oblio

9|10

Oblio

Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Otto-novecentesca

Anno III, numero 9-10

Giugno 2013

OBLIO – Periodico trimestrale on-line – Anno III, n. 9-10 – Giugno 2013

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

ISSN: 2039-7917

Pubblicato con il contributo e sotto gli auspici della
MOD
Società italiana per lo studio della modernità letteraria

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

Silvia ACOCELLA, Gualberto ALVINO, Elisabetta BACCHERETI, Valter BOGGIONE, Giuseppe BONIFACINO, Giovanna CALTAGIRONE, ANDREA CEDOLA, Luca CLERICI, Bianca Maria DA RIF, Francesco DE NICOLA, Ilaria DE SETA, Marco DONDERO, Enrico ELLI, Lucio FELICI, Rosalba GALVAGNO, Margherita GANERI, Antonio Lucio GIANNONE, Stefano GIOVANNUZZI, Pasquale GUARAGNELLA, Giuseppe LANGELLA, Giuseppe LO CASTRO, Giuseppe LUPO, Giovanni MAFFEI, Marco MANOTTA, Aldo Maria MORACE, Giorgio NISINI, Massimo ONOFRI, Antonello PERLI, Antonio PIETROPAOLI, Elena PORCIANI, Giancarlo QUIRICONI, Antonio SACCONE, Carlo SERAFINI, Dario TOMASELLO, Caterina VERBARO, Marianna VILLA, Patrizia ZAMBON, Enrico ZUCCHI

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 III, 9-10

Federica Adriano
Beatrice Alfonzetti
Gualberto Alvino
Andrea Amoroso
Paola Azzolini
Ilaria Batassa
Marco Bellardi
Erika Bertelli
Maria Grazia Bertino
Luca Bianchi
Valter Boggione
Emanuele Broccio
Domenico Calcaterra
Fabio A. Camilletti
Simona Campus
Claudia Canu Fautré
Maria Teresa Caprile
Marzia Caria
Eleonora Cardinale
Silvia Cavalli
Andrea Cedola
Alessandro Cinquegrani
Davide Dalmas
Domenico D'Arienzo
Bianca Maria Da Rif
Antonio Demontis
Francesco De Nicola
Vincenzo Dente
Agata Irene De Villi
Ada Maria Di Cicco
Martina Di Nardo
Deborah Dolci
Marco Dondero
Enrico Elli
Alberta Fasano
Federico Fastelli
Gianfranco Ferraro
Rosalba Galvagno
Margherita Ganeri
Andrea Gialloreto
Stefano Giovannuzzi
Maria Grazia Grazini
Cristina Ledda
Giuseppe Lo Castro
Chiara Marasco
Ilaria Mariano
Daniela Marredda
Fabio Moliterni
Rosanna Morace
Pietro Milone
Ilaria Muoio
Bruno Nacci
Alessandra Ottieri
Eugenio Parodi
Ann Peeters
Matteo Pellegrini
Guglielmo Pispisa
Alessandro Poloni
Elena Porciani
Novella Primo
Ilaria Puggioni
Roberto Puggioni
Valentina Puleo
Simone Rebora
Enzo Rega
Francesca Riva
Silvia Sacchiero
Carlo Santoli
Antonella Santoro
Davide Savio
Assunta Claudia Scotto Di Carlo
Carlo Serafini
Fabrizio Sinisi
Giuseppina Amalia Spampanato
Eleonora Sposato
Gabriele Tanda
Adriano Tollo
Dario Tomasello
Emilio Torchio
Katia Trifirò
Andrea Veglia

Caterina VERBARO
Marianna VILLA
Marco VISCARDI
Patrizia ZAMBON
Silvia ZANGRANDI
Enrico ZUCCHI

Nella sezione Saggi e rassegne compaiono scritti di Gualberto ALVINO, Giuliano CENATI, Andrea GIALLORETO, Stefano GIOVANNUZZI, Giuseppe LO CASTRO, Rosanna MORACE, Irene PAGLIARA, Salvatore Claudio SGROI e Emilio SPECIALE.

INDICE

Editoriale.....2

Saggi e rassegne.....6

Recensioni.....104

EDITORIALE

A chi della nostra rivista sa poco o niente e mi domanda ancora che sia, anziché recitare la giaculatoria dei numeri che ci confortano, non mi vergogno di rispondere che «Oblio» continua a essere una buona notizia o, un po' irriverentemente, che è la buona novella nel ristretto campo dei nostri studi. Con il faticosissimo primo numero della terza annata, doppio in forzato anticipo sul successivo e comunque pur di poco in ritardo, non dico che sia stato raggiunto, ma è diventato più esplicito l'obiettivo che sin dall'inizio mi è sembrato inutile precisare a chi aveva di fronte e considerava tutt'insieme gli studi sulla modernità letteraria e il loro gettito enorme, la drastica riduzione delle acquisizioni da parte delle biblioteche e la limitata diffusione delle pubblicazioni del settore, la scomparsa delle recensioni, le opportunità offerte dai nuovi mezzi di comunicazione (e di archiviazione), una comunità scientifica di grandi dimensioni in cui almeno due generazioni di studiosi avevano un ruolo marginale o erano escluse del tutto, la lontananza, la diversità, il numero, la forza e la debolezza.

«Oblio» non poteva che occupare o solo spostare su uno scacchiere telematico il *terrain vague* e i problemi che condividono la letteratura e l'università, cercando di introdurre un principio di ordine nel fervore di pubblicazioni che finalmente diventava davvero di pubblico dominio e di far parlare tra di loro, attraverso gli autori e i libri di cui si occupavano, studiosi che spesso si conoscevano poco e non riuscivano a farsi leggere quasi mai, penalizzati dalla miopia commerciale dell'editoria e dai monologhi interiori delle scuole. Mentre abbiamo fino in fondo la percezione di quanto ormai pesino, non solo in termini di immagine, l'assenza delle pubblicazioni di critica letteraria presso i grandi editori e la chiusura di collane e riviste di questo tipo un po' dovunque, forse ci lasciamo sfuggire la comoda assuefazione dei piccoli editori e dei loro committenti alla clandestinità concessa dal finanziamento istituzionale.

L'incontro doveva avvenire fuori di ogni logica di parte, compresa quella sorda e corrosiva stanata da Romano Luperini, un maestro di «incontri», con una efficace distinzione («due derive speculari che affliggono, oggi, i discorsi sulla letteratura – l'erudizione fine a se stessa e l'impressionismo velleitario»), che non per la prima volta traduco brutalmente nel conflitto inconciliabile e ben più antico fra i pedanti e i ciarlatani. Senza voler conciliare pedanti e ciarlatani, ma anche per mostrare come fossero complementari le due anime dei nostri studi che da queste degenerazioni erano tradite, è nato «Oblio» e ha suscitato qualche interesse. Alla passione tutt'altro che spenta, eppure spesso mortificata, di chi fino a vent'anni fa ha direttamente vissuto o ha contratto dopo, come una malattia esotica, un'idea addirittura totalitaria di letteratura, senza magari scrivere mai neppure un verso o fantasticare di un romanzo, fa con successo crescente da contraltare l'orgoglio di un approccio intransigentemente laico e la più ferma rivendicazione degli stessi diritti di qualsiasi altra disciplina scientifica per chi si occupa di letteratura contemporanea.

I laici pretendono di parlare di letteratura come se parlassero di altro, con lo stesso rigore scientifico e lo stesso distacco professionale, e perciò diffidano delle prerogative tradizionali della critica, opponendole le pazienti costruzioni di contributi solidi e modulari come mattoni e un cammino tranquillo verso l'immancabile trionfo dell'organizzazione. Gli appassionati, soprattutto quelli della mia generazione, lo sapevano da sempre che parlare della letteratura non è come se, ma significa proprio parlare di altro in nome o al posto della letteratura, hanno avuto il pudore di tanta varietà e alla critica continuano a sacrificare tutto il resto (e pazienza se così il confronto con le opere, non potendo trovare uno stabile equilibrio, diventa una specie di ordalia), solo un po' più disincantati.

I punti di partenza non avrebbero potuto essere più lontani. Era però forse inevitabile la loro convergenza in un progetto che assomigliava a una sfida e si limitava a sciogliere implicazioni, se annunciava con un acronimo di consegnare all'oblio il lavoro della critica nel momento stesso in cui lo rendeva davvero fruibile e quel lavoro celebrava come forse nessun altro prima, non per chi né per come lo aveva fatto, mentre lo restituiva alla concreta utilità e all'umiltà di un artigianato paziente e discreto.

Non sarei ritornato su queste considerazioni, se i rischi che corriamo noi di «Oblio» non fossero ugualmente cornuti (l'affettazione e la sciatteria) e se recenti inaspettati affioramenti di idee letterarie sulla maggiore stampa quotidiana non ci facessero concorrenza, annunciando una loro buona novella. Intanto, primo affioramento, è tornato d'attualità lo scriver bene, che non viene però apprezzato nei romanzieri, ma negli studiosi e nei giornalisti, come un'evoluzione naturale della specie. Senza nessun collegamento apparente, negli stessi giorni, ha gettato un sasso nello stagno (secondo affioramento) la riproposizione da parte di Alfonso Berardinelli (*Narrativa e poesia sopravvalutate*, sul supplemento domenicale del «Sole 24 ore» del 28 aprile 2013) di una sua radicata convinzione: altro che romanzieri e poeti, la letteratura che conta è ormai appannaggio dei soli saggisti. Non si sarà meravigliato, e non l'avrà buttata in vacca, solo chi di Berardinelli ricordava sia la felice rivalutazione della vocazione prosastica di molta poesia novecentesca, che gli affondo interpretativi più intelligentemente scorciati e secolarizzati dei capolavori poetici non solo italiani.

Forse è impossibile e nemmeno conviene contrastare una svalutazione della finzione che, con la semplicità e l'eleganza della migliore letteratura, rinnova i fasti della tormentata via italiana al romanzo. Sembra del resto che gli scrittori-madonnari del *noir* e i fautori dell'*autofiction* siano ansiosi di confessare la stessa resa senza condizioni. Nell'interesse dello stesso Berardinelli, si deve però dissipare un equivoco, la conclusione che si potrebbe trarre da questo tipo di proposte, non foss'altro perché già si trasse da una diversa promozione della saggistica, grazie allo zelo di chi si assunse il compito di giustificare in termini linguistici e stilistici l'assunzione, che so, di Gramsci e Debenedetti, Croce e Longhi, nonché ben prima di Machiavelli e Galilei, nel canone letterario. Vallo a togliere dalla testa del principiante assoluto che ciascuno di noi ospita dentro di sé (ora come quando uscì la continiana *Letteratura dell'Italia unita*), che tutti costoro stanno dove sono andati a finire perché scrivevano bene e non perché erano loro, che scrivevano bene perché avevano uno stile e che avevano uno stile perché indulgevano a tic linguistici, manierismi, capricci e fissazioni. Non pretendevano tanto le acuminate intelligenze che si sono cimentate nell'esercizio pericoloso e ammirevole appena descritto e si sono guardate bene dallo scaricare su lingua e stile quanto competeva invece agli specifici meriti di quei grandi nel loro campo. Che i due affioramenti non siano poi così distanti l'uno dall'altro, si capisce però meglio se si comincia a porre mente alla ben più vasta e meno prestigiosa platea alla quale la promozione viene ora promessa.

Se le porte della letteratura (*en faute de mieux*, un ascensore morale, ma pur sempre una comodità) si aprono a chi scrive bene, la strada è tracciata ed è infatti già piena di persone che scrivono saggi e si rifanno a chi ha scritto bene prima di loro: anche se non ne raccolgono infallibilmente i vezzi e non ne lasciano cadere la sostanza, tuttavia vacue, vezzose e addirittura sculettanti (parlo beninteso delle loro metaforiche penne). Più folta e imbarazzante la schiera di coloro che non hanno mai vantato meriti del genere e che ora cominciano a vedersi riconosciute qualità di scrittori per la loro presunta «eccellenza» nei più diversi campi, secondo una prassi che si sperava nessuno più volesse ripristinare e che invece viene imposta dall'integralismo moralistico e dall'intellettualismo consumistico dominanti. Una volta i grandi scrittori dovevano essere statutariamente progressisti, gli eroi della patria e della rivoluzione non potevano che essere filologi raffinati, profondi pensatori e appunto modelli di bella scrittura. Adesso basta scoprire in se stessi un gradimento qualsiasi e rendersi conto che è conforme a quello degli altri, per lanciarsi in panegirici che non si fermano neppure di fronte al buon gusto. Perché negare riconoscimenti di qualità letterarie, quando elargirli costa tanto poco.

Poiché io che non li elargisco me la cavo con meno, debbo precisare che il problema è più grave. I pennacchi ci sono sempre stati. È l'indotto del malcostume attuale che mi preoccupa, con in prima fila la persuasione che il ruolo sin qui svolto dalla letteratura nella formazione dei giovani e nell'intrattenimento di tutti gli altri, possa essere assegnato senza danno a discorsi sullo stato della nazione, inchieste sociologiche, corrispondenze giornalistiche, relazioni di amministratori delegati, o ai saggi più nobilmente atteggiati. E che tutto ciò sia appunto letteratura, affrancata da ogni obbligo per definizione e provvidenzialmente depurata di tutte le «minchionerie» che qualche

indegno erede di messer Ludovico si ostina a scrivere e che lui in persona non smette di somministrarci.
Di questa letteratura senza letteratura, tutto fumo di nobili astrazioni da prendere o lasciare e niente arrosto di cose concrete simulate, non dei suoi modelli o neppure dei suoi modelli, se li dobbiamo scambiare con la letteratura, non sappiamo che farcene. In nome di una presunzione di verità, non vogliamo rinunciare alla simulazione dei fatti e delle cose e alle facoltà che essa mobilita, né a ciò che le idee e le parole sono oltre se stesse: a un modo di leggere, prima ancora che di scrivere, che non si esaurisce nella compitazione. Se è un modo di leggere, può prescindere dalla realtà della simulazione; certo si può fare da soli, ma appunto: da soli, non indefinitamente e con la nostalgia della finzione sospesa. Il ventilato primato della saggistica, più ancora della deformazione che è stata di tutta la mia generazione e per la quale si compravano e si leggevano più volentieri i libri di critica che non i romanzi e le raccolte di poesia, potrebbe diventare una parola d'ordine irresistibile e allora non ricorderebbe solo a me il gioco di prestigio che ha svuotato dall'interno le facoltà di lettere e filosofia, subissando le discipline curricolari della nostra tradizione sotto una valanga di scienze sussidiarie, ormai emancipate dal ruolo d'origine e anzi messe al centro di profili alternativi, e proponendo interi corsi di studio di nuovo conio allo scopo di offrire agli studenti la laurea in lettere depurata giustappunto dalla letteratura, dalla finzione e più ancora da uno studio responsabile o, come forse non si dovrebbe più insinuare, critico, ma tale che agli studenti basti ritagliare dal Libro di testo o dagli Appunti delle lezioni persino le parole proprie con le quali ripetere ciò che hanno appreso.
Berardinelli non ha niente a che fare con questa degenerazione, né tantomeno con il bombardamento di diffide istituzionali che ha scoraggiato gli studenti e le loro famiglie dallo spreco intollerabile di un titolo di studio che non assicurava il posto di lavoro precluso ormai a qualsiasi altro titolo di studio e però consentiva a molti che non l'avrebbero più fatto di iscriversi all'università e di laurearsi. Il saggismo al quale lui pensa, e che merita il primato perché dice di più con meno rispetto a una letteratura flebile anche quando urla e grossolana proprio perché vuole essere raffinata, svolge una insostituibile funzione di supplenza, non sta al ma tiene il posto alla letteratura e è anzi la protesi grazie alla quale di ciò che essa è stata una volta (e sarà per sempre: in questo ha ragione Severino) si può continuare a avere memoria e a fare esperienza, anche quando sembra che se ne sia persa la possibilità. Ciò vuol dire non solo che il saggismo ha a che fare con la letteratura e ne costituisce un genere, ma che è sempre critica letteraria, anche quando parla di altro, semplicemente perché l'altro di cui parla è una deviazione necessaria verso il mondo, il non letterario di cui sono fatti tutti i romanzi in quanto componimenti misti, se la retta via conduce alla insufficienza a se stessa di una letteratura che solo attraverso il mondo vive e scrive.
Sia lode al saggismo. Dal mio punto di vista, basta che non se ne deduca che dei romanzi e delle poesie si possa finalmente fare a meno. Ritengo criminale spingere qualcuno a scriverne e ridicola la prosopopea degli Autori, ma arrivo a apprezzare persino l'omaggio formale che l'ignoranza e la stupidità rendono ancora loro, tanto più ora che l'ignoranza e la stupidità sono virtualmente debellate e perciò subiscono la tentazione di liberarsene..
Berardinelli, oltre che un uomo d'onore, è sicuramente un protagonista assoluto della letteratura dell'ultimo trentennio. Lo dico e lo penso, ma non mi sfugge che la mia affermazione suonerà come una provocazione agli orecchi della gran parte di coloro che normalmente leggono libri e, anche se non sono più ingenui come in passato e si sono lasciati suggestionare dall'idea che ci sia una letteratura che conta di più a seconda della categoria merceologica alla quale appartengono i libri, dovrebbero ritenere una provocazione la stessa convinzione di Berardinelli circa la superiorità attuale del saggismo. Dovrebbero. Costoro, che non avevano letto i suoi libri, e ora sono scettici di fronte al mio giudizio, ma sapevano di lui e della fama che lo accompagna, hanno forse letto l'articolo in questione o ne hanno sentito parlare, restandone colpiti, anzi si può giurare che ne siano rimasti colpiti e che abbiano apprezzato proprio il rompete-le-righe che non era sicuramente nelle intenzioni di Berardinelli, ma è nella logica delle cose, produce l'effetto liberatorio di un *witz* o di un'oscenità, e ha ispirato, ciascuno per la sua parte, diffidatori e scoraggiati, mutanti delle scienze

sussidiarie e burocrati sanza lettere. L’arte e la letteratura sono il nostro vanto e la nostra risorsa, forse addirittura ci si mangia, ma non chiedeteci di investire né soldi né fatica in qualcosa che già c’è o cresce spontaneamente, quando poi chi se ne intende di più conferma ciò che non abbiamo mai osato confessare, che le cose serie si imparano meglio e prima, dopo che siano state liberate dalla forma che le imprigiona. Che Berardinelli abbia invece più di noi a cuore la vita di quella forma, delle parole e delle invenzioni che non possiamo barattare con una formula, converrà chiunque non abbia dimenticato la sua dura requisitoria contro i Metodi Attuali e la proliferazione degli apparati critici a detrimento della lettura delle opere. Adesso che molti se ne fanno beffe? No, quando erano il pensiero unico.

SAGGI E RASSEGNE

Giuliano Cenati

Il peggiore dei mali secondo Giovanni Mosca

«Non è ver che sia la morte…» Romanzo con accompagnamento di versi dei migliori poeti italiani (1941) non è così fortunato come *Ricordi di scuola* (1940), tra i libri di Giovanni Mosca, eppure vanta una presenza nel catalogo Rizzoli di pressoché quattro decenni, sino alla pubblicazione nella BUR del 1980. La seconda edizione, del gennaio 1942, reca sulla sovraccoperta la dicitura «XX Migliaio»: un ordine di grandezza non indifferente per le tirature dell'epoca, e significativo dell'assenso che va incontrando la produzione di un autore attivo su più fronti, dalla stampa periodica all'editoria libraria, propenso a cimentarsi nella misura lunga della prosa allo stesso tempo che nel più breve, quotidiano esercizio della scrittura giornalistica e dell'illustrazione vignettistica. Il nome di Mosca costituisce già allora, come sarebbe avvenuto più largamente nel dopoguerra, una garanzia di successo editoriale, se può accamparsi in forma di autografo manoscritto, ridotto al cognome «Mosca», sul frontespizio dell'opera. Siccome di Mosca non ce n'è uno solo, è così chiarito chi ai tempi può fregiarsi del patronimico senza rischio di incomprensioni. L'immagine dell'autore, in forza della sua militanza umoristica alla guida del bisettimanale «Bertoldo», rappresenta un presupposto fondamentale di riconoscibilità e consenso alle iniziative intraprese non già nell'ambito del giornalismo ridevole ma, a questo punto, dell'intera letteratura d'intrattenimento.

L'aspettativa dei lettori sarà improntata al sorriso, alle stesse tonalità che «Bertoldo» coltiva sagacemente dal 1936, ma decisivo appare il passaggio alla dimensione libraria, per di più romanzesca. Nel 1935 Mosca aveva già pubblicato per Rizzoli *L'orfano piccolissimo*, «Libretto di cui l'Autore s'è pentito, ma toppo tardi: avrebbe dovuto pentirsene prima della pubblicazione». Ora però il pubblico dei suoi lettori si sarà rinfoltito, insieme con le aspettative suscitate, proprio grazie all'assiduità e la riuscita del lavoro giornalistico. Nel 1937 il nome di Mosca riecheggia sulla terza pagina del «Corriere della Sera», anche se una collaborazione continuativa si avvierà solo negli anni Cinquanta. Il giornalista-scrittore figura di lì a non molto, sempre per il marchio Rizzoli, nella veste inattesa di traduttore-divulgatore, niente meno che di Orazio Flacco: *Le satire Tradotte con coscienza e serietà da Mosca* (1939), *Le epistole e l'Arte poetica Tradotte e illustrate con doppia coscienza e serietà da Mosca* (1940). Il poeta latino viene così tolto dal piedistallo della venerazione umanistica e rinfrescato grazie alle cure e ai disegni di un umorista dal gran seguito, mentre costui progredisce in dignità intellettuale proprio occupandosi di uno dei classici per eccellenza, dimostrando anzi quali riserve di riso e buon senso attuali possa offrire un autore classico quando sia trattato con spregiudicata dimestichezza. Anche la distinzione acquisita mediante la familiarità con Orazio, per quanto coscienziosa e seriosa, gioverà

alla causa di Mosca quale romanziere, non più soltanto giornalista, dedito al buonumore del pubblico. La proiezione verso un ambito della cultura contemporanea percepito come più raffinato e duraturo rispetto alla quotidianità della parola giornalistica, tanto più se si tratta di giornalismo d'intrattenimento, trae conforto dall'aura nobilitante della filologia latina. L'eco della provocazione antiaccademica non sminuisce – tutt'altro – l'ambizione del prosatore.

Il canone letterario e il rovesciamento delle gerarchie di valore

Una simile duplicità di atteggiamento nei riguardi del patrimonio letterario colto Mosca sfodera proprio in *«Non è ver che sia la morte…»*, sin dal titolo che richiama una celebre aria di Metastasio, dall'*Adriano in Siria* (1732), atto terzo, scena VI: «Non è ver che sia la morte / Il peggior di tutti i mali: / È un sollievo de' mortali, / Che son stanchi di soffrir». A essere coinvolta nell'operazione è ora la letteratura italiana più istituzionale, secondo ostenta in copertina il sottotitolo del volume: *Romanzo con accompagnamento di versi dei migliori poeti italiani*.[1] I busti di costoro appaiono sulla sovraccoperta a incorniciare le generalità del libro, disegnati e colorati da Mosca stesso, bisogna presumere. A scanso di fraintendimenti, l'effigie di ciascuno è sottesa dal chiarimento alfabetico del nome rispettivo. Ma più che il modello di antichi medaglioni umanistici, una simile *naïveté* grafica richiama la disinvoltura fisionomica e la mano libera del Mosca vignettista.

Per meglio valorizzare l'apporto dei maggiori poeti italiani, Mosca dichiara il proprio debito in una sorta di tavola gratulatoria, che è anche catalogo delle fonti, posta in apertura dopo l'elenco dei personaggi. Vi sono compresi, in ordine alfabetico, i nomi di sedici poeti vissuti tra il '200 e l'800, da Cavalcanti a Nievo. Desta qualche impressione che anche gli ottocentisti Nievo e Tommaseo, oggi apprezzati o studiati soprattutto in veste di romanzieri, siano ascritti e ricordati da Mosca come autori di versi. Le epoche culturali maggiormente rappresentate in questo piccolo canone della poesia italiana classica sono quella quattro-cinquecentesca e quella sette-ottocentesca: Pulci, Boiardo, Lorenzo il Magnifico, Tasso da un lato, Monti, Foscolo, Berchet, Leopardi, Prati, Tommaseo, Nievo dall'altro.

Se resta escluso il padre Dante, sono esclusi anche alcuni dei poeti che hanno maggiormente suggestionato la coscienza nazionale in epoca recente: in particolare la trimurti tardottocentesca Carducci-Pascoli-d'Annunzio. D'altronde, Mosca non si esime dal tirare in ballo Petrarca e Leopardi, riferimenti non meno impegnativi sul piano estetico-letterario, ma testimoni di un linguaggio poetico senz'altro più accessibile per i lettori di istruzione medio-superiore, in confronto con il risentito civismo del 'ghibellin fuggiasco' e con l'audacia dei 'novissimi' ottocenteschi. Il narratore si avvale di una poesia dotata di evidenza memorabile e una certa scioltezza metrico-prosodica, situabile largamente al di qua delle sperimentazioni versoliberiste o liberate di fine XIX e inizio XX secolo. Fondamentale è richiamarsi alla memoria

[1] *Romanzo con accompagnamento* riporta il frontespizio, mentre dopo la prefazione dell'autore e le tavole dei personaggi e degli *auctores* compare un frontespizio di secondo grado in cui il sottotitolo è ulteriormente variato: *Romanzo con accompagnamento di poesie dei migliori poeti italiani*. Al di là dell'eterogeneità di lezioni, importa rilevare l'insistenza sul contributo desunto dalla cultura letteraria di indiscusso prestigio.

scolastica dei lettori, in prevalenza quegli stessi giovani di buona istruzione secondaria che costituiscono il nucleo organico del pubblico di «Bertoldo».
La distinzione e riconoscibilità degli inserti poetici devono risultare indiscutibili; non sono ammesse le commistioni tra la parola propria del romanziere e l'illustre parola poetica presa a prestito dai classici italiani. Forme di ambiguità elocutiva spinte in senso novecentista confonderebbero i contorni della più pura poesia tramandata dai secoli scorsi e della narrazione romanzesca di prima mano. Viceversa l'operazione congegnata da Mosca punta esattamente sull'innocente quanto inverecondo intarsio dell'una con l'altra: affinché il differenziale di scarto sia percepibile, è necessario che il testo citato e il testo citante siano ben distinti e identificabili. Non per nulla ogni citazione, trascritta in corpo minore e con palese stacco tipografico dal testo in prosa, è corredata di una nota a piè di pagina che conferma la paternità e il titolo del testo citato.
Nel corpo del medesimo romanzo, senza pretese di innovazione letteraria ricercata, finiscono così per essere radunate la poesia lirica, quella drammatica, quella narrativa di svariati secoli: sfumano le distanze tra autori studiati sui banchi di scuola come le personalità più spiccate delle rispettive epoche storico-culturali. Le modalità costanti della citazione, ridotta a una manciata di versi, obliterano le specificità compositive delle opere di provenienza, che siano poemi di innumerevoli canti o brevi liriche: a favore dell'escursione delimitata, dell'efficacia icastica, della reminiscenza condivisa tra autore e pubblico in spirito di elegia scolastica. Non ricercatezze erudite, non perle sepolte nel braco, ma brani che ciascun lettore può ritrovare fra i propri 'ricordi di scuola', o perlomeno collocare senza troppa fatica accanto a essi.
L'eco memoriale della poesia canonica assume una funzione il più delle volte illustrativa, se non francamente decorativa, nei riguardi delle vicende raccontate dal romanzo. Frangenti e psicologie non presentano spunti di originalità tanto eccentrica, lascia intendere l'inventiva spiritosa dell'umorista, da non poter essere civettuolmente commentati attraverso la citazione rinomata, il *topos* scolastico. Il fatto è che in tal maniera i tesori delle patrie lettere tornano a essere intonati, al di fuori di ogni supponenza educativa, in funzione di una giocosità umoristica che si prospetta, a tutta prima, come la più frivola e la più spensierata.
La metafora intersemiotica dell'accompagnamento musicale chiarisce subito il ruolo ancillare riservato a colossi della tradizione letteraria. La coscienza e la serietà dell'umorista nel maneggiare la materia nobile dei capolavori nazionali svaporano a mano a mano che le figurine del romanzo vanno delineando le loro aeree circonvoluzioni. La distanza ossequente della citazione in guanti bianchi si rovescia nella subordinazione degli *auctores* al proprio progetto ludico, nello svuotamento di ogni pregnanza poetica a vantaggio della sconcertante levità del racconto umoristico.
La soluzione del *Romanzo con accompagnamento* contempla almeno due accostamenti arditi: il primo è quello tra un romanzo contemporaneo e una messe di versi della tradizione poetica italiana illustre; il secondo, e più specioso, è quello tra un romanziere d'intrattenimento, un umorista addirittura, e i più bei nomi del canone letterario nazionale. Le citazioni dei migliori poeti italiani sono sfoggiate dal disinvolto narratore ovvero da alcuni dei personaggi, anche di levatura culturale non

particolarmente distinta; in ogni caso, attirano nell'orbita della poesia la prosa moschesca. Ciò non si disdice alla narrazione di un umorista versato al sorriso in punta di labbra, le cui sbrigliatezze sconfinano spesso nella fantasia stralunata, a sua modo surrealmente poetica. Basti pensare a talune raffigurazioni impalpabili come quelle di Bassano: simpatico ladro dei primi brividi d'autunno e dei riflessi delle stelle.
La poesia in versi dei più alti ingegni d'Italia autorizzerebbe, in tal senso, l'ironica poesia da romanzo architettata da un giornalista diplomato all'istituto magistrale. La prosa di Mosca peraltro resta proprio prosa, rotonda e fluida, scevra di ogni tendenza all'erta sostenutezza stilistica nonché alla ritmicità insistita di modulazione quali ricorrono nella prosa d'arte coeva. Il contrasto tra versi citati e prosa romanzesca, piuttosto, appare mitigato dall'alta frequenza di citazioni che attingono all'area della poesia narrativa o melodrammatica: insomma sempre di personaggi e atti avventurosamente concatenati si tratta, tanto nei passi desunti dalla tradizione colta quanto nell'opera che li ospita.
L'atmosfera fantastica del romanzo cavalleresco appare meno lontana di quanto si potrebbe sospettare in merito a una storia come quella ordita da Mosca, fatta di passioni travolgenti desublimate dalla leggerezza della fumisteria o dalla prosaicità dell'equivoco. All'immaginario eroico-cavalleresco per giunta rinviano molti nomi dei personaggi della vicenda, quando non rinviano beninteso a un *côté* melodrammatico altrettanto risaputo: esibiti tutti quanti teatralmente nella tavola iniziale delle *dramatis personae*: Malagigi, Orlando Marsilio, Forisena, Buiaforte, Olivetta, Rinaldo, Florinetta, Alcesti, Isabella e così via, accanto a qualche altro nome che rinvia genericamente a uno sfondo di cultura trombonesca o alla ordinarietà anagrafica d'oggigiorno.
Senonché nomi tanto reboanti sono abbinati nella medesima tavola a qualifiche anagrafico-sociali in stridente contrasto con la memoria letteraria evocata, e orientate invece verso la contemporaneità urbano-borghese: Malagigi «*consigliere delegato*», Buiaforte «*industriale*», Orlando Marsilio «*commerciante*», Rinaldo «*sarto*», Alcesti «*studioso*». L'attrito fra nome illustre del passato letterario e qualifica contemporanea riflette, nell'anagrafe dei personaggi, un attrito analogo riscontrabile sul piano più generale della composizione narrativa fra i gesti magniloquenti, le dichiarazioni solenni da un lato e, dall'altro, la comune modestia, quando non la strampalata assurdità delle vicende raccontate.

Dalla brevità umoristica allo sviluppo romanzesco
La sfida affrontata da Mosca con *«Non è ver che sia la morte…»* riguarda la consistenza della prosa umoristica nel passaggio dalla pagina del periodico al volume librario: anzi, niente meno che alla struttura romanzesca. La composizione propria della stampa periodica, discontinua, collettiva, volta alla brevità e varietà dei pezzi, si confà all'evolversi della narrativa umoristica degli anni Trenta: i cui estri e invenzioni, come e più che in altre epoche della letteratura comica, puntano precisamente alla misura breve e alla deflagrazione puntuale, ma al contempo molteplice ed eterogenea, del meccanismo ridevole. Come trasporre tutto ciò entro la forma romanzo, che pare inscindibile dai volumi ampi della narrazione, dalla fluidità conseguente dell'intreccio,

dalla robustezza della struttura?
La prima impressione che riceve il lettore nell'affrontare il *Romanzo con accompagnamento* di Mosca è che ogni capitolo ovvero ogni sequenza narrativa viva di vita propria e autonoma rispetto alle altre, pur partecipando di una medesima rarefatta atmosfera ironico-umoristica. Ogni unità funzionale del testo è passibile, in prima istanza, di lettura circoscritta e autoconsistente. Che si tratti del profilo sintetico di un personaggio, di una scena dialogata, di un incontro o una situazione articolati con qualche indugio o di uno schizzo funambolico, comunque spiccata è la natura episodica della singola unità funzionale. A ciò concorrono certo i procedimenti di caratterizzazione, i tratti rapidi e incisivi attraverso cui vengono costruiti e messi in scena i personaggi: figure lievi, monodimensionali, animate ciascuna da una propria inclinazione bizzarra o paradossale.
Lo specimine fantastico di ogni personaggio fa sì che il singolo riesca a occupare la scena romanzesca per il tempo di esibire la propria inclinazione di fondo, e lasci poi la ribalta alle bizzarrie e acrobazie di altri. L'inventiva umoristica di Mosca si accende nella pennellata puntiforme, lo sketch, l'aneddoto, l'*exemplum*, il raccontino nel racconto, che giustificano il protagonismo locale del singolo personaggio: trasvola quindi a illustrare altri caratteri e figurine, che si susseguono numerosi e imperterriti nella loro tenuità irriguardosa. A simili tratti della composizione umoristica – breve, puntuale, effimera, lampeggiante – ma anche al suo retrogusto di pensosità melancolica, pare alludere la citazione che precede l'apertura vera e propria del racconto, tratta dal *Canzoniere* di Ippolito Nievo: «La mia mente somiglia a un praticello /pieno di lucciolette all'ora bruna, / dove il chiaror in questo lato e in quello / tremulo guizza senza posa alcuna; / e il loco che una volta / scintillò, di più densa ombra s'infolta».[2]
Nondimeno, alcuni dei personaggi ritornano a distanza anche significativa, alcuni dei casi si riallacciano tra loro, a tracciare un disegno di eventi e relazioni che si estende alla misura dell'intero romanzo. Come capita sulla pagina del «Bertoldo», l'umorismo si manifesta nella singola figurina o circostanza sveltamente disegnata, a occupare la solita rubrica o la colonna a stampa che convive con analoghe e differenti molteplici invenzioni dei colleghi di redazione. L'efficacia microtestuale dell'episodio umoristico, tuttavia, si protrae lungo le direttrici più estese del romanzo assumendo tinte di giocosità ineluttabile e adombrandosi, a tratti, di lunare malinconia.
Un effetto decisivo di uniformazione è prodotto dalla voce narrante esterna, che getta la propria leggerezza ironica, svagata e compita insieme, sull'intera gamma di casi e singolarità passati in rassegna. Il tono di fondo del racconto è dato dalla posatezza complice e dal sotteso distacco con cui vengono esposte le massime stramberie accanto a trite banalità: come se si avesse a che fare, e così è in effetti, con il gioco più serio di questo mondo. Vi presiede una lingua italiana agile ma ligia alla buona norma grammaticale, che consente somma spigliatezza nello snocciolare fatti privati e

[2] Giovanni Mosca, *«Non è ver che sia la morte…» Romanzo con accompagnamento*, Milano-Roma, Rizzoli, 1942[2], p. 17 (si riferiscono alla medesima edizione tutte le citazioni di seguito riportate nel testo, con indicazione di pagina tra parentesi tonde). Cfr. Ippolito Nievo, *Le lucciole*, poesie scelte a cura di Dianella Selvatico Estense, con uno scritto di Riccardo Bacchelli, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1961, p. 15.

abnormità dei personaggi, quanto ossequio riguardoso verso un certo senso comune condiviso in maniera ostentata con il pubblico.
Il narratore si rivolge con fraterna cordialità al proprio stesso destinatario-lettore, per motivare i momenti di più incerta consequenzialità psicologica, i punti di svolta più speciosi; prende enfaticamente le distanze dalle ragioni di scandalo che possano sorgere dal frangente romanzesco; compatisce o riprova i propri personaggi nelle fasi di acme drammatica, indugiandovi con un di più di enfasi allocutiva: «Povera Ulivetta! La soglia che tu credevi della felicità, non era che quella della sventura e della morte!» (p. 193); «Rizieri, pastore diabolico, la tua sete di vendetta non s'è ancora spenta?» (p. 199). Oltre ad apostrofare i personaggi veri e propri, l'io narrante ricorre all'appello in seconda persona anche per costruire prosopopee di valore tipologico esemplare, che talora assolvono a una istanza esplicitamente metaletteraria e poetologica, di senso nient'affatto banale, se vi si può riconoscere un'esortazione antiromantica alla laicità dell'esperienza estetica:

> Sai di che ride, pagliaccio, la gente? Non delle tue smorfie, che annoiano, ma del grande dolore che sei convinto d'aver dentro. Serietà, pagliaccio: smettila col dolore, e inventa nuovi lazzi e nuovi salti: la tua è una professione come un'altra, che comporta doveri e riguardi verso il pubblico. I tuoi dolori non sono più gravi di quelli degli altri: gl'ingegneri, i notai, gli architetti non soffrono meno di te: eppure si comportano dignitosamente, tengono per sé i propri affanni, non dicono: «Io sono notaio, sì, ma qui dentro c'è un cuore che geme e che piange, un'anima che soffre e si tormenta!». (p. 143)

Assieme alle diverse modulazioni del colloquio tra io narrante e tu agente/tu leggente, l'ampiezza della composizione romanzesca consente di esercitare e variare diverse tecniche umoristiche, così da attestare nel modo più articolato la tenuta di lunga lena dell'autore ormai padrone di saldi mezzi. Consente inoltre di tarare lo strumentario umoristico su una campionatura di sagome umane abbastanza variegata da rispecchiare un apparato non esiguo di relazioni intersoggettive: vale a dire che attraverso il funambolismo ora immaginoso ora buffo della propria stilizzata società romanzesca, Mosca prospetta questioni nient'affatto secondarie e ben concrete della società reale nella quale scrive. Per giunta, lo fa con una sottigliezza e un'incisività che la letteratura coeva più titolata in pochi casi è capace di raggiungere.
Ci troviamo di fronte al paradosso secondo il quale la letteratura d'intrattenimento, perché in sintonia più immediata con le correnti profonde della sensibilità collettiva, sa esprimere con disarmante immediatezza motivi ideologici di particolare rilevanza. L'approccio umoristico specialmente, in epoca improntata alla pomposità ufficiale e all'ipocrisia benpensante dei dettami fascisti, consente di squadernare sotto giustificazione e magari pretesto di risata quanto non sarebbe lecito neppure accennare in termini seri e istituzionali. Trova conferma la condizione eslege di quel giullare moderno che è il narratore d'intrattenimento umoristico, cui si consente di pronunciare la parola proibita in virtù della levità programmatica e statutaria del suo discorso. Poiché i suoi sono discorsi da nulla, può raccontare qualcosa che davvero preme: come d'altronde attestano le decine di migliaia di acquirenti del libro. E questo qualcosa riguarda da vicino soprattutto le tendenze intime del costume, le relazioni tra i sessi, la crisi dell'istituto familiare.
La sinossi della storia diciamo così principale non è troppo complessa: il becchino

Antonio accoglie presso di sé la fanciulla Maria, prossima ragazza madre; con lei e con il neonato Giovanni costituirebbe una famiglia assai poco convenzionale, se non fosse che al parto sopravvive il solo Giovanni; Antonio, ragazzo padre adottivo, si compiace della propria paternità, se non fosse che la fisionomia del figlio gli richiama sempre più quella del padre naturale, Pinabello Argenti, esule nel nuovo mondo; roso dal tarlo della gelosia retrospettiva, Antonio ottiene che Bassano rubi l'anima di Pinabello, frattanto sospinto in patria dalla vana volontà di riconciliarsi con Maria e con il figlio. Il conflitto indiretto tra il padre naturale e il padre putativo pare risolversi a favore di quest'ultimo, riconfermato nei propri affetti parentali dall'eliminazione del contendente; ma la perfidia di Antonio non può restare impunita…

Il fatto è che impunito non resta proprio nessuno: buoni, cattivi o altro che siano, tutti quanti vengono travolti dalla «moria», sorta di influenza aviaria che riduce l'intera popolazione a spirare tra i «coccodè». Come anticipa candidamente la tavola dei personaggi, a dispetto di ogni letizia umoristica e di ogni *suspense* romanzesca, «Muoiono tutti»: ma se la morte non è il peggiore di tutti i mali, non ci sarà troppo da preoccuparsene. Più che un'anticipazione smaccata della conclusione del racconto, questo è un ambiguo richiamo alla finitudine dell'esistenza, nonché alla norma della composizione tragica: nondimeno, enunciarlo in avvio di un romanzo umoristico non può che sortire esiti per l'appunto antitetici a ogni tragicità.

Mentre è palesata da subito la fine che tocca a ognuno, viceversa gli snodi della vicenda principale, tutt'altro che conseguenti, appaiono dilazionati e offuscati entro la sarabanda di casi e caratteri che si susseguono sulla scena romanzesca: salvo che il narratore, con intromissione ostentata, interviene a rimarcare i nessi tra i personaggi, a raccordare tra loro situazioni divaricate. Piuttosto che rinsaldata persuasivamente, la continuità degli avvenimenti ne consegue un apporto di artificiosità che esalta la vocazione umoristica del romanzo.

A ben vedere, tuttavia, tra gli episodi e le figurine del romanzo sono innumerevoli quelli che illustrano ricadute problematiche della relazione di coppia entro una più comprensiva sfera interpersonale: in ambito coniugale o al di fuori del matrimonio, a diverse altezze della scala sociale, sullo sfondo di differenti situazioni socio-economiche, in tono di farsa borghese o di catastrofe fiabesca. Ancor più notevole il ricorrere di situazioni critiche nei rapporti tra genitori e figli per conseguenza di qualche imprevisto amoroso, che può riguardare sia gli uni sia gli altri.

È il nesso controverso tra istintualità erotica e responsabilità parentale a trovare una rappresentazione nient'affatto scontata nelle pagine di Mosca: non solo estranea all'idea ufficiale della famiglia promossa dal fascismo, ma alquanto lontana dalla nozione di famiglia vigente presso la mentalità comune del tempo. Se non si ricava un'impressione di polemica aperta ingaggiata da Mosca su un tema così delicato, è soltanto perché le risorse del suo umorismo spingono la narrazione a un tale livello di ariosità, oltre ogni logica o referenzialità stringente, da sfiorare il bamboleggiamento. Ad ogni modo, allineare i casi maggiori in cui si articola la fenomenologia del costume erotico-sentimentale può essere un esercizio utile per rintracciare un principio di omogeneità entro un tessuto romanzesco che si prospetta a tutta prima come discontinuo, frammentario e centrifugo.

Al cominciar della storia, la giovane Maria, abbandonata in dolce attesa dal padre del suo futuro figlio, non trova migliore rifugio che presso il cimitero del becchino Antonio, propalatore di un ideale di morte felice. Come Antonio diventerà padre adottivo del figlio di Maria, così il sarto Rinaldo, animato da virtuosi propositi, riconosce il figlio di Isabella, certamente non suo, e poi i figli di numerose altre donne, fino a procurarsi una figliolanza legale così numerosa da rovinarsi la salute per mantenerla e ridursi da ultimo, con ribaltamento poco men che sadiano, a vendere qualcuno dei figli adottivi al miglior offerente. Il candido adolescente Ricciardetto è educato nell'ignoranza dei sensi dalla madre Fiorella, gattofila e gattomane: anche se egli impara a miagolare e si atteggia a gatto fatto e finito per compiacerla, lo assilla il pensiero di Loredana, la «donna perduta» dalle cui lusinghe incredibilmente baciapilesche sarà infine sedotto. Un altro esempio di virtù mal compensata: la pastorella Ulivetta, dal candore non meno raggiante, respinge il pastore Rizieri per poi sposare il conte Balsamino, ma soggiace alla vendetta di quello, che durante le nozze esibisce un neonato, acquistato all'uopo, come parto degenere dell'ignara sposa:

RIZIERI. M'ingannavo. Mascherata di purezza, maturavi il proposito di dare alla luce Gallerano.
ULIVETTA. Oh, Rizieri, e come avrei potuto senza contactus?
RIZIERI. Una sera, se ricordi, ti sfiorai una mano.
ULIVETTA. E basta?
RIZIERI. Basta. È sempre contactus.
[…]
ULIVETTA. Ma se fossi sua madre… Oh Rizieri, come può una madre non ricordarsi del momento in cui divenne tale?
RIZIERI. Tu sei stata sempre distratta, Ulivetta. (p. 201)

Qualora tutto ciò non bastasse, Mosca accoglie nel proprio romanzo anche l'illustrazione dell'appuntamento tipo concesso da Loredana «donna perduta» alla sua affezionata clientela, nell'intimo dannunziano della propria alcova, con tanto di ammalianti indugi metanarrativi. Né manca lo spunto novellistico boccaccesco dello scambio di persona, tra la stessa Loredana e Adele, la specchiata moglie dell'industriale Buiaforte: i dipendenti di costui si compiacciono di porgere visita alla casa rossa di Loderana, ostentando di cornificare l'odioso padrone, ma presto perdono, come tutti, il bandolo della matassa, senza più riuscire a distinguere l'onesta signora dalla cortigiana. L'appannamento del criterio di giudizio retto e ragionevole ridimensiona l'aura satirica di questo come di numerosi altri passi della narrazione, per avvalorarne la vocazione all'ironia ilarmente spregiudicata.
La moltiplicazione episodica dei casi, con l'allentare la concatenazione della trama principale, favorisce effetti di agnizione più che mai surrettizia quando, al di là di ogni attesa, le fila della vicenda si stringono intorno a circostanze e personaggi già illustrati e frattanto sommersi dall'espandersi della fantasmagoria umoristica. Lo scorrere da un caso all'altro nello svolgimento della narrazione appare ora più inconseguente ora meno; i legami intrattenuti da ogni nuova unità strutturale con quella che la precede, e più in generale con l'insieme del testo anteriore, poggiano su ragioni di esemplificazione, specificazione, analogia, piuttosto che di stringente evoluzione causale o drammatica.

Ciascuno dei venti capitoli del romanzo, pur riproducendo al proprio interno quel principio di discontinuità episodica che sovrintende all'intera opera, è dotato di una qualche forma di coesione che a esso proviene dalla priorità concessa a un personaggio o un tema. Anche se non mancano, sotto il profilo dell'organicità strutturale, capitoli decisamente accidentati, nondimeno gli scarti più profondi intervengono in corrispondenza della cesura tra un capitolo e l'altro. L'inclinazione divagatoria che si può desumere dalle circonvoluzioni narrative interne al singolo capitolo, risulta accentuata dalle relazioni che i capitoli istituiscono tra loro entro il medio raggio di sviluppo romanzesco: suscitando l'impressione che ciascuno di essi proceda per conto proprio, benché le coordinate spaziotemporali e la ricomparsa di alcuni attori rimandino a un medesimo orizzonte storico-sociale, di impronta latamente contemporanea.
L'intento di delineare una panoramica esaustiva della singolare comunità in cui sono ambientate le vicende legittima la scioltezza divagante del narratore nell'accumulare fatti e personaggi che durano lo spazio di una pagina. Fattori di indubbia pertinenza urbano-borghese possono coesistere con riferimenti all'antico regime aristocratico, specialmente relativi all'onomastica e alla titolazione dei personaggi, con atmosfere bucoliche, squarci di paesaggio agreste o di familiarità paesana. Il livello complessivo di stilizzazione o generica astrattezza degli scenari consente che simili trapassi si svolgano con agilità.
All'attualità del mondo raccontato indirizzano comunque, oltre che l'urgenza delle questioni più riposte del costume, la connotazione cittadina e industriale, gli apparati scientifico-tecnologici e le istituzioni di cultura: non ultima la parodia della lirica ermetica dispiegata attraverso il sedicente poeta Faburro, con corredo di pompose disquisizioni tra gli accademici. L'evocazione dell'ermetismo, bersaglio di beffa impietosa, richiama a una contemporaneità davvero corrente ciò che altrimenti sarebbe riconducibile a una generica modernità otto-novecentesca.
La priorità della casistica amorosa, mentre consente di esplorare le forme dell'istintualità sessuale e le sue complicazioni o diversioni etico-sociali, incontra uno sbocco complementare nel motivo mortuario-cimiteriale: che da principio si afferma grazie al protagonismo del becchino Antonio, trova quindi svolgimento carnevalesco nella propaganda della buona morte e perviene a esiti apocalittici con la «moria» conclusiva, dove è appagata davvero ogni brama più o meno congeniale di estinguersi, dove la gratuità dell'intreccio viene sopita nella gratuità dell'ecatombe.
Eros e Thanatos si fronteggiano, senza darlo a vedere, lungo l'intero svolgimento del romanzo: e quanto più le manifestazioni di Eros appaiono stravolte, pressoché conculcate dall'ipocrisia pedagogica, da vieti paradigmi di genere sessuale, dalle disparità di classe, dai condizionamenti del disagio socioeconomico, tanto più l'incombenza di Thanatos trascolora dalla festività ludica, cui intende ricondurla il becchino Antonio, verso l'ineluttabilità della *tabula rasa*, come si dà definitivamente con l'infuriare dell'epidemia. La reversibilità di Eros e Thanatos acquista maggiore evidenza grazie alle pur sconclusionate ricerche scientifiche condotte intorno al morbo aviario, siccome del morbo si può così ricavare l'origine venerea, connotata addirittura in senso zoofilo. In una città dove la ricca e sadica signora Isabella perverte l'amore

per i gatti e l'amor materno al punto da aspettarsi che il figlio Ricciardetto si atteggi ad autentico felino domestico, potrà accadere questo e altro:

> Teoricamente, non si può ammettere che la tracheite passi dal pollame agli uomini.
> Secondo l'Aronnax, ciò potrebbe verificarsi solo per contatto orale: in parole povere, esclusivamente nel caso di bacio tra uomo e pollame.
> «E io mi rifiuto», dice testualmente l'Aronnax, «di supporre che un uomo possa baciare il pollame».
> […]
> Chi aveva baciato il pollame?
> Questo rimase e rimarrà sempre un mistero. Dei personaggi della nostra storia nessuno è sospettabile.
> Qualcuno dei loro concittadini, forse; ma nessuno sopravvisse alla moria, per cui ogni indagine, non che vana, sarebbe odiosa. (pp. 274-275)

Nonostante il rilievo conferito alla tematizzazione dell'esperienza estrema del trapasso, sulla scorta del motivo mortuario-cimiteriale, colpisce la sostanziale assenza di prospettive metafisico-religiose, insieme con l'assenza di figure riconducibili a una qualche funzione sacerdotale. D'accordo, scherza con i fanti ma lascia stare i santi: qui però il riguardo prestato al clero si spinge al punto di rimuovere ogni ombra di veste talare da un discorso romanzesco che sceneggia ripetutamente l'evento del decesso e si propone come lieta *meditatio mortis*. L'ipotesi di un contatto con l'aldilà suscita nell'opera, per quanto essa sia imbastita di luoghi comuni, rappresentazioni di carattere fortemente convenzionale.
Cosicché vengono magari menzionati dio e gli angeli, si accenna al destino di beatitudine o dannazione di qualche personaggio, senza che ciò consenta di volgere uno sguardo meno che stereotipo sulle possibilità di un'esperienza ultraterrena, mentre sollecita anzi tra i personaggi qualche diatriba filosofico-esistenziale in cui la scepsi circa l'esistenza dell'anima o della divinità viene superata solo per forza di acquiescenza farisaica. Sotto questa luce, il pentimento di Bassano e la sua volontà di restituire l'anima trafugata di Pinabello Argenti alle supreme potestà celesti mettono capo a una esplorazione assai fumettistica degli spazi superni: quando il ladro vi accede, attraverso una lunga scala perpendicolare alla superficie terrestre, essi appaiono a dir vero alquanto desolati.
Sullo sfondo di tanto vitalismo dispiegato nella prima metà del Novecento sia sul piano dell'immaginario poetico sia sul piano dell'ideologia politica, la narrazione umoristica di Mosca intessuta intorno al motivo mortuario-cimiteriale, proprio perché rovescio di una fenomenologia amorosa patologica o sgangherata, sottende effetti non indifferenti di provocazione. All'avvio della seconda guerra mondiale e dei conseguenti disastri, all'indomani delle guerre che segnano la seconda metà degli anni Trenta, l'inno alla morte intonato dal romanzo, sia pur carnevalescamente, assume acri sfumature di beffa: il *cupio dissolvi* perseguito con baggianeria idealistica o con qualche riserva di perplessità dai personaggi di Mosca consuona drammaticamente con la serrata marcia verso il disastro che i totalitarismi fascisti intraprendono sotto le insegne della supremazia vitale e della santa vigoria della nazione. Di fronte al precipitare delle vicende europee, la gioconda eco dei versi di Metastasio che intitolano il testo, «…è un sollievo de' mortali / che son stanchi di soffrir», è prossima ad acquistare un'insospettabile pregnanza di verità.

Le tecniche del discorso umoristico

Per dare sostanza di sorriso alla propria composizione romanzesca, Mosca intraprende un *tour de force* nel quale introduce, sperimenta e ripropone un'ampia gamma di tecniche del discorso umoristico. Gli effetti di varietà e dinamismo che sulle pagine dei periodici vengono procurati dal numero degli autori concorrenti e dalla brevità molteplice dei contributi, nel corpo di un romanzo vanno perseguiti dall'autore singolo attraverso un surplus di versatilità e virtuosismo. *«Non è ver che sia la morte…»* si impernia a tale scopo sulla disamina, l'accumulo, l'eviscerazione del luogo comune.

A ogni livello della composizione, il ricorso alle convenzioni stilistico-compositive più consuete, specialmente se ricavate da generi letterari e discorsivi di antica tradizione, produce anzitutto un effetto di riconoscibilità e con ciò facilita all'io leggente l'inquadramento dei materiali adibiti alla costruzione del testo, sullo sfondo di un repertorio familiare e spesso scontato. L'intento di Mosca sarà di giungere a un tal grado di sovraccarico e saturazione del luogo comune, del riflesso convenzionale, da determinare l'implosione dell'uso linguistico tràdito. L'abuso e l'eccesso finiscono per trasvalutare, per risemantizzare il luogo comune, e la vieta meccanica della loquela ne consegue potenzialità di espressione affatto inedite e inattese.

Sono evitati in genere i motteggi di più immediata spendibilità che muovono dalla manipolazione morfologica del significante, dall'equivoco terminologico, dal cortocircuito semantico dovuto all'assunzione in senso letterale o comunque improprio dell'espressione idiomatica: insomma la freddura, il gioco di parole, la sovversione linguistica a partire dalla mancata condivisione dei presupposti dialogico-comunicativi tra emittente e destinatario. Si tratta di procedimenti che pure hanno largo corso nelle rubriche dei periodici sollazzevoli frequentati dall'autore.

Piuttosto, Mosca mette in atto una proiezione narrativa dei tropi, un'amplificazione affabulatoria delle figure di pensiero, tale da sostenere la programmatica ampiezza di sviluppo del racconto. La portata di norma circoscritta della singola invenzione retorica è così convertita alla misura estesa della sceneggiatura romanzesca. Il tessuto stilistico resta perlopiù orientato a una sveltezza elocutiva che, pur non disdegnando talvolta moduli sintattici di studiata impostazione, suscita complessivamente un'impressione di misurata affabilità. Per converso, sul piano dello svolgimento testuale, ne acquista impulso l'immaginosità della rappresentazione.

Così, per esempio, la metafora del 'rubare l'anima' trascolora gradualmente nel motivo omicida imperniato sul personaggio del ladro Bassano: che aiuta il becchino Antonio, nel suo accesso di gelosia parentale, a eliminare il contendente Pinabello Argenti, per poi evolvere in una crisi di coscienza che avrà effetti non secondari sulla chiusura della trama. Lo stesso valga, ancora, per la metafora 'rubare l'azzurro del cielo', che si sviluppa nel finale prometeico della scalata al paradiso intrapresa dallo stesso Bassano, laddove questi mette mano al coltello per riportare a terra, alla lettera, un pezzo della sostanza celeste. Assistiamo non più a una concretizzazione narrativa della metafora, bensì dell'iperbole, quando il sarto Rinaldo si abbandona a un suo delirio filantropico adottando legalmente come propri, in numero spropositato, i figli altrui non riconosciuti dai rispettivi padri.

Ancora nel campo dell'iperbole narrativizzata ricade la vicenda del poeta ermetico Faburro, che esprime alla perfezione l'orientamento letterario professato poiché non è in grado di comprendere i versi composti da lui medesimo. La propria poesia gli appare a tal punto oscura da dover ricorrere a un consesso di autorevoli studiosi per scioglierne il significato: di qui il protrarsi della digressione attraverso il dibattito interpretativo, le ipotesi e controipotesi esegetiche, lo spreco di albagia accademica intorno a versi di un'insulsaggine madornale.
La contestazione dei registri colti, delle varietà di linguaggio rispondenti al privilegio sociale, alla soperchieria demagogica, alla sicumera pseudoscientifica, ispira pagine notevoli di *pastiche* satirico, di rifacimento caricaturato di alcuni generi discorsivi ufficiali o di cerimoniali comunicativi sclerotizzati: dall'orazione commemorativa alla conferenza specialistica, dall'audizione che l'autorità concede al comune mortale sino al dibattito interno alla comunità dei dotti. Se non è il commento ironico o demistificante del narratore a palesare le risibili contraddizioni insite in tali protocolli di scambio verbale, le paleserà qualche vaneggiante automatismo linguistico che si affaccia regolarmente entro la cornice dell'enunciazione seriosa. Valga tra gli altri il tormentone disforico e antifunzionale del suffisso latineggiante *-us*, che lo studioso Alcesti si prodiga di apporre ad ogni nome nel corso della discussione tra illustri letterati circa la poesia ermetica di Faburro.
Come in seguito avviene a proposito dell'aspro confronto tra scienziati intorno all'origine e la denominazione del bacillo che genera la «moria», le manifestazioni dell'alta cultura tratteggiate da Mosca mostrano un'invincibile propensione alla deriva nominalistica, vale a dire una esecrabile estraneità al buon senso. La funzione esornativa e vacuamente retorica del sapere, correlata a una posizione sociale di indiscussa superiorità, è incarnata a perfezione da Malagigi, che assomma sulle proprie spalle titoli e cariche amministrative innumerevoli: tra le sue doti non può mancare la prestanza culturale, tanto che viene messo dal padre a capo di una Commissione per gli studi babilonesi: «e ordinò la pubblicazione di grossi volumi sui dialetti minori della lingua babilonese. / Un successo, perché nessuno li comprò, nessuno li lesse, nessuno s'accorse che erano fatti di pagine bianche su taluna delle quali, tanto per rompere la monotonia, era scritto: "Pitità, trambellotto, giustaquà" e altre parole sconclusionate» (p. 158).
Sofisticherie e sofismi ragionativi impregnano numerose pagine del romanzo, conferendovi la forma privilegiata del dialogo a due, lungo il quale la voce dell'io narrante esterno si fa da parte per lasciare che il sorriso proceda dallo stesso andamento del colloquio: il più delle volte semplicistico, incoerente, fertile di ostinati fraintendimenti, di gioiosi compromessi, incline al paralogismo pseudofilosofico. Il modulo del dialogo si qualifica anche tipograficamente secondo le convenzioni della scrittura drammatica allorché lo scambio verbale diretto interviene al vertice della sequenza narrativa, ora simulando l'effetto della scena madre ora introducendo prosopopee di valenza allegorica.
Anche qui l'io narrante, magari dopo aver dispensato commenti, interrogativi, esclamativi con cui non si può non essere d'accordo, si ritira in disparte spingendo in primo piano i parlanti – per esempio Ricciardetto e Altro Ricciardetto, Maria e

Pinabello, Uomo e Cuore, Ulivetta e Rizieri, Simone e Anima – contrassegnati ciascuno dal proprio nome in maiuscoletto, che viene reiteratamente anteposto alle battute alterne del dialogo. La consequenzialità e insieme lo stacco netto tra segmento resocontistico e segmento dialogico-drammatico di per sé genera effetti di amplificazione teatrale, che vengono corroborati mediante l'echeggiare visivo dei nomi dei personaggi. Un siffatto dispositivo di enfasi non potrà che evidenziare in maniera plateale l'ovvietà dei luoghi comuni che si rincorrono anche nei dialoghi, l'efficacia comica dei fraintendimenti o delle troppo facili intese.
La procedura dell'intarsio testuale mediante citazione documentaria e contraffazione ridicolizzante consente ancor meglio di sbugiardare la frase fatta, l'idea ricevuta, il cliché che si è insinuato in ogni anfratto del consorzio civile e finisce per adulterare ogni intento di autenticità. Basta verificare come Malagigi si compiace al pensiero della propria morte, che rimedita anzitutto come evento di magnificazione e propaganda della propria immagine pubblica. L'accumulo di cariche e poteri economico-amministrativi si converte nell'accumulo e variazione protratta degli epitaffi pubblicati *in memoriam* sulle colonne di giornale. L'accostamento dei messaggi di lutto, assunti candidamente secondo spirito di verità, non può che produrre effetti di iperbolismo paradossale: l'afflizione delle maestranze, conseguenza ben concreta e tangibile del loro tenore di vita, viene ricondotta a cause del tutto fasulle per coerenza oltranzistica con l'egocentrismo megalomane di Malagigi:

> La Società degli Zuccheri Alleati partecipa col cuore straziato (ammesso che le Società abbiano un cuore) la repentina scomparsa del proprio consigliere Malagigi. La Società delle Miniere Pie annuncia l'immaturo trapasso del proprio consigliere Malagigi, e descrive la desolazione delle maestranze. Il Consorzio Madri e Cereali dà notizia del decesso del proprio consigliere Malagigi, e abilmente fa intendere al lettore come la desolazione delle sue maestranze sia infinitamente più cupa di quella delle maestranze della Società Miniere Pie.
> Seguono, in varie colonne di giornale, gli annunci di tutte le altre Società di cui il defunto era consigliere: quale ne annuncia la fine, quale la dipartita, quale la scomparsa, e così via fino all'esaurimento delle parole significanti morte: cosicché mentre un uomo normale muore semplicemente, un consigliere delegato muore, decede, scompare, si diparte, trapassa, finisce, manca, tende la sua bell'anima, esala lo spirito, si addormenta nel bacio del Signore, vola in Cielo, e in ogni caso lascia le maestranze desolate.
> Dato che i consiglieri delegati sono numerosissimi e per lo più vecchi, e quindi inclini alla morte, è facile immaginare quanto sia doloroso far parte delle maestranze. È raro, difatti, veder operai grassi, sorridenti, molto coloriti in volto. Se ne vedi uno, puoi dire con sicurezza: «o è un nuovo assunto, o un insensibile». La maggior parte sono pallidi, magri, scavati nel volto dal dolore per la morte dei consiglieri delegati. (pp. 175-176)

Una lunga sequenza costruita attraverso la successione e il rifacimento di innumerevoli generi discorsivi è quella dedicata al «Programma del seppellimento della Signorina Ulivetta Candrei», che si apre con tanto di «programma-invito» dove vengono elencati in breve tutti i contributi performativi che seguiranno dappresso, attraverso il resoconto di testimoni o la riproduzione testuale diretta: coreografie, musiche, un monologo e una farsa teatrale, un'orazione, l'improvvisazione poetica delle epigrafi tra cui gli intervenuti sceglieranno la più consona alla defunta (cfr. p. 210).
Sia nel caso della pregustata morte di Malagigi sia nel caso delle esequie di Ulivetta, i generi di discorso attivati e insieme fatti oggetto di riso digradano dai registri più elevati e dalle forme della cultura istituzionale verso forme di comunicazione sociale

meno distinte, non escluse le pratiche dell'intrattenimento spettacolare. Mettendo alla berlina i vizi dell'accademia e i circuiti del sapere più elevato, tanto umanistico che scientifico, Mosca rischiava di incorrere in un anti-intellettualismo solidale con i presupposti della vulgata ideologica fascista. Tuttavia nel suo romanzo trova ampio spazio anche la derisione di tutt'altri settori linguistico-espressivi dell'esistenza associata.
Quando si tratta di illustrare la situazione morale della cittadinanza, l'io narrante non si perita di ricorrere a vere e proprie graduatorie di valori, sulla base delle indicazioni rilasciate in proposito da diverse cerchie sociali: poveri, ricchi, vecchi, giovani, onesti, disonesti (cfr. p. 221). La scrittura assume allora la conformazione di ordinate tabelle segnapunti, le cui risultanze verranno compendiate in una classifica finale. L'impronta del testo di consultazione funzionale allo spettacolo sportivo, la magnificazione dell'agonismo propria delle stesse cronache giornalistiche vengono adibite a inquadrare fenomeni di pertinenza etico-sociale diffusa, la cui problematicità si sottrae per definizione alla capienza di simili schemi tabellari. A venir presa di mira, insomma, è sempre la cristallizzazione del luogo comune, salvo che ogni livello linguistico-sociale, ogni sottocodice o registro, presenta un proprio specifico patrimonio di luoghi comuni, che non sfugge alle attenzioni della fantasia umoristica di Mosca.
Dopo aver perlustrato vari gruppi sociali, tipi, specialità professionali, a diverse altezze di estrazione, l'io narrante non manca di rilevare il pensiero comune del cittadino comune, distillandone guarda caso il più ordinato catalogo di luoghi comuni offerto dal libro. Di nuovo, è il meccanismo dell'accumulo che consente di misurare la consistenza nulla e nullificante dello stereotipo, sino a esaurirne ogni pretesa di significato persuasivo e originale:

Di queste frasi principali possiamo presentare un elenco che, se non le comprende tutte, non omette le più frequenti:
A) Io sono fatto così: se dico una cosa, è quella.
B) Certe cose mi fanno salire il sangue alla testa.
C) Io l'ho consigliato: faccia ora egli quello che vuole.
D) Non è per le cinque lire, ma per il principio.
[…]
V) Se aspetta che m'abbassi io, sta fresco!
Z) Noi non abbiamo materie prime. (p. 229-230)

Non solo il chiarissimo professor Perozzi, il pluriconsigliere delegato Malagigi, il professor Delphus prestano il fianco alla contraffazione umoristico-satirica dei loro discorsi ampollosi, ma gli stessi Ulivetta la pastorella virtuosa, Ricciardetto il giovane ignaro, Loredana la donna perduta che va fantasticando una propria immacolata biografia, cadono vittime dello stereotipo e della conseguente presa in giro, per quanto situati in una modesta posizione entro la comunità, a un livello decisamente meno smaliziato di impiego del linguaggio. Persino quel sagace popolano che è Antonio il becchino, nonostante il suo operare a favore di una carnevalizzazione della morte e del cimitero, finisce per lasciarsi imbrigliare dai luoghi comuni relativi ai ruoli affettivi e parentali, sino all'ossessione; e d'altronde il suo progetto di rovesciamento festoso dell'infelicità mortuaria poggia sull'alleanza con Malagigi, il che vi getta ombre ancor

più cupe, alimentando il sospetto che crepare allegramente, come incitano le réclame cimiteriali confezionate a bella posta, non debba essere dopotutto un grande affare.

Andrea Gialloreto

«I fermenti amari del tempo rovesciato»
Renzo Rosso e la narrazione storica

I popoli felici non hanno storia. La storia è la scienza dell'infelicità degli uomini.[1]

Il lavoro di Renzo Rosso, venuto a mancare nell'ottobre del 2009 senza che la notizia squarciasse il velo di silenzio e discrezione che circondava la sua figura, ha accompagnato con rigore e dedizione gli sviluppi della narrativa italiana dalla crisi del neorealismo sino agli assetti attuali ancora in via di precisazione. Deposito di energie espressive di volta in volta declinate secondo misure inedite e sorprendenti, nella fedeltà a un tracciato di esemplare coerenza artistica e ideologica, la produzione romanzesca e drammaturgica di Rosso ha trovato adeguata collocazione entro i regesti della storia letteraria nazionale mietendo unanimi consensi da parte dei critici più severi. Tale riscontro ha però tardato a tradursi nelle facili lusinghe del successo commerciale, mai perseguito del resto da un intellettuale così raffinato e intransigente;[2] i pochi titoli centellinati nell'arco di mezzo secolo valgano a testimoniare in favore di una vocazione al narrare mai disgiunta dalla necessità di una ricerca ben meditata, scaturita dall'esigenza di esplorare gli anfratti oscuri della coscienza individuale e di fare al contempo chiarezza sui problemi che investono il destino e le responsabilità collettive. Questo estremo scrupolo nel licenziare i frutti del proprio lavoro governa gli equilibri interni di un corpus romanzesco che, pur segnato dall'irrequietezza endemica delle sperimentazioni contemporanee – intraprese per sovrappiù in una congiuntura di poetiche in conflitto – e a dispetto dei condizionamenti dettati dall'iscrizione generazionale dell'autore, conserva un respiro classico.

La vena artistica del narratore triestino s'inserisce nell'alveo della migliore tradizione europea. Ripercorrendone i percorsi e spaziando con originalità tra generi e modelli canonici – dalla letteratura d'idee alla novella, dal *Bildungsroman* al romanzo dell'artista – Rosso è pervenuto ad esiti di rilievo assoluto conferendo ai propri scritti una dignità e un pregio nella fattura tali da attestarsi a livelli inconsueti, per qualità stilistica e spessore delle tematiche affrontate, nel pur ricchissimo ventaglio di proposte squadernate dal rigoglio editoriale degli anni Sessanta e Settanta.

[1] RAYMOND QUENEAU, *Una storia modello*, Torino, Einaudi, 1988, p. 5.

[2] Walter Pedullà ha fissato con accenti di veridica nettezza un ritratto di questo scrittore restio ai compromessi, la cui figura si staglia solitaria: «"Egalitario" ideologicamente, ha un totalitario orgoglio razionale che disprezza il dialogo con la più concreta realtà linguistica d'oggi» (W. PEDULLÀ, *Sopra il museo della scienza*, in ID., *La letteratura del benessere*, Napoli, Libreria scientifica editrice, 1968, p. 343).

