speranza di rifarsi una carriera come attrice (carriera bruciata in America al debutto), ma che continuerà a ricoprire ruoli minori; Doris aveva invece esordito brillantemente nei *Giorni perduti* di Billy Wilder e in *La dalia azzurra* di George Marshall, e proseguirà in Italia con discreto successo, lavorando per esempio con De Santis in *Riso Amaro*. Lorenzo Ventavoli, autore dell'*Introduzione* al volume, ha dato alle stampe un testo che ne rappresenta la prosecuzione visiva: *Visioni. Possibili itinerari cinematografici di Cesare Pavese*; testo che ha realizzato insieme a quelli che considera «non semplici collaboratori ma costruttori del libro», come puntualizza nella quarta di copertina, cioè Maicol Casale, Angela Greco, Federica Niola e Stefano Francia Di Celle. Con *Visioni* l'autore offre al lettore la possibilità di recuperare visivamente, attraverso la riproduzione fotografica che ne fa, i film amati da Pavese e a cui aveva fatto cenno nell'*Introduzione* al *Serpente e la colomba*, dove si era soffermato a mostrare come lo scrittore piemontese fosse stato spettatore di cinema per tutta la vita, frequentando le sale cinematografiche di Torino (l'Alpi, l'Ideal, il Minerva l'Odeon, lo Splendor, lo Statuto) sin da quando fanciullo si stabilì a Reaglie, e come in quelle stesse sale fossero entrati molti suoi personaggi, da Masino e Paolo di *Ciau Masino* a Ginia e Amelia della *Bella estate*, dalla Michela del *Compagno* a Cate e Corrado della *Casa in collina* a Clelia di *Tra donne sole*. Ventavoli aveva ricostruito il catalogo dei film visti e amati da Pavese e dai suoi personaggi, dagli anni del muto (*Cabiria*, *Gli ultimi giorni di Pompei*, *Ben Hur*, *Maciste*, *Femmine Folli* e *Figlio dello Sceicco*), quando si imposero attrici come Mae Bush, Louise Brooks, Pola Negri, Francesca Bertini e Pina Menichelli, che rimasero impresse nella memoria e nel cuore di molti spettatori e soprattutto di Pavese (che nel periodo giovanile si infatuava facilmente di attrici e ballerine dell'avanspettacolo), al dopoguerra, quando giunsero in Italia molti film che erano stati bloccati dalla legge sul monopolio del 1938, alcuni dei quali particolarmente apprezzati dallo scrittore piemontese perché trasposizioni da romanzi che aveva amato e tradotto molti anni prima, come *Perdizione*, di Roberts, e *Rivalità eroica*, di Hawks e Rosson, tratti da *Santuario* e *Turn About* di Faulkner, *Le avventure di Tom Sawyer* di Taurog da Twain, *Moby Dick* di Bacon da Melville, *Uomini e topi* di Milestone da Steinbeck, *Il postino suona sempre due volte* di Garnett da Cain, *La via del tabacco* di Ford da Caldwell, *Il grande Gatsby* di Nugent da Fitzgerald e i numerosi film tratti dalle opere di Hemingway (ad esempio *Addio alle armi* di Borzage, *I Gangsters* di Siodmak e *Per chi suona la campana* di Wood). Nel dopoguerra ad incantare Pavese furono anche i capolavori del neorealismo italiano prodotti da registi come Rosselini, De Sica, Visconti, De Santis, Lattuada, tanto che affermò, intervistato da Leone Piccioni alla radio nel 1950: «*Ossessione*, *Roma città aperta*, *Ladri di biciclette*, hanno stupito il mondo – americani compresi – e sono apparsi una rivelazione di stile che in sostanza nulla o ben poco deve all'esempio di quel cinematografo di Hollywood che pure dominava in Italia negli anni stessi in cui vi si diffondevano i narratori americani»; aggiungendo: «il maggior narratore contemporaneo è Thomas Mann e, tra gli italiani, Vittorio De Sica» (Cesare Pavese, *Intervista alla radio*, in *La lettera-*

tura americana e altri saggi, Torino, Einaudi, 1991, pp. 263, 267).
La particolarità di *Visioni* è che sembra costruito come un film realizzato da un regista per rendere omaggio al rapporto di Pavese col cinema. Infatti l'autore, Lorenzo Ventavoli, scompare per dar risalto, con un fotogramma dopo l'altro, solo al mondo del cinema di Pavese, dato che nell'elegante copertina domina l'immagine di Marcella Albani, diva del cinema muto, e nome e cognome dell'autore sono appena visibili, riprodotti in corpo minore e relegati in basso a destra. L'autore, anche all'interno del volume, prende la parola brevemente, solo all'inizio e alla fine, lasciando parlare le immagini e le didascalie che fanno scorrere come in un film «trent'anni di fedele frequentazione della sala cinematografica, talvolta elevata al rango di rifugio, […] in un sodalizio fisico consumato tra parola e schermo, partendo dal 'rito' della scelta operata sul tabellino del giornale cittadino» (p. V). Si vedono così susseguirsi, pagina dopo pagina, immagini di attori, fotogrammi e locandine di film, riviste cinematografiche, accompagnate da didascalie, tratte dagli scritti pavesiani (romanzi, racconti, lettere, diario e saggi) o dalle pagine di critici che hanno scritto su di lui. A riempire gli occhi del lettore-spettatore sono anche capolavori di assemblaggio, cioè pagine che propongono vere e proprie opere d'arte del collage creativo.
Il testo è diviso in cinque parti, ognuna delle quali ha un titolo (declinato poi nelle parole tematiche o nelle frasi collocate nei titoli correnti) che campeggia su una copertina cinematografica, e ogni parte è suddivisa in sezioni: *il cinema muto* (suddiviso in *il muto italiano*, *il muto americano* e *il muto tedesco*); *gli anni '30-'40* (includente *cinema americano*, *cinema francese*, *cinema ungherese*, *italiani intanto* e *film sognati*); *pre-neorealismo* (suddiviso in *meno salotti*, *più strade*, *blasetti*, *rossellini*, *de sica* e *visconti*); *neorealismo* (ripartito in *visconti*, *rossellini*, *de sica*, *de santis*, *altri film…*, *ritornano gli americani*); *le sorelle dowling* (includente *costance americana*, *costance italiana*, *doris*, *tullio pinelli* e *l'ultimo mestiere*). Il lettore-spettatore, dopo aver preso visione del cinema visto da Pavese dagli anni '30 agli anni '50 nelle cinque parti, trova i titoli di coda, non inclusi, per farne risaltare la funzione di 'coda' cinematografica, nell'*Indice*, attraverso i quali Lorenzo Ventavoli si congeda dall'interlocutore, e da Pavese; titoli che principiano con i versi leopardiani con cui Arrigo Cajumi ha deposto, nel 1950, nel suo *Addio, Pavese*, una «corona alle sue tempie», proseguono con alcuni articoli pubblicati da intellettuali 'compagni di strada' dello scrittore (Franco Antonicelli, Arrigo Cajumi e Fernanda Pivano) e si concludono con le scarne parole dell'autore-regista che vuole restituire una sorta di serenità al triste epilogo dello scrittore, leggendolo alla luce di un panismo assai caro a Pavese: «Se la vita di Pavese si chiude su un grande amore e Costance (balletto di rami, cerbiatta, vento di marzo, luce, alba, stella, carne, zolla nel sole, radice feroce, rondine o nube, sangue di primavera, acqua chiara) è tante, tutte le cose, come ciascuno di noi tante cose poteva essere, allora è chiaro che la visione panteistica riaffiora, confortata e invigorita dalla 'Viola', nella vita di Pavese, lo prende per mano e lo guida verso la fine. Il tutto aspettava da tempo una soluzione e l'arrivo. Non è mancato neppure il sorriso in quella disperata serenità» (p. 234). Ventavoli chiude il volume, proprio come in un film, dopo i suoi titoli di coda, con la parola «FINE».