L'intera opera dello scrittore triestino[3] è segnata dall'incrociarsi di prospettive d'inchiesta legate all'analisi delle dinamiche storiche e ad una rilettura del mito psicoanaliticamente orientata e attuata in chiave laica. L'accuratezza e l'alta dignità formale che contraddistinguono ogni prodotto dell'officina di Rosso, congiuntamente alla concezione radicalmente materialista della storia che emerge dalle sue scritture, hanno tenuto lontani i lettori superficiali o ideologicamente prevenuti. Apprezzato da un'eletta cerchia di scrittori e critici (tra i quali Calvino, che ha firmato il risvolto de *Gli uomini chiari*, Gadda, Bassani, Bertolucci, Mario Lunetta, Walter Pedullà, Cesare Milanese, Bruno Maier, Claudio Magris, Elvio Guagnini) e presente nelle principali storie letterarie come estremo rappresentante della scuola triestina, dopo *Il segno del Toro* e *Le donne divine*, i due raffinati romanzi degli anni ottanta, Rosso è sparito dalla scena (con qualche episodica riaccensione di interesse all'altezza del ponderoso romanzo storico *Il trono della bestia*) e i suoi ultimi lavori sono passati quasi sotto silenzio, pur trattandosi di opere di pregio come *La casa disabitata* o di coraggiose esplorazioni di territori di solito assegnati alla letteratura di genere (è il caso de *Il gabbiano nero*, lucida distopia dal marcato accento filosofico).
L'aver abbandonato Trieste e il suo ben riconoscibile bacino culturale, se ha contribuito alla definizione di un'autonoma cifra stilistica, non ha giovato a Rosso quando la critica ha riproposto vecchi schemi interpretativi in relazione a testi non più permeati di quell'aria di famiglia ancora ben riconoscibile nel romanzo di ambientazione triestina *La dura spina*.[4] L'approdo a Roma ha irrobustito la vena di Rosso, ampliando il suo campo d'azione senza oscurare le fonti di un'inquietudine e di una vocazione gnoseologica ben radicate nell'appartenenza a una realtà specifica e inconfondibile come la «dimensione Trieste» di cui ragionava Bruno Maier. Lo scrittore, a ogni modo, era ben consapevole dell'impossibilità di recidere un simile nodo: «la condizione di Trieste è particolarissima: è una città completamente diversa da tutte le altre: chi ci è nato non può liberarsene mai. Del resto, tutti gli scrittori triestini, in questo, si somigliano». D'altro canto, Roma gli offre lo spessore dei suoi fondali, quinte meravigliose per chi voglia inscenare i conflitti di un potere eterno quanto l'epopea della città: si è trattato – confida – di «una scoperta continua, per me. Le mura, le porte, le chiese, magari sepolte nei sotterranei. Una scoperta che mi ha spinto a cercare di "leggerla" in maniera più approfondita. Andando a ripescare eventi della Storia dimenticati». Da questo incontro è scaturita una serie di pregevoli

[3] Rosso nacque a Trieste nel 1926 e lì trascorse l'infanzia e la giovinezza; nel 1951 si trasferì a Roma, dove trovò lavoro presso la RAI, occupandosi della programmazione musicale. Negli studi della radio ebbe modo di incontrare illustri personalità del mondo della cultura, tra le quali Carlo Emilio Gadda che, dopo aver letto in dattiloscritto la prima prova di Rosso, elogiò l'autore aprendogli la via di una carriera artistica lunga e non avara di soddisfazioni. Rosso si è spento a Tivoli il 21 ottobre del 2009. Ci ha lasciato nove tra romanzi e raccolte di racconti, due testi a carattere autobiografico (*L'adolescenza del tempo*, Milano, Frassinelli, 1991; *Un passato intenso. 36 anni in RAI*, Roma, Azimut, 2007) e numerosi drammi e riduzioni teatrali: ricordiamo almeno *Edipo* (per la messa in scena di Pino Micol), *Gli illusionisti. Anfitrione, Alcmena e gli altri*, *Il pianeta indecente (Charles Fourier)*, *Il concerto*, *Un corpo estraneo*, *L'imbalsamatore* (rappresentato con grande successo in versione inglese e con accompagnamento di musiche originali del maestro Battistelli a Londra nella stagione 2002).
[4] I tratti genealogici del romanzo, con echi e richiami sveviani, sabiani e decadenti, sono così scoperti e ostentati da giustificare la definizione limitativa datane da Claudio Magris di «summa fin troppo tipica e costruita di quella tradizione» (Claudio Magris, *La Trieste di Renzo Rosso, città delle identità rimosse*, «Corriere della Sera», 20 Novembre 2009).

racconti ambientati al tempo delle invasioni barbariche (sul modello di certi gioielli d'epoca di Anna Banti, come i racconti *I porci*, *L'altipiano*, *Villa romana* e *Joveta di Betania*) apparsi su quotidiani e riviste («FMR», «Paragone», «Repubblica»). Tali esperimenti conducono Rosso alle vaste campiture di un romanzo dal respiro largo come *Il trono della bestia*, rappresentazione della curia romana e dei suoi intrighi sotto papa Benedetto IX, intorno all'anno mille. Le tinte fosche di questa antica "cronica" (protagonista ne è, infatti, il colto monaco Vilderico da Sutri) riallacciano il denso libro del 2002 ai presagi, alle complesse simbologie e al nucleo escatologico di un romanzo di ambientazione contemporanea, ma irretito da sogni e visioni ancestrali, come *Il segno del toro*. Simili affinità non devono stupire, giacché, secondo la visuale di Rosso, anche il presente manifesta nelle sue conformazioni più familiari l'immanenza del mistero, la traccia del mito che reitera gli schemi ingannevoli attraverso i quali la comunità tenta di imbrigliare le forze irrazionali consegnandosi così agli assalti del rimosso, al ritorno della bestia ancestrale (il toro giustiziere che fa strage o riattizza passioni proibite nel romanzo del 1980, paragonabile a una «visione da film di Bergman»).[5] Il romanzo, questa «attività impura quanto la storia, di cui è fratello notturno e delirante»,[6] non diversamente dalla narrazione storica costituisce una forma di giudizio sulla realtà; presuppone, quindi, una fortissima carica di indignazione civile, nonché un investimento assoluto sulle possibilità concesse al racconto di ricomporre, non soltanto come risarcimento fantastico, gli equilibri infranti dal sopruso e dall'ingiustizia. In questa direzione si muove la riflessione sui rapporti tra i due linguaggi condotta da Hayden White:

> Se qualunque racconto pienamente realizzato (comunque noi possiamo definire quell'entità familiare ma concettualmente elusiva) è una specie di allegoria, indica una morale, o riveste gli eventi, reali o immaginari, di un significato che essi non possiedono come mera sequenza, allora sembra possibile concludere che ogni narrazione storica ha come scopo latente o palese il desiderio di dare un senso morale agli avvenimenti di cui tratta. […] Questo suggerisce l'idea che la narratività, certamente nella narrazione fattuale e probabilmente anche nella narrazione romanzata, è intimamente connessa, se non ne è addirittura una funzione, all'impulso a moralizzare la realtà, cioè a identificarla con il sistema sociale, che è la fonte di qualunque tipo di moralità immaginabile.[7]

Le prime pagine scritte da Rosso – quelle del racconto d'apertura de *L'adescamento*,[8] *Breve viaggio nel cuore della Germania* – nascono proprio dall'urto, nella coscienza

[5] MICHELE RAGO, *Toro e signora*, «Paese sera», 25 aprile 1980.
[6] ERNESTO SABATO, *Lo scrittore e i suoi fantasmi*, Roma, Meltemi, 2000, p. 27.
[7] HAYDEN WHITE, *Storia e narrazione*, a cura di Daniela Carpi, Ravenna, Longo, 1999, pp. 51-53. Nel 1986 Rosso ha preso parte a un convegno, organizzato da Roberto Bigazzi, sulle interrelazioni tra storia e romanzo; nel suo intervento egli sottolineava «come anche trascurando quel vasto cimitero consolidato o di sole ombre che è la materia prima della storiografia e dell'arte romanzesca, che cosa è la struttura connettiva della prima, tra le cellule della realtà effettuata cioè dati documenti e testimonianze, se non un telaio narrativo? E all'inverso che cosa c'è nella seconda che nutre la sostanza visionaria e ambigua del suo raccontare se non un insieme di dati documenti e testimonianze che, anche se tutt'altro che 'veri', o trattati dagli artifici più laboriosi, rimandano sempre alla realtà? Ciò che si verifica infatti nelle due forme è una parallela esplorazione di questa realtà; raziocinanti o melodiose, puntigliose o aeree, condotte su parametri preconfezionati o innescate da soggettivismi incandescenti, esse necessariamente vi si conformano: l'una per il principio stesso del suo istituto, l'altra perché il linguaggio non consente di uscirne» (RENZO ROSSO, *Storia e narrativa: una strumentazione parallela*, in *I racconti di Clio*: *tecniche narrative della storiografia*, Pisa, Nistri-Lischi, 1989, pp. 268-269).
[8] Milano, Feltrinelli, 1959. I numeri di pagina delle citazioni fanno riferimento all'edizione Einaudi del 1975.

del giovane scrittore, delle esigenze di verità e di giustizia[9] (il castigo, la disinfezione dal male) con il vischioso concetto di oblio, cancellazione delle responsabilità individuali in nome di un nuovo inizio (comunque turbato dal riemergere dell'orrore nello stolida pace domestica). Albert Motka, professore di letteratura tedesca in servizio come funzionario dei servizi alleati, è incaricato di prelevare il criminale di guerra Otto Kahn, nascosto nel villaggio di Herzberg sotto falsa identità. Il viaggio avviene nel segno del disagio, sotto l'assedio dei ricordi molesti di una tormentata storia sentimentale, e procede nell'ambiguità più profonda e spiazzante. Motka si finge impiegato dell'ONU addetto alle statistiche e interroga moglie e figlio del sedicente operaio Kunz, giungendo a ricostruire gli spostamenti di questi e a far coincidere la fisionomia dell'anonimo interlocutore con il demoniaco aguzzino di Bergen Belsen. Gadda osserva come sia ammirevole «la resa espressiva del "consumo di energia psichica" occorrente all'inchiesta e, in generale, l'usura reciproca delle opposte energie». Più che un interrogatorio, il confronto tra i due uomini è un teso e ovattato faccia a faccia, il corrispondersi di due debolezze. Lo sfuggente signor Kunz potrebbe essere un cittadino qualunque, persino scialbo e convenzionale, se l'eccezionalità di un'ideologia delirante non lo avesse collocato nel campo di sterminio, ruota di un ingranaggio che in molti hanno contribuito a mettere in moto. La fierezza con la quale Kunz descrive il proprio lavoro di tecnico industriale fa balenare il sospetto della banalità del male, colpa rispetto alla quale nessun tribunale potrà dire la parola definitiva. Nel prendere congedo dalla normale famiglia Kunz, messa in allerta dalla visita inattesa, Motka scopre in sé il contagio di quella duplice impostura: «Egli sentì che tra sé e quell'uomo ci doveva essere un legame, e che esso era repellente» (p. 49). Il pezzo centrale, *Una lontana estate*, ci offre un classico campione della narrativa d'iniziazione sentimentale su sfondo bellico assai diffusa in area mitteleuropea (si pensi a Stefan Zweig).
Ben altrimenti rilevante *L'adescamento*, il racconto scelto a intitolare il volume, che è la storia di uno spaesamento risolto nell'attrazione tra caratteri diversi, di un'amicizia che la guerra trasforma in trappola di natura psicologica, prima che politica. Assistiamo a un convergere di fragilità e incertezze giovanili in chiave di chimica di classe, non meno fatale e irresistibile dei processi di affinità elettiva. Da un lato sta lo studente di estrazione borghese Enrico Paulian, amorfo adolescente invischiato in una sorda lotta ingaggiata con il suo mondo di appartenenza (i genitori con le loro aspettative, lo status sociale da confermare guadagnandosi i galloni sul campo della competitiva cerchia cittadina di professionisti e uomini d'affari, l'inesperienza sentimentale). Bisognoso d'incoraggiamento, nelle forme di una spalla solida cui appoggiarsi, il ragazzo scopre nel giovane proletario Alessio Slank il suo degno

[9] Lo spunto per questo racconto, non diversamente da quanto avverrà con *Sopra il museo della scienza*, è offerto dallo scandalo della rimozione e di un perdono elargito a buon mercato: «Tutto ciò che avevo letto e ascoltato da anni sui campi di sterminio. Non riuscivo a superarlo, a non sentirlo come uno scandalo collettivo. C'era una sproporzione tra la dimensione di quei fatti e quanto era successo dopo, dopo la vittoria alleata. Mi trascinavo dietro quella sproporzione come un'idea fissa: pensavo anche che il fatto che ferite di quel genere in un modo o nell'altro si chiudessero era la realtà, da un certo punto di vista era il meglio, e nello stesso tempo era una cosa insopportabile. Cosi *Breve viaggio nel cuore della Germania* è, se vogliamo, la traduzione di quel pensiero» (*Incontro con Renzo Rosso*, a cura di Luciano Cacciò, «L'Unità», 6 novembre 1975).

contraltare; detentore, grazie alla precoce maturità di chi ha bruciato le tappe, delle verità supreme sulla politica, il sesso, il lavoro e le disparità di ceto, questi rappresenta il diverso per eccellenza: membro dell'etnia slovena oppressa, egli è un fervente comunista, libero e smaliziato nella sua disinvolta attività amatoria; nondimeno, a suo modo, Alessio risulta altrettanto gracile e indifeso del suo ingenuo compagno. Al termine della vicenda, infatti, lo ritroveremo vagare come svuotato di tutte le sue esperienze, smunto cadavere ambulante reduce dal lager e tenuto in piedi solo dalle iniezioni di glucosio somministrate dagli alleati. I due novelli amici aderiscono l'un l'altro come un incastro perfetto di pieni e di vuoti; Enrico ne è ben consapevole mentre si lascia "adescare" dall'altro, il cui obiettivo principale è di reclutare volontari per l'esercito irregolare dei partigiani titini. Alessio Slank pone fine a un'attesa che logorava lentamente il solitario coetaneo, desideroso di aprirsi condividendo la sua vita di impressioni, pavide congetture e astratte meditazioni: «Gli cadde nella mente che niente poteva essere comprensibile se non la vorticosa materia della propria coscienza, e vi aggiunse la riflessione che niente era certo di tale materia fin quando un altro non avesse accettato di condividerla».[10]
Tutto, nella scabra ed elementare psicologia di Alessio, si oppone al coacervo di «anemici incendi» che scuote a tratti i nervi in tensione di Enrico; persino la retorica, l'ostinata schematicità dei propositi ribellistici elencati con furore rancoroso da Slank, appare rassicurante, salutare come antidoto all'anestesia emotiva, tra inettitudine e indifferenza, in cui si dibatte la sua anima introvertita:

> Enrico ascoltava con fervore la sua voce bassa e scabra; era un suono orizzontale, povero di modulazioni e al suo orecchio ammirato un puro umile sostegno al pensiero, entro il quale accenti e inflessioni fiorivano improvvisamente nella diritta rispondenza all'ordinata gerarchia delle idee. Una avvampante emozione prese alla gola il giovane; prova infine questa — egli si disse — che il tremito da cui era stato assalito ogni qualvolta gli era passato accanto in istrada o nei corridoi del Petrarca, era dovuto alle vibrazioni che la forza di Alessio suscitava nelle corde ipertese della sua debolezza.[11]

La sottile casistica di analisi psicologica dispiegata da Rosso in pagine nelle quali non una parola è di troppo (fermi restando la dovizia lessicale e gli scarti di una sintassi elaborata fin nei dettagli) emerge ben rilevata nei fitti scambi di battute tra i protagonisti, conversazioni decisive per l'"adescamento" di Enrico, che si sente per la prima volta oggetto di un interesse centrato sulla sua vera essenza: «quel dialogo era un'oasi di vita nel suo deserto, proprio come se lo aspettava, preciso, mordente; sostò un attimo ad assaporare il piacere di sentirsi indagato, visto forse».[12] L'irresoluto ragazzo sembra trovare una forma di consistenza nel contrasto dialettico, le cui punte polemiche, anziché far trapelare le divergenze profonde tra i mondi dei due amici (differenze che investono anche l'educazione e i modi di concepire la realtà) agevolano lo scivolamento di Enrico verso le posizioni del suo doppio. L'adesione ai precetti di Alessio e il conseguente richiamo ai doveri dell'impegno in prima persona passa per la sconfessione del solipsismo e dei privilegi di una vita risolta nel primato

[10] R. ROSSO, *L'adescamento*, Torino, Einaudi, 1975, p. 176.
[11] Ivi, p. 141.
[12] Ivi, p. 117.

accordato al rispecchiarsi dei fatti nella dimensione segreta dell'interiorità (un lusso che Slank, alle prese con difficoltà di ogni genere, non può concedersi e che neppure si concilierebbe con la sua natura portata a strappare all'istante presente il poco di gioia che è concesso godere). La circostanza rivelatrice vede Enrico impegnato a scrivere una lettera a se stesso, missiva che si accorda al sentire dell'amico prospettando una sorta di disgregazione della personalità del ragazzo, ormai pienamente assorbita nell'orbita del suo modello: «la misura della nostra realtà ci è offerta ad ogni passo che facciamo dalle cose che entrano nel campo delle nostre sensazioni. Ognuna di esse ci riguarda, in tutte noi lasciamo una traccia, invisibile agli altri e a noi stessi, fino a quando non scorgiamo la forza con la quale esse protendono verso di noi la nostra immagine».[13] La sostanza del testo di Rosso si evince da questo traumatico processo di auto-riconoscimento che, in diversa guisa, coinvolge Paulian e Slank; il racconto di formazione procede lungo percorsi non consueti, senza smussare le asperità di un cammino accidentato che prelude all'azzeramento dei valori, allo stallo nella ricerca di un equilibrio eticamente sostenibile: «mi pare sia abbastanza evidente che la forma interna dei racconti dell'*adescamento* sia quella di un apprendistato, ossia di una esperienza critica, compiuta o solo tentata o ambiguamente respinta»,[14] precisa l'autore. Le poche settimane di vita spensierata e disinibita, depurata dalla reticenza che guidava l'atteggiamento difensivo di Enrico, che l'amico gli regala attraverso la complicità delle donne del suo gruppo di sovversivi e di marginali costituiscono l'unico bagaglio di esperienza della vita che Enrico porterà con sé durante la fuga notturna verso gli accampamenti partigiani. Ma il vero esito della vicenda vedrà Enrico nuovamente solo: appena un trasalimento, un sussulto emotivo segnala il risveglio, la scoperta del tradimento di Alessio che, compiuta la missione, lo ha lasciato tra volti estranei per tornare in città a tendere nuovamente la sua rete di adescatore. Le fila della storia sono tirate dall'avvocato Grani, amico di famiglia dei Paulian che riceve una lettera testamentaria di Enrico, ucciso nel corso di un rastrellamento tedesco poco dopo essersi unito alle formazioni partigiane. L'eredità morale e sentimentale del giovane langue nell'incomprensione: il nome del caduto non scuoterà l'apatia di Alessio che, tornato da Buchenwald, si mostra immemore dell'amico e distaccato dalla realtà cui andavano i suoi aneliti di riscatto. D'altra parte, i genitori e il Grani possono solo riservargli la pietà che si deve a una generazione perseguitata da «invisibili furie» che aveva il torto di non comprendere le pene di quella che l'aveva preceduta. L'unico ritratto plausibile di Enrico Paulian è quello che egli stesso consegna alla sua ultima lettera, da interpretarsi come giustificazione e diagnosi di una infermità morale. Egli si rappresenta, infatti, nei termini di

> una zona di instabile pressione, dalla quale sfuggano in disordine venti furiosi. Io trovo una perfetta analogia tra codesti venti e i miei entusiasmi con i quali sono fuggito da me stesso per annullarmi nella vita e nei pensieri altrui, e in tal modo potermi vedere o deformato o quale sono, senza nel contempo esserlo. Inadatto è un termine che potrei anche applicarmi se non avesse nel suo seme il senso di una eterogeneità estranea all'esistenza e di una limitazione sproporzionata con l'energia che pur sento di poter esprimere. Debole, per

[13] Ivi, p. 134.
[14] *Tre domande a Renzo Rosso*, «L'Unità», 10 novembre 1963.

quanto generico, calza meglio ne convengo, perché in fondo chi può negare che l'essere una vittima non nasconda una carica infinita di ribellione?[15]

Un nucleo di problematismo sveviano è stato rinvenuto nel fondo dell'opera di Rosso: si tratta di una omologia da riscontrare in singoli passaggi – e le campionature testuali non farebbero mancare un responso positivo – piuttosto che di una filiazione diretta. Una conferma in tal senso è offerta proprio da *La dura spina*, romanzo di un ritorno a Trieste che segna il congedo con la tematica e le atmosfere della città giuliana. Un addio cui si giunge per via di saturazione, chiamando a raccolta motivi e cadenze mitteleuropee di cui è contesta una narrazione dalla precisa connotazione intellettuale, «esempio felice di quel romanzo saggistico, la linea del quale corre da Mann a Hesse, da Musil a Broch».[16] Attraverso la decadenza del concertista Ermanno Cornelis, sono sottoposti a critica serrata il mito della città e l'aura residua che la cultura umanistica, in primis l'altissima civiltà musicale triestina e tedesca che qui si respira, vede svaporare a contatto con la distruzione materiale e spirituale apportata dal conflitto mondiale. Ancora una volta le ragioni dell'io, degradate in vanità ed egoistica auscultazione delle proprie urgenze di natura erotica, sono contrapposte al piano dei valori generali cui Cornelis contravviene a più riprese, umiliando o sfruttando quanti gli sono accanto. Le spie di un disagio, affiorante durante le tappe di un'insana rivisitazione del proprio passato sentimentale e professionale, addensano sul protagonista l'ombra della senescenza, le prime avvisaglie dell'approssimarsi della morte.
La concentrazione sulla misura breve del proprio *particulare* accomuna i comprimari borghesi de *L'adescamento*, intenti a distogliere lo sguardo dalla guerra e dalla sofferenza dei più indifesi, a Cornelis e all'umanità postbellica che affolla i salotti e i ridotti del teatro Verdi per omaggiare il celebre artista; questi, infatti, appare assillato soltanto dal sospetto di essersi fermato un passo prima della perfezione esecutiva e di una compiuta soddisfazione sentimentale (ben lontana dalla squallida teoria di avventure e pruriti della carne rievocati quasi a contraggenio da un uomo così ostile ai piaceri della memoria).[17] Il libro è solcato da livide e brusche *intermittences* (coincidenti con veri e propri malori, vacillamenti del corpo e dell'animo) che, alla vista di luoghi legati ai trascorsi triestini del musicista, riattivano memorie moleste e riaprono vecchie ferite: «Ecco la memoria cos'era, riprese a riflettere il Cornelis, un nutriente omaggio alla morte. Distanze alterate, cambiamenti, separazioni irragionevoli».[18] L'ambientazione, sovradeterminata e con forti valenze simboliche, si accampa in primo piano allo scopo di intensificare l'estraneità e il malessere del protagonista; seguendo il modello musiliano dell'*Uomo senza qualità*, le mutazioni atmosferiche, le gradazioni cromatiche nella resa del cielo e degli addensamenti nuvolosi, gli assalti della bora e il palpito del mare svolgono una funzione non semplicemente esornativa: stringono o allentano la presa sul protagonista e ne

[15] R. ROSSO, L'adescamento cit., p. 182.
[16] CLAUDIO VARESE, *Un po' di Beethoven dopo l'esecuzione*, «L'Espresso», 2 giugno 1963.
[17] «Non amava certi ricordi, la senilità che portavano, senza luce alcuna» (R. Rosso, *La dura spina*, Milano, Garzanti, 1989, p. 112.
[18] Ivi, p. 184.

ritagliano la sagoma sulla scena cittadina, perlustrata con lenticolare attenzione secondo una «visualità non paesaggistica ma come remotamente fissata sulle lastre dell'anima, o sulle membrane cerebrali».[19]
Cornelis, incalzato dai fantasmi delle donne sedotte e illuse (gli resta amica devota solo la veterana Alessandra De Berg), si getta a capofitto in un'avventura con Giuliana Cheremisi, giovane allieva disposta a concedergli i suoi favori (col velato assenso dei genitori) in vista delle occasioni di carriera che la frequentazione e l'interessamento del maturo pianista possono procurare. Ossessionato dagli aculei di un sentimento mai provato a così alto voltaggio, il musicista sperimenta la strana malìa, tutta sabiana, che circola per le strade di Trieste livellando in nome dell'amore le diseguaglianze e avvicinando gli uomini d'eccezione, come poeti e artisti, all'umanità comune (Rosso sceglie appunto titolo ed esergo sabiani: «Sanguina il mio cuore / come un cuore qualunque. / La dura spina che m'inflisse amore / la porto ovunque»).
Mentre si succedono le mosse della partita con l'inesperta ma astutissima Giuliana, Ermanno si sfoga con una prostituta e tenta, vanamente, di consumare un rapporto fugace con una cameriera dell'albergo che lo ospita. La sovraeccitazione dei nervi e la perdita del vigore marchiano di un crisma luttuoso le peregrinazioni triestine del maestro, la cui vita intima è denudata con chirurgica crudezza: «raramente la storia di un fallimento ha avuto un'altrettanto vigorosa e precisa raffigurazione, lontana da ogni inflessione melodrammatica e da ogni vaporosa tumescenza romantica e sentimentale».[20] Similmente, i lineamenti tortuosi della psicologia del protagonista vengono alla luce grazie alle insorgenze oniriche che compongono trame incentrate sulle polarità di Eros e Thanatos (mai così frequenti come durante la permanenza nella città natale, i sogni introducono Cornelis nei meandri di un linguaggio che egli rifiuta di decifrare). Trascinato sempre più a fondo nel gorgo del passato, il virtuoso decide di cimentarsi con un'altra prova ai limiti delle sue capacità di resistenza: l'esecuzione della sonata op. 106 di Beethoven. Tonalità manniane, alla Doktor Faustus, pervadono le pagine di annotazioni sulla teoria dell'esecuzione che esaltano le competenze dell'ex musicista Rosso;[21] tuttavia, bisogna guardarsi dal fare del Cornelis, alla luce di questa coincidenza di interessi, un portavoce dell'autore. Nessuna forma di empatia è possibile con l'esteta decadente che concepisce l'arte, «ambigua cosa con i suoi finti dolori, le finte partecipazioni, i parassitari messaggi»,[22] come sacro recinto che gode di leggi speciali e permette ai suoi sacerdoti di coltivare un elitario sentimento di autosufficienza, di considerare gli altri uomini

come tante figure dipinte, cosi ben tenute lontano dal suo sedizioso egoismo. Era questo un problema e un sentire la vita? Un interprete è solo, deve essere solo, deve essere un bicchiere di miele circondato da mosche, si disse. Si disse anche: il piacere di dare una forma alla bellezza, e di vedersela restituire sotto altre

[19] MARIO LUNETTA, *Renzo Rosso*, in ID., *La scrittura precaria*, Roma, Argileto, 1973, p. 95.
[20] BRUNO MAIER, *L'attività narrativa di Renzo Rosso*, in *Scrittori triestini del Novecento*, antologia a cura di O. H. Bianchi, M. Cecovini, M. Fraulini, B. Maier, B. Marin, F. Todeschini, Trieste, Lint, 1968.
[21] «Forse il debito più prezioso che ho verso Trieste è l'educazione musicale che essa poté darmi» (*Certi scrittori si confessano*, intervista di Anna Mongiardo, «Il Messaggero», 12 gennaio 1981).
[22] R. ROSSO, *La dura spina* cit., p. 193.

forme. Il suo impiego, il suo onorario, farlo bene, esserne ricompensato. Il servizio di vivere e di godere il possibile fino alla consumazione, restando da parte, nella parte eletta del caos.[23]

Fuori da ogni fraintendimento, la patina di classicità che riveste la vicenda del pianista triestino non è che l'aspetto di facciata di un ben più mosso spartito; dietro l'apparentemente monolitica composizione della vicenda, fatta ruotare attorno al protagonista e alle sue reazioni agli stimoli dell'ambiente, agiscono spinte contrastanti riconducibili all'intento di trasmettere al romanzo le vibrazioni di un confronto ravvicinato con il mondo di ieri e le sue illusioni. Sarebbe quindi erroneo credere che la dizione scolpita, la sicurezza di cui dà prova il giovane narratore ne facciano l'epigono di una tendenza gloriosa e consunta, il tardivo officiante dei riti dell'istituzione letteraria; Rosso installa il proprio sguardo – fomite di conoscenza e potentissimo strumento distanziante – all'interno delle strutture e dei generi per disgregarne la compattezza esteriore.
Nel terzo pannello del romanzo in frammenti *Sopra il museo della scienza*, l'autore triestino – appena incoronato prosecutore della tradizione classica, mitteleuropea e manniana, per il suo *La dura spina* –[24] demanda alla tecnica sperimentale, intesa alla dissoluzione del *continuum* narrativo, la rappresentazione dello sconvolgimento in atto nella società postbellica. Le speranze tradite di un'intera generazione si addensano nel ritmo franto della scrittura, nervosa e sensibile ai minimi scarti, ai passaggi tra tonalità anche aspramente dissonanti (la tenuta stilistica, lo smagliante risalto dell'intaglio sintattico, l'aggettivazione opulenta che non rifugge dall'*acris junctura*, indicano l'adozione di un originalissimo «italiano immaginario», come Gadda ebbe a definire la lingua del racconto d'esordio di Rosso, *Breve viaggio nel cuore della Germania*).
La disarticolazione dell'organismo romanzesco in una successione di quadri staccati risponde alla lacerazione dell'orizzonte sociale, irriducibile all'interpretazione in quanto deprivato di chiare prospettive, e si rispecchia in una trama contesta di elementi disparati e non gerarchizzati: brandelli di conversazione, pensieri sfuggiti alla rete di un flusso di coscienza intermittente e turbato da ossessioni funebri (su tutte, il sole atomico di Hiroshima con la maniacale contabilità delle vittime, unico argine logico all'impensabile), accenni ellittici alla cronaca che offre alla considerazione dei lettori nuovi motivi di riprovazione (la repressione nella Spagna franchista, la corruzione e l'aggressività del modello consumistico in Italia, l'inadeguatezza degli intellettuali, l'inefficacia delle petizioni per nobili cause ridotte a stanco rituale). Le vicende dei fratelli Corvini procedono parallele, se non addirittura fuse in un comune destino di sconfitta: la disillusione del reduce che si dedica alla militanza politica comunista e all'impegno civile tra lo scherno degli indifferenti e degli integrati non è meno penosa della sorte del fragile Vito, immobilizzato nella contemplazione dell'orrore (i fotogrammi del fungo nucleare, il suicidio di Luciana, irrequieta ombra femminile indecisa tra i due uomini). Unico consuntivo possibile per questa dissipazione di vite e di energie è la visione che

[23] Ivi, p. 191.
[24] Milano, Feltrinelli, 1963.

coglie Paolo mentre s'incolonna nel traffico romano a bordo di una cinquecento; il «cittadino Paolo Corvini, dottore in lettere, già illuminato, già pensante, già vivo»[25] si districa a stento, sconfortato e avvilito, tra i veleni dell'astio, della competitività esasperata e dell'ottusità che tracimano dagli abitacoli delle auto in direzione di marcia verso i templi della Merce; rimuginando sugli eventi del passato, egli confonde i piani del vissuto con quello del dramma collettivo, sfocato in una distanza ormai remota. Sotto lo sguardo dolente e secco verso cui piega la visione materialista di Rosso, le contorte psicologie dei personaggi e i rituali distruttivi dell'umanità convergono alla volta di un punto di fuga ove il nudo dato biologico[26] subentra ai postulati razionalistici, spazzati via dall'immagine allegorica di «un gran vento opaco, sul deserto, che avrebbe concluso le lezioni sulla filosofia della storia».

Con questa scelta di destrutturazione, l'autore solleva un polverio che, sul piano verbale come su quello concettuale, attinge alla dimensione del tragico (laicamente, senza concessioni a infiltrazioni metafisiche, sdegnando tanto l'abbandono alle consolazioni del racconto mitico quanto l'irrigidimento dietro le muraglie difensive erette dalla ragione). La resa delle ambiguità insite nelle versioni consacrate di mitologemi imperituri costituisce la principale ragion d'essere della riscrittura della tragedia sofoclea attuata da Rosso. L'interpretazione offerta è originalissima e dispensa conferme sulla poetica dello scrittore. «Dissoluzione laica del mito e insieme estremo residuo di un mistero non eliminabile»,[27] la trasposizione della storia del figlio di Laio chiama in causa i fondamenti della cultura occidentale facendo collidere la matrice razionalistica (punto fermo dello scettico illuminismo rossiano) con le istanze metafisiche, armi che la lettura dell'esistenza nell'ottica del sacro offre ai gestori di un potere che può essere beffato con l'astuzia e la finzione ma non sconfessato apertamente. Edipo, lungi dal farsi schiacciare dal peso della maledizione che grava sulla sua stirpe, oppone agli ordinamenti della città una *Realpolitik* concepita a freddo: simulando la punizione tramite accecamento, egli appaga gli istinti della folla senza immolarsi. Persino l'orrore dell'incesto è ricondotto, nei discorsi di Edipo, alla misura di una terrena rivendicazione dell'autenticità degli affetti, a prescindere dal crisma di correttezza conferito dall'approvazione del popolo e dalle leggi non scritte degli dei. Questi ultimi sono ridotti a pallidi simulacri delle divinità onnipotenti che amministravano le sorti degli uomini: «ora questa cancellazione del sopramondo olimpico con tutto quanto vi era connesso, culto degli

[25] RENZO ROSSO, *Sopra il museo della scienza*, Milano, Feltrinelli, 1967, p. 178.
[26] «Biologia madre nostra che sei sulla terra…», si legge nel troncone iniziale a p. 15. Le "Storie naturali" degli *Apologhi della Medusa*, che lo scrittore pubblicò in prima battuta nel numero 42-43 di «Nuovi Argomenti» del gennaio-aprile 1960 e poi all'interno della raccolta *Gli uomini chiari* (Torino, Einaudi, 1974), testimoniano degli interessi di Rosso per il pullulare di una vita estranea al racconto che l'uomo organizza in funzione del proprio dominio sulla natura: egli ne fa esplicito accenno nelle note di autocommento stilate per una rubrica della rivista fondata da Walter Pedullà: «Se scendessi nel mio sotterraneo di certo riconoscerei alcune tracce di un pessimismo integrale che allora può avermi spinto a denigrare la storia e il tempo, e a promuovere una natura vivida e senza senso. Sarei perfino tentato di evocare uno stato assai simile all'autoipnosi perché non ricordo il meccanismo che mi spinse nel mare antartico a seguire due gabbiani, o nella Spagna del XVI secolo a fissare gli occhi di un gatto, o all'interno di un formicaio, o in un cantiere» (*Le trenta pagine più belle di Renzo Rosso scelte da lui medesimo*, «L'Illuminista», anno II, n. 6, dicembre 2002, p. 99)
[27] CLAUDIO MAGRIS, *Un millennio dopo dal colle di San Giusto*, «Corriere della Sera», 5 luglio 2002.

dei e degli eroi, pratiche esoteriche e profetiche, mi metteva nella condizione, o per dir meglio mi autorizzava a penetrare nell'universo leggendario di Edipo con una chiave niente affatto estranea ma profondamente diversa, con la quale il mistero rientrava nell'interiorità della maschera del protagonista e il destino nella sua responsabilità personale».[28] La peste che infuria nel suo regno induce Edipo a sottostare alle domande di sacerdoti e dignitari propensi a ricercare nel male presente la conseguenza delle zone oscure nella storia del loro re, insediatosi dopo aver liberato la città dal flagello della Sfinge. Vincendo l'angoscia e le ritrosie di Giocasta, turbata dalla «favola di enigmi» che gravita intorno alle sue seconde nozze, Edipo intraprende l'indagine per dimostrare la natura terrena e non divina della peste. Gli argomenti razionali addotti nel corso della disputa con Tiresia, che pronuncia il responso dell'oracolo sfidando la collera del re, inducono Edipo a ritenere che Creonte stia ordendo un complotto per detronizzarlo facendo leva su terrori superstiziosi e dicerie senza riscontro. Sono le arti divinatorie o i subdoli stratagemmi della politica a inchiodare il sovrano al suo ruolo di pedina predestinata all'espiazione rituale? I due piani si confondono giacché Creonte si definisce semplice esecutore della volontà degli dei (l'alone del sacro avvolgerebbe dunque anche eventuali intrighi di palazzo), mentre l'incastro dei racconti dei tardivi testimoni di fatti remoti e leggendari come l'esposizione di Edipo bambino e la morte di Laio è tanto preciso da poter essere egualmente il frutto di un disegno fatale o di un calcolo. La profezia dell'omicidio seguito dall'incesto sembra avvalorata dalle confessioni che il protagonista si lasca scappare in due occasioni: prima con Giocasta, rivelando di essere partito da Corinto per sfuggire al desiderio nascente nei confronti di Merope, che credeva sua madre; in un secondo tempo quando ricorda di aver preso d'impulso la decisione di uccidere Laio avendolo scambiato per il padre Polibo (se il mito appare spogliato della sua inappellabilità non altrettanto accade con il complesso di Edipo).

A differenza di Giocasta, suicidatasi per vergogna guadagnando la commiserazione del popolo, Edipo può accettare solo una verità che, prescindendo dai tranelli del fato, riconsegni all'individuo la responsabilità del proprio agire. Anche l'incesto muta di segno se vissuto al di fuori delle censure sociali e della prospettiva religiosa: «Fossero anche vere le loro parole, i fatti, i legami, i reali sentimenti possono venire modificati solo da altri fatti, e nuovi legami e sentimenti diversi. […] Quando, appena sposato, tu mi accogliesti nel tuo ventre con passione, quella era la prima volta non la seconda».[29] Siamo di fronte a una rilettura moderna del palinsesto sofocleo, sulla scia degli esperimenti sul tema del ciclo tebano di Anouilh e di Brecht. L'aver mantenuto

[28] R. ROSSO, *All'interno della maschera*, in ID., *Edipo (nella messa in scena di Pino Micol per VENETOteatro)*, Roma G Edizioni, 1992, pp. 10. Giorgio Zanetti ha giustamente sottolineato le dinamiche del nascondimento e della rivelazione, forze motrici della *quest* di Edipo: «Vero è che questo Edipo, come il suo modello Enrico IV, è un razionalista istrionico che vede la realtà *sub specie theatri* ed è dunque irresistibilmente indotto sia a demistificare le apparenze di cui è insieme il produttore, sia a vivere pateticamente il divorzio tra suono e senso delle parole, segno e cosa, narrazione ed evento. Al centro del suo dramma vi è proprio il problema del racconto: come impossibile certezza della prova attraverso la sua trasmissione, ricerca di un «testimone attendibile, che nessuno abbia circuito o corrotto», ossessione del lapsus o della memoria rimossa o perduta» (GIORGIO ZANETTI, *Un premio e il teatro*, in ID., *Il Novecento come visione*, Roma, Carocci, 1999, pp. 250-251).

[29] R. ROSSO, *Edipo* cit., p. 86.

l'ambientazione classica consente però all'autore di operare sull'asse inclinato dei rapporti mito-ragione senza sterilizzarne le potenziali antinomie, a cominciare dagli interscambi nel segno della frode e della mistificazione. Per Rosso e il suo dramma possono valere queste riflessioni di Queneau: «in effetti il mito è un'impostura quando è costruito sia dalla ragione, sia dall'antiragione. Nell'un caso, non può essere nella migliore delle ipotesi che un'allegoria, nella peggiore che una trappola. Nell'altro, non può essere che l'espressione inconsistente di subconsci individuali».[30] Se in *pièces* come *Un corpo estraneo*, *Esercizi spirituali*,[31] o il più recente *Gli illusionisti. Anfitrione, Alcmena e gli altri*,[32] a prevalere sono le note del grottesco e dell'acre satira sui costumi borghesi (nell'ultimo caso dietro lo schermo dell'antecedente plautino, stravolto e dirottato verso esiti vertiginosamente metateatrali), pure il tratto distintivo dell'opera di Rosso inclina verso una fattispecie decisamente tragica. È questo, forse, l'unico sbocco possibile per il materialismo professato dallo scrittore, un credo tanto radicale da non ammettere coronamenti ottimistici in nome della palingenesi sociale, della speranza marxista o di altre vie d'uscita. In tale nodo si tengono strettamente allacciate le problematiche della sconfessione della linearità dei processi storici, del rifiuto di *escamotages* trascendenti e, quale termine del lavoro sul linguaggio, dell'adozione di una poetica di revisione del realismo. Si tratta, in fondo, delle ragioni che hanno determinato il passaggio degli stilemi e delle verità del tragico dallo specifico drammaturgico (necessitante di un pubblico consentaneo ormai inesistente) alle più accoglienti architetture romanzesche. Il tragico, introdotto all'interno delle narrazioni, accoglie l'assurdo e si fa testimone di uno scacco al quale, nondimeno, oppone la propria visione totalizzante, la ricostituzione del senso. Bàrberi Squarotti ha condotto un esame approfondito della questione tirando conclusioni perfettamente adattabili alla descrizione del sistema letterario di Rosso e dell'immaginario archetipico ad esso soggiacente:

> Il tragico è (letterariamente) una protesta assoluta, che non ammette compromissioni con il sistema negato, e neppure la fondazione di un'attesa, di una speranza, di un'immagine di progresso: come rifiuto della realtà storico-fenomenica, ne respinge anche la rappresentazione, ed è, in sostanza, antirealistico dal momento che il realismo è pur sempre un'accettazione (sia pure critica) della realtà com'è, ma è anche del tutto estraneo a ogni questione o preoccupazione di verosimiglianza, in quanto, appunto, la scelta tragica si oppone al buon senso e al senso comune, è un'uscita clamorosa e totale dalla (pretesa) razionalità della storia e del comportamento sociale e morale (e anche religioso, nella misura in cui la religione, incarnandosi nella storia, deve tenere conto delle regole, delle leggi, dei princìpi delle società storiche, e accoglie il compromesso mondano e la mondana adeguazione dell'ordine metastorico che è all'origine di essa).[33]

L'edificio teatral-romanzesco innalzato dallo scrittore avvolge di sentori da tramonto di civiltà le storie esemplari di personaggi in crisi: adolescenziali o senescenti attori

[30] RAYMOND QUENEAU, *Il mito e l'impostura* [1939], in ID., *Segni, cifre e lettere e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 238-239.
[31] Testi raccolti in volume presso Einaudi nel 1975.
[32] Palermo, Sellerio, 1999.
[33] GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, *Le sorti del "tragico". Il Novecento italiano: romanzo e teatro*, Ravenna, Longo, 1978, p. 29.

impegnati in farse e drammi dell'incertezza, essi risultano affetti da un'ipertrofia della riflessione e da ossessioni retrospettive che ne logorano le capacità di interazione con la realtà lasciandoli in preda a sogni e visioni. Il passato invade il presente, la colpa si ripete, il sesso ha una dolcezza avvelenata e le trame del destino – ormai futili e prevedibili – riconsegnano agli uomini dei nostri giorni l'immagine maledetta di Edipo: «non si è lontani dal vero se gli si riconosce il primato della figura mitica che ritorna sempre, che sempre accompagna il pensiero, con la quale ci si deve misurare, per misurare la propria epoca e lo spirito del tempo col suo perfetto intreccio circolare di destino e necessità, di responsabilità e di morte».[34]
La condizione umana è messa a nudo, nell'invarianza sostanziale rispetto ai contesti storico-culturali meticolosamente ricostruiti, attraverso modalità rappresentative intese a restituire il trauma dell'essere al mondo, la fragilità dei sistemi di pensiero, delle fedi, delle ideologie deputate a diradare le cortine caliginose del caos (simbolicamente raffigurate dalla «garza della nebbia» entro cui sola può orientarsi la bestia furente che semina morte e vendetta nella Reviago-Tebe de *Il segno del toro*).[35] Il romanzo edito nel 1980 trattiene qualche riverbero pirandelliano, alla maniera dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, per poi svoltare verso cammini autonomi e singolari. La trama circostanzia il ritorno alla terra natale di Massimo Noas, cineoperatore specializzato nelle corrispondenze di guerra e si avvale di squarci diaristici per chiarire i moventi e gli schemi di comportamento dei personaggi; le scarne note aprono i capitoli centrali assorbendo le suggestioni delle rielaborazioni oniriche degli strani accadimenti che seguono un'alluvione causata dall'eccessivo sfruttamento del territorio a fini di speculazione edilizia. Il protagonista è predisposto per deformazione professionale all'esercizio di un distacco che da attitudine sconfina a strategia difensiva, tentativo di schermirsi dalle emozioni indotte da una realtà crudele ed enigmatica. La passività dell'occhio artificiale maschera una sensibilità dolente nei confronti dell'accumulo di sofferenza, di tragedie senza senso, che accomuna il giovane all'amico d'infanzia Francesco; presi i voti, quest'ultimo è piombato in uno stato di grave instabilità psicologica che si esprime in una forma estrema di rifiuto di avere contatti con il mondo. Ormai estraneo al suo paese, la cui immagine è filtrata e distorta dalla memoria, Massimo è risucchiato all'interno di un corpo a corpo con i fantasmi del suo passato familiare, tutti gravitanti nell'orbita della signora Camerini, amante del vecchio Noas e segretamente ammirata dal protagonista adolescente.
Egli ripercorre più o meno consciamente i passi del padre, sommuovendo i ricordi dei paesani («quando non figurava come 'il giovane Noas' veniva apostrofato biblicamente 'il figlio di Noas'»)[36] e destando l'attenzione di Cristiana Camerini. È

[34] RENZO ROSSO, *All'interno della maschera* cit., pp. 9-10).
[35] L'identificazione è esplicita nell'ironico dialogo tra il protagonista e il professore in pensione che sceglie la chiave mitica, nobilitata dai riferimenti sofoclei, per attribuire un senso alle vicende degli assassinii mirati commessi da un toro colpito da afta: «"Allora? Come vede anche Reviago ha la sua sfinge adesso, eh? No? Il mito di Edipo lo conosce, spero!" "Se non è una interrogazione... un poco, sì." "La bestia infetta poneva domande difficili e sgranocchiava cadaveri. Arrivò Edipo, risolse gli indovinelli e sposò la regina. Lei gli indovinelli li conosce?" "A Reviago non ci sono regine." "È una questione controversa. C'è la bestia comunque."» (R. ROSSO, *Il segno del toro*, Milano, Mondadori, 1980, p. 86).
[36] Ivi, p. 79.

anche per rivedere la donna, ancora affascinante e al centro di tutte le trame di potere e di affari della zona, che Massimo accetta di partecipare alle battute di caccia volte a stanare un toro impazzito che sembra prediligere il sangue umano. La sequenza culminante nel rapporto sessuale consumato alla villa, prima che il toro compia la sua missione travolgendo la Camerini, proprietaria delle stalle da cui la bestia è scappata, inizia con un atto rituale; Massimo cerca il fucile da caccia grossa appartenuto al padre sancendo, nella fedeltà alla rigorosa geometria romanzesca, l'identificazione con il genitore: «Gli oggetti cari ai morti si doveva seppellirli con loro, altrimenti il legame interrotto si insinuava in ogni fessura con la sua necessità, la sete silenziosa, la ricomposizione: quel ritrovamento lo stava investendo con risonanze intricate. Lo aveva deposto lentamente, il fucile, nella parodia di un rito».[37] Uno dopo l'altro i membri del comitato d'affari cittadino, responsabili del disastro per avidità e indifferenza di fronte ai lavori necessari a mettere in sicurezza una diga, vengono raggiunti dal toro vendicatore, che si muove indisturbato nel mezzo di una nebbia tanto densa da apparire soprannaturale. Noas sarà il solo a rimanere in vita dopo essersi trovato per due volte faccia a faccia con l'animale, abbattuto nel finale da una pallottola sparata da lui nel disperato tentativo di interrompere la carica diretta contro Cristiana.

Un accentuato simbolismo intride la pagina di colori fiabeschi: si tratta naturalmente di fiabe torve e arcaiche, reminiscenze ancestrali risalite alla coscienza dal gran bacino dell'immaginario antropologico. Gli incidenti quotidiani acquistano risvolti perturbanti quando si comincia ad attribuire al toro in furore una volontà malefica rivolta contro obbiettivi precisi (il sindaco, il prete, il gestore di un ospizio-lager, tutte personalità di spicco delle istituzioni che hanno tradito il servizio della comunità). Il romanzo amplia l'idea alla base di un racconto «denso di folgorazioni visive alla Bresson e alla Bunuel»,[38] appartenente alla raccolta *Gli uomini chiari*, che rappresenta due cavalieri in armatura i quali, arco e spade alla mano, irrompono in una base militare occidentale in estremo Oriente (Vietnam?) vendicando le vittime degli occupanti. Quando però essi incontrano il vecchio contadino che li aveva evocati dopo aver ricevuto la notizia dell'uccisione dell'ultimo dei suoi figli, questi ne irride con amarezza l'intervento («è facile entrare in una mente sfinita, e nutrirla di antiche leggende false»).[39] Come si evince dalle annotazioni di Noas, il romanzesco impone la sua organizzata finzione finendo per svolgere una funzione complementare e antitetica rispetto a quella demandata alla videocamera. La ricomposizione in unità dei frammenti che investono le nostre percezioni è viziata dalla distorsione che le apparenze fisiche subiscono ad opera della coscienza del soggetto e dell'inquadramento narrativo, romanzesco, che ne deriva. Nessun significato univoco trae origine dalla manipolazione letteraria della realtà.

La parola non può soccorrere in questo duello con il mistero che ci attornia. Il racconto lineare, con i suoi sentieri logici obbligati, soccombe di fronte a più arcaiche

[37] Ivi, p. 73.
[38] ENZO GOLINO, *Selvaggio Universo*, «Libri nuovi», Einaudi, giugno 1975 ora in ID., *Madame Storia & Lady Scrittura. Saggi, cronache, interviste*, Firenze, Le Lettere, 2011, p. 632.
[39] R. ROSSO, *I cavalieri*, in ID., *Gli uomini chiari*, Torino, Einaudi, 1974, p. 97.

forme di organizzazione dell'esistenza in schemi di destino, è votato alla dispersione e al silenzio giacché «chi racconta disperde ciò che racconta», come conclude il protagonista de *Le donne divine*. Questi è un italiano esiliatosi nella selva venezuelana che sdipana in punto di morte il proprio romanzo familiare e si trova a verificare l'opacità delle parole con cui comunichiamo a fronte della concretezza e della ricchezza simbolica delle favole sulla natura tramandate di generazione in generazione dagli indios.[40] Nel romanzo, l'enigma della sfinge, ossia il rovello che investe la ragione e gli istinti interrogando l'uomo sulla direzione del proprio cammino e sulla sorte racchiusa nella composizione dei cromosomi, è insieme sintomo di malattia e latore di guarigione: il disordine, la confusione dei ruoli, la dispersione del seme (con l'incubo che all'origine stia una storia imbastita su un disegno incestuoso) agiscono come catalizzatori di realtà nel febbricitante monologo di Tommaso Pezzioli. Immobilizzato dall'agonia, dal delirio e da sogni rivelatori egli si chiede che tipo di vincolo di sangue («cordone ammuffito e abbandonato in vecchie stanze con rabbia, con fame, finto sollievo, implorazione, nausea»)[41] lo leghi al nipote, giunto da Trieste senza scopo evidente per raccogliere la testimonianza della sua esistenza di fuggiasco, ora all'epilogo:

> Non riesco a vedere una trama in quello che ho vissuto, una linea, solo molto disordine, sì molto molto disordine, mi sono cacciato in certe situazioni che a osservarle più tardi... la sensazione di aver strisciato sul fondo, accecato... errori, stupidaggini, e quanto ne ho risentito tu non ne hai idea. Eppure se stai correndo come è successo a me quasi sempre non fai in tempo, non te ne accorgi. Errori che poi diventano la sostanza, della tua vita.[42]

Ne *Le donne divine,* pubblicato nel 1988, la traccia vocale del monologo dissestato del protagonista organizza capitoli e frasi spezzate dai rantoli del male o dalle evasioni della mente proiettata sul paesaggio disumano della selva, fuori dalla camera dalle pareti incombenti pervase dai riflessi del tramonto: «Parete blugrigia adesso, in quella luce di alcool denaturato, sentirsi orizzontale con la finestra spalancata che respirava a fatica la prospettiva di qualcosa di molto lontano, di fiochi punti cardinali che sfuggivano alla latente, totale e insidiosa natura: questo sentire attorno tanto da

[40] «Ogni parola e ogni loro frase trasmette molto di più di quanto non sembri. Quando ascolto Miguel che racconta le fiabe al bambino, anche se capisco poco sento che lui adopera le parole con una specie di prudenza, e di meraviglia. A noi succede il contrario direi: un vocabolario ogni giorno più ricco, frasi che possono voltarsi da ogni parte e mettere assieme tutto quello che ti pare, e il risultato è sempre più povero. E neutro. E va a succedere proprio nel momento in cui vorremmo esprimere tutto. Tutta la paura che ci portiamo dentro se non altro. E l'inutilità. Il vuoto che è venuto fuori da ogni parte. Il superfluo, che scambiamo per altro, e non ci basta mai. Sempre più indietro. La storia con Valeria, è superflua. E raccontarla però è come inseguire a piedi un uccello in volo» (R. ROSSO, *Le donne divine*, Milano, Garzanti, 1988, p. 80).

[41] «E guardalo una buona volta questo strano ragazzo venuto da lontano, altrimenti ti ruberà le cellule che ti hanno guidato, i volti, i respiri che hai assorbito, li pane, il sale e gli anni... e il congegno dell'infelicità che hai amministrato con cura e con forza rivoltandoti come uno scorpione tra tempie e intestino, tra sopportazione e collera, passerà a lui. C'è in lui lo sguardo di mia madre, trafiggente preciso riparato sguardo piazzato nello stomaco, che trovavi poco, che perdevi appena intravisto, ombelico, cordone ammuffito e abbandonato in vecchie stanze con rabbia, con fame, finto sollievo, implorazione, nausea. E anche lo sguardo di Eugenia. Non ricordare, non ricordare se non vuoi ficcarti nel tunnel sempre più stretto. Verso il labirinto. E la casa... Non è vero» (R. ROSSO, *Le donne divine*, Milano, Garzanti, 1988, p. 82).

[42] Ivi, p. 70.

sentirsi escluso...».[43] Il romanzo si sfilaccia, asseconda gli spasmi della memoria («la colpa che ti prende per mano e ti apre la strada, deviazione dopo deviazione…») inseguendo il succedersi delle relazioni sentimentali del protagonista, la processione delle «donne divine», ciascuna una sfinge depositaria di verità inconfessate. Non diversamente da quanto avveniva ne *La dura spina* e nel *Segno del toro,* gli unici momenti di chiarificazione sono di pertinenza delle forze dell'inconscio; è dall'influenza dei messaggi onirici che traggono spunto gli stacchi decisivi di vicende intricate, ammantate da una coltre di protezioni allestite dalla mente fintantoché è vigile e desta.[44] I passaggi in corsivo segnalano questi confini fra stati di coscienza, poi continuamente travalicati dal flusso incontenibile delle immagini, tradotti infine in linguaggio a uso e consumo del racconto-confessione e della risalita alla luce dei ricordi seppelliti nei luoghi della giovinezza. Tra attrazione e ripulsa si compie l'accostamento ai Lari familiari, riaprendo una ferita più pericolosa di quella che costringe il protagonista all'infermità: «*il rimpianto è proibito, e non c'è nulla da conservare, neppure quelle cavità scure che si aprono e respirano là in basso, non appena le va scoprendo. Cerco la casa io, dov'è la casa vera? Ma è tardi, tardi, e allora ricopritele quelle cavità, cucite le labbra nell'indifferenza, non escano parole vecchie, il vecchio matrimonio, le donne morte, la radice dispersa...*».[45] Il sonno intermittente di Tommaso è visitato dagli spettri dei giorni italiani o dalle angoscianti apparizioni degli amici che hanno condiviso l'esperienza dello sradicamento, portandola alle estreme conseguenze (come il meticcio Joaquín, inghiottito da un vortice autodistruttivo perché privo di focolare e strappato alla sua appartenenza tribale). Tuttavia, questi flash non turbano la valenza rasserenante del sonno, indotto dalla pozione di erbe allucinogene preparata dallo sciamano indio Miguel e pertanto liberatorio:

Lui deve cercare la sua casa sepolta, la casa che gli è destinata, e si guarda attorno...
Buona cosa il sonno, pensò svegliandosi, mezza idea di un ricongiungimento, intontimento, luogo abilitato a ogni possibile innesto, per lui poi un lago dove galleggiare all'insaputa della sofferenza, spora tolta al divenire, sfera intatta in sé; placenta anche. Anche se ottenuta con farmaci: un limbo.[46]

Le metafore si addensano intorno al campo semantico della nascita, delle acque amniotiche, del grembo che rimane sorgente di felicità e oblio anche se appare corrotto, causa prima d'insidia e dispersione. Come uccelli presi nel paretaio, i pensieri dell'emigrante tornano ai luoghi dell'origine («Ah Trieste! bianca e rigida di vento…») che sono anche la scena della colpa inconsapevole e rimossa, quando - ubriaco e ignaro - fu indotto a un rapporto carnale dalla sorella prediletta, madre di

[43] Ivi, p. 74.
[44] La critica, soffermatasi con eccessiva parsimonia su questo testo, ha rilevato la funzione strutturale dei sogni: «è proprio grazie a questi ultimi – nota Stefano Giovanardi – che il romanzo familiare si confonde in trasparenza con la radiografia di una psiche (ancora quella del vecchio) dominata da una dolente sensualità, sovrastata dai feticci della femminilità, apparentemente liberata e invece quanto mai ristretta nel chiuso universo del nucleo originario: quell'idea di famiglia esclusiva e quasi endogamica, ossessivamente alimentata proprio dalla dispersione, da una disseminazione per il mondo che finisce fatalmente per coincidere con la disseminazione di sé» (STEFANO GIOVANARDI, *Parenti terribili*, «La Repubblica», 17 luglio 1988).
[45] R. ROSSO, *Le donne divine* cit., p. 31.
[46] Ivi, p. 56.

quell'«enigmatico giovanotto, venuto al momento giusto. O al momento sbagliato. Strade, intersecazioni, orologi segreti, quella roba là. Tempi combinati sulla base di strane maturazioni».[47] L'atto di contrizione al cospetto del figlio/nipote attraversa i continenti, dal vecchio al nuovo mondo (Trieste, New York, Venezuela) provocando sdoppiamenti e scherzi del fato (anche Tommaso aveva intrapreso il suo viaggio alla ricerca del padre emigrato negli Stati Uniti).[48] Infine, l'approdo definitivo nel cuore della foresta, con accanto Miguel – sottratto da Tommaso a un eccidio ad opera di avventurieri bianchi – e il bambino adottato Jesús, ora affidato alle cure del giovane visitatore, che da messaggero delle ombre familiari («il ragazzo si portava addosso l'odore della famiglia, la bestia femmina da cui era sempre fuggito. Le donne. Il lusso, il mascara, i profumi»)[49] si identificherà con il padre ritrovato, prendendone il posto dopo aver ricevuto gli insegnamenti utili per adattarsi alle crudeltà e agli splendori della terra vergine che gli darà ricetto.[50] Così, eluse le parole ingannevoli e il loro peso, il figlio troverà il coraggio per leggere di fronte a Tommaso, ormai esanime, il passo dei diari della madre che chiarisce i fatti.
La civiltà con il suo strascico imputridito di menzogne («perfino l'aria è impregnata di finzioni, e il destino si è svuotato, è rimasto il suo mantello»)[51] è alla fine soverchiata da una natura non meno impietosa, nella quale è anzi da riconoscere la principale responsabile della legge dell'alternanza tra generazione e consunzione: «la natura in generale era un cumulo di semi avidi, e palpitazioni e contrazioni e putrefazioni, acque materne e marce, nutrienti e marce, pulsanti»)[52] Il convincimento di Tommaso sul carattere ingannevole dell'esistenza, giudizio chiaroveggente anche se dettato da percezioni allucinate, sgomenta al pari delle visioni leopardiane, nutrendosi della stessa rigorosa logica materialistica che impronta la natura amaramente didascalica delle *Operette morali*:

> La materia, già. Nessun riflesso. Le aurore boreali, l'anima... solo proteine, e il resto, e acqua. E il ciclo, la trasformazione. E questo no? Un campo. Un campo ha le risposte sufficienti. Terra, vermi, azoto, quella roba là, i sassi, e il sole, pioggia, vento, piante, mettici anche i fiori. Carnivori. Cadaveri, cellule; il mare fa la sua parte da lontano, e via con la ruota. Che se la fissi bene è ferma. E pensare che tutto questo è nada, per il pianeta. Ogni tanto lui si sveglia, ha sfoghi sulla pelle... Il vero cervello è il suo. Per lui noi siamo una specie diversa di insetti. Molto velenosi. È il padre lui; tutto quanto. E lui la nostra divinità. Non sa che cosa sia il caso; se gli parlassimo di destino si metterebbe a ridere. La sua intelligenza è la somma di tutto. E la somma di tutto ti dà un'indifferenza assoluta.[53]

[47] *Ibidem*.
[48] «Non cercavo fortuna, cercavo mio padre, che era il contrario della fortuna. Stava in un posto molto peggio di questo: un istituto di poveri, lo avevano raccolto davanti a un bar, ubriaco probabilmente, gli avevano rubato la chitarra, non aveva casa, non avevo un indirizzo, ci misi venti giorni a trovarlo, e quando lo trovai era già pronto ad andarsene. Parlottava, una specie di confessione, un disco, e guardava il soffitto. Che fatica riconoscerlo!» (ivi, p. 20)
[49] Ivi, p. 13.
[50] «Gli spagnoli e la Chiesa hanno impresso su questa terra il segno della rapina, però per te, per quello che ti riguarda personalmente hai sempre anche l'impressione che da un momento all'altro puoi farcela. E tutto aperto qui, non c'è niente che non sia provvisorio, puoi sempre prendere un'altra strada e ricominciare. C'è la foresta qui, e lo si sente sai! Ci sono zone dove neanche gli indios hanno mai messo piede. Per questo sono tornato. Anche la solitudine è diversa. In Europa la puoi anche descrivere, qui no. E una specie di abisso orizzontale» (ivi, p. 44).
[51] Ivi, p. 60.
[52] Ivi, p. 26.
[53] Ivi, pp. 122-123.

Un simile ordine di preoccupazioni, centrate questa volta sul dilemma dell'intervento idealizzante del pensiero umano sulla massa bruta dei dati fenomenici, costituisce lo scopo del rimuginare del dotto e inconcludente protagonista di uno dei più beffardi apologhi consegnati al volume *Gli uomini chiari*, *La diga*. Il sospetto circa la vanità del ricorso a categorie concettuali e al gioco delle astrazioni logiche, ridotte a balocco per distrarsi dal tedio e dalla routine, si mostra in tutta la sua disperante fondatezza nella storia del filosofo tedesco Vulpius, ritratto mentre medita passeggiando lungo gli argini di una diga che si oppone alla cieca violenza degli elementi. Nel breve racconto dalla possente caratura allegorica, la più nobile delle potenzialità umane si esercita nel tentativo di far quadrare i conti, riconducendo la materia al suo inerte stato di abbandono alla casualità. Tuttavia, il palese compiacimento di questa mente razionale che si risveglia, poi comincia faticosamente a tessere la sua tela per arginare il mondo fenomenico assoggettandolo alle volontà dello spirito, lascia trapelare segnali ambigui e pericolose confusioni tra il piano da cui muove il soggetto pensatore (l'io, o se vogliamo, il *cogito ergo sum*) e quello dell'oggetto d'indagine, una natura postulata come informe antitesi all'individuo e ai suoi valori. L'incosciente moto dell'avvicendarsi delle esistenze puramente biologiche («In realtà sotto la coltre di spumosa rabbia vi era il nero immobile inchiostro degli abissi, dove una vita tumultuosa continuava in silenzio a scandirsi in miliardi di esseri, e di ottenebrate elementari avventure») si prende la rivincita sull'orgoglio di una creatura condannata a interrogarsi sul senso da attribuire alla propria storia, alle evoluzioni lentissime e cruente della civiltà, senza riuscire ad accettare l'orizzonte materiale che lo accomuna agli altri esseri.

> Aperte le valve della mente, mentre la pupilla dilatata passava alla retina l'immagine di un sole grosso e scialbo circondato da veli grigi, Vulpius cominciò a farsi strada tra i relitti concettuali che gli ingombravano la mente, fissando in un disciplinato elenco i termini e le proprietà dell'assoluto, vale a dire le verità geometriche e logiche riconducibili per necessità incondizionata alle cause prime, e il cui contenuto complessivo doveva corrispondere a una legge universale identica a se stessa e perciò a una verità eterna, esistente necessariamente perché necessariamente pensabile alla luce dell'impossibilità del suo contrario. Non fu un lavoro da poco; quando gli sembrò di aver dato una sistemazione sufficiente alla premessa che gli occorreva, continuò ad alta voce:
> — Bene, e adesso vediamo se questo mondo fenomenico non ha diritto anche lui a partecipare al banchetto.[54]

Con crudele ironia, Rosso ci descrive il destarsi dell'intelletto da uno sfondo di contaminazione, per via di metafora, con l'alterità biologica («aperte le valve della mente») e ci prospetta l'ineludibile processo – degno di una fisiologia meccanicistica – di messa a fuoco della realtà circostante («mentre la pupilla dilatata passava alla retina l'immagine di un sole grosso e scialbo»). Del resto, di sprone per l'elaborazione di tale dotta teoria sono l'ambizione, il desiderio di notorietà e un carnalissimo appetito che sembra essersi originato proprio dalla sua disposizione speculativa: «e poiché era stanco, felice e disposto a ricompensarsi, lasciò che una immagine femminile si sovrapponesse a quegli spirituali esercizi». I trionfi dell'umanità in caccia dell'assoluto e di verità metafisiche sancite da teoremi

[54] R. ROSSO, *La diga*, in *Gli uomini chiari*, Torino, Einaudi, 1974, p. 39.

matematici sfumano con la stessa labilità con la quale gli spruzzi gelidi scagliati da un'ondata più forte delle altre destano dalle sue elucubrazioni il solitario pensatore privandolo del suo tesoro di «caldi fermenti interiori, di intraviste perfezioni» e riportandolo bruscamente in seno alla realtà che «si precipita con fracasso a riempire il posto vuoto».
Il primo blocco di testi della raccolta einaudiana vide la luce su «Nuovi argomenti» con il titolo di *Apologhi della medusa*: si tratta, a detta dell'autore, di «prose brevi, talora brevissime, poco note. Ho rappresentalo una certa idea della storia come appendice della biologia, in forma di reperti archeologici e di descrizione zoologiche».[55] *La medusa*, *I gabbiani*, *Il campo* e gli altri pezzi tracciano un percorso di fuoriuscita dall'umano e dalle sue passioni irrazionali; il punto di vista è demandato a esseri che occupano un grado inferiore sulla scala che l'uomo ha immaginato per celebrare i propri trionfi. La labile complessione della medusa la rende un organismo traslucido e ricettivo, pronto a farsi plasmare dal mare, cui si abbandona quale elemento insignificante eppure decisivo di un miracoloso equilibrio. Non diversamente si comportano le formiche che resistono ai cataclismi cui è esposto il loro formicaio disponendosi con rassegnata naturalezza alle modificazioni dettate dai processi lentissimi dell'evoluzione, o i gabbiani che scrutano dall'alto un naufragio avvertendo una specie di turbamento per le grida dei naufraghi «così simili a quelle di immensi gabbiani feriti». In realtà, gli animali di cui si descrivono le abitudini reagiscono in maniera ottimale alle avversità e organizzano la propria esistenza su basi di razionale pragmatismo e solidarietà reciproca. Addirittura impietoso è il raffronto tra i costumi dei topi, studiati dal naturalista romano Fabio Prisco, e quelli delle sette religiose, non da ultimi giudei e cristiani caratterizzati da una peculiare «avversione per una parte della natura». Il viaggiatore osserva la fauna della terra di Palestina e intrattiene una corrispondenza sul tema; rapidamente la comunicazione scientifica tracima in aspri giudizi sulla condotta esagitata e violenta degli uomini: «essi, gli animali, rialzano ai miei occhi la bilancia della vita che gli uomini caricano delle loro stoltezze; e non mi riferisco, bada, ai leoni alle tigri superbe o agli ingegnosi elefanti, né tantomeno agli animali domestici, ma a tutti gli animali in generale, compresi quelli che hanno aspetto modesto e scarso rilievo nell'insieme, come ad esempio i topi, dei quali proprio in questo periodo vado studiando i costumi».[56] Una serie parallela di racconti affronta ad ampio spettro l'efferata catena di guerre, delitti, efferatezze, imposizioni e sacrifici in nome di dogmi religiosi dai quali la storia ricava i propri annali. Ne *L'etiope*, l'oggetto della narrazione è la vita durissima dello schiavo Tarphis, costretto a lavorare nei cantieri egizi per edificare una piramide; la sua intera esperienza si concentra in quell'impresa: «il centro era stato fin dai suoi primi anni il cantiere, la bestia smisurata che ingoiava e tagliava e alzava e levigava la pietra, e trasformava il sudore e il sangue, la fame e la morte nel palazzo d'oltretomba del re, in un luogo immortale».[57] L'esempio di un etiope scuoiato vivo perché «aveva schernito la

[55] Intervista a cura di Giovanni Casoli, «L'Avanti», 18 agosto 1971.
[56] R. ROSSO, *I topi*, in *Gli uomini chiari* cit., p. 77.
[57] R. ROSSO, *L'etiope*, in *Gli uomini chiari* cit., p. 25.

divinità degli animali e l'umanità del dio della guerra, e aveva negato ai sacerdoti ogni facoltà mediatrice» contribuisce a sedare il dubbio sulla veridicità dei racconti sulla dimora ultraterrena, favole che i potenti e i sacerdoti diffondono per tener buona la massa degli sfruttati. In *A Cuerta A.D. 158…*, Fra Luis de Sotomayor sovrintende con negligenza al rogo di un eretico. Terminate le sgradevoli incombenze, il frate si isola in un'allucinata visione beatificante che lo solleva a uno stato di mistica perdita di conoscenza consentendogli di tenere fuori dal raggio d'azione dei suoi sensi le urla e i lamenti della vittima arsa viva. Rosso accosta seccamente a questa forma di evasione dalle responsabilità del somministrare il male e la morte in nome di Dio, fuga attuata grazie all'ottundimento delle percezioni, l'indifferente siesta di un gatto intento a godersi la digestione.
Sempre nel volume *Gli uomini chiari*, il racconto dell'aedo Femio, testimone e poi vittima della strage dei Proci, traccia la vicenda di Odisseo e della sua gente straniera, gli uomini chiari riconoscibili dall'eccellenza nell'uso dell'intelligenza, della frode e della violenza. Ma il suo canto, sollecitato dallo stesso signore dell'isola, sarà strozzato durante l'eccidio, con il suo segreto: «nessuno lo avrebbe udito, a nessuno dunque avrebbe potuto dare l'enigma degli uomini chiari, che una maga aveva consegnato a lui e lui risolto».[58] L'insoddisfazione, l'ansia di conoscenza e il desiderio di migliorare la propria condizione elevandosi oltre il grado che conviene ai mortali differenziano i seguaci di Odisseo dai pacifici indigeni pelasgi, alieni dal guerreggiare e dediti a occupazioni che ne palesano l'integrazione nei ritmi del tempo ciclico. Con l'ingresso nella storia l'uomo declina la propria sostanza immutabile:

> Gli uomini chiari erano abili, piegavano le cose a ogni idea, erano stati indubbiamente essi, o i loro fratelli del continente, a scoprire il mirabile bronzo, a tirar su agili mura attorno alle città, a perfezionare l'arte del governo e quella ancora più difficile della scrittura, forse anche a far più grandi e più veloci i vascelli. Malgrado ciò vi era qualcosa in mezzo ai loro disegni, qualcosa di illimitato che non convinceva, perché sembrava attirare più fatica e più dolore, troppa fatica e troppo dolore per non far dubitare della loro opportunità, e non restare col sospetto che tra le pieghe di quelle novità e conquiste vi fosse uno spirito nefasto. Probabilmente molto dipendeva dalla loro fantasia, che era senza limiti; bastava pensare al diletto che prendevano di pitture e di canti, e all'eccitazione che gliene veniva (e che, ahimè, avevano trasmesso in così alto grado proprio a lui, Femio!)[59].

Questa certezza di una scia di sangue che accompagna lo sviluppo della società, dall'epica mediterranea allo scenario fantascientifico de *Il gabbiano nero*, dissolve ogni illusione umanistica, soprattutto quella che vede nella parola lo strumento per redimere la realtà attraverso la narrazione.
Messe al servizio di una simile prospettiva di critica della vita, le risorse compositive e la gestione dei registri espressivi assecondano le strategie della presa di distanza dalla propria ulcerata materia. In questa direzione segnalo l'uso accorto delle tecniche di straniamento (perseguite fino al virtuosismo acre che spinge Rosso a chiudere un racconto sul dettaglio dell'orrore informe riflesso nella pupilla del gatto che osserva placido un autodafé), il raffreddamento delle insorgenze emotive e sentimentali in nome del gelido scandaglio della scrittura, l'attitudine alla disposizione del quadro

[58] R. ROSSO, *Gli uomini chiari*, ivi, p. 65.
[59] Ivi, p. 56.

ambientale secondo una logica teatrale, da scenario intossicato di letterarietà (Trieste, Venezia, Roma, Tebe, la foresta venezuelana: fondali dell'immaginario, ma anche centri nevralgici che irradiano il dolore della perdita, dell'esilio, dello smarrimento). Se la storia è una trama convenzionale e ripetitiva, e il racconto un tormentoso procedimento in bilico tra chiarezza e oscurità, nemmeno la ricomposizione degli assetti sociali in chiave utopica costituisce un approdo valido, traducendosi anzi in velleitario contraltare all'angoscia per le diseguaglianze e la sopraffazione in cui si riassume la vicenda della specie dominante sul «pianeta indecente» (questo il titolo di un dramma dedicato alla figura messianica di Charles Fourier – approcciata in chiave buffa e patetica –, alla sconfitta del suo progetto utopico fondato sull'armonia, la concordia e la soddisfazione del desiderio). Né sorte migliore tocca ai sommovimenti rivoluzionari, costretti a fare i conti con la debolezza e l'incoerenza dell'essere umano. Il culmine della drammaturgia dell'autore triestino si colloca proprio nel punto di congiunzione tra un epocale e tragico passaggio della storia – la caduta del comunismo – e l'amaro rendiconto di Alexei Miscin, il funzionario addetto alla cura della salma di Lenin.[60] Il monologo del povero imbalsamatore tocca con lancinante intensità alcune delle aporie della visione progressiva della storia e così lo strazio del naufragio della vita privata di questo etilico eroe della difesa del passato dalla consunzione si fonde con la malinconia per le speranze tradite, i cambiamenti abortiti sul nascere, le ideologie piegate agli interessi dei detentori del potere in un clima incupito da purghe e repressione. Spinto all'identificazione con il venerato paziente e disgustato da un presente laido in cui tutto ha un prezzo, Miscin deciderà di sostituirsi alla salma (che si è nel frattempo decomposta a causa della negligenza del suo custode, troppo preso dalla vodka e dalle pene dell'amore coniugale tradito). Prima di stendersi sul catafalco, egli celebra un surreale requiem per l'estinto e il suo mondo, improvvisando un discorso che ricalibra gli enunciati del compagno Vladimir Il'ič alla luce di una desolata contemplazione del disordine:

Però non... puoi... andartene così... Dì qualcosa ... Va bene... *(Si deterge lentamente, con molta fatica, il freddo sudore sulla fronte)* Le prospettive della rivoluzione mondiale sono... eccellenti... Ciò che abbiamo edificato è una conquista storica colossale... Intendo elaborare una norma che preveda pene severe per chi accetta mance... Ecco, insomma, non c'è nessuno che mi ascolti... posso dirlo: la legge... generale... se esiste... è la menzogna... la ferocia... e... l'indifferenza. (*Si ridistende supino*).[61]

Come ogni sistema allegorico, la narrativa di Renzo Rosso contempla la *facies hippocratica* della storia. Egli riserva al romanzo, integrazione e insieme sconfessione del racconto in prospettiva storiografica, il compito di delucidare le ragioni nascoste che stanno all'origine delle nostre azioni, la radice oscura dei

[60] Una dichiarazione dell'autore conferma la centralità di questo progetto nel quadro di una produzione tanto varia: «Il suo seme risale all'estate del 1965, un viaggio a Mosca assieme a Walter Pedullà e a Luciano Della Mea nel corso del quale visitammo il mausoleo di Lenin. Evidentemente le gigantesche contraddizioni che si addensavano sulla sua mummia cominciarono a fermentare nel mio cervello, al punto che l'idea di trascinarle in teatro produsse un andirivieni di ipotesi che durò la bellezza di 30 anni; alla fine trovai la soluzione nel curatore conservativo di una tanto famosa imbalsamazione. È un monologo per attore solista, accanto al quale compaiono all'inizio due comparse che non parlano» (*Le trenta pagine più belle di Renzo Rosso scelte da lui medesimo*, «L'Illuminista», anno II, n. 6, dicembre 2002, p. 82).

[61] R. ROSSO, *L'imbalsamatore*, in «Hortus Musicus», anno V, n. 18, aprile-giugno 2004, p. 35.

sentimenti e le aspirazioni della collettività. Per nulla retorica e pedagogica, la scrittura dell'autore triestino rifulge per un trattamento sperimentale del materiale verbale; la sua poetica – classica quanto a procedimenti e conformità alla tradizione – si caratterizza per la riformulazione del concetto di realismo, trasformazione che ne sposta l'accento dalla superficie alla profondità. Attraversando contrasti e lacerazioni, mostrando gli scompensi tra il soggetto e la realtà, infine intrecciando monologhi *in limine mortis*, la sua opera attinge una compiutezza e un rilievo esemplari, lascito di una stagione letteraria che non temeva le scommesse capitali dell'impegno e della ricerca di nuovi traguardi espressivi.

In qualche modo narrare è anche sviluppare l'idea che uno ha della realtà. Ora questa idea non è mai ferma, è in continuo movimento. E anche, individualmente, in continuo approfondimento. Per esempio, noi possiamo dire che ogni letteratura alla fine, col passare del tempo, rivela delle inadeguatezze, e a queste corrisponde via via il sentimento delle inadeguatezze della lingua. La letteratura, la narrativa è in qualche modo la ricerca di un tessuto che corrisponda meglio a questa realtà mobile portando alla luce le parti oscure. In questo sforzo la lingua manifesta la sua funzione più creativa. Voglio aggiungere: questo sforzo linguistico e però una sola delle coordinate dell'arte. Un'altra è la forma, che si può anche chiamare ricerca della bellezza dentro i limiti della composizione. Questa bellezza è per me la traduzione in termini metaforici del sentimento della morte.[62]

[62] *Certi scrittori si confessano*, intervista di Anna Mongiardo, «Il Messaggero», 12 gennaio 1981.

Stefano Giovannuzzi

Scrittura *vs* libro: l'officina di Amelia Rosselli

1. Le lettere che la Rosselli invia al fratello John in Inghilterra sono una miniera di notizie.[1] Amelia fa periodicamente il punto sul suo lavoro poetico; solo che, invece di illimpidirsi, la storia delle singole raccolte ne esce considerevolmente imbrogliata. Tanto peggio, come nel caso di *Variazioni Belliche*, il libro d'esordio, in assenza di altre pezze documentarie, manoscritti o dattiloscritti, abbozzi preparatori, inediti.[2]
Il 15 marzo 1958 – siamo agli albori della prima raccolta – Amelia scrive: «Wrote book of poetry in Italian. 35 poems. Many get published». In realtà, è opportuno ricordarlo, nessun suo testo letterario viene pubblicato fino al 1963.[3] E infatti la Rosselli scrive ancora il 14 aprile, smentendo un celere sbocco editoriale: «Have lately written a book of rather long poems in Italian. Sent them off to an Italian editor: no answer yet». Con «book» Amelia intende una serie nutrita di poesie, dotata di autonomia; in altre parole qualcosa che oscilla fra la sezione di una raccolta e un libro compiuto. Un'oscillazione non piccola, come si comprende bene, destinata a produrre una discreta ambiguità nella lettura dei documenti. Il tono che la Rosselli adopera il 14 aprile sembrerebbe indicare che nelle due lettere non si allude allo stesso libro. Quattro anni dopo, il 19 aprile 1962, in una lettera a Pasolini che descrive l'impianto originario di *Variazioni Belliche*, la sezione di apertura si intitola *Poesie 33*:[4] col titolo *Poesie* diventerà poi la prima parte della raccolta finalmente edita nel 1964. Dunque – anche solo numericamente – i «35 poems» sarebbero il nucleo a partire da cui si stabilizza la sezione *Poesie*. Non è invece chiaro cosa si debba intendere con «rather long poems», non avendo termini di riscontro concreti, ma non parrebbe trattarsi dei «35 poems»: se questi coincidono con le *Poesie*, le *Poesie* non sono affatto pezzi di notabile estensione; sono al contrario, e spesso, piuttosto brevi.[5] Ciò crea ulteriori difficoltà, perché in una lettera dell'11 maggio 1958 si legge:

> sent a book of poetry in Italian off to Vallecchi Editors, about a month ago. They seemed interested, and asked for the appendix I'd compiled along with: as yet I've no answer as to publication: I don't believe they'll want it, though: but have two or three half – offers for publication with Editors a little less weighty.

[1] Il carteggio con John Rosselli è conservato nel Fondo Rosselli, Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia. Ad esso rinviano tutte le citazioni dalle lettere al fratello impiegate nel seguito del lavoro.
[2] Le carte rosselliane al Fondo Manoscritti riguardano solo i testi editi: di inediti o di fasi redazionali diverse da quelle poi giunte alla stampa non c'è traccia. E per una decisione, che è tipica dell'autrice, di eliminare tutto quanto devia dal progetto centrale.
[3] Il primo in assoluto è *La libellula (frammento)*, uscito su «il verri», n.s., 8, giugno 1963.
[4] Cfr. A. Rosselli, *Lettere a Pasolini. 1962-1969*, a cura di S. Giovannuzzi, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2008, p. 10.
[5] Il novero delle poesie lunghe non esorbita i due o tre pezzi: *Roberto, chiama la mamma, trastullantesi nel canapè*, *E poi si adatterà, alle mie cambiate contingenze, car*, *e cosa voleva quella folla dai miei sensi se non*.

Il libro potrebbe essere quello indicato il 14 aprile 1958: le date si sovrappongono quasi alla perfezione. Il rinvio ad un'«appendix […] compiled along with» sembra però rimandare ancora al nucleo dei «35 poems»: fra le carte superstiti esiste infatti un *Glossarietto per «Poesie 33»* che con buona probabilità è l'«appendix».[6] Ma allora, malgrado le incongruenze, le tre lettere parlano costantemente di una sola raccolta?
In attesa di una risposta da Vallecchi, quindi anche da Neri Pozza, allorché sfuma la prospettiva vallecchiana, il 26 maggio 1968 la Rosselli scrive:

Have gone on writing a longish queerish book in Italian – haven't copied it out as yet, and really can't tell whether its of worth or not. Very different in form and meaning from the first.

Il «longish queerish book in Italian» è *La Libellula*, come si ricava da altre testimonianze successive:[7] una volta condotta a termine, un testo di almeno cento pagine, nella stesura della fine degli anni Cinquanta. Ma la precisazione che si tratta del secondo libro in via di compimento a quella data non chiarisce, rende invece più arduo, se possibile, districarsi e sciogliere o meno il nodo dell'identità fra i «35 poems» e il libro di «rather long poems». Il quale nel seguito della vicenda sembrerebbe essersi volatilizzato, almeno in quanto «rather long poems». Siamo di fronte ad un'officina in frenetica, se non caotica, effervescenza. Il 7 luglio – è ancora l'estate del 1958 – Amelia annuncia a John la conclusione di un ulteriore libro, questa volta distinto senza equivoci dai precedenti:

Finished a book of poetry (about 150 pages) in June: worked perhaps too much and too intensely though desordenately this year I am stufa. The book seemed to send a certain writer friend of mine into half-raptures: says he can get it published.

L'effervescenza è testimoniata dai tempi di composizione: centocinquanta poesie in circa un mese; non poco, se l'impresa va posta subito a ridosso delle cento pagine della *Libellula*, o magari si sovrappone ad esse. Anche in questo caso il libro è (o piuttosto sembra) pronto per la stampa ed ha una mole non indifferente. Non sappiamo di cosa possa trattarsi: il numero dei testi è prossimo a quello delle *Variazioni* (la seconda sezione di *Variazioni Belliche*),[8] benché le date non collimino: nell'edizione del 1964 *Variazioni* ha come termini cronologici 1960-61, che però non sono del tutto affidabili.[9] In neanche sei mesi, la Rosselli avrebbe dato una prima

[6] Ora in A. Rosselli, *Lettere a Pasolini. 1962-1969*, cit., pp. 21 sgg.
[7] Cfr. almeno la *Nota per l'editore*, che dovrebbe risalire all'autunno del 1965, ovvero allo stadio conclusivo di *Serie Ospedaliera*: «Devo menzionare che *La Libellula* è stato scritto *dopo Poesie* (prima parte di *Variazioni Belliche*) benché io abbia segnato accanto al titolo *Poesie*, la data 1959. Si tratta di un mio errore: *Poesie* venne scritto nel 1958 (non nel 1959), e *La Libellula*, subito dopo, prima di *Variazioni* (1959-61) (seconda parte di *Variazioni Belliche*)» (A. Rosselli, *Lettere a Pasolini. 1962-1969*, cit., p. 49).
[8] Nella lettera a Pasolini del 19 aprile 1962 la seconda sezione del libro è indicata col titolo provvisorio di *Variazioni 123*: come per le altre due sezioni, il numero denota la consistenza dei testi che la compongono. Una cifra a prima vista non lontana dalle «about 150 pages» di cui parla la lettera.
[9] E che sia così lo documenta la *Nota per l'editore*, cit., dove gli estremi sono «1959-61». In ogni caso le poesie confluite in *Variazioni* non sono solo quelle del 1958; si legge in un promemoria in calce al *Glossarietto per «Variazioni 123»*: «Tagliare alcune delle poesie 1960, più che altro appunti» (A. Rosselli, *Lettere a Pasolini. 1962-1969*, cit., p. 37). Tutta la questione delle date sembra legata al pasticcio – tipicamente rosselliano – di una cronologia forzata per garantire una sorta di primato alla *Libellula*: in una lettera a G. Davico Bonino dell'8 novembre 1963

sistemazione – anche se ‘prima’ non è la definizione corretta, vista la destinazione immediata dei libri alla pubblicazione – a tre libri di poesia.
Tutto ciò che sembra piuttosto vago, malgrado la sequela di annunci e le dichiarazioni impegnative, si dimostra ancora più indeterminato e *in progress* negli anni seguenti. Slittando di poco nel tempo, si comincia a comprendere meglio come funzioni il cantiere poetico, incredibilmente affollato, della Rosselli. Il 10 aprile, forse del 1960, scrive:

The editor Bobi told you about has seen all I’ve written up to now and likes it but I doubt he’s got enough means for publishing or having someone publish that book of poetry I am fairly satisfied with. As usual Here many promise and few can. Haven’t been writing at all these last months, but the vein I think will later on return.

Quale possa essere il libro di cui si parla è molto difficile dire: potrebbe anche non trattarsi di nessuna delle opere che conosciamo (o di un suo antefatto), di un progetto abortito e di cui eventualmente è stato salvato qualche testo. Quello della Rosselli non si profila un sistema creativo economico; al contrario, è ipertrofico. Il suo laboratorio costituisce un crocevia – come attestano le lettere – di testi apparentemente definiti e consegnati in lettura a editori e testi palesemente *in fieri*, senza che però nessuna decisione sia presa. Ormai alle soglie di *Variazioni Belliche*, Amelia scrive al fratello: «Am revising the writings piled up before leaving – amounting to almost two books – and will then (?) show to the Principessa Caetani, for her to advise me what to do with them» (18 ottobre 1961). Nuovamente: che cosa possano essere gli «almost two books» da mostrare a Marguerite Caetani non è dato sapere. Non due delle tre sezioni della prima raccolta, di cui si discute nelle lettere a Pasolini a cominciare dall’aprile del 1962: il fatto che siano «piled up», in fretta e furia, implica l’assenza di qualsivoglia sistemazione, anche provvisoria, lo stato di materiali grezzi. Niente a che vedere con un libro. A rendere più macchinoso il quadro, bisogna inoltre rammentare che, almeno dal luglio del 1961, Feltrinelli ha in mano tutto ciò che la Rosselli ha scritto e destinato alla stampa.[10] Neanche i dati che si possono riconnettere con migliore sicurezza alla genesi di *Variazioni Belliche* compongono uno scenario meno disordinato.
Una lettera a John del 20 febbraio 1962 riepiloga lo stato dell’arte:

I’ve been copying everything written by me in the last 10 years = 3 books in Italian, 1 book in English, smaller works in French round ’55-57. Sent the Italian ones to Vittorini, later to Pier Paolo Pasolini. Crossing my fingers for publication.

Lasciamo da parte la storia della poesia in inglese, anche se sarebbe l’occasione per un’indagine perfettamente parallela a quella delle raccolte in italiano: basti rammentare che accanto all’officina italiana nel passaggio fra anni Cinquanta e Sessanta anche l’inglese è particolarmente attiva; vi si sbrogliano, lentamente e con

(Archivio Einaudi, presso Archivio di Stato di Torino), il poemetto parrebbe da pubblicare addirittura prima di *Variazioni Belliche*. Il depistaggio ha avuto ricadute non secondarie sulla storia editoriale e critica del poemetto, come è noto.
[10] Cfr. lettera a John, 10 luglio 1961.

molte incertezze, *October Elizabethans* e *Sleep*.[11] Il bilancio, impreciso e sicuramente incompleto, si fa relativamente più circostanziato il 7 aprile 1962, almeno per quanto riguarda i tre «books in Italian»:

> News of work: Pasolini has accepted nearly all the work I'd presented to him (*Variations 123* in Italian *33 Poems* in Italian *44 Fragments* in Italian – titles temporary) and Garzanti Editions is to publish these in one volume, with Pasolini's preface.

«Nearly» forse comporta che Pasolini non ha accettato tutto e che fra i testi proposti in lettura c'è anche *La Libellula*? Sembrerebbe di sì.[12] Le tre sezioni – come attestano le lettere a Pasolini – fermano la struttura di partenza di *Variazioni Belliche*: accanto a *Poesie 33* e *Variazioni 123* vi compare *Frammenti 144*, che, letteralmente, evapora nel corso del 1962, senza lasciare residui. Di *Frammenti 144* non sappiamo nulla, ma la mole – 144 pezzi – permette di intravedere un po' meno vagamente come *Variazioni Belliche* galleggi su una massa di testi enormemente più ampia e sia, di fatto, il relitto di brusche liquidazioni, l'ultima delle quali messa in opera non in una fase aurorale, ma a libro ormai imbastito e consegnato ad un lettore di prestigio qual è Pasolini. Malgrado il tono di alcune lettere, per la Rosselli fino al *ne varietur* della stampa non esiste nulla di irreversibile; tutto rimane fluttuante, passibile di assetti ulteriori o di distruzione. E le distruzioni comportano di regola la perdita di centinaia di poesie, di intere raccolte, non di qualche testo dubbio.
Anche se non direttamente implicata nella genesi di *Variazioni Belliche*, l'orizzonte dei primi anni Sessanta è attraversato dalla fugace cometa di un'altra raccolta in italiano, provvista addirittura di titolo – il che non è secondario: *Variazioni Belliche* a lungo non ha titolo – e quasi pronta per l'editore. In una lettera dell'8 novembre 1963 a Guido Davico Bonino, segretario editoriale Einaudi, Amelia avanza tutte le sue richieste; fra le altre cose spuntano «un libro o poema del '58-'59, e l'ultimo, *Il Poeta Idiota*, ancora da terminare (poesia in italiano)». Il poema è senz'altro *La Libellula*, ma del *Poeta Idiota*, per cui la Rosselli chiede «calma e tempo per terminare con precisione»,[13] dunque qualcosa di più di un mucchio di poesie, non resta null'altro che il titolo: svanito.
Al confronto *La Libellula* ha un miglior destino, non scompare – anche se il rischio è molto alto, visto lo scarso interesse degli editori e i dubbi dell'autrice. Non occorre insistere troppo sulla vicenda del poemetto, ormai ben nota:[14] la stesura finale, relitto di un poemetto in partenza cinque volte più esteso – 20 pagine contro 100 –, non costituisce un'eccezione, ma la norma. Con tutte le complicazioni che di necessità comporta – nel caso del poemetto in modo esemplare – la distanza di otto anni fra la prima redazione e il testo, radicalmente diverso, finalmente uscito in rivista nel

[11] Per la genesi delle due raccolte cfr. ora gli apparati critici a *Primi Scritti* e a *Sleep* in A. Rosselli, *L'opera poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, con la collaborazione per gli apparati critici di F. Carbognin, C. Carpita, S. De March, G. Palli Baroni, E. Tandello, introduzione di E. Tandello, Milano, Mondadori, 2012.
[12] Cfr. il poscritto alla lettera a Pasolini del 19 aprile 1962, in A. Rosselli, *Lettere a Pasolini. 1962-1969*, cit., pp. 12-13: Amelia vi chiede la restituzione del poemetto.
[13] Archivio Einaudi, presso Archivio di Stato di Torino.
[14] Cfr. l'apparato critico a *Serie Ospedaliera*, in A. Rosselli, *L'opera poetica*, cit.

1966.[15]
Neanche il titolo della terza sezione di *Variazioni Belliche – Frammenti 144* – è da trascurare: sembrerebbe alludere ad una pratica non saltuaria, se interpretiamo correttamente. Come si vedrà con *Appunti Sparsi e Persi* (1983), fra le carte rosselliane si può accumulare una galassia di schegge testuali, avanzi di poesie mancate, che può arrivare a configurarsi in libro, ma che testimonia, oltre all'eliminazione di interi «books», il processo parallelo di atomizzazione di singoli testi, ridotti – per quanto riguarda gli *Appunti*, in *Appunti Sparsi e Persi* – a pochi versi, in molti casi uno solo.[16]
Variazioni Belliche riesce con fatica a disincagliarsi da una agglomerato di testi difficile da mantenere sotto controllo e che, per quanto relegati ai margini come scarti, possono rientrare in gioco. Il 12 giugno 1962 Amelia scrive a John: «still have to look aver about 50 poems I'd scartati; they seem allright to me now». Non è dato sapere quale possa essere stato il destino delle cinquanta poesie rifiutate e poi recuperate: ne concludiamo però che i libri della Rosselli sono costantemente insidiati da segmenti anche cospicui che entrano o escono dal novero dei pezzi eventualmente da includere, incrementando la precarietà della raccolta. L'instabilità permanente che minaccia la tenuta dell'opera si prolunga per *Variazioni Belliche* fin oltre la pubblicazione, sfumando il confine fra un libro e l'altro. La raccolta esce nell'aprile del 1964; esattamente un mese dopo – il finito di stampare è «maggio 1964» – escono gli atti del convegno di Palermo del Gruppo 63, dove sotto il titolo *Variazioni Belliche* compaiono quattro poesie. Amelia ha consegnato i suoi testi prima di chiudere il libro d'esordio, ma proprio per questo l'effetto è particolarmente straniante: dei quattro pezzi solo uno entra nella raccolta, mentre due – *Per una impossibile gagliarda esperienza* e *settanta pezzenti e una camicia* – diventano parte di *Serie Ospedaliera*.[17] La difficoltà di svincolare il singolo libro dalla ganga delle poesie scritte si accompagna dunque alla difficoltà, non minore, di differenziare un libro dall'altro, affidando loro una distinta fisionomia. È una condizione che riguarda molte delle raccolte principali: la provvisorietà di *Variazioni Belliche* si rinnova con *Serie Ospedaliera*. Data per conclusa alla fine del 1965, un anno dopo – a cantiere di *Documento* già aperto – la compagine del libro seguita ad essere in movimento: la scelta allestita su «Malebolge», *da Serie Ospedaliera* – con un «da» eloquentissimo – contiene un pezzo, *Tentando con le massaggiate mani*, che poi non compare nel volume a stampa.[18]
L'impegno a definire con chiarezza un progetto, la scelta di un rigore metrico e formale, costituiscono, oltre che nette prese di posizione nel dibattito teorico,

[15] Sul primo fascicolo della rinata «Nuovi Argomenti»: n. s., 1, gennaio-marzo 1966.
[16] Ridotti a frammenti minimi, la disposizione continua degli *Appunti* sulla pagina conferma il carattere di flusso ininterrotto quale tratto precipuo della scrittura rosselliana.
[17] La sovrapposizione fra *Serie Ospedaliera* e *Variazioni Belliche* è ancora più intricata: nel fascicolo di aprile 1964 della rivista «Leader» escono i sei pezzi intitolati *Serie Ospedaliera* che annunciano la seconda raccolta.
[18] La microantologia esce sul fascicolo 3-4, autunno 1966. *Serie Ospedaliera* era già stata dichiarata conclusa in una lettera a Pasolini di un anno prima, 13 dicembre 1965. E il 28 novembre dello stesso anno un'altra lettera a Pasolini era accompagnata dalla *Nota per l'editore* che scandiva nei dettagli la struttura della raccolta. In mancanza di un approdo definitivo alla stampa, la dichiarazione di fine lavori rimane puramente teorica e il libro si mantiene di fatto aperto.

autentici argini contro un limite interno della scrittura, che in quanto flusso continuo oppone resistenza ad ogni ipotesi di regimentazione e di progetto.

2. Di *Serie Ospedaliera* è pervenuta una copia ciclostilata (SO.1),[19] ma non la stessa quantità di informazioni disponibile per *Variazioni Belliche*; anche in questo caso i dati sono però rilevanti, e soprattutto convergono a delineare un paradigma di funzionamento coerente. Il 15 gennaio 1965 John riceve la notizia che un secondo libro è concluso e in mano a due grossi editori:

Have just handed in my book (2d in Italian) to Einaudi and Feltrinelli, on basi amichevoli, that is without acting scorrettamente as regards Garzanti's opzione. Feltrinelli especially seemed very interested an will give me his answer within a week.[20]

È lecito immaginare che la Rosselli non abbia consegnato un'accozzaglia di carte in forma provvisoria, e tuttavia il 27 giugno dello stesso anno l'annuncio al fratello John di una nuova raccolta in allestimento è di tenore assai diverso:

Am preparing (I think) new book of verses in Italian but the material is all in rough copies and it'll takes ages to revise it, copy it over again, or continue it!

In forte contrasto con la lettera del 15 gennaio, «I think» non pare indicare ancora uno stadio di elaborazione molto avanzato. Sembra anzi giusto domandarsi se la Rosselli stia parlando dello stesso oggetto, oppure se la lettera si riferisca ad un nucleo di poesie poi dileguato: ma nulla consente di escludere che il libro eventualmente scomparso – o rifuso in un diverso progetto – possa essere quello consegnato a Feltrinelli e Einaudi. Sono tutte illazioni, naturalmente, rese legittime dalle lettere successive a quella del 27 giugno, che non parlano più di un secondo libro finito, bensì di lavori in corso, senza un orientamento inequivocabile nella direzione di un nuovo libro:

Have stopped writing, I hope, after 2 months, but leaving me haggard. Correcting the material, which I find generally of fair level, though am bent on using for eventual publication either in book form or on reviews, only about 1/3 of it.

Così il 13 luglio 1965: se solo un terzo delle poesie prodotte è destinato ad essere salvato, la prospettiva editoriale resta del tutto imprecisata. Ma è in primo luogo lo stato d'animo su cui interessa fissare l'attenzione: la speranza di una sosta che arresti la spinta compulsiva sottesa alla scrittura, rendendo possibile ordinare il libro. Non è la prima volta che si incontrano espressioni del genere nell'epistolario: «Still writing, though not as thickly as in the mountains» (16 agosto 1965) suona liberatorio. Ed è lo stesso senso di liberazione dalla pressione della scrittura che traspariva in una lettera del 7 luglio 1958: «worked too much». La dialettica scrittura / libro è dunque un

[19] Nel catalogo del Fondo Manoscritti SO.1 è indicato erroneamente come «Bozze dell'edizione Saggiatore»: in realtà non di una bozza di stampa si tratta, ma proprio di un ciclostilato del libro nella versione pronta per l'editore.
[20] Sulle controverse strategie editoriali messe in atto dalla Rosselli – che si possono tradurre in vere e proprie trappole per l'autrice, rallentando la pubblicazione dei suoi libri – cfr. S. Giovannuzzi, *Amelia Rosselli a Pasolini. Frammenti di una biografia letteraria*, in A. Rosselli, *Lettere a Pasolini. 1962-1969*, cit., p. 135 sgg.

tratto distintivo del modo in cui lavora la Rosselli, fin dalle origini. In altri casi di fronte alla coazione a scrivere si fa strada una sorta di passiva resa all'ineluttabile: «Wrote a good deal, at Sperlonga, and now back in Rome. Very simply: can't quite tell the value of these short poems» (23 settembre 1966). E in modo ancora più inerme: «Am writing more than I care to, want to. I don't seem capable of much else» (23 novembre 1966). Con questi frammenti di lettera siamo già oltre la stagione di *Serie Ospedaliera*: non è un grande entusiasmo quello che accompagna l'avvio di *Documento*.

Il fatto è che Amelia non riesce a fare il punto, se non nel momento in cui la pressione creativa si allenta. Perciò i tentativi di disciplinare la scrittura si ripetono. Il 6 luglio 1965 la Rosselli si prefigge di «not to let creative periods damage my studies, which I will hold regular. So the only thing is to cut as soon as possible with this linguistical delirare, and give it a less rhetorical importance». La meccanica che regola la produzione di versi arriva a profilarsi come una minaccia, a cui va posto un freno. Il «linguistical delirare» tende a risolversi in una spinta che agisce al di là delle intenzioni dell'autrice, depositando materiali che non trovano spazio in nessun cantiere aperto e che anzi paiono prescindere da ogni deliberata intenzione poetica. E dunque si rivelano tanto più difficili da collocare all'interno di un disegno razionale. In circostanze del genere, quanto i testi prodotti rischiano di diventare un paralizzante intralcio, revisione e selezione possono risolversi in drastici repulisti, come il 14 agosto 1965: «Threw out a whole book of poems written lately at great speed; it stank. I get great pleasure in taking decisions such as these». La Rosselli indica una via d'uscita che deve essersi ripresentata più volte, liberando spazio ed energia in un'officina ingombra. In questa circostanza non necessariamente si tratta di blocchi di poesie connessi con *Serie Ospedaliera*, anzi sicuramente non lo sono. Le poesie distrutte documentano piuttosto il getto continuo di una scrittura contro cui Amelia fatica a ritagliare il libro: l'impossibilità di trovare una collocazione a quanto scrive manda in stallo l'intero sistema. Non a caso due giorni dopo l'atto liberatorio la Rosselli dichiara di aver pronte «about 120 pages […] of second book» (16 agosto 1965). Alla fine le poesie saranno 83, ma dopo ulteriori consistenti tagli:

> I've just finished, more or less, my second book of poems in Italian, after having cut about one half of the original material: gave it to a good friend to read, waiting for his judgment, then will hand it over to Pasolini, then to Garzanti.[21]

La messa a punto del libro presuppone il contenimento dei blocchi spurii e la selezione di quelli ritenuti compatibili con un libro che intende essere consapevole autorappresentazione di sé *as a poet*. Lo scarto di interi libri o di nuclei di poesie che potrebbero essere sufficienti per imbastire un libro si ripete anche nell'intervallo fra la conclusione e stampa di *Serie e Ospedaliera* e le prime poesie di *Documento*, nell'estate del 1966, dopo un ricovero in clinica:

> Can't work yet – except throw away something like 150 pages of very bad poetry written last 3 months. Quite a pleasure to be rid of it, *and* of other papers I'd been keeping without real reason.

[21] Lettera a John, 13 settembre [1965?].

I tempi morti che precedono l'inizio di una nuova raccolta non sono affatto tempi morti per la scrittura. La lettera, come sempre a John, è del 17 agosto 1966, e i testi più antichi confluiti in *Documento* sono datati a partire dal 26: l'eliminazione delle poesie più recenti – la grandezza è di nuovo quella di un libro, per gli *standard* rosselliani – crea le premesse per mettere mano al progetto del terzo libro, cui la Rosselli assegna subito un particolare rilievo come punto d'arrivo della sua poesia.[22] Quella del 17 agosto è però l'ultima liquidazione di una certa entità di cui resti memoria nell'epistolario. Negli anni che seguono *Documento* si dilata a grande collettore all'interno di cui rifluisce tutta l'opera in italiano prodotta nell'arco di quasi un decennio. Non si assiste più al proliferare di blocchi di poesie – alcuni definiti con la connotazione di *books*, altri semplicemente di *pages* – in rotta di collisione fra di loro che caratterizzava la stagione d'esordio: il che non significa che la pressione della scrittura sia diminuita, come abbiamo visto; è anzi aumentata, di pari passo, la spinta inerziale a contenere l'intera produzione in una sorta di deposito che si accresce a dismisura negli anni, secondo linee di sviluppo centrifughe. Mancando o riducendosi la selezione dei nuclei più eterodossi, diventa perciò un'impresa interminabile individuare i pezzi funzionali alla strategia del libro in una massa superfetante di poesie, che sovente si connotano all'insegna del mero esercizio, o poco più, come si legge in un bilancio del 24 febbraio 1968:

Have finally come down to choosing the poems out a pile of about 600 pages (some of it only exercise in writing) written these last 2 years. I don't think that I'll keep more than about 60-70. I'm pleased with the quality of the work salvato, but discouraged by the 10% pubblicabile! My tastes are getting however terribly severe.

E il primo luglio del 1969 (o forse 1970) la mole degli scarti non si presenta di entità inferiore, a partire da accumuli di testi che potrebbero anche essere successivi rispetto a quelli su cui la Rosselli lavora un anno prima, vista l'intensità con cui si dispiega la meccanica del processo creativo. Ciò che rimane nell'officina è in ogni caso sempre troppo:

Working on 5th book (*Documento*) which at the moment I hope will be my last. Un mare di materiale, which I am checking on very severely to throw out at least 2/3. It'll take me another year or two.

La revisione richiede uno sforzo costante, dal momento che la scelta dei pezzi già scritti viene sopraffatta dalla gestazione incessante di testi nuovi. Il flusso dei testi che vengono prodotti nel laboratorio rosselliano interferisce con la sistemazione del libro, ne dilaziona la chiusura – due anni per compiere una scelta fra le poesie composte fino a quel momento – e ne modifica i contorni. Al punto che il 2 aprile

[22] È la stessa Rosselli a sottolineare in un'intervista la forte progettualità di *Documento*: «Quanto a progettare un libro, l'unica volta che l'ho fatto, è stato quando ho cercato di pianificare nella mia mente un testo del tutto contenutistico del tutto formalmente severo che avrei chiamato *Documento*. Pensavo in proposito ad una parodia non umoristica del sonetto. È semplicemente un rifare il sonetto tramite una metrica del tutto non-neoclassica, ma avanzatamente formalista. Nel primo terzo del libro riesco ad ottenere questo risultato» (M. Camboni, *Incontro con Amelia Rosselli* [1981], «DonnaWomanFemme», n. 29, 1996; poi, col titolo redazionale *È molto difficile essere semplici*, in A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1963-1995*, a cura di M. Venturini e S. De March, Prefazione di L. Barile, Firenze, Le Lettere, 2010, p. 51).

1973 Amelia Rosselli si augura, per l'ennesima volta, di poter smettere di scrivere:

I'm attempting to stop writing (and the giving out of ideas and inspirations gratify this desire) and so that only exercise and somewhat humorous and cheering exercise should be left over – is something which does not depress me in the least. The professional typist come to my house almost everyday, and so we almost mechanically thump through those dreadful 300 pages, which I then gleefully throw into the wastepaper basket.

Tra la forma chiusa e ordinata del libro e la corrente autonoma, priva di forma e misura, della scrittura c'è un conflitto che non riesce a trovare un'agevole soluzione: per statuto la scrittura non è al servizio di un progetto e solo un suo completo – anche se temporaneo – arresto è la contropartita che rende possibile il libro. Nel caso di *Documento* la deriva del processo creativo è però molto difficile da contenere; anzi è nella sostanza accettata con una resa, almeno parziale, del progetto alla scrittura. Le poesie a cui Amelia Rosselli sta rimettendo mano nell'aprile del 1973 appartengono all'ultima stagione della raccolta, che l'autrice stessa definisce del «free-verse». Sono testi ormai piuttosto lontani dall'ipotesi di rifare in forme moderne la metrica chiusa della tradizione italiana con cui era nato *Documento*: il modello delle poesie più tarde rappresenta l'esatto contrario, malgrado il paradigma compensatore del verso «sfracellato».[23] Il libro cambia progressivamente volto, diventando inclusivo di strategie vistosamente divergenti: è una novità rispetto alla formazione delle raccolte precedenti, in cui sollecitazioni eterogenee producono libri diversi, alcuni diventati sezioni autonome, ad esempio, di raccolte stratificate come *Variazioni Belliche – Poesie* e *Variazioni* sono due sezioni antitetiche. Persino *Serie Ospedaliera* ha questo carattere composito, per la presenza del poemetto. Ma nella maggior parte dei casi l'impossibilità di comporre nuclei eterocliti o formalmente inadeguati fa scattare la distruzione. Non è un caso se nella stagione di *Documento* il carteggi con John non parla più di una pluralità di *books*; non c'è che un alveo unico in cui converge tutta la poesia: lo scarto liberatorio di centinaia di pagine o di interi libri non ha più luogo, ed anzi nei confronti dei testi scartati l'autrice si assume una responsabilità né più ne meno che nei confronti di quelli prescelti per entrare in *Documento,* come si legge nella lettera a John del 2 dicembre 1973, a libro ormai ultimato:

Just finished revising the book *Documento* (poetry in Italian) which I'd begun writing in 1966. It's taken me a year to revise it, and also a damn bit of money, since not being supposed to type at any length, I'd got various girl-typists to come to my house for dictation from the scartati etc. The revising business was a difficult very systematic almost exasperating job, since I just didn't have the courage to throw much of the scrap material (about 500 pages) I'd accumulated in seven years. The book in its final form is of about 180 pages, and some of it is the best I can do, but with all the jungling about and re-writing I've quite lost the original interest for it, and just don't think anything about it at all, except that I seem to have written it backwards, just lifting sheets of construction off of it, to get at its core. I suppose I'll come out round 1975-

[23] «Delle 206 poesie [in realtà 175], circa un terzo volontariamente evitano il verso chiuso tipico di *Variazioni* e di *La Libellula*; circa 38 poesie possono essere considerate di specie libera (ma secondo me derivano dal verso chiuso misurato ad inizio e poi in un certo senso sfracellato) e 32 di specie libero-chiuse, essendo predominante il verso fisso detto infatti chiuso. dunque 136 poesie sono, benché a volte leggermente ricordanti il sonetto classico metricamente sistematicamente organizzate, anche se dall'aspetto tipografico ciò non è perfettamente chiaro o analizzabile. (Lettera a F. Fortini, 17 aprile 1979, a cura d G. Palli Baroni, in A. Cortellessa (a cura di), *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli*, Firenze, Le lettere, 2007, p. 40).

76, after the one I gave in about a year ago for the Feltrinelli cooperative.

In realtà il libro non è veramente terminato nel dicembre del 1973. Il 16 agosto del 1975 la Rosselli è ancora incerta se eliminare dieci poesie: dalle 180 di DOC.2 ne cadono cinque quando probabilmente il libro è già impaginato da Garzanti.[24] Superfluo segnalare come a fronte delle 175 poesie definitivamente riunite in volume gli «scartati» ammontino a quasi il doppio, solo in parte riutilizzati in *Appunti Sparsi e Persi*. Costruire il terzo libro identifica con chiarezza l'operazione inversa della scrittura – «I seem to have written it backwards» –: *Documento* nasce rimuovendo l'eccesso di scrittura e, di fatto, demolendo un libro che nella conformazione via via assunta negli anni rischia di diventare esso stesso informe e ipertrofico come la scrittura. E d'altra parte, sia pure per la mancanza del coraggio di liberarsene, gli «scartati» mantengono lo stesso valore dei testi accolti. Non a caso reimpiegati in *Appunti Sparsi e Persi* finiscono per organizzare un libro alternativo con pezzi da costruzione che assomigliano largamente a quelli di *Documento*, quanto non pertengono direttamente – ed è la larga maggioranza dei casi – al bacino di questa raccolta. Nel tentativo di contenerla e ridarle unità, la precarietà del libro rispetto alla deriva della scrittura diventa in questa fase ancora più allarmante. E il libro si circoscrive in antitesi allo straripare della scrittura, con una perentorietà assente negli anni d'esordio.

3. Mentre dei volumi anteriori si è salvato poco o niente, della lunga gestazione della terza raccolta, *Documento*, il Fondo Manoscritti di Pavia conserva una pluralità di testimoni: il dattiloscritto in pulito, redatto con l'aiuto di dattilografe professionali, privo di correzioni ma con cinque testi espunti a libro ormai in bozze (DOC.2), il brogliaccio DOC.1 in cui la Rosselli riunisce, estraendoli da altri dattiloscritti, le poesie da copiare in pulito in DOC.2, l'insieme dei brogliacci preparatori per *Appunti Sparsi e Persi* (in particolare quelli che riguardano la sezione *Poesie*: ASP.1 e ASP.2, parzialmente), che accolgono alcuni dei testi esclusi dalla confezione di *Documento*, ma che compongono una sorta di mosaico con DOC.1 e con esso sono il verosimile residuo di un precedente vasto giacimento di aggregazioni parziali di poesie. DOC.2, in pulito com'è, non riveste uno speciale interesse, se non come testimonianza (al pari di *Serie Ospedaliera*) della forma libro dattilografica a cui la Rosselli pensa e a cui deve rinunciare pena l'impossibilità di trovare uno sbocco editoriale: l'omogeneità del dattiloscritto si mantiene sostanzialmente immutata dalla prima all'ultima carta e gli interventi o le annotazioni d'autore sono davvero minimi. Con gli altri dattiloscritti, in particolare con DOC.1, entriamo invece direttamente nell'officina. DOC.1 consente di verificare quanto emerge dalle lettere e di formulare qualche ipotesi di lettura sulla laboriosa stratificazione delle poesie, che con tutta evidenza presuppongono tempi di sedimentazione e di trascrizione in brogliacci distinti. La fisionomia composita di DOC.1 – non di zibaldone, tuttavia, perché i testi presenti

[24] Nel risvolto della sovraccoperta Bertolucci ricorda *A Adriana* («E sfiorare l'epistolario, se un'altra cosa s'intitola *A Adriana*»), che è fra le poesie eliminate all'ultimo momento I cinque testi eliminati sono recuperati nella sezione *Poesie* di *Appunti Sparsi e Persi*, che diventa davvero l'altra faccia di *Documento*.

rispecchiano al pari di DOC.2 l'impianto finale – è subito evidente: variano la carta e, anche se molto meno, la macchina da scrivere (in prevalenza, per quanto non sempre, una Olivetti). La Rosselli alterna a seconda dei momenti nastri diversi: il nero, largamente predominante, ma anche il blu e il rosso (una sola pagina, la 64). L'uso di uno stesso colore di nastro non implica che i testi appartengano ad una medesima fase redazionale (o più esattamente di copiatura); poesie contigue cronologicamente possono presentarsi in confezioni dattilografiche quantomai difformi: dal tipo di carta alla regolarità e alla nitidezza del carattere. Per converso testi collocati a distanza in DOC.1 possono mostrare tratti estremamente omogenei e dunque far pensare che in origine facessero parte di un medesimo dattiloscritto poi dissolto per impiegarne alcuni lacerti nella confezione del libro.

Sfogliando DOC.1salta agli occhi una nutrita sequenza, intervallata da pagine che hanno caratteristiche del tutto discordanti e che la disperdono fra p. 59 e p. 179: essa comprende poesie composte in un arco di tempo piuttosto ampio, dal 1967 al 1971, ma trascritte in una sola fase con la stessa macchina da scrivere, una IBM, facilmente distinguibile dalla Olivetti che la Rosselli adopera per le altre poesie, su carta con filigrana verticale «Extra Strong Fabriano».[25] Potrebbe trattarsi di una selezione tarda (seriore almeno all'8 giugno 1971, data dell'ultima poesia della serie: *Continenza europea, se mai venne*); oppure di un'operazione retroattiva, che mira a colmare vuoti nell'architettura del libro in uno stadio di elaborazione ormai avanzato. Come che sia, il nucleo in questione nell'assetto di DOC.1 si interseca cronologicamente ad altri non meno facilmente riconoscibili: il blocco delle pp. 128-133 (da *Propongo un incontro col teschio* a *Ho distolto ogni luce*), o ancora una serie di testi del 1969-70 che sembrano provenire da uno stesso dattiloscritto.[26]

Questo stato delle cose si riflette in una configurazione molto variegata delle singole pagine dattiloscritte raccolte in DOC.1, malgrado il rispetto di un impianto cronologico. Non è quasi mai detto che poesie che recano la stessa data o che appartengano a date in successione siano copiate con lo stesso nastro o con nitore e regolarità del carattere identici. Fra le prime undici pagine di DOC.1 – dove compaiono poesie scritte fra il 26 agosto e il 13 settembre 1966 – p. 1 è una copia carbone, p. 2 è in blu, le pp. 3 e 6 sono fotocopie, p. 4 è scritta con un nastro nero piuttosto usurato, p. 5 con un nastro nero buono, p. 7 con un nastro blu molto usurato, p. 8 con un nastro nero buono (l'irregolarità del carattere non l'avvicina però a p. 5), p. 9 con un nastro nero sbiadito (la data è la stessa di p. 8), infine le pp. 10 e 11 hanno la stessa data e sono trascritte con nastro blu, ma di assai diversa nitidezza. La presenza di fotocopie e di copie carbone potrebbe colmare con materiali di recupero

[25] Cfr. le p. 59, *Hanno trovato stracci bianchi per terra…* (1 maggio 1967), 78, *Tende rivoluzionarie sul mio cuore* (27 agosto 1967), 92, *Il freddo fa paura e il sangue anche* (22 dicembre 1967), 95, *«Neve»* (11 gennaio 1968), 97, *«Collasso»* (11 gennaio 1968), 100, *È una soneria costante; un micidiale compromettersi* (26 gennaio 1968), 111, *Un foglio verde o arancione non* (28 ottobre 1968), 124, *La tua faccia indelebile sulla carta* (24 maggio 1969), 127, *La passione mi divorò giustamente* (28 maggio 1969), 136, *Riposo il capo* (30 settembre 1969), 140, *Così nel furore lanciatissima* (17 ottobre 1969), 141, *C'è come un dolore nella stanza, ed* (20 ottobre 1969), 178, *Ho nella stella nera del mio destino* (24 maggio 1971), 179, *Continenza europea, semmai venne* (8 giugno 1971).

[26] Cfr. le pp. 138-139 (*Nella sola immaginazione* e *quel mattino dopo segretamente*), 142-143 (*Nuvoli a ritroso* e *Nel selciato uguale*), 145-151 (da *Rosa ripulita* a *Come se sapessi cosa vuol dire l'opposto*).

lacune dei dattiloscritti originali,[27] forse in un passaggio conclusivo della sistemazione del libro: un fatto che interessa in modo esclusivo i testi più antichi della raccolta.[28] Peraltro la Rosselli di alcuni dei nuclei trascritti possiede più copie di servizio, come si evince da ASP.2, dove compiano 32 doppioni, talora più di uno della medesima poesia, di «scartati» presenti anche in ASP.1.
L'impressione è quella di una sorta di rompicapo, in un cui i testi debbono essere stati aggregati e disaggregati a più riprese, con una gestione a dir poco sorprendente di poesie che recano la stessa data redazionale e che ci si aspetterebbe di trovare in DOC.1 trascritte con la stessa carta e lo stesso nastro; in altre parole che la produzione dei testi e la loro copia procedessero di pari passo. Il gruppo di poesie alle pp. 35-40 (da *La severa vita dei giustiziati* a *Molle riverbero*, nella successione di *Documento*) risale allo stesso momento di ideazione: 2 gennaio 1967. I testi confluiti in DOC.1 non sono stati però ricopiati in uno stesso momento: le pp. 36 (*Ininterrotta la mana guida ancóra impotenza*), 37 (*Cerchi una giustizia: non l'avrai mai*), 40 (*Molle riverbero del cuscino fatto per*) sono formalmente identiche, scritte con nastro nero buono (ma la serie si continua almeno con 41, *Psicologicamente adempiente è il diamante*, del 21 gennaio 1967); le pp. 35 (*La severa vita dei giustiziati rinnoverava*) e 39 (*Finché non diventa vanità non è libertà*) sono redatte con un nastro nero molto usurato, e proprio questo tratto le accomuna ad un'ampia serie di poesie a cavallo fra 1966 e 1967, trascritte evidentemente insieme; la p. 38 (*Quale azione scegliere, prevedere, ereditare?*) viene copiata con un nastro blu, piuttosto logoro. Anche in quest'ultimo caso un discreto numero di testi prossimi, con caratteristiche assai simili se non identiche,[29] sembra indicare che tutti i testi hanno fatto parte, in un qualche momento della storia del libro, di una medesima aggregazione temporanea. Il fenomeno pare attenuarsi notevolmente negli anni: un discreto nucleo di poesie stese fra gennaio e marzo del 1971, da p. 154 (*Moristi anche tu*) a p. 176 (*Parole pacifiche*), ad esempio, è costituito quasi interamente intercalando pagine che provengono da due differenti dattiloscritti, redatti, in momenti diversi, uno con un nastro nero alquanto sbiadito,[30] l'altro con un nastro blu.
In DOC.1 oltre ad una data tutte le poesie recano un numero che non rappresenta una qualche numerazione parziale – sfogliando il dattiloscritto il significato si chiarisce[31] –, ma l'ordine di composizione di ogni poesia nell'arco di una medesima giornata: un ordine che viene rigorosamente rispettato in DOC.1 e DOC.2. Per cui, per quanto l'aspetto delle pagine sia molto eterogeneo e denoti come esse provengono da

[27] Alcuni degli originali recano traccia del passaggio in tipografia, per cui la Rosselli non allestisce delle copie di servizio ma utilizza gli stessi dattiloscritti poi riversati in DOC.1: il fatto che le poesie escano temporaneamente di brogliacci può aver comportato qualche inevitabile perdita.
[28] In carbone troviamo solo p. 1; sono fotocopie, oltre alle pp. 3 e 6, le pp. 22-24, con le quali in ogni caso non si deborda dal 1966.
[29] Cfr. le pp. 33-34 (*Perdona le colpe come io rimetto i terrori* e *E veleno forzarsi per nervi occulti*) e, con qualche incertezza, 48-51 (da *Nelle cene distillate* a *Il sole a scatti ci risveglia dal lungo*).
[30] La somiglianza del nastro e della impaginazione delle poesie farebbe pensare che a questa stessa sequenza appartenga anche qualche poesia del 1970.
[31] DOC.1 reca anche traccia di una numerazione parziale, che arriva al numero 45 (nel dattiloscritto a p. 99, *Credete di poter amarmi?*), non conservata integralmente: la serie è ciò che sopravvive di un ordinamento che viene ridisciolto in DOC.1 con caduta di numerosi pezzi o spostamento rispetto alla posizione originale.

dattiloscritti diversi, le sei poesie del 21 gennaio 1967 sono in ultimo risistemate nella sequenza esatta di composizione.
È molto difficile ritenere che un simile *patchwork* rappresenti uno stato di organizzazione unitario. Non sembra però, come si accennava, che la Rosselli abbia proceduto ricopiando in una sorta di zibaldone i testi che riteneva degni di entrare nel volume in via di costruzione. Tantomeno che DOC.1 sia l'assemblaggio di fogli estratti dai dattiloscritti originari. Tenendo conto delle incongruenze fra le date, il colore del nastro e il carattere dattilografico, pare invece ragionevole concludere che debbano essere esistiti dattiloscritti in cui hanno preso forma le successive ondate creative,[32] ma che fra questi e DOC.1 vadano collocati più dattiloscritti intermedi, i cui lacerti si riconoscono nel *corpus* di DOC.1 per omogeneità di carta e nastro, in cui lo strato originario della scrittura, individuato solo dalla successione cronologica dei pezzi, ha già ricevuto una qualche forma di scelta e sistemazione. È da questi dattiloscritti che la Rosselli attinge o scarta pagine per comporre l'edificio di *Documento*. Le tracce presenti nell'epistolario fanno propendere per questa ipotesi di lettura, fondata sulla presenza di depositi intermedi fra le stesure originarie – delle quali nulla sappiamo – e DOC.1 e 2: 600 pagine nel 1968, che probabilmente non sono il frutto di un lavoro di copiatura sistematico, ma un avvio di elaborazione dei materiali prodotti nei primi tre anni; 300 nel 1973, relative ad una stagione più tarda; infine le 500 pagine – che sono già il risultato di una faticosa cernita fra cui avviene il montaggio finale del libro, per sottrazione della residua eccedenza di scrittura. È lecito presumere che di ulteriori fasi possa non essere restata memoria. Altri indizi dell'esistenza di macro-organizzazioni ancora parziali di *Documento* emergono dalle pubblicazioni in rivista: *da Documento (1966-1967)*,[33] *undici poesie da «Documento» (1966-1971)*;[34] ma anche da alcuni accenni fra le lettere: «Other poems – sempre dal libro *Documento* (1966-1972 about) will come out in September. The book is more or less finished» (a John, 5 giugno 1972).

4. In alcune circostanze la numerazione sequenziale dei testi redatti nell'arco di una stessa giornata consente di misurare nel microcosmo dell'esercizio quotidiano la portata torrenziale della scrittura. E anche l'entità, per quanto approssimativa, dello scarto compiuto per arrivare alla chiusura di *Documento*. Il 28 agosto 1966 la Rosselli scrive almeno 9 poesie: ne restano due. La cautela è indispensabile: la numero 9 è la poesia più alta della serie a sopravvivere; nulla esclude che ne seguissero altre. Sono infatti 12 il 21 gennaio 1967 e ne restano 6; 12 di nuovo il 24 maggio 1969 (ne restano tre); delle 10 del 30 maggio 1969 se ne salva una. Il trapasso

[32] Del resto, Amelia Rosselli, anche se non sempre, compone direttamente i suoi testi alla macchina da scrivere: «Preferivo la macchina da scrivere, perché ho sempre amato il verso di misura uniforme e con la scrittura a macchina riuscivo a stare dentro le forme grafiche da me preferite. E poi da tempo ho problemi di calligrafia: la mia mano diventa meno controllabile e scrive in caratteri corsivi sempre più grandi» (V. Costantini, *Quando la vita cammina in versi*, in «Wimbledon», I, 9 dicembre 1990, poi, col titolo *La poesia è al centro della mia vita*, in A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1963-1995*, cit., pp. 123-124). Nella stessa intervista aggiunge: «È un falso problema perché io, quando mi metto davanti alla macchina da scrivere, ho già in mente tutta la poesia e la butto giù di getto» (p. 124).
[33] In «Nuovi Argomenti», n.s., 6, aprile 1967.
[34] in «Paragone», XXII, 262, dicembre 1971.

fra scrittura e libro comporta una strozzatura che si risolve in un'autentica ecatombe. Anche quando il numero più alto fra i pezzi superstiti di una giornata è, per così dire, basso, non è detto che i testi non potessero essere molti di più. Anche con questo margine di incertezza, sono cifre che, per approssimazione, possono rendere un'idea della vertigine generata dalla pulsione alla scrittura.
La Rosselli pubblica e geometrica dei libri pervenuti al *ne varietur* della stampa è dunque altra cosa dalla Rosselli privata, quella del dominio pervasivo e ossessivo della scrittura. La volontà del libro è ciò che fa la differenza dal caos psicotico: volontà del libro e, non meno importante, tensione a stabilire un qualche rapporto con la tradizione letteraria e la lingua della letteratura ne fanno una scrittrice. Ma è solo la pubblicazione – in volume come in rivista – che blocca il flusso della scrittura, conferendo stabilità ad una materia che per statuto non ne ha, fluida e in continua metamorfosi: non è un caso che non ci siano o quasi varianti, che le disperse siano pochissime rispetto a una carriera di oltre quarant'anni e le inedite ancora meno. Ogni testo è variante e ricombinazione dei testi che lo precedono, senza sosta; al punto che le singole poesie rischiano di essere talvolta pressoché indistinguibili nel flusso ininterrotto della scrittura.[35] Solo isolata dal magma creativo e arrivata alla stampa una poesia della Rosselli è fissata per sempre e da quel momento ha una probabilità molto elevata di entrare in volume. Tutto ciò che resta fuori viene distrutto, impedendo così ogni possibile interferenza fra il libro compiuto e una scrittura che seguita a premere ai suoi confini: a tutti gli effetti, gli «scartati» di *Documento* rappresentano la crisi di questo sistema, anche se salvati in vista di un ulteriore libro. Date e numeri d'ordine testimoniano l'impulso alla scrittura e nello stesso tempo una norma di regimentazione interna alla scrittura stessa che diviene l'ossatura di *Documento*, come probabilmente lo è delle altre grandi raccolte: nel caso di *Documento* in modo sicuramente più ossessivo. La coazione a scrivere è ciò che Amelia Rosselli traduce nei termini romantici di ispirazione: non ha di per sé un'accezione negativa, tutt'altro: rappresenta la condizione stessa da cui scaturisce la poesia. Se non c'è ispirazione, e cioè un flusso ininterrotto della scrittura, la poesia viene meno. Anche se, per paradossale che sia, proprio il prevaricare dell'ispirazione diviene il principale ostacolo.
La pressione della scrittura segna in modo indelebile la genesi del libro; ma d'altra parte il libro è fin dall'inizio la ricerca di un punto di equilibrio fra questa pulsione e un'istanza di razionalizzazione che la Rosselli identifica nell'orizzonte della letteratura: in Petrarca e nella forma canzoniere; più in generale in una marcata attenzione per la metrica italiana delle origini, resa emblematica fin da *Spazi Metrici*: «Ma ritentare l'equilibrio del sonetto trecentesco è anch'esso un ideale reale».[36] Questa metrica, che solo in parte coincide ancora con quanto prospettato in *Spazi*

[35] In alcune circostanze lo si osserva con particolare evidenza. I tre testi dell'11 gennaio 1968 (*«Neve»*, *Mille, piccoli oggetti delicati, la*, *«Collasso»*) sono variazioni legate al tema della neve. Un analogo flusso continuo che assottiglia il confine fra le singole poesie si osserva tra i pezzi superstiti del 2 gennaio 1967: *La severa vita dei giustiziati rinnoverava*, *Ininterrotta la mano guida ancóra impotenza*, *Cerchi una giustizia: non l'avrai mai*, *Quale azione scegliere, prevedere, ereditare?*, *Finché non diventa vanità è libertà*, *Molle riverbero del cuscino fatto per*.
[36] A. Rosselli, *L'opera poetica*, cit., p. 189.

Metrici, ha una struttura strofica che non ripropone quella dei modelli,[37] ma che comunque fissa dei rapporti matematici nel numero dei versi e nella successione delle strofe: un paradigma che comincia a farsi strada in *Serie Ospedaliera* e che diventa pressoché costante di *Documento*.[38] Basti pensare a *Accorgendosi di me si accorse di essere*: 4-4-5-5-4-3-3-3-4-4, dove la serie numerica intorno a cui sono costruite le singole strofe è 3,4,5 . Non diversamente in *«per Gianfranco»* – 3-2-2-3-2-6-2-4-2-2-5 – data la sequenza 2,3,4,5,6, l'ordine delle strofe rispecchia una trama di relazioni matematiche: 3-2-2-3, 2-6-2, 4-2-2-5, con l'ultima strofe di 5 versi che introduce un elemento di squilibrio all'interno della rete di corrispondenze. In ottemperanza alla necessità di individuare strutture numeriche e formali, le singole unità testuali possono andare in frantumi per essere ricombinate a prescindere dal loro contenuto: «non volendo togliere alcune [poesie] che ritenevo buone per tre quarti, qualche volta legavo una poesia alla seconda. Ho fatto anche lavoro di *collage*».[39]
L'asse cronologico della scrittura è controbilanciato da un'architettura del libro che si sorregge su una fitta tela di richiami formali e matematici fra i singoli pezzi. Poesie contigue si costituiscono in vere e proprie sequenze. I tre pezzi datati 11 gennaio 1968 (*«Neve»*, *Mille, piccoli oggetti dedicati, la*, *«Collasso»* hanno le seguenti organizzazioni strofiche: 4-4-4-1 || 3-3-3-2-1 || 4-3-4-3, dove è palese il gioco a scomporre e ricomporre il sonetto. Anche nelle quattro prove del 26 gennaio 1968 (*Mi immischiai di nuovo*, *Credete di poter amarmi? Avete visto in me*, *È una soneria costante; un micidiale compromettersi*, *Fonte della sua tubercolosità*) i rapporti fra le poesie, sul piano della corrispondenza tra schemi strofici, sono robusti: 6-5-4-4 || 3-3-3-3-3 || 4-7-3 || 5-8-2. Non è improbabile che la sopravvivenza di alcuni nuclei di poesie sia legato alla possibilità di rintracciarvi una trama di correlazioni formali che connettano una poesia all'altra. Così come non è improbabile che le tre poesie estratte dalle 12 (almeno) scritte il 24 maggio 1969 (*È fiamma di volontà*, *La tua faccia indelebile sulla carta*, *Non questo supplizio*) siano salvate in funzione dei rapporti che possono stabilire con i pezzi che precedono e, ancor più, che seguono.[40]
È difficile sostenere che questa dinamica sia attiva in ogni punto di *Documento,* il quale peraltro resta un libro conflittuale, per ammissione dell'autrice stessa; ma certo essa rinsalda dei nuclei consistenti all'interno della raccolta. Per quanto il lettore che si accosta a *Documento* non abbia la benché minima percezione delle tensioni da cui si genera la raccolta, la Rosselli rielabora la continuità e la coerenza dell'opera non cedendo all'orizzonte cronologico della scrittura, ma rafforzando l'architettura formale che deve sorreggere la forma canzoniere del libro. Il risultato nascosto è l'esatto bilanciamento fra le due sollecitazioni e l'eliminazione di ogni possibile conflitto fra libro e scrittura.

[37] A sgombrare ogni equivoco, la Rosselli parla infatti di «una metrica del tutto non-neoclassica, ma avanzatamente formalista» (M. Camboni, *Incontro con Amelia Rosselli*, cit., p. 51).
[38] Sul paradigma matematico cfr. ora l'apparato critico di *Documento* in A. Rosselli, *L'opera poetica*., cit., p. 1365 sgg.
[39] Ivi, p. 52.
[40] Questi gli schemi strofici della sequenza in cui sono calate le tre poesie: 11-5-7-4-6 (*Puntando le dita sul terriccio*) || 2-5-1 (*Fosse stato più facile spartirti*) || 5-4-1 (*È fiamma di volontà*), 4-6-10-1 (*La tua faccia indelebile sulla carta*) || 4-5-3 (*Non questo supplizio*) || 4-3-4-5-2 (*Il portanome di questa lettera bizzarra*) || 4-3-2-2-4-2-4-3-3 (*La passione mi divorò giustamente*).

Il carattere torrentizio della scrittura e il traguardo di un'opera in cui l'ordine matematico-formale con cui si succedono le poesie coincida con la sequenza cronologica delle poesie rendono la chiusura del libro un'impresa ardua, rinviandola per quasi un decennio. Come se non bastasse, fin dal suo avvio, *Documento* nasce come il libro che deve completare la carriera poetica ella Rosselli prima del silenzio[41] e dunque non è possibile pensare ad un altro libro in italiano posteriore ad esso. A complicare il quadro, dovendo essere l'ultimo libro, per anni *Documento* non può essere completato né tantomeno edito se non dopo aver dato alle stampe *Primi Scritti* e *Sleep*.[42] Ma i due volumi non trovano un editore e vengono pubblicati anni dopo *Documento*. È un vicolo cieco che la Rosselli stessa ha concepito e a cui non riesce a sfuggire, se non mettendo essa stessa in crisi la strategia dell'ultimo libro e accantonando gli «scartati» poi confluiti in *Appunti Sparsi e Persi*. *Documento* rappresenta dunque il momento in cui collassa e si sfalda il progetto complessivo grazie al quale la Rosselli punta a definire la sua immagine poetica.
D'altra parte, l'obiettivo di fermare la scrittura dopo la raccolta del 1976 è in qualche misura raggiunto: lo scrivere di getto, in una corrente ininterrotta di testi, contro cui la Rosselli deve lottare per costruire il libro, è ciò che viene meno nel corso degli anno Settanta, dopo *Documento* e dopo i nuclei poetici più tardi – del 1977[43] – che entrano in *Appunti Sparsi e Persi*. Si capisce perciò l'importanza assegnata a *Impromptu*: scritto nell'arco di una mattinata, l'8 dicembre 1979, sembra riattivare le modalità della scrittura di getto che hanno sorretto l'officina rosselliana fino alla stagione di *Documento*. Non è che dopo *Impromptu* la Rosselli non scriva più: si è però bloccato il flusso incessante contro cui è necessario definire il libro, ma, paradossalmente, senza il quale il libro non può esistere. Per un'idea della poesia agonistica, come corpo a corpo contro la massa esorbitante della scrittura.

[41] Amelia scrive al fratello John il 5 gennaio 1976, appena ricevute le bozze di *Documento*: «My idea of its being my last, most mature book of poems in Italian, which is more or less what I meant it to be right from the start, still sticks to me…». Su *Documento* come epilogo programmato della fine della scrittura e della carriera poetica rosselliana cfr. S. Giovannuzzi, *Amelia Rosselli a Pasolini. Frammenti di una biografia letteraria*, cit., p. 141 sgg.
[42] La Rosselli scrive direttamente a Giulio Einaudi il 14 agosto 1970: «[…] inoltre desidero trovare un editore per il prossimo libro (*Documento,* ancora non completato – poesie in italiano) possa stampare il testo (secondo me il più diretto e smerciabile dei miei lavori) senza lunghe attese. Però *Documento* […] richiede ancora molto lavoro di revisione, al quale non posso portarmi finché non ho risolto la questione pubblicazione dei *Primi Scritti*; e d'un altro libro di poesie scritto in inglese, intitolato *Sleep* (1953-66)» (Archivio Einaudi, presso Archivio di Stato di Torino).
[43] Si tratta di due consistenti nuclei di poesie posteriori alla chiusura di *Documento*: *Nonnulli (settembre 1977)*, in «Nuovi Argomenti», n.s., 61, gennaio-marzo 1979, e *Sequenze (14 poesie 1974-1976)*, in «il manifesto», 3 novembre 1979.

Giuseppe Lo Castro

«Pupara sono».
Il teatro bruciante della poesia di Jolanda Insana

«Pupara sono», con inversione siciliana del verbo, è una formula utilizzata da Jolanda Insana nella prima delle sue raccolte poetiche *Sciarra amara* del 1977. Benché costituisca una raccolta di esordio, si tratta dell'esito di un percorso poetico maturo e rappresenta dunque già un punto di arrivo (Insana quando la pubblica ha 40 anni). Il testo di apertura di *Sciarra amara* s'intitola appunto *Pupara sono* e contiene il titolo nella sequenza di versi della strofe 14 che recita:

pupara sono
e faccio teatrino con due soli pupi
lei e lei
lei si chiama vita
e lei si chiama morte
la prima lei percosìdire ha i coglioni
la seconda è una fessicella
e quando avviene che compenetrazione succede
la vita muore addirittura di piacere[1]

La poesia si presenta come teatro, anzi teatrino. Ma l'elemento ironico, popolare e basso dell'opera dei pupi è in contrasto con il tema alto del contrasto amoroso tra vita e morte. La poetessa «pupara», come nel componimento successivo «mastra di trame e di telai», dirige, tesse, compone e la sua costruzione allestisce un dramma profondo. Il teatro, quindi, anche nella forma microcosmica del «teatrino», è metafora della vita, mentre l'opera dei pupi è spettacolo che inscena una continua contesa. Eppure non si tratta di una lite indolore. Sul campo possono esserci morti o feriti e lo scontro si fa allora tra destino tragico e tensione alla felicità, così che il «teatrino» può avere esiti letali: «croce e noce / con te più non ci gioco / qui non finisce / a opera di pupi / finisce con quattro tacce / e quattro tavolacce» (*Morte bocchinara*). Già il titolo della raccolta *Sciarra amara* attiva il conflitto e il sottotitolo *faccia di sticchiozuccherato non aspettarti gioie da minchiapassoluta* predispone alla definizione della morte, maschia seduttrice sterile, e della vita, principio femminile di dolcezza vivificante. È questo uno dei temi, forse sotto traccia il tema-cardine di tutto il percorso poetico di Insana.
Una poesia che non si rassegna alle seduzioni della mortalità, contro ogni depressivo nichilismo contemporaneo, ma rivendica il diritto di vivere. E anche un diritto al piacere, che si insegue con una lotta accanita, violenta, senza esclusione di colpi. L'io conduce questa lotta prima di tutto con se stesso, col proprio corpo, con la tentazione

[1] J. Insana, *Tutte le poesie (1977-2006)*, Milano, Garzanti, 2007. D'ora in poi si rimanda a questa edizione.

di abbandonare il piacere di vivere, contro il cinismo che si annida nel quotidiano (si veda l'ultima raccolta *Turbativa d'incanto* del 2012). Ecco perché i due protagonisti del contrasto di *Sciarra amara* sono «lei e lei»: due facce di una stessa identità.
Ma è anche una lotta che l'io conduce sul campo contro il conformismo dell'adattamento al così va il mondo e della rinuncia, una lotta di resistenza inesorabile, cui il principio vitale non può mai rinunciare rilanciando e riaprendo continuamente lo scontro. Si possono citare due versi tra gli altri: «dopo la resistenza / si torna alla resistenza» da *La stortura* del 2002 nella sezione d'apertura *L'ultima parola non è detta*, titolo, che è espressione-tema se compare in esordio al v. 5 e ritorna variato nell'epilogo dell'intera raccolta («Il nemico stravince?/ma non è detta l'ultima parola»). La matrice di questa lotta incessante dice anche che la vita è una conquista quotidiana, un accanito sottrarsi alle lusinghe della fine, progettando ogni giorno un destino di cambiamento contro il male presente.
Al fondo la poesia di Insana mette in scena sentimenti viscerali di rabbia, di protesta, di invettiva prima che denuncia. La poesia non può essere in questo senso olimpica conciliazione col mondo, non elegge parole avvolgenti, ma forza le parole per costringerle a esprimere l'urgenza del dire. Così, per esempio, sempre nell'attacco dell'*Ultima parola non è detta*, che citavo sopra, si legge:

sbatte la finestra
cambia scenario e battuta
e però dopo tanta incazzatura
ho voglia di sbraitar cantando
perché l'ultima parola non è detta

«Sbraitar cantando» è una riscrittura del «recitar cantando», la formula che descrive il recitativo del teatro musicale. «Ho voglia di sbraitar» indica il bisogno di non arrendersi, di urlare e dare parola all'ira. Ed è un urlo prolungato per esibire la volontà di essere rilanciando con forza dall'intimo una sfida senza pace all'avversario, come chi volesse intimidirlo o caricarsi col grido. C'è un testo nella raccolta *Il collettame* (1985) che si intitola *Perché ti arrabbi tanto?* In cui il verso-titolo è ripreso seguito da una risposta dialogica: «-mi arrabbio, dunque sono». Si capisce dunque che l'affermazione di sé è frutto di una resistenza, di una volontà radicale di non rassegnarsi né accontentarsi.
Un altro aspetto del fare poetico di Jolanda Insana è quello, già lo accennavo, dell'importanza della parola, forse una delle cose che colpisce immediatamente alla prima lettura. La parola di Jolanda Insana è una parola ricercata, ma non in senso classicista, come pure qualcuno ha potuto scrivere. Nella poesia di Insana le parole, quelle del mondo – e quelle della letteratura ufficiale – possono essere vuote o ripetitive, anche banali. C'è per il poeta il costante bisogno di rinnovare o rivificare le parole. Per questo possiamo trovare molte deformazioni verbali, come l'uso di apporre un intensivo *s* a sostantivi verbi aggettivi, che così raddoppiano e potenziano il loro significato in termini come *s*desolata, *s*dimenticando, *s*cancellare – evocando anche distorsioni popolari siciliane (ma si può dare anche l'inverso: *braitando* per s*braitando* in *La parabola del cuore* dalla *Clausura* del 1987), o anche la tendenza a

suffissi inediti che producono neologismi in -ura (es. fottitura) o in -oso (si veda un poemetto in tal senso programmatico come *Amore in -oso* in *Lessicorìo ovvero Lessicòrio*, 1976-1980), per esempio. Un atteggiamento di oltranza linguistica che si può vedere anche in alcuni titoli come «la tagliola del disamore» sul cui secondo termine Insana ha scritto anche un intervento.[2] «Disamore» nel titolo indica in primo luogo una condizione di perdita d'amore, di tristezza da mancanza, ed anche di necessità di elaborare il lutto di una mancanza, come quello della perdita della madre; ma si estende metaforicamente a una condizione contemporanea di sterilità affettiva. Anche in un *Autodizionario degli scrittori italiani* Insana si è definita «sputafonemi» e «gabbalessemi».[3] Questo bisogno di sfuggire alla lingua e insieme di recuperare un aspetto fonico, da lingua primitiva e materica – prima l'emissione del suono, poi la parola – è stato sottolineato dalla stessa Insana: «Le parole sono prima di tutto suono, e mi affascinano e legano, come le cose nella loro vitalità e terribilità. Suoni voci e click fanno il linguaggio animale, e comunicano emozioni: fame, paura, desiderio, piacere, affetto, gioia, dolore. In principio anche le bestie umane uggiolarono e guairono. Come a dire che le parole escono dal corpo, hanno il loro centro negli organi del corpo e sulla pelle, prima che nel cervello».[4]
Le parole-suono di Insana nascondono però una torsione. Si potrebbe parlare di fascinazione per una musica dissonante, nel senso che le figure di suono insistono sull'allitterazione prolungata, la consonanza petrosa (è questa forse la figura più presente), l'assonanza discorde, l'anafora con variazione, le figure etimologiche o paraetimologiche: ripetizioni di suoni e fonemi che producono un effetto di scioglilingua mancato, di cortocircuito sonoro. Non è questo il luogo di un'analisi retorico-metrica di Insana, che meriterebbe un lungo e attento discorso per la ricchezza e varietà delle forme. Importa però sottolineare che l'eccesso di figure di suono non produce sonorità musicali armoniose, né ricerca un ritmo melodioso; al contrario si impongono asprezze ricorsive in una musica comunque petrosa, frantumata, squarciata, secondo un modello che richiama, contro la musica classica, le dissonanze della dodecafonia o il ritmo sincopato del jazz. Ne do due esempi, tra i tantissimi, tratti da un passo breve e da una sequenza più lunga:

la voce soffocata
suono vuoto
del vuoto
crea un sussulto
di tuono
(da *Viatico* in *La tagliola del disamore*)

estenuata si storce a sinistra e si posa
e quando si leva verso l'uscita indocile sbanda
e starnazza imprigionata

[2] J. Insana, *Disamore*, «Il caffè illustrato», 24, 2005, pp. 60-61, ora raccolto in *Appendice* a J. Insana, *Tutte le poesie*, cit., pp. 578-80.
[3] J. Insana, voce in *Autodizionario degli scrittori italiani*, a cura di F. Piemontese, Milano, Leonardo, 1990, pp. 178-80, ora in *Appendice* a J. Insana, *Tutte le poesie*, cit., pp. 575-77.
[4] *Quella ruga che rende visibili. Giancarlo Alfano intervista Jolanda Insana*, in J. Insana, *Satura di cartuscelle*, Roma, Perrone, 2009, p. 8.

cecata s'inerpica e strapiomba
si rialza e stramazza
perché pure marciando in avanti è sghemba
sulla traccia che slemba bislacca

disarmata non è sciolta né pronta
né lascia impronta
e poi che non riesce a levarsi i peli
non dà né prende e si strapazza
e però non ha più niente sulla punta

(da *Il martòrio* in *La stortura*)

Nonostante l'effetto evidente di allitterazione di *s* o *st str* e di *p* e le altre figure di ripetizione di suono, il risultato sonoro è di forte spezzatura: alla ripetizione corrisponde anche una variazione e una distorsione. L'effetto per il lettore è quello di una effervescenza linguistica e sonora, di una vertigine che insegue i suoni delle parole e li altera. E sono sempre parole dette, anzi pronunziate con vigore, sul punto di esplodere anche foneticamente; in tal modo deformate da apparire in vita e mai parole ricavate dalla lingua scritta e fissate in un lessico.
Tutta questa sperimentazione espressiva e questo bisogno di sfuggire al rischio di sterilità della lingua della tradizione sono funzionali alla ricerca di un senso ulteriore della vita; agiscono per bucare una parete verbale e concettuale. In qualche modo la poesia ridà un nome alle cose; reinventando, forzando, smontando le parole, le sottrae a quello che i formalisti russi chiamavano «automatismo della percezione».
D'altronde le parole appaiono come pietre incandescenti, ribolliscono, fermentano, si ostinano a dire oltre il dicibile ricercando una verità più profonda dello stesso vocabolario, che è ciò che compete alla poesia e al poeta. In un testo programmatico di *Fendenti fonici* come *Sono questi i fiori*, Insana lo afferma col consueto estremismo: «sguarrare le parole/ e farne vicoli angiporti angst angina / senza aggiunta di papaverina».
In questo senso la ricerca linguistica di Insana ha attraversato diverse fasi orientandosi dapprima verso il dialetto e insieme verso l'espressività popolare e l'oralità sia nella prima fulminante raccolta, *Sciarra amara* che in *Lessicorìo ovvero Lessicòrio*, verso cioè il recupero di parole e formule estranee alla letteratura, capaci di riportare la poesia alla materialità delle cose e della vita. Ne sono esempi alcune strofe dal testo eponimo di *Sciarra amara*: «scòncicascòncica/ strafallària / e non bucare il bucato» oppure: «camminacammina / faccia di moffa / prima che t'arriva / una buffazza» o ancora: «scippa fracassa / scafazza e scrocchia / torna e vuole conto / e ragione». Dopo quello che Insana ha chiamato il «ciclo della sciarra»,[5] concluso da *Fendenti fonici* del 1982, l'inventiva linguistica, nello sforzo di riattribuzione di forza e senso alle parole, si è spinta ad aggredire la lingua italiana, mentre l'oralità ha consentito l'incursione di voci del parlato comune, della cronaca e dei linguaggi di massa.

[5] *Nota* a J. Insana, *Tutte le poesie*, cit., p. 8.