Luca Bani

Lucio Villari
Bella e perduta. L'Italia del Risorgimento
Roma-Bari
Laterza
2009
ISBN 978-88-4209-102-8

«Non una voce stanca e nostalgica, ma quella di un giovane, allegro e lievemente incantato, dovrebbe raccontare le avventure e gli avvenimenti che hanno portato al risorgimento dell'Italia». Queste le parole con cui Lucio Villari apre la Premessa al bel volume nel quale ripercorre il lungo e accidentato cammino del nostro Risorgimento, cronologicamente racchiuso tra il primo barlume di consapevolezza nazionale conseguente alla spedizione napoleonica del 1796 e la conquista di Roma del 20 settembre 1870. Una voce giovane, quella invocata da Villari, per cantare la giovinezza d'Italia. Ma la voce di Villari non è né stanca né nostalgica nello svolgere il suo racconto, che anzi risulta appassionato e appassionante, dotto nella presentazione dei fatti e abile nel riassumere al lettore non specialista il dibattito storiografico – da Giaocchino Volpe a Luigi Salvatorelli –, richiamato dall'Autore come testimonianza di quel reale e vivace interesse sempre suscitato dal Risorgimento tra i principali storici italiani e stranieri. Ampia e giusta enfasi viene data da Villari ai presupposti etici e morali che alimentarono il fuoco della rivolta contro l'anacronistico ritorno al passato imposto dalla Restaurazione: «In assoluto, l'ansia di giustizia è stata la forza morale sommersa e il tormento intellettuale del Risorgimento (si pensi, ad esempio, al senso profondo dell'opera letteraria, poetica e alla drammaturgia di Manzoni)». L'accenno a Manzoni non è un caso isolato. Il volume è costellato di riferimenti agli artisti maggiori e minori dell'Ottocento italiano, nella convinzione che proprio la reazione ideologica alla Restaurazione contribuì a formare gli uomini migliori della cultura di quel periodo. Arte e musica, quindi, con i dovuti omaggi ad Hayez, a Rossini e a Bellini, o con la rievocazione delle opere verdiane, dei *Lombardi alla prima crociata* e in modo particolare del *Nabucco*, melodramma visto come la massima trasposizione musicale e poetica dell'azione politico-rivoluzionaria di quei fatidici anni che prelusero al 1848. Ma soprattutto letteratura, a rimarcare il forte legame che durante il Risorgimento si strinse tra politica e scrittura. In questa grande galleria del Romanticismo italiano si va dal Foscolo dell'*Ode a Bonaparte liberatore* al Manzoni dell'ode *Marzo 1821*, dal Pellico delle *Mie prigioni* al Mameli dell'inno *Ai fratelli Bandiera* e al giovane Aleardi autore di versi patriottici e garibaldini («com'è bella l'alba d'Italia. / All'oriente ascende la sua limpida stella / col raggio che si frange in tre colori») che il Croce fece discendere direttamente dal magistero foscoliano. Notevoli pure i riferimenti a Leopardi e ai *Paralipomeni della Batracomiomachia*, poema dal quale traspaiono chiaramente la malinconia del recanatese per la situazione politica, così come la sua risentita protesta contro «l'ottusità dei governi della Restaurazione, l'insolenza del controllo austriaco, la dispersione dei valori degli individui e delle comunità, l'imbarbarimento del comportamento civile». Non mancano considerazioni sui risvolti politici del dibattito classico-romantico, pagine dedicate al ruolo svolto dal «Conciliatore» e dalla «Biblioteca italiana» in questo frangente, ma anche, e qui le riflessioni dell'Autore si allargano all'«Antologia» di Vieusseux e Capponi, all'importanza di queste riviste nello stabilire e mantenere i collegamenti tra la cultura europea e quella italiana. La densità dei rimandi ai protagonisti e alle opere della letteratura romantico-risorgimentale serve per dare la giusta enfasi all'elemento che non solo sottende alle vicende di tutto questo periodo, ma che costituisce anche il cuore del messaggio di Villari al lettore: gli intellettuali italiani trovarono l'energia per quella così radicale azione di rinnovamento politico e civile che portò all'Unità del paese nello studio e nella meditazione della loro grande tradizione letteraria. Altrimenti non si spiegherebbe l'interesse di Balbo, di Gioberti e di Mazzini per Dante; oppure l'insistenza con cui ancora Mazzini sottolineava il ruolo della letteratura, intesa «co-

me pensiero, come conoscenza, come veicolo di penetrazione dell'"anima universale"», nella formazione del carattere nazionale. Gli otto capitoli del volume di Villari accompagnano il lettore in un percorso di maturazione che, partendo dal coraggio e dalle riflessioni di alcuni uomini isolati, si fa progressivamente corale, allargandosi ad ampi strati della popolazione, in modo particolare dopo il 1848, per giungere infine al compiersi dell'Unità. Una conquista dovuta al sacrificio personale di molti, ma anche all'abilità e al fiuto politico di uno statista di razza come Cavour, che per «fare l'Italia», scrive Villari, dovette sacrificare molti dei suoi progetti, realizzando più il sogno di Mazzini e di Garibaldi che il proprio disegno politico, adattandosi alle circostanze e mettendo il suo eccezionale temperamento e la sua abilità diplomatica al servizio di eventi che, da lui avviati, presero poi un indirizzo imprevisto, ma finalmente propizio al cambiamento.

Apollonia Striano

Raffaele Viviani
Poesie. *Opera completa*
a cura di Antonia Lezza
Napoli
Guida
2010
ISBN 978-88-6042710-6

Il sorprendente, assoluto rapporto che Raffaele Viviani attore, capocomico, autore di teatro stabilì con la poesia viene analizzato nel necessario e ricco volume *Poesie. Opera completa*, curato da Antonia Lezza, professoressa di Letteratura italiana e di Letteratura teatrale all'Università di Salerno.
Pur non essendo mai soltanto poeta, Viviani, per raccontare esperienze, emozioni, pensieri, sentimenti fedelmente simmetrici alla sua vita, adoperò le solide strutture di due raccolte, *Tavolozza* e *…e c'è la vita*, che curò personalmente, corredando tutte le poesie in napoletano del testo italiano a fronte. La precisione filologica, la disciplina nell'articolare in percorsi tematici parte dei componimenti rivelano, lontanissimi dalla consuetudine dell'improvvisazione teatrale, un rigore inaspettato e la percezione del forte impatto comunicativo della poesia, così come del segno trasversale del proprio messaggio, ambiziosamente immaginato per un pubblico ampio. Dopo la morte di Viviani, il materiale poetico verrà assemblato da Paolo Ricci e Vasco Pratolini: in questa edizione, pubblicata nel 1956 dalla Vallecchi di Firenze, oltre i testi già selezionati dall'autore, ne compaiono altri, raggruppati secondo gli argomenti in nuovi tracciati interpretativi. Per Antonia Lezza una simile soluzione, tanto originale quanto arbitraria, ha innescato una serie di problemi filologici per poter isolare l'originario impianto stabilito dallo stesso Viviani. Nel 1974, anche Vittorio Viviani si confronterà con il problema della pubblicazione delle liriche paterne, lasciandosi guidare dalle proprie inclinazioni emotive. Questa edizione affermerà ancora altre priorità, modificando, rispetto al lavoro precedente, i titoli di alcune parti e inserendo ancora una nuova sezione. Successivamente, Luciana Viviani tornerà sul volume curato da Vittorio, conservandone l'introduzione ma apportando modifiche nella scansione dei titoli, per ricalcare approssimativamente il criterio seguito da Raffaele Viviani in *Tavolozza*.
Da queste operazioni, suggestive nella mediazione dei curatori ma deboli nell'esegesi, il volume proposto da Atonia Lezza è giustamente distante, allineato invece sulle posizioni critiche espresse dallo stesso Viviani sugli originali raccordi posti tra le poesie quasi allargate in un macrotesto narrativo, in cui il racconto poteva fluire potente. Del resto, consapevole di essere un intellettuale autodidatta e anticanonico, coraggioso sperimentatore tra arti limitrofe e lontane e identificato soprattutto come attore, Viviani intuiva che, per dare vigore alla sua esperienza letteraria, doveva sollecitare una lettura critica libera dalla retorica, così incondizionata e moderna da adattarsi alla sua poesia istintiva e cerebrale, primitiva e raffinatamente espressionista. Così, nell'Introduzione a *Poesie* ogni enfatico approccio paratestuale viene superato da spunti di riflessione incentrati soprattutto sull'esperienza di attore di Viviani, che in quanto tale verificava e riformulava le poesie attraverso la scansione del recitato e della musica, per approdare a una scrittura drammaturgica composta di intermezzi corali, brani dialogici, incastri di voci e di una straordinaria mistura di realismo e lirismo decadente. In questa prospettiva, anche gli eccessi documentaristici, prosastici e alcuni picchi di drammatica tensione sociale possono essere compresi alla luce dell'orgogliosa considerazione che Viviani nutriva per la funzione della sua arte, di matrice popolare e universale. Certo è che attraverso l'informalità del linguaggio, un parlato antico e quotidiano, aspro e armonioso, il poeta aveva ricreato il sudario delle proprie esperienze, la precoce perdita dell'affetto paterno, l'incertezza e la miseria patite nell'infanzia, le incessanti frustrazioni di artista, nello stesso tempo spingendosi oltre, in ambito più vasto. Qui si collocano le poesie incentrate sui legami familiari, catene d'amore e responsabilità (*Facimmece 'a croce*'); sul lavoro, giogo incomprensibile (*Fravecature*) oppure quasi privilegio (*'E piscature*); sull'imperscrutabile logica del destino