Nella raccolta *Fendenti fonici* del 1982 c'è un componimento intitolato *Coltellate di bellezza* che si chiude con tre versi emblematici:

quand'è il caso
mi calo la visiera
e do coltellate di bellezza

Non è bellezza serafica ma bellezza che ferisce quella proposta da Jolanda Insana, che squarcia il quotidiano, lacera le strutture morte delle cose e del vivente. La vita nella logica contrastiva di Insana è sempre rigenerazione, reinvenzione, riapertura del possibile, progetto di un altro mondo. In questo senso il discorso incrocia insieme piano esistenziale e piano politico, in senso alto non rigidamente ideologico.
Nel dare il coltello alla bellezza Insana sembra comporre un ossimoro, la congiunzione tra estetica e violenza si orienta in direzione della tradizione anticlassica, antiarmonica, il suo modello del bello è rottura, perturbamento e inquietamento non equilibrio, contemplazione e ammirazione. C'è un bello mirabile, da mirare e c'è un bello che non si può ammirare perché sconcerta e offende: è qui che la poesia elegge il proprio terreno dell'agire. D'altronde il componimento successivo della stessa raccolta, il già citato *Sono questi i fiori*, contiene una formula analoga espressa per contrasto: «ti piglio a maleparole semplicemente perché / andato nel campo delle esercitazioni / non sai dare coltellate di verità / e intoni il miserere / mentre per le strade ci si scanna con la solita pietà». Come nella tradizione classica, dunque, la bellezza deve recuperare il proprio rapporto con la verità, essere un'arma di verità inconciliante e armarsi di coltello e visiera per saper colpire nel «campo delle esercitazioni» della vita, dove regnano ingiustizie, nemici e rassegnati compianti da riprovare con indignazione.
Al convegno MOD di Messina del 2012 su *Sublime e antisublime nella letteratura contemporanea* Insana ha preso parte in una tavola rotonda cogliendo l'occasione per sottolineare una linea anticlassica e antiaristotelica della bellezza, gravitante intorno al *Perì ypsos*. Se ci spostiamo sul campo moderno, i critici, Raboni per primo, hanno giustamente evocato una funzione Gadda nella tensione plurilinguistica di questa poesia.[6] A mio parere come nel mondo classico il sublime sta ad Aristotele, nella nostra tradizione Insana muove una sfida alla poesia e alle parole della linea dominante. L'antimodello è ovviamente Petrarca:

Come il padrone è padrone
perché ha torto e vuole ragione
così tu sei poeta
(Petrarca Petrarca
quanti guai
(*E venga un nuovo scorticatore* in *Fendenti fonici*)

Qui Petrarca rappresenta il codice autorevole di identificazione del poetico; fuori dal mondo e dalla lingua petrarcheschi rimane però una vita inespressa dalla poesia. Per

[6] G. Raboni, presentazione in *Sciarra amara* (1977) ora riprodotta in J. Insana, *Tutte le poesie*, cit., p. 12.

questo le parole forzate, estreme di Insana paiono a volte riprendere una lingua antica che qualcuno ha scambiato con classica. Si tratta di una lingua originaria, quella violenta e corposa di Jacopone, o quella del Dante infernale delle invettive o del linguaggio petroso o quella del genere medievale del *Contrasto* in cui il dialogo delle voci si fa conflitto («guerra aspra e non mortale» dice sempre in *Perché ti arrabbi tanto?*), o quella comica e inventiva della tradizione maccheronica.
Sul piano poi strutturale i versi di Insana si presentano in una veste altrettanto singolare-originale. I componimenti sono insieme brevi e lunghi: poemetti ed epigrammi. La successione delle parole, dei versi, delle strofe, dei testi ha un ritmo spezzato. Il componimento è di norma diviso in brevi frammenti marcati da stacchi bianchi, più spesso di due righe, ma anche di tre; oppure di uno con funzione di clausola; altre volte i frammenti hanno una successione numerica, a volte ancora si alterna corsivo e tondo. Tra un frammento e l'altro è spesso ardito il collegamento fino a produrre una vertigine nel lettore generata dalla sensazione di un accostamento misterioso da decifrare. Dirò di più la sequenza e la disposizione dei frammenti non è così essenziale all'insieme. Chi ascolti Insana nelle letture pubbliche si accorge che la scelta dei testi è frutto di un'opera di montaggio, scomposizione e ricomposizione dei frammenti poetici, ridisposti in un nuovo ordine di consecuzione che non altera il senso complessivo. La stessa poetessa racconta che l'ordine di uno dei suoi tanti poemetti è frutto di prove di montaggio tra strofe separate appese a un filo per essere viste sinotticamente insieme, poi spostate, e solo da ultimo, e dopo varie ipotesi, disposte in una successione coerente. Questo perché nelle soluzioni dei brevi versi di Insana c'è una tendenza icastica a fissare sempre un grumo di senso, a utilizzare soluzioni formulari in una ricerca di verità in una tensione di senso che si sedimenta nel lettore per accumulo e non per associazione logico-consequenziale. Ne do alcuni esempi, che spesso costituiscono una soluzione aforistica di fine strofe:

vorrei che si vivesse un'altra volta
per non sentire più
si vive una volta sola
(da *Conoscermi?* In *Il collettame*)

e vengo così meno che non svengo
(da *Le terrene bellezze* in *Medicina carnale*

in cima si arriva prima con la mente
(da *Il magico quadrato* in *Medicina carnale*)

più facile salvare la vita
che salvare dalla vita
(da *Viatico* in *La tagliola del disamore*)

la verità ha punte aguzze e squarcia
(da *La sottile sostanza* in *L'occhio dormiente*)

Anche quando la formula assume un valore simbolico riguardando cibo, cose o natura:

è l’acqua che disseta
goccia a goccia dopo la salita
(da *Corteggiamenti e altro* in *La tagliola del disamore*)

Il basilico è morto
E non lascia semenza
(da *La bestia clandestina* in *Turbativa d‘incanto*)

fino a suggerire soluzioni da nuovo proverbio o da formula magico-fiabesca come:

troppe spine non fanno piumoni
(da *È questa la ricchezza* in *La stortura*)

foglia verdente
acqua corrente
porta via questo male ardente
(da *Il peso delle mani* in *La stortura*)

tarassaco amaro amaro petrosello
(da *Corteggiamenti e altro* in *La tagliola del disamore*)

In queste soluzioni si nasconde una grande apertura ai generi della poesia: sciolto l’obbligo novecentesco della linea lirica, qui tornano nel verso echi di forme più arcaiche e popolari come la litanìa, la filastrocca, la tiritera, lo scongiuro; ma anche generi sacri come il compianto; o quelli della sacra rappresentazione e dell’oratorio; ovvero le forme antiche dell’epigramma e dell’invettiva con le tirate più popolari della maledizione, dello sberleffo, della lamentela, dell’offesa verbale, della bestemmia, dell’insulto. Su tutto predomina l’atmosfera della satira, in senso classico, con la commistione di registri e situazioni, dalle drammatizzazioni alla parodia. O la dimensione pubblica del teatro, nella forma dialogica, che alternando le voci, sia pure senza successioni ben definite, consente il battibecco, il botta e risposta che inasprisce la tensione del discorso. Si tratta infatti s’è detto di un teatro di scontro, furibondo e infuocato, mai intimista nel quale si espone il corpo vitale di passioni espresse a tutta voce senza mediazioni né aspettative consolatorie.
La ricorsività verbale crea poi ritorni tematici. Così per citarne alcuni dalle ultime raccolte: nella *Stortura* Insana parte da un’esperienza di malattia («ho un disturbo d’articolazione/un difetto d’occlusione/chiudo male la bocca» (*È questa la ricchezza*), con tutte le sue conseguenze materiali e simboliche sul dire e sul mangiare, sulla visceralità e la necessità della bocca e della lingua; oppure nella *Tagliola del disamore* censisce il dramma della perdita della madre e la necessità di elaborare il lutto e la mancanza, appunto vivere un «disamore» lacerante e necessario, rammemorando non solo la nostalgia ma anche il conflitto con la genitrice. Per poi estendere il significato del disamore: «Disamore è rifiuto della condivisione…» 579) in cui l’incapacità affettiva deve essere contrastata per riaprire un percorso di vita. Nei *Frammenti di un oratorio per il centenario del terremoto di Messina* sono registrate istantanee del terremoto che, nella forma e anche nell’aspetto grafico, come scrive Giovanna Ioli nella prefazione, ricordano le urne cinerarie o gli aghi del

sismografo e quindi richiamano i segni della tragedia e del lutto.[7] Eppure ad essere evocate sono tutte situazioni di vita tra la macerie, di ritorno all'essere dentro e intorno alla catastrofe, storie di salvezza più che di morte. In *Turbativa d'incanto* è in scena una sorta di conflitto dell'io, di sdoppiamento e scissione del sé, che ripropone in forma tutta interiore, ma per riflesso anche pubblica, la psicopatologia quotidiana di chi nasconde un io profondo disturbante, una «bestia clandestina», con la quale instaura un conflitto lacerante e un dialogo sfasato.
Più di un critico ha parlato per Jolanda Insana di realismo, un termine che può risultare fuorviante. Nella poesia di Insana c'è, né potrebbe mancare la realtà, solo che c'è un'idea molto più vasta di realtà che non è mai descrittiva o osservata solo con la vista. C'è senz'altro una dimensione di materia, di cose, di oggetti minuti, elementi basici del vivere, dai fiori agli insetti al corpo, al cibo povero o sapido (il nutrimento ai fondamenti dell'esistere e del piacere), a una moltitudine di animali, in una sfera in cui la vita non appartiene solo alla specie umana, ma anzi il vivere è coltivare il proprio giardino di fiori piante ed esseri viventi. E colpisce questo ritorno alla natura, che non è mai paesaggio però (Insana dice di sé: «nella sua poesia non c'è paesaggio»[8]), perché appunto la natura non è oggetto estetico ma parte del vivente insieme a cui prendere e dare vita. In *Sono questi i fiori* si ricorda che

i meglio testi sono quelli che si fanno
impastando farina acqua e sale reale
come i maccheroni cavati col ferruzzo
mio bell'oste
e il conto è salato
pervolendo non pigliarla in culo per divozione

ed è una sottolineatura di quanto non ci si sottragga a una materialità basica né al confronto col reale, pena il «conto salato» e l'accettazione dell'esistente.
C'è un'immagine ricorrente che emerge nella *Stortura* e associa la difesa del vivere con l'impulso ad annaffiare le piante, a mantenere e generare continuamente il proprio giardino: «a marcio dispetto l'origano mette fiori», o ancora «il canestro della frutta accanto al camino è pieno / e però mancano i limoni del tuo giardino» cui segue: «mangia cinque datteri / interra cinque ossi / e se la terra è buona e il vento non è aspro / spunteranno cinque palmine» (tratti da *L'ultima parola non è detta*) che nel tono da prescrizione fiabesca o da credenza popolare rimanda invece a regole ordinate per rigenerare la vita. E si veda un poemetto come *Il giardino delle promesse*. Ma in questa poesia c'è ancora più la psicologia, quella profonda e viscerale, che attraversa, segna, modifica le cose e le relazioni. E le tensioni interiori sono spesso in conflitto col mondo circostante, desideri di trasformazione, resistenza e sopravvivenza. E sono anche segnate da un intimo contrasto come in *Turbativa d'incanto*.

[7] G. Ioli, *Prefazione* a J. Insana, *Frammenti di un oratorio per il cenenenario del terremoto di messina*, Milano, viennepierre, 2009, p. 11.
[8] J. Insana, voce in *Autodizionario degli scrittori italiani*, cit., p. 576.

Certo, la poesia di Insana, anche se e quando attraversa la sfera psichica o prende materia dall'esperienza vissuta, si rifiuta di ridursi a poesia autobiografica. L'io di Insana aspira a farsi interprete di un io corale. La forma stessa duale o sdoppiata della sua presenza poetica produce l'effetto di censire una dimensione relazionale da cui emerge un valore collettivo, perché, secondo Insana, «ci si riconosce attraverso l'altro non solo nella condivisione ma anche nell'opposizione, nel detto e nel contraddetto. Insomma nelle contraddizioni che sono in noi e fuori di noi».[9] L'io singolare, forte, agonistico che aggredisce l'aggressore e rivendica le proprie libertà e identità è l'io poetico, ma anche una forza reale che vive nel corpo degli esseri umani e ne costituisce il principio vitale. E in questo senso il mondo, fino ai dati materiali e alla cronaca, con i numeri e le statistiche irrompono nella poesia e si impongono perché l'essere nel mondo è tema consustanziale del fare poetico. Così, ad esempio:

il fango di Sarno dispiega la forma della mente del paese
e mentre si indaga sul magistrato
che denuncia ricatti e confusione
scappa il condannato per mafia bancarotta eversione

nella fossa biologica precipitano i nomi delle cose
e tutti a sciacquarsi le palle con 35 ore sì 35 ore no

niente rottamazione di dentiere
sepolcri iperbarici o strumenti di riabilitiazione
mentre la detrazione fiscale per spese mediche
scende dal 22 al 19%
per dare una mano all'evasione
e l'inflazione è sotto il 2%
ma il latte è aumentato più del 10%
insieme al gas alla luce e al telefono
e al 27% resta ferma la tassa sul reddito da interessi
che a tasso 0,25% il Credito Italiano dà
ai risparmi del poveretto

a quando la rottamazione dei vecchi
per non pagargli la pensione e l'assicurazione?
(da *Malie verminose* in *La stortura*)

L'urgenza politica si fa pressante, specie nell'ultima fase della poesia di Insana, quando lo spazio vitale, da conquistare con accanimento e agire permanente, si scopre impedito da guerre, ingiustizie, false parole dell'«imbonitore». Il messaggio di protesta entra nella poesia sintonizzandosi con il desiderio di vivere che lotta per rimuovere gli ostacoli dell'io e degli esseri umani. All'io depresso si contrappone sempre un io ferito che risorge e riprende la lotta e la vita al calor bianco di una sfida incessante, perché, come scrive Insana, «al mondo si sta nelle condizioni che ci sono concesse e che però si possono modificare. Si può cioè intervenire. Ci è data la possibilità di sperimentare altre forme possibili di vita».[10] Il conflitto della poesia insaniana è quindi irriducibile perché non ammette la resa.

[9] *Quella ruga che rende visibili*, cit., p. 18.
[10] *Quella ruga che rende visibili*, cit., p. 7.

Rosanna Morace

L'antinomia apparente morte/vita nella narrativa di Giorgio Bassani

Nella vita, se uno vuol capire,
capire sul serio come stanno le cose di questo mondo,
deve morire almeno una volta.[1]

L'arte è il contrario della vita, esattamente il contrario, ma in qualche modo ha nostalgia della vita, e bisogna che abbia nostalgia della vita per essere arte vera, a patto però di non trasformarsi nel suo contrario […]. Quanto poi alla 'finzione', certo, l'opera d'arte è finzione, ma è al tempo stesso verità: è una finzione accettata per esorcizzarla, per lottarvi contro, necessariamente. È un rapporto dialettico disperato, come quello tra la morte e la vita.
Nei miei racconti, nei *Finzi-Contini* soprattutto, nell'*Airone*, negli *Occhiali d'oro*, esiste questo senso dell'opposizione tra la vita e la morte, tra il vero ed il falso, ma al tempo stesso la necessità delle due cose insieme. Non è possibile immaginare la vita senza la morte, e non è possibile immaginare l'arte, che è il contrario della verità, senza la verità.[2]

Il rapporto dialettico vita/morte è centrale in tutta l'opera bassaniana, poetica e narrativa. Per ragioni di tempo ci occuperemo qui solo della narrativa, richiamandoci all'intero *Romanzo di Ferrara* ma concentrando l'attenzione sui tre testi sopracitati, proprio perché in questi l'antinomia morte/vita si rivela solo apparente, in una inpronunciabilità dell'un termine senza l'altro, in una comunione tra l'eternità e la realtà. Non a caso l'epigrafe che suggella la prima edizione de *L'airone* è il verso di Rimbaud: «È ritrovata. Cosa? L'eternità».
Questa antinomia dialettica morte/vita è, però, connessa con altri due rapporti dialettici: quello tra arte e verità; e quello tra arte e vita, e quindi morte. I quattro termini (morte, vita, arte e verità) si richiamano e si rincorrono nella pagina bassaniana, declinandosi in sfumature sempre diverse, che vengono a coincidere con l'evoluzione della poetica dello scrittore e si incarnano nel rapporto tra io narrante, l'io vivente e l'io personaggio.
L'io narrante del *Finzi Contini* non è infatti l'io personaggio, che nasce attraverso il filtro del ricordo. L'io scrivente/vivente guarda così alla realtà vissuta attraverso un diaframma, un vetro (immagine e situazione metaforica sempre presenti in Bassani), mettendosi al riparo dalla mutevolezza e dall'antinomia della vita attraverso la realtà univoca del ricordo. Il ricordo è reale, per l'io scrivente. E la realtà è la realtà del cuore. Non a caso l'unica epigrafe sopravvissuta nel *Romanzo di Ferrara* (tra tutte quelle che aprivano i singoli libri) è quella manzoniana

[1] GIORGIO BASSANI, *Il giardino dei Finzi Contini*, in *Il romanzo di Ferrara*, Milano, Mondadori, 2009, p. 598.
[2] ANNA DOLFI, *«Meritare» il tempo*, intervista a Giorgio Bassani, in *Le forme del sentimento: prosa e poesia in Giorgio Bassani*, Padova, Liviana, 1981, pp. 86-87.

Certo, il cuore, chi gli dà retta ha sempre qualcosa da dire su quello che sarà. Ma che sa il cuore? Appena un poco di quello che è già accaduto.[3]

Che sono poi le parole, *mutatis mutandis*, con le quali si conclude il *Giardino dei Finzi Contini:*

E siccome queste, lo so, non erano che parole, le solite parole ingannevoli e disperate che solo un vero bacio avrebbe potuto impedirle di proferire, di esse appunto, e non di altre, sia suggellato qui quel poco che il cuore ha saputo ricordare.[4]

Parallelamente Il *Giardino* si apre con un «proemio che colloca subito, immediatamente, l'io scrivente e l'io vivente. Siamo *spazialmente* lontani da Ferrara, lontani dalle radici del narratore e del protagonista, siamo a Roma, ai margini di Roma»,[5] a Cerveteri, nella necropoli etrusca, in un viaggio tra le tombe di quattromila anni fa, che riportano alla mente dell'io vivente il mausoleo dei Finzi Contini, sul quale si aprirà poco dopo il primo capitolo. Nel prologo siamo, poi, anche temporalmente lontani: è l'aprile del 1957, mentre i fatti narrati si svolgono tra l'estate del '38 e quella del '39, il tempo nel quale vive l'io personaggio.

Ebbene, il proemio è molto importante, per vari motivi, perché anticipa in qualche modo quello che è il motivo centrale del romanzo, la ricerca della morte per trovare in fondo ad essa invece il suo contrario. Non dimentichi che la bambina, Giannina, è in qualche modo la vita, è un preannuncio di Micol.[6]

Giannina è la piccola bimba che con i suoi «Perché» crea il *leit-motiv* del proemio:

«Nel libro di storia gli etruschi stanno in principio, vicino agli egizi e agli ebrei. Ma senti papà: secondo te erano più antichi gli etruschi o gli ebrei?» […].
«Papà, perché le tombe antiche fanno meno malinconia di quelle nuove?» […].
«Si capisce. I morti da poco sono più vicini a noi, e appunto per questo gli vogliamo più bene. Gli etruschi, vedi, è tanto tempo che sono morti» – e di nuovo stava raccontando una favola – «che è come se non siano mai vissuti, è come se siano *sempre* stati morti».[7]

In verità gli ebrei sono più antichi degli etruschi, e nei libri di storia sono posti infatti accanto agli egizi, ma ben lontani dagli etruschi. Probabilmente questo accostamento va letto anche in ragione della sostituzione che si potrebbe operare tra etruschi ed ebrei nella risposta del padre: «Gli ebrei, vedi, è tanto tempo che sono morti, che è come se non siano mai vissuti, è come se siano sempre stati morti».
Altro tema nodale in Bassani, e strettamente connesso con quello morte/vita, è, infatti, la condizione del sopravvissuto: si pensi, ad esempio, ad *Una lapide in Via Mazzini*:[8] racconto lungo in cui l'ebreo Jeo Gotz, unico reduce dai campi di sterminio dei centottantatré ebrei ferraresi, vede il suo nome scolpito sulla lapide che li commemora; e, pur vivo, lì, presente, continua ad essere morto per la comunità, che

[3] ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di Angelo Marchese, Milano, Mondadori, 1985, cap. VIII, p. 68.
[4] BASSANI, *Il giardino dei Finzi Contini*, cit., p. 611.
[5] DOLFI, *«Meritare» il tempo*, cit., p. 85 (corsivo mio).
[6] *Ibidem.*
[7] BASSANI, *Il giardino dei Finzi Contini*, cit., pp. 341-342.
[8] GIORGIO BASSANI, *Dentro le mura*, in *Il romanzo di Ferrara*, cit., pp. 87-127.

ha paura, scolpisce il *monumentum* per non ricordare, e davanti la vita preferisce dimenticare.
Polarmente, nei *Finzi Contini*, la voce della verità/vita, sarà affidata a Giannina, che candidamente risponde al padre:

«Però, adesso che dici così, mi fai pensare che anche gli etruschi sono vissuti, invece, e voglio bene anche a loro come a tutti gli altri».
La successiva visita alla necropoli si svolse proprio nel segno della straordinaria tenerezza di quella frase. Era stata Giannina a disporci a capire.[9]

Anche la lettura dei *Finzi Contini* (e forse dell'intero *Romanzo di Ferrara*) si dovrebbe svolgere nel segno della straordinaria tenerezza di questa frase, tanto più perché la voce di Giannina si trasforma presto in quella di Micol. Pagine bellissime sono state scritte sulla poeticità di questa figura femminile, «*unicum* per delicatezza, riserbo, tratto morale» (Petrocchi), «investita in pieno dal soffio della verità» (Montale); sola, tra i Finzi-Contini, ad aver scelto la vita, affermando nel momento in cui nega, secondo il montaliano «ciò che non siamo, ciò che non vogliamo»: divenendo così simbolo e incarnazione della dialettica bassaniana tra morte e vita, tra ricordo e realtà, sentimento e razionalità.
Micol è adulta e bambina insieme, e anzi afferma la vita proprio per quel suo essere un po' come Giannina: dolce e curiosa («il mio caro terremoto» la definisce il padre), che si muove e parla di continuo, con una vivacità di linguaggio e con una energia vitale che Bassani rende splendidamente attraverso l'indiretto libero, intarsiato qua e là di parole virgolettate che segnano le sue strane definizioni delle cose, e quel suo parlare «finzi-continico»,

spiccando le sillabe di certi vocaboli di cui essi soli sembravano conoscere il vero senso, il vero peso, e invece scivolando bizzarramente su quegli altri, che uno avrebbe detto di importanza molto maggiore.[10]

L'isolamento dei Finzi Contini passa anche attraverso il linguaggio, ma è qualcosa di molto più profondo: è un terrore della morte che finisce per coincidere con essa. È una «vocazione alla solitudine», un essere «*intra muros*», «dentro le mura», «dietro la porta», che sono poi i tratti peculiari di quasi tutti i personaggi del *Romanzo di Ferrara*, e, non a caso, i titoli dei singoli libri che lo compongono.[11] Saranno, però, soprattutto Edgardo Limentani nell'*Airone*, attraverso il gesto estremo, e Micol, per quel suo vivere *ai margini* delle mura,[12] sempre pronta a scavalcarle e rinnegarle, a sottrarsi a questa propensione alla morte.
Il primo incontro tra Micol ed il narratore avviene, emblematicamente, quando sono entrambi tredicenni e lei furbescamente gli ammicca durante il rito ebraico, pur da sotto il *talèd* paterno; il secondo quando, quindicenni, lei lo invita a scavalcare il muro che circonda il suo immenso giardino, e che egli, invece, valicherà solo nelle

[9] BASSANI, *Il giardino dei Finzi Contini*, cit., p. 342.
[10] BASSANI, *Il giardino dei Finzi Contini*, cit., p. 379.
[11] Ma si veda anche, a questo proposito, BASSANI, *Il Giardino Dei Finzi Contini*, cit., p. 367.
[12] Sulla 'poetica dei margini' cfr. DOLFI, *«Meritare il tempo»*, cit., p. 86.

ultime pagine del libro, senza però avere il coraggio di spingersi a guardare oltre l'altro muro, quello della *Hutte*, per scoprire se Micol abbia con «il Malnate» la relazione che a lui ha negato. Se avesse valicato quel confine, forse, l'io narrante non avrebbe potuto scrivere, avrebbe rotto il vetro, il diaframma che necessita alla sua arte per raccontare la verità, attraverso il ricordo del cuore. Il narratore, però, in questo suo gesto, rivela anche tutta la somiglianza che lo lega a Micol: la volontà di vivere nel passato e nel ricordo di quel passato, lasciandolo quindi integro e sospeso nel tempo. Perché a lei, Micol, «del futuro non gliene importava un fico secco; il futuro, in sé, lei lo abborriva, ad esso preferendo di gran lunga «*le vierge, le vivace et le bel aujord'hui*», e il passato, ancor di più, «il caro, il dolce, il *pio* passato».[13]
È forse per questo che non vorrà concedere al narratore il suo amore: per non corromperlo, per farlo vivere eterno nel ricordo. E così, paradossalmente e dialetticamente, affermando la vita alla non-vita. La non-vita che ha da sempre vissuto, rinchiusa come in una campana di vetro *dentro le mura* di casa col fratello, per la paura materna: la paura che i due figli potessero fare la fine del primo, morto ad appena sei anni. Così, per scongiurare la morte, i Finzi Contini si rinchiudono nella morte, al punto tale da non vedere sotto i propri occhi Alberto, il fratello di Micol, deperire di giorno in giorno e morire lentamente; ed anzi spingendosi a ricostruire il campo da tennis solo quando nessuno lo frequenta più, proprio per esorcizzare quel male che porterà Alberto, a meno di venticinque anni, ad essere seppellito accanto al fratellino. E per esorcizzare, poi, anche l'altro male: quello che riguarderà tutti gli altri Finzi-Contini, deportati in Germania nell'autunno del '43 e condotti ad una sepoltura troppo tristemente nota, che certo sepoltura non è.

Sei anni dopo i *Finzi Contini*, nel 1968, Bassani pubblica il suo ultimo romanzo, L'*Airone*, durante un periodo nel quale «ero in uno stato di profonda depressione, uno di quei momenti di indifferenza, di atonia, in cui si guardano le cose come da dietro un vetro, senza parteciparvi, da spettatore».[14] E Edgardo Limentani diviene l'incarnazione di questo stato, mentre il diaframma del vetro sarà una delle componenti e delle immagini ricorrenti dell'opera, tanto che il protagonista, in modo simile e diverso rispetto alla famiglia Finzi Contini, sceglie la morte per scongiurare la morte:

> La novità, l'originalità di Limentani sta soprattutto nel suo aver capito che l'unico modo, per lui, di sopravvivere è quello di uccidersi. Si uccide, lui, che dentro non ha più niente, niente di niente, proprio perché il suicidio è l'unico modo, per lui, di tornare alla vita, di essere vivo.[15]

Edgardo, infatti, non ha niente, perché non ha niente dentro, niente di niente: non è più quello che era e non riesce a diventare altro, perché non sopporta il vivere in una realtà che è cambiata e nella quale non si riconosce. Ma non lo sa. E l'*incipit* del

[13] BASSANI, *Il giardino dei Finzi Contini*, cit., p. 611.
[14] MANLIO CANGONI, *Conversazione di Manlio Cangoni con Bassani* (1968), in GIORGIO BASSANI, *L'Airone*, Milano, Mondadori, 1978, p. XXXIX.
[15] GIORGIO BASSANI, *Un'intervista inedita (1991)*, in *Opere*, a cura e con un saggio di Roberto Cotroneo, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1998, p. 1347.

romanzo è chiaro in proposito, e rivela già la lenta e progressiva acquisizione del protagonista di essere un sopravvissuto, un morto tra i vivi, con in più quell'afflato onirico, tra sogno e delirio, che ne viene a segnare la coscienza vera e propria, nella terza parte del libro:

> Non subito, ma risalendo con una certa fatica dal pozzo senza fondo dell'incoscienza, Edgardo Limentani sporse il braccio destro in direzione del comodino.[16]

Egli è «una poetica che ho fatto personaggio. Un oggetto in un mondo di oggetti. Uno che ha la morte addosso»:[17] il rapporto con la moglie, la Nives, si fonda sull'incomunicabilità, e nella consapevolezza muta che lei lo tradisca; con la figlia, la Rori, è votato al sentirsi escluso dal suo ruolo di padre e dalla giovinezza piena di vita di lei; le cose che lo circondano è come se non fossero sue, rivelatrici solo di ricordi sempre sbilanciati nella distanza tra ciò che egli era un tempo e che non è più; le persone, gli individui che incontra generano in lui, sempre, un senso di non appartenza e financo fastidio, un sentirsi escluso e diverso, tagliato fuori dalla comunità; le sue stesse azioni è come se non fossero compiute da lui e si sviluppassero per inerzia, per ignavia; ed il suo rapporto con il tempo è continuamente rallentato, per quel suo glissare le azioni, decidere di compierle ma aspettare, volere e non volere.
La scrittura bassaniana segue magistralmente queste azioni mancate, sospese, in virtù di un ritmo sempre rallentato, anche sintatticamente, per l'uso di un sistema paratattico allineativo, e per la continua *suspence* che si genera dal fare e non fare di Edgardo, che Lia Fava ha definito come una vera e propria «*mise an abime* della stessa *suspense*».[18]
L'intero romanzo racconta le ultime ventiquattro ore (poco meno, in realtà) del protagonista, da quando si alza alle quattro per andare a caccia fino al suo ultimo saluto alla «canuta» madre, calando il sipario prima del gesto estremo del suicidio, che non è raccontato ma sappiamo sarà. Anche qui l'azione è glissata, ma solo narrativamente. Verrebbe spontaneo, sulla base di questo dato, pensare all'*Ulisse* di Joyce, ma in mezzo c'è tutta la distanza tra la poetica fenomenica di un narratore oggettivo quale Bassani è e vuole essere, ed una psicologica ed introspettiva. Lo chiarisce lo stesso Bassani (se la sua scrittura non bastasse), quando, parlando del magistero crociano al quale si è improntato, dice che «non si è mai permessa l'applicazione della cosiddetta analisi psicologica», perché «l'idealismo comporta la certezza, per me, che l'io profondo è ineffabile».[19]
Tanto in quelli che Anna Dolfi definisce i romanzi dell'io (*Gli occhiali d'oro, Il Giardino, Dietro la porta*), perché scritti in prima persona ma anche perché riportano la tensione motoria verso l'interno dell'io scrivente; quanto nelle *Storie ferraresi*, poi

[16] GIORGIO BASSANI, *L'Airone*, Milano, Mondadori, 1978, p. 7.
[17] CANGONI, *Conversazione con Bassani*, cit., p. XXX.
[18] LIA FAVA GUZZETTA, *Una scrittura al rallentatore*, in *Il romanzo di Ferrara: contributi su Giorgio Bassani riuniti a cura di A. Sempoux*, Louvain-La-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 1983, p. 108.
[19] GIORGIO VARANINI, *Bassani*, Firenze, La Nuova Italia («Il castoro»), 1970 (intervista tratta da FERDINANDO CAMON, *La moglie del tiranno*, Roma, Lerici, 1969), pp. 11-12.

divenuti tutti insieme *Dentro le mura*, scritti con una terza persona che incarna il «noi» corale,[20] in tutta la narrativa di Bassani precedente l'*Airone*, è sempre stato massimo lo sforzo di «mettere in rapporto l'io scrivente[…] con l'io di molti anni prima, l'io personaggio»; e al tempo stesso «di stabilire una distanza temporale e spaziale fra *i due io*»,[21] come abbiamo visto nei *Finzi Contini*.

Ora, una situazione di questo tipo spiega per contrasto dialettico *L'airone*, in cui l'autore ha cercato di eliminare qualsiasi diaframma tra l'io narrante ed il personaggio. Eliminare la distanza non tenendone conto, andando direttamente sul posto, e muovendosi in quell'ambiente lì come se non esistesse fra l'io narrante e l'io vivente nessun diaframma.[22]

E infatti qui l'io narrante abbandona la prima persona per ritornare alla terza, ma si immedesima a tal punto nel protagonista da seguirne ogni passo, ogni minimo processo mentale, senza distrarsene mai, in una partecipazione che, in verità, non era mai stata così intensa. Bassani dice, poi, qualcosa di più:

Una delle preoccupazioni fondamentali dell'autore del *Romanzo di Ferrara* era stata sempre quella di giustificare, anche da un punto di vista spazio-temporale il suo narrare: dove ci troviamo, quando, perché. Nell'*Airone* ogni giustificazione, ogni problematica di questo tipo, critica, lirica, ma anche morale […] c'è, è insita, ma appare in qualche modo superata: ci troviamo, non per miracolo, ma perché ce lo meritiamo, finalmente a contatto con la realtà.[23]

Durante questa intervista di Anna Dolfi, che è del 1979, ovvero undici anni dopo *L'airone*, Bassani insiste spesso su questo concetto di «meritarsi» qualcosa, di «averne, oramai, diritto», di non avere più bisogno di «giustificare» la propria azione poetica e morale. L'intervista è stata opportunamente intitolata «meritare il tempo»: il tempo storico, il tempo narrativo e il tempo della realtà. Ma, forse, meritare anche di essere un sopravvissuto, in quanto ebreo.
Meritarsi il diritto ad esistere è qualcosa che riguarda l'esperienza umana, ovviamente, non solo l'essere ebreo, e l'aver dato voce al sentimento profondo di meritarsi la vita, e alla connessa dialettica tra la vita e la morte, indipendentemente da connotazioni razziali, è la grandezza di Bassani. Ma, in lui e nei suoi personaggi, le due cose non sono scindibili, come non sono scindibili a livello storico. E la Storia entra pesantemente anche ne *L'airone*, in una forma molto diversa da quella dei precedenti romanzi ma conseguente a quella, e non ancora del tutto messa in luce dalla critica (non si dimentichi che *Il Romanzo di Ferrara* va letto come un unico grande romanzo «di quelli che si scrivevano una volta», dunque come una grande epopea dell'epoca moderna, fondata su fatti storicamente accaduti, se pur impastati di «verisimile»).
Edgardo è anch'egli ebreo, ha vissuto le persecuzioni, è emigrato in Svizzera, ma non è più proprietario dei suoi beni perché li ha dovuti intestare alla moglie a causa delle leggi razziali. Oltretutto, ora, i braccianti di quelle terre cominciano a ribellarsi ed a

[20] DOLFI, *Le forme del sentimento*, cit., pp. 52 e segg.
[21] EA., *«Meritare il tempo»*, cit., p. 87.
[22] DOLFI, *«Meritare il tempo»*, cit., p. 87.
[23] *Ibidem.*

rivendicare i propri diritti, sicchè egli si sente doppiamente espropriato. Bassani ricorda che:

Limentani non è più un ebreo, nel senso che non è più perseguitato; Bellagamba non è più fascista, si preparerà semmai a diventare democristiano; Gavino non è più partigiano. Quanto a me, posso dirti che sono consapevole di questa trasformazione. E considero che il mio compito di scrittore sia di testimoniare questa fine d'epoca.[24]

…e l'inizio della nuova….
Siamo nel mondo della grande industria, della produzione in serie, che può offrire migliaia di surrogati […]. Se produce tanti surrogati è naturale che non voglia la presenza dell'articolo genuino […]. E l'arte, con la sua pretesa di essere appunto un valore assoluto, sarebbe un rivale pericolosissimo.[25]

Ed è un mondo in cui l'uomo ha cessato di sentirsi al centro delle cose, non vuole più risolvere dentro la propria coscienza la problematica del reale […]. Importante non è essere; basta parere. Il mondo industriale produce decine di migliaia di false principesse.[26]

La «conversione alla morte» che l'*Airone* racconta è, anche, la morte di un'epoca, la testimonianza di una trasformazione storica. Fino a Limentani, quasi tutti i personaggi del *Romanzo di Ferrara* sono ebrei perseguitati, tutti sono morti, e quasi tutti vogliono tornare alla vita:

Geo Josz è morto. Miracolosamente torna, però, di qua. Clelia Trotti, anche lei è una morta, eppure vuole tornare al mondo. Anche i Finzi Contini, cosa sono se non dei morti? Ma hanno dentro un personaggio, Micol, che ne vuole venir fuori, che ama la vita, torna verso la vita. E Athos Fadigati ed il narratore [de *Gli occhiali d'oro*]? Entrambi sono morti e tornano al mondo mercè l'amore.[27]

Anche *Gli occhiali d'oro*, come l'*Airone*, si conclude con un suicidio: il medico odontoiatra Athos Fadigati, stimato dalla comunità fintanto che la sua omosessualità era vissuta nell'ombra, decide di uscire allo scoperto, passando l'intera estate insieme al giovanissimo Eraldo Deliliers. Quest'ultimo, compagno universitario del narratore, dalla bellezza ariana e statuaria, accetta la relazione con Fadigati non tanto (e non solo) per farsi mantenere vizi e velleità, quanto per crudeltà, cinismo, perversità, ovvero per la volontà di dileggiare, disprezzare, rovinare Fadigati, rivelando l'omosessualità del medico davanti all'intera borghesia ferrarese – e fascista – riunita per l'estate sulla riviera romagnola. Ma se questa relazione è fondata sull'odio, da parte di Deliliers, per Fadigati c'è invece la scelta dell'amore e della vita nell'atto stesso di rinnegare la costrizione a vivere nell'ombra; saranno l'isolamento della comunità e la vergogna di se stesso a portarlo al suicidio. Un suicidio del tutto diverso da quello dell'*Airone*, perchè dettato innanzi tutto dall'odio di se stesso: in Fadigati c'è, infatti, una sorta di compiacimento, di piacere nell'essere vilipeso e trattato male, e contemporaneamente la vergogna di se stesso per questa propensione.

[24] CANGONI, *Conversazione con Bassani*, cit., p. XXXI.
[25] *Ivi*, p. XXXIV e XXXVI.
[26] *Ivi*, p. XXXIV-XXXV.
[27] GIORGIO BASSANI, *Un'intervista inedita (1991)*, cit., pp. 1344-45.

Era strano a vedersi, ed anche penoso: più Nino e Deliliers moltiplicavano le sgarberie nei suoi confronti, e più lui si agitava nel vano tentativo di riuscire simpatico […]. Ma poi, alla fine, erano davvero atterriti gli occhi rotondi del dottore, o non, piuttosto, brillando vividi dietro le lenti, pieni di un'acre soddisfazione, di una infantile, inesplicabile, cieca allegria?[28]

Anche quando Deliliers lo lascia, dopo una scenata pubblica ed imbarazzante:

Terminò con uno strano grido, quasi esaltato. Come se, da ultimo, l'enumerazione degli oggetti rubati da Deliliers avesse avuto l'effetto di tramutare il suo strazio in un senso, più forte, di orgoglio e piacere.[29]

Fadigati, ormai svergognato, potrebbe andare via da Ferrara, farsi un'altra vita altrove, ma sceglie di gettarsi nel Po, perché «tornando al mondo mercè l'amore» (per usare le parole di Bassani sopracitate), sa che ovunque andrà la sua vera natura di omosessuale non sarà accettata. Come Limentani, quindi, il suicidio avviene dopo aver scelto la vita. E come ne l'*Airone* abbiamo uno splendido parallelismo metaforico tra l'animale e l'uomo:

Di nuovo la cagna si appiattì ventre a terra a qualche centimentro dai piedi di Fadigati: «Picchiami, uccidimi pure, se vuoi!» sembrava voler dire. «È giusto, e poi mi piace!» […]
«La guardi», diceva intanto Fadigati, indicandomela. «Forse bisogna essere così, saper accettare la propria natura. Ma d'altra parte come si fa? È possibile pagare un prezzo simile? Nell'uomo c'è molto della bestia, eppure può, l'uomo, arrendersi? Ammettere di essere una bestia, e soltanto una bestia?» Scoppiai in una gran risata: «Oh, no. Sarebbe come dire: può un italiano ammettere di essere un ebreo, e soltanto un ebreo?[30]

Limentani è anche lui un morto, che si conquista il diritto alla vita attraverso la morte. Ma Edgardo, a differenza di tanti altri personaggi che vivono la morte, non sa di essere morto in vita… fino a quando non si manifesta davanti ai suoi occhi l'airone, durante la battuta di caccia nella quale egli non ha sparato nemmeno un colpo. Egli è là solo per cercare la pace, ascoltare il silenzio, stare lontano dagli uomini che lo infastidiscono e dal tempo che gli sfugge. E l'airone, perché è là? E perché, scampato agli spari metodici e funesti di Gavino una prima volta, riappare, come «uno che per pura curiosità, senza il minimo bisogno effettivo, finisce, dài e dài, col cacciarsi nei pasticci da solo»?[31]

Si trattava di un uccello piuttosto grosso: con due ali grandi, molto grandi, però sproporzionate rispetto al corpo, che era piccolo, invece, gracile. Stava volando con fatica evidente, arracando. Il lungo collo ad esse, stretto fra le scapole; le vaste ali marrone, di una pesantezza da stoffa, aperte a tirarsi sotto la pancia il maggior volume di aria possibile: sembrava non farcela a tagliare di traverso il vento, ed anzi in procinto, ad ogni istante, di venir travolto, d'esser spazzato via come uno straccio.[32]

Anche Edgardo è sproporzionato di fronte alla vita, ne è travolto, non regge la pesantezza delle sue ali e della Storia, che l'ha spazzato via come uno straccio.

[28] GIORGIO BASSANI, *Gli occhiali d'oro*, in *Il romanzo di Ferrara*, cit., p. 262; ma si veda anche p. 263: «di nuovo vidi brillare negli occhi di Fadigati la luce assurda ma inequivocabile di una interna felicità».
[29] Ivi, p. 301.
[30] Ivi, p. 320.
[31] BASSANI, *L'Airone*, cit., p. 93.
[32] BASSANI, *L'airone*, cit., pp. 86-87.

Eppure l'animale, agonizzante, moribondo, una «reliquia» oramai, continua a cercare la vita:

si illudeva […] si illudeva a un punto tale, era chiaro, povero stupido, che se a pensare di sparargli non gli fosse sembrato di stare sparando a se stesso, gli avrebbe tirato immediatamente. E così, se non altro, sarebbe finita.[33]

Limentani sparerà, invece, a se stesso, proprio per non continuare ad illudersi; ma in questo gesto, polarmente rispetto all'airone, cercherà anch'egli la vita: una vita eterna, immutabile, non corruttibile, imbalsamata, come imbalsamata è quella delle bestie che osserva attraverso il vetro e che gli appaiono «magnifiche, tutte, nella loro morte, più vive che se fossero vive».[34]
E sarà solo attraverso il gesto estremo che Edgardo si «meriterà» la vita, come un grande eroe tragico nell'epopea della vita moderna.

[33] Ivi, p. 99.
[34] Ivi, p. 165.

Irene Pagliara

La Spagna come metafora nell'opera di Vittorio Bodini e Leonardo Sciascia

La Spagna costituisce una tappa fondamentale nel percorso letterario di Vittorio Bodini e Leonardo Sciascia. Tuttavia, pur trattandosi di un aspetto la cui importanza è stata pienamente riconosciuta per l'autore salentino, lo stesso non può dirsi per quanto riguarda il racalmutese, di cui si è privilegiata per lungo tempo l'analisi dei rapporti culturali con la Francia. La Spagna non solo rappresenta per i due autori una fertile *humus* attraverso la sua straordinaria tradizione letteraria, ma oltre ad essere collocata al centro di due testi che potremmo definire odeporici – *Corriere spagnolo*[1] e *Ore di Spagna* –. costituisce un riferimento disseminato un po' in tutta la produzione dei due autori e un *leit-motiv* dominante nel carteggio che copre un arco temporale compreso tra il 1954 e il 1960.[2]
Bodini e Sciascia sono due autori indubbiamente molto differenti ma, pur tenendo sempre presenti le rispettive peculiarità, è possibile trovare nei loro percorsi letterari dei punti di coincidenza. Innanzitutto si tratta di due intellettuali che possiamo definire provinciali, in quanto collocati ai margini dei circuiti letterari che gravitavano attorno alle capitali culturali italiane, quali Milano e Firenze. Una condizione, quella di provinciali, vissuta inizialmente in maniera estremamente sofferta, soprattutto da Bodini. Il poeta, infatti, ebbe a suo stesso dire un rapporto di «colluttazione» con la «squallida geografia in cui viviamo senza esserci ancora risolti se ad amarla o ad odiarla»[3] e ciò lo portò ad allontanarsi da essa con un risentimento destinato a trasformarsi progressivamente in «rancore». Proprio il passaggio attraverso Firenze e Roma, ma soprattutto il cammino formativo costituito, sia a livello umano che a livello letterario, dalla permanenza spagnola costituiscono una tappa emblematica ai fini del recupero, o meglio della riscoperta, della propria terra. Il percorso umano e letterario di Bodini è quindi significativamente suddiviso in «quattro vite»,[4] ciascuna delle quali fortemente contrassegnata dal legame con una città: Lecce, Firenze, Roma e Madrid. Lecce è in un primo momento il luogo della formazione e dell'adesione al futurismo, che si configura soprattutto come una forma

[1] Il *Corriere spagnolo* è costituito da una raccolta di reportages di argomento spagnolo curata da A. L. Giannone, poiché il poeta, che più volte aveva manifestato il desiderio di raccogliere le sue prose in un volume unitario, non riuscì mai a portare a compimento il suo progetto, probabilmente trattenuto dalla difficoltà di trovare un filo conduttore che le unificasse. A questo proposito si veda inoltre A. DOLFI, *Autobiografia e racconto: storia di una scrittura negata,* in *Le terre di Carlo V: studi su Vittorio Bodini*, a cura di O. Macrì, E. Bonea e D. Valli. Atti dei convegni di Roma: 1-2-3 dic. 1980. Bari: 9 dic. 1980. Lecce: 10-11-12 dic. 1980, Galatina, Congedo, 1984, pp. 425-456.
[2] V. BODINI-L. SCIASCIA, *Sud come Europa. Carteggio (1954-1960)*, a cura di F. Moliterni, Nardò, Besa, 2011.
[3] V. BODINI, *Lettera pugliese*, in *Panorama dell'arte italiana*, a cura di M. Valsecchi e U. Apollonio, Torino, Lattes, 1951, p. 169.
[4] Per citare l'espressione utilizzata da D. Valli nell'introduzione a A. L. GIANNONE, *Bodini prima della «Luna»*, Lecce, Milella, 1982, p. 10.

di reazione all'ambiente conformista e arretrato della provincia, considerata la persistente matrice crepuscolare e intimista del poeta.[5] L'evoluzione passa poi attraverso il soggiorno fiorentino e quello romano, connotati dall'attraversamento e dal superamento dell'esperienza ermetica e dall'assimilazione delle più diverse tendenze poetiche contemporanee, come il surrealismo.
La svolta nodale è costituita senza dubbio dall'immersione del poeta «nell'inconscio popolare e collettivo della Spagna», che protraendosi dal 1946 al '49 lo conduce anche all'esplorazione di quella «condizione dell'anima» costituita dalla sua terra, da cui scaturisce la costruzione del mito della «città barocca vedova del suo tempo».[6]
Anche Sciascia, da parte sua, ha intrattenuto un rapporto controverso con la sua sicilitudine, di cui ha messo puntualmente in evidenza i mali, pur nella consapevolezza di non esserne esente e quindi senza cadere in quella trappola del sicilianismo che aveva spesso spinto gli scrittori siciliani ad un eccesso di carità di patria nell'analizzare i tratti negativi del loro popolo. Nonostante egli considerasse la sua Racalmuto-Regalpetra[7] come «l'osservatorio migliore per cogliere le trasformazioni della vita sociale, e i suoi compaesani (e in particolare i contadini più anziani e semi-analfabeti) come gli interlocutori più affidabili, dai discorsi dei quali poteva raccogliere insospettabili lampi di verità»,[8] Sciascia era consapevole della necessità di una giusta distanza per poter osservare in maniera oggettiva la sua terra. [9]
Pertanto, un po' alla maniera dei viaggiatori stranieri delle *Lettere persiane* di Montesquieu, i due intellettuali cercano di acquisire un certo distacco nei confronti del proprio paese e trovano tale distacco proprio grazie alla Spagna. La Spagna viene a rappresentare così una sorta di «lente d'ingrandimento, una scorciatoia formativa che consente un pieno recupero dell'identità culturale e una riappropriazione del proprio essere provinciali. Ben si adattano, dunque, ad ambedue le significative parole di Sciascia:

> Provincialismo non è il vivere in provincia e il fare della provincia oggetto di rappresentazione […] provincialismo è il serrarsi nella provincia con appagamento, con soddisfazione, considerandone inamovibili e impareggiabili i modi di essere, le regole, i comportamenti; e senza mai guardare a quel che fuori della provincia accade, senza riceverne avvertimenti, stimoli, provocazioni al pensare feconde, alla visione della realtà fermentanti.[10]

La distanza dal provincialismo inteso in tal modo è dimostrata anche dal contributo che questi due autori hanno dato alla crescita culturale delle loro terre, attraverso

[5] Ivi, pp. 17-40.
[6] Ivi, p. 66. D'altra parte, come affermò Macrì, fu proprio il soggiorno madrileno a riattivare e formalizzare «l'ancestrale-inerte sostrato salentino», in O. MACRÌ, *Poesia grafica di Vittorio Bodini*, in «L'Albero», fasc. XX, n. 51, 1974, p. 76.
[7] Il toponimo Regalpetra è un'invenzione di Sciascia, che vuole alludere al libro di Nino Savarese, *I fatti di Petra*.
[8] G. TRAINA, *Una problematica modernità. Verità pubblica e scrittura a nascondere in Leonardo Sciascia*, Acireale-Roma, Bonanno Editore, 2009, p. 17.
[9] Come scrive sul primo numero di «Galleria»: «Quando saremo lontani da questo piccolo paese in cui siamo nati e viviamo, quando finalmente ci sentiremo nascere dentro amore e nostalgia per le cose che ci circondano e mortalmente ci annoiano […] la lontananza darà dolci cadenze alla noia di oggi e all'angustia; e diventerà un po' amore quel che ora è insofferenza e reazione», in L. SCIASCIA, *Paese con figure*, in «Galleria», I, 1, agosto 1949, p. 21.
[10] ID., *L'Omnibus di Longanesi*, in *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Palermo, Sellerio, 1989, p. 111.

l'attività di direttori di rivista: rispettivamente «L'Esperienza poetica»[11] per Bodini e «Galleria»[12] per Sciascia. Proprio in virtù di questo ruolo, Bodini e Sciascia ebbero modo di entrare in contatto epistolare,[13] come testimonia una lettera scritta dal racalmutese del 12 giugno 1954, in cui dice: «Avrei voluto scriverle anche per proporle uno scambio tra "Galleria" (che le spedisco a parte, insieme ai primi tre libretti di una collezioncina di quaderni) e "L'Esperienza poetica"».[14] Inizia così una corrispondenza tra i due autori, più fitta nel periodo che va dal 1954 al 1957, ma che si prolunga fino al 1960 comprendendo 77 pezzi, tra lettere, biglietti e cartoline postali[15] ed è volta soprattutto al raggiungimento di una proficua collaborazione a vantaggio delle rispettive riviste, con particolare riguardo ai comuni interessi verso la letteratura spagnola.

Da questo carteggio emergono due principali motivi di interesse. Da una parte si tratta di una testimonianza di quella «cospirazione provinciale»,[16] cioè di quella situazione nuova costituita da una tendenza di rinnovamento, di cui «L'Esperienza poetica» si fece portavoce. Tale rinnovamento doveva partire proprio dalla provincia, non intesa come espressione campanilistica, ma come portatrice di istanze concrete e autentiche rispetto all'astrattezza e all'artificiosità dell'identità nazionale e quindi espressione di una terza via sperimentale nel dibattito tra postermetismo e neorealismo che si era sviluppato nel secondo dopoguerra. Ciò è testimoniato da una lettera di Bodini a Sciascia: «È sorprendente che un tale volume di interessi letterari passi oggi fra Racalmuto e Lecce, poniamo, e su un piano di dignità ormai ignoto ai grandi centri nazionali. Ho l'impressione che stiamo lavorando a creare una situazione nuova!».[17] Una via di sperimentazione letteraria che sarà poi proseguita dalla più famosa rivista bolognese «Officina» di Leonetti, Roversi e Pasolini e dal «Verri» di Anceschi.

Dall'altra parte, invece, il carteggio si rivela particolarmente interessante in quanto documenta l'apertura dei due letterati alle influenze della cultura europea. Una

[11] «L'Esperienza poetica», trimestrale di poesia e di critica, fu fondata e diretta da Vittorio Bodini a Lecce tra il 1954 e il 1956. La rivista era articolata in quattro sezioni: *Poesia*, *Saggi*, *Saletta* – riservata alle polemiche letterarie – e *I libri*, dove si collocavano le recensioni. Cfr. A.L. GIANNONE, *Modernità del Salento*, Galatina, Congedo, 2009, pp. 61-63. È possibile leggere tutti i fascicoli della rivista nella ristampa anastatica curata da Armida Marasco: *L'Esperienza poetica, Rivista trimestrale di poesia e di critica (1954-1956)*, con Introduzione e Indici di A. Marasco, Galatina, Congedo, 1980.

[12] «Galleria» è una rivista bimestrale di cultura, fondata nel 1949 a Caltanissetta e diretta da Leonardo Sciascia dal 1950 fino alla sua morte. Durante il suo lungo iter, la rivista ha modificato profondamente la sua fisionomia, passando dalle tematiche regionali e dai vari aspetti della cultura meridionale a interessi più specificamente poetici e narrativi, diventando una rassegna letteraria di ampio respiro, rivolta verso la letteratura italiana e straniera, in E. MONDELLO, *Gli anni delle riviste. Le riviste letterarie dal 1945 agli anni Ottanta*, Lecce, Milella, 1985, p. 116.

[13] In realtà, a segnalare la rivista di Bodini allo scrittore siciliano era stato lo scrittore calabrese Mario La Cava, suo amico e corrispondente, come si può riscontrare nella lettera scritta da quest'ultimo a Sciascia nel giugno del 1954: «Hai visto la rivista «L'Esperienza poetica» diretta da Vittorio Bodini a Bari? Che te ne pare?». A tale domanda il racalmutese aveva risposto: «Non conosco la rivista di Bodini. Scriverò per averla», cosa che poi accade puntualmente. Si rimanda a tal proposito a M. LA CAVA-L.SCIASCIA, *Lettere dal centro del mondo (1951-1988)*, a cura di M. Curcio e L. Tassoni, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino Editore, 2012, pp. 159-161.

[14] Lettera 2, in V. BODINI-L. SCIASCIA, *Sud come Europa. Carteggio (1954-1960)*, cit., pp. 24-25.

[15] Ivi, p. 8.

[16] Così era significativamente intitolato l'editoriale di Bodini apparso su «L'Esperienza poetica» nel n. 5-6 del gennaio-giugno 1955.

[17] Lettera 3 in V. BODINI-L. SCIASCIA, *Sud come Europa. Carteggio (1954-1960)*, cit., p. 27.

tendenza comune a molti intellettuali del tempo, impegnati nella traduzione di opere di autori provenienti da ogni parte non solo d'Europa, ma anche del mondo.[18] Per citare le parole di Cesare Pavese, gli intellettuali italiani in quel periodo scoprirono l'Italia «cercando gli uomini e le parole in America, in Russia, in Francia, nella Spagna».[19] Anche Bodini e Sciascia, in un certo senso, scoprono la loro terra attraverso la riflessione su autori stranieri e in maniera specifica sulla letteratura spagnola. Questa comune passione, che costituisce tra l'altro un filo conduttore dell'intero scambio epistolare, sfocerà in una serie di iniziative, le più significative delle quali sono un numero di «Galleria» interamente dedicato alla letteratura spagnola contemporanea, curato da Bodini, e il progetto di una collana dedicata alla cultura mediterranea.

Tuttavia se il numero monografico di «Galleria» vide la luce nel 1955, annoverando testi di Luis Cernuda, Dàmaso Alonso, Carlo Bo, Pedro Salinas, Blas de Otero, José Hierro, Gabriel Celaya, Carlos Bousoño, José Maria Valverde e Vicente Gaos,[20] la realizzazione della collana – che si sarebbe poi intitolata «Mediterranea» e sarebbe uscita per la casa editrice di Salvatore Sciascia – pur partendo da un'idea proposta proprio da Bodini,[21] sarebbe stata portata avanti dal solo Sciascia.[22]

Non bisogna dimenticare che la promozione per la diffusione della conoscenza della letteratura spagnola in Italia passa anche attraverso gli studi e le attività di traduzione dei due autori. Occorre però puntualizzare che, mentre Bodini è stato un ispanista a tutto tondo, avendo ricoperto la cattedra di Letteratura spagnola nel corso di Lingue e letterature straniere presso l'Università di Bari a partire dal 1952 ed essendosi dedicato a importanti e impegnativi progetti di traduzione, Sciascia può essere a buona ragione considerato un autodidatta poiché lui stesso affermò di aver appreso lo spagnolo leggendo le opere di Ortega y Gasset.[23]

La produzione di Bodini ispanista è molto vasta e spazia dalle traduzioni agli studi monografici, manifestando un interesse che si concentra in particolare su due periodi: la stagione barocca e quella del surrealismo. Non a caso se si considera che il periodo barocco ha costituito il *siglo de oro* non solo per la Spagna, ma anche per la sua

[18] E in particolare dall'America, basti pensare all'antologia *Americana*, curata da Vittorini e Pavese ed edita da Bompiani nel 1941.

[19] D. LAJOLO, *Il "vizio assurdo". Storia di Cesare Pavese*, Milano, Il Saggiatore, 1960, p. 156.

[20] E. GONZÁLEZ DE SANDE, *Leonardo Sciascia e la cultura spagnola*, Catania, La Catinella, 2009, p. 124.

[21] A testimonianza di ciò si può citare la lettera inviata da Bodini a Sciascia il 20 settembre 1956: «mi pare che ci sia una tentazione molto intelligente da parte tua in quest'accostamento alla Spagna. Non invano la Sicilia e il Reame... Dovremmo estendere il lavoro al mondo arabo. Fare una collana (che potremo dirigere assieme) di testi antichi e moderni, arabi, spagnoli, portoghesi, catalani e magari provenzali. Muoverci nell'unità culturale meridionale. Sopra tutto però il mondo arabo-ispanico dovrebbe essere il nostro obiettivo», Lettera 65 in V. BODINI-L. SCIASCIA, *Sud come Europa. Carteggio (1954-1960)*, cit., p. 130.

[22] Come appare evidente dall'ultima lettera del carteggio, inviata da Sciascia a Bodini il 2 febbraio 1960: «Inutile dirti quanto, sempre, gradita mi sarebbe la tua collaborazione a "Galleria"; e quanto gradite mi sarebbero tue proposte per una collaborazione più larga - ai "quaderni" e alla nuova collana "Mediterranea" di cui è già uscito il primo numero (il brasiliano Mendes) e sta per uscire il secondo (l'Alexaindre di Puccini)», Lettera 77, ivi, p. 157.

[23] Sciascia stesso, in *Ore di Spagna*, afferma: «io avevo allora cominciato a studiare un po' la lingua spagnola servendomi di uno di quei manuali popolari dell'editore Sonzogno; ma dal momento in cui ebbi le *Obras* di Ortega, lasciai da parte il manuale […] Così sulle *Obras* di Ortega ho appreso quel po' di spagnolo che so (e lo so da sordomuto: a leggerlo soltanto)», in L. SCIASCIA, *Ore di Spagna*, a cura di N. Tedesco, Milano, Bompiani, 2000, p. 32.

Lecce.[24] Tra le traduzioni si possono ricordare il *Don Chisciotte* di Cervantes, i *Sonetti amorosi e morali* di Quevedo, il *Teatro* di Lorca – solo per citare le maggiori – a cui vanno aggiunti i lavori monografici su Góngora, Calderón e la selezione antologica sui poeti surrealisti.[25] Anche Sciascia, da parte sua, si cimentò nella traduzione dapprima di componimenti di limitata estensione, come il lorchiano *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* o il poema *Lampedusa* di Guillén, e poi di un'intera opera con *La velada en Benincarlò* di Manuel Azaña per la casa editrice Einaudi.

Oltre a questo tratto di animatori della cultura provinciale, attraverso l'attività di direttori di rivista e l'apertura alle influenze della cultura europea, Bodini e Sciascia presentano ulteriori aspetti comuni poiché entrambi mettono la Spagna al centro delle due opere che abbiamo già definito odeporiche, in quanto scaturiscono dal contatto diretto con il territorio iberico: *Corriere spagnolo* e *Ore di Spagna*.

Il *Corriere spagnolo* raccoglie un gruppo consistente di *reportages* e prose, dalla storia editoriale abbastanza complessa. Infatti, questi componimenti, frutto della fondamentale esperienza del viaggio, sono comparsi a varie riprese su diverse riviste e quotidiani tra il 1947 e il 1954 e quindi sia nel periodo della permanenza madrilena[26] che dopo il ritorno in Italia.[27] Quest'opera costituisce un «"singolare" taccuino di viaggio» in cui l'esplorazione del paese straniero va di pari passo con la «"riscoperta" delle proprie radici e della propria terra».[28] Il modello del *reportage* è solo un punto di partenza dal quale Bodini trae spunto prendendo in considerazione gli aspetti più tipici delle tradizioni spagnole, come il *flamenco*, la *corrida*, i *serenos* e molti altri, che non vengono però messi al centro dell'osservazione tanto per la loro peculiarità esteriore e manifesta, quanto piuttosto per il loro costituire delle chiavi di lettura privilegiate di quel fondo oscuro dell'anima che agita la dimensione invisibile e sconosciuta della Spagna come del suo Sud. Proprio per questo è possibile mettere a confronto le prose di argomento spagnolo con quelle salentine,[29] poiché esiste una certa continuità di tematiche e una grande somiglianza nel metodo d'indagine utilizzato dall'autore nel suo scavo nell'inconscio collettivo del popolo.

Così, attraverso un'accurata indagine condotta sulla base di una categoria interpretativa ricavata dall'osservazione delle manifestazioni più tipiche del folclore, Bodini arriva a comprendere che, tra le molteplici analogie e differenze, l'elemento

[24] Infatti, nella prosa *Barocco del Sud* scrive: «Lecce non ha conosciuto che un grande amore, la cui memoria è così gelosamente esclusiva da farla sembrare ancora oggi una città del Seicento» e ancora «è una citta vedova del suo tempo» dove domina il «sentimento che la storia non vi riesca a procedere», in V. BODINI, *Barocco del Sud*, a cura di A. L. Giannone, Nardò, Besa, 2003, p. 79.

[25] Per una trattazione esaustiva sull'attività di Bodini ispanista si rinvia al saggio di Oreste Macrì, *Vittorio Bodini ispanista*, in *Le terre di Carlo V*, cit., pp. 625-679.

[26] Bodini si recò in Spagna alla fine del 1946 per svolgere attività di ricerca presso l'Istituto italiano di cultura di Madrid, dal momento che aveva ricevuto una borsa di studio dal Ministero degli esteri spagnolo della durata di sei mesi. In realtà, sarebbe rimasto in Spagna per ben due anni dedicandosi anche ad altre attività, come quella di antiquario, per proseguire quella che si sarebbe rivelata una fondamentale esperienza artistica ed umana.

[27] Le prime prose di corrispondenza dalla Spagna vennero pubblicate già dal 1946 su «Risorgimento liberale», ma il nucleo più consistente è quello che trovò spazio sulla terza pagina de «La Gazzetta del Mezzogiorno» dal 1951 al 1954. Il titolo *Corriere spagnolo* era stato effettivamente utilizzato da Bodini per tre prose che avevano visto la luce sul periodico salentino «Libera voce» nel 1947, in A.L. GIANNONE, *Bodini prima della «Luna»*, cit., pp. 69-70.

[28] ID., *Introduzione* a V. BODINI, *Corriere spagnolo (1947-54)*, Lecce, Manni, 1987, p. 7.

[29] Raccolte per lo più in *Barocco del Sud*, cit.

realmente unificante tra il popolo iberico e quello salentino è il sentimento spiccatamente tragico della vita. Una pena del vivere che non interessa singoli individui, ma interi popoli e che probabilmente ha una radice storica da ricercare nel sentimento di esclusione che caratterizza i popoli emarginati dal flusso della grande storia, impegnati più a contemplare e rimpiangere la grandezza di un tempo che a vivere il presente.[30] Tutto ciò sfocia in manifestazioni differenti, quali i movimenti tellurici del flamenco, le urla angosciose dei *serenos*,[31] la sfida contro la morte che anima le corride in Spagna da una parte e i lugubri lamenti dei carrettieri pugliesi e il Barocco leccese dall'altra, sfumature varie di un medesimo «viluppo inestricabile di pene segrete»[32] che trova sfogo nella spasmodica messa a tacere del vuoto esistenziale. In questo modo tali espressioni vengono a configurarsi come una sorte di correlativo oggettivo della sofferenza del vivere, ostentazioni esteriori volte al soffocamento del sentimento del nulla, l'*horror vacui* che attanaglia l'anima spagnola come quella meridionale.

Per quel che riguarda *Ore di Spagna*, che si configura come una sorta di viaggio compiuto in dieci acuti capitoli accompagnati dalle suggestive fotografie di Ferdinando Scianna attraverso le «cose di Spagna», si tratta sicuramente dell'opera sciasciana in cui il riferimento alla Spagna è più sistematico. Tuttavia, considerato che l'amore dell'autore per la Spagna, la sua storia e la sua cultura,[33] si rivela abbastanza precocemente e si alimenta in un arco di tempo più che quarantennale[34] – dal 1945 al 1985 circa – è naturale che sia possibile rinvenire dei preziosi riferimenti anche nel resto della produzione del racalmutese, poiché è frequente il ricorso al parallelo tra i concetti di *hispanidad*[35] e sicilitudine, considerati «modulazioni tonali di un analogico comune sentire».[36]

Dal momento che al centro di buona parte dell'opera di Sciascia campeggia la riflessione sulla Sicilia e sui siciliani, ricorrenti sono i legami con la situazione spagnola, poiché «se la Spagna è, come qualcuno ha detto, più che una nazione un modo di essere, è un modo di essere anche la Sicilia; e il più vicino che si possa

[30] Un sentimento ben espresso dall'autore anche nella poesia *Con il tramonto su una spalla*, in cui le tracce di un passato glorioso vengono accostate alla rovina del presente, cfr. V. BODINI, *Dopo la luna*, a cura di A. Mangione, Nardò, Besa, 2009, pp. 83-85.

[31] Si potrebbe ravvisare in questo aspetto un'eco leopardiana e in particolare un'analogia con il canto dell'artigiano che, ne *La sera del dì di festa*, giungendo in lontananza mette in moto nel poeta un meccanismo riflessivo, che lo porta a meditare sul tempo che nel suo scorrere vanifica «ogni umano accidente» e travolge il destino dei popoli, destinati a non lasciare alcuna traccia di sé.

[32] A.L. GIANNONE, *Bodini prima della «Luna»*, cit., p. 74.

[33] Si rimanda a questo proposito al saggio di V. GONZÁLEZ MARTÍN, *España en la obra de Leonardo Sciascia*, in «Cuadernos de Filología Italiana», n.7, 2000, pp. 733-756.

[34] In una delle sue prime opere, *Le parrocchie di Regalpetra*, Sciascia aveva affermato: «Avevo la Spagna nel cuore» e a distanza di anni poteva ancora dichiarare: «Ho scritto più di venticinque anni fa, in quello che considero il mio primo libro: "Avevo la Spagna nel cuore". L'ho ancora»: *Ore di Spagna*, Milano, Bompiani, 2000, p. 28.

[35] Concetto elaborato dal saggista spagnolo Américo Castro e che costituisce la base su cui Sciascia crea la sua ontologia regionale.

[36] S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Introduzione* a E. GONZÁLEZ DE SANDE, *Leonardo Sciascia e la cultura spagnola*, cit., p. 7.

immaginare al modo di essere spagnolo».[37] Così, come in una specie di «gioco degli specchi»,[38] in tutta la sua opera la Sicilia si riflette nella Spagna e viceversa. Spagna come Salento e Spagna come Sicilia, dunque, tanto che parafrasando lo Sciascia de *L'antimonio* potremmo dire che la storia spagnola si è realizzata attraverso un ingrandimento operato dal Padreterno proprio del Mezzogiorno italiano, tante sono le analogie e le somiglianze. I due autori, in effetti, pur non negando le differenze, sono propensi ad uno sguardo assimilante, sostenuto anche dalla consapevolezza di appartenere ad uno stesso contesto storico-culturale.[39] Le vicende storiche accomunano da sempre queste due terre, che hanno conosciuto una profonda influenza araba. Tutto ciò ha portato i due autori a sviluppare delle tesi per certi versi parallele sulla peculiare condizione esistenziale dei propri popoli.
Secondo Bodini, come abbiamo detto, sia nel Salento che in Spagna vi è un sentimento tragico della vita, che prende forma in diverse manifestazioni esteriori ma che ha origine dal simile senso di emarginazione che questi popoli hanno dovuto subire rispetto ai grandi eventi storici. Questa tesi trova un certo riscontro anche negli scritti del siciliano, poiché anche secondo Sciascia è stato proprio il susseguirsi degli avvenimenti storici a determinare il carattere dei siciliani, dominato dall'insicurezza, considerata tra l'altro da Castro una costante dell'*hispanidad*. Un'insicurezza implicata dal mare che circonda l'isola e nel corso dei secoli ha portato con sé diversi conquistatori, rendendo la Sicilia vulnerabile a qualsiasi azione politica e militare e influenzando di conseguenza il carattere dei siciliani, dominato dal fatalismo, dalla diffidenza e dall'incapacità di stabilire dei rapporti al di fuori degli affetti.
Le due posizioni presentano certi aspetti condivisi, ma bisogna considerare che Bodini ritiene che nella determinazione del carattere salentino sia fondamentale anche il paesaggio, metafisicamente opprimente, in cui un «altissimo cielo» sembra schiacciare ogni cosa, vegetazione compresa. Sciascia, invece, rifiuta l'idea che la «dimora vitale» abbia un'influenza nella formazione del carattere dei siciliani, probabilmente anche per sancire la sua posizione antigattopardesca e contraria a quell'«astrazione geografico-climatica» che era per l'autore la Sicilia di Tomasi di Lampedusa.
Ma ci sono molti altri punti di contatto nelle osservazioni scaturite dai due autori sulla propria realtà provinciale e su quella spagnola, come ad esempio la constatazione dell'ossessione nutrita nei confronti della donna e del matriarcato che domina i rapporti tra i due sessi. Bodini considera la «disarmonia dei sessi»

[37] L. SCIASCIA, *Pirandello e la Sicilia*, in *Opere (1984-1989)*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 2004, p. 1045.
[38] Basti pensare al racconto *L'antimonio* – contenuto nella seconda edizione degli *Zii di Sicilia* (1961) – ambientato durante la guerra civile spagnola, un evento centrale nella formazione culturale e politica dell'autore.
[39] Si possono confrontare a tal proposito le parole di Bodini: «Io sono quasi spagnolo: sono un italiano del Sud, e questa dovrebbe essere la vera capitale del mio paese. Vi è in noi la medesima combinazione di follia e di realismo, le stesse inerzie febbrili, lo stesso bianco della calce contro il cielo. E il basilico, la chiocciola, il gelsomino sono parole che pronunziamo con l'identica intimità un po' dialettale, come se le accompagnassimo d'una strizzatina d'occhi. In Italia queste cose non le capiscono: vi son considerate costumi di arretrate province meridionali», V. BODINI, *Madrileno a Madrid*, in *Corriere spagnolo*, cit., p. 93, con quelle di Sciascia: «Ma nonostante tanta reciproca estraneità (un tempo forse qualcosa di peggio: insofferenza, odio), andare per la Spagna è, per un siciliano, un continuo insorgere della memoria storica, un continuo affiorare di legami, di corrispondenze, di "cristallizzazioni"», L. SCIASCIA, *Ore di Spagna*, cit., p. 45.

imperante nel suo Sud come la causa principale di quest'ossessione, tanto che osserva: «Non c'è nessun paese dove si disegnino su tutte le superfici disponibili tante donne nude come nell'Italia meridionale»[40] e questa appare come una conseguenza dell'esistenza di

> una quotazione segreta, una Borsa delle donne in ciascun paese, e quando con la maldicenza e l'ostilità esse pongono ripari o reagiscono alla caduta di un titolo, si può star certi che non lo fanno in nome di alti principi morali, ma per il danno che di riflesso ne deriverebbe alla loro quotazione.[41]

L'autore, infatti, mette in evidenza come sia in Spagna sia nel Meridione le donne siano scaltre e, pur facendosi passare per vittime, in realtà «con occulto dispotismo esercitano ogni effettivo potere, tenendo nel pugno la vita della società».[42] Questo è all'origine di quell'atrofia dei sentimenti che caratterizza il Sud, per cui anche l'amore si riduce ad una pura convenzione messa in atto sotto l'attenta regia delle madri, che allevano le figlie come reclute di un corpo militare. Perciò il problema del Mezzogiorno diventa il «problema della mezzanotte», dell'irriducibile incomprensione tra i due sessi che si traduce nella conduzione di una vita pressoché separata, alimentando una vera e propria ossessione per la donna.
Una caratteristica, questa, che viene messa in rilievo anche da Sciascia, secondo cui il dongiovannismo è una parte costante della sicilitudine che deriva dalla separazione a cui uomini e donne sono destinati sin dalla più tenera età, cosicché, come dice Brancati: «il vagheggiamento della donna è tale che non regge alla presenza di lei».[43]
E lo stesso racalmutese sottolinea come all'origine di questa situazione vi sia uno «spaventoso conformismo sociale» tenuto in piedi da «un matriarcato sotterraneo, quasi invisibile» esercitato da madri e suocere.
Secondo Sciascia:

> molte disgrazie, molte tragedie del Sud, ci sono venute dalle donne, soprattutto quando diventano madri. Le donne del Mezzogiorno hanno questo di terribile. Quanti delitti d'onore sono stati provocati, istigati o incoraggiati dalle donne! Dalle donne madri, dalle donne suocere. Eccole di colpo capaci delle peggiori nefandezze per rifarsi delle vessazioni da esse stesse subite durante la giovinezza, col ricorso a uno spaventoso conformismo sociale.[44]

Negli anni Settanta però questa polemica antimatriarcale è stata erroneamente interpretata come una lotta antifemminista. In realtà, ciò che Sciascia condanna è quell'abuso di potere perpetrato ai danni delle stesse giovani donne, le quali hanno conosciuto una significativa liberazione in seguito allo sbarco alleato in Sicilia[45] che,

---

[40] V. BODINI, *L'amore in Puglia ha il muso storto*, in *Barocco del Sud*, cit., p. 104.
[41] *Ibid*.
[42] ID., *Corriere spagnolo*, cit., p. 51.
[43] L. SCIASCIA, *La Sicilia come metafora*, intervista di M. Padovani, Milano, Mondadori, 1979, p. 16. Sempre in questa intervista, Sciascia afferma: «dopo l'asilo, si veniva separati dalle bambine; quando suonava la campanella, loro uscivano da scuola per prime, e noi qualche minuto dopo. Era difficile avere rapporti di qualsiasi tipo con una ragazza, non si stava mai fuori insieme […] Nei discorsi che facevamo, tra noi adolescenti, sul sesso, si mescolavano il romanticismo più strampalato ai termini più crudi: eravamo, *in fieri*, dei tipici personaggi alla Brancati», ivi, p. 15.
[44] Ivi, p. 14.
[45] Non a caso Sciascia fa perdere al suo personaggio Candido – in *Candido ovvero Un sogno fatto in Sicilia* – la madre proprio al momento dell'arrivo dei soldati americani a Palermo.

portando il benessere e il consumismo, ha inferto un duro colpo al matriarcato poiché con la costruzione di nuove case «i figli (e le nuore) hanno abbandonato i vecchi focolari tirannici delle madri minandone, almeno in parte, il sistema di potere».[46]
E d'altra parte, alla base di tutti questi meccanismi sociali vi è l'enorme influenza esercitata dalla religione cattolica sulla morale e sui comportamenti, soprattutto in seguito alla rigida applicazione della mentalità controriformistica, fortemente sostenuta proprio dalla monarchia spagnola e messa in atto attraverso il braccio dell'Inquisizione,[47] non solo in territorio iberico ma anche in quello del Reame.
La forte impostazione religiosa della società meridionale e di quella spagnola emerge anche nelle celebrazioni delle festività religiose. È interessante notare come le osservazioni suscitate ai due autori dalla partecipazione ai riti della Settimana Santa possano presentare dei punti di coincidenza. Entrambi, come si può leggere in *Cristo sull'Escorial* di Bodini comparso per la prima volta nel 1951 su «La Gazzetta del Mezzogiorno» e in un articolo di Sciascia del 1985, ora raccolto in *Ore di Spagna*, restano particolarmente colpiti da alcune differenze, come la presenza dei soldati alla processione, con elmi e fucili. Bodini, infatti, nonostante noti la somiglianza del simulacro del Cristo morto con quelli venerati nel suo Sud, sottolinea come appaiano una novità

> i soldati che lo circondavano,in doppia fila, con gli elmi in capo e i fucili bilanciati nella destra scandendo un passo lento e marziale con un'aria di feroce cordoglio, come se fossero state le esequie d'un generale morto sul campo, in cui sia d'uopo manifestare fierezza per quella morte e insieme il proposito di vendicarla.[48]

Una presenza che conferiva un aspetto marziale al corteo e che sembrava però implicare allo stesso tempo fierezza e proposito di vendetta, sentimenti non proprio in linea con lo spirito cristiano.
Simile è l'impressione suscitata dalla visione dei riti della *Semana Santa* in Sciascia:

> al ricordo della guerra civile del '36-'39 ci riporta pure, a Granada, la sfilata in processione della polizia. Tra il fercolo col Cristo confortato dall'Angelo (e con San Pietro che dorme discosto) e quello della Madonna - un cono di spumeggiante ricamo bianco ed oro con al vertice una testa di bambina - la polizia sfila interminabilmente, generale e ufficiali che aprono la sfilata, ciascuno portando quella specie di alabarda che in Sicilia è delle confraternite artigiane. I lunghi fucili, nuovi o ben lubrificati, inclinati sulla spalla destra, la canna verso l'alto; le mitragliette corte e leggere impugnate invece dalle donne-poliziotto, il dito sul grilletto.[49]

Un altro elemento che attira la curiosità dei due autori è la *saeta*, un canto della famiglia dei canti gitani, la cui particolarità suscita diverse emozioni in Bodini, che ne mette in evidenza la violenza lacerante e la somiglianza ai canti del peccato e della passione: «si alzò un grido disperato di donna, oscillò come una freccia mal

[46] *Ibid*.
[47] L'Inquisizione è uno dei temi su cui maggiormente si è concentrata l'attenzione di Sciascia, che più volte aveva dichiarato la sua predilezione per *Morte dell'inquisitore*, l'unico vero e proprio saggio storico dell'autore incentrato sulla figura del monaco racalmutese fra Diego La Matina, accusato di un'imprecisata eresia e protagonista di un avvenimento unico nella storia dell'Inquisizione, l'uccisione dell'inquisitore durante un interrogatorio nel 1657.
[48] V. BODINI, *Corriere spagnolo*, cit., p. 106.
[49] L. SCIASCIA, *Ore di Spagna*, cit., p. 48.

conficcata e tenace, che il vento non riusciva a scuotersi. Risultò che quel grido era un canto»;[50] e in Sciascia, che ne esalta il carattere sospensivo e di rapimento estatico: «dà l'impressione di un raptus – di un rapimento amoroso, sensuale e sessuale; di un deliquio estatico e, saremmo tentati di aggiungere, estetico».[51]
Comune a Bodini e Sciascia è infine l'ammirazione per gli scrittori spagnoli, e in particolare quelli della Generazione del '27, che non restano soltanto degli esempi artistici e poetici, ma diventano dei veri e propri modelli civili, emblemi della ragione che non ha piegato la testa davanti alla violenza e alla brutalità. Un esempio su tutti è quello di Lorca fucilato, che secondo Bodini rappresenta un caso di «poesia pagata con la vita».[52] Era questo il titolo di un bellissimo articolo pubblicato dall'autore sulla «Gazzetta del Mezzogiorno» nel 1953, in cui respingeva le varie ipotesi formulate su di una morte per errore, dovuta all'omosessualità del poeta o addirittura ad una faida familiare legata a motivi di interesse, e metteva in evidenza come la vera causa dell'assassinio fosse il suo *Romancero gitano*, proprio per la netta presa di posizione dell'«Andaluso universale» a favore degli oppressi contro i soprusi perpetrati dalla Guardia civile.[53]
La stessa passione letteraria si ritrova in Sciascia, per il quale ad esempio il *Chisciotte* era una di quelle poche opere a poter essere considerate patrimonio per l'umanità[54] e d'altra parte il chisciottismo, la volontà di lottare senza speranza di vittoria, si ritrova in molti dei suoi personaggi che lottano contro la mafia e contro la corruzione.
L'interesse del racalmutese, tuttavia, si concentra soprattutto sulla letteratura del Novecento e in particolare sulla «splendida pleiade» rappresentata dai poeti della Generazione del '27, di cui ammira il sentimento di amicizia reciproca e il forte legame con il popolo e con la loro «terra insanguinata» dalla tragedia della guerra civile.[55] Proprio grazie alla «Spagna della fraternità dei poeti, della fraternità dei poeti col popolo: col popolo che avrebbe dato inizio alla Resistenza europea» Sciascia riesce a trovare ragioni al suo «istintivo antifascismo», dando «poesia alle idee».[56]
In questo modo appare evidente il filo rosso che collega questi due autori provinciali a quella terra che per diversi secoli era stata la capitale del loro Reame. La Spagna

[50] V. BODINI, *Corriere spagnolo*, cit., p. 105.
[51] L. SCIASCIA, *Ore di Spagna*, cit., p. 49.
[52] Cfr. A. L. GIANNONE, *"Una poesia pagata con la vita": Lorca nell'interpretazione di Vittorio Bodini*, in *Studi sulla letteratura italiana della modernità. Per Angelo R. Pupino*, a cura di E. Candela, Napoli, Liguori Editore, 2009, pp. 197-207.
[53] Ivi, p. 204.
[54] Emblematico a tal proposito è il ruolo chiave affidato a quest'opera nel suo *Il contesto. Una parodia*, come si evince da queste parole: « Scrisse per più di due ore. Rilesse. Bene. Benissimo. Forse sono le sole pagine mie che resteranno: un documento. Piegò in due il documento. E dove lo metto? Il *Don Chisciotte*, *Guerra e pace*, la *Recherche*? Un libro da salvare, un libro che salvi il documento. Scelse, naturalmente il *Don Chisciotte*», in L. SCIASCIA, *Il Contesto. Una parodia*, Torino, Einaudi, 1971, p. 109.
[55] La guerra civile spagnola ha costituito per Sciascia una tappa fondamentale nell'ambito della sua maturazione esistenziale e politica e ciò può essere testimoniato dai pensieri che egli fa esprimere all'umile zolfataro protagonista de *L'antimonio*: «Sapete che cosa è stata la guerra di Spagna? Che cosa è stata veramente? Se non lo sapete, non capirete mai quel che sotto i vostri occhi oggi accade, non capirete mai niente del fascismo del comunismo della religione dell'uomo, niente di niente capirete mai: perché tutti gli errori e le speranze del mondo si sono concentrati in quella guerra; come una lente concentra i raggi del sole e dà il fuoco, così la Spagna di tutte le speranze e gli errori del mondo si accese: e di quel fuoco oggi crepita il mondo», ID., *L'antimonio*, in *Opere (1956-1971)*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 1987, pp. 360-361.
[56] ID., *Ore di Spagna*, cit., p. 28.

acquisisce nella loro ricerca la valenza di una metafora, che ha la funzione di consentire una comprensione più profonda realizzata anche attraverso la proiezione dei metaforizzanti tratti salienti dell’anima iberica sulla metaforizzata dimensione del Mezzogiorno e nella variante salentina di Bodini e in quella siciliana di Sciascia.