(*L'ommo sbagliato*); su incalzanti tenzoni erotiche, risolte nell'ironia allusiva delle metafore (*'E vvoce 'e Napule, Prezzetella 'a capera*); sui sentimenti, che baluginano sempre nitidi e ineludibili (*Me cunusce chi so'?, 'E ccose 'mprovvisate*). Allo sfuggente e ambiguo spirito di Napoli è dedicata *La Rumba degli Scugnizzi*, in cui la sovrapposizione di voci intrecciate, che mai interloquiscono tra loro, costruisce sul tempo annodato e crescente della rumba il ritratto di una città spasmodicamente affannata nell'esorcizzare l'orrore del vuoto. Con immagini velocissime ed efficaci, in *Piedigrotta* Viviani propone, attraverso le sequenze dei carri, variegate teorie di esseri umani, scugnizzi pronti a sbeffeggiare la folla, ragazzi in cerca d'avventure amorose, mariti gelosi, disoccupati, venditori ambulanti, "lucianelle" sfrontate, ciascuno protagonista della sua festa, rappresentato nell'inesorabilità della sua storia. Analogamente, procede raccontando di sé con una luminescente linea di autobiografismo, che conduce a *'O pesce Nicolò*. Il poeta osservava rapito il gioco esclusivo con il mare di un giovane nuotatore, immagine improvvisa e ferma della sua adolescenza, quando «guaglione d''a pelle abbrunzata» anche lui si sentiva il solo, incontrastato padrone «p''o mare d''o puorto».

Giorgio Nisini

Paolo Volponi
Scrivo a te come guardandomi allo specchio. Lettere a Pasolini (1954-1975)
a cura di Daniele Fioretti
Firenze
Polistampa
2009
ISBN 978-88-596-0510-2

Paolo Volponi e Pier Paolo Pasolini si conobbero nel 1954 a Pietrasanta, in occasione dell'assegnazione del premio di poesia "Giosuè Carducci" che entrambi si aggiudicarono *ex aequo*: Volponi con la raccolta *L'antica moneta*, Pasolini con *La meglio gioventù*. La loro amicizia si consolidò nei due anni successivi a Roma, dove vissero a stretto contatto fino al 1956, anno in cui Volponi si trasferì a Ivrea come direttore dei servizi sociali della Olivetti. Di quell'amicizia resta un'interessante corrispondenza epistolare fino ad oggi inedita, e che ora le Edizioni Polistampa, a cura di Daniele Fioretti, propongono parzialmente pubblicando le lettere che Volponi scrisse a Pasolini in un arco di oltre vent'anni. Si tratta di ottantuno missive conservate presso il Fondo Pasolini del Gabinetto Vieusseux di Firenze, ristampate quasi integralmente ad eccezione di alcuni brani omessi per volontà degli eredi Volponi. Per quanto riguarda le risposte di Pasolini, sei sono già apparse nell'epistolario curato di Nico Naldini nel 1988 (*Lettere 1955-1975*,Torino, Einaudi), mentre ventidue sono attualmente conservate dagli eredi Volponi e sono tuttora inedite.
Accanto al valore documentario e filologico del carteggio, di cui va segnalato l'attento lavoro di curatela compiuto da Fioretti, ciò che più interessa è la sua capacità di far luce su alcuni passaggi chiave della poetica e della narrativa volponiana, «di cui è spesso possibile seguire l'evoluzione in fieri, grazie alla presenza di stesure preparatorie e intermedie di testi poetici e di brani di romanzi» (p. 10). Del resto è proprio questo l'aspetto che privilegia Fioretti nella sua nota introduttiva: la capacità di queste lettere di parlarci del rapporto tra Pasolini e Volponi non solo in termini di notizia biografica, ma anche e soprattutto d'interferenza intellettuale. Specialmente nella composizione de *Le porte dell'Appennino* e di *Memoriale*, infatti, Pasolini fu per Volponi un interlocutore di primissimo piano, come dimostra la frequente richiesta da parte di quest'ultimo di pareri e suggerimenti su poesie o brani di romanzo che inviava in allegato alle lettere. È proprio grazie all'analisi di questo materiale preparatorio che Fioretti, comparandolo in appendice con le varianti dei testi a stampa, attesta che l'influenza di Pasolini sul primo Volponi, per quanto intellettualmente significativa, fu «prevalentemente di tipo "indiretto"», non interferì cioè sui testi sottoforma di correzioni specifiche, dimostrando così la presenza di «una personalità autoriale matura e completamente autonoma» (p. 16).
Lo scambio epistolare tra i due autori, che conobbe una fase di stagnazione soprattutto dopo l'apparizione di *Corporale*, romanzo che non piacque a Pasolini per l'eccessiva vicinanza con le nuove poetiche della neoavanguardia, terminò con una lettera di Volponi del 26 agosto del 1975. La chiusa, tanto più nostalgica se letta come saluto definitivo, e cioè alla luce dell'imminente tragedia che stava per colpire Pasolini, era la seguente: «Io parto, triste e senza alcun programma, per Milano. Ti abbraccio sperando (come?) di rivederti presto, tuo Paolo» (p. 183).

Mariangela Tartaglione

Vanna Zaccaro
Le scritture di donne ai margini del canone?
«La Nuova Ricerca»
Anno 2008-2009
n.17-18
pp. 209-214
ISSN 1593-7577