Emilio Speciale

Una rivista per Leopardi

All’indomani delle celebrazioni per il secondo centenario della nascita di Leopardi, nell’ormai lontano 1998, restavano a futura memoria soprattutto convegni ed incontri, letture e commemorazioni varie. Nell’immediatezza, e più spesso negli anni a venire, queste lodevolissime manifestazioni trovarono rifugio e concretezza nelle pagine di cataloghi e di atti, spesso pagine patinate ed esteticamente accattivanti. Quell’anno si è voluto procedere, con intelligenza, a macchia d’olio sul territorio italiano e le realtà locali coinvolte sono state tante e – in maniera del tutto autonoma e sovente in concorrenza – si sono fatte promotrici della diffusione della conoscenza di Giacomo Leopardi. Di conseguenza innumerevoli sono stati i festeggiamenti non solo nella natia Recanati, ma anche nelle altre città che hanno accolto negli anni il fuggitivo (Milano, Bologna, Pisa, Firenze, Napoli) e in altri centri, piccoli e grandi, dentro e fuori l’Italia. Attorno a quell’anno, oltre ai preziosi cataloghi di mostre e agli atti di convegni, gli studiosi di Leopardi misero a punto dei lavori che restano solidamente – come già per le celebrazioni del primo centenario con l’edizione carducciana dello *Zibaldone* – nella bibliografia leopardiana da citare, come ad esempio l’edizione dell’epistolario a cura di Franco Brioschi e Patrizia Landi e l’edizione di tutte le opere in cd-rom a cura di Lucio Felici.
Cosa mancava a questa ricchissima effervescenza d’interessi attorno alla figura di Leopardi? Un luogo permanente di riflessione e di studio che sapesse sfruttare i risultati delle ricerche sorte per il bicentenario e che continuasse a proporre nuove riflessioni e scoperte, mantenendo viva l’attenzione per il poeta e il pensatore. È sorta quindi naturalmente la necessità di una rivista mono-tematica, similmente alle tante altre riviste dedicate ai nostri classici (con il sovrabbondante e debordante esempio di Dante). E visto che l’interesse per Leopardi si era manifestato globalmente, l’esperienza di un periodico a lui intitolato doveva aver per forza di cose respiro cosmopolita. Il primo numero della Rivista Internazionale di Studi Leopardiani (RISL) non poteva che raccogliersi quindi attorno ad un comitato scientifico che avesse un referente per nazione e permettesse una linea editoriale fluida e non legata a scuole o tentazioni/tendenze uniformanti. Nella prefazione scrivevo:

Questa rivista accoglierà e proporrà, con la massima apertura ideologica, interventi critici scelti esclusivamente in base alla loro scientificità, cercando di porsi come sede di discussione problematica, informativa e vivace. Coscienti del rischio che una pubblicazione dedicata interamente ad un autore possa essere percepita come luogo d’incontro di una conventicola, e nel preciso intento di evitare il pericolo della ghettizzazione o della faziosità, dell’accademismo o dell’assenza di prospettiva, la redazione e il comitato scientifico si prefiggono, come indica del resto il titolo scelto, di continuare a promuovere l’ampliamento dello studio e della conoscenza internazionale di Leopardi, seguendo le linee indicate dal bicentenario.

Con questi intenti si riunisce a raccolta un gruppo eterogeneo e di diverse nazionalità (in quelle che avevano espresso recentemente attenzione per Leopardi): per l'Italia, Mario Andrea Rigoni, per la Francia, Michel Orcel; per la Spagna, María de las Nieves Muñiz Muñiz, per l'Inghilterra, Franco D'Intino; per la Svizzera, Tatiana Crivelli; per gli Stati Uniti, Paolo Possiedi.

Il primo numero si apre con l'omaggio di uno dei maggiori poeti italiani del Novecento, Andrea Zanzotto, in una rivisitazione de *La sera del dì di festa,* e continua con una ricca serie di contributi critici che respirano ancora dell'atmosfera inebriante delle celebrazioni per il genetliaco. Man mano che si prosegue negli anni l'onda di interesse torna a livelli normali, e l'apparizione della rivista, che si era pensata a cadenza annuale, subisce – a causa anche di un rilassamento naturale dopo la tensione e la massiccia «produzione» critica del '98 – un rallentamento: il numero 5 (2008) sarà pubblicato solo 4 anni dopo il precedente. Ma la missione dell'impresa non si attenua: si pubblicano saggi di alto livello scientifico e, sempre con l'intenzione di far conoscere Leopardi nel mondo, qualche traduzione e qualche scritto relativo alla storia della critica e della diffusione al di fuori dell'Italia.
Dopo una serie di discussioni e incontri si arriva alla decisione di far convergere l'esperienza della rivista con le iniziative del Centro Nazionale di Studi Leopardiani (CNSL) di Recanati. Nella direzione di tale fruttuosa collaborazione viene stipulato il 6 novembre 2009 un accordo editoriale con il quale si stabilisce che la RISL diventa organo ufficiale del Centro e che il comitato scientifico della rivista (dal quale si era staccato Mario Andrea Rigoni e al quale si unisce invece Michael Caesar) si integra con il comitato scientifico del Centro. Questa fusione permetterà già dal primo numero della nuova direzione (6, 2010) una maggiore stabilità e un ulteriore arricchimento: intanto un maggior numero di referenti scientifici permette di ampliare il campo della ricerca dei contributi; inoltre il legame con Recanati e il Centro «istituzionalizza» più marcatamente l'esistenza stessa della rivista; infine la presenza nelle prime pagine di essa della prolusione dedicata annualmente al poeta – in occasione dei festeggiamenti recanatesi del genetliaco – costituisce una sfida per la redazione a mantenere la cadenza annuale che era stata l'aspirazione iniziale.
Restano gli intenti originali di far conoscere e riunire in un luogo esclusivo la ricerca scientifica su Leopardi sia con un'apertura ad approcci critici diversificati (dalla filologia, alla storia della fortuna, alla bibliografia, all'arte e alla scienza, ecc.) sia con una provenienza da scuole e accademie internazionali. La formula, oramai standard nella vita delle riviste, del giudizio preliminare di due lettori (la pratica della peer review) per la pubblicazione depotenzializza il costume della consorteria accademica e favorisce anche, come si può evincere dall'elenco delle pubblicazioni in appendice, la partecipazione della più recente generazione di leopardisti/e che trovano nelle pagine della rivista spazio dove iniziare il loro percorso nella ricerca.

Appendice 1

Indice generale della Rivista Internazionale di Studi Leopardiani (vol. 1-8)

Vol. 1 - 1999

Premessa
Andrea Zanzotto: *Sere del dì di festa*
Stefano Carrai: *Lettura del Sabato del villaggio*
Cesare Galimberti: *Sull'inferno dei Paralipomeni*
Giorgio Panizza: *Perché lo Zibaldone non si intitolava Zibaldone*
Lucio Felici: *La nuova edizione dell'Epistolario*
Mario Andrea Rigoni: *Sul nulla e sulla negazione nel pensiero di Leopardi*
Giuseppe Serra: *Leggere i Greci con Leopardi*
Massimo Castoldi: *Il soffio che viene dall'isola lontana. Odisseo, Tristano e La ginestra nell'interpretazione di Giovanni Pascoli*
Michel Orcel: *Baudelaire avant la lettre*
Massimo Mandolini Pesaresi: *Tragedia della memoria: Byron e Leopardi*
Emilio Giordano: *Leopardi nell'ultimo ventennio: percorsi bibliografici*
Biblioteca
Criteri editoriali

Vol. 2 - 2000

Francesca Romana Berno: *Il «mazzolin di rose e di viole»: poesia di un equivoco*
Franco D'Intino: *«Spento il diurno raggio» (XXXIX) e il problema della conclusione dei Canti*
David Castronuovo - Guerrino Lovato: *"L'ignoranza dell'intiero". Affinità iconografiche tra «L'infinito» e la «Trasfigurazione» di Lorenzo Lotto*
Antonio Girardi: *Le elegie leopardiane*
Tatiana Crivelli: *Un itinerario nel pensiero filosofico leopardiano: la materia pensante*
Paolo Possiedi: *Storia di un'anima grande e infelice*
Isabella Nardi: *Il "personaggio" Giacomo Leopardi, dalla biografia al romanzo*
Biblioteca
Criteri editoriali

Vol. 3 - 2003

Narcís Comadira: *Canzoni. Versione catalana*
Emilio Speciale: *Leopardi ermeneuta dell'infinito*
Emanuela Cervato: *Argentea diva. L'immagine della luna in Leopardi*

Giuseppe Natale: *Leopardi: lingua e traduzione*
Emilio Giordano: *Il novantotto. Frammenti del bicentenario leopardiano*
Biblioteca
Norme editoriali

Vol. 4 - 2004

Jake Spatz: *The Mousiad*
Emilio Giordano: *Uno sguardo oltre la fine: Leopardi, il folletto e uno gnomo*
Matteo Di Gesù: *Appunti per una rilettura: «Il Parini, ovvero della gloria»*
Lucio Felici: *La voce dell'origine. Il «Cantico del gallo silvestre»*
Novella Primo: *"Un acutissimo cacciatore d'immagini". Sulle tracce di un possibile 'ovidianismo' leopardiano*
Antonella Valoroso: *La donna che non si trova*
Ivan Tassi: *Memorie del possibile. Un'edizione delle «Memorie della mia vita» di Giacomo Leopardi*

Vol. 5 - 2008

Chiara Fenoglio: *«Cela n'est pas clair»: l'Aldilà dei Paralipomeni*
Tiziano Salari: *L'altro oltre l'essere*
Nunzia Gionfriddo: *L'incanto della "camera oscura"*
Francesca Andreotti: *Breve indagine su una lettura leopardiana: l'opera di Madame de Lambert*

Vol. 6 - 2010

Emilio Speciale: *Premessa*
Gilberto Lonardi: *Il cigno, Tommaso da Kempis, l'addio di Clelia: per la memoria figurativa del Leopardi poeta*
Vincenzo Consolo: *Impietrata lava: la matrigna natura in Leopardi e Verga*
Jean-Charles Vegliante: *Leopardi e la poesia creaturale*
Jean-Charles Vegliante: *La vie solitarie (trad. di La vita solitaria)*
Giuseppe Sandrini: *Il sogno di Alceta: dagli errori antichi al fantastico moderno*
Alessandra Aloisi: *Fisica e metafisica della noia nelle Operette Morali di Leopardi*
Valerio Camarotto: *«La gemma perduta». Le traduzioni omeriche di Leopardi (1815-1818)*
Davide Martirani: *«Chiamare le cose coi nomi loro». Critica del linguaggio come critica sociale in Leopardi e in Michelstaedter*

Notizie dal CNSL: Per i 70 anni del CNSL. In memoria di Franco Foschi (Lucio Felici) - Ricordo di Emilio Bigi (Luigi Blasucci) - Ricordo di Emilio Peruzzi (Fiorenza Ceragioli) - Il Centro Nazionale di Studi Leopardiani
Criteri editoriali

Vol. 7 - 2011

Sergio Givone: *La più trista di tutte le necessità*
Antonio Prete: *Leopardi e l'Italia*
Fabio Camilletti: *Petrarchismo, Phantasie e costruzione della soggettività in Leopardi*
Paola Cori: *«Di temenza è sciolto»: pensiero e poesia della soglia*
Alberto Folin: *Uno e molteplice in Leopardi*
Alessandra Aloisi: *Memoria e attenzione involontaria nello Zibaldone*
Franco D'Intino: *Leopardi e Senofonte (con una proposta di datazione del frammento della «Impresa di Ciro»)*
David Gibbons: *Conceding the point: Leopardi's use of concession in the Zibaldone*
Giovanni Vigliar: *Il pensiero musicale di Giacomo Leopardi fra psicologia, formalismo, natura e storia*
Gianni D'Elia: *Al giovane Giacomo / Au jeune Giacomo* (trad. di Jean-Charles Vegliante)
Biblioteca
Notizie dal CNSL: Ricordo di Anna Leopardi (Lucio Felici) – Il Centro Nazionale di Studi Leopardiani
Criteri editoriali

Vol. 8 - 2012

María de las Nieves Muñiz Muñiz: *Leopardi e la modernità*
Gilberto Lonardi: *L'infinito: una lettura*
Enrico Zucchi: *Fenomenologia del passeggere: una lettura del Dialogo di un venditore di almanacchi*
Valerio Camarotto: *Note sulla traduzione del II canto dell'Odissea*
Alessandro Carrera: *The consistency of nothingness. Leopardi's struggle with «solido nulla»*
Lorenzo Abbate - Ilaria Batassa: *Per un'edizione del carteggio tra Prospero Viani e i famigliari di Giacomo Leopardi*
Antonio Prete: *Bonnefoy in dialogo con Leopardi*
Diana Berruezo Sánchez: *Leopardi en la prensa española: 1858-1939. (Nuevos datos para un catálogo)*
Archivio: Emilio Peruzzi: *Saggio di lettura leopardiana*
Biblioteca

Notizie dal CNSL
Criteri editoriali

Vol. 9 - 2013

Lucio Felici: *L'italianità di Leopardi*
Paola Cori-Augenblick: *A reading of Leopardi's* Le ricordanze
Lorenzo Abbate: *Lettere inedite di Paolina Leopardi a Prospero Viani*
Rocco Meninno: *Il nulla, il male, l'indifferenza. Leopardi apostolo di Arimane*
Luigi Capitano: *L'oriente delle chimere*
Gaspare Polizzi: *"se la religione non è vera…". Giacomo Leopardi tra cristianesimo e nichilismo*
Giuseppe Tinè: *"Di lontano". In margine ad un saggio di Momigliano su Leopardi*
Poeti per Leopardi: Fernando Pessoa – *Canto a Leopardi* (Appendice: Antonio Tabucchi – *Fernando Pessoa lettore di Giacomo Leopardi*) – a cura di Antonio Prete
Biblioteca
Notizie dal CNSL
Criteri editoriali

Appendice 2
Informazioni

RISL (Rivista Internazionale di Studi Leopardiani)
Rivista Annuale - Organo ufficiale del Centro Nazionale di Studi Leopardiani di Recanati
ISSN: 1129-9401
Direzione
Emilio Speciale - Fabio Corvatta
Redazione editoriale Emilio Speciale
Comitato scientifico Lucio Felici (presidente) - Luigi Blasucci - Fabiana Cacciapuoti - Michael Caesar - Ermanno Carini - Fiorenza Ceragioli - Tatiana Crivelli - Franco D'Intino - Alberto Folin - Gilberto Lonardi - María de las Nieves Muñiz Muñiz - Michel Orcel - Paolo Possiedi - Antonio Prete

Spedire contributi, recensioni e libri da recensire a: Emilio Speciale - Via E. Montale 4 - 94013 Leonforte (EN) - e-mail: e.speciale@in-su-la.com - web: http://www.in-su-la.com

DISCUSSIONE

Salvatore Claudio Sgroi

Sulla (fantasmatica) filologia di un filologo-letterato, paleo-purista

Il «filologo e critico letterario» (così in una sua auto-presentazione), ma va ancora aggiunto: (fantasioso) scrittore (romanziere e poeta), Gualberto Alvino (= G.A.), ha voluto riservarci in «Oblio – Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Otto-novecentesca», II, 6-7, settembre 2012, pp. 5-9, un suo (polemico, ovvero capzioso e cavilloso) intervento *Un metalapsus* [!] *o la scientificità degli umanisti*, riportando ne «i passi salienti (emendati sviste e refusi)» – puntualizza – un nostro (per lui «ameno») articolo giornalistico *Se la fedifraga traditrice diventa' fedi-grafa'* (apparso in «La Sicilia» 21.V.2012, p. 12).
Un po' sorpresi da tale «attacco» iniziale abbiamo pazientemente riletto il nostro pezzo, collazionandolo con i passi riportati da G.A. e scoprendo che «i passi salienti» sono di fatto il 90% dell'art. (su 80 righe G.A. ne ha omesso appena 9). Il che è in fondo gratificante per noi (tutto l'art. è parso a G.A. «saliente»). Quanto poi alle «sviste e refusi», nostri, tacitamente «emendati» da G.A. – altra scoperta della collazione – si tratta invero, di un puro abbaglio («allucinazione»?) di G.A., se non di una sua pura invenzione (in)conscia (o proiezione di suoi desideri?). L'unico refuso presente nel nostro pezzo (e non corretto da Alvino!) riguarda in realtà l'etimo latino, «foed -fr -gu(m)», di *fedigrafo*, stampato senza cioè le vocali /i/ ed /a/ brevi sormontate da un archetto che, pur presenti nel nostro file, «foedĭfrăgu(m)», non erano state riconosciute al momento della stampa sul quotidiano «La Sicilia».
Ma passiamo ora ai due punti centrali dell'intervento di G.A., causa per l'A. (ahimè) di «apprensione e sconcerto». L'A. contesta la nostra concezione di errore, secondo la quale è errore (*a*) qualunque uso «non-comunicativo» e (*b*) qualunque uso «proprio dell'italiano popolare delle classi subalterne». Una concezione definita «singolare», sostenuta «contro la quasi totalità dei grammatici del pianeta». G.A. non fa nomi. Ma a noi piace ricordarne uno ben noto a lui e nell'accademia italiana (e non solo): Luca Serianni, che - contrariamente a quanto da G.A. sospettato - ha recentemente espresso (2011), in un testo da lui evidentemente ignorato, una posizione se non identica, assai vicina a quella da noi illustrata nel volume *Per una grammatica laica* (2010) menzionato da G.A.. Scrive L. Serianni:
«Possiamo distinguere quattro gradazioni di 'errore'»:
[1] «il vero e proprio *lapsus*, consistente nel dire una cosa per l'altra (*Buona botte!* per *'Buona notte!*): l'accettabilità è zero, dal momento che viene compromessa la stessa comunicazione, e il parlante si corregge da sé istintivamente». *Quindi uso inaccettabile/errato in quanto non-comunicativo.*

[2] «la violazione di fondamentali regole strutturali (per esempio *io andare* per 'io vado'): non impedisce la comunicazione, ma è accettabile solo a livelli elementari (bambini piccoli o parlanti stranieri)».
[3] «la violazione grammaticale rappresentata a livelli diastratici bassi (per esempio *venghino* per *vengano*)». *Quindi uso sì comunicativo ma inaccettabile/errato in quanto proprio dell'italiano popolare*.
[4] «la violazione di norme largamente disattese anche da parlanti cólti, accettabile, quindi, anche in registri formali (per esempio l'accentazione *sartìa* in luogo del corretto *sàrtia* ["dal gr. tardo *eksártia*"])». Uso quindi non-corretto (etimologicamente) ma, in quanto proprio dei parlanti colti, «accettabile» e per di più «anche in registri formali» (L. Serianni - G. Antonelli, *Manuale di linguistica italiana. Storia, attualità, grammatica*, Milano, Bruno Mondadori 2011, pp. 236-37; per scrupolo filologico, va precisato che la paternità del cap. in cui è contenuta tale citazione è di L. Serianni e non del co-autore del volume).
Passiamo ora al secondo punto dell'intervento di G.A. oggetto del nostro articolo: l'uso per lui scandaloso («singolare», «sconcertante») di *fedi-grafo* al posto del(l'etimologicamente) corretto *fedifrago*.
È un dato di fatto, incontrovertibile, che la forma non-etimologica *fedi-grafo a*) viene sempre adoperata nel significato corretto e inequivoco di 'traditore e simili' ed è *b*) presente nell'uso orale e scritto in testi diversificati anche argomentativi di parlanti/scriventi colti, almeno dalla fine del '700, debitamente da noi citati, sulla scorta di una banca dati come «Google libri» (ricca al riguardo di oltre 500 «risultati» scritti), certamente da vagliare criticamente ma invero gravemente sottovalutata da G.A. (che finisce, come dire, col «buttare via il bambino con l'acqua sporca»). A questo punto, il grammatico/lessicografo se vuol descrivere oggettivamente gli usi di una comunità di parlanti (colti e incolti), a nostro giudizio, deve porsi – in maniera razionalmente argomentata – il problema normativo (sociolinguistico) se *fedi-grafo* sia una forma «errata» e da mettere alla gogna, oppure no. Per noi si tratta, alla luce dei due criteri sopra esplicitati, di una forma corretta pur se minoritaria rispetto all'etimologico *fedifrago*.
Per G.A. invece *fedi-grafo* sarebbe un «lapsus», un «refuso» in quanto uso inconscio da parte dei parlanti colti, ovvero «un errore» o «svarione» nel caso soprattutto dei parlanti incolti in quanto «uso involontario» dovuto a ignoranza («per imperizia, negligenza o scarsa cultura»).
Invero, G.A. non sospetta neppure che le regole linguistiche, ovvero la grammatica alla base dell'uso di una lingua dei singoli parlanti (colti e incolti) è in buona parte inconscia. Come ricordava già 60 anni fa R.A. Hall jr. – chi sarà tale «carneade»?, si chiederà forse il letterato e filologo G.A., che non sembra invero molto curarsi della storia delle idee linguistiche o di grammaticografia –, «la mancanza d'attenzione al mezzo di comunicazione linguistico non è né riprovevole né da condannare (come vorrebbero far credere i puristi, troppo preoccupati della 'correttezza' artificiale codificata nelle grammatiche e nei dizionari); anzi, è una condizione *sine qua non* del funzionamento rapido ed effettivo del linguaggio della società» (*Il perché del mutamento linguistico* in «Ricerche linguistiche» V, 1962, p. 53). Ovvero l'uso

«inconscio» del linguaggio è comune a parlanti colti e incolti. E va scientificamente spiegato. Nel caso di *fedi-grafo* è indubbio, come abbiamo cercato di chiarire, che esso si spiega con la pressione paradigmatica esercitata dai quasi 200 composti in –*grafo* (*autografo, biografo,* ecc.) sull'isolato *fedi-frago*, che può contare solo su un *nau-frago* quale alleato.
Ora, G.A. etichetta l'uso di *fedi-grafo* come «lapsus», «papera», «disattenzione», «banalizzazione, un elemento *facilior* che ne sostituisce uno malnoto», anche (in maniera meno comprensibile) «metalapsus» (fin nel titolo). Interessanti peraltro gli esempi da lui citati di *fedi-grafo,* soprattutto le testimonianze con la risposta degli interessati, a cui in una e-mail era stato da G.A. chiesto: «Il termine *fedigrafo* presente nel suo libro è errore di stampa o uso consapevole?». Nella fattispecie,
(i) dal testo (1994) di una commedia il *fedigrafo* pro *fotografo* emerge in quanto ammissione di uno «sbaglio»;
(ii) l'es. di A. Altorio (2003) «solfuro fedigrafo» compare in un contesto di barzellette;
(iii) l'es. di L. D'Apollo (2010) è inserito da G.A. tra altri «costrutti periclitanti e improprietà» dello stesso autore (*En passant* si ammirerà l'osé «*periclitanti*» dell'Alvino scrittore);
(iv) invece C. Pavan (1978) con «gas dei fedigrafi» non esita ad autoflagellarsi, dichiarando di «ascrivere alla mia [i.e. 'sua'] ignoranza (non sempre la traduzione automatica dal dialetto veneto all'italiano mi [i.e. 'gli'] riesce) e a una svista del correttore di bozze (mia [i.e. 'sua'] moglie)».
In altri casi l'uso errato è giustificato dall'interessato stesso in quanto «refuso» o «errore di stampa»:
(v) A. Goi (2005) è quasi auto-lesionista quando, posto dinanzi allo specchio di *fedigrafo*, afferma: «Dovrei consegnare il mio collo, e quello del revisore di bozze [...] alla ghigliottina, in quanto si tratta di un grave e imperdonabile refuso»;
(vi) per l'es. di V. Lusetti (2010) l'interessato risponde che «Si tratta senz'altro di un refuso» (suo o del tipografo non è detto; né tanto meno se il refuso è anche orale dell'autore, sfuggito comunque nella correzione delle bozze);
(vii) per M. Monaca 2008 ci si trova dinanzi a un «refuso editoriale, [...] assente dal mio [i.e. 'suo'] manoscritto», ma sfuggito nella correzione delle bozze;
(viii) il «maestro fedigrafo» di M. Tagliaferri (1993) è per lo stesso autore un «errore di stampa».
Insomma, limitandosi a distribuire a destra e a manca personalissimi giudizi di valore di errori o lapsus, più o meno gravi, di autori «sletterati» (un bel neologismo del letterato Alvino – conscio o inconscio? – che non mancherà di intrigare il lettore), G.A. si rivela paleo-purista, in quanto per lui gli usi non-etimologici sono errori come se la lingua non dovesse mai cambiare in funzione dei diversi bisogni espressivi-comunicativi-cognitivi dei parlanti. Egli è lungi dal provare ad entrare dentro gli (inconsci) meccanismi del funzionamento dinamico e del mutamento delle lingue del mondo, non riuscendo a vedere al di là della punta del proprio naso.
Infine, quanto all'art. di Q. Miranda (1987-1988-1989) sui lapsus da lui pur citato (e comodamente raggiungibile in PDF *on line*), G.A. non sembra rendersi conto che si

tratta di uno sforzo notevole di classificazione di centinaia di «lapsus» sulla base di nove categorie descrittive (non sette: G.A. dimentica di menzionare l'«incrocio» e «la punta della lingua») e non già di un tribunale di «usi errati» in base a cui «giustiziare» i rei. È altresì interessante notare che Miranda prende in esame l'es. di *fedi-GraFo* pro *fediFraGo*, in quanto caso di «scambio» o «metatesi» di fonemi (p. 59), col dubbio se ritenerlo un caso di «sostituzione» di «parte di parola» *fedi-GRAFO* pro *fedi-FRAGO* (pp. 64, 67). Che non sia un caso di «scambio» o «metatesi» di fonemi è dimostrato dal fatto che i due fonemi <GxxF> → <FxxG> non sono tra loro contigui. Che si tratti invece di «sostituzione» di «parte di parola» è indubitabile, sulla base dell'analisi paradigmatica dei composti in *-grafo* (circa 200, come ricordato) rispetto all'unico in *-frago*, non presa però in esame e non prevista nell'analisi di Miranda.

20.I.2013

(Università degli studi di Catania, Dip. di Scienze Umanistiche)

Gualberto Alvino

Conscience coupable

L'estensore dello scritto che precede è, come si dice, un buon diavolo, ma guai a muovere il benché minimo appunto ai suoi (oggettivamente eccentrici) assunti: esce fuori dai gangheri, brandisce il gladio e s'avventa come un leone sul chiosatore per screditarlo e farne strame. Così, pur essendomi stato coautore in un'impresa editoriale, insieme a fior di linguisti come Luca Serianni e Pietro Trifone,[1] d'un tratto mi definisce un «paleopurista», un digiuno di cose linguistiche («R.A. Hall jr. – chi sarà tale «carneade»?, si chiederà forse il letterato e filologo G.A., che non sembra invero molto curarsi della storia delle idee linguistiche o di grammaticografia»), un filologo «fantasmatico» (che in quel sibillino idioletto sta per 'finto, falso'), un sedicente critico letterario («così in una sua auto-presentazione»: a quale autopresentazione si riferisca non è dato sapere; e quand'anche mi fossi autodefinito in tal modo, non vedo che crimine avrei mai commesso, avendo al mio attivo un numero imbarazzante di pubblicazioni scientifiche e più d'un titolo accademico in quelle discipline).
Ma, sorvolando sulle ingiurie, è stupefacente come non una parola della replica risponda alla logica e al vero. Vediamo.

– **un nostro (per lui «ameno») articolo.**
Falso. Nella mia noterella definisco ameno il titolo («un trafiletto dall'ameno titolo *Se la fedifraga…*»), non già l'articolo.

– **abbiamo pazientemente riletto il nostro pezzo, collazionandolo con i passi riportati da G.A. e scoprendo che «i passi salienti» sono di fatto il 90% dell'art. (su 80 righe G.A. ne ha omesso appena 9). Il che è in fondo gratificante per noi (tutto l'art. è parso a G.A. «saliente»).**
L'aggettivo *saliente* non vale 'magnifico', come s'illude il replicante, bensì 'di particolare importanza': di particolare importanza ai fini della mia tesi, ovvio.

– **Quanto poi alle «sviste e refusi», nostri, tacitamente «emendati» da G.A. – altra scoperta della collazione – si tratta invero, di un puro abbaglio («allucinazione»?) di G.A., se non di una sua pura invenzione (in)conscia (o proiezione di suoi desideri?). L'unico refuso presente nel nostro pezzo (e non corretto da Alvino!) riguarda in realtà l'etimo latino, «foed -fr -gu(m)», di *fedigrafo*, stampato senza cioè le vocali /i/ ed /a/ brevi sormontate da un archetto che, pur presenti nel nostro file, «foedĭfrăgu(m)», non erano state riconosciute al momento della stampa sul quotidiano «La Sicilia».**

[1] Gualberto Alvino-Luca Serianni-Salvatore C. Sgroi-Pietro Trifone, *Per Giovanni Nencioni*, Roma, Fondazione Pizzuto, 2008.

Ergo (lasciando stare quell'ineffabile «tacitamente»: nel mio articoletto avviso a chiare lettere d'aver emendato «sviste e refusi»), il sottoscritto sarebbe un allucinato, un mitomane, un pazzo furioso, un volgare calunniatore dedito al mendacio e alle più abiette macchinazioni pur di raggiungere i suoi turpi scopi? Ebbene, ecco alcuni dei miei emendamenti:
battutta > battuta (non basterebbe questo a smentire clamorosamente il replicante?);
alcun scampo > alcuno scampo;
«Il Principe» > *Il Principe*;
«I Vicerè» > *I Viceré* (in corsivo e con accento acuto);
«47 morto che parla» > *47 morto che parla*;
«Letteratura italiana. Le correnti» > *Letteratura italiana. Le correnti*;
«Commentario del codice civile. Della famiglia» > *Commentario del codice civile. Della famiglia*;
nessun dizionario, né repertorio > nessun dizionario né repertorio;
(per giunta, in uno dei passi da me omessi brilla un «dèlle» per *delle*).
E l'«unico refuso» sarebbe l'assenza dell'«archetto»?

– **L'A. contesta la nostra concezione di errore, secondo la quale è errore (*a*) qualunque uso «non-comunicativo» e (*b*) qualunque uso «proprio dell'italiano popolare delle classi subalterne». Una concezione definita «singolare», sostenuta «contro la quasi totalità dei grammatici del pianeta». G.A. non fa nomi. Ma a noi piace ricordarne uno ben noto a lui e nell'accademia italiana (e non solo): Luca Serianni, che – contrariamente a quanto da G.A. sospettato – ha recentemente espresso (2011) in un testo da lui evidentemente ignorato, una posizione se non identica, assai vicina a quella da noi illustrata nel volume *Per una grammatica laica* (2010).**
Non ho fatto nomi? Ne faccio uno ora: Pietro Trifone, il quale, nel suo *Malalingua. L'italiano scorretto da Dante a oggi*, Bologna, Il Mulino, 2008, p. 199, scrive quanto segue:

A proposito del rifiuto opposto dal dizionario Zingarelli alle grafie con accento acuto anziché grave *é*, *cioé*, *caffé*, *té*, Sgroi esprime un netto dissenso, dal momento che «la distinzione segnaccento acuto ~ segnaccento grave può essere giustificata solo in quella varietà di italiano, soprattutto il toscano, che conserva l'opposizione fonologica *é* ~ *è*"». Secondo lo studioso, la censura dello Zingarelli è pertanto «un indizio di conservatorismo linguistico e di purismo». Rilevo però che ovviamente lo stesso Sgroi scrive sempre *è* con l'accento grave, che di solito fanno così tutte le persone istruite, e che sarebbe un indizio sicuro di conservatorismo linguistico non avvertire della cosa chi si comporta in modo diverso non per libera scelta ma per semplice imperizia.

Inoltre, la «posizione» di Serianni è tutt'altro che vicina a quella del replicante, perché il linguista romano non ha mai sostenuto, come fa lui di continuo *ab immemorabili*, la legittimità di retroformazioni e varianti grafiche o fonologiche quali *redarre*, *vaquo*, *accellerare*, *scenza*, *coscenza*, *tacquino*, *cospiquo*, ecc. Il pittoresco accusatore evidentemente ignora (o finge d'ignorare) la reale «posizione» di Serianni e il suo giudizio su di lui:

Riflette da molti anni su questi temi Salvatore Claudio Sgroi, che nel 2010 ha raccolto vari suoi interventi nel volume *Per una grammatica "laica". Esercizi di analisi linguistica dalla parte del parlante*. Il concetto di errore viene definito essenzialmente in base a due parametri: il confinamento a classi socioculturalmente subalterne e il rischio di oscurità comunicativa. Non ho difficoltà ad assumere le vesti del grammatico "clericale" nel dichiarare il mio dissenso dagli assunti dell'amico Sgroi.
I due criteri da lui menzionati sono certamente importanti, ma non sufficienti: conta, oltre alle indicazioni di classiche fonti della norma linguistica come dizionari, grammatiche e, soprattutto, tradizione scolastica, la reattività dei parlanti, ove sentano violato quello che m'è capitato di chiamare, ancora una volta ricalcando la terminologia giuridica, il "comune sentimento della lingua"; infine, non va sottovalutato un portato della tradizione normativa tradotto nel mondo della telematica: il correttore automatico del nostro computer o del cellulare, una volta attivata la tecnologia T9.
In particolare. Ho molti dubbi che sia utile il richiamo alla tradizione letteraria remota, quale che sia l'intento dell'allegazione: che la LIZ faccia emergere in Guittone d'Arezzo (o meglio nelle lezioni messe a testo dall'ediz. Egidi) due esempi di *scenza* e *coscenza* (Sgroi, p. 34) non vuol dire molto, e lo stesso varrebbe se di Guittone possedessimo l'autografo; l'ortografia dei testi volgari medievali non ha nessun rapporto con quella successiva alla fissazione della stampa e soprattutto all'assestamento compiutosi per molti microfenomeni dopo l'Unità d'Italia. Che l'accentazione piana, non etimologica, di *gomèna* e *darsèna* dipenda dall'allineamento alla serie delle parole in *-ena* è innegabile; che ciò sia «del tutto "normale"» (p. 39) no, almeno intendendo l'aggettivo come 'conforme alla norma linguistica vigente'. Finché i parlanti più sorvegliati, i dizionari generali e ortoepici manterranno o sosterranno la pronuncia con accento sulla terzultima, questa sarà quella da considerare "corretta" (del resto, anche molti parlanti pronunciano spontaneamente così; per esempio i pescatori di Gabicce, come so da persona bene informata). Se poi riuscirà a imporsi l'analogia, niente di grave: la norma cambierà, com'è accaduto per *ìrrito* che nessuno più pronuncerebbe alla latina *irrìto* e come sta accadendo per *sèparo*, che suonerebbe affettata per il corrente *sepàro*. Se posso lasciarmi andare a una confidenza: qualche anno fa praticavo e sostenevo la pronuncia *valùto* (con *sopravvalùto* e *sottovalùto*), ma ora sto prendendo atto che la mia piccola battaglia è persa; e probabilmente, se insistessi in questa pronuncia, scorgerei nello sguardo dei miei interlocutori una sensazione di disagio: «Ma come, è un professorone e sbaglia anche gli accenti!?».
Ancora. Non basta che in *accellerare* si siano prodotti gli stessi fenomeni fonetici che hanno portato a *seppellire* (lat. SEPELIRE; raddoppiamento dopo accento secondario) o, come opina giustamente Sgroi (p. 251), a *macchina* (lat. MACHINA, con raddoppiamento dopo la sillaba tonica nei proparossitoni; qui il punto di partenza dovrebbe essere naturalmente una forma rizotonica come *accellera*). I repertori grammaticali, i dizionari e i correttori automatici sono compatti nel rifiuto («pochi [sei] sono invece i dizionari che condannano tale uso», annota Sgroi a p. 249: ma conviene ricordare che nella prassi lessicografica l'omissione di una variante implica *ipso facto* la sua esclusione dalla norma linguistica). Gli esempi letterari remoti, come dicevo, vanno maneggiati con prudenza (e va comunque cassato un esempio moderno attinto da Sgroi nel raffinatissimo Pizzuto il quale, attribuendo *accellerare* a un personaggio di *Signorina Rosina*, «ironizza inequivocabilmente sull'approssimazione culturale della sletterata comprimaria»: Gualberto Alvino). Resterebbero i dati che emergono dagli archivi elettronici: «una sbirciatina alla pagina letteraria, il domenicale del "Sole 24 Ore", nel ventennio 1983- 2003, consente di individuare con qualche (spiacevole?) sorpresa non meno di 16 "pezzi" in cui ricorre il nostro tipo paradigmatico nelle diverse forme: *accellerare* 5 ess. [...]», osserva Sgroi. Ma davvero 16 esempi dispersi in un ventennio (o anche in ventun anni, se consideriamo l'anno di partenza e quello di arrivo) vogliono dire qualcosa e possono essere interpretati diversamente da semplici refusi? Un refuso, lo ribadisco, che non nasce dal capriccio, ma da una pressione fonetica attiva nel parlato (in area centro-meridionale, andrà precisato).
Per *taccuino* Sgroi argomenta in modo convincente (pp. 253-279) la diffusione della pronuncia trisillabica *tac-cui-no*, dunque con *u* semiconsonantica; ma nella pronuncia, dicevamo, la norma è poco operativa: una grafia *tacquino*, più fedele alla fonetica dominante nel parlato reale, non ha nessuna possibilità di imporsi e non bastano occasionali esempi analoghi scovati nelle pagine del giornalismo letterario (Galimberti: *cospiquo*, Reale: *cospiquo*) a coonestarla. Si tratta anche qui di isolati refusi, poco importa se dovuti a un *lapsus* degli illustri autori.[2]

[2] Luca Serianni, *Giusto e sbagliato: dove comincia il territorio dell'errore?*, relazione tenuta al convegno *L'ora di grammatica. Riflessioni su norme e usi dell'italiano*, Università degli Studi di Salerno, 7 novembre 2012.

«Non ho difficoltà ad assumere le vesti del grammatico ‘clericale’ nel dichiarare il mio dissenso»; «Ma davvero 16 esempi dispersi in un ventennio […] vogliono dire qualcosa e possono essere interpretati diversamente da semplici refusi?»; «Si tratta anche qui di isolati refusi, poco importa se dovuti a un *lapsus* degli illustri autori»: posizione diametralmente opposta a quella del replicante e «identica», semmai, a quella del sottoscritto: «Nessun dubbio, infatti, che l’ultima parola spetti alla comunità dei parlanti; che la norma debba esser ricavata dall’uso anziché dai precetti dei cosiddetti “custodi del linguaggio” […]; che, insomma, il varo d’una forma o d’un costrutto si verifica – automaticamente, incontrastabilmente – quando i parlanti-scriventi cólti decidono di metterli in campo […], [ma] non si può fare a meno di chiedersi se basti uno sparuto manipolo di «utenti istruiti» a legittimare una forma, o quantomeno ad affrancarla dallo *status* d’errore».[3]

– Passiamo ora al secondo punto dell’intervento di G.A. oggetto del nostro articolo: l’uso per lui scandaloso («singolare», «sconcertante») di *fedi-grafo* al posto del(l’etimologicamente) corretto *fedifrago.*
Falso. Nel mio articolo si definisce «singolare» il ragionamento e «sconcertante» il modo di procedere, non l’«uso di *fedi-grafo* al posto «del(l’etimologicamente) corretto *fedifrago*», come il replicante vuol darci a bere. E soprattutto non ho mai asserito – solo un decerebrato potrebbe – che le uniche forme corrette siano quelle etimologiche e che la lingua non debba mai cambiare («G.A. si rivela paleo-purista, in quanto per lui gli usi non-etimologici sono errori come se la lingua non dovesse mai cambiare in funzione dei diversi bisogni espressivi-comunicativi-cognitivi dei parlanti»).

– È un dato di fatto, incontrovertibile, che la forma non-etimologica *fedi-grafo* *a*) viene sempre adoperata nel significato corretto e inequivoco di ‘traditore e simili’ ed è *b*) presente nell’uso orale e scritto in testi diversificati anche argomentativi di parlanti/scriventi colti, almeno dalla fine del ’700, debitamente da noi citati, sulla scorta di una banca dati come «Google libri» (ricca al riguardo di oltre 500 «risultati» scritti), certamente da vagliare criticamente ma invero gravemente sottovalutata da G.A. (che finisce, come dire, col «buttare via il bambino con l’acqua sporca»).
Rispondo con le insostituibili parole di Serianni: «Si tratta anche qui di isolati refusi, poco importa se dovuti a un *lapsus* degli illustri autori».

– quanto all’art. di Q. Miranda (1987-1988-1989) sui lapsus da lui pur citato (e comodamente raggiungibile in PDF *on line*), G.A. non sembra rendersi conto che si tratta di uno sforzo notevole di classificazione di centinaia di «lapsus» sulla base di nove categorie descrittive (non sette: G.A. dimentica di menzionare

[3] Gualberto Alvino, recensione a Salvatore Claudio Sgroi, *Per una grammatica “laica”. Esercizi di analisi linguistica dalla parte del parlante*, Torino, UTET Università, 2010, in «Studi linguistici italiani», XXXVII 2011 (XVI della III serie), fasc. II, pp. 312-15.

l’«incrocio» e «la punta della lingua») e non già di un tribunale di «usi errati» in base a cui «giustiziare» i rei.
Scalare specchi unti di grasso, si sa, è ardua impresa. Le categorie descrittive di Miranda sono sette, non nove; ma anche se fossero centinaia, migliaia, milioni o miliardi, sta di fatto che *fedigrafo* è da lui (e non solo da lui) classificato come lapsus. Tribunale? Giustiziare i rei? Non è chi non veda che questo è esattamente lo stile dell’accusatore, non certo dell’accusato, il quale si limita ad esercitare *civilmente* il diritto di critica, disciplinato dall’articolo 21 della Costituzione italiana (certamente ignoto al replicante).

– **«sletterati» (un bel neologismo del letterato Alvino – conscio o inconscio? – che non mancherà di intrigare il lettore).**
Falso. Si tratta di un termine bensì raro, ma non privo di riscontri letterarî e lessicografici. Evidentemente il replicante, pur distribuendo a destra e a manca patenti d’incompetenza e di *fantasmaticità*, non ha molta dimestichezza coi vocabolarî della lingua italiana.

RECENSIONI

Giuseppina Amalia Spampanato

AA.VV.
Animali della letteratura italiana
A cura di Gian Mario Anselmi e Gino Ruozzi
Roma
Carocci
2010
ISBN: 978-88-430-5508-1

Gian Mario Anselmi e Gino Ruozzi, *Introduzione. L'uomo e gli animali*
Nicolò Maldina, *Api*
Emilio Pasquini, *Aquile*
Denise Aricò, *Asini*
Gian Mario Anselmi, *Cani*
Michele Righini, *Capre, pecore, mucche*
Andrea Severi, *Cavalli*
Alberto Bertoni, *Cavalli da corsa*
Daniela Baroncini, *Centauri*
Irene Palladini, *Draghi, grifoni e altri animali fantastici*
Sabine Verhulst, *Farfalle*
Gino Ruozzi, *Formiche e cicale*
Noemi Billi, *Gatti*
Stefano Scioli, *Leoni, tigri, elefanti*
Maria Rosa Panté, *Lepri e tartarughe*
Marco Veglia, *Lupi e volpi*
Francesca Ricci, *Mosche*
Francesco Benozzo, *Orsi e cervi*
Stefano Pavarini, *Passeri e altri volatili*
Bruno Capaci, *Pesci, crostacei, ostriche e sirene*
Giuseppe Ledda, *Pipistrelli e uccelli notturni*
Alberto Sebastiani, *Porci e maiali*
Cinzia Ruozzi, *Ragni*
Marco Marangoni, *Rane*
Fabio Giunta, *Serpenti*
Eleonora Conti, *Tacchini e pennuti da cortile*
Nicolò Maldina, *Topi*

Dopo *Luoghi* (Bruno Mondadori, 2003) e *Oggetti della letteratura italiana* (Carocci, 2008), Gian Mario Anselmi e Gino Ruozzi proseguono la rassegna di percorsi esemplari, rintracciando le presenze etologiche nelle opere che hanno segnato il nostro patrimonio culturale, dalle epoche più remote a oggi.
Obiettivo dei curatori è delineare «un tragitto letterario, antropologico e paideutico» (p. 12), per scoprire quanto gli animali abbiano stimolato l'immaginario, influenzandone il linguaggio, le allegoresi e le simbologie, sia dotte che quotidiane. Un'occasione sollecitata anche dalla pubblicazione, per cura dello stesso Ruozzi, del volume *Favole, apologhi e bestiari* (Rizzoli, 2007) che, nello sguardo degli animali, anche in quelli più feroci, rintracciava «una sorta di innocenza primordiale, una radice antica del mondo che non dobbiamo e possiamo permetterci di perdere» (p. 12).

In ventisei brevi saggi, studiosi acuti e appassionati ripercorrono, dal punto di vista degli animali, alcuni capolavori della letteratura italiana, confrontandosi anche con la classicità greco-latina e le letterature straniere moderne: una scommessa interpretativa che tenta di riappropriarsi del contatto con il mondo zoomorfo impoverito e in parte smarrito dal processo di urbanizzazione. Attraverso il rapporto con gli animali, l'uomo torna a relazionarsi con la natura, a interrogare il mondo e a ripercorrerlo, creatura tra le creature. Il mondo animale fornisce un alfabeto simbolico alle cui riserve di significato ancora oggi è possibile attingere per liberarsi dal velo di Maya e svegliare l'anima dal letargo conoscitivo. Che siano aiutanti magici, *alter ego* o nemici dell'uomo, gli animali possono gettare luce dove c'è ombra, rivelare verità e offrirsi come *medium* per scandagliare l'animo umano.

Il volume curato da Anselmi e Ruozzi non è un catalogo enciclopedico ma un sentiero di attestazioni, un bestiario colorato e dinamico, una galleria di animali reali – api, aquile, asini, capre, cavalli, cicale, elefanti, farfalle, gatti, orsi, pesci, ragni, tigri, topi, volpi – cui si affianca l'universo meraviglioso di creature mitiche – centauri, draghi, grifoni, sirene. Zoologia reale e zoologia fantastica, dunque, s'intrecciano nelle pagine di *Animali della letteratura italiana* (Carocci, 2010), così come in ciascun animale letterario si fondono sempre un po' fantasia e realtà, immaginazione e quotidianità. Rinunciando a ogni pretesa di esaustività, ogni singolo saggio è dotato di un apparato bibliografico notevole, corredato di testi e strumenti critici che offrono la possibilità di approfondire e ampliare le ricerche in vista di nuove riflessioni.

L'etologia negli ultimi decenni ha conosciuto un'importante crescita editoriale sia attraverso scienziati e divulgatori come Konrad Lorenz, Giorgio Celli e Desmond Morris, sia grazie a testimonianze di molti scrittori contemporanei come Anna Maria Ortese, Stefano Benni, Raffaele La Capria, Paolo De Benedetti e Nico Orengo, che hanno guardato, spesso con occhi compassionevoli, al mondo animale, immagine e somiglianza di quello umano. La televisione ci ha poi avvicinato a realtà esotiche lontane e i recenti approfondimenti e studi sulla natura e il comportamento degli animali hanno contribuito a sviluppare una maggiore sensibilità nei confronti dei diritti dell'universo ferino: si pensi agli interventi più recenti del Premio Nobel per la Letteratura J. M. Coetzee (*The Lives of Animals*, 1999) e a quelli di Jean-Baptiste Jeangène Vilmer (*Ètique animale*, 2008). Paradossalmente, però, a quest'avvicinamento per mezzo di libri, immagini, fotografie e documentari, corrisponde un allontanamento degli animali nella vita concreta, cosicché «alla familiarità reale dei secoli si è sostituita una familiarità fittizia» (p. 13). Eppure, Anselmi e Ruozzi rivelano come «nella loro attuale lontananza gli animali ci sono diventati più vicini, esseri smarriti come noi» e dunque «amici con cui condividere il cammino» anziché «allegorie dei nostri vizi e delle nostre virtù, come è stato per la millenaria tradizione esopica» (p. 13).

Documentando la diversità con cui gli animali nelle varie epoche, dal Medioevo al Novecento, sono stati protagonisti di favole, epigrammi, racconti, poemi, romanzi e poesie, quest'antologia mette in luce il passaggio da un secolare simbolismo universale alla più problematica e imprevedibile soggettività moderna. Per secoli, infatti, le favole esopiche hanno creato un modello estetico ed etico indiscusso, assegnando a ogni animale, reale o immaginario, un preciso valore di carattere simbolico, morale, iniziatico. Con l'avvento della modernità, la specializzazione dei saperi e la rinuncia della letteratura a ogni pretesa di scientificità e obiettività, cominciano a registrarsi opere in cui, secondo non solo i mutamenti sociali e culturali ma anche l'originalità e la finalità dei testi, il rapporto tra lo scrittore moderno e il regno animale conosce nuove varianti. Infrangendo vecchi luoghi comuni, rovesciando gli stereotipi e rifunzionalizzando vecchie allegorie, senza rinunciare del tutto ai retaggi di antiche credenze e curiosità erudite, è interessante notare come gli animali più rassicuranti si siano «trasformati in simboli di inquietudine e viceversa, in un dialogo fatto comunque più di compresenze che di esclusioni» (p. 14).

In questo omaggio al rapporto millenario tra l'uomo, la letteratura e l'universo ferino, trovano posto scrittori e animali di ogni secolo e latitudine geografica. All'avara lupa di Dante si contrappone quella di Verga, famelica e ingorda; accanto alle api meticolose delle *Georgiche* virgiliane, de *Le api* di Giovanni Rucellai e dell'*Aparium* di Federico Cesi, simboli di una società perfetta e utopica,

trovano posto le api “epiche” e battagliere dell’Ariosto (*Orlando furioso* XVIII, 16,4). Al belato sofferente della capra cui Saba intitola una poesia giovanile, dove il dolore fraterno esprime «una comunanza di destini che si estende non solo all’esperienza singola del poeta, ma all’intero genere umano» (p. 57), si affianca la capra pirandelliana della novella *Benedizione* (1910), simbolo di miseria e sofferenza ma, al tempo stesso, «unico sostegno affettivo per chi è stato abbandonato da tutti» (p. 57). Accanto al cervo del calviniano *Barone rampante*, troviamo l’orso, incompreso messaggero di Dio in *Una giornata* di Pirandello o presenza «sui territori deturpati della guerra» (p. 177) nel racconto di Dino Buzzanti intitolato *La famosa invasione degli orsi in Sicilia.* Se nelle pagine di Francesca Ricci (pp. 161-170) ronzano le mosche di Malaparte, di Gadda o di Volponi, nel saggio di Giuseppe Ledda volano pipistrelli e altri uccelli notturni (pp. 205-215), mentre in quello di Emilio Pasquini (pp. 27-35) a sorvolare il cielo di carta sono le aquile, simbolo di libertà ma anche di potere regale come nelle *Divina Commedia* o d’amore, come con Giacomo da Lentini nel sonetto *Sì alta amanza ha pres’a lo me’ core* («in aquila gruera ho messo amore», cioè «ho posto il mio amore in un’aquila abile a cacciare le gru, dunque superiore a tutte le altre», p. 31, correlativo dell’innamoramento per una dona irraggiungibile). Accanto alla «bianca pollastra» con cui Saba, in *A mia moglie,* descrive la propria consorte, ci sono le sirene-bambine di Malaparte, l’anguilla di Montale e tanti altri animali e autori che affollano questa suggestiva galleria. Sfogliando le pagine di *Animali della letteratura italiana* è, però, interessante notare come il periodo storico più proficuo e ricco di spunti e riflessioni, quello durante il quale scrittori diversissimi fra loro per temperie culturale e tendenze artistiche hanno sentito il bisogno di rendere gli animali protagonisti o compartecipi delle loro storie, sia stato quello a cavallo fra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento. Verga, Pascoli, Tozzi, Pirandello, Montale, Saba hanno rivolto il loro sguardo al mondo animale non per evocarne un nostalgico e lirico eden ma una fonte inesauribile di denunce sociali, di epifanie e metafore moderne. Gli animali, del resto, «hanno un’anima, come attesta la radice stessa» (p. 14) del loro nome: sono presenze con cui siamo chiamati a fare i conti, perché «sono complici della nostra esistenza in un’essenziale trasmissione di esperienze e di affetti e potrebbero aiutarci a combattere la presunzione» (p. 14) tolemaica che gli uomini siano gli unici esseri viventi attorno a cui ruota l’universo.

Assunta Claudia Scotto di Carlo

AA.VV.
Carlo Alberto Pisani Dossi scrittore e uomo di stato
A cura di Carlo Giovanardi e Francesco Lioce
Loffredo Editore
2012
ISBN: 978-88-7564-605-9

In occasione del centenario della morte di Carlo Alberto Pisani Dossi (1910-2010) si sono tenute, a Roma, due giornate di studio dedicate all'opera di questo scrittore. *Carlo Alberto Pisani Dossi scrittore e uomo di stato* è il titolo del volume curato da Claudio Giovanardi e Francesco Lioce che raccoglie i migliori frutti di queste giornate. I dieci contributi che compongono il testo indagano i diversi aspetti della figura di Dossi letterato e politico e sono accompagnati dalle introduzioni e dalle riflessioni dei presidenti di sessione che offrono al lettore interessanti spunti per approfondire diversi aspetti delle relazioni: in questo modo chi non ha potuto partecipare alle giornate dei lavori ha la possibilità di seguire anche i dibattiti. Nel suo complesso organico il lettore può ricostruire il ritratto dello scrittore lombardo attraverso interventi che mettono in luce i legami con la cultura del tempo tanto italiana quanto europea e mostrano il carattere profondamente moderno della sua scrittura «serpentina». Il profilo viene completato dai contributi che, tracciando una sorta di parabola biografica, riflettono sul Dossi diplomatico solo in apparenza distante dallo scrittore.
La prima delle tre sezioni che compongono il volume è guidata da Walter Pedullà e raccoglie gli interventi di Massimo Arcangeli, Giuseppe Iannaccone e Giuseppe Monsagrati.
Massimo Arcangeli affronta il problema del realismo nell'opera di Dossi cercando di definire l'estetica dossiana e di collocarla all'interno di quella che già Contini definì la funzione Manzoni-Gadda. L'espressività della sua scrittura viene ricostruita con ampi riferimenti alla *Desinenza in A* e in modo particolare attraverso le riflessioni affidate alle bellissime pagine del *Màrgine*. La scelta di uno stile contemporaneamente barocco e aristocratico serve a rivelare l'impoeticità del reale.
Giuseppe Iannaccone si sofferma sull'*Inno al Dio Venturo*, componimento poetico poco noto, ma che rivela lo spirito rivoluzionario che il giovane Dossi condivise con gli scapigliati della sua epoca. Scritto in occasione della difesa della Comune di Parigi, il testo festeggia il matrimonio tra un Dio Rivoluzionario e lo spirito dell'Umanità alludendo ad un auspicato nuovo orizzonte di internazionalità sia in campo economico sia in campo sociale. Il tema rivoluzionario viene trattato attraverso immagini e strutture tradizionali; il linguaggio stesso si mantiene fedele alla tradizione attraverso l'utilizzo di un codice fatto di arcaismi e classicismi lessicali e sintattici.
Con l'intervento di Giuseppe Monsagrati, si passa al Dossi diplomatico e politico, legato a Francesco Crispi e Capo di Gabinetto del Ministero degli Esteri. La relazione, avvalendosi di una ricca documentazione, mostra non tanto il letterato, quanto il diplomatico perfettamente allineato con la politica crispina, che ebbe un ruolo decisivo nella politica coloniale italiana. I continui viaggi, soprattutto quelli in Grecia, portano all'emergere della passione archeologica e del culto per l'antichità, nella cui contemplazione Dossi cercava di ritrovare il segreto delle perfezione classica.
Antonio Debenedetti introduce e guida la seconda sezione che si articola attraverso gli interventi di Roberta Colombi, Valentina Perozzo, Antonio Saccone e Roberto Salsano.
Roberta Colombi pone l'accento sull'umorismo della scrittura dossiana e lo interpreta alla luce del contesto culturale lombardo-piemontese e dell'influenza dei modelli europei offerti da Sterne e Richter. Dalla ricostruzione emerge una Milano di fine secolo in cui un gruppo di intellettuali cerca di esprimere la propria prospettiva critica sulla realtà storica attraverso una scrittura satirica che possa assumere su di sé una funzione etica e pedagogica. L'umorismo dossiano si fonda sullo scetticismo e sulla capacità di avere un doppio sguardo sul reale così da metterne in luce i contrasti e le contraddizioni.

Valentina Perozzo si occupa del rapporto che Dossi instaura con Rovani, partendo da una serie di riflessioni di carattere generale sulla comparsa di un nuovo pubblico di massa. Dossi, contrario a qualunque forma di scrittura fatta per generare consenso e ammirazione, scrive sempre per un pubblico da educare, un pubblico aristocratico capace di districarsi nel labirinto della sua scrittura. Rovani, protagonista dell'incompiuta *Rovaniana*, viene eletto come modello di artista ribelle e incompreso capace di inserire questa prospettiva della cultura italiana nell'orizzonte della *Bohème* francese.
Antonio Saccone segue il filo delle riflessioni su Rovani e Manzoni tessendo insieme alcuni dei testi più significativi di Dossi. Partendo dalle opere dal carattere più autobiografico come l'*Altrieri* e la *Vita di Alberto Pisani*, e passando attraverso la *Desinenza in A* e le *Note Azzurre*, Saccone mostra come Dossi costruisca una sorta di parabola discendente che da Manzoni giunge a se stesso passando attraverso Rovani. I due autori furono capaci di interpretare lo spirito del suo tempo sovvertendo le idee più diffuse e portando la letteratura italiana ben oltre la letteratura europea: *Cento anni* e i *Promessi Sposi* costituiscono esempi di completezza e perfezione. La chiave della modernità viene individuata nell'umorismo fondato sullo scetticismo.
Ancora sull'umorismo il contributo di Roberto Salsano che mette a confronto la figura di Dossi con quella di Alberto Cantoni e delinea la genealogia storica della loro poetica e individuando possibili epigoni tracciando così un percorso che giunge all'umorismo di Pirandello e alla modernità. Entrambi gli autori devono confrontarsi con un'epoca di crisi in cui il romanzo, per riuscire a cogliere lo spirito del tempo, deve mutare per far fronte ad un mondo frantumato. La loro risposta è, potremmo dire, il margine, nell'adottare una prospettiva parziale e distonica rispetto tradizione Ottocentesca.
Franco Suitner guida la terza e ultima sezione che si compone con gli interventi di Marco Berisso, Francesco Lioce ed Ermanno Paccagnini.
Marco Berisso si concentra sulla *Fricassea Critica*, l'ultima opera pubblicata da Dossi, e cerca di metterne in evidenza i nodi e le caratteristiche principali anche attraverso un confronto con le *Note Azzurre*. Il testo, pubblicato nel 1906, raccoglie articoli comparsi nella seconda metà dell'Ottocento e sembra offrire un ultimo omaggio agli ambienti giovanili in cui visse e si formò l'autore e ai miti letterari.
Francesco Lioce ricostruisce l'evoluzione della personalità dossiana dalla giovinezza rivoluzionaria fino all'adesione al progetto crispino. Lo studio, che si fonda principalmente sull'analisi di una ricca documentazione e delle riflessioni affidati alle *Note Azzurre*, mostra come l'itinerario biografico-letterario dello scrittore segua un processo di maturazione che trova le sue radici in motivazioni storico-generazionali. Lioce chiarisce in che modo l'esperienza di Dossi possa essere vista come paradigma della più ampia storia italiana partendo dalla battaglia di Novara, spesso evocata nel ricordo della propria nascita, fino ai primi manifesti futuristi.
Ermanno Paccagnini offre una riflessione sulla ricezione delle opere di Dossi nel suo tempo. Uno spoglio attento delle riviste, infatti, mostra un panorama diverso da quello che ci aspetta: nonostante la scarsa circolazione delle sue opere, spesso stampate con una tiratura limitatissima e inviate a pochi fortunati, si possono trovare numerose recensioni che individuano, già all'epoca, rapporti con la letteratura europea e con Sterne. La seconda parte dell'intervento, invece, si sofferma sull'effetto Dossi, sui casi cioè in cui l'autore svolse, in maniera più o meno diretta, il ruolo di modello di riferimento.

Davide Dalmas

AA.VV.
«…che solo amore e luce ha per confine». Per Claudio Sensi (1951-2011)
A cura di Silvia Fabrizio-Costa, Paolo Grossi e Laura Sannia Nowé
Bern
Peter Lang
2012
ISBN: 9783034312844

Il pregio maggiore dei volumi in onore o in memoria si esprime quando una presenza indiretta del festeggiato o commemorato diventa via via percepibile in ogni articolazione del libro, restituendo un respiro di unità paradossale alla inevitabile differenza degli argomenti e dei periodi affrontati, dei metodi e delle personalità degli studiosi coinvolti. Ed è proprio questo il caso: non solo nei testi direttamente dedicati al ricordo, alla commozione e al rimpianto (che sono anche del recensore) si ritrova la presenza di Claudio Sensi. Dante, la scrittura di viaggio, l'autobiografia, Lubrano, Pavese: le voci della sua bibliografia (qui utilmente riprodotta alle pp. 4-14) si mescolano e si rifrangono nelle voci di molti contributi. Allo stesso modo, non solo nei testi deputati al ricordo personale si ritrovano tracce dell'umanità di un «appassionato indagatore delle lettere e della bellezza» (p. 193). Fino all'ultima pagina del libro, dove Paolo Grossi, dopo aver riportato qualche riga di accompagnamento ad un lavoro frutto della passione personale di Claudio per la letteratura di pellegrinaggio sentito anche come il compimento di un dovere verso il maestro Marziano Guglielminetti che gliel'aveva raccomandato, aggiunge: «passion et devoir: tous ceux qui ont connu Claudio ont certainement identifié les deux pôles entre lesquels s'inscrit son itinéraire» (p. 430). Un itinerario di vita che ha avuto come luoghi importanti, oltre a Torino, la Francia e la Sardegna, ben percepibili qui come i motori dell'iniziativa: i colleghi incontrati a Caen e a Cagliari rappresentano la struttura portante di questo omaggio collettivo (e in questo senso acquistano un particolare valore gli elementi etnografici sardi colti da Maurizio Masala nella gran selva dell'opera di Francesco Fulvio Frugoni e accostati ad analoghi primonovecenteschi del glottologo tedesco Max Leopold Wagner).
È giusto allora che sia proprio una collana di *passages interculturels* come «Liminaires» ad accogliere un volume dedicato a un «uomo europeo», che si rivelava immediatamente per l'ampiezza delle lingue conosciute, per la vocazione di «grand passeur» tra le culture e le letterature, testimoniata da un notevole interesse per la letteratura comparata (si deve ricordare anche la seconda laurea, in Germanistica, con Claudio Magris), non sufficientemente registrabile in sede bibliografica, perché quasi interamente consegnato alle forme del dialogo. Non posso dimenticare le sue sessioni d'esame, dove ogni domanda diventava occasione per un'interpretazione più ampia, per un collegamento intertestuale, per una discussione con gli studenti a partire dal testo aperto in quel momento sotto gli occhi. Un dialogo bruscamente e precocemente interrotto, ma che vive diverse prosecuzioni, come questo stesso volume testimonia; e come ho occasione di misurare anche incontrando studenti che vogliono proseguire ricerche intraprese con lui, o che gli dedicano tesi o poesie. Questa dimensione ampia dell'essere maestro, ben lungi dal coincidere con un ruolo, si può intravedere, qui, nell'intervento di Ettore Labbate, che tiene insieme il ricordo personale legato al lavoro sulla poesia di Lubrano e la bibliografia già citata; e in diversi altri contributi. Silvia Fabrizio-Costa ricorda Claudio nel luogo liminarmente deputato, ma anche proponendo un'analisi di alcuni epigrammi latini di Lubrano; e anche Nadège Fadili Leclerc, parlando della tragedia *Lucrezia* di Giovanni Battista Mamiano, accenna alle liriche, settore più congeniale agli studi di Sensi (ricordo la sua ampia discussione *La poésie lyrique: état des lieux, I Marino, le prince astucieux, II, Constellations*, «XVII siècle», XL, 1997, 4, pp. 677-713 e 727-752).

Più ancora di quanto appaia dall'indice, il volume è organizzato intorno al dispiegarsi dei «campi di ricerca» di Sensi. E giustamente, pertanto, prende le mosse nel nome di Dante, al quale Claudio era tornato con decisione negli ultimi anni, come testimoniano due libri recenti: *Parole di fuoco, parole di gelo. Tre saggi sull''Inferno'*, Torino, Trauben, 2011 e il postumo *Isole e viaggi: l'Ulisse di Dante*, a cura di Simona Re Fiorentin, pubblicato nel 2012 in questa stessa collana «Liminaires». E idealmente si accostano a questi libri due volumi monografici di «Levia Gravia», la rivista fondata da Guglielminetti e cara a Claudio: il numero 12, dedicato a *Studi sull'autobiografia*, e il numero 13, *«Scrivere per vivere». La memorialistica della deportazione*, in larga parte fondati proprio su lavori di Claudio Sensi.
Potrebbe stupire, invece, l'assenza nel volume di una sezione dedicata all'odeporica. Il termine 'viaggio' compare soltanto, ma insieme ad altri, nel titolo nella sezione secentesca. È tutt'altro, però, che il segno di un'assenza. Se alla scrittura di viaggio in senso proprio è dedicato il lavoro di Patrizia Pellizzari, sulle *Osservazioni nel viaggio* compiuto da Francesco Belli nei Paesi Bassi nel 1626, anche larga parte della prima sezione, *Intorno a Dante*, è attraversata a fondo da questo tema. Il bel saggio di Luisa Mulas propone una interpretazione del viaggio di Dante in opposizione a quello di Ulisse e in parallelo invece a quello di Giasone; e il contributo di Trousselard è dedicato alla diversa importanza del viaggio nelle tre opere duecentesche prese in esame, tra itinerario geografico e allegoria. Ancora più ampiamente, nell'insieme del volume, vengono affrontate le forme più diverse di presenza del viaggio nella letteratura: dalle ambivalenze dell'opera poetica di Pascoli alla flânerie dei personaggi di Paul Auster, inseguita da Mauro Pala con la guida di Walter Benjamin. Perfino la presentazione, da parte di Paolo Grossi, dell'attività di promozione in Svezia della letteratura italiana contemporanea, avviata dalla rivista «Cartaditalia» dell'Istituto culturale italiano a Stoccolma, gioca dichiaratamente con la carta geografica, lo strumento dei viaggiatori.
Anche altri argomenti coltivati da Sensi sono presenti: l'autobiografia, sia nel saggio di Giunia Totaro su Kircher, attento agli sconfinamenti del genere, alla sua tendenza ad ibridarsi con forme lontane dalla scrittura di sé, «dall'enchiridion di edificazione alle *vitae sanctorum*, fino ad arrivare all'*imitatio Christi*», sia nel contributo di Giovanna Caltagirone, che individua la scrittura di sé di Bufalino in altre forme apparentemente molto distanti come il catalogo, il dizionario o l'enciclopedia. Non manca l'Alfieri traduttore dal greco, qui visto da Clara Domenici attraverso i coloriti commenti alle versioni di Pindaro del secentesco Alessandro Adimari. Su Alfieri si torna anche in merito al rapporto con Ariosto, il meno riconoscibile, a prima vista, tra i quattro grandi modelli poetici italiani fortemente rivendicati dall'astigiano, nel contributo di Laura Sannia Nowé; e in un confronto a distanza sulla funzione civile del teatro con Pietro Verri, attraverso il carteggio di quest'ultimo col fratello Alessandro, nel saggio di Elena Sala Di Felice.
Naturalmente il libro nel suo complesso propone un'ampia diversità di approcci alla letteratura: dall'analisi approfondita della singola espressione poetica (il Foscolo vichiano in dialogo con Monti intorno alla bara di Nelson, di Maria Antonietta Cortini) all'indagine sulla disseminazione del linguaggio del mito in una strategia comunicativa scientifica che si rivolge a lettori smaliziati (nel Galileo di Andrea Cannas), fino alla storia di questioni filologiche, come il dibattito d'inizio Ottocento intorno all'edizione del *Convivio* di Dante, che impegna Vincenzo Monti, Giovanni Pagni, Marco Antonio Parenti, ripercorso da Angelo Colombo. Notevole l'attenzione per opere poco o per nulla note, come la già nominata *Lucrezia* del Mamiano, analizzata anche in confronto con il coevo teatro della crudeltà francese, oppure il poema *Argonautica* di Angelo Ingegneri dedicato a Carlo Emanuele I, del quale Roberto Puggioni ricostruisce contesti e palinodie.
In questa sede richiedono qualche attenzione in più i saggi dell'ultima sezione, *Temi, miti e simboli del XX secolo e dintorni*, aperta dal citato lavoro su Pascoli di Fabrice De Poli, che amplia le tipologie dei viaggi pascoliani proposte da Yannick Gouchan ed esplora il disseminarsi della dicotomia «foyer/voyage», l'opposizione tra viaggio e sedentarietà fondata su una «angoisse de l'exil», nella tradizione degli studi sulle metafore ossessive. Non può mancare, poi, il principale autore novecentesco di Sensi, Cesare Pavese: dai tentativi poetici astronomici giovanili riproposti da Mariarosa Masoero alla lettura del difficile confronto con la storia nella *Casa in collina*, da parte

di Vincent D’Orlando. Sandro Maxia ripercorre nel suo contributo un aspetto fondamentale del «secondo mestiere» di Montale, quello del lettore e critico di poesia, soprattutto inglese e francese, negli anni Cinquanta, mentre Marie-José Tramuta interpreta lettere-poesie per Irma/Clizia. Uno dei saggi più coinvolgenti del volume, di Marina Guglielmi sul Rohmer che si confronta cinematograficamente con il Medioevo di Chrétien de Troyes, porta al limite la latente tensione alla comparatistica, sfociando nella transmedialità, con un discorso che tiene insieme lo studio della rappresentazione degli spazi ravvivata del cosiddetto *spatial turn* e la teoria degli adattamenti. Ai confini del letterario, su un piano diverso, si spinge anche Pérette-Cécile Buffaria affrontando il Segre «entre la critique et la fiction» delle *Dieci prove di fantasia*.
Insomma, al di là della riuscita dei singoli contributi, è l’insieme del volume, l’articolazione della sua struttura complessiva, che fa emergere ancora, nel lettore, i sentimenti nominati dalla curatrice Fabrizio-Costa: «amitié, gratitude et regret».