Vanna Zaccaro muove le sue considerazioni in merito all'interrogativo, delicato e attualissimo, che dà il titolo al contributo, partendo dall'analisi dei significativi risultati ottenuti dal convegno *Dentro/Fuori, Sopra/Sotto. Critica femminista e canone letterario negli Studi di Italianistica*, tenutosi a Cambridge nel settembre 2005. In occasione di tale convegno, studiose di diverse generazioni e nazionalità si sono confrontate per ripensare il rapporto con opere, autrici e tradizioni critico-letterarie italiane. Cuore pulsante del convegno non è stata – come sottolinea con vigore Zaccaro – l'intenzione di giungere semplicisticamente alla formazione di canoni *altri*, quanto piuttosto di attivare la creazione di uno spazio aperto e flessibile interno agli Studi di Italianistica, in cui potersi muovere agilmente per discutere, in modo particolare, dell'«impatto del pensiero e della pratica femminista» – e delle metodologie di analisi di *genere* – «sugli Studi di Italianistica», aprendo due versanti di riflessione: uno teorico-metodologico, mirante all'individuazione e alla re-interrogazione di un modello ermeneutico critico rinnovato, e l'altro teorico-critico, teso a indagare il «rapporto che gli scritti delle donne possono intrattenere con la forma canone, mettendo al centro il corpo e la sessualità», e ponendo così in crisi i sistemi tradizionali di formazione e di sedimentazione dei valori strutturanti il canone letterario.
Oggi più che mai, in un'epoca in cui la globalizzazione impone un sistema di valori "planetario" e eticamente "universale", emerge con urgenza la necessità di una rilettura/revisione delle forme e dei meccanismi tradizionali e secolari di costruzione del canone, da sempre strettamente connessi alla questione dell'identità nazionale. In questo senso, Zaccaro ricorda, con forza, quanto Tatiana Crivelli sostiene nel suo contributo al convegno *L'eccezione che non fa la regola. Riflessioni sul rapporto tra scrittura femminile e canone*, e cioè che i modelli di strutturazione del sapere e di codificazione dei valori trasmessi attraverso il canone, via via costruitisi e modificatisi lungo la storia della cultura occidentale, non hanno contemplato e integrato in sé le forme della soggettività femminile, se non in misura del tutto marginale ed "eccezionale". Ciononostante, è stato riconosciuto e analizzato – come afferma Zaccaro, sostenendo le parole scritte in occasione del convegno da Maria Serena Sapegno nel suo lucidissimo contributo *Uno sguardo di genere su canone e tradizione* – il fatto che, «se per canone si parla di un'idea di tradizione, di memoria collettiva […], non ha gran senso ipotizzare un'eventuale estraneità al canone delle donne […]. Il canone, infatti, è un fatto storico, un campo di tensione […] laddove s'incrociano diversi vettori: potere, interpretazione, conflitto, auto-legittimazione, autorità, ma anche tradizione, eredità e genealogia» (in Ronchetti A., Sapegno M. S. [a cura di], *Dentro/Fuori, Sopra/Sotto, Critica femminista e canone letterario negli Studi di Italianistica*, Longo Editore, Ravenna 2007, p.20); come tale, pertanto, il sistema di valori alla base del canone letterario è stato (ed è), in modo più o meno consapevole, interiorizzato dal pensare e dall'agire delle donne nel corso del tempo.
In tale prospettiva, sembra sempre più importante sostenere l'idea secondo la quale, se da un lato risulta di estrema rilevanza continuare a favorire le condizioni perché le scritture di donne siano regolarmente incluse nel repertorio canonico, dall'altro è parimenti necessario che tale operazione non coincida banalmente con l'identificare il *femminile* come mera categoria di alterità, opposta a quella del *maschile*, ma piuttosto come categoria a quest'ultima interna ed integrante. Zaccaro, allora, accoglie con entusiasmo quanto Eleonora Forenza sostiene nel suo contributo al convegno

Materiale/Eccedente: dalla potestas del canone letterario alla potentia delle narrazioni; qui emerge con forza la necessità che l'attuale impegno critico nell'ambito degli Studi di Italianistica non si paralizzi nella formazione di canoni alternativi per presenze dimenticate, ma lavori piuttosto nell'ottica del superamento della secolare opposizione tra la *normalità* della scrittura maschile e *l'eccezionalità* di quella femminile, in modo da fare della letteratura uno spazio *misto* in cui poter riconoscere la pluralità dei sistemi di valori in gioco.