Valter Boggione

AA.VV.
«…che solo amore e luce ha per confine». Per Claudio Sensi (1951-2011)
A cura di Silvia Fabrizio-Costa, Paolo Grossi, Laura Sannia Nowé
Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main-New York-Oxford-Wien
Peter Lang
2012
ISBN: 978-3-0343-1284-4

Ettore Labbate: *«Ed ecco…» Claudio Sensi: hommage à un homme, un maître. Note à sa préface à la version française des sonnets de Giacomo Lubrano, suivie d'une note bio-bibliographique* - Vincenzo Placella: *Gli "appelli al lettore" di Dante: provocazione accoglibile da parte del lettore "moderno"?* - Luisa Mulas: *La «'mpresa» di Dante tra Ulisse e Giasone* - Sylvain Trousselard: Aspects du voyage médiéval: «Il libro de' vizî e delle virtudi», le «Tesoretto» et le «Detto del Gatto lupesco» - Angelo Colombo: *'Dovidere/dividere'. Una disputa linguistica sul testo del «Convivio» (Monti, Pagni, Parenti)* - Roberto Puggioni: *Angelo Ingegneri, Giasone e l'alchimia. L'«Argonautica» per Carlo Emanuele I di Savoia* - Andrea Cannas: *Galilei, il Linceo, brandisce una testa di Medusa: un mito non accidentale nel «Dialogo sopra i due massimi sistemi»* - Silvia Fabrizio-Costa: *Una «Maddalena» di G. Lubrano: qualche considerazione* - Nadège Fadili Leclerc: *Appunti su una tragedia barocca sconosciuta: «Lucrezia» di G.B. Mamiano (1625)* - Maurizio Masala: *Fiere in Arcadia. Francesco Fulvio Frugoni 'etnografo'* - Patrizia Pellizzari: *L'Olanda di Francesco Belli* - Giunia Totaro: *Narrazione e ibridazione dei generi nella «Vita» di Athanasius Kircher* - Clara Domenici: *"Ed insegnava il greco costui?" Alfieri, Pindaro e Alessandro Adimari* - Laura Sannia Nowé: *Vittorio, Lodovico, Orlando: una allusione ariostesca nella «Vita» di Alfieri* - Elena Sala Di Felice: *Tra Goldoni e Alfieri nel «Carteggio» di Pietro e Alessandro Verri* - Maria Antonietta Cortini: *"e si scavò la bara". Etimologie vichiane e lode degli eroi nel carme «Dei Sepolcri»* - Fabrice De Poli: *La vanité du voyage dans la poésie de Pascoli* - Mariarosa Masoero: *Cesare Pavese e la "mania astronomica delle stelle"* - Vincent D'Orlando: *(Ri)lettura de «La casa in collina» di Cesare Pavese: Corrado o il rischio della storia* - Sandro Maxia: *«Il Secondo Mestiere». Montale lettore di poesia* - Marie-José Tramuta: *«Una lettera che non fu spedita» da Eugenio Montale* - Marina Guglielmi: *Percorsi circolari e spazi medievali nel «Perceval» di Eric Rohmer* - Giovanna Caltagirone: *Gesualdo Bufalino, «Museo d'ombre». Il paradosso dell'enciclopedia come immagine dell'io* - Mauro Pala: *Il «flâneur» e il grattacielo: pratiche autoriali e sguardo metropolitano in «The New York Trilogy» di Paul Auster* - Pérette-Cécile Buffaria: *Sconfinamenti verso il fantastico: «Dieci prove di fantasia» di Cesare Segre* - Paolo Grossi: *«CARTADITALIA»: une initiative éditoriale de promotion de la culture italienne contemporaine en Suède* - Paolo Grossi: *Souvenir de Claudio*.

Il volume che gli amici e colleghi francesi e cagliaritani hanno voluto dedicare alla memoria di Claudio Sensi, improvvisamente e prematuramente scomparso nel 2011, attraversa l'intera storia della letteratura italiana (e non solo), organizzandosi in sezioni che coincidono con i nuclei fondamentali dei suoi interessi e dei suoi studi (Dante, il Seicento, il Settecento, il Novecento; tra l'altro, degli studi di Sensi Laura Nay e Clara Allasia forniscono qui la bibliografia completa). Passerò in rassegna soltanto la sezione novecentesca, dal titolo *Temi, miti e simboli del XX secolo e dintorni*.
Come quasi sempre capita in questi casi, i contributi sono caratterizzati da un'estrema varietà di argomenti e di prospettive metodologiche; tuttavia hanno più di un elemento in comune, che mi importa sottolineare, in quanto vi si manifesta il significato dell'omaggio a Claudio e della sua lezione. La scelta stessa della lingua usata per i contributi (più o meno, metà in francese, metà in

italiano) non risponde, secondo quanto evidenziano i curatori, a un intento funzionale, e neppure all'abitudine dell'uso, ma riveste una connotazione affettiva, evoca i tempi e i modi della frequentazione di Claudio. Si tratta, innanzi tutto, di un'idea di letteratura intesa non tanto nella sua dimensione storico-culturale, o retorica, o tecnica (per quanto, ovviamente, questi aspetti non manchino); ma come esperienza umana totale, ricerca ed esplorazione della condizione esistenziale, secondo quanto scrive lo stesso Sensi parlando di *Lettera amorosa* di René Char: «La parola poetica […] al di là della narrazione e del discorso è orientata verso l'ontologico». Di una letteratura intesa come atto d'amore, che nel momento in cui interpreta e conosce, non scivola nel disincanto, ma si anima di nuova meraviglia: «man mano che la conoscenza dell'altro avanza, cresce la meraviglia del mistero». Ne deriva, in secondo luogo, il rivolgersi dell'attenzione agli archetipi mitici, in prospettiva spesso comparatistica: vero filo rosso, ora esplicitamente indicato, ora suggerito in maniera più o meno allusiva, è il viaggio. L'interesse per la letteratura odeporica, culminato nell'edizione del *Viaggio in Terrasanta* di Jean Boucher, è stato del resto costante negli studi del critico torinese.

Alla presenza centrale del motivo in Pascoli è dedicato l'intervento di Fabrice De Poli, che descrive le diverse tipologie di viaggio e di viaggiatori, dai mendicanti agli emigranti all'ebreo errante agli astri, passando per molte figure storiche (Mazzini, Tolstoj, Dante soprattutto). È un viaggio che nega se stesso, svelando conclusivamente la propria vanità, e in tal modo si risolve nell'immobilità, nell'aspirazione – vana – a recuperare una qualche forma di radicamento. L'*errance* degli eroi pascoliani, allora, è anche *erreur*; l'approdo del viaggio è sempre la morte, anche quando le cose sembrano in apparenza diverse: il paesaggio polare o alpino di *Andrée* o *Al Duca degli Abruzzi* si rivela, ad una lettura attenta, caratterizzato da una dimensione funebre. Il discorso poetico si dispone in forme dicotomiche, focolare/viaggio, andare/ristare, con il tessere che è presentato come un surrogato vincente del viaggiare (e la donna è custode del focolare). La morte lontano da casa è il culmine del dramma; ma il ritorno autentico è impossibile: Ulisse al termine delle sue peregrinazioni non riconosce Itaca.

Il viaggio astrale è anche di Pavese, cui è dedicato il saggio di Mariarosa Masoero: ma, al contrario di quanto accade in Pascoli (e di quanto ci si potrebbe qui aspettare), il cielo è perfettamente ordinato, «immenso e splendido», e l'armonia dell'universo genera nel poeta un sentimento di commossa ammirazione. Siamo di fronte a un Pavese adolescente, ricostruito sulla scorta di documenti inediti o poco noti, di cui si ricordano le voraci letture di opere di divulgazione astronomica. Particolare rilievo ha un poemetto didascalico in endecasillabi sciolti del '23, a metà tra tradizione settecentesca e Foscolo da un lato e il Gozzano delle *Farfalle* dall'atro. E che non sia stato un episodio giovanile presto cancellato e privo di conseguenze conferma una lettera a Bianca Garufi del '46: Bianca – che dovrebbe appena averlo letto – parla del celebre volume di Camille Flammarion come della *Creazione del mondo*; e Pavese le risponde, galantemente senza rimarcare la cosa, ma con assoluta sicurezza, usando il titolo corretto: *Il mondo prima della creazione dell'uomo*.

Ancora Pavese è protagonista del saggio di Vincent d'Orlando dedicato alla *Casa in collina*, al viaggio di Corrado attraverso gli orrori della Storia. D'Orlando pone a confronto il romanzo con *Il compagno*, insieme al quale è pubblicato nel '48 nel volume *Prima che il gallo canti*. In quest'ottica Corrado è, in maniera deliberata, l'anti-Pablo. Alla scelta del secondo si oppone la non scelta del primo, alla prospettiva rivolta al futuro quella ancorata al passato: «Corrado sa ma non agisce mentre Pablo agisce prima di sapere» (p. 307). Ma rispetto alle letture consuete del romanzo, pur non trascurando l'aspetto storico e psicologico delle inquietudini di Corrado, D'Orlando insiste soprattutto sulla valenza filosofica della non-scelta del personaggio: la sua è una «logica più religiosa che ideologica» (p. 312), la fuga dai luoghi che la Storia progressivamente investe è la rivendicazione di uno spazio, esistenzialisticamente connotato, di libertà. La citatissima pagina finale del romanzo non è, per D'Orlando, la proposta di una superiore obiettività, che consente la *pietas* anche nei confronti dei colpevoli e degli sconfitti; ma proprio il riconoscimento dell'impossibilità di superare l'*impasse* tragica del non sapere, il riconoscimento dell'assurdità del

mondo e del suo carattere di violenza, al di là delle situazioni contingenti. Le domande non sono retoriche, sono domande vere; e tutto ciò sposta il discorso dalla guerra esterna a quella interna: «La guerra [di Corrado] è in se stesso, contro se stesso» (p. 313).
Di un altro viaggio, anzi, di un doppio viaggio, ci parla Marina Guglielmi analizzando il film di Rohmer *Perceval le Galois*. Doppio, perché al viaggio reale dell'eroe dall'ingenuità originaria, attraverso l'applicazione meccanica degli insegnamenti ricevuti (unico elemento di ascendenza hollywoodiana, che ne fa un «novello Buster Keaton o Charlie Chaplin», p. 369), al finale cristologico e mistico, si affianca l'altro e più importante viaggio del registra moderno verso il medioevo di Chrétien de Troyes. La Gugliemi sottolinea la peculiarità del modo di Rohmer di accostarsi al medioevo, attraverso tre strumenti principali: il recupero dell'oralità originaria del testo; lo sfruttamento a livello scenografico della rappresentazione che il medioevo ha prodotto di sé attraverso le miniature e l'arte; e soprattutto il ricorso a livello scenico alla rappresentazione teatrale del medioevo (i misteri), che in una totale assenza di realismo (cui si oppone invece il realismo degli oggetti e in particolare delle armature) genera quello spazio circolare che fu rimproverato al regista da Jacques Le Goff. Così «Il testo medievale – sembra dimostrarci Rohmer […] – è un testo in divenire: la lettura, l'interpretazione e l'adattamento (cinematografico) sono la continuazione odierna di un fenomeno già esistente, quello della performatività del testo medievale» (p. 370).
In un viaggio, stavolta metaforico, ricco di deviazioni e intrecci imprevedibili, tra poesie, lettere, prose, di Montale ma anche di Irma Brandeis, ci accompagna Marie-José Tramuta. Il commento di *Una lettera che non fu spedita* si serve infatti del raffronto con un testo della *Bufera*, *Su una lettera non scritta*, con il racconto della Brandeis *A lady alone*, con la prosa *Clizia a Foggia*, con lettere di Montale alla stessa Irma e a Contini, e moltissimi altri materiali. Il tutto a tracciare il profilo di un rapporto che va ben al di là degli anni delle *Occasioni*, di una presenza di Irma che dura nel tempo, magari solo affidata ai *pun*, nome che resta nell'ombra ma tanto pesa, «Nume incognito. Per cui vale la pena di vivere e di morire», secondo le parole dello stesso Montale.
Nelle pagine di Giovanna Caltagirone, dedicate alla fondamentale ambiguità della scrittura di Bufalino, sia a livello di genere, sia di contenuti, con una «reciproca annessione di significati» da parte degli opposti (p. 371), il viaggio diventa interiore e sociale insieme, verso una Comiso morta, una Comiso uccisa dal trascorrere del tempo individuale e dalla modernità, che l'ha resa campo di lotta tra americani e pacifisti. Il Bufalino di *Museo d'ombre* «trasforma la propria personalissima memoria in eroica resistenza civile». Ma l'opportunità della memoria si incontra e si scontra con quella dell'oblio: «le ombre prendono vita, tornano per 'riessere', ma non per restare» (p. 375). Con opposto ma simmetrico movimento, la constatazione della morte del mito, in una Sicilia che è insieme luce e lutto, si accompagna ad una nuova epifania degli dei e degli eroi, trasferiti però nello spazio e nel tempo del quotidiano: «memoria e catalogo, due componenti fondamentali della scrittura di Bufalino, in quanto antidoto al caos, selezione organizzata del passato per negarne la dissipazione riportandolo nel presente, appaiono strettamente imparentate con la natura atemporale ma insieme storica del mito» (p. 381).
Un viaggio nella letteratura è al centro del saggio di Pérette-Cécile Buffaria dedicato alle *Dieci prove di fantasia* di Cesare Segre: esercizio di stile, «à mi chemin de la critique et de la finction» (p. 408), dimostrazione concreta dell'infinita possibilità di riscrivere la letteratura, presentata come attività sempre in fieri, come già suggerisce l'immagine di copertina delle mani di Maria Maddalena colte a mezzo del processo della scrittura. Tra i dieci brevi testi in cui personaggi letterari o scrittori latini, francesi, italiani e spagnoli raccontano storie e incontri che sarebbero potuti essere e non sono stati, la Buffaria isola l'ottavo, *Come si fa a morire*, nato a sé rispetto agli altri (quasi tutti pezzi per il «Corriere della Sera»), scritto per l'occasione del volume, il cui protagonista – in cui pure è facilmente riconoscibile Cesare Pavese – non è indicato. Attraverso il mutamento di un minimo particolare (Segre immagina che Pavese abbia portato con sé nell'albergo Roma il manoscritto del *Mestiere di vivere*) muta l'intero senso della vicenda: «la morte come cessazione della scrittura; il gesto come sostituto della parola», dal momento che la letteratura è la sola cosa capace di allontanare la tentazione dell'ultimo bicchiere, «sorte d'invitation au "dernier voyage"» (p. 412).

Un fitto dialogo intertestuale tra Paul Auster e i teorici della modernità, in primo luogo Benjamin, ricostruisce Mauro Pala analizzando *The New York Trilogy*. Nonostante l'apparenza di romanzo giallo che occhieggia all'horror, l'opera si rivela invece, «attraverso un gioco di rinvii e di indizi letterari, un intreccio di questioni ermeneutiche» (p. 387). La città labirintica diventa il teatro di una dissoluzione del personaggio che si espande fino al fallimento della narrazione *tout court*, con lo scrittore che «regredisce a personaggio eponimo del suo romanzo, oggetto e non soggetto della narrazione» (p. 393). Il vagabondare senza meta di Quinn si fa ricerca del non luogo, rinuncia alla casa in quanto fattore di ordine, ma anche rinuncia a una chiave di lettura dell'opera legata ad un preciso schema retorico-letterario. Tuttavia, nel suo opporsi ad una vuota razionalità che rende l'uomo estraneo a sé stesso e agli altri, incapace di qualsiasi progetto condiviso, a livello urbanistico come sociale, l'opera di Auster si apre ad una tensione visionaria che punta a recuperare un fenomeno profano – l'esperienza dell'«opaca mobilità» metropolitana – alla sfera del sacro.
Apparentemente si allontana da questa linea, in una prospettiva più tecnico-retorica del fare letterario, il saggio di Sandro Maxia dedicato al *Secondo mestiere* di Montale. Ma solo apparentemente. Perché la ricostruzione dei riferimenti sottesi da Montale alla propria esperienza poetica nei saggi degli anni '50, che, nonostante l'acume di alcuni giudizi critici su autori da lui lontanissimi, come René Char, ne fanno prima di tutto una riflessione sulla propria poesia (esemplare per Maxia «il processo di *montalizzazione* al quale Eliot è sottoposto, senza peraltro che si possano denunziare in tale processo forzature indebite», p. 336, oppure la predilezione per i poeti che ricercano una poesia che sia anche prosa e epica, senza rinunciare alla lirica), approda al richiamo ad una poesia e una letteratura che non si confondano con la vita, come nel caso della poesia pura e – peggio ancora – dei «commessi farmacisti» che imitano Ungaretti, ma che neppure trascurino la vita, come nel caso del romanzo novecentesco, definito *Il mondo della* noia, in cui «non accade nulla», abitato da personaggi «che non hanno volto né stato civile». Sicché scrivere – e leggere – diventa innanzi tutto un meccanismo di «rifrazioni artistiche», nelle quali si realizza la «seconda vita» dell'arte stessa, il suo senso e la sua funzione, che è quello di «accompagnare, spiegare, illuminare la nostra vita» (p. 330), senza alcun carattere di necessità, magari per via di fraintendimenti, sempre però con un «afflato morale» in cui Maxia riconosce la persistente presenza della «lezione di Piero Gobetti, mai da Montale smentita».
Chiude il volume un intervento di Paolo Grossi, che partendo dalla presentazione della rivista «CARTADITALIA», voluta dall'Istituto di Cultura Italiana a Stoccolma, traccia un vasto quadro delle ricezione della letteratura italiana in Svezia, sottolineando i limiti e le difficoltà (ad esempio, l'assenza quasi totale in libreria di Pasolini, o la frammentazione tra più editori, spesso piccoli, dell'opera di Calvino), ma dando conto anche di un rinnovato interesse, testimoniato dalla traduzione di numerosi autori dell'ultimo decennio. La rivista rappresenta un tentativo di far conoscere in Svezia, ma più in generale all'estero, i territori della cultura italiana contemporanea. Nata nel 2008, ha affrontato in numeri monografici il romanzo, la poesia, il cinema, il teatro, la fotografia, la musica, non in una prospettiva ecumenica («il non s'agit en aucun cas de choix oecuméniques», p. 415), ma con il coraggio delle scelte, nella convinzione che solo in questo modo si può sperare di raggiungere almeno il lettore svedese preparato. Alla rivista, si è affiancata una collana, «I Libri di CARTADITALIA», che si propone tre obiettivi prioritari: rafforzare la presenza in Svezia di illustri scrittori viventi; dare visibilità a classici novecenteschi dimenticati o ignorati; portare all'attenzione un settore marginale come quello della poesia contemporanea.

Claudia Canu

AA.VV.
Con parole altrui. La Sardegna nella cultura europea
A cura di Maria Grazia Dongu
Cagliari
CUEC
2012
ISBN: 978-88-8467-763-1

Maria Grazia Dongu, *Introduzione*
Angelo Deidda, *La Sardegna in inglese nella prima età moderna*
María Dolores García Sánchez, *L'immagine della Sardegna nella letteratura ispanica*
Valentina Serra, *Il Barone von Maltzan in Sardegna. A proposito dell'immagine dell'isola nei resoconti di viaggio in lingua tedesca*
Maria Grazia Dongu, *Un* reportage *dell'epoca vittoriana: la Barbagia nello stile del* romance *e della guida turistica*
Fabio Vasari, *Demoni a mezzogiorno: la Sardegna in Roblès e in Mandiargues*
Irene Meloni, *D.H. Lawrence. Il* genius loci *in* Sea and Sardinia
Luisa Pèrcopo, *Il fascino dell'isola: Alan John Ross e i suoi contemporanei*
Luciano Cau, *Gli inglesi e la Sardegna: percezione dello spazio turistico nell'analisi dei* blog *di viaggio*

Importantissimo il contributo apportato dalla miscellanea *Con parole altrui* allo studio della letteratura di viaggio in Sardegna. Il volume, sebbene raccolga saggi di varia natura, dalle prime testimonianze in lingua inglese sulla Sardegna alla percezione moderna dello spazio turistico basato sull'analisi dei *blog* di viaggio, supera felicemente il rischio di una composizione aleatoria trovando in alcuni elementi regolatori le proprie linee di forza. Il principio cronologico detta l'ordine di presentazione degli articoli e permette quindi di assemblare riflessioni diacronicamente molto distanti tra loro. Al centro dell'interesse dei saggi ivi raccolti è innanzitutto l'immagine della Sardegna e dei suoi abitanti tali quali veicolate dai viaggiatori europei. La coesione interna è quindi garantita «dall'interesse vivo per la manipolazione linguistica, volta a veicolare un'immagine della Sardegna, che è coerente rispetto ad un progetto letterario e/o promozionale, alle esigenze di tipo composito di un pubblico europeo» (p. 7).
Sebbene il volume si apra su due saggi dedicati allo studio dei riferimenti all'isola e alla sua cultura nei testi di lingua inglese e in quelli di produzione spagnola nel periodo compreso tra la prima comparsa dei testi a stampa sino al 1700 risulta evidente dai risultati riportati che la Sardegna di questo periodo non riveste ancora un interesse specifico agli occhi dei viaggiatori europei.
Il primo saggio della raccolta prende in considerazione un vasto numero di testi di lingua inglese frutto di una ricerca critico-bibliografica, che l'autore, Angelo Deidda, svolge presso la British library di Londra nel biennio 2011-12. Da tale ricerca emerge che in gran parte delle testimonianze la Sardegna viene citata in maniera occasionale e senza rivestire un interesse specifico nel discorso. Per tale motivo l'autore propone un'accurata selezione di tredici testi che appaiono invece rilevanti in quanto presentano degli elementi inerenti la posizione geografica dell'isola, la sua situazione politica, la condizione sociale dei suoi abitanti e i loro usi e costumi permettendo in tal modo ai lettori inglesi di venir a conoscenza di tali informazioni su una terra ancora remota. In tutta evidenza non si tratta di dati emersi da una reale esperienza di vissuto ma piuttosto dallo studio e dal rinvio a fonti libresche. In questo senso costituisce un'importantissima fonte, se non l'unica, la *Sardiniae brevis istoria et descriptio* di Sigismondo Arquer (1550), che presenta il merito di

«immettere la conoscenza dell'isola nel grande circuito internazionale, venendo peraltro a costituire per diversi secoli, la base imprescindibile di tutte le trattazioni riguardanti la Sardegna» (p. 13).
Nel raffinato studio *L'immagine della Sardegna nella letteratura ispanica* ci sorprende il fatto che malgrado l'avvicendarsi della storia metta in diretto contatto per secoli le due culture, la Sardegna non occupi in alcun modo, né con una valenza positiva né negativa, l'immaginario spagnolo. Secondo María Dolores García Sánchez «l'amarezza dovuta alla perdita del Regno di Sardegna, senz'altro in un contesto di decadenza più esteso, sarebbe stata compensata a partire dal Settecento con una sorta di *damnatio memoriae*, assai significativa in ambito culturale, che avrebbe cancellato in Spagna i riferimenti al mondo sardo» (p. 63). Per giustificare tale assenza nel periodo precedente la studiosa suppone che, essendo i viaggiatori spagnoli attratti soprattutto dalle nuove rotte intercontinentali, la Sardegna non riveste un interesse tale da divenire oggetto dell'immaginario della penisola.
Ben diversa la panoramica letteraria presentata in ambito germanofono, dove l'isola ha ispirato numerose opere letterarie dalla seconda metà del seicento in poi. La Sardegna veniva percepita dai viaggiatori di lingua tedesca come «misteriosa, arcaica, genuina e "primitiva"» (p. 119). Valentina Serra nella sua analisi del *Reise auf der Insel Sardinien* del Barone von Maltzan mette in rilievo l'obbiettivo da parte dell'autore di informare il pubblico tedesco su una realtà straordinaria e fuori del comune, dove la descrizione dell'immagine dell'Altro permette una messa a fuoco, spesso involontaria, della propria cultura d'origine. In tal senso il resoconto di viaggio non riveste un mero interesse letterario ma permette in qualche modo di comprendere l'evoluzione dei rapporti tra i popoli e offre la possibilità di interrogarsi sui rapporti tra centro e periferia, tra il Nord e il Sud del mondo. Interessante notare anche il ruolo di cui si investe il traduttore che si pone in realtà come intermediario e commentatore critico che utilizza il paratesto per difendere l'immagine della Sardegna da qualsiasi denigrazione infamante.
L'articolo di Maria Grazia Dongu procede con l'analisi di generi e forme narrative quali il *romance* e la guida turistica che, distanziandosi dal canone letterario, si offrono nel periodo vittoriano come un possibile rifugio dalle ansie del quotidiano. L'interesse della *quest* sembra essere rappresentato soprattutto dalla ricerca di una vista privilegiata. La voce dell'eroe del *romance* turistico lo distanzia sempre dalla popolazione locale a cui si ritiene superiore.
Nelle rappresentazioni letterarie offerte dalla letteratura francese della seconda metà del Novecento ritroviamo gli scritti di Roblès e Mandiargues. Il primo si mostra più attento ai luoghi che non alle persone che «si comportano come in una generica regione meridionale italiana dei primi anni Cinquanta» (p.190). Se vengono presentati dei tratti culturali essi corrispondono a un primitivismo più vicino «alla denuncia naturalista che al misticismo erotico di D.H. Lawrence: un vecchio fa violenza alla nipotina, un uomo alla propria figlia» (p. 190). L'immagine della Sardegna presente nel romanzo di Mandiargues rinvia in parte a una dimensione arcaica e quasi mitologica pur mantenendo un forte ancoraggio realistico reso esplicito da «rapidi notazioni sulle difficili condizioni socio economiche dell'isola nel dopoguerra» (p.199).
Immancabile la lettura o rilettura di *Sea and Sardinia* di D.H. Lawrence. L'articolo di Irene Meloni ripercorre le tappe compiute, nell'inverno del 1921, dal grande scrittore inglese che, partendo dalla Sicilia, affronta per la prima volta l'ebbrezza del mare aperto per approdare a Cagliari. L'immagine che Lawrence ci offre della Sardegna tenta di rispecchiare le «sensazioni generate da un'umanità genuina e profonda di cui vorrebbe catturare l'essenza» (p. 229). Il viaggiatore sembra inebriato e fortemente toccato da questa Sardegna così diversa dal resto del continente italiano eppure allo stesso tempo disturbato e forse incapace di sposare il troppo naturale e troppo arcaico che tanto ammira. Una rassegna di racconti di viaggiatori inglesi della seconda metà del 900 ci viene invece presentata dall'articolo di Luisa Percopo, che rivela come sul finire degli anni sessanta la Sardegna fosse ancora «una grande sconosciuta agli occhi del pubblico e dei turisti inglesi» (p.239). È interessante notare che i viaggiatori inglesi, da D.H. Lawrence agli esempi più recenti di Delane e King e forse anche Ross e Freeman, sono attratti dall'isola proprio per la sua diversità: «curiosamente è proprio l'assenza di monumenti, la tipicità del paesaggio e la peculiarità della

popolazione che attrae i viaggiatori britannici» (p. 243). Il volume si chiude, come già accennato, con uno studio dello spazio turistico nell'analisi dei *blog* di viaggio: l'autore, Luciano Cau, sviscera i dati più attuali riguardanti il turismo in Sardegna e valuta «il valore dell'analisi dei *blog* come strumento conoscitivo dell'immagine che della Sardegna hanno i viaggiatori inglesi, con possibili riflessi positivi sia nell'ambito delle ricerche di mercato che di marketing territoriale per l'isola» (p. 267).
Con parole altrui. La Sardegna nella cultura europea è una vasta e variegata panoramica sull'immagine della Sardegna, della sua cultura e del suo popolo nel decorrere dei secoli e offre interessanti spunti di riflessione che aprono nuove prospettive agli studi futuri.

Alessandra Ottieri

AA.VV.
Enzo Striano. Il lavoro di uno scrittore tra editi e inediti
A cura di Pasquale Sabbatino e Apollonia Striano
Napoli
Edizioni Scientifiche Italiane
2012
ISBN: 978-88-495-2432-1

Pasquale Sabbatino e Apollonia Striano, *Presentazione*

PARTE PRIMA

Silvio Perrella, *Striano: elementi per un ritratto*
Matteo Palumbo, *Striano narratore e il "Giornale di adolescenza"*
Francesco D'Episcopo, *Le "indecenze" di uno scrittore*
Generoso Picone, *"Il resto di niente" e la città del tempo bloccato*
Toni Iermano, *Foto di gruppo con signora. La storia e le storie de "Il resto di niente"*
Pasquale Iaccio, *"Il resto di niente" di Antonietta De Lillo è un film storico?*
Armando Rotondi, *Eleonora in Portogallo: "Il resto di niente" di Enzo Striano e Antonietta De Lillo e "A portuguesa de Napoles" di Henrique Costa*
Enzo Striano, *Brecht*, testo inedito a cura di Apollonia Striano
Stefano Manferlotti, *Striano e Brecht*
Giuseppina Scognamiglio, *"Chi siamo" di Enzo Striano ovvero la tessitura avanzata di un testo antologico*
Francesco De Cristofaro, *Gli eroi dell'uomo: l'origine epica alla prova della storia*
Vincenzo Caputo, *«Individuare i sostrati». Note sugli interessi artistici di Enzo Striano*
Apollonia Striano, *L'archivio di Enzo Striano*
Apollonia Striano, *Enzo Striano. La bibliografia*

PARTE SECONDA

Pasquale Sabbatino, *"Quel Giuda nominato Trotskj" di Enzo Striano*
Patricia Bianchi, *Linguaggio della politica e linguaggio dell'utopia in "Quel Giuda nominato Totskj", testo teatrale inedito di Enzo Striano*
Apollonia Striano, *"Quel Giuda nominato Trotskj" (1980) tra "Indecenze di Sorcier" (1978) e "Il resto di niente" (1982)*

PARTE TERZA

Enzo Striano, *Quel Giuda nominato Trotskj*

Curato da Pasquale Sabbatino e Apollonia Striano, il volume collettaneo *Enzo Striano. Il lavoro di uno scrittore tra editi e inediti* – che raccoglie i risultati di una giornata di studi su Enzo Striano, organizzata nell'aprile del 2008 presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II – ha molti pregi che è opportuno sottolineare: innanzitutto è un libro ben confezionato, frutto di un attento lavoro «di ricognizione e di spoglio di materiali custoditi presso l'Archivio dello scrittore»; un «progetto di ricerca» ambizioso, nel quale – come si legge nella *Presentazione* firmata dai due

curatori – i singoli «tracciati d'indagine» seguono percorsi autonomi, «ma strettamente complementari» (p. 5); in secondo luogo, il volume si presenta come un prodotto fruibile da un pubblico vasto, rivolto non solo agli addetti ai lavori, ma anche a tutti coloro che hanno letto e amato gli scritti di Striano, che ne hanno condiviso l'impegno civile e critico e l'amore per la storia (specie per quella napoletana), che si sono appassionati alle vicende di Eleonora ne *Il resto di niente*, o che hanno studiato (come la sottoscritta) sulle sue memorabili antologie scolastiche. Questo volume, insomma, ha il merito di aver finalmente colmato un vuoto, di aver restituito un'immagine a tutto tondo di uno straordinario intellettuale, vittima della stessa sorte toccata a tanti altri scrittori in Italia (da Tozzi a Tomasi di Lampedusa), che – come scrive Toni Iermano nel suo contributo *Foto di gruppo con signora. La storia e le storie de "Il resto di niente"* – «hanno conquistato critici e lettori solo dopo la morte» (p. 47).
È di Francesco D'Episcopo – presente nel volume con il saggio *Le "indecenze" di uno scrittore* – la prima monografia critica su Striano, pubblicata da Liguori nel 1992: uno studio organico, accurato, dei quattro romanzi editi (*I giochi degli eroi*, *Il delizioso giardiniere*, *Indecenze di Sorcier* e *Il resto di niente*) che, fino al quel momento, erano stati oggetto unicamente di recensioni occasionali. L'attenzione di D'Episcopo sull'opera di Striano è proseguita e si è rinforzata negli anni, culminando nella pubblicazione dell'inedito *Cattiva coscienza. Falsi miti e romanzo su Napoli* presso Oxiana nel 1998. In seguito – racconta lo studioso – «la bibliografia creativa e critica si è rianimata e arricchita di significativi capitoli, editi da Mondadori» (p. 28): ed infatti nel 2000 appare l'inedito *Giornale d'adolescenza*, seguito nel 2005 dalla riedizione del fortunato romanzo *Il resto di niente* e, nell'anno successivo, dal meno noto *Indecenze di Sorcier*. Ad Apollonia Striano, curatrice dei tre volumi mondadoriani sopra citati, va il merito di aver rilanciato l'attenzione del mondo editoriale e della critica ufficiale attorno alle opere del padre, sottraendole finalmente all'oblio cui erano state condannate in seguito a sfortunate (e, in certi casi, imbarazzanti) vicende editoriali. Tuttavia l'impegno della Striano, negli ultimi anni, è stato soprattutto quello di mettere ordine nelle carte paterne (cfr. *L'archivio di Enzo Striano*, pp. 163-188), in modo da consentire la costruzione di una bibliografia completa delle opere, edite e non, dello scrittore (cfr. *Enzo Striano. La bibliografia*, pp. 189-216), nonché la pubblicazione, filologicamente scrupolosa, di due importanti testi inediti. Uno di questi è *Brecht*, breve saggio scritto intorno 1979 «per commentare una polemica scaturita sui giornali italiani in seguito alla pubblicazione di un testo, in cui Guy Scarpetta provava a destituire il magistero di Brecht» (*Presentazione*, p. 7). Manferlotti rilegge questi «appunti», sottolineando come Striano, lontano dall'accanimento quasi «paranoico» con cui Scarpetta si era impegnato nell'opera di demolizione del «monumento-Brecht», sia riuscito a dare «il giusto risalto», oltre che ai limiti, anche ai meriti del drammaturgo (p. 122).
L'altro inedito pubblicato all'interno del volume è la *pièce* teatrale *Quel Giuda nominato Trotskj*, finalista al Premio Vallecorsi-Pistoia nel 1980. A questo testo – a lungo rimasto inedito e mai portato in scena, scritto in anni in cui l'autore sentiva più forte e cogente «la tensione verso la narrativa» (cfr. Striano, p. 245) – sono dedicati tre contributi: Patricia Bianchi si sofferma sulla «raffinata partitura linguistica dell'opera» (p. 244); Pasquale Sabbatino ne indaga la struttura e ne sottolinea la contiguità cronologica e tematica con il romanzo storico *Il resto di niente*, terminato nel 1982 (pp. 219-237); la Striano, infine, in *"Quel Giuda nominato Trotskj" (1980) tra "Indecenze di Sorcier" (1978) e "Il resto di niente" (1982)*, invita a leggere l'opera dello scrittore come «un unico macrotesto» e colloca la *piéce* «in una zona di intersecazione e di vicinanza tematica» tra i due romanzi citati nel titolo del suo saggio (p. 246).
Particolare interesse riveste, infine, la *Nota per la regia*, posta a chiusura del testo teatrale, nella quale l'autore fornisce indicazioni per l'«ideale (e impossibile) messa in scena» di un'opera «occasionale […] prodotta da un narratore non strettamente interessato ai problemi della letteratura teatrale più di quanto non lo coinvolgano in essi le necessità della scrittura in generale» (p. 319). E sono proprio le «necessità della scrittura» a guidare il percorso narrativo di Striano, la sua incessante ricerca letteraria, il cui vero tratto unificante (al di là dei tanti possibili rimandi intertestuali facilmente rintracciabili all'interno del suo *corpus* di romanzi) è costituito da una

inesauribile tensione sperimentale. Proprio quest'ultimo, d'altro canto, è l'aggettivo più utilizzato dagli studiosi coinvolti nella realizzazione di questo volume, nel quale nessun aspetto della multiforme attività (teorica, saggistica, narrativa) di Striano è tralasciato.
Ma torniamo alla prima parte del volume e ai saggi ivi contenuti. In apertura troviamo un brevissimo contributo di Silvio Perrella che, con tocco leggero, ci introduce nel mondo dello scrittore partenopeo, del quale – come recita il titolo – sono colti e consegnati al lettore gli *Elementi per un ritratto*: «la concretezza del conoscere» che fa tutt'uno con «l'amore per la storia» e la «sensibilità antropologica»; il «disincanto, che mai diventa cinismo e sempre fa vibrare la corda civile»; il rapporto viscerale con una città complessa e stratificata come Napoli, spinta, nel corso dei secoli, «in una condizione umiliante di isolamento e di degrado» (pp. 13-15). Segue il saggio di Matteo Palumbo sul *Giornale di adolescenza*, romanzo di formazione e insieme romanzo storico rimasto inedito fino al 2005, nel quale, sullo sfondo di una Napoli fascista e proiettata verso un'imminente catastrofe, si consuma la parabola adolescenziale del protagonista Mario: «attraverso le vicende specifiche di un fanciullo» – scrive Palumbo – Striano «restituisce il clima, l'atmosfera, l'ambiente, il mondo storico in cui i cammini fatalmente si inscrivono» (pp. 17-18).
Grande storia e formazione individuale sono anche alla base de *Il resto di niente*, nel quale la rivoluzione fallita del 1799 segna la vicenda esistenziale di Eleonora e quella di un'intera città. «L'avvicinamento, l'arrivo, l'insediamento a Napoli della Pimentel sono le tappe di un destino da compiersi e non soltanto per lei», scrive Generoso Picone (p. 41), il quale, partendo dall'immagine di Napoli quale «città del tempo bloccato», mette in relazione l'opera di Striano con la coeva *Armonia perduta* di Raffaele La Capria e con *Mistero napoletano* di Ermanno Rea (1995), la cui protagonista Francesca Spada (giornalista e musicista napoletana, morta suicida nel 1961) ha non pochi tratti che l'apparentano all'Eleonora del *Resto di niente* (cfr. pp. 37-46); anche Toni Iermano non esclude la circostanza che la figura «tragica e ardente» della Spada «possa aver suggerito proprio a Striano delle analogie e sollecitato possibili confronti con Eleonora Pimentel Fonseca» (p. 54), ma, soprattutto, lo studioso nota come questo romanzo, «depurato dalle tentazioni dello schema epico», ponga lo scrittore «indiscutibilmente nelle vesti di caposcuola europeo di un modo nuovo di scrivere Napoli» (p. 49).
La trasposizione cinematografica del *Resto di niente* da parte della regista Antonietta De Lillo nel 2004 e la ricezione del film (e del romanzo) in Portogallo, terra natale di Eleonora (alla quale Henrique Costa, nel 1931, dedicò il film *A Portuguesa de Napoles*) sono al centro dei due saggi di Pasquale Iaccio (pp. 77-92) e di Armando Rotondi (pp. 93-102). Completano la messa a fuoco sullo scrittore e svelano ulteriori aspetti del suo lavoro intellettuale le *Note sugli interessi artistici di Enzo Striano* (pp. 147-162), di Vincenzo Caputo e i saggi di Giuseppina Scognamiglio (pp. 125-134) e di Francesco de Cristofaro (pp. 135-145) sulle celebri antologie scolastiche di Striano, frutto di un impegno professionale vissuto nel quotidiano, in prima linea, con autentica passione civile.
Concludo, infine, facendo mie le parole di de Cristofaro (p. 135), per il quale l'attenzione «al confronto con la realtà», «alla riflessione sull'ideologia», «allo scavo storico», «alla mediazione didattica» sono gli elementi di cui si compone l'«etica intellettuale» di uno scrittore del quale, finalmente, possiamo leggere (quasi) tutta l'opera.

Adriano Tollo

AA.VV.
Il racconto del Risorgimento nell'Italia nuova. Tra memorialismo, narrativa e drammaturgia
A cura di Toni Iermano e Pasquale Sabbatino
Napoli
Edizioni Scientifiche Italiane
2012
ISBN: 978-88-495-2326-3

Toni Iermano - Pasquale Sabbatino, *Introduzione*
Toni Iermano, *Raccontare l'Italia nuova.* Un viaggio elettorale *di Francesco De Sanctis*
Pasquale Guaragnella, *Volti del potere ne* I Viceré *di Federico De Roberto*
Costanza D'Elia, *Risorgimento e religione. Note sul "canone" e appunti gramsciani*
Gianni Oliva, *Fenomenologia del mito garibaldino*
Giovanni Maffei, *I doppi di Nievo*
Giuseppe Varone, *Giò. Fattori e Tarchetti:* dopo la battaglia, *solo una* nobile follia
Cristiana Anna Addesso, *«Napoli divero si alzerà al livello delle più civili sorelle italiane»? Le speranze (deluse) di Francesco Mastriani per la soluzione unitaria*
Valeria Giannantonio, *Luigia Codemo tra Risorgimento e romanzo sociale*
Loredana Palma, *La nuova Italia attraverso lo sguardo del nuovo giornalismo. Esplorazioni nella stampa periodica di secondo Ottocento*
Vincenzo Caputo, *«Quel primo colpo di fucile»: l'autobiografia di Michele Cammarano*
Eugenio Ragni, *Ostriche replicanti. Riflessioni sul romanzo di Carlo Del Balzo*
Sebastiano Martelli, Signora Ava: *il Risorgimento visto dal mondo contadino meridionale*
Giorgio Patrizi, *Identità italiana, miti patriottici e memoria come strumenti di coscienza e di conflitto*
Antonia Lezza, *Raccontare il Risorgimento. Confini e limiti del teatro unitario*
Andrea Cedola, *Il più crudele dei mesi. Don Fabrizio, Garibaldi e la malinconia*
István Puskás, *Lo sguardo dello straniero. Le memorie di un garibaldino ungherese*
Romina Compagnone, *Il trattamento della memoria in* Noi credevamo *di Anna Banti. Proposta di lettura*

Il volume raccoglie gli atti del convegno *Il racconto del Risorgimento nell'Italia nuova,* che ha avuto luogo presso l'Università di Cassino il 14 e 15 aprile 2011.
La densità degli interventi e la varietà dei temi trattati consentono di rappresentare la notevole gamma di risultati della produzione letteraria che si interessò del complesso intrico di vicende relative all'unificazione italiana. I temi e i problemi affrontati – dall'impegno civile e letterario di Francesco De Sanctis passando per l'ironico e imponente affresco de *I Viceré,* le vicissitudini personali di Mastriani, le diverse declinazioni del mito risorgimentale o la diffusione di quello stesso mito in un ambiente lontano (geograficamente) ma caratterizzato da prossimità di ideali patriottici come l'Ungheria, fino ai riflessi della memoria in *Noi credevamo* di Anna Banti e all'irruzione del tempo, della storia e della morte nella villa e nella vita del principe Salina – consentono l'approccio ad una realtà che, con il trascorrere delle stagioni, appare sempre più caleidoscopica e riluttante ad una *reductio ad unum.*
Il convegno si misura con le ricorrenze tematiche nei diversi autori senza mai risultare ridondante. Si scrutano in profondità i recessi del desanctisiano *Viaggio elettorale* (Toni Iermano) mostrando le affinità con alcune opere di Heine, come il poemetto *Germania*, ma al tempo stesso mettendone in luce la sapiente costruzione del testo, caratterizzata da un'accurata e personale conoscenza di luoghi, persone, costumi e «corruttele», cui si salda un forte idealismo la cui ipostasi è lo stesso De

Sanctis candidato, orientato alla costruzione di un'Italia nuova. L'apparizione dei fantasmi notturni, come il *teologo* Antonio Pescatore, si aggiunge ad episodi che, ricordando all'autore che la storia non è un romanzo, contribuiscono a rendere più accanita la lotta e più consapevole il protagonista. Il *Viaggio elettorale* è anche un interessante esperimento linguistico, la ricerca di un linguaggio realistico, vivo, perfetta corrispondenza tra contenuto e forma.
Da una prospettiva diversa prende le mosse l'opera derobertiana *I Viceré* (Pasquale Guaragnella), di cui Sciascia lodava la prosaicità, intendendola come una struttura organica di espressione del linguaggio della ragione. In questo romanzo corale l'autore traspone la propria visione di un Risorgimento tradito che emerge, come un negativo fotografico, dalle affermazioni rassicuranti di Consalvo alla zia Fernanda: «gli uomini sono stati, sono e saranno sempre gli stessi». È il motivo per cui gli Uzeda rimarranno sempre al loro posto, o come nobili borbonici o come improvvisati parlamentari. Alla visione fatalistica dell'autore si unisce l'occhio ipercritico che egli dimostra di avere verso uno dei più osannati idoli risorgimentali: Garibaldi non viene risparmiato in nessun contesto.
È proprio il mito garibaldino ad essere oggetto di un'accurata analisi (Gianni Oliva) che mostra come, presso la popolazione del Mezzogiorno, la sua figura si fondesse con quella dei santi e dei martiri. L'accostamento a Santa Rosalia o a San Gennaro, o addirittura al Cristo, sono i segni di un tentativo di assimilazione che passa attraverso vari livelli della cultura popolare.
A tal proposito ci si interroga sul ruolo della religione all'interno del fenomeno risorgimentale (Costanza D'Elia) individuando una linea di demarcazione ideale tra la religione cristiana vista come *instrumentum regni* – sia nella Chiesa che nello Stato – e un canone risorgimentale che fa riferimento all'*Ortis* foscoliano, che ripudia la religione tradizionale come fanatismo (forte è il motivo antipapale e anticlericale), ma si apre alla prospettiva di una religione laica e di una religione d'amore; d'altro canto, non va ignorata l'importanza dei *Promessi Sposi* all'interno di questo nuovo canone, anche se la posizione manzoniana è molto differente e introduce una concezione della storia caratterizzata dal sentimento di vanità circa le leggi umane.
La doppiezza della realtà fin qui emersa è riscontrabile specularmente, in particolar modo, nelle *Confessioni* neviane (Giovanni Maffei); la disamina relativa all'architettura dell'opera mette in risalto la presenza di tesi e antitesi che lo stesso autore vuole evidenziare, o per dirla con Mengaldo: «Nievo insinua ragioni che mettono in dubbio la sua tesi». Lo sforzo cui sembra tendere l'intero testo è quello di giungere alla perfezione pitagorica, caratterizzata dal numero tre – composizione di tesi e antitesi –, ma questa sembra essere soltanto una velleità, rimanendo l'opera spesso inchiodata alla dualità delle posizioni. Così sembra di vedere insieme un Nievo che concorda con la dialettica giobertiana e un Nievo che ne *Il barone di Nicastro* se ne dissocia satiricamente. Nell'impossibilità di cogliere una terza via, l'unico termine medio dell'imperante dualismo sembra essere Carlino. Egli è l'elemento intermedio tra Amilcare e padre Pendola, così come tra Amilcare e Lucilio.
«Per una moderna letteratura nazionale, fedele al motto testamentario leopardiano, De Sanctis esorta all'esplorazione del proprio petto, giacché, quanto più il poeta sprofonda dentro di sé all'esplorazione della propria coscienza, tanto più eleva il suo spirito alla comprensione dell'umanità» (Giuseppe Varone, p. 118): è questa un'affermazione leggibile in controluce in *Una nobile follia* di Tarchetti, opera che si pone come ardito tentativo di sondare le zone oscure della psiche, così come aveva fatto Tommaseo, dopo Manzoni, in *Fede e bellezza*. Ma il nucleo del romanzo, caratterizzato da un'accesa vena antimilitarista che fece di Tarchetti un autentico eversivo, in netta opposizione rispetto a De Amicis, è la dura ma sincera scoperta dell'impossibile formazione, aspetto che dà al racconto il carattere di un *anti-bildung*.
Ma sono tante le voci che si affollano attorno ad un Risorgimento che è il cardine di un'intensa idealità alimentata dal sangue dei suoi seguaci e al tempo stesso è screditata da biechi speculatori. È così che anche le speranze di Francesco Mastriani rimangono deluse (Cristiana Anna Addesso): egli fu dapprima un intellettuale organico al governo borbonico, poi già negli anni '60 fu parte della Guardia Nazionale e dai suoi scritti giornalistici si evince il tentativo di procedere con una speciale cautela per non offendere il pubblico dei vecchi lettori. Il periodo borbonico non aveva suscitato

grandi speranze in Mastriani, il quale aprì al nuovo regno esortando anche i suoi concittadini a non rimanere inerti e ad andare a votare. Al tempo stesso si contraddistinse evitando uno scialbo servilismo e difendendo i meridionali dalle accuse che da alcuni banchi del Parlamento cadevano sulle famiglie del Sud e che rischiavano di spaccare in due l'Italia. Ma ben presto egli dovette constatare che il propagarsi del malcostume non poteva essere arrestato; vane furono le sue recriminazioni contro una legge che gettava in miseria migliaia di famiglie per aprire il pubblico impiego a coloro che meritavano, per essersi votati alla giusta causa in tempo di guerra, un riconoscimento. Il senso di sgomento è tutto condensato nelle (attualissime!) parole di Onesimo a Nazario ne *I misteri di Napoli*: «gran peccato che questa Italia sì feconda di ingegni non sia capace di allevarli bene, e che nutrisca invece cialtroni, cortigiane ed istrioni» (p. 140).
Il racconto del Risorgimento nella nuova Italia passa anche per quello che fu, in Italia, un fenomeno di non poco conto e che si distinse come momento di passaggio dalla poetica manzoniana a quella verista. Tra romanzo storico e romanzo contemporaneo si frappose il romanzo sociale, e Luigia Codemo (Valeria Giannantonio) ne è uno degli esempi, insieme a Caterina Percoto. Il tentativo fu di fondere alcune tessere del realismo manzoniano, maestro osannato dalla Codemo, con un naturalismo idillico che prendeva le mosse da Sand. Ma l'esito fu di confondere l'amore del vero e l'idealità.
Conduce a risultati interessanti anche lo studio relativo al fenomeno giornalistico tra gli anni Sessanta e Ottanta dell'Ottocento (Loredana Palma). Alcuni giornali, ed in particolare alcuni personaggi come Biagio Caranti, autore di un *Catechismo politico pei contadini piemontesi*, pubblicato in cinque puntate sul periodico «Omnibus» tra il 20 ed il 29 novembre del 1860, mostrano una interessante apertura verso altre realtà regionali. L'intento è di «rendere popolare alle infime classi l'idea della nazionalità ed indipendenza italiana» (p. 174). A tal proposito è evidente il tentativo di mettere in risalto le componenti che più erano in grado di avvicinare gli italiani, a prescindere dalle divisioni regionali. La lingua diventa un fattore di persuasione all'unificazione usato in modo sistematico: essa, a parere dell'autore, non solo non diverge in modo così ampio da dialetto a dialetto (salvo alcuni termini), ma è unica per tutti, tanto che il prete, il sindaco o il notaio usano l'italiano per farsi capire.
Anche altri periodici, come «L'illustrazione popolare» o «L'illustrazione per tutti», ebbero il compito di rinsaldare la coscienza risorgimentale subito dopo l'unificazione italiana. Fu merito di queste riviste (in modo particolare de «L'illustrazione per tutti») se trovarono sempre maggiore spazio, più che le idee del Risorgimento, «gli uomini del Risorgimento attorno ai quali, negli anni Ottanta, si era ormai creata un'aura di leggenda» (p. 182).
Non mancano nel volume contributi letterari provenienti dal versante pittorico (Vincenzo Caputo). L'artista Michele Cammarano è autore di un'autobiografia in cui vengono snocciolate le tappe fondamentali della sua formazione. Uno degli episodi attorno ai quali ruota il racconto è quello relativo ai fatti del 15 maggio 1848, che vedono coinvolti molti napoletani, popolani ma anche artisti e letterati. È così che Michele si trova ad essere spettatore di atti di vero eroismo, scene che purificano la sua volontà e lo rendono consapevole del proprio desiderio di essere pittore. Nel percorso, fatto di tasselli scuri e chiari, emergono prepotenti due dei temi che costituiranno un fortunatissimo binomio risorgimentale: Cammarano scoprirà, dopo l'amore politico, il vero amore senza il quale (come aveva affermato il suo irraggiungibile maestro Palizzi) non può esistere vera arte.
Le ostriche di Carlo del Balzo (Eugenio Ragni) è uno dei tesori che il convegno ha contribuito a riportare alla luce. Il testo, che nel titolo cita un noto luogo verghiano, si avvale di pseudonimi per ricostruire la strenua lotta tra due importanti rappresentanti della vita politica italiana di fine Ottocento, Leonida (Felice Cavallotti) e Barnaba (Francesco Crispi). Nella rappresentazione, nelle riflessioni dei personaggi, così come nelle acute analisi contenute nei dialoghi tra l'onorevole Foglietta e Leonida, si delinea con chiarezza l'impalcatura di un sistema di potere, accettato da molti, che lo stesso Del Balzo, deputato di estrema sinistra, tentò di contrastare.

Gli interventi cassinati non si limitano a testi e protagonisti della fase risorgimentale. È fondamentale scoprire anche il modo in cui i nuovi narratori, a distanza di decenni, si sono rapportati a quegli eventi. Uno dei casi emblematici è il romanzo di Francesco Jovine, *Signora Ava* (Sebastiano Martelli), che mette in risalto la vita nella realtà contadina e borghese del Molise al tempo dell'unificazione. La caratterizzazione dei personaggi permette di comprendere come, seppur in un mondo lontano anni luce dalla modernità, segregato, in parte per motivi geografici, dalla realtà nazionale in vorticosa trasformazione, gli unici a rifiutare la ferrea logica della massima *mors tua vita mea* sono proprio i cafoni. I contadini si lasciano strumentalizzare, si dimostrano impotenti a causa della loro estrema ingenuità, incapaci di pensare ad un mondo diverso rispetto a quello in cui sono abituati a vivere. Tentano di opporsi allo strano destino – sarà questo il caso del protagonista del romanzo – ma poi, schiacciati dalla fatalità delle proprie azioni, terminano la loro vita assurda mentre i borghesi, sopravvissuti giocando con le vite dei poveracci, sono impegnati a spartirsi il potere e a gestire ciò che tocca loro di diritto.
Altro aspetto della linea evolutiva che si dipana dalla retorica risorgimentale è il rapporto che un intellettuale come Carlo Emilio Gadda ebbe con la tradizione politica e culturale ormai italiana (Giorgio Patrizi). Il confrontarsi con la memoria di una patria giovane e con una coscienza nazionale in via di formazione porta l'Ingegnere alla elaborazione di una mescolanza linguistica che vuol essere immagine di una frammentazione. Allo stesso tempo, Gadda non può sottrarsi al confronto con la retorica e la propaganda fasciste. Ma se è pur vero che egli cercò e individuò nel fascismo «quel che non c'era» (in particolar modo egli rimase attaccato ad un insieme di valori nobili come la difesa della patria e il sacrificio individuale), è pur vero che al termine dell'esperienza dittatoriale la sua condanna fu inequivocabile. Nonostante ciò, si delinea con lui quella «scissione […] tra la consapevolezza del presente e la memoria del passato, tra i valori di una tradizione che non si vuole smarrire […] e le visioni del mondo contemporaneo che, proprio perché irriducibili alla tradizione, si pongono come universi da guardare in profondità» (p. 288).
Anche dal versante teatrale provengono opere che si confrontano con la realtà risorgimentale. Di particolare interesse è il caso de *I mafiusi della Vicaria*, un'opera rappresentata nel 1863 a Palermo e considerata la prima commedia del teatro verista italiano (Antonia Lezza). In essa, vero e proprio esempio di teatro popolare dialettale, si esprime un'autentica partecipazione alle azioni dei *mafiusi*, anche se all'opera fu, per necessità, aggiunto un terzo atto, molto più scialbo rispetto ai primi due, per ammorbidire le posizioni sovversive. Ancor più sorprendente è il fatto che, quasi un secolo dopo, l'opera venne riletta, rielaborata e pubblicata da Sciascia; ma in questo caso la rilettura fu condotta in modo tale da ribaltare il senso originario per divenire un vero e proprio atto di smascheramento del fenomeno mafioso meridionale.
Testimone immancabile, capolavoro che narra le vicende del Risorgimento italiano pur essendo scritto ad un secolo circa di distanza dai fatti, è *Il Gattopardo*. Se ne analizza (Andrea Cedola) il dipanarsi a partire da un episodio, il rinvenimento del cadavere di un soldato borbonico nel giardino di Villa Salina. La coscienza di don Fabrizio è risvegliata da questo fastidioso avvenimento che rompe l'incanto della solitudine della casa e getta il protagonista in un profondo turbamento. Solo contemplando i cieli, dall'osservatorio privato della sua villa, egli è in grado di purgarsi del negativo della carne e della storia. Ma tra gli astri, che seguono in modo meccanico, dunque prevedibile, il loro percorso e perciò sono rassicuranti, e la vita si frappone l'immagine orribile del cadavere, che mina alle basi la solidità della residenza, di ogni certezza esistenziale del Gattopardo. Non vi è via di scampo a quello spettro, in grado di far sentire improvvisamente tutto il proprio peso, e non è un caso che esso sia apparso in un giardino che è già *terra desolata*, proprio nel «più crudele dei mesi».
Quale rapporto tra Risorgimento italiano e cultura ungherese (Istavan Puskàs)? È il conte Séndor Teleki l'anello di congiunzione tra due movimenti convergenti seppure distanti. Teleki, impegnato fin da giovane nelle lotte che videro in Europa l'insorgere del sentimento nazionale, fu non solo amico di personaggi come Hugo, Dumas padre o Garibaldi, ma partecipò addirittura alla spedizione dei Mille. Fu la sua amicizia con le grandi personalità del continente europeo, unita al costante

contatto che mantenne con i propri compatrioti, tra cui non pochi letterati, a segnare la diffusione dell'epopea risorgimentale e dei suoi miti all'interno della cultura ungherese. Teleki, oltre che uomo di azione, fu anche un abile giornalista; decise di ricordare i tanti eroi che aveva conosciuto, ma unì a questa sua esperienza anche l'acume dell'attento osservatore, che gli consentì di consegnare alla storia non solo le immagini dei paesi che aveva attraversato, ma anche dei caratteri delle popolazioni e dei costumi locali.

La rievocazione di un tempo trascorso, più o meno lontano, è il tratto che accomuna la maggior parte degli interventi, ma allo stesso tempo costituisce l'elemento cardine della riflessione su *Noi credevamo* di Anna Banti (Romina Compagnone). La memoria assume qui un ruolo fondamentale, tanto che «riappropriarsi della memoria costituisce […] il tentativo ultimo di inseguire se stessi e sempre […] questo tentativo sembra destinato al fallimento» (p. 340). I racconti di Domenico Lopresti scorrono nelle pagine della nipote Lucia (ovvero Anna Banti) nel tentativo di ricomporre un io che si sfalda, ma portando sempre con sé l'interrogativo sul perché e sul per chi si scriva. In conclusione, la sola certezza – dal sapore guicciardiniano – ad essere consegnata al lettore è che «scrivere, in definitiva, aiuta a pensare» (p. 347).

Marco Viscardi

AA.VV.
Il romanzo del Risorgimento
A cura di C. Gigante e D. Vanden Berghe
Bruxelles
P.I.E. Peter Lang
2011
ISBN: 978-90-5201-787-7

Sezione I, *Preliminari*: Christian del Vento, *Il mito di Foscolo e il modello dell''Ortis'*; Matteo Palumbo, *Letteratura romantica e questione italiana.* Sezione II, *La storia, l'idea*: Silvia Acocella, *Le catene della storia e le trame dell'io. La scrittura in prigione di Pellico e Bini*; Clotilde Bertoni, *Costanti e metamorfosi di un mito. Beatrice Cenci nell'Ottocento da Shelley a Guerrazzi e oltre*; Claudio Gigante, *La costruzione di un'identità storica. Massimo d'Azeglio dall''Ettore Fieramosca' al 'Niccolò de' Lapi'*; Martino Marazzi, *I dolori del giovane Benoni. Semplicità e difficoltà nel capolavoro di Giovanni Ruffini*; Dirk Vanden Berghe, *Il 'Lorenzo Benoni' dall'inglese all'italiano*; Sarah Béarelle, *Les «mises en scène» de l'Histoire dans 'Cento anni' de Giuseppe Rovani*; Ann Peeters, *La questione nazionale nell''Innominato' di Luigi Gualtieri*; Emilio Russo, *Le stagioni di Nievo*; Barbara Dell'Abate, *Il Risorgimento al femminile. 'Rachel. Histoire Lombarde de 1848' di Cristina Trivulzio di Belgiojoso*. Sezione III, *Sguardo d'Oltralpe*: Sabina Gola, *La percezione del Risorgimento in Belgio nei racconti 'Un carbonaro' di Alexandre Pirotte e 'La duchesse d'Alcamo' di Émile Leclercq*; Sophie Guermès, *Fiction et diction du Risorgimento dans la littérature de langue française, de Charles Didier à Émile Zola*; Valérie André, *Charles De Coster et la question italienne*; Laurence Brogniez, *'Une Odyssée en 1860'. Dumas «embarqué»: du voyage au reportage*; Rob J.M. van de Schoor. *Représentation et interprétation du Risorgimento dans la littérature néerlandaise du XIX^{e} siècle*. Sezione IV, *Il mito, la storia*: Quinto Marini, *Il romanzo dei Mille. 'Da Quarto al Volturno' di Giulio Cesare Abba*; Luciano Curreri, *Garibaldi 1870. 'Clelia ovvero il governo dei preti' (e «dintorni»)*; Fabrizio Foni, *'Manlio' di Giuseppe Garibaldi. L'avventuroso civile e nazionale*; Daniele Comberiati, *Il Risorgimento nella letteratura italiana degli ultimi vent'anni*.

Fra i più interessanti lasciti dal recente centocinquantenario della nostra unità nazionale, questo libro, che raccoglie gli atti di un convegno tenutosi a Bruxelles nel maggio del 2010, indaga in tutti i suoi aspetti la complessa questione del rapporto tra Risorgimento e cultura del romanzo. Il lettore, attraversati i primi due saggi (di Christian del Vento e Matteo Palumbo), che ragionano con acutezza su importanti momenti primottocenteschi della teoria italiana del narrare, si trova nel laboratorio sofferto della nostra prosa durante la lunga restaurazione austriaca (1816-1859). Non per caso il primo saggio di questa sezione, intitolata *La storia, l'idea*, è dedicato ai racconti delle esperienze carcerarie di Silvio Pellico e di Carlo Bini, analizzati in parallelo da Silvia Acocella, che mostra assonanze e dissonanze fra la memorialistica seria dell'uno e quella umoristica e umorale dell'altro scrittore. Pagine che hanno il merito di cogliere le affinità sottili e le vie di comunicazione nascoste che legano opere fra loro così diverse come *Le mie prigioni* e *Il manoscritto di un prigioniero*: un confronto che l'autrice trasforma in riflessione sulla funzione, e sul valore, dell'umorismo nel nostro romanticismo, e sull'importanza dell'eredità di Sterne, fusa con le inquietudini di Heine, nel racconto di una vita nazionale degradata come quella dell'Italia sotto il tallone austriaco.
Segue un bel saggio di Clotilde Bertoni, che affronta il complesso problema poetico dell'ibridazione fra avvenimenti reali e prassi romanzesca a partire dalla vicenda dei Cenci. In particolare l'autrice si sofferma su di una rielaborazione italiana della storia cinquecentesca di

Beatrice Cenci, che fu fonte di ispirazione per molti scrittori europei: quella di Guerrazzi, della quale è rilevata la specificità rispetto all'opera restante del livornese. Nella sua *Beatrice Cenci* Guerrazzi raggiunse «uno degli esiti più estremi della sua eterna fluttuazione fra pathos e comicità» (p. 75), fondendo alla sua consueta propensione melodrammatica – che qui tocca «vertici di turgore strabilianti» (ibid.) – «una serie di episodi farseschi», che dissacrano «i momenti più tragici con sprazzi fulminei di ironia» (ibid.). In questa rielaborazione del dato storico si rifletterebbe lo stato d'incertezza esistenziale ed ideologica dell'autore dopo il fallimento dell'esperienza quarantottesca: una dolorosa costernazione lo portò a un'«angosciosa identificazione» (p. 78) con la sua eroina, collocata in un mondo dove i padri hanno tradito il loro ruolo e il figli non hanno più spazio per vivere.
Alla conclusione desolata di questo saggio risponde, nell'economia del volume, l'intervento di Claudio Gigante dedicato a Massimo D'Azeglio. Guerrazzi e D'Azeglio rappresentano le due polarità contrapposte, per motivi stilistici e ideologici, del romanzo storico italiano. Nelle sue pagine Gigante analizza l'opera del piemontese tenendo ben presenti le distinte strategie culturali che regolano, da un lato, l'esperienza "cavalleresca" dell'*Ettore Fieramosca*, dall'altro la complessa maturità del *Niccolò de' Lapi*. Mentre del primo romanzo è sottolineato l'afflato unitario, piuttosto sottovalutato dalla critica, e le influenze che esso ebbe perfino sull'oratoria di Mazzini, uomo lontanissimo da D'Azeglio, nel secondo romanzo Gigante scova il gioco segreto di rimandi all'opera dell'illustre suocero dell'autore: Alessandro Manzoni. Nella prosa del *Niccolò de' Lapi* si legge in filigrana la traccia dell'ode *Marzo 1821*, componimento ancora gelosamente conservato da Manzoni che ne avrebbe autorizzato la diffusione solo dopo il 1848. Il *Niccolò* è l'esperimento più ambizioso di D'Azeglio, il libro per il quale egli studiò di più. Ne trasse la materia dalla stessa vicenda che aveva ispirato *L'assedio di Firenze* di Guerrazzi, ma il romanzo di D'Azeglio non si pone «nessun fine esortativo», preferisce «educare i lettori offrendo loro dei valori positivi nella storia» e «non lanciarli alla riscossa» (p. 100). La sua prosa, secondo la lezione manzoniana, racconta le pieghe del passato, le passioni segrete degli uomini e delle donne tralasciate dalla storiografia, passioni che vengono rappresentate attraverso un alternarsi di luci ed ombre, incarnate in personaggi dei quali non si celano i limiti umani. Per questa via D'Azeglio raggiunse punte di realismo che difficilmente ritroviamo in altre opere del genere.
La storia è l'oggetto ossessivo dei nostri romanzi risorgimentali: la storia che, molto spesso, serviva a consolare gli italiani delle miserie presenti mostrando loro un passato glorioso e lontano in cui ritrovare la speranza di un avvenire migliore. La prima parte del volume ci restituisce drammaticamente il vuoto di narrazioni della vita contemporanea nel nostro primo e medio Ottocento. Anche se non va dimenticato *Cento anni* di Giuseppe Rovani, uno dei pochi romanzi che seriamente si posero il problema della contemporaneità, qui rappresentata come contraddittoria deriva del faticoso cammino dei decenni. Del capolavoro di Rovani si occupa Sarah Béarelle in un bel saggio che ricostruisce i modi attraverso cui l'autore immise nell'invenzione romanzesca gli echi della grande storia europea. Ma, nonostante l'esperimento rovaniano, negli anni del Risorgimento lo spazio della contemporaneità restava problematico. E non è così paradossale che la voce di Ruffini, il quale raccontava i mali dell'Italia attuale, fosse quasi del tutto ignorata in Italia, mentre riscuoteva successo nel mondo anglosassone, dove i suoi romanzi si leggevano in inglese. Un successo sancito dalla presenza dello scrittore italiano nella *Collection of British Autors* pubblicata a Lipsia dall'editore Tauchnitz (ne dà notizia Martino Marazzi). Il Risorgimento raccontato da Ruffini è calato in una dimensione esistenziale – non a caso il sottotitolo del *Benoni* è *The Life of an Italian* – e l'autore mostra le difficoltà quasi quotidiane di un uomo costretto a vivere in un regime oppressivo. Marazzi parla di una «lettura "giovanile"» (p. 119) del Risorgimento, che nel Novecento avrebbe trovato un erede nella scrittura ostinata e anarchica di Bianciardi. Lo spazio europeo in cui si svolse la sua vita portò Ruffini ad un confronto vero con le letterature straniere, a una conoscenza diretta non solo dei grandi autori inglesi del momento, ma anche di Sterne, letto senza passare per la mediazione delle traduzioni francesi. Un'influenza che fa entrare anche Ruffini

nella scia di quell'*Effetto Sterne* di cui si è occupata la scuola di Giancarlo Mazzacurati, qui ben rappresentata da allievi di differenti generazioni.
Se la cultura italiana fu quasi sempre incapace di elaborare in forma romanzesca una narrazione organica del processo di unificazione nazionale mentre esso era in corso, la Francia seppe, negli stessi anni, costringere il ritmo vitale dell'esperienza risorgimentale nell'ordine del romanzo (si veda per questo il saggio di Sophie Guermès). Ebbe gran peso la presenza folta di esuli italiani a Parigi, che permise alla cultura d'oltralpe uno sguardo privilegiato sulle nostre vicende. Fra gli esuli spiccava la figura irrequieta e caparbia della principessa di Belgiojoso, che all'indomani della sconfitta delle Cinque Giornate tentò, sia con la scrittura saggistica che con il romanzo, di consolidare le simpatie francesi verso gli ideali repubblicani italiani. Di questo straordinario personaggio, che sarebbe il caso di svincolare dagli studi di genere e restituire alla storia risorgimentale *tout court*, parla Barbara Dell'Abate in un contributo dedicato ad un romanzo che apparve a puntate sulla «Revue des Deux Mondes»: *Rachel. Histoire Lombarde de 1848.* Siamo ormai nella parte del volume dedicata all'attenzione dell'Europa francofona (e non solo) alle nostre vicende nazionali. Una sezione che ci permette di conoscere i pionieristici racconti del nostro risorgimento di tre intellettuali belgi ancora poco noti in Italia come Alexandre Pirotte, Émile Leclerq e Charles De Coster (sui quali si soffermano Sabina Gola e Valérie André), ma anche l'epopea marinara di Dumas al seguito di Garibaldi (Laurence Brogniez) e lo sguardo insolito dei Paesi Bassi sul nostro Ottocento (Rob J. M. van de Schoor).
Qui giunto, il lettore di questo volume di atti comincia a capire quanto il rapporto fra prose di romanzi e vicende storiche sia stato complesso e sfuggente durante i decenni considerati. Se la vulgata vuole che il romanzo sia stato il grande vuoto della cultura italiana del primo e medio Ottocento, i saggi di questo libro complicano la questione e mostrano che, seppure è mancato un romanzo capace da solo di raccontare l'epopea collettiva del Risorgimento (ad eccezione ovviamente delle *Confessioni d'un Italiano*, qui analizzate, con le altre *Stagioni di Nievo*, da uno specialista come Emilio Russo), tale epopea ha ispirato e sovrinteso a una varietà di narrazioni differenti, dalla scrittura di genere a forme più complesse e sfuggenti alle tradizionali classificazioni. Per questo è suggestiva l'ultima sezione, intitolata *Il mito, la storia* («mito» è parola che ricorre nel volume), dove si mostrano gli sconfinamenti delle imprese militari e dei campi di battaglia nel recinto della pagina scritta. Quinto Marini ricostruisce il tormentato percorso editoriale e umano che sta dietro la stesura di *Da Quarto al Volturno* di Giulio Cesare Abba, mostrando anche l'influenza che il capolavoro di Nievo, del quale l'autore fu precocissimo ammiratore, ebbe su questo piccolo classico della memorialistica garibaldina. Dalla camicia rossa di Abba al capo della spedizione, il Generale in persona, il passo è breve e vertiginoso: nei due saggi Luciano Curreri e di Fabrizio Foni è proprio la produzione in prosa di Garibaldi ad essere analizzata, e sono rilevati la singolarità e il portato visionario dei suoi due tardi romanzi, specialmente di *Manlio*: dove l'Eroe, perso nella sua remota Caprera, immagina un compimento del Risorgimento lontano nei decenni, fino a quel Novecento che egli, nato nel 1807 e morto nel 1882, non poté vedere.
La mitopoiesi risorgimentale ha sempre preferito rilanciare il progetto verso audaci lontananze piuttosto che accettare il pacioso accomodamento nel presente; basti pensare alle ultime pagine delle *Confessioni d'un Italiano* e della *Storia della letteratura* desanctisiana: in entrambi i casi la fine è rimandata, il compimento è impossibile. Coerentemente con questa irrequietezza, il volume qui recensito si chiude con un saggio di Daniele Comberiati, che ricostruisce, in un'ottica militante e assai critica nei confronti di certo revisionismo, la presenza del Risorgimento nella nostra narrativa più recente, passando per Evangelisti, Moresco, Scurati, De Cataldo, Eco, altri scrittori ancora in procinto di raggiungere un successo di pubblico. Insomma questa raccolta di atti che arriva dalle officine fiamminghe ci mette davanti la ricchezza di una rimeditazione letteraria che è sempre stata vitale, disordinata, aperta alle incertezze della storia, di volta in volta incarnandosi in opere che – adopero le parole conclusive del saggio di Matteo Palumbo – hanno in modi e toni diversissimi narrato nel tempo «la gloria del cammino che una generazione di uomini ha compiuto» (p. 41).