Mauro Novelli

Luca Zuliani
Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani
Bologna
il Mulino
2009
ISBN 978-88-1513461-5

Gli studi sui rapporti tra musica e poesia, a lungo negletti, vanno conoscendo negli ultimi anni importanti sviluppi. Qui basterà ricordare i lavori di Ilaria Bonomi sulla lingua dell'opera lirica e, sul versante musicologico, il volume di Stefano La Via *Poesia per musica e musica per poesia* (Roma, Carocci, 2006). Zuliani sceglie invece di puntare su serrate analisi metriche, in modo da illuminare modalità e cause del precoce distacco tra le due arti sorelle nella tradizione letteraria italiana. Nel far ciò dà prova di versatilità inconsueta, muovendosi senza incagli fra rimatori medievali e cantautori novecenteschi. D'altronde svariate questioni non hanno certo perso d'importanza, come dimostra il caso di *amor*, ovvero della rima tronca in consonante: presente nelle arie alla veneziana di Leonardo Giustinian, sdoganata nelle canzonette di Gabriello Chiabrera, sfruttata intensamente per secoli, sino all'ostracismo decretato da Giovanni Pascoli. Questi del resto non aveva il problema dei librettisti o dei parolieri, costretti a rientrare negli schemi ritmici della musica tonale, e dunque fortemente limitati dalla penuria di cadenze "maschili" in toscano. La necessità di chiudere il verso su un tempo forte sta alla radice del ricorso agli accorgimenti di cui i ritornelli delle canzonette fanno usi spesso forzati (strilli monosillabici, sdrucciole riaccentate in coda, stranierismi bislacchi, ecc.). È un punto sul quale Zuliani insiste in più occasioni, proponendo una rassegna puntigliosa e convincente.
In effetti sono frequenti i rimandi all'interno del volume, che propone un percorso in salita e a ritroso, dal momento che i quattro capitoli presentano tassi di specialismo crescente e sfilano nell'ordine inverso a quello in cui sono stati scritti. Nel primo, *Una visione d'insieme*, convergono i risultati più significativi della ricerca, in una sintesi di ampio respiro al cui centro si accampano i sistemi di restrizioni e le convenienze derivanti in metrica dalla pressione delle esecuzioni musicali. Il secondo capitolo, *Poesia e musica nel Medioevo*, spiega le regolarità sintattiche riscontrabili nei sonetti petrarcheschi ipotizzando per essi un modello di lettura a voce alta fortemente cadenzata, come del resto è prassi in numerose tradizioni culturali (stimolanti le osservazioni di metrica comparativa proposte in quest'ambito). Petrarca, che pure amava accompagnare la propria voce al liuto, associa la poesia alla recitazione: ma continua a lavorare su un telaio che alla musica facilmente può adattarsi. Su di esso insiste il quarto studio, *L'evoluzione dei metri petrarcheschi*, disceso dalla tesi di dottorato e arricchito da un'amplissima schedatura, disponibile in rete all'indirizzo http://paduaresearch.cab.unipd.it/2181/. L'indagine sul rapporto tra sintassi e metro nel comparto dei sonetti perviene a un'articolata tipologia delle spezzature, che permette di cogliere linee di tendenza più generali. In epoca rinascimentale, con il "rompimento de' versi" teorizzato da monsignor Della Casa, ci si avvia sulla strada del divorzio tra musica e poesia. Siamo alla vigilia della *Nascita dei metri chiabreriani* (capitolo III), ovvero del successo di strofette, misure brevi, rime tronche e sdrucciole, connesso al declino della musica modale. Insieme agli schemi derivati da Petrarca e alle imitazioni della metrica classica, le proposte di Chiabrera completano l'arco delle forme della lirica italiana, sino al XIX secolo compreso. Con gli *Inni sacri* Alessandro Manzoni ne darà secondo Zuliani l'incarnazione più alta, del tutto slegata dalle note.

copyright
© 2011 - Vecchiarelli Editore - Manziana

VECCHIARELLI EDITORE