Silvia Cavalli

AA.VV.
La Storia *di Elsa Morante*
a cura di Siriana Sgavicchia
Pisa
Edizioni ETS
2012
ISBN: 978-88-467-3373-3

Siriana Sgavicchia, *Premessa*
Relazioni
Alba Andreini, *Nel laboratorio della* Storia*: notizie di primi scavi filologici*
Simona Costa, *Per un'epica novecentesca: Elsa Morante e la storia*
Fernando Gioviale, *All'ombra dei fanciulli in fiore. Comencini per Morante, il film televisivo per il romanzo popolare*
Giovanna Rosa, *Il paradosso della* Storia romanzo
Siriana Sgavicchia, *Fonti storiche e filosofiche nell'invenzione narrativa della* Storia
Giuliana Zagra, *La genesi della* Storia *nei manoscritti e nelle carte dell'archivio di Elsa Morante*
Comunicazioni
Norberto Cacciaglia, *La maternità trasgressiva nella* Storia
Floriana Calitti, *Vita e storia: Pasolini "legge" Elsa Morante*
Alessandro Cinquegrani, *Davide Segre e l'Anticristo*
Lucia Dell'Aia, La Storia *e l'affabulazione*
Angela Di Fazio, La Storia*: una apocalittica culturale. Elsa Morante tra umanesimo etnografico ed etnografia storica*
Margherita Ganeri, *L'ombra dell'autrice nella* Storia
Elena Porciani, *Sogno e* romance *nella* Storia
Monica Zanardo, *Tangenze micro e macroscopiche tra* La Storia *di Elsa Morante e* L'idiota *di Dostoevskij*
Daniele Morante, *Per un epistolario di Elsa Morante*

Pubblicato nel centenario della nascita di Elsa Morante (1912-1985), il volume presenta gli atti del seminario annuale della MOD, tenutosi all'Università per Stranieri di Perugia il 24-25 febbraio 2011 e dedicato a *La Storia* (1974), un romanzo che ha suscitato vivaci polemiche letterarie e ha avuto un notevole successo di pubblico, ma che – a differenza di *Menzogna e sortilegio* (1948) e di *L'isola di Arturo* (1957) – non è stato in grado di catalizzare un consenso unanime né a livello accademico, né a livello della critica militante. Questo lavoro collettaneo ha in primo luogo il pregio di sopperire alla mancanza di un quadro organico di riferimento e raccoglie numerosi interventi, con l'obiettivo dichiarato – scrive Siriana Sgavicchia nella *Premessa* – di «compiere un bilancio complessivo sull'autrice» proprio a partire dalla rilettura di un'opera discussa (p. 7).
La Storia è un libro complesso, stratificato nella sua genesi e ricco di rimandi culturali e letterari che ne rendono la lettura impegnativa. È quanto si deduce, per esempio, dallo studio filologico di Alba Andreini, che testimonia dell'esistenza di diversi incipit dell'opera. Così come dall'intervento di Giuliana Zagra, la quale – esplorando le carte e i manoscritti conservati nell'Archivio di Elsa Morante presso la Biblioteca Nazionale di Roma – ne ricostruisce il lungo processo creativo.
Il nodo fondamentale attorno al quale sembra avvilupparsi la materia è il difficile rapporto tra il genere del romanzo e il tema storico, considerato imprescindibile dopo le vicende della Seconda Guerra Mondiale. Per la Morante è un crinale difficile da superare, ma che non tollera d'essere sottaciuto. Non a caso, molti degli interventi pubblicati in questo volume affrontano il tema

attraverso prospettive differenti: da Simona Costa, che si concentra sull'epica novecentesca, a Lucia dell'Aia, che analizza il rapporto tra realtà e narrazione. È un paradosso in cui si identifica il baricentro di tutta la riflessione morantiana. Infatti – come indicato da Giovanna Rosa – l'accostamento dei termini 'storia' e 'romanzo' già nel titolo del libro (che per esteso è *La Storia romanzo*, senza punti a distinguere il sottotitolo dal titolo vero e proprio), oltre a dichiarare una appartenenza di genere, denuncia la volontà da parte della Morante di riportare in auge una narrazione commista di storia e invenzione, alla maniera manzoniana, tenendola lontana da un appiattimento di tipo cronachistico. Nonostante la scansione dei singoli capitoli denunci l'osservanza di una cronologia che non ammette ritorni su se stessa, l'impianto complessivo dimostra come gli eventi individuali possano divenire emblematici di «uno scandalo che dura da diecimila anni» e assumere così carattere e validità universali.
Il rapporto tra finzione romanzesca e verità storica è complesso e si nutre, da una parte, di un precedente illustre quale *I promessi sposi* manzoniani; dall'altra, di una molteplicità di fonti (tanto storiche, quanto filosofiche) che costituiscono la struttura portante attorno alla quale la Morante costruisce la propria opera. Questa fitta trama di riferimenti intertestuali è ricostruita da Siriana Sgavicchia: da *16 ottobre 1943* di Giacomo Debenedetti a *Black Sabbath* Robert Katz, da *L'ultimo fronte: lettere di soldati caduti o dispersi nella II guerra mondiale* di Nuto Revelli alla *Storia della resistenza romana* di Enzo Piscitelli, da *Il nazismo e lo sterminio degli ebrei* di Léon Poliakov a *Il disonore dell'uomo: documenti sulle SS* di Reimund Shnabel, e ancora da *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil* di Hannah Arendt a Simone Weil, autrice che in più di una occasione fornisce alla Morante lo spunto su cui lavorare – è il caso del romanzo *Il mondo salvato dai ragazzini* e del testo teatrale *Serata a Colono*, ma anche del manifesto *Dei comunisti (senza classe né partito)*, che trovano nell'opera della Weil riscontri precisi. Il Novecento emerge prepotentemente dalle sue fonti.
Ma *La Storia* sembra muoversi anche su una linea che corre parallela rispetto al modello manzoniano, in direzione del romanzo antropologico, per la sua capacità di rappresentare le metamorfosi socioculturali. Lo dimostra lo studio condotto da Angela Di Fazio: attraverso una ricerca interdisciplinare, sono recuperati all'evidenza gli elementi che rimandano all'umanesimo etnografico di Ernesto De Martino e di Vittorio Lanternari. L'ipotesto demartiniano emerge nell'opera della Morante in corrispondenza degli eventi legati alla ritualità del tempo della festa e del lavoro, oltre a manifestarsi nella dimensione di una «apocalittica culturale», che è figlia del momento storico e della sua sensibilità. Per questo aspetto *La Storia* può forse considerarsi il capostipite di una ripresa del genere del romanzo storico-antropologico, che nell'ultimo quarto del secolo scorso ha goduto di particolare fortuna.
In attesa della pubblicazione dell'epistolario morantiano a cura di Daniele Morante (dal quale potranno emergere nuovi spunti per la riflessione critica), i molteplici interventi raccolti in questo volume rendono giustizia di un testo finora rimasto in penombra. E nel centenario della nascita di Elsa Morante era più che mai necessario.

Matteo Pellegrini

AA.VV.
Le forme della tradizione lirica
A cura di Guido Baldassarri e Patrizia Zambon
Padova
Il Poligrafo
2012
ISBN: 978-88-7115-769-6

Indice
Nota
Raoul Bruni, *Boccaccio, le muse e l'origine divina della poesia*
Sabine Verhulst, *Loquacità gnomica. Appunti sulla frottola*
Beatrice Bartolomeo, *Linee tematiche sensuali nella lirica di ispirazione petrarchesca del Quattrocento: alcuni esempi*
Monica Bianco, *Petrarchismo e filologia nel secondo Cinquecento veneziano*
Edoardo Ventura, *Il petrarchismo in Italia e Spagna fra Cinque e Seicento*
Valentina Salmaso, *«E sian trofei / de l'immensa bellezza i versi miei». Appunti sull'intertestualità tra codice epico e lirico fra Cinque e Seicento*
Enrico Mattioda, *Alfieri fra rime e ritmi*
Pierantonio Frare, *Una lirica nuova, cioè antica: Foscolo dalle* Poesie *ai* Sepolcri
Novella Bellucci, *Il codice della lirica d'amore nella diacronia dei* Canti *di Leopardi*
Patrizia Zambon, *Petrarca tra Rajberti e Boito: poesia lirica e dibattito d'avanguardia a metà Ottocento*
Matteo Giancotti, *Ritmo e metro nei* Frammenti lirici *di Clemente Rebora*
Vinicio Pacca, *Montale e France: da* Le lys rouge *a* Il giglio rosso *(e oltre)*
Emanuele Zinato, *Il* serpente *e le* rovine*: la scrittura antilirica di Franco Fortini*
Abstracts
Indice dei nomi

Le forme della tradizione lirica sono le coordinate entro cui, per un biennio, hanno spaziato le ricerche ed il dibattito svolti, sotto la supervisione di Guido Baldassarri, nel seminario tematico del Dipartimento di Italianistica dell'Università di Padova (oggi Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari): la scelta di saggi, giunta ora alle stampe per le cure di Patrizia Zambon, illustra eloquentemente ricchezza e complessità di un'indagine che, lungo un arco cronologico esteso dal Trecento al pieno Novecento, si compone attraverso approfondimenti e verifiche tanto di temi dal respiro più ampio – basti, a titolo d'esempio, menzionare quel petrarchismo qui illuminato nel suo pieno fulgore cinque-seicentesco, e non limitatamente italiano, ma anche nelle sue sopravvivenze medio-ottocentesche –, quanto di aspetti più tecnici e specialistici – come possono essere, tra le altre, le questioni metrico-ritmiche sia quattrocentesche, con la frottola, che novecentesche, in Rebora .
In questa sede, conformemente all'ambito privilegiato da «Oblio», tralasciamo i contributi pre-ottocenteschi, prendendo le mosse dalla articolata riflessione di Pierantonio Frare sulla lirica foscoliana traguardata nella sua tensione verso quell'unione di poesia e profezia ch'è cifra della lirica originaria. Lo studioso, delimitato il campo, sulla base delle condizioni di compiutezza, pubblicazione e riconoscimento d'autore, all'edizione Nobile (1803) delle *Poesie* e ai *Sepolcri*, ripercorre cursoriamente le vicende editoriali dei sonetti, per sottolineare il «lavorio elaborativo di *inventio* e *dispositio*» che sostiene quella natura di canzoniere (su scala mensile, in rapporto a quella giornaliera petrarchesca), già discussa dal Girardi e recepita dal Gavazzeni in poi, in cui centrali si

mostrano «la rilevante e fin ossessiva presenza dell'io» e l'«antitesi [...] come modalità del pensiero e della scrittura foscoliana». Il passaggio ai *Sepolcri*, nel segno della maggiore oggettività autorizzata dalla «progressiva emarginazione del locutore», avviene attraverso le *Odi*, dove costante appare ancora il ricorso a macrostrutture oppositive, ma già il soggettivismo melico viene lasciando spazio alla lirica celebrativa (mentre l'anteposizione delle due odi al blocco dei sonetti, nell'edizione definitiva, è ricondotta da Frare all'ennesima applicazione di uno schema antitetico). Il carme è quindi mostrato come compimento e realizzazione del tentativo foscoliano di «ripristinare nel mondo moderno il concetto e la prassi della lirica antica», nell'accezione - d'autore - di poesia che «canta le lodi de' numi e degli eroi», mentre l'io poetico viene a dislocarsi in posizioni marginali per lasciare spazio agli eventi e ai personaggi che è chiamato a celebrare.
Novella Bellucci indaga le declinazioni del codice lirico amoroso nei *Canti* leopardiani a partire da *Il primo amore*, «il primo testo poetico integrale», traguardato nel suo rapporto con quella «prima prova della scrittura autobiografica» rappresentata dal *Diario* o *Memorie del primo amore*: il trascorrere dalla trattazione in prosa dell'esperienza amorosa, conforme a quella scrittura diaristica ch'è occasione di speculazione e, pur con i suoi eccessi di «ipertrofia analitica», di dissezione quasi scientifica, alla sua trasposizione lirica, che trascende l'immaginazione interpellando ed esprimendo direttamente il cuore, è spiegato dalla studiosa «come una sorta di "entropia" della narrazione autobiografica leopardiana». Ribadita la centralità della «celeste naturalezza» del magistero petrarchesco, tanto per le immagini quanto per gli stilemi, in quest'ambito dei *Canti* è evidenziata la cifra dell'assenza, peculiare della concezione leopardiana dell'amore, e non esente di debiti verso formulazioni stilnoviste, cui sono affiancati i temi dell'esclusione e della malinconia (nello specifico, più che di un malinconico d'amore, di un malinconico che non può provare amore, secondo quella condizione moderna di entropia della sensibilità). La Bellucci, con precisione di rimandi a *Zibaldone* ed *Operette*, ma non solo, illustra dunque la «progressiva problematizzazione della figura poetica dell'oggetto d'amore» che, giunta agli esiti estremi in *Alla sua donna*, si traduce – anche sul versante formale, attraverso l'astrazione cui viene tendendo il lessico e l'intrecciarsi di proposizioni dichiarative negative e periodi ipotetici –, nella sottrazione di questo oggetto e dello stesso amore.
I caratteri del trattamento di Petrarca come «emblema della poesia lirica» da parte di Rajberti e Boito sono illuminati da Patrizia Zambon grazie ad alcuni testi dei due autori – *Il viaggio di un ignorante* e *L'Ottimo commento alle Rime del Petrarca*, del primo; *Gite di un artista. Un verso del Petrarca*, del secondo – esaminati dopo una preliminare, quanto articolata, delineazione dell'orizzonte letterario definito da quella stampa periodica – quasi genere autonomo, riunendo cronaca giornalistica, versi e racconti a puntate – che, per il suo «ruolo di incisività e di dialettica con l'attualità», a metà Ottocento, vede coinvolti i maggiori autori. All'interrogazione sulla funzione della poesia nella temperie risorgimentale, sviluppata dalle riviste e nel segno di una «diffidenza [...] per la letteratura d'Accademia, per i letterati d'Accademia, con tutti i referenti di estraneità, marginalità, formalismo», si ricongiungono le scritture umoristiche e ludiche del Rajberti che, nella cifra di una ricerca di effetti di paradosso e capovolgimento comico, sottopongono anche Petrarca al fraintendimento dei «significati in nome di un'intesa massicciamente ottusa dei significanti» ridimensionandone, nel *divertissement*, la statura e la distanza dalla più urgente vitalità operativa. A distanza di un decennio, nel 1868, in appendice a «Il Pungolo» Boito, sotto lo pseudonimo di Jacopo Cosmate, pubblica il racconto *Gite di un artista. Un verso del Petrarca*, dove, nella sovrapposizione di citazioni e modelli, «la poesia di Petrarca domina come cifra compositiva, filo rosso e più guida a una narrazione che nella sua elegante fragilità ricerca lo specchio critico e la possibilità della sua fragile eleganza».
Matteo Giancotti analizza dettagliatamente gli aspetti metrico ritmici dei *Frammenti lirici* verificando concretamente e in atto quel collocarsi «allo stesso tempo, dentro e fuori della tradizione» che Baldini definisce cifra stilistica della lirica di Rebora. L'indagine si articola rigorosamente attraverso il vaglio, nell'ordine, degli aspetti versali, strofici e rimici, in un'attenta valorizzazione di tutte le implicazioni ritmiche di volta in volta significative. Dall'ampio repertorio

in cui si articola il contributo ci limitiamo alla cursoria segnalazione di taluni aspetti: l'emergere, negli schemi prevalenti degli endecasillabi, accanto alla centralità dell'apocope ad intensificare gli *ictus*, di «una particolare asprezza o densità ritmica»; il ricorso al decasillabo anapestico-manzoniano per «determinare aree di ritmo omogeneo e battente»; la preponderante presenza di un ottonario che replica, fino alla settima posizione, lo schema dell'endecasillabo determinando una costante ritmica. Se sul versante strofico, dominato da articolazioni riconducibili a quartine e terzine, si mostra ravvisabile una struttura madrigalesca soggiacente alle articolazioni ternarie, con clausole di distici a funzione gnomica; e mentre una funzione strutturante che trascende la comunque centrale cifra di chiusura è demandata alle rime, cui, per rilevanza, si affiancano le quasi-rime o rime imperfette; la conclusione cui conduce il ricco inventario è che, contro l'apparente assenza di principi d'ordine, nei *Frammenti lirici* «s'intravvedono delle costanti, dei *tic* ritmico-sintattici, delle predisposizioni rimiche e musicali che limitano le potenzialità entropiche del verso libero».

Il rapporto tra la poesia montaliana *Il giglio rosso* e l'omonimo romanzo *Le lys rouge* di Anatole France è discusso da Vinicio Pacca inizialmente spiegando la lirica, sulla scorta delle indicazioni interpretative fornite dallo stesso poeta in una lettera a Silvio Guarnieri, come «la raffigurazione per emblemi della parabola biografica di Irma Brandeis-Clizia [...], dai soggiorni fiorentini degli anni trenta fino al forzato addio all'Italia». Alla trama di rapporti che congiungono il testo di *Finisterre* ad altre poesie dedicate ai viaggi di Clizia, segue un approfondimento sul romanzo del 1894 di France. Di questo si rilevano, da un canto, la tripartizione della vicenda su base geografica, in cui Firenze rappresenta il «perno dell'azione», dall'altro i differenti significati assunti dal giglio rosso nel corso della storia d'amore tra Thérèse Martin-Bellème e Robert Le Ménil (e tra essi vi è, appunto, il simbolo della città toscana), giungendo alla conclusione che, più che di mera ripresa, il senso della scelta montaliana risiede nel sottolineare «il parallelo fra i destini di due straniere che hanno trascorso una breve stagione di felicità a Firenze e poi si sono dileguate a nord».

Emanuele Zinato esamina la produzione lirica e prosastica di Fortini alla luce delle due chiavi allegoriche del «serpente» e delle «rovine» – presenti, l'una, nel titolo della raccolta *Paesaggio con serpente* e, l'altra, in quello della raccolta di saggi *Extrema ratio. Note per un buon uso delle rovine* – trascelte per la loro capacità di rappresentare, a partire dall'immediato rinvio a «natura» e «cultura», «due macrotemi o emblemi ad irradiazione testuale assai vasta». La forma urbana, «in Fortini un enigma da decifrare», è mostrata tanto nei versi «antilirici», e nei debiti intertestuali che questi intrattengono (per esempio con Baudelaire), quanto nelle prose diaristiche de *La guerra a Milano* (dove il parallelismo è con Manzoni) e del *Diario tedesco. 1949*, prevalentemente come oggetto di processi di trasformazione (Firenze e Milano sono i due nomi centrali per la biografia dell'autore, ma s'aggiungono Berlino, Magonza, Gerusalemme). La chiave ofidica è interpretata, a partire dal serpente biblico metamorfico e tentatore, attraverso il bestiario fortiniano che popola tutta la sua poesia, fino all'ultima raccolta *Composita solvantur*, nonché con il sostegno di numerosi passaggi dalle prose e dall'epistolario, come il dar «voce a un rimosso storico, a un represso» che conferma la centralità nella sua produzione della riflessione sulla violenza storica. I due emblemi vengono così ricondotti a una «filosofia politica dei rapporti sociali tra gli uomini, conscia dell'ineliminabilità della dimensione del *tragico*».

Domenico D'Arienzo

AA.VV.
Montale e la Liguria. Atti del convegno, Genova, 12-13 settembre 2011
A cura di Franco Contorbia
Firenze
Società Editrice Fiorentina
2012
ISBN: 978-88-6032-104-6

INDICE
Premessa, p. 7;
GIANFRANCO LAVEZZI, *Rottami poetici in viaggio, verso (e da) Monterosso*, p. 9;
FRANCO CONTORBIA, Lettori genovesi del primo Montale, p. 27;
FEDERICA MERLANTI, «Vati ligustici» e amici di Liguria: l'esilio volontario di Eugenio Montale, p. 41;
MANUELA MANFREDINI, Le parole della memoria. Sul dialetto in Montale, p. 83;
ANNA CALCAGNO, Il doppio segno: il primo Montale tra poesia e arti figurative, p. 131;
ELISABETTA GOGGI, Montale, Orlando Grosso e il Rotary di Genova, p. 209;
GIULIA SAVIO, Una guida per Montale: *Gênes* di Jean de Foville, p. 223;
FEDERICA ISOLA, Montale, Mimmo Guelfi e la Stamperiuola della Tarasca, p. 231.

Gli studiosi presenti a Genova per questo convegno settembrino, ideale *pendant* d'un altro, *La Liguria di Montale*, tenutosi nel 1991, ma tra Spezia e Monterosso, hanno inteso scandagliare tre ambiti intimamente connessi l'uno all'altro: l'ambiente letterario donde sortisce *Ossi di seppia*, la prima, già decisiva, raccolta poetica di Montale; quanto di peculiarmente ligure s'è sempre agitato nella sua scrittura in versi e prosa; il rapporto del genovese, infine, con il multiforme universo della cultura figurativa italiana, incontrata proprio nella sua terra e rivissuta alla luce della sua tenacia di autodidatta d'eccezione.
A trent'anni dalla morte, un simile sforzo esegetico risulta quanto mai attuale, sotto la curatela di Franco Contorbia, che all'intellettuale ligure ha dedicato tanta parte della sua attività critica (un titolo per tutti: *Eugenio Montale: Immagini di una vita*). Non certo alla ricerca di una fantomatica novità, i molteplici punti di vista adottati conferiscono a questi atti un valore di ricerca notevolmente originale. Così, Gianfranco Lavezzi si cura d'analizzare la polisemia del sostantivo 'Rottami', comparso già in testa a *Meriggiare pallido e assorto*, nell'arco di anni che va dal 1916 al 1925; *Rottami* diventa poi il titolo collettivo di tre poesie, per poi mutare, nel fondamentale luglio 1923, in *Ossi di Seppia*. Seguire da presso la storia di questi mutamenti, diventa per Lavezzi lo spunto per una riflessione sulla vocazione al minimalismo di un'intera generazione: si va dai *Frammenti* di Boine, ai *Frammenti lirici* di Rebora; dai *Murmuri ed echi* di Novaro ai *Trucioli* di Sbarbaro: perché si ricerca, come dice Giovanna Ioli, opportunamente citata, «la volontà di sfuggire alle parole altisonanti della tradizione passata, per riprendersi con una sorta di […] frantumazione, appunto, dalla quale tentare una rifondazione, la costruzione di un nuovo organismo vitale». Titolo fortemente connotato, dunque, che pure risente di quei padri nobili (D'Annunzio, ne *L'ala sul mare*, già al secondo verso, ma anche il Pascoli dei *Poemi del Risorgimento*, ben presente alla sensibilità montaliana) che si cercava in qualche modo di scavalcare. E poi Govoni, ma forse, soprattutto, Gozzano, da cui Montale sapidamente riprende, per non parlar d'altro, la triplice rima *casa: cimasa: invasa*, che è della *Signorina Felicita* ed entra nell'ultima strofa dei *Limoni*, con aggiustamenti di vario tipo che però non smentiscono la discendenza. Ed è proprio sui rapporti con la lirica di Gozzano, che s'appunta tanta parte dell'analisi di Lavezzi, alla ricerca di quel tanto di crepuscolare che certo non è a fondamento dell'esperienza poetica del Nostro, ma altrettanto

certamente è indispensabile per la comprensione delle peculiarità che lo contraddistinguono, in relazione ad altri. Tra i quali si evidenzia la figura di Adriano Grande, grande amico e fautore del ligure, «poeta vero, in prosa o in versi a seconda degli umori e della qualità tonale dell'ispirazione», come ebbe a definirlo lo stesso Montale.
Un'amicizia bella, duratura e profonda, cui la maledetta politica e gli opposti schieramenti daranno un colpo durissimo, già a partire dagli anni Trenta, che si ripercuoterà nell'animo di Eugenio fin molti anni dopo la seconda guerra mondiale, a fronte di una malinconica fedeltà amicale di Grande che continuerà inutilmente, per decenni, a cercare il compagno di vecchia data.
Franco Contorbia, nel secondo contributo, si sofferma proprio sui primi lettori di Montale, ancora in quel di Genova, registrando tutte le segnalazioni e le recensioni alla *princeps* di *Ossi di seppia*, pubblicate in Italia tra il maggio e il dicembre 1925. Un lavoro interessantissimo, quasi un corollario alla gigantesca bibliografia degli scritti critici su Montale compresi tra il 1925 e il 2008, curata e ordinata da Francesca Castellano e Sofia D'Andrea, edita poi a Roma, nel 2012.
Nomi più conosciuti, si alternano ad altri oscuri, tracciando un quadro storico e culturale molto interessante: si scorre, diacronicamente, da Carlo Panseri, primo anche tra i lettori genovesi, a Tina Rossi Sabbatani, da Carlandrea Rossi, a Federico Delpino, sotto il *nom de plume* di Immer Wewahlt, che scrisse della raccolta montaliana sulle prestigiose pagine de *Il Piccolo*, giù giù fino a Emilio Cecchi e Giuseppe Prezzolini. Ne sortisce l'immagine di un incontro a volte riuscito altre meno, tra le legittime aspirazioni del giovane e già compiuto poeta, e la critica letteraria, compresa quella più accorta e misurata, che a Montale sa riconoscere «un calmo possesso della realtà quale si presenta ai suoi occhi», come si legge in Ferdinando Garibaldi, certo non uno dei più congeniali suoi lettori, salvo poi parlare di «versi un po' aspri. – Tali, io penso (è Immer Wewahlt, alias Federico Delpino, a recensire), volutamente: un po' per uno snobismo di forme nuove, ormai diffuso, alla cui influenza il Poeta non si è sottratto che in parte; un po' anche per la cura, forse eccessiva, di rifuggire dalle gonfiezze tante care ai neo-romantici e al dannunzianesimo dilagante».
Federica Merlanti approfondisce il problematico rapporto del poeta con la sua terra natale, attualizzato già da una lettera del 1928. Bersaglio primario delle sue invettive, sono i pittori e scultori liguri, assieme ai quali Montale voleva intessere un discorso onnicomprensivo, ricco di sollecitazioni culturali. La politica, poi, ancora una volta inasprirà il confronto: la retorica del regime fascista, che proprio a Genova troverà terreno fertile, sarà sempre naturalmente invisa al Nostro, soprattutto quando proverà ad appropriarsi del suo crescente prestigio, accostandolo, attraverso l'editoria culturale genovese, a monumenti della modernità come Pirandello, Svevo, Ungaretti. Il volontario esilio a Firenze rappresenterà sempre, per l'autore di *Ossi di seppia*, un osservatorio privilegiato di tutto quanto s'agitava nella sua Genova. Lo scontro con Giovanni Ansaldo, redattore capo del «Lavoro» e figura eminente della cultura genovese, ad esempio, si prolungherà per anni, chissà quanto motivato da una iniziale posizione di netta subalternità di Montale, che si era proposto all'Ansaldo nel 1925, quando era in cerca di un lavoro; ma il motivo del contendere, aldilà delle contingenze, era rappresentato dalla volontà del secondo d'ergersi a paladino della moralità, di fronte a tempi d'imbarbarimento, come scriveva dalle pagine del suo giornale, in pieno accordo con la retorica tronfia e trionfante del fascismo, arrivando addirittura a discettare di costumi discinti e atteggiamento da sgualdrine di tante donne italiane, use a scimmiottare i modi stranieri. Era francamente troppo, per un uomo come Montale, che volle con lui condannare tutti i gruppi e circoli culturali liguri che pure, nella prima fase della sua vita, aveva guardato con favore, se non con entusiasmo.
Manuela Manfredini si dedica, nel suo intervento, ad una possibile seppur ardua chiave di lettura, atta a rintracciare forme di dialettismo nella poesia di Montale, così solidamente capace di amalgamare il plurilinguismo in un suo eccezionale e inconfondibile stile. Ed è certo, soprattutto per merito degli studi di Pier Vincenzo Mengaldo e Vittorio Coletti, che le evidenti tracce di dialettismo sono piegate dal poeta ligure ad un fine che si direbbe tecnicista, volto ad una precisa definizione d'ogni lemma e al contempo piegato ad esigenze di straniamento e rarità, che fanno tanta parte dei componimenti, ad esempio, di *Ossi di seppia*. Così, Manfredini rinforza l'assunto

iniziale, diffondendosi in una ricerca molto approfondita dei dialettismi e dei regionalismi, da un lato (ed è già impresa notevole che pure ha come indispensabili supporti, tra le altre, le ricerche di Lorenzo Tomasin ed Enrico Testa); ma, soprattutto, dall'altro, la saggista riflette sulla memoria ligure della poesia e della prosa montaliana, sui luoghi, le cose, gli umori, che la sostanziano. Un filo rosso di cui non smetterà mai di dipanare il bandolo: provando, a volte, a diminuirne la portata, come quando afferma che il dialetto è «quel ch'è il timbro nella musica: può servire; ma da solo non fa la musica». Più correttamente chiosa Manfredini – e non è un paradosso: il lavoro di un buon critico a volte è più utile alla comprensione di un'opera letteraria di quanto possano esserlo le parole dello stesso autore –, mantenendo pure la metafora musicale, allora «il dialetto in Montale, specie in poesia, è quel suono, quella voce che esce dall'armonico insieme dell'orchestra della lingua ma solo per ricongiungersi ad un piano più alto con il "grande stile" dell'autore».
Anna Calcagno descrive, in un lungo e articolato saggio, il rapporto particolarissimo di Montale con le arti figurative, sin dai suoi primi anni di apprendistato poetico, che fu anche pittorico, in quel di Genova e Monterosso, fino ad arrivare all'imprescindibile influenza ch'ebbe su di lui Emilio Cecchi. Lasciata la Liguria, tra il 1926 e il 1927, l'esule d'eccezione si trasferisce a Firenze. Ma la sua terra, con quel tanto di pudore che gli impediva di spiegare cosa era andato storto, gli rimarrà per sempre dentro, attraverso il ricordo dei paesaggi dipinti da Gaetano Previati, da Eugène Ciceri, pittore francese folgorato dalla bellezza della Riviera ligure di Levante; oppure da Telemaco Signorini, fiorentino ammaliato dalle Cinque Terre. Una figura emerge nel tempo, quella di Mario Bonzi, ideale mentore del giovane Eugenio, avvolto in seguito in una totale dimenticanza, chissà quanto preterintenzionale. Poeta anch'egli, sarà proprio lui ad alimentare tanto del suo lessico, facendogli poi conoscere Filippo de Pisis. Scorrono per pagine e pagine i nomi di tanti artisti, noti al pubblico o presto dimenticati, che contribuirono notevolmente alla prima formazione di Montale, nonostante la sua costante difficoltà a tener vivi i rapporti d'amicizia e collaborazione.
Nel caso di Emilio Cecchi, conosciuto a Roma nel 1924, Calcagno parla finemente di sottile complicità, lunga mezzo secolo, corroborata dal comune amore per la pittura; importante grimaldello interpretativo per comprendere quanto il ligure, nelle sue fini pagine critiche dedicate agli artisti italiani che aveva già avuto modo di conoscere durante gli anni genovesi, sia riuscito, infine, a raggiungere quella tanto agognata complementarità tra le arti.
Gli ultimi tre interventi, di Elisabetta Goggi, Giulia Savio e Federica Isola portano alla luce una lettera di Montale ad un personaggio molto importante per la cultura genovese del primo Novecento, come Orlando Grosso, il primo; il secondo, il rapporto che legò il poeta alla figura del francese Jean de Foville, storico dell'arte prematuramente scomparso durante la prima guerra mondiale, autore di una guida artistica alla città di Genova, che il Nostro tanto a lungo ricordò; il terzo rammemora un breve scambio epistolare e l'attività editoriale di Mimmo Guelfi, «genovese tipografo e stampatore per diletto»: tasselli minori, ma non per questo meno importanti, per la comprensione d'un uomo, un poeta, un saggista e critico, che dalla sua posizione periferica, quanto mai intimamente ligure, si è spinti a dire, guarda alla sua terra con un misto di nostalgia e velatissimo malanimo, come è tipico degli esuli, forzosamente lontani dalla patria.

Enzo Rega

AA.VV.
Poeti degli Anni Zero
A cura di Vincenzo Ostuni
«L'illuminista. Rivista di cultura contemporanea»
n. 30
anno X, settembre/dicembre 2010
Roma
Edizioni Ponte Sisto
2010
ISBN: 88-9588435-3

Un lavoro impegnativo quello compiuto da Vittorio Ostuni, poeta e critico, nel mappare tredici poeti delle generazioni più recenti (se non esordienti nel nuovo secolo, almeno affermatisi dopo il Duemila), e nel presentare ciascuno con una densa scheda critica. Ogni autore ha poi accompagnato i testi antologizzati con una propria dichiarazione di poetica; infine, per ciascuno, una breve rassegna della critica.
Poeta che si confronta con altri poeti, e per questo a rischio di censura per le scelte compiute, Ostuni, nel suo intervento introduttivo, *Poesia fuori del sé, poesia fuori di sé*, precisa che, dato l'aspetto composito della poesia del decennio considerato, non poteva che costituire un «canone policentrico»: però, ciò che presenta al lettore «non [è] una mera ricognizione ma neppure un'antologia di tendenza» (p. 17). Ostuni ha voluto quindi escludere quelle voci che, dopo il crollo delle neoavanguardie, sono riconducibili al risorgente *poetese*, cioè a una scrittura *suicentrica* che aspira a cogliere verità profonde e semplici insieme, bypassando questioni tecniche. Sono poi stati esclusi quegli autori nei quali l'aspetto spettacolare, legato alla performance, finisce per avere rilevanza eccessiva ed eccedente. Complessivamente, questa antologia vuole privilegiare, «nella contrapposizione fra lirismo e antilirismo», quella che viene chiamata "poesia di ricerca". Un "canone" che può includere, precisa Ostuni o un «lirismo soggettivo […] o forme autobiografiche ma sostanzialmente antiliriche» (p. 20).
Gli autori vengono antologizzati in ordine alfabetico, dedicando a ciascuno un congruo numero di testi, a scapito di una più ampia scelta di nomi: opzione indispensabile, se per ogni autore si voleva fornire un campionario significativo della propria produzione poetica. Il primo autore, l'italianista emiliano (trapiantato a New York) Gian Maria Annovi del 1978, è anche il più giovane della pattuglia; scrive Ostuni: «La poesia, la lingua di Annovi, è soprattutto questo: un nostro cecchino precisissimo e incarnato, cui diamo del tu» (p. 26), con riferimento all'uso del pronome usato frequentemente da Annovi, la cui poesia si presenta, in qualche caso, come «vera sparatoria interlinguistica»: «e c'è chi non vede / la lingua che ti riguarda // angelo nero di gommapiuma / che di lato ti mira / miracolo forse in tuta / di latex / che vive perché tu non viva // (la parola-cecchino)», p. 40.
La fiorentina Elisa Biagini, classe 1970, con due raccolte apparse nella collana bianca di Einaudi è l'autrice che, nel gruppo, può vantare maggiore fortuna editoriale e quindi attenzione da parte della critica; «il tema del corpo – scrive Ostuni – domina insomma testi e critica […] e, nell'esito più estremo, il proprio stesso corpo partecipa di un'alterità radicale» (p. 49): «Voglio far parte d'altro non di me, / dimenticare gli angoli, le forme / staccarmi le mani / un colpo secco» (p. 51).
Il bresciano Gherardo Bortolotti, nato nel 1972, presenta testi in prosa e, come egli stesso dichiara, pur bazzicando con i poeti, si sente sostanzialmente prosatore, ma, in questo scambio tra generi, in chiave di antirealismo, anche se il curatore dell'antologia è spinto a osservare: «Leggendo le micro- e le nanoprose di Bortolotti, tuttavia, non riusciamo in alcun modo a sottrarci proprio

all’impressione felice di una scrittura più realistica del realismo» (p. 75) («bgmole beve del the freddo, al limone», p. 85).
«Il percorso di Maria Grazia Calandrone, romana – anche se nata a Milano nel 1964, è fra i più coerenti della recente poesia italiana» (p. 97), coerenza che, specifica sempre il curatore, non impedisce di toccare temi diversi, coinvolgendo tutte le modalità della lirica classica: inni, parteni, treni, epicedi ecc.; e lessicalmente spaziando dai termini più consueti a quelli settoriali, presi dalla tecnica o dalla fisiologia («La tibia come un pezzo di precisione nella discarica. La testa / nel silenzio informatico», p. 108).
Della veneta Giovanna Frene (Asolo, TV, 1968), Ostuni scrive: «fra le nuove scritture certamente la scrittura di Frene – come fra le grandi opere novecentesche quella del suo maestro Zanzotto – resta ancora la più indecifrata, la più inattinta, un tempestoso serbatoio di problematica scrittura futura» (p. 122): «dietro ai sassi, pesi e misure uguali sotto il frantumarsi // lo scuro sfaldarsi ghiaioso risucchia il mare; // non ricoprono i rovesciati nuovi, altri lapilli implosi // tornano sempre al fondo, come un *gemito timoroso.*…» (p. 141).
Di Marco Giovenale, classe 1969, leggiamo che il poeta romano «non si è mai detto antilirico: di una forma di *lirismo astratto* o *spostato* occorrerebbe infatti parlare. Le articolazioni soggettive della separazione, del dolore e del lutto sono vivissime e presenti nella sua poesia […] anche se non si lasciano intrappolare nell’uso della prima persona» (p. 147): «Dopo un po’ di molto male / *tutto* manca. / Meglio, tutto / è dato, di quello che doveva»; un distanziamento che, inoltre, è dato programmaticamente: “c’era una volta un’isola dove vivevano tutti i sentimenti e i valori “p. 165).
Anche il torinese, poi vissuto a Milano, Andrea Inglese (1967) è «Antilirico senza però fanatismi, e dunque con palesi eccezioni» (p. 175); i suoi versi medio-lunghi dall’andamento prosastico rimandano ai lombardi più neoavanguardisti come Porta e Pagliarani, pur con echi da Montale e Fortini, con un’antiretorica commistione tra politica e biografia: «Non posso *non* raccontare la mia storia. / Chiamo questa: calamità autobiografica» (p. 184), dove la corsivizzazione del “non” è sottolineatura e dissonanza.
Giulio Marzaioli (nato a Firenze nel 1972 ma trapiantato a Roma da vent’anni) «si muove nell’area in cui, per utilizzare un’espressione magrelliana – un autore che non gli è certo distante – il senso si “torce” e, nell’accennare quasi profeticamente a un proprio discioglimento, ritrova però come *in limine* un bisogno e una necessità di ordine: a tratti, di luminosa chiarezza» (p. 201): «la parola è concava, catino – contiene acqua. Ma la parola non lava, può rimanere solo mare. Anche la conchiglia…» (p. 212)
La romana Laura Pugno (1970), che ha pubblicato un romanzo con Einaudi (*Sirene*, 2007), ha una non esigua produzione in versi che «presenta una caratteristica di unitarietà stupefacente. Nonostante vi si rinvengano, certamente, fasi e sviluppi formali – la rarefazione anarrativa delle primissime prove; la versificazione medio-lunga e indentata testimonianza nella seconda parte di *Tennis*» (p. 227), fino a forme più decisamente narrative («si rafferma come pane, si condensa / caglia la carne / viva / e io ti vedo / non posso fare altro che vederti» (p. 242).
Così, Ostuni ravvisa «una stretta continuità» all’interno delle prove della romana Lidia Riviello, in una poesia che stigmatizza il lascito del decennio *horribilis* degli anni Ottanta: «così, la lingua dell’autrice, il suo ritmo metaforico fitto, ancorché gentile e surreale, e in particolare l’uso martellante dell’imperfetto, gelano in un’istantanea la proclamata fine della Storia» (p. 251); il riferimento è qui in particolare a *Neon 80*: «Eravamo i cigni del decennio Ottanta e fatti fummo di fumo / per vivere di pillole e gas» (p. 256).
Quella del genovese Massimo Sarnelli (1973) è una complessa figura di scrittore (versi, prosa e teatro), attore e regista sia teatrale che cinematografico e musicista. Scrive il curatore che la «tensione fra ottimismo metafisico e percezione invasiva del limite […] e più ancora il modo in cui questa tensione si fa scrittura […] produce in Sarnelli la poesia religiosa più sorprendente, attuale e direi *espressivamente eretica* del nostro tempo» (p. 278): «la miseria è dei nervi, i nervi / piangono e ridono, in altalena: Dio, / piangono e ridono» (p. 288).

A Roma torniamo con Sara Ventroni, classe 1974, attiva anche in letture pubbliche e impegnata in una declinazione politica della poesia, come nei testi più recenti, partendo pure da temi più autobiografici e immergendosi nella Sardegna rurale. «Testi dalla musicalità apparentemente docile, ma distillati – appunto – di processi di documentazione a volte impervi o *interminabili*, che spesso si imprimono in chi legga come squarci di nera, vertiginosa luminosità» (p. 304): «l'incastro di ferro è un armamento. A ogni città / un androgino ingegno, un rudere semieterno / perfetto Nel Gasometro / nel semplice del complesso» (p. 313).
Infine, il milanese (trapiantato a Roma) Michele Zaffarano (1970) è colui che, nel gruppo di poeti considerati, «forse ha fatto più intenso (o esplicito) uso di tecniche ricombinatorie, di riorientamenti di materiale preesistente» (p. 329); ma, nello stesso tempo, mimando la frammentazione della nostra condizione alienata, risulta «fra coloro che si ritrovano nella dizione di 'poesia di ricerca' il più immediatamente godibile» (p. 330): «ndare in cina / farsi chiamare Mohammad / farsi chiamare eroe / pilotare un aereo / una barca / un mappamondo del seicento / un gelato / lavorare meglio / tornare piccolo / essere piccolo / essere ancora più piccolo» (p. 342).
Una ricognizione lucida con proposte di qualità quella di Vincenzo Ostuni, con la scelta (condivisibile) di (contrap)porre a fianco di un facile (almeno molte volte) ritorno a certi moduli lirici, un antilirismo temperato e una poesia di ricerca. Una poesia che si muove molto spesso tra Milano e Roma, come negli spostamenti di alcuni degli autori antologizzati, con diversi scantonamenti, è vero, che però non oltrepassano il Garigliano, dando l'impressione che, almeno nella linea privilegiata, la poesia al Sud sia rimasta all'anno zero. Ma tutto non può una scelta antologica.

Roberto Puggioni

AA.VV.
Questioni di letteratura sarda. Un paradigma da definire
A cura di Patrizia Serra
Milano
Franco Angeli
2012
ISBN: 978-88-204-1071-1

Patrizia Serra, *Alle origini della scrittura letteraria in Sardegna*
Maurizio Virdis, *La nascita della Sardegna quale soggetto storico e culturale nel XVI secolo*
Duilio Caocci, Tasso gentil ch'empi di luce il mondo. *Rappresentazioni identitarie nella letteratura sarda del Cinquecento*
Tonina Paba, Libro de varios exemplos collegidos de muchos y graves auctores *(Manoscritto 192 della Biblioteca Unoversitaria di Cagliari)*
Gonaria Floris, *La* Storia letteraria *di G. Siotto Pintor tra pegno per la fusione sardo sabauda e dote per la nazione italiana*
Pier Paolo Argiolas, *La* Storia della letteratura di Sardegna *di Francesco Alziator. Modelli, paradigmi, eccezioni*
Andrea Cannas, *La* Storia della letteratura di Sardegna *di Francesco Alziator. Dall'età del silenzio alla voce della poesia*
Margherita Marras, *Dall'Ottocento ai giorni nostri: la parabola del romanzo a tema storico in Sardegna tra coloniale e postcoloniale*
Silvia Contarini e Ramona Onnis, *Reinterpretazioni del codice barbaricino: i banditi di Sergio Atzeni*
Giovanna Caltagirone, *Alla Sardegna, o delle favole antiche. Il poeta, il filosofo e lo scienziato nell'opera di Giorgio Todde*

All'ombra di un sottotitolo problematico e aperto, i dieci studi raccolti nel bel volume curato da Patrizia Serra costituiscono uno specchio critico efficace delle tensioni e della vitalità letterarie della Sardegna. L'articolato itinerario disegnato dai diversi contributi, nell'ampio arco diacronico tra l'epoca medioevale e la contemporaneità, offre infatti una significativa campionatura di una letteratura connotata sia da accese pulsioni unitarie sia da manifeste attitudini eterogenee: sono le due opposte sponde di una parabola culturale variamente inquadrabile sotto un ombrello paradigmatico sfuggente, eppure tangibile, che prevede plurilinguismo e rivendicazioni identitarie, eterodossia e limitrofia, senso di appartenenza alla nazione sarda e afflato mitico. I contributi sono dedicati in prevalenza alla letteratura otto-novecentesca, ma i primi quattro saggi esplorano opere e percorsi intellettuali maturati sino al Seicento, tra motivazioni autoctone e collocazione europea e mediterranea, testimoniata in primo luogo dalla tastiera espressiva che allinea sul fondo colto latino l'affermarsi nell'isola delle lingue sarda, catalana, castigliana, e italiana.
Nel primo degli interventi Patrizia Serra valorizza l'impianto letterario dei *Condaghes* del XIII secolo, a lungo reputati soprattutto documenti di carattere meramente storico-giuridico e qui invece esaminati in alcuni casi significativi nei quali gli intenti normativi poggiano su strutture narrative e dialogiche non di rado esemplate sulla singolare mescolanza tra memoria orale, forme agiografiche e modelli retorico-stlistici biblici. Siamo all'origine della scrittura letteraria isolana, quando peraltro si affaccia in questi testi un precoce ricorso al volgare sardo.

Il secondo Cinquecento è individuato da Maurizio Virdis come passaggio centrale dell'ancoraggio, pieno e consapevole, della letteratura isolana ai flussi della cultura europea, sullo sfondo del primo importante sviluppo dell'istituzioni scolastiche e universitarie regie di fianco all'insorgenza dei collegi gesuitici e poi delle scuole pie calasanziane. Un ancoraggio tanto più rilevante nell'esperienza intellettuale di due sassaresi dello spessore di Gerolamo Araolla e Giovanni Francesco Fara. Entrambi protagonisti di un'«opera d'amore» per l'elevazione della propria terra – afferma lo studioso – , dediti ad un «servigio» civile e patriottico di rara importanza: il primo, in particolare, con la dignificazione della lingua sarda, nell'intento di offrire all'isola uno strumento espressivo capace di dialogare alla pari con le lingue colte europee; il secondo con l'elaborazione di una storiografia, e di una geografia, marcatamente umanistiche, che piegano gli studi eruditi alla definizione/invenzione del «soggetto» Sardegna, ad uso dei governanti regi ma anche della formazione dell'auto-coscienza di un popolo e di una patria.
In quello stesso clima tardo cinquecentesco si addentra Duilio Caocci, sulle tracce del plurilinguismo che incrocia le forme di rappresentazione identitaria degli intellettuali isolani, talvolta orientati verso proposte di un'accettata condivisione delle varietà idiomatiche correnti, talvolta impegnati nella valorizzazione letteraria della lingua sarda, mentre si manifestano consapevoli riflessioni sulle valenze politiche delle scelte linguistiche. È il contesto in cui un autore come Antonio Lo Frasso scrive in castigliano il suo romanzo/canzoniere pastorale *Los diez libros de Fortuna d'Amor*, e nondimeno mostra per voce del protagonista le virtù poetiche del sardo; a differenza di un altro poeta algherese come Pietro Delitala, che esibisce l'immediata ricezione di Torquato Tasso e sceglie di scrivere le sue *Rime diverse* (1595) in lingua italiana.
Tonina Paba denuncia l'urgenza di una nuova, più attenta, focalizzazione della letteratura ispano-sarda alla luce degli ingenti fondi bibliotecari, non ancora compiutamente esplorati, che la storiografia ottocentesca ha contribuito a occultare, avvalorando l'idea di una politica spagnola incapace, se non ostile, alla crescita culturale dell'isola. Dalla ricchezza anche quantitativa di questa produzione, in parte inedita, la studiosa estrae e descrive il manoscritto 192 conservato nella Biblioteca Universitaria di Cagliari, un codice anonimo del 1669 contenente più di trecento brevi narrazioni a uso della missione apostolica, tematizzate in Santi, Sacramenti e casi di coscienza. Il codice include poi, nella sua sezione conclusiva, il *Tratado de alguna cosas espirituales*, un nutrito *corpus* di componimenti in versi di carattere devoto, che in parte ripropone poesie di celebri letterati quali Lope de Vega o Calderòn de la Barca, in parte annovera versi forse attribuibili ad ignoti autori sardi.
Il giudizio negativo sulla dominazione spagnola è certo un tratto presente nella ponderosa *Storia letteraria di Sardegna* (1843-44) di Giovanni Siotto Pintor, alla quale è dedicato l'intervento di Gonaria Floris che, opportunamente, riannoda il testo al progetto ideativo dell'autore, in bilico tra le rinnovate prospettive storiografiche ottocentesche e la tradizione erudita settecentesca, specie la monumentale opera del Tiraboschi verso cui principalmente parrebbe inclinare l'intellettuale sardo. Floris evidenzia la complessa rete di orientamenti e referenti che condizionano Siotto Pintor, dall'impegno politico a favore della *perfetta fusione* dell'isola con lo stato sabaudo al furore accumulatorio con cui egli allinea secoli di produzione letteraria, a dimostrazione del *progresso delle lettere e delle scienze in Sardegna* caduto in una troppo *lunga oblivione*. Si tratta di un'opera ancora oggi di imprescindibile consultazione per chi si occupi della cultura isolana, semmai da corredare, suggerisce non a torto la studiosa, con un apparato di indici utili al rimontaggio di un testo segnato dalla forte incidenza dell'extra-letterario e dalla dispersiva partizione in generi e discipline.
Un'altra fondamentale e ben difforme storia letteraria, *la Storia della letteratura di Sardegna* pubblicata da Francesco Alziator nel 1954, è affrontata nei due saggi complementari di Pier Paolo Argiolas e Andrea Cannas. Originata da un ostentato ribaltamento delle prospettive storiografiche sintagmatiche di Siotto Pintor, l'opera si presenta – in un'ottica crociana – come una galleria selettiva di autori e testi poetico-letterari esemplari, e rivaluta il periodo di dominazione spagnola offrendo pieno

risalto a figure prima quasi sconosciute quali il poeta ispano-sardo cinquecentesco Hunno Baeza. I due studiosi, con una significativa revisione critica, si concentrano sulla dialettica tra le parti paratestuali e l'itinerario storiografico, rilevando principi di unitarietà che Alziator sembrerebbe negare nel disegno programmatico dell'opera. In particolare Argiolas si concentra su alcune linee paradigmatiche tenute in certa misura sottotraccia nel progetto di Alziator: la rilevanza dell'invariante autoctona della lingua sarda; la vocazione per la narrativa e per il sarcasmo da parte degli scrittori isolani; la dimensione europea riverberata dalla letteratura della Sardegna sulla base delle categorie di *eterogeneità* e *distemporamento.* Cannas mostra come il carattere apparentemente asistemico, non organico, del succedersi cronologico di personalità e componimenti letterari trovi in realtà una compensazione e un collante nelle riflessioni critiche dell'autore – sui singoli letterati o in cornice - che retrospettivamente strutturano una storia letteraria a cui si riconoscono vettori estetici e etici comuni, in un intreccio culturale che si dipana tra miti fondativi e l'esperienza magistrale di Grazia Deledda.
Una problematica non pacificata adozione delle categorie critiche del coloniale e del postcolonianale caratterizza il percorso di Margherita Marras nelle diverse stagioni del romanzo a tema storico in Sardegna. Se ne evince un efficace inquadramento del tardivo fiorire di questa forma narrativa, nell'Ottocento avanzato, come derivante al contempo dalle aspirazioni partecipative al dibattito italiano postunitario, non meno che dalla difesa di una specificità identitaria, nel solco del peculiare sardismo letterario di quegli anni. Mentre lo sguardo della studiosa sul carattere storico della narrativa tardo novecentesca focalizza un romanzo postcoloniale endogeno, rappresentato in specie dalle voci paradigmatiche di Sergio Atzeni e Marcello Fois, protagonisti di una contaminazione linguistica e di un anelito al confronto che declinano sia la mescolanza dei generi sia il radicamento aperto e poetico nell'anima dell'isola.
Al tratto specifico di una rinnovata, non violenta, elaborazione dell'*ethos* della *balentìa* nei romanzi dello stesso Atzeni si rivolge l'indagine critica di Silvia Contarini e Ramona Onnis. Se il carattere resistenziale di questo *ethos* sostanziava il codice non scritto, morale e comportamentale, barbaricino – formalizzato negli anni '60 da Antonio Pigliaru – nelle opere del narratore si scorgerebbe la rifondazione di una *balentìa* non più centrata sull'ineluttabile sostrato di brutalità e di vendetta. Atzeni sembra semmai invocare una resistenza «disarmata», estranea alle tradizionali dinamiche di regolamentazione cruenta delle ostilità, orientata al recupero del coraggio, della fierezza e della dignità; la parola letteraria e l'immaginario divengono allora matrici di una negoziazione identitaria collettiva e individuale, che non tollera il sopruso ma indica la via dell'*umanesimo della convivenza* proposto da Patrick Chamoiseau, che dello scrittore sardo fu amico.
Conclude il volume l'appassionato contributo che Giovanna Caltagirone dedica all'opera di Giorgio Todde, autore tra i più vitali nella pur cospicua schiera degli autori sardi contemporanei. Lo studio dischiude i fili della «narrazione antica» peculiare ai romanzi di Todde, sorretta dalla forza evocatrice di un mito non d'accatto – secondo accezione gaddiana – in tutto alieno alla tentazione dell'autoesotismo. Si evidenzia l'inclinazione del narratore per il racconto di un'isola percepita e rappresentata in una dimensione marcatamente sensoriale, dove l'arcaico riappare nelle stratificazioni biologiche dei luoghi e nelle epifanie della moderna dimensione urbana. Attraverso i protagonisti dei romanzi affiorano i fondali della memoria collettiva, in una mitopeiesi che oscilla tra scienza e metafisica, sulle tracce della vita effimera e della sua conservazione.

Carlo Serafini

AA.VV.
Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia. Inediti e ritrovati dall'Archivio di Elsa Morante
A cura di Giuliana Zagra
Roma
Biblioteca Nazionale Centrale di Roma
2012

Indice
Osvaldo Avallone, *Introduzione*
Goffredo Fofi, *Prefazione*
Saggi
Giuliana Zagra, *"Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia". Il gioco del teatro di una bambina di nome Elsa*
Lorenzo Cantatore, *Una "Casa dei Bambini" per Elsa Morante*
Elena Porciani, *La preistoria del* Ladro dei lumi. *Varianti e archeologia d'autrice*
Alba Andreini, *La scrittura diaristica di Elsa Morante*
Marco Bardini, *Appunti per un treatment:* Il diavolo
Stefania Lucamante, *Elsa Morante e il proustismo di* Menzogna e sortilegio*: il motivo della* chambre *e* l'amour-jalousie
Leonardo Lattarulo, *La savia Elisa e le sue streghe*
Eleonora Cardinale, "O genio rinchiuso in una / cupola rossa ornata di papaveri"*: prime osservazioni sul quaderno di* Narciso
Caterina Fontanella, *Nerina, fiore sottile*
Silvia Ceracchini, *Alibi*
Gandolfo Cascio, *Una vocazione alla solitudine*
Siriana Sgavicchia, *Da Bach a Cage a Bob Dylan. I "contrasti" musicali di Elsa Morante*
Luigi De Angelis, *Una lettera contro l'inciviltà (giuridica e non solo)*
Flavia Cartoni, *Narrativa e censura.* La Storia *nella prima edizione spagnola del 1976*
Monica Zanardo, *"Un atto di accusa e una preghiera". Un autocommento a* La Storia
Schede

Nel 2012 si è celebrato il centenario della nascita di Elsa Morante, e tra le numerose iniziative la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma ha realizzato una mostra dal titolo *Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia* della quale questo volume rappresenta il catalogo, arricchito da quindici saggi.
Osvaldo Avallone, Direttore della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, ricorda nell'Introduzione che nel gennaio del 2007 Carlo Cecchi e Daniele Morante hanno donato alla Biblioteca la parte dell'archivio della Morante rimasto in loro possesso, contenente numerose carte inedite o meno note, consentendo così di unificare l'archivio morantiano in un unico luogo, punto di riferimento per gli studiosi della scrittrice. Su queste nuove carte si basano diversi dei saggi contenuti nel catalogo. La sezione dei saggi, preceduta da un breve ricordo di Goffredo Fofi sulla scrittrice, sul suo impegno e sull'esempio che ha rappresentato nel Novecento, prende la parte centrale del catalogo e si apre con un saggio di Giuliana Zagra, curatrice del catalogo, sugli scritti di infanzia della Morante, testimonianza di un precocissimo interesse verso la scrittura e segno della sua innata creatività e del suo forte desiderio di comunicare. Ancora sull'infanzia della scrittrice, sulla sua prima educazione e formazione è il contributo di Lorenzo Cantatore, che si sofferma sulla «Casa dei Bambini» nel quartiere Testaccio di Roma, sugli articoli su «Oggi» alla fine degli anni Trenta e sul rapporto con la futura grande letteratura della Morante. Dopo il saggio di Elena Porciani su *Il ladro*

dei lumi, Alba Andreini si sofferma sugli scritti autobiografici o propriamente diaristici, arricchiti da nuovi documenti emersi dallo studio dell'archivio morantiano.
Marco Bardini, partendo da un appunto dattiloscritto di Elsa Morante, traccia un interessante percorso sui rapporti tra la scrittrice e il cinema visto sulle strutture narrative delle opere. Dopo i due saggi dedicati a *Menzogna e sortilegio* (Lucamante e Lattarulo), Eleonora Cardinale si sofferma sul *Quaderno di Narciso*, risalente agli anni 1943-45, sorta di Zibaldone contenente pagine di diario, lettere, frammenti, abbozzi. Seguono un saggio su *Nerina* (Fontanella) e due sulla raccolta poetica *Alibi* (Ceracchini e Cascio). Siriana Sgavicchia sposta l'attenzione sui rapporti tra Elsa Morante e la musica, aspetto da approfondire per i numerosi riferimenti presenti nell'opera della scrittrice e per la funzione che la musica stessa viene ad assumere.
Luigi De Angelis si ferma sulla posizione di Elsa Morante riguardo al processo Braibanti (unico in Italia ad essere stato condannato per plagio), analizzando i materiali inediti della lettera aperta inviata dalla scrittrice ai giudici e pubblicata dal quotidiano romano «Paese sera» il 17 luglio 1968.
La sezione dei saggi si chiude con due interventi su *La Storia*: il primo (Cartoni) sulla traduzione spagnola del 1976 e sulla risentita reazione della Morante, il secondo (Zanardo) sulla posizione della scrittrice nel dibattito critico che seguì la pubblicazione del romanzo.
Il catalogo presenta poi le schede della mostra, articolate in nove sezioni (Fiabe e racconti per bambini; Racconti; Menzogna e sortilegio; Romanzi incompiuti; Poesia; Cinema; Scritti etico politici; Diari e ricordi; Paratesti), precedute dai *Due quaderni delle elementari* e chiuse da un *Commiato*.

Davide Savio

AA.VV.
Sui flutti color dell'inchiostro. Le avventure linguistiche di Emilio Salgari
A cura di Giuseppe Polimeni
Pavia
Edizioni Santa Caterina
2012
ISBN: 978-88-96120-12-5

Giuseppe Polimeni, *Presentazione*
Laura Ricci, *Salgari e le forme del consumo*
Claudio Gallo, *Salgari e la Scapigliatura*
Mirko Volpi, *Da «La Tigre della Malesia» a «Le Tigri di Mompracem»: la lingua del primo Sandokan tra appendici e volume*
Claudio Marazzini, Felice Pozzo, *Manipolazioni salgariane*
Alberto Brambilla, *Salgari, la lingua, lo sport. Qualche sondaggio*
Giuseppe Polimeni, *"Lampi!... E tuoni!". Elegia e commedia del «Corsaro Nero»*
Walter Fochesato, *Disegnare il suono del ramsinga. Salgari e i suoi illustratori*
Gianfranca Lavezzi, *Il Duemila di Emilio Salgari*
Lorenzo Coveri, *Noterelle di onomastica salgariana nel ciclo della jungla*
Nuccio Lodato, Cristina Savelli, *Pellicole, liane e rampini. (As)saggio di film salgariani (1914-1996)*
Federico Francucci, *I nipotini di Salgari. Le sorti di un'eredità cartografica*
Mino Milani, *Scrivere con Salgari*
Francesco Sabatini, *Emilio Salgari e il nuovo italiano. Sondaggi*

Il volume che qui si presenta, pubblicato dall'Università di Pavia con la cura editoriale di Interlinea, raccoglie gli atti del convegno omonimo, che si è tenuto presso il Collegio Universitario Santa Caterina da Siena di Pavia nei giorni 26 e 27 marzo 2012. Esattamente cento anni prima, il sindaco socialista di Verona, Eugenio Gallizioli, commemorando Emilio Salgari a pochi mesi dalla scomparsa, sottolineava che «il mondo dei suoi lettori era chiuso in una cerchia ristretta, ma raccoglieva i suoi fedeli in un egual vincolo di simpatia fra gli studenti e gli artigiani, nella casa ricca, nella casa modesta» (p. 7). Prendendo l'abbrivio da questo rilievo, Giuseppe Polimeni, curatore del volume, mette in rilievo come la fortuna di Salgari presso la società del tempo fosse autenticamente trasversale: impiegati, operai, commessi, studenti, tutti erano stati attratti dalle avventure di Sandokan o del Corsaro Nero.
La chiave per spiegare un simile fenomeno va cercata, ben oltre il fascino dell'esotico e della materia avventurosa, nella questione linguistica: le opere di Salgari fanno breccia nell'immaginario di un popolo che si va alfabetizzando e desidera una letteratura votata allo svago e all'evasione, dunque diversa negli scopi, nei temi e nell'*appeal* da quella prescritta nelle aule scolastiche. Come scrive Laura Ricci, «la larga ricezione dei romanzi di Salgari, specialmente tra i ragazzi e tra le classi sociali meno permeabili alla lingua scritta tradizionale, è in sé sufficiente [...] a considerarne il fondamentale ruolo di diffusione della lingua nazionale in una fase di persistente frammentazione regionale, di elevato analfabetismo e di scarsa penetrazione della cultura» (p. 21). L'impresa ha successo poiché la lingua di Salgari è facilmente fruibile e assimilabile, in virtù di una studiata fratellanza col romanzo d'appendice e con quello per l'infanzia, che fanno media con gli influssi dello stile melodrammatico, della nominazione enciclopedica ed esotica, del giornalismo.

Vicino, fin dalla gioventù, agli ambienti scapigliati di Verona, Salgari ne condivise le istanze di rinnovamento letterario: come scrive Claudio Gallo, «egli è stato, anzi è il medium, il punto di contatto tra presunta grande letteratura e letteratura popolare e di genere, è invenzione originale e italiana del romanzo, è la democratizzazione della cultura dell'apertura al nuovo, è il demiurgo del successo della moderna industria culturale» (p. 50). La portata di un simile rinnovamento, col passare del tempo, si è andata perdendo, anche per via delle numerose manipolazioni editoriali subite dai romanzi salgariani, specialmente nelle edizioni postume, come risulta dall'analisi di Claudio Marazzini e Felice Pozzo. Solamente nel trentennio finale del Novecento, sottolinea Francesco Sabatini, si è avviata una revisione critica e filologica di un'opera che, al suo tempo, aveva gradualmente contribuito a svecchiare la lingua italiana, pur non rinunciando ai toni alti della tradizione letteraria, arricchita di tecnicismi e di esotismi perché accogliesse con naturalezza i temi della narrazione avventurosa. Lo stile di Salgari, condizionato dall'urgenza dell'industria editoriale, appare in prima istanza trasandato e male padroneggiato: un lavorio sotterraneo, tuttavia, che si può apprezzare nei mutamenti tra edizioni successive della medesima opera, consente all'autore di svecchiare la lingua da cultismi e arcaismi, conservando al contempo la propria fraseologia caratteristica, ricca di enfasi, iperboli e concitazione. Un simile stile, come rilevano Mirko Volpi e Giuseppe Polimeni, sfocia spesso in un andamento teatrale, con rapidi scambi di battute e un lessico ad effetto, ricco di coloriture gergali. D'altro canto, negli spazi dedicati alle descrizioni, la lingua di Salgari si fa precisa, puntigliosa, attenta ai dettagli: il tema è trattato da Walter Fochesato, che mette in rilievo quanto arduo sia stato, per illustratori come Pipein Gamba, Alberto Della Valle e Gennaro Amato, trasporre le scene dei romanzi salgariani; per forza di cose, ciascuno dovette ibridare l'immaginario esotico con tratti originali, accentuando ora l'ironia, ora la vena oscura della scrittura, o il mistero di scenari tanto lontani.

Una maggiore vocazione a uscire dalle pagine dei romanzi di Salgari, per invadere la conversazione comune, si può rintracciare nel lessico esotico, quello dei babirussa e dei *kriss*, dei *ramsinga*, dei maharatti e dei lamantini, come nel fascino dei personaggi: un dato evidenziato da Lorenzo Coveri e da Federico Francucci, che riscontrano un'eredità salgariana nelle pagine di Gadda come di Pasolini, di Michele Mari come di Giulio Mozzi e di Roberto Saviano, senza contare i testi di fenomeni musicali recenti, come i Baustelle e Davide Van De Sfroos. Quella dei «nipotini di Salgari», come li chiama Francucci, riprendendo una definizione di Antonio Palermo, «è comunque la storia di una distanza» (p. 203), in primo luogo autobiografica e cronologica, che separa il primo contatto con le pagine salgariane, stabilito durante gli anni dell'infanzia, dalla rilettura in età adulta. Più che il tempo, tuttavia, è il rapporto con lo spazio a porsi come cifra saliente della narrativa di Salgari: l'eredità dell'autore veronese viene dunque indagata da Francucci proprio a partire dal legame che egli stringe con la rappresentazione cartografica di un mondo nuovo, unificato grazie alla spinta del commercio e della borghesia, nel quale le informazioni viaggiano già con la velocità degli impulsi elettrici del telegrafo. «Salgari vide il mondo così come lo vide la maggior parte dei suoi contemporanei, viaggiatori o sedentari: non tanto sulla carta geografica, ma come carta geografica. E gli spazi finzionali salgariani si appoggiano tutti sull'astrazione cartografica, tanto che non c'è ambientazione così selvaggia che non patisca, anzi che non sia incorniciata, quando non esattamente additata, da un soggiacente modello astratto e misuratore» (p. 206): una visione del mondo che avrebbe portato l'Ottocento a raggiungere le vette di una civilizzazione che sempre di più, nel secolo successivo, si sarebbe sgretolata, fino all'obsolescenza. Le vecchie mappe di Salgari, nelle opere recentissime di illustratori come Paolo Bacilieri (autore nel 2012 della *graphic novel* intitolata *Sweet Salgari*) e Luca Caimmi (che nel 2011 ha dato alle stampe il libro illustrato *L'isola di fuoco*), tornano protagoniste secondo una logica diversa, allegorica e archeologica, a marcare la distanza da un mondo che non c'è più, seppure omaggiando un autore che sembra poter ancora dialogare con il presente, non solo letterario.

Paola Azzolini

AA.VV.
Verso una storia di genere della letteratura italiana
A cura di Virginia Cox e Chiara Ferrari
Bologna
Il Mulino
2012
ISBN: 978-88-15-15039-4

Introduzione
Virginia Cox, Chiara Ferrari, *Verso una storia di genere della letteratura italiana*
Parte prima: MEDIOEVO
Teodolinda Barolini, *Sociologia della brigata. Il* gender *nel gruppo sociale da* Guido, i' vorrei *a Griselda*
Claudio Leonardi, *La donna italiana nella tradizione latina del Medioevo*
Jane Tylus, *Scrivere (a) santa Caterina*
Susan Crane, *Replica a Claudio Leonardi e a Jane Tylus*
Parte seconda: RINASCIMENTO
Marina Zancan, *Quadri rinascimentali. Interferenze delle prospettive di genere nella tradizione storico-letteraria*
Ann Rosalind Jones, *La poesia* gendered *del Cinquecento: recupero, dialogo,* performance
Karen Newman, *Replica ad Ann Rosalind Jones e a Marina Zancan*
Parte terza: BAROCCO
Alberto Asor Rosa, *Barocco e controriforma: la figura femminile fra l'esaltazione sessuale e il convento*
Virginia Cox, *Declino e caduta della scrittura femminile nell'Italia del Seicento*
Giulia Calvi, *Replica ad Alberto Asor Rosa e a Virginia Cox*
Parte quarta: ETÀ MODERNA E CONTEMPORANEA
Barbara Spackman, *Oltre la nazione, dopo il genere?*
Patrizia Zambon, *Sulle scrittrici della nuova Italia (dal Risorgimento alla modernità): questioni di intellettualità*
Carol Lazzaro-Weis, *Replica a Barbara Spackman e a Patrizia Zambon*
Rebecca West, *Diventare un aggettivo. La modulazione dell'autorità femminile nella poesia italiana del Novecento delle donne e sulle donne*
Elisabetta Rasy, *La bestia che parla*
Ellen Nerenberg, *Replica a Rebecca West e a Elisabetta Rasy*

Nel mondo universitario italiano i *gender studies* sono assai poco diffusi. Negli Stati Uniti invece un sito internet elenca ben 430 corsi universitari dedicati solamente agli *women's studies* e il *gender* è una categoria analitica piuttosto rilevante proprio negli studi umanistici di italianistica. Da cosa nasca questa singolare assenza, non è facile dire, anche se è possibile genericamente segnalare nell'accademia italiana, anche in questo ambito, una tendenza a ignorare le novità e a osteggiare il loro radicamento. Concretamente questa povertà di ricerca nell'ambito del *gender* ha dei precisi riflessi linguistici. Se ne sono accorte le due curatrici, Virginia Cox e Chiara Ferrari, del volume *Verso una storia di genere della letteratura italiana*, che raccoglie gli atti del convegno *Towards a gendered History of Italian Literature*, svoltosi l'8 e 9 febbraio 2008, alla Casa Italiana della New York University, organizzato dall'Istituto Italiano di Scienze Umane, il SUM, insieme al Department of Italian Studies della New York University. Nel tradurre o nel trasferire i contributi

delle varie studiose/i si è potuto verificare che, se il senso del termine inglese *gender* è abbastanza bene reso dall'italiano *genere*, i vari neologismi che sono scaturiti nei decenni di lavoro dal termine *gender*, come *gendered* o *to gender*, non hanno equivalente in italiano. Come è evidente il linguaggio è ancora una volta un preciso segnale di tendenza. Un altro segnale della distanza tra la cultura accademica italiana e quella anglofona è la rarità in Italia di edizioni critiche moderne dell'opera di scrittrici soprattutto dei secoli che precedono il XIX, mentre spesso quelle che esistono sono dovute a studiosi che lavorano sul terreno dell'italianistica nel mondo anglofono. Il che non toglie nulla all'eccellenza dei pochi lavori che hanno prodotto in Italia ricercatori quasi sempre giovani o accademicamente giovani.
In Italia il settore dei *gender studies* è esplicitamente legato agli *women's studies.* Negli Stati Uniti invece si è ritenuto che la presa di coscienza delle donne mettesse in evidenza che la categoria della differenza in quanto donne non trascende e non riunisce le altre differenze (la razza, la classe sociale, l'orientamento sessuale). Inoltre gli studi *transgender* hanno ulteriormente destabilizzato una visione puramente binaria del *gender*. In Italia il minore rilievo di questi orientamenti di indagine è senz'altro dovuto alla diffusione del pensiero della differenza sessuale che ha alla base la corrispondenza fra *gender* e sesso biologico. Va anche rilevato che ogni discorso sul *gender* non può eliminare la riflessione sulla mascolinità, di cui è evidente la quasi assoluta mancanza negli studi accademici italiani. Parecchio è stato fatto a proposito della cultura religiosa medievale, sul misticismo e sugli anni della Riforma, sempre però a proposito di *women's studies*, mentre pochissimo c'è sulla letteratura post tridentina, pochissimi sono gli studi sulla sessualità, normativa e no, sui dibattiti retorici (la *querelle des femmes*, la discussione sulla lingua, sull'epica e il romanzo ecc.). Ma il ruolo del *gender* è poco esplorato anche nel periodo Risorgimentale, così come quello tra *gender* e scienza, nella direzione indicata dal lavoro pioneristico di Donna Haraway sui *cyborg*. Così stando le cose il volume curato da Cox e Ferrari costituisce un punto solido di presa di coscienza e una base di partenza per incontri analoghi, magari in Italia.
Il convegno di New York si è aperto con una relazione di Teodolinda Barolini a proposito della Beatrice dantesca, «una donna della lirica cortese ma che ciononostante parla come un uomo». Ne consegue in Dante una nuova dignità delle donne rispetto al ritratto idealizzante del mondo cortese e questa nuova concretezza del femminile si situa coerentemente nella tradizione toscana, che Barolini rilegge in controtendenza, oltre i toni moraleggianti e didattici di un Guittone D'Arezzo. L'analisi si incentra poi sul concetto di brigata e sulla eccezionalità delle brigate femminili, che pure la letteratura coeva registra.
Gli incontri sono stati organizzati su vari temi, in cui due relatori svolgono una loro tesi e un terzo ridiscute ciò che loro hanno detto. Gli Atti hanno correttamente riportato anche il terzo intervento o intervento critico, creando un andamento mosso e interessante a tutta la tematica affrontata. Sul Medioevo la relazione di Claudio Leonardi prende in considerazione il periodo dal 500 al 1400 puntualizzando la posizione delle donne all'interno della cultura religiosa. Le forti tendenze misogine che vedevano le donne soprattutto come strumenti diabolici del peccato della carne, è compensata, a partire dall'anno 1000, dal culto della Vergine. Nasce così una nuova libertà spirituale per le donne che sceglievano il chiostro che culmina nelle grandi mistiche del Trecento, Caterina da Siena e Brigitta di Svezia. Jane Tylus affronta invece il grande complesso tema della parola femminile in relazione alle lettere di Caterina da Siena. La parola femminile non ha autorità, ma Caterina trova il coraggio della parola e nella parola evoca un'autorità che emana dal verbo stesso di Cristo. La replica di Susan Crane allarga il discorso al matrimonio e allo status delle donne nel matrimonio medievale e rinascimentale, ridiscutendo l'idea di una posizione di assoluta subordinazione al potere patriarcale fissata nei primi studi femministi.
Come aveva già rilevato Carlo Dionisotti, è nel Cinquecento che le donne cominciano ad apparire come presenza significativa nell'ambito letterario. Marina Zancan colloca questa rinascenza femminile su un ampio sfondo ideologico. Due sono le scrittrici esemplari di due diversi modelli dell'ingegno femminile: Vittoria Colonna e Gaspara Stampa. La prima modello di decoroso impegno intellettuale, la seconda di una creatività che la trasgressione dei costumi sessuali colloca

necessariamente in uno sfondo di scrittura minore. Il *Libro del Cortigiano* di Baldassar Castiglione conferma questa subordinazione femminile, nella struttura stessa del dialogo, dove le donne sono quasi sempre pure spettatrici. Tuttavia l'intervento di Ann Rosalind Jones richiama la necessità di una revisione delle limitazioni subite delle donne nel Cinquecento rispetto alla situazione più complessa e variegata delle loro simili nel periodo precedente. Anche gli scritti di queste intellettuali fuori modello sarebbero da leggere in una prospettiva di azione sociale, letteraria, culturale che induce a pensare ad una diversa prospettiva interpretativa, più problematica, dei termini di patriarcale/patriarcato. Che è proprio quello che nella sua replica argomenta Karen Newman, indicando un nesso meno aprioristico fra il *gender* e le sue costruzioni sociali e culturali. Un'ampia discussione si prospetta nell'intervento di Virginia Cox che contesta la periodizzazione della scrittura femminile proposta da Carlo Dionisotti, secondo cui le scrittrici furono un vero gruppo, socialmente definito soltanto nei decenni di mezzo del Cinquecento. Per Cox, la Controriforma aprì alle donne una precisa possibilità di espressione culturale e letteraria nell'ambito della morale e della religione. Così argomenta nella sua replica anche Giulia Calvi, che afferma come la Controriforma ebbe, semmai, il compito di ri-orientare le pratiche culturali di uomini e donne. Di parere nettamente opposto è Alberto Asor Rosa che vede la Controriforma come un periodo in cui fu negato qualsiasi ruolo alle donne, tranne quello tradizionale di mogli e madri. Secondo il critico la stessa poesia amorosa che nel petrarchismo aveva concesso alla donna il ruolo di oggetto d'amore, nel barocco di Marino presenta il femminile come un generico accessorio sessuale.

Nei saggi sul periodo moderno e contemporaneo si fa spazio l'esame del concetto di nazione sotto il profilo del *gender*. Barbara Spackman ricorda la natura *gendered* della formazione della nazione e del nazionalismo. In particolare, nel caso italiano, la stesura di una storia letteraria servì all'obiettivo di creare o rafforzare l'identità nazionale, come accade proprio per la *Storia della letteratura italiana* di Francesco De Sanctis. Nel tessuto concreto della storia non solo letteraria, ma nell'intreccio di questa con le altre storie, secondo Spackman vanno cercati anche i mutamenti, l'evoluzione, del concetto di *gender*. Così l'esame di *Artemisia* di Anna Banti evidenzia il *topos* della virilità femminile, *topos* affermato e contestato insieme. Così nelle *Confessioni d'un Italiano* di Ippolito Nievo, la Spackman individua una serie di identità fluide che indicano la necessità di ricollocare il dibattito sulla identità nazionale italiana oltre i confini della penisola.

Patrizia Zambon esamina il ruolo delle scrittrici nel Risorgimento e nei decenni postunitari, un ruolo complesso e variegato, perché le donne non furono soltanto autrici e spesso di grande successo commerciale, ma anche lettrici e quindi pubblico delle numerose riviste femminili che nacquero in questo periodo. L'intenzione di queste pubblicazioni è chiaramente pedagogica: le donne vanno istruite, perché a loro volta possano educare ed istruire i figli. Il ruolo intellettuale delle donne è infatti quello della trasmissione dei contenuti educativi, soprattutto però della lingua. Spesso l'accento cade sulla loro competenza linguistica, necessaria per il compito della trasmissione dei saperi. Così Zambon disegna un quadro complesso delle pratiche culturali del Risorgimento e almeno in parte realizza una delle richieste di Carol Lazzaro-Weis per cui una storia letteraria *gendered* dovrebbe chiedersi non solo come scrivevano le donne, ma perché lo facevano. In realtà il rapporto fra il panorama generale della conoscenza e le pratiche letterarie, sotto il profilo del *gender*, va ogni volta considerato nella sua concretezza, fuori da generalizzazioni fuorvianti.

Il contributo di Rebecca West si sofferma sulla singolare situazione della poesia femminile moderna, che risulta totalmente marginalizzata rispetto alla contemporanea poesia maschile e individua una forte «ansia d'autorità», ben ancorata all'idea della superiorità maschile, nella diffusa svalutazione della poesia femminile. Non è semplice trovare una strada per superare questa *impasse*. West indica in primo luogo la ricostruzione di una genealogia femminile nell'ambito della poesia che valorizzi l'autorità inventiva delle scrittrici; che permetta cioè il loro divenire aggettivi, ossia elementi di una tradizione che si invera nel loro nome. Neppure l'uso di raccolte separate di poesie femminili può aiutarci a superare questa difficoltà. Piuttosto, secondo West, bisogna integrare le autrici in una storia letteraria decisamente *gendered*, in cui le varie voci si distinguono

per le loro caratteristiche orientate nei due sensi, maschile o femminile. Proposta anche questa di non facile realizzazione, dal momento che la discussione può ricominciare sulla definizione delle qualità letterarie da catalogare, e come, fra quelle maschili o femminili.
Tre irregolari della letteratura del Novecento sono l'oggetto dell'intervento di Elisabetta Rasy: Anna Maria Ortese, Cristina Campo ed Elsa Morante, tutte donne scrittrici che vollero però definirsi scrittori assumendo il neutro maschile come cifra universale. Ma questo intervento che si autodefinisce come quello di una scrittrice che parla delle scrittrici, indica subito l'anomalia, rappresentata nell'opinione comune dell'epoca dalla donna che scrive, nell'immagine della bestia parlante, ricavata da un'espressione di Anna Maria Ortese: «Uno scrittore donna, una bestia che parla, dunque». L'anomalia che per la società del tempo è rappresentata dalla creatività femminile si scopre, secondo Rasy, anche nell'intreccio fra scrittura e biografia. Per le tre autrici sopra ricordate, Morante, Ortese, Campo, questa condizione di isolamento, di solitudine produce nei loro testi un frequente ricorso alla fiaba, nel senso di uno svolgesi del loro narrare in un altrove anacronistico, spesso irreale (soprattutto per Ortese). In sostanza il loro scrivere era una rivolta contro il loro tempo. Nell'emarginazione, negli equivoci sperimentati da queste tre grandi scrittrici svolse un ruolo importante la radicata misoginia della società italiana e della società dei letterati in particolare. Ma giustamente Rasy sottolinea come oggi che la posizione delle donne che scrivono è significativamente cambiata, la grandezza di queste tre protagoniste del Novecento si misuri proprio nel loro rifiuto dell'attualità. Sia per difendere, sia per rifiutare ogni conflitto con le idee dominanti, esse si rifugiarono nell'altrove del fiabesco, un non-luogo e un non-tempo personale, dove «la differenza sessuale deve prismaticamente dare luogo all'espansione di ogni altra differenza possibile».
Nella sua replica a West e Rasy, Ellen Nerenberg osserva che indicare la propria marginalizzazione e in certo senso ricodificarla nella sua estraneità, pur trasformandola in un indicatore di radicalità e dissonanza, resta comunque solo un'indicazione di un possibile rovesciamento della situazione: «Una cosa è scegliere l'alterità dell'altrove, un'altra subirla». Se mai questa collocazione in limine andrà messa in relazione con la funzione del non visto, come indica De Lauretis, nella produzione della conoscenza culturale.
In conclusione Cox e Ferrari auspicano una precisa mappatura delle zone di esclusione e di alterità per poter andare anche in Italia verso una storia letteraria *gendered*, storia possibile soltanto stabilendo una rete di relazioni con gli altri campi della cultura e del sociale che interferiscono e si legano alla letteratura.

Emanuele Broccio

AA.VV.
«Tutto è degno di riso …» Declinazioni del tragico nella letteratura italiana tra Ottocento e Novecento
A cura di Antonio Saccone
Napoli
Liquori Editore
2012
ISBN: 978-88-207-5842-4

Antonio Saccone Premessa
Francesco paolo Botti *Le «Operette morali» e il tragico moderno*
Silvia Acocella *Le lacrime dl prigioniero romantico e il sorriso di Sterne: il tragico in Pellico e Bini*
Mariella Muscariello *Variazioni sul tragico nel «Ciclo dei vinti»*
Isabella Pugliese *La tragica impossibilità del romanzo: «I drami delle maschere» di Gian Pietro Lucini*
Virginia di Martino *La tragedia impossibile di Aldo Palazzeschi: «La storia di Frate puccio*»
Annalisa Carbone *Declinazioni fantastiche del tragico: il caso Buzzati*
Mariangela Tartaglione *La tragedia del materno: Lalla Romano e «Le parole tra noi leggere»*
Ugo Maria Olivieri *Esposti al tragico. Benjiamin e Jauss lettori di Baudelaire*

«Tutto è degno di riso fuorché il ridere di tutto»: l'enunciato leopardiano oltre ad offrire il titolo a questo eclettico volume, curato da Antonio Saccone con grande stile e rigore nel taglio tematico, sintetizza – addensandole in un unico nucleo – idee e proposte di ricerca di un gruppo eterogeneo di studiosi i cui saggi costituiscono un contributo pienamente documentato all'analisi «delle varie declinazioni del tragico, della sua cruciale impraticabilità» all'interno della produzione letteraria italiana tra Otto e Novecento. Il libro è focalizzato sulla impossibilità di rintracciare nel vasto e variegato panorama dei testi selezionati – con criterio diacronico – gli stilemi canonici del tragico, illuminando il processo di svuotamento e slittamento semantico delle sue forme, determinato dall'ineludibile confronto/scontro con le nuove coordinate socio-culturali della modernità. La tragedia non si sostiene e realizza più da sola, ma, sulla scia degli eventi e delle peculiarità della modernità, subisce una sorta di contaminazione con il comico, spesso declinato nelle pieghe del grottesco, e a volte perfino con il fantastico. Un tragico *en travesti*, quindi, che ha smarrito la purezza del suo *status* ibridandosi con la parodia di *topoi* ancestrali, rielaborato e fatto proprio dalla modernità solo a patto di una duplice rinuncia: all'epos, in un graduale distanziamento dalla grandezza dell'eroe, fino al totale rovesciamento della sua figura; e al veicolo privilegiato in cui si era storicamente espresso che è quello del dramma recitato, per trovare una nuova – ma non altrettanto fertile – manifestazione in altri generi letterari.
Naturalmente, la parola pirandelliana sull'umorismo segue, implicita o esplicita, tutto il percorso argomentativo, la cui genesi Saccone, nella sua introduzione, attribuisce a Leopardi: «In principio, ovviamente, era Leopard»i. È alla lucida riflessione del grande poeta di Recanati che il volume affida il proprio manifesto di apertura, poiché «orientata da un'ideologia classica ed aristocratica della differenza, dal mito antiegualitario (che è anche un mito estetico: che bellezza che varietà quando saremo tutti uguali?) della grandezza, dei grandi e degli ottimi, e dell'eroismo, della gloria e così via, l'analisi leopardiana guadagna una straordinaria chiaroveggenza nell'identificazione di un processo di spersonalizzazione che si avvia a produrre la massa anonima e standardizzata delle nuove società capitalistiche», in cui «non può certo esserci spazio per il tragico e le sue grandi

contrapposizioni». Un'attenta analisi di quell'immensa opera che sono le *Operette Morali* illustra come Leopardi abbia esplicitato per la prima volta in modo progettuale la perdita da parte dell'uomo della primitiva comunione con la natura e del senso della comunità, condizioni essenziali per la realizzazione della sacralità tragica. Così, la tragicità delle tematiche affrontate diluisce la propria originaria essenza in «venature burlesche e malizie caricaturali», sopravvivendo nella modernità solo in una «figurazione impura e carnevalesca […] da cui non si sprigiona, comunque, la scintilla della catarsi». Emblematico il *Dialogo della Natura e di un Islandese* che, attraverso lo straniante incontro dell'uomo che teme la natura e cerca di evitarla ma finisce per buttarsi nelle sue fauci, dà il senso dell'ineludibilità del destino umano, coinvolgendo il lettore/spettatore nel dramma dell'impossibilità poiché nel candore e nella quasi superficialità con cui il personaggio, incapace di decifrare il messaggio della natura, precipita nel baratro di morte che cercava di fuggire« risuona comunque un'eco della più paradigmatica ironia tragica». La modernità dell'islandese, paralizzato dalla sua istanza interrogante, che lo lascia precipitare nell'abisso dell'inazione, nega all'opera leopardiana cittadinanza nel campo ufficiale della tragedia, e precorre, invece, le tematiche dell'assurdo e dell'antieroismo, introducendo il lettore nel cuore dei successivi contributi saggistici.
È sul campo della sempre fruttuosa indagine comparativista che si gioca il raffronto tra le due scritture dal carcere più celebri dell'Ottocento, *Le mie Prigioni* di Pellico e *Manoscritto* di Bini, che, sostenuto da un'analisi testuale puntuale e ricca di riferimenti bibliografici, «dopo aver operato per contrapposizioni e sovrapposizioni», tenta «un'inversione tra i due, sia di anime che di forme, cercando il pianto al posto del sorriso di Bini e il riso al posto delle lacrime di Pellico». È proprio nell'individuazione di questo audace e riuscito scambio di connotati, nel ribaltamento degli enunciati fondanti di entrambi i testi, e nella capacità di rintracciare il lato ridicolo di protagonisti al contempo sublimi che il saggio sottolinea come la tragedia nella modernità possa esprimersi solo insieme alla sua «proiezione parodica». In tale prospettiva, viene fatta luce sulla funzione oppositiva del riso di Giuliano nelle *Prigioni*, che – espandendosi - contamina irriverente il processo di ascesi del protagonista il quale aveva individuato, invece, nel pianto il mezzo d'elezione con cui sublimare la condizione esistenziale del carcerato. Allo stesso modo le pagine dedicate alla Sventura da Bini creano delle crepe insanabili nella fortezza del sollievo del riso di cervantina memoria mutandolo in un «riso schermo, che maschera il tragico, che lo contamina […] ma lo protegge anche, dandogli l'ultima possibilità di essere prolungando le sue forme estreme, alterate e già grottesche, nel nuovo secolo».
Il tragico, semmai, trova una sua manifestazione meno ibrida, meno contaminata in pochissimi esemplari narrativi di fine Ottocento; il ciclo dei vinti ne è un esempio. Tuttavia *I Malavoglia*, pur ripetendo lo schema classico della tragedia, manca del momento catartico che si frantuma sul «romanzo del giovane 'Ntoni che reca su di sé i segni della storicizzazione del tragico agli albori della modernità». È posto in pieno essere il processo di affermazione di un tragico che perde le sue connotazioni pure e precise per entrare in un territorio di perplessità e imprecisione in cui è l'incontro con il progresso all'alba del capitalismo a delineare la sua nuova mappa. Qui il sentimento tragico emerge solo per opposizione di sensi, così come accade in *Mastro don Gesualdo*, in cui la figura del nuovo ricco ha qualcosa che inevitabilmente suscita il riso, ma che nel momento della sua morte, quando le appariscenti caratteristiche esteriori cedono il passo al vecchio povero, dà vita ad una comicità amara e grottesca.
Sono i segni di una nuova epoca caratterizzata dalla messa in crisi dell'io alla quale, in un'Italia lacerata tra «Superuomo dannunziano e Fanciullino pascoliano», Lucini contrappone – come unica alternativa – la maschera come personale «modalità di risposta». I *Drami delle maschere* rivelano anche l'inadeguatezza del romanzo, «incapace di esprimere e contenere i fermenti della nuova epoca» e l'inattendibilità dei tradizionali schemi tragici in un contesto culturale ormai definitivamente mutato. Alla morte del romanzo, genere per eccellenza del secolo appena trascorso, Lucini contrappone, condensandole nel lampo creativo di una nuova esigenza di scrittura, le «categorie di grottesco, ironia ed umorismo, riconosciute come le uniche capaci di esprimere le istanze rinnovatrici della letteratura del nuovo secolo».

Un tragico sempre mancato, quindi, quello della modernità, così come ne *La storia di Frate Puccio* di Palazzeschi, in cui il carattere allegro e gioviale del protagonista stride con la natura drammatica ed umiliante della storia che gli tocca vivere; lo schema classico della tragedia si assottiglia nella sua parodia, se «anche la punizione non comporta morte o spargimento di sangue, ma, molto più banalmente il rogo di una bambola» in cui è riproposto un antico e solenne rituale di condanna ormai svuotato del suo senso originario.
Anche nella scrittura fantastica di Buzzati si rintracciano gli elementi archetipici della morte in agguato e della vita sempre in attesa, eppure questo tema viene aggredito dal grottesco che non gli sottrae tragicità, ma solo purezza, impedendo quel senso di immedesimazione totale che è poi elemento necessario per la catarsi. Nell'adattamento teatrale di *Un caso clinico*, la discesa del protagonista verso il basso si fa allegoria dell'uomo che inizia a morire fin dalla nascita, ma la commistione di ironia tragica, assurdo, beffa, fantastico, inazione, maschera, antieroismo, banalità, confina il racconto buzzatiano nell'«attesa di un evento catastrofico, tragico, che però non si realizza».
Quasi a conclusione di questa singolare rassegna sulla sopravvivenza del tragico nella modernità letteraria, la puntuale lettura di *Le parole tra noi leggere* di Lalla Romano recupera opportunamente uno degli archetipi fondanti della tragedia classica: la madre. La tortuosa *liaison* madre/figlio, materia autobiografica che struttura e sostiene la fabula, sembra contenere tutti gli elementi necessari alla categoria del conflitto tragico, ma l'incomunicabilità e l'incomprensione tra i due personaggi rendono del tutto inconsistente il risanamento, «giacché a scontrarsi dono sue entità ciascuna dotata di propria legittimità e ragion d'essere», in nome di una cultura che dopo lo spartiacque del '68 si avvia a sfumare nelle pieghe del postmoderno. L'impossibilità di risolvere, attraverso la scrittura, il dissidio tra madre e figlio è poi denunciata dall'amara circolarità del testo che lascia irrisolte le tensioni dei protagonisti.
Conclude questa brillante raccolta la suggestiva riflessione sullo «spodestamento» del poeta in età moderna, che prende le mosse dalla perdita d'aureola di Baudelaire, e attraverso le acute riflessioni di Jauss e Benjamin identifica quel processo con «l'impossibile riproposizione […] del genere tragico tradizionale», assumendo come immagine chiave quella dell'albatro catturato dai marinai, nel cui goffo zampettare sul ponte della nave si perde la sublimità del suo volo. È il fotogramma in cui il grottesco, trovando visibile e immediata significazione, riprende e chiude perfettamente il filo tematico del volume.

Ann Peeters

AA.VV.
Lingua e identità a 150 anni dall'Unità d'Italia
A cura di Matteo Brera e Carlo Pirozzi
Firenze
Franco Cesati Editore
2011
ISBN: 978-88-7667-425-9

Mauro Carfagnini e Stefania Del Bravo, *Intervento delle istituzioni diplomatiche*
Matteo Brera, *Nota introduttiva*
Nicoletta Maraschio, *Prefazione*
Rosanna Sornicola, *Lingua ed emigrazione. A proposito di un recente volume sull'Italia come «emigrant nation»*
Margherita Di Salvo, *Lingua e identità tra dimensione nazionale e dimensione regionale*
Franco Pierno, *La "lingua raminga". Appunti su italiano e discorso identitario nella prima stampa etnica in Nord America*
Giuseppe Polimeni, *Lingua italiana del Risorgimento. Appunti sulle* Prose e poesie italiane *di Luigi Morandi*
Giuseppe Nava, *La figura dell'emigrante in Giovanni Pascoli tra realtà e simbolo*
Lisa Gasparotto, *Una transizione imperfetta.* Dov'è la mia patria *di Pier Paolo Pasolini*
Daniele Comberiati, *«A quale tribù appartieni?». Identità italiana e Risorgimento nelle opere degli scrittori migranti*
Matteo Brera, *Inni di sdegno, inni d'amore. Retorica patriottica e civile in 150 anni di canto popolare italiano*
Federico Faloppa, *Identità e alterità nella lingua italiana. Alcuni appunti a margine del centocinquantesimo anniversario dell'Unità d'Italia*
Arturo Tosi, *Bilinguismo come madrelingua. 150 anni di giudizi e pregiudizi sulla lingua dell'emigrazione*

Il volume, pubblicato nella collana «Quaderni della Rassegna» della casa editrice Franco Cesati, raccoglie una selezione di saggi che prende in considerazione vari momenti dell'evoluzione della lingua e dell'identità italiana nei loro aspetti più svariati a partire dall'Unità d'Italia fino ai nostri giorni.
Negli interventi dedicati all'italiano come mezzo di espressione comune dell'Italia postunitaria, si sottolinea, da più angolature, come proprio la mancanza di un idioma che potesse fungere da lingua franca per la popolazione italiana nel suo complesso sia stata un serio ostacolo alla vita sociale della penisola fino ai primi decenni del Novecento. E non solo della penisola; gli studi di Margherita Di Salvo, Franco Pierno e Arturo Tosi comprovano quanto esposto da Rosanna Sornicola nella sua lucida sintesi del volume di Mark Choate, *The Making of Italy Abroad* (2008). Infatti, nel suo panorama dettagliato dell'emigrazione italiana, Choate insiste in particolare sulle difficoltà generate dall'assenza di una lingua nazionale per i milioni di Italiani che, spinti dal desiderio di migliorare la propria fortuna, scelsero di abbandonare la patria, segnata dal sottosviluppo e dalla povertà: «I migranti dialettofoni non potevano passare all'italiano standard, per il semplice motivo che non c'era alcun italiano "standard"» (31). All'interno di questo contesto Franco Pierno ha analizzato le peculiarità grafiche, morfologiche, sintattiche e stilistiche degli articoli apparsi nel corso delle prime annate della «Gazzetta del Massachusetts», uno dei più importanti giornali italo-americani del New England fino alla prima metà del Novecento. Pierno dimostra come la stampa etnica non sia soltanto servita a conservare o a rafforzare il sentimento nazionale degli emigrati all'estero, ma

anche a proporre loro un mezzo di comunicazione, prevalentemente basato sulla lingua parlata ma con evidenti tratti della tradizione letteraria toscana. Insieme ad altri quotidiani in lingua italiana, la «Gazzetta del Massachusetts» contribuì alla costruzione di una lingua media, in quel momento pressoché assente anche nel paese di provenienza. Progressivamente, la parlata degli Italiani emigrati negli Stati Uniti subì, in modo inevitabile, palesi influenze dall'inglese (si pensi ai prestiti linguistici e alle trasformazioni morfologiche di vocaboli inglesi esistenti), fino a costituire una *koinè* atta a superare le differenze regionali, ma anche ad affermare la peculiare situazione identitaria degli emigrati, pur sempre fluttuante tra due nazioni. Sebbene affrontato da un'angolatura letteraria, il tema della parziale perdita dell'identità, anche linguistica, è un argomento centrale nel contributo di Giuseppe Nava, il quale stabilisce un valido paragone tra la rilevanza che assume il tema del vagabondaggio nei componimenti più autobiografici di Giovanni Pascoli – costretto a spostarsi di città in città dopo l'improvvisa morte del padre – e la condizione di chi, nell'Italia postunitaria, non vedeva altra soluzione che quella di attraversare l'oceano per guadagnarsi il pane. Nello studio di Daniele Comberiati, infine, la prospettiva non è più quella dell'italiano emigrante all'estero, ma quella dello straniero immigrato in Italia. Infatti, grazie allo sviluppo economico degli ultimi decenni, l'Italia si è trasformata da *emigrant nation* in *immigrant nation*; in un'avvincente analisi delle opere di quella prima generazione di scrittori migranti, Camberiati indaga come essi abbiano integrato i propri punti di vista, certo, intorno alla cultura del paese di provenienza, ma soprattutto intorno alla letteratura e alla cultura nella quale hanno scelto di inserirsi. Centrali in questo studio sono la percezione della vita politica dell'Italia contemporanea e il valore accordato ad alcuni avvenimenti storici centrali come il Risorgimento e la politica estera dell'Italia unita.

Il perdurare delle differenze linguistiche regionali, nonostante le numerose iniziative intraprese dal Governo italiano per promuovere l'unificazione linguistica e l'apprendimento dell'italiano, anche all'estero, è l'oggetto dell'interessante indagine condotta da Margherita Di Salvo, la quale ha studiato gli usi linguistici della comunità italiana di Bedford, tuttora una della più importanti del Regno Unito. Sempre nell'ambito degli studi sul bilinguismo, Arturo Tosi offre alcune preziose testimonianze riguardanti le difficoltà incontrate da coloro che hanno compiuto gli studi in una lingua diversa da quella parlata dai loro genitori. Ma in questo contesto anche il passaggio da dialetto a lingua standard può implicare la necessità di varcare dei confini, sia dal punto di vista sociale che individuale. Attraverso un'accurata analisi del componimento poetico *Dov'è la mia patria* di Pier Paolo Pasolini, Lisa Gasparotto dimostra come lo scrittore si sia servito del dialetto friulano per esprimersi sulle condizioni di vita dei giovani contadini di Casarsa verso la fine degli anni Quaranta; nel contempo, però, per l'autore la poesia dialettale costituì una tappa fondamentale nella definizione del rapporto tra sé e il mondo.

Un secondo gruppo di saggi ha come argomento centrale la costruzione dell'identità nazionale dopo l'Unità. All'interno di quel lungo e tortuoso percorso il ruolo della canzone popolare si è rivelato di basilare importanza; lo dimostra Matteo Brera, uno dei curatori del volume. Attraverso un'analisi tematica di una selezione di brani musicati ideati nel periodo che va dagli albori del Risorgimento alla Seconda Guerra Mondiale, lo studioso mette in rilievo come l'interazione tra testo e musica nelle canzoni composte dal popolo o per il popolo abbia rafforzato in modo significativo la coscienza nazionale degli Italiani. Altrettanto fondamentale per tale processo, com'è ben noto, è stato l'impatto dell'insegnamento nei primi decenni dopo l'Unità. In questo contesto, però, la necessità di giungere ad una soluzione linguistica che potesse fungere da mezzo di comunicazione per tutti gli abitanti della penisola era una delle principali sfide dell'Italia unita. Ciò emerge dall'articolo di Giuseppe Polimeni, il quale ha individuato negli scritti di Luigi Morandi l'intenzione di offrire un nuovo tipo di materiale didattico, atto a presentare agli allievi un panorama diacronico della lingua italiana nonché dei contenuti che rispecchiassero il pensiero risorgimentale, senza tuttavia trascurare l'importanza della cultura popolare e dei vari dialetti. E il fatto che, spesso, sono proprio i dialetti ad esprimere ciò che gli Italiani percepiscono come estraneo alla loro identità collettiva viene illustrato da Federico Faloppa, il quale offre al lettore un numero consistente di

quei vocaboli, per lo più spregiativi o stereotipizzanti, con cui i diversi dialetti italiani sogliono designare i popoli stranieri e gli individui che parlano un lingua diversa.
I contributi di questo volume ci permettono di capire meglio quanto sia stato complesso e spinoso il percorso dell'unificazione italiana, sia per quanto riguarda la ricerca di una lingua standard che per la costruzione di una coscienza nazionale.

Deborah Dolci

Silvia Acocella
Effetto Nordau. Figure della degenerazione nella letteratura italiana tra Ottocento e Novecento
Napoli
Liguori
2012
ISBN: 978-88-207-5844-8

Ripartito in due sezioni, *Degenerazione. Storia e diffusione di una categoria di pensiero* e *Le rose di Gerico*, il volume di Silvia Acocella indaga, con sottili argomentazioni, motivi e situazioni della narrativa italiana tra Otto e Novecento. Tramite l'interrogazione diretta del testo di Max Nordau, *Entartung* (1892-93), sulla falsariga del quale vengono evidenziati aspetti di autori e personaggi nel periodo considerato, la studiosa restituisce al lettore il senso di un'arte degenerata, fondata sulla sua stessa impossibilità, una volta svanite le sicurezze del classicismo. L'artista otto-novecentesco si trova difatti in bilico tra vortice sociale ed esasperante solitudine e mette in scena un'identità disumana, animale, folle, mattoide e grafomane. Una tale figura finisce per parlare da un altrove, da un sottosuolo, che ha il suo epicentro nelle nuove forme di nevrastenia che caratterizzano gli anni della *fin de siècle*. In questo smarrimento dell'io, Max Nordau, influenzato dalla idee di Cesare Lombroso, si serve del concetto della degenerazione come categoria estetica. Egli, chiarisce Silvia Acocella, «con lo scopo di colmare una vistosa lacuna del sistema lombrosiano […] rovescia […] l'equazione genio-follia da avalutativa in condanna, schedando come patologie i maggiori movimenti letterari e artistici del suo tempo» (p. IX). Nordau riunisce nella sua personalissima galleria di scrittori e pensatori degenerati i più celebri intellettuali della seconda metà dell'Ottocento: Ibsen, Wilde, Zola, Nietzsche, Baudelaire, Tolstoj e il tolstojsmo, Wagner, i preraffaelliti, Dante Gabriel Rossetti, i simbolisti francesi, Huysmans, Whitman e molti altri che lo studioso ebreo-ungherese rubrica sotto le voci di mistici, egotisti e falsi veristi. Secondo Nordau essi assecondano e soddisfano la degenerazione e l'isteria, non con il pugnale come gli assassini bensì con la penna.
La letteratura è la fonte primaria della degenerazione, se Nordau pensa che «l'influenza della letteratura sulla vita è infinitamente più grande di quella esercitata dalla vita sulla letteratura» (p. 56). Gli scrittori, nell'epoca del crepuscolo dei popoli, fanno propria la lezione di Nordau, attingendo a quella galleria di mostri dipinta dall'autore di *Degenerazione*.
Ai fini dell'analisi condotta dalla Acocella, l'effetto Nordau riguarda appunto la ricezione delle opere e della categoria estetica del medico-romanziere e si diffonde nella narrativa italiana lungo la linea Pirandello-Svevo, che arriva a comprendere narratori come De Roberto e Tozzi. Per Pirandello, che in *Arte e coscienza d'oggi* tiene presente il libro di Nordau, nel mondo dell'arte il filo tra genio e follia è labile: «e chi al presente non è un degenerato? Chi può vantarsi sano? In tutti noi, ove più ove meno, possono rinvenirsi i segni o le stimmate (come le chiamano gli scienziati) fisiche e intellettuali della degenerazione!». Svevo, invece, parla di nevrastenia in una commedia incompiuta che si sarebbe dovuta intitolare, con un omaggio patente a Nordau, *Degenerazione*. Risentono anche dell'effetto Nordau quei personaggi novecenteschi che nel secolo breve incarnano i nuovi degenerati: «Tra le molte maschere che occultano gli effetti della degenerazione, la fisionomia del vecchio trapela inquietante come il vero volto dell'uomo del crepuscolo» (p. 105). E l'ultimo protagonista impotente, nella geometria degenerativa disegnata da Silvia Acocella, è il satiro danzante di Musil, Moosbrugger, che «condannato e imprigionato, si trova a occupare una posizione estrema, dove i legami tra le cose, le linee evolutive della scienza e il filo delle trame narrative, tutti quegli elastici che tendendosi impediscono il caos, sembrano improvvisamente sparire» (p. 143). Per l'uomo senza qualità il barcollare del degenerato, all'opposto di quanto accadeva per i degenerati di Nordau o della linea Pirandello-Svevo, si tramuta in una danza che travalica gli spazi circostanti, aprendosi su scenari immaginari.

Novella Primo

Viviana Agostini-Ouafi
Poetiche della traduzione. Proust e Debenedetti
Prefazione di Maria Teresa Giaveri
Modena
Mucchi
2010
ISBN: 9788870005240

L'«esigenza ermeneutica» (p. 41) della traduzione dell'opera proustiana è assolutamente centrale per Giacomo Debenedetti, che considera il tradurre una pratica necessaria della sua critica di identificazione. È quanto emerge con chiarezza lungo tutto il saggio di Viviana Agostini-Ouafi, *Poetiche della traduzione. Proust e Debenedetti*, prefato da Maria Teresa Giaveri che, nell'introdurre il volume, si sofferma sulla valenza della «traduction critique» e ripercorre alcuni significativi momenti della ricezione di Proust in Italia.
Lo scritto della Agostini-Ouafi ben si inserisce tra i pregevoli *Opuscoli di teoria, storia e pratiche della traduzione* a cura di Antonio Lavieri, in cui sono proposti sintetici studi sul dibattito traduttologico contemporaneo, nell'ambito della collana *Strumenti* (seconda serie) fondata da Emilio Mattioli. Ed è proprio una frase dello stesso Mattioli, posta in esergo, a racchiudere la linea portante di ricerca dell'autrice e a tracciare, al tempo stesso, una fruttuosa pista da seguire per chiunque si voglia addentrare, da studioso o da semplice lettore, nel complesso campo della traduzione letteraria: «Tener conto della poetica del traduttore per comprendere il testo tradotto è altrettanto fruttuoso che tener conto della poetica dell'autore per comprendere il testo originale» (p. 11).
Il saggio è articolato in tre capitoli intitolati rispettivamente *Forme dialogiche della riscrittura, Poetiche della traduzione nella* Recherche, *Traduzione e tradizione* e si presenta come un agile e denso contributo ben documentato, sostenuto da frequenti rimandi a numerosi teorici della traduzione.
Nella prima parte del lavoro si propone un parallelismo tra le teorie sul *pastiche* di Proust e la «critica di identificazione e di partecipazione» debenedettiana che diventa così «una pratica mimetica della riscrittura» (p. 14). Insieme alle somiglianze nel modo di accostarsi alla parola altrui, la Ouafi individua opportunamente anche delle differenze tra i due letterati. Nel caso di Proust l'imitazione di altri autori avverrebbe all'insegna della passività, concetto ampiamente indagato dallo stesso Debenedetti e ricondotto a una peculiarità del carattere ebraico (non a caso comune ad altri scrittori presi in esame dal critico italiano come Svevo, Kafka, Mann, Moravia, Saba) e riscontrabile sia nella passività del personaggio di Swann sia nella pratica del *pastiche* che, nella rilettura debenedettiana della poetica di Proust, prevede il farsi dominare dagli autori imitati, per poi «annegarsi in loro, fin quasi a perdere per un momento le tracce della propria personalità» (p. 15). Atteggiamento questo finalizzato a liberarsi della «musica insistente dei maestri» per ritrovare quella propria. Se sull'atteggiamento empatico necessario alla traduzione insistono molti traduttologi (Ouafi ricorda a tal proposito il «magnetismo» teorizzato da George Steiner), la trasposizione in italiano di *Un amour de Swann* potrebbe sì aver avuto per Debenedetti la medesima funzione di affrancamento da un modello incombente, per l'appunto quello proustiano, ma finalizzato non tanto all'accesso autonomo a una forma di scrittura narrativa, quanto invece all'acquisizione di una «critica in azione» (p. 20) che, inserendosi, in sordina, nel linguaggio narrativo altrui, se ne appropria con l'atto della traduzione per una originale ri-creazione critica. Traducendo *Un amour de Swann*, Debenedetti scandisce un momento fondamentale della ricezione di Proust in Italia, sino a quel momento circoscritta a una *élite* francofona, rimettendola in questione e in qualche modo decanonizzandola.

Il volume *Poetiche della traduzione* dedica molto spazio al problema della resa della musicalità proustiana, questione questa da sempre cruciale nei discorsi intorno alla traduzione poetica in cui numerosi elementi sinsemantici (la rima e in generale il ritmo della versificazione, le figure fonosimboliche ecc.) concorrono alla costruzione della tessitura della poesia, e qui riproposta anche per un testo narrativo, qual è la *Recherche*. Ouafi fa risalire all'influenza congiunta esercitata da letterati come Mallarmé e Valéry questa struggente nostalgia del tono del testo originale provata dal giovane Debenedetti lettore-traduttore di Proust e approfondisce inoltre il dibattito italiano di quegli anni sulla traduzione letteraria, rifacendosi alle posizioni contrapposte di Giovanni Gentile e Benedetto Croce, e individuando in alcune posizioni di Francesco De Sanctis, espresse soprattutto in merito a Leopardi traduttore e grazie all'opera di sapiente mediazione culturale compiuta nei confronti di alcuni letterati di area tedesca (Goethe, Hölderlin…), un approccio critico in cui ritrovare una conferma della propria critica identificativa.
Nella seconda parte dello scritto, la Ouafi si sofferma maggiormente sulla poetica traduttiva proustiana, originata a sua volta da esperienze impegnative e concrete come la traduzione, dal 1899 al 1906, di due opere dell'inglese John Ruskin: *La Bible d'Amiens* e *Sésame et les lys*. L'autore francese riflette in particolare sulla questione dell'intraducibilità che porta poi a una riflessione sulla scrittura creativa. Molto interessanti sono le parti del saggio dedicate alla mitologia personale dell'autore francese (ben delineata anche nella critica debenedettiana) in cui avrebbe svolto un ruolo fondamentale la figura materna che, con la sua lettura ad alta voce, si pone come il «modello archetipico della musicalità vocale» (p. 66), secondo l'analisi proposta da Julia Kristeva.
A questi aspetti soggettivi si associano anche molti rimandi intertestuali che vengono passati in rassegna nel libro con il ricorso a tantissimi illustri teorici della traduzione e con il confronto con le altre importanti traduzioni della *Recherche* proposte da Giovanni Raboni e da Natalia Ginzburg.
Nel terzo capitolo, *Traduzione e tradizione*, il discorso è focalizzato essenzialmente sulle scelte traduttive compiute da Giacomo Debenedetti, con dei puntuali riscontri testuali. Ouafi si sofferma anche sul personale itinerario letterario dell'autore e sul suo discorso critico, affermando che nell'interpretazione debenedettiana dell'opera di Giacomo Leopardi, il quale negli anni Venti era divenuto un mito letterario centrale sia ne «La Voce» quanto ne «La Ronda», si può ritrovare una chiave di lettura della sua traduzione di *Un amour de Swann* e, più in generale, di molti elementi della sua scrittura, se si pensa che nelle *Operette Morali* il critico giunge a riscontrare un esempio fondamentale di prosa classica. Molto forte è anche l'influenza esercitata su Debenedetti dalla *koinè* di Pascoli e D'Annunzio. La sua parola diviene così «parola-palinsesto» e le sue stesse scelte di traduttore si arricchiscono con lo spessore delle citazioni in esse contenute.
È quanto si manifesta chiaramente, nell'esempio conclusivo, incentrato sull'uso, nella traduzione da Proust, della parola di tipo onomatopeico «murmure», già connotata letterariamente grazie alle occorrenze leopardiane (*Ultimo canto di Saffo*), pascoliane, dannunziane e che Debenedetti mostra di aver assimilato, nelle opere creative, al suo idioletto. Analogamente la frequenza di «*murmure*» in Proust è elevata, soprattutto in *Du côté de chez Swann*, spesso associata al rumore del mare, secondo una correlazione mantenuta anche dal traduttore italiano preso in esame. Ouafi nota però che diverse sono le sfumature semantiche di questo termine nelle due lingue, italiana e francese, ricordando l'espressione *presque-même* usata da Jean-Charles Vegliante per meglio spiegare la distanza che separa l'ideale traduttivo e l'impossibilità di una vera e propria transcodificazione linguistica. Il termine «murmure» in questo caso sarebbe una parola-palinsesto che assolverebbe la funzione di naturalizzare l'opera straniera, introducendo, un arcaismo dotato di forte connotazione poetica e soprattutto di una pregnante dimensione intertestuale.

Margherita Ganeri

Ian Aitken
Lukácsian Film Theory and Cinema.
A Study of Georg Lukács' Writings on Film 1913-71
Manchester
Manchester University Press
2012
ISBN: 978-071-9078-84-2

Nel clima culturale degli anni zero, caratterizzato da frequenti celebrazioni di veri o presunti ritorni alla realtà e al realismo, un pensatore del calibro di György Lukács merita senz'altro di essere ripreso e ripensato. Tanto di più in questo quadro, l'ultimo libro di Ian Aitken, docente di storia del cinema alla Baptist University di Hong Kong, cattura l'attenzione, perché nell'ultimo decennio sono comparsi, in Italia e all'estero, vari studi importanti sul filosofo ungherese, ma i suoi scritti sul cinema restano ancora, come in passato, sconosciuti ai più e poco considerati dagli studiosi.
Il libro si collega a due precedenti. Il primo, *European Film Theory and Cinema*, uscito nel 2001 per l'Indiana University Press, e il secondo, *Realist Film Theory and Cinema*, uscito nel 2006 per la Manchester University Press, non sono dedicati a Lukács, ma ne costituiscono la premessa, secondo quanto l'autore dichiara nella prefazione, perché ne registrano la troppo scarsa conoscenza nel dibattito di lingua inglese. Per contrastare una lacuna ritenuta cruciale, la trilogia si chiude tornando indietro, invece di procedere dal passato al presente, come sarebbe stato forse più logico aspettarsi.
Il volume è diviso in due parti nettamente distinte: nella prima si propone un'illustrazione critica della teoria di Lukács. La seconda contiene un'antologia di scritti sul cinema, tradotti da Juergen Reichert, e rivisti da Aitken. Quest'ultima sezione raccoglie un materiale di difficile reperibilità, presentandolo in larga parte per la prima volta in lingua inglese. Le traduzioni si basano sugli originali in tedesco e in alcuni casi in italiano e sono improntate, secondo quanto si precisa, a una sistematica semplificazione stilistica, per favorirne la comprensibilità.
Il primo testo proposto, *Thoughts Toward an Aestethic of the Cinema*, del 1913, e definito: «one of the overlooked gems in the history of film theory» (una delle gemme più misconosciute della storia della teoria del cinema, p. vi), è l'unico che appartiene alla fase pre-marxista. Gli altri risalgono alla piena maturità, tra la fine degli anni cinquanta e il 1971. Tra questi, raggruppati in otto capitoli, lo scritto di maggior rilievo è forse *Film*, tratto da *Die Eigenart des Ästhetischen*, del 1963, che contiene una significativa polemica con Walter Benjamin sulla perdita dell'aura, e propone le nozioni di doppia mimesi e di atmosfera come componenti essenziali del mezzo cinematografico. Segue un carteggio con István Mészáros, composto da due lettere risalenti all'aprile del 1958, in cui, in forma sintetica e articolata per punti, l'allievo illustra lo schema di un suo studio e riceve risposte analitiche dal maestro su vari problemi teorici, riconducibili al rapporto tra tecnica e forma nel cinema. Alla pubblicazione delle lettere sul n. 135 della rivista «Cinema nuovo», seguì in Italia un acceso, anche se limitato, dibattito polemico. Aitken include nell'antologia la traduzione di un articolo di Umberto Barbaro uscito sull'«Unità» il 22 gennaio del 1959, e la dura replica di Lukács. La silloge comprende poi, con il titolo *Cultural Manipulation and the Tasks of Critics*, un pezzo uscito nel 1965 come introduzione al libro di Guido Aristarco: *Il dissolvimento della ragione*, in cui Lukács dichiara la propria scarsa competenza di critico cinematografico e di storico del cinema, ma rivendica la necessità di studiare il fenomeno filmico in modo globale e astratto; e quattro interviste, tre pubblicate su «Cinema nuovo», e l'ultima rilasciata alla televisione ungherese, poi uscita anche sul primo numero della rivista «Filmkültura», nel 1971.
Dal raggruppamento di questi scritti emergono svariati spunti interessanti. L'impressione generale, però, non è quella della scoperta o della riscoperta sensazionale che Aitken vorrebbe si producesse nel lettore. A fine lettura sembra confermarsi vero quanto scriveva nel 2009 Guido Oldrini, illustre

studioso, peraltro, anche di cinema, oltre che di Lukács, e cioè che sarebbe inutile ricercarne una vera e propria *Film Theory*, dato che del cinema Lukács si occupò «assai di rado, sempre soltanto episodicamente e occasionalmente, come costretto dalla pressione delle circostanze esterne» (*György Lukács e i problemi del marxismo del Novecento*, La città del sole, pp. 415-6).
Nella prima parte del volume Aitken dichiara di voler proporre una sintesi di tale teoria, e promette anche di ricavarne un modello schematico e una sua applicazione al cinema di Visconti, in particolare al *Gattopardo* (pp. vi-vii). Purtroppo, però, non mantiene le sue promesse. Caratterizzata da un taglio divulgativo, l'ampia sezione non sembra avanzare nuove interpretazioni, né utilizzare le sollecitazioni di un paradigma lukácsiano nell'analisi di singoli film. Allargando sistematicamente il campo visuale alla biografia, al contesto politico, alle opere filosofiche e alla teoria letteraria, l'autore guida bene il lettore nel complesso reame dell'estetica di Lukács, con l'impressione, però, di introdurlo al già noto, e non di avviarlo all'inedito di una riscoperta. La sinossi di una teoria del cinema non c'è, come non c'è un'analisi del *Gattopardo*. Ed è un vero peccato, soprattutto per il pubblico italiano, perché, per il peculiare posizionamento della ricezione degli scritti di Lukács in Italia negli anni 1958-1965, dovuto al collegamento con «Cinema nuovo» e al dibattito sul romanzo di Tomasi, sarebbe stato davvero interessante leggere un tentativo di applicazione al film di Visconti, visto che l'ungherese non ne scrisse mai.
Ma forse Aitken realizzerà in altre pubblicazioni queste sue anticipazioni. Il libro che qui si recensisce si presenta come un cantiere aperto, e in più punti anticipa future integrazioni. Questo carattere di *work in progress* non è di per sé un difetto, anche se una maggiore definitezza sarebbe stata auspicabile. Bisogna, tuttavia, elogiare l'autore per il fervore con cui aspira a valorizzare Lukács. Chi già condivide il suo entusiasmo resterà deluso dal non scoprire in questo libro un'illuminante novità, ma lo apprezzerà lo stesso, in quanto contributo alla conoscenza di una produzione marginale e poco nota.

Andrea Cedola

Gualberto Alvino
O*nomaturgia darrighiana. Nuova edizione riveduta e corretta*
«Letteratura e dialetti». Rivista internazionale
5, 2012
ISSN elettronico: 2035-3316
pp. 107-136

Gualberto Alvino pubblicò la sua *Onomaturgia darrighiana* la prima volta nel 1996, in «Studi linguistici italiani», rivista diretta (non è un dettaglio da poco) da Luca Serianni. Dalla pur magra schiera degli horcyniani, il merito e l'utilità dell'intervento – uscito ancora dopo due anni nel volume *Tra linguistica e letteratura*, Quaderni Pizzutiani 4-5 – non poterono non essere sùbito apprezzati. Con l'allegato *Glossario* delle coniazioni autoriali, l'*Onomaturgia* costituisce in effetti un ottimo strumento, ben articolato e tuttora valido; il glossario stesso è il prodotto di un lavoro di scavo e di sondaggi sul testo il cui resoconto forma quel breve ma sostanzioso saggio d'analisi filologico-linguistica che lo introduce, illustrandolo e per così dire – Alvino me lo consenta – giustificandolo. Perché la questione è delicata, si sa; lo è fin dal giorno, il 20 luglio 1960, in cui D'Arrigo, su tutte le furie, scrivendo a un amico a proposito dell'uscita sul «Menabò» 3 delle cento pagine dei *Giorni della fera*, si era dichiarato fermamente contrario al dizionarietto che avrebbe accompagnato i due brani: un «elenco dei vocaboli tradotti non so da chi – stupefacente no? – [...] Com'è non importa (il meglio possibile – ho pensato persino che l'abbia fatto Guttuso – ma non da me) importa che io non lo volevo». Situazione spinosa, forse una causa di rottura con Vittorini, e sulla quale D'Arrigo sarebbe tornato più volte (dialogando per es. con Stefano Lanuzza, già nell'85); ma Alvino per suo conto se l'è cavata benissimo, come vedremo, firmando uno studio fine e rigoroso, tra i migliori – sul tema della lingua *orcinusa* – dopo quello di Ignazio Baldelli (*Dalla «Fera» all'«Orca»*, 1975), del quale peraltro – in quella prima versione come in questa, «riveduta e corretta», che oggi propone allo scopo «oltreché di correggere alcune sviste, di ricondurre al dialetto dell'isola un mannello di voci che ritenevo frutto dell'estro neologico darrighiano e di promuoverne altre, numeratissime ma significative per illuminare il modo di formare *orcinuso*, a rango di neologismi d'autore» (p. 107) – condivide i dati fondamentali, i rilievi chiave, che poi sviluppa in una ricognizione sistematica sul lessico darrighiano, dove insiste soprattutto nel raffronto – che si rivela anche più proficuo e cogente di quanto già appaia a un primo sguardo – con la materia, col campo e con le mappe dei dialetti (in quest'ultima revisione ha usato, accanto al *Grande Dizionario della Lingua Italiana* di S. Battaglia, gli ultimi volumi del *Vocabolario Siciliano* di G. Tropea, e ha tenuto presente – oltre a quello di Lanuzza, *Scill'e Cariddi. Luoghi di «Horcynus Orca»*, 1985 – lo studio sulla *Formazione delle parole in «Horcynus Orca». Tra regionalità e creatività*, di S. C. Trovato, 2011).
La riflessione di Alvino prende dunque abbrivio dalla celebre nota baldelliana sul «genio insistentemente deformante» e sul «gusto derivativo ed etimologico» dello scrittore siciliano, riconoscendo in essa l'«intuizione fondamentale» che lo «sperimentalismo linguistico» di D'Arrigo e il «radicale scarto dalla norma» della sua scrittura «non varcano i confini del territorio strettamente lessicale» (pp. 107-108); quindi rileva la preminente «funzione motrice cui la parola è chiamata ad adempiere» nella immensa, calcolatissima architettura del capolavoro (ma il glossario include anche termini presi da *Codice siciliano* e da *Cima delle nobildonne*); e così coglie – nella revisione del 2012 ancor meglio che nella stesura del '96 – la materialità, direi la fisicità viva della parola, e insieme la sua fungibilità dinamico-poetica. Vedi per es. l'analisi condotta sul brano del reiterato *daffare* (pp. 109-110), dove «sottoposta a centrifugazione da un'inesorabile, quasi patologica coazione a ripetere, la parola subisce un

progressivo svuotamento semantico sino a farsi puro fantasma sonoro, fulcro armonico inquietante attorno al quale ruota e assume ragion d'essere l'intera pulsione affabulativa»; con effetto «a dir poco sconvolgente» (p. 110).
C'è un dato che, introducendo questo nuovo glossario, Alvino mette in evidenza strategicamente proprio in chiusura, ma che merita, per la sua verità sorprendente – quasi un colpo a effetto –, d'essere posto in primo piano: tra le 956 voci scrutinate, le coniazioni originali (lessicali o semantiche) sono in effetti poche, solo una percentuale minima, se non trascurabile, delle 521.655 diverse parole usate in *Horcynus Orca*: 931, cioè lo 0,2% circa (0,2: una percentuale – spero di averla calcolata correttamente – che a orecchio, a memoria, sembra non tornare, e suona male, e francamente delude l'amante horcyniano incallito; delusione però mitigata dalla esorbitanza eccitante del numero di partenza: 521.655 parole diverse in un solo romanzo, in un romanzo unico). Novecentotrentuno neologismi, tutti riportati nel glossario – suddiviso in quattro sezioni: *Neologismi d'autore* (la più ampia, pp. 112-133), *Composti giustappositivi e univerbazioni* (pp. 134-135), *Duplicazioni a grafia sintetica*, rispettivamente *con valore elativo* e *con valore di moto rasente luogo* (p. 136) –; il resto è italiano (a registro variabile), ma preso, mi viene da dire, in un vorticoso, labirintico spiraleggiare e rifluire fra le serpentine mobilissime e talvolta imprevedibili del dialetto (per es. *alliccoso*: «dal sic. *alliccari* "vedere e non poter avere" col suff. -oso. "Ghiotto"», espunto nella nuova edizione), né solo del dialetto.
La revisione del glossario, anche ampliato nei contesti e nelle definizioni – integrate, queste, dalle nuove fonti sopra menzionate, con cui puntualmente Alvino si confronta (vedi le note su *scimare* o su *nonsenseria*) –, riguarda principalmente i confini di inclusione-esclusione delle voci, sempre confermando il criterio per cui «il glossario non accoglie i meri adattamenti di vocaboli dialettali alle strutture fonetiche dell'italiano, non implicanti, cioè, un impegno linguistico dell'Autore» (p. 111); il che vale, se non sbaglio, anche per gli adattamenti dall'italiano e dal latino. Proprio la scoperta della matrice dialettale di parecchi vocaboli orcinusi ha soprattutto determinato la riduzione del numero dei neologismi riconosciuti da Alvino. Tra le non poche esclusioni, in questa riedizione, scopri per es. *implenare* («Dall'agg. lat. *plenus* "pregno", "gravido" col pref. *in-* illativo. "Ingravidare"»), o *scardellino* (Dim. del sic. *scarda* "scheggia". "Secchetto"»), o ancora *maceriato*, *ratipuntare*, e a sorpresa un nome-chiave come *pellesquadra*. Tra le nuove inclusioni, ecco invece *flaccomodo* («Incrocio d'un neologistico *flacco* < lat. *flaccus* "fiacco" e *comodo*»; a meno che non vi si possa avvertire un'eco del siciliano *fraccòmmudu*…), *grisposo* («Dal sic. *crispusu* "arricciato", "crespo" [Trovato 263-64], con lenizione dell'iniziale»), *pazziscolo* («Dal sic. *pazziscu* "un po' matto" col suff. attenuativo *-olo*»), *riesumo* («Variante a suff. zero di *riesumazione* secondo il rapporto di *riepilogare* a *riepilogo*, di cui condivide il significato. Si veda», aggiunge Alvino, «come l'aberrante sostituzione di *riassumere* col paronimo *riesumare* incarni appieno l'oltranzismo espressionistico d'una lingua poetica mirante a riprodurre – non già, si badi, a puramente rispecchiare – il *milieu* socio-culturale dei personaggi di cui canta e glorifica le gesta; un criterio estetico-formativo il cui raggio d'influenza investe violentemente tanto il livello morfosintattico quanto il mero àmbito ortografico»).
Se ne ricava una rivalutazione complessiva del corpus come geneticamente legato – seppure in assoluto non riducibile – alla effettività linguistica dei dialetti isolani (deposito denso e fermenti di un'alta raffinazione poetica).
D'altra parte, mentre osserva – e mostra parola per parola – che «la creatività lessicale darrighiana si esplica principalmente in àmbito regionale» (p. 112), Alvino scorge nella prosa orcinusa le funzioni di un sistema; anzi, individua un *modulo* (e con questo, già nella versione del '96 mette in risalto attraverso i numerosi campioni linguistico-stilistici un dato critico che mi pare ormai assodato, e che trova conferme per sempre nuove e diverse visuali interpretative: la coerenza sistematica, se vogliamo "algoritmica", o musicale, di *Horcynus Orca*). È un modulo, commenta, «pressoché invariabile», in cui si vede «quasi la puntuale applicazione

d’un criterio estetico-formativo precongegnato fino ai minimi particolari» (p. 108). Alvino lo descrive bene esemplificandolo con un altro cospicuo stralcio del romanzo, nel quale segna elementi e passaggi come “costanti” del periodare darrighiano. Nel brano distingue due registri contrapposti, dialogico e narrativo, e nota come nella sostanza al primo dei due, «potentemente marcato in senso espressivistico e popolaresco», spetti «il primato della temerarietà sperimentale» (p. 109). Ma individua poi un livello ulteriore, «compenetrazione dei due registri [...] tra discorso libero indiretto e un fluviale, incantatorio *stream of consciousness* mediato da una terza persona fittizia – sempre in bilico tra “ingenuità” epistemica d’ordine mimetico e complessità di visione autoriale» (p. 109): è la *voce* del romanzo (la voce monologante, che tutte le altre – mi pare – accoglie in sé, mimandole, o anzi stilizzandole); è la sua regola *formativa* (e «costruttiva»), la «quintessenza», la sua «ragione poetica, rapinosamente ritmica» (p. 109). E Alvino ribadisce come D’Arrigo sia riuscito a mettere in atto questo suo lungo, impensabile progetto «d’evasione dalla “prigione linguistica tradizionale”» (p. 109) attraverso «singole deviazioni” d’entità minima.

Lo studioso ha davvero individuato il *modulo*, il sistema unitario horcyniano. È il risultato (forse già lo scopo) più notevole di questa *onomaturgia* rivista.

Ripeto, Alvino appronta tutt’altro che un dizionario “esplicativo” (a uso di virtuali, inafferrabili *serial readers*), quale D’Arrigo ancora una volta rifiuterebbe irritato; non mira a rendere più facile la lettura, ma semmai a rivelare o almeno sondare la geniale complessità e stratificazione di *Horcynus Orca*. Lo fa con osservazione lucida, con elegante chiarezza e completezza d’interpretazione, che ne colgono e allo stesso tempo ne mantengono intatto – sensibilità intelligente del filologo di razza – il senso delle parti e del tutto, della superficie e del profondo.

Marco Bellardi

Marco Antonio Bazzocchi
L'Italia vista dalla luna. Un paese in divenire tra letteratura e cinema
Milano - Torino
Bruno Mondadori
2012
ISBN: 978-88-6159-660-3

«L'Italia si è trasformata, e parecchie volte lungo il Novecento [...]. Gli scrittori, così come gli artisti, e gli autori di cinema, hanno rappresentato in forme diverse, da territori vicini, quella che Pasolini a metà degli anni settanta chiama "mutazione antropologica" ». Con questa premessa al suo essenziale quanto corposo studio, Marco Antonio Bazzocchi percorre i contigui territori dell'antropologia e delle arti letteraria, figurativa e cinematografica, richiamando l'attenzione critica sugli aspetti meno evidenti della passata produzione culturale. In particolare, sono gli anni fertilissimi tra il secondo dopoguerra e i settanta inoltrati, con significative propaggini prima e dopo, a fornire all'autore la dorsale temporale su cui innestare la propria analisi. La quale sollecita competenze assai diversificate e approfondite, risultando a tratti, nonostante l'efficace sforzo di sintesi, particolarmente densa. Leggiamo ancora nelle righe di apertura: «Carlo Levi che prepara la strada a de Martino e de Martino che elabora alcuni strumenti intellettuali poi utilizzati da Pasolini mi sono sembrati i primi anelli di una catena di esperienze che porta poi al dibattito sul realismo in pittura, all'attenzione degli scrittori verso Guttuso, al dibattito degli allievi di Longhi (soprattutto Testori e Arcangeli) sul senso di un nuovo naturalismo».
Il libro offre cinque percorsi analitici che, intersecando gli esiti più fecondi della produzione culturale del periodo, restituiscono altrettante possibili tappe di quella mutazione. Notevoli sono la facilità e l'acutezza dello studioso nello spaziare dai luoghi fuori della storia della Luzzara zavattiniana alla Lucania misterica scoperta dal Carlo Levi scrittore e soprattutto, qui, pittore. Una panoramica che prende il via dalle fotografie di Paul Strand del 1955, da quell'«umile Italia» dei volti che «sembrano emanare qualcosa di artistico, di esteticamente già concluso», e che fornirà il «canone visivo» di tanto immaginario degli anni a venire. Un *milieu* padano che abbraccia le teorizzazioni coeve di Francesco Arcangeli e che trova, sul versante pittorico, la propria pietra angolare in Giorgio Morandi. Più a sud ci ritroviamo tra la gente del *Cristo si è fermato a Eboli* (1945), romanzo, come Bazzocchi non manca di sottolineare, che «nasce come ripresa e messa in forma narrativa dei temi dei quadri» realizzati da Levi a partire dall'esilio nel '35, il cui tratto «ondoso, fluido, magmatico» stabiliva un rapporto con l'elemento magico insito nel mondo lucano: tema ampiamente sviluppato nei luoghi e nei personaggi del racconto, nei termini del materno e del diabolico.
Emergono quindi le «sopravvivenze fantasmatiche» di quelle culture locali che nell'Italia post-bellica tenderanno ad arretrare, ma che ancora resistono «non allineate con la storia ufficiale». Un'Italia antica sempre più a contatto con il progresso, che il cinema ha così bene rappresentato, da Visconti a Pasolini, passando per Fellini. E allora l'analisi si sofferma con precisione sugli elementi di dialogo fra i cineasti e, ciò che più interessa a Bazzocchi, sui rapporti tra questi e personaggi meno direttamente implicati con il set. Longhi e de Martino, ad esempio, che si innestano nella riflessione pasoliniana sul sottoproletariato, l'uno per gli studi sulla luce in Caravaggio, l'altro per l'interpretazione dell'«angoscia preistorica», opposta a quella borghese. Così si capisce perché con *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962), *La rabbia* (1963) e *La ricotta* (1963) Pasolini abbia fatto ampio utilizzo di un contenuto visivo già in parte codificato, tanto più suggestivo in quanto direttamente derivato dalla propria formazione artistica e dal confronto ideologico in atto al tempo. Uno sviluppo tematico esplicitato ne *La rabbia* («poema del montaggio»), dove, tra i tanti arditi accostamenti di immagini, la raffinata pittura di Fautrier («pura forma») si trova in opposizione ai

quadri di Guttuso («saturi di realtà»), rilanciando il contrasto tra borghesia e mondo operaio sul piano dell'espressione artistica. Un filo rosso lega quindi gli esponenti culturali del boom economico all'insegna dell'eclettismo, e colloca gli autori in una comunanza antropologica in via di definizione, la quale si riflette nelle opere prese in esame. «Per Pasolini interpretare Guttuso significa anche dire qualcosa di se stesso»: il suo rosso, il rosso del popolo, è il «rosso straccio di speranza» del *Pianto della scavatrice* (1957), è l'insegna tragica di Tommasino nel finale di *Una vita violenta* (1959). E a Guttuso sono legati, per ragioni diverse, anche Vittorini e Arcangeli, animatori della polemica intorno alle nozioni di realismo e nuovo naturalismo, nel tentativo di segnalare l'efficacia e l'area di azione delle arti all'interno di un percorso intellettuale per quanto possibile condiviso.

In questo contesto si rivela perciò utile l'accostamento di Giorgio Morandi a Fellini e Pasolini, in modo da indagare i punti di contatto e di disgiunzione che si manifestano nei rispettivi lavori dei primi anni sessanta. L'analisi può quindi accomunare il Marcello della *Dolce vita* (1960) ad Accattone sotto la stessa luce che investe le famose bottiglie di Morandi, a partire da due scene ben note dei rispettivi film: quella del dialogo tra Steiner e Marcello di fronte alla natura morta nel salotto borghese, e quella in cui Accattone incontra la giovane e umile Stella intenta a lavare bottiglie. Suggestioni tematiche non trascurabili: «Accattone non possiede nessuno degli strumenti intellettuali di Marcello, è agli antipodi [...]. Ambedue però sono i portatori di una crisi esistenziale che si manifesta nelle due forme opposte dell'angoscia primitiva e dell'angoscia borghese. E ambedue sono incapaci di vivere in sintonia con il mondo che li circonda [...]. Crisi della presenza per Accattone, ansia e nevrosi per Marcello. Ancora una volta troviamo qui l'angoscia arcaica, studiata da de Martino, e una nuova forma di angoscia, prodotta dalla società borghese. Si tratta di passioni opposte e diverse, ma la seconda emerge dall'Italia del benessere economico da dove era scomparsa la prima, e tra cinema e letteratura quasi tutti i personaggi nuovi ne sono i portatori». Il discorso vale anche per Antonioni, citato per alcune scene de *La notte* (1961), dove ancora campeggia una natura morta di Morandi, e per i «personaggi persi nel vuoto, asfissiati nel chiuso delle loro stanze e desiderosi di fuggire. [...] Immobili, stretti nella loro inazione come le bottiglie di Morandi». A ciò si aggiungano la concomitante elaborazione del tema della noia da parte di Moravia, che peraltro mette in scena un pittore come emblema della crisi, e lo studio di Arcangeli sul sempre più centrale maestro emiliano, a stabilire una continuità con «i temi che la fotografia di Luigi Ghirri, vicina ad Antonioni, porta all'interno dell'opera di Gianni Celati».

Attraverso la presa in considerazione di questo *continuum*, Bazzocchi ci conduce a ridosso degli anni ottanta, soffermandosi anche sul concetto di Padanìa elaborato da Arcangeli: «un'ininterrotta esperienza creativa che si diffonde sul territorio, che lui chiama "regione lombarda", e che poi si mescola con la cultura tosco-romana attraverso una zona di confine ("cintura di margine") dove si colloca anche Bologna». Ma a questo punto l'analisi ruota attorno alla figura dell'allievo di Longhi, chiamando in causa altri protagonisti quali Testori e Morlotti, e poi – oltre a tanti autori già citati – Cézanne, Pascoli, Proust, Monet, Pollock, Wiligelmo, Ludovico Carracci, Courbet, Soutine, Ungaretti, in una fin troppo fitta serie di riferimenti diretti e indiretti.

Il capitolo conclusivo si sofferma quindi sul Celati documentarista e critico cinematografico (*Strada provinciale delle anime*, 1991; *Il mondo di Luigi Ghirri*, 1999; *Case sparse. Visioni di case che crollano*, 2002) e sui temi cruciali del visivo e del rapporto tra personaggio e paesaggio. Il cerchio si chiude: «La coppia Zavattini-Strand viene fuori in Celati non solo per il discorso sul Po, sul paesaggio emiliano, ma anche per la particolarità di immagini che sembrano create apposta per ridare valore alla concentrazione visiva». Ne consegue, tra l'altro, un senso dell'immagine che diventa visione (concetto mutuato da Arcangeli), qualcosa che «nasce di sicuro dall'auscultazione profonda del paesaggio emiliano, e degli artisti che l'hanno rappresentato, si chiamino Morandi o Morlotti, Zavattini o Antonioni». Così l'avvenuta mutazione è ravvisabile nell'ultimo film di Fellini, *La voce della luna* (1990), dove si segnala la distanza tra gli abitanti di Luzzara e quelli del paese messo in scena, «"un super-paese italiano" [...], una specie di concentrato dove gli strati storici convivono e si annullano a vicenda», dove «tutti i fenomeni della modernizzazione sembrano

essersi compiuti». Si pone allora nuovamente il problema «del rapporto tra autentico e inautentico» (già presente in Leopardi, autore frequentato da Fellini), crocevia tematico del film che coinvolge i luoghi della campagna e della piazza del paese. Nelle suggestioni lunari del finale (il riferimento immediato è all'Islandese di Leopardi) è allora chiaro il commiato del regista che – questa è l'interpretazione di Bazzocchi – amaramente prende atto della degenerazione avvenuta nel segno dell'omologazione e della spettacolarizzazione di un mondo ormai privo di autenticità.
Testo intelligente e stimolante, *L'Italia vista dalla luna* (peccato la mancanza di un più ricco supporto iconografico) è opera utile anche a portare gli studi umanistici fuori dalle secche disciplinari, favorendo un proficuo dialogo fra intellettuali di diversa estrazione culturale.

Mariagrazia Bertino

Carla Benedetti, Giovanni Giovannetti
Frocio e basta
Effigie
2012
ISBN: 978-88-97648-12-3

Com'è morto Pasolini? Sono trascorsi 37 anni da quella notte di Novembre del 1975 e a questa domanda non è ancora stata data risposta convincente. *Frocio e Basta* di Carla Benedetti e Giovanni Giovannetti, appena edito da Effigie, ne ripropone con pertinacia la questione. Il volume affronta l'omicidio Pasolini spingendosi oltre la semplice ricostruzione dei fatti e le verità comode e fumose della versione ufficiale.
Il testo è costituito da due saggi complementari. Nel primo, *Il "capolavoro" di Pasolini. Come la cultura italiana reagì all'assassinio*, Carla Benedetti compie un'attenta analisi delle reazioni di critici e intellettuali, osservando come «Per molti letterati esso [il delitto] diventò un "segno" da interpretare, quasi fosse un testo poetico [...] scivolava nell'estetico un fatto assolutamente extraestetico quale l'omicidio» (p. 6). Così in *Frocio e basta* si denunciano le banalità e le aporie di quella che gli autori definiscono versione ufficiale. Esiste, infatti, una opinione conclamata, con alcune sfumature, secondo la quale la morte dovrebbe essere addebitata a cause omosessuali, quasi che Pasolini avesse più o meno consapevolmente cercato la propria fine. Tale interpretazione ha fatto presa e si è radicata nell'immaginario collettivo con il supporto, forse involontario, di ricostruzioni cinematografiche come il film di Marco Tullio Giordana, *Pasolini, un delitto italiano*, del 1995. Quest'ultimo, commenta Benedetti, «invece di incrinare la convinzione di un delitto di matrice sessuale, finì paradossalmente per confermarla, creando attorno a quella morte un alone di torbido mistero» (p. 8). L'autrice collega queste letture alle pretestuose interpretazioni sessuo-patologiche delle ultime opere di Pasolini: *Salò* e *Petrolio*: «Il film *Salò* e il romanzo incompiuto *Petrolio* sono testi assai complessi nella forma e di grande densità di pensiero. Ma alcuni esegeti li hanno semplificati al punto da vedervi solo la spia di una disperazione personale o il sintomo di una deriva sadomasochistica, passando sopra anche alle indicazioni di lettura date dallo stesso autore» (p. 13). Tra le varie strumentalizzazioni citate riguardo alla morte di Pasolini, significativa ad esempio è l'interessata posizione di Franco Grillini, presidente dell'Arcigay, che, con un effetto quasi denigratorio, rifiuta la matrice politica del delitto.
La maggior parte degli intellettuali e dei critici intervenuti sul tema non si sono accontentati di imporre una versione solo indiziaria, ma «Tutti coloro che hanno chiesto ulteriori indagini e esposto in articoli o saggi i loro dubbi sulla versione ufficiale del delitto, portando argomenti e dati, sono stati immancabilmente definiti "fanatici del complotto", "dietrologi", addirittura "dietrologi compulsivi"» (p. 21).
Ma non tutti si sono adeguati: l'autrice dedica un intero paragrafo alle evoluzioni del caso Pasolini e al percorso che ha portato alla riapertura del processo.
La tesi del delitto omosessuale ha trascinato una lettura in chiave sessuale di *Petrolio* che si configura al più come una verità molto parziale. L'ultimo Pasolini, con la sua sempre maggiore presenza e popolarità e con l'attività giornalistica, lancia continuamente una sfida al potere e fa della militanza politica e della parola pubblica il fulcro del suo essere intellettuale. Un romanzo dal titolo esplicito come *Petrolio* non ha ragione di essere letto in controtendenza, se non per sminuirne la potenzialità sovversiva. Il sesso, quando vi compare, è anche e soprattutto metafora del potere (per Pasolini il romanzo come atto creativo si esplica attraverso la metafora).
D'altronde al centro dell'opera sono il nuovo potere, la banalità del potere, il potere delle trame, l'Eni e il Petrolio. E Benedetti opportunamente aggiunge: «l'odierno Vello d'Oro, per il quale si fanno guerre e viaggi in Oriente, come li fece Mattei, come un tempo li fece Giasone con gli

Argonauti (altro tema del libro). Ma *Petrolio* non parla nemmeno solo del potere nelle sue varie forme. Tutta questa materia è avvicinata da una prospettiva amplissima, che viene da lontano, dal lucore cosmico, dalla luce del mito, dall'arcaico che sopravvive nel moderno» (p. 40). Quanto appare riduttiva la tesi di Trevi, quando scrive: «Tutto quello che Pasolini scriveva negli ultimi anni era il frutto di un scoperta che riguardava lui stesso, non il mondo esterno» (citato a p. 40)
Nella seconda parte del libro Giovanni Giovannetti mostra il percorso che lega *Petrolio* all'ambigua figura di Cefis, alla morte di Enrico Mattei, presidente dell'Eni e a quella del giornalista siciliano Mauro De Mauro. È il procuratore Vincenzo Calia ad accorgersi per primo che *Questo è Cefis, l'altra faccia dell'onorato presidente*, testo fino a poco tempo fa introvabile (ma ora ripubblicato proprio da Giovannetti per Effigie nel 2010), è stato una delle fonti di *Petrolio*: «Calia legge *Petrolio*, titolo irresistibile per un magistrato immerso nell'indagine sulla morte del presidente dell'Eni, e vi trova una sorprendente coincidenza. Venticinque anni prima di lui, Pasolini era giunto alla stessa ipotesi a cui lo stava ora portando la sua lunga indagine: Mattei fu eliminato da un'oscura trama politico-istituzionale interna all'Italia, di cui Cefis era il regista» (p. 47).
Nel mettere insieme il puzzle di tutte le fonti d'indagine, dalle prime testimonianze raccolte intorno alla morte alle varie ritrattazioni, a Pelosi che nel 2005 si dichiara non colpevole, alle altre testimonianze emerse da vecchi carteggi e documentari, alle incongruenze processuali, Giovannetti si sofferma sui legami tra *Petrolio* e *Questo è Cefis,* citando anche lo strano annuncio di Marcello Dell'Utri sul ritovamento dell'Appunto 21 mancante - o trafugato - dalle carte di Pasolini. La conclusione è sconcertante*:* «Quando si va troppo vicini a verità scottanti qualcuno muore e contemporaneamente qualcosa sparisce: spariscono gli appunti di De Mauro così come, cinque anni dopo, da *Petrolio* sparisce il capitolo *Lampi sull'Eni*» (p. 74).
Frocio e basta è una sintesi, dettagliata e coraggiosa, di un caso che illustra emblematicamente le dinamiche di potere e verità della storia italiana nell'ultima parte del secolo scorso. Uno scandaglio storico, che tende a confutare la versione comunemente accettata di una delle pagine più oscure della repubblica italiana; Si direbbe scritto anche in chiave divulgativa, secondo una delle caratteristiche fondamentali della poetica pasoliniana: l'obbligo della verità. In *Frocio e basta,* Carla Benedetti riassume il rapporto di Pasolini con la verità, una verità di carattere produttivo, un vincolo quasi sacro; la verità contro l'opportunità anche quando in molti la considerano inopportuna: «L'antica figura del parresiasta riesce a cogliere il tipo di rapporto, fondamentalmente etico e non ideologico, assoluto e non strumentale, di Pasolini con la verità. Il parresiasta è colui che dice tutto ciò che si deve dire semplicemente perché è la verità, anche a costo di essere inopportuno, di esprimere posizioni diverse da quelle della maggioranza, o persino di dire verità che potrebbero mettere a rischio la sua» (p. 27).
Scrivendo «Io so, ma non ho le prove», Pasolini afferma che l'intellettuale «cerca di seguire tutto ciò che succede, di conoscere tutto ciò che se ne scrive, di immaginare tutto ciò che non si sa o che si tace; [...] coordina fatti anche lontani, [...] mette insieme i pezzi disorganizzati e frammentari di un intero coerente quadro politico, [...] ristabilisce la logica là dove sembrano regnare l'arbitrarietà, la follia e il mistero». È esattamente il metodo che è stato seguito dagli autori nella stesura del volume. Anche di fronte a dubbi sulla ricostruzione giudiziaria, non dobbiamo rinunciare ad interpretare i fatti e ad affermare la verità suggerita in *Frocio e basta:* Pasolini è stato assassinato per tutto ciò che sapeva e avrebbe detto.

Maria Grazia Grazini

Giuliana Benvenuti
Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione
Roma
Carocci
2012
ISBN: 978-88-4306-651-3

Nel saggio dal titolo *Il romanzo neostorico italiano* (2012), Giuliana Benvenuti indaga sui metodi di analisi e di scrittura del romanzo storico, cogliendo nuove direzioni del suo sviluppo nell'epoca della «crisi dei grandi racconti» (Lyotard) e della «post-historia» (Vattimo).
Il manifestarsi di una pulsione negromantica, in grado di portare alla luce i discorsi che la storia ufficiale (la *master fiction*, secondo la definizione di Greenblatt) ha trascurato, ha dato vita alle forme di scrittura contro-storica e al romanzo di tipo neostorico. Benvenuti ne traccia lo sviluppo, non trascurando i riferimenti al dibattito epistemologico contemporaneo, che ha visto delinearsi molte posizioni a confronto, da quelle in difesa del realismo classico fino agli esiti più spinti e antirealisti. Muovendo dalla svolta narrativa degli anni Settanta ed Ottanta, in cui si realizza il passaggio dalla modernità alla postmodernità, Benvenuti sviluppa l'analisi della produzione letteraria italiana dei due decenni successivi, fino ad arrivare agli anni Zero. L'indagine sul passato si rivela, all'interno di questo spaccato cronologico, all'origine di nuove istanze narrative, storiche e politiche, acquisendo la funzione di strumento di critica sociale. Dalla «paradossale resistenza» di Scurati all'autoetnografia di Saviano alla centralità del narratore «quale figura di grande potenza e attualità» di Wu Ming, il romanzo storico si offre di volta in volta quale strumento conoscitivo dei processi culturali contemporanei, ambito di una nuova mitopoiesi ma anche di esplorazione di alcune tematiche cruciali, come quelle che riguardano il mondo postcoloniale e quello delle migrazioni, alla luce del legame costitutivo tra pratica politica e riscrittura della storia.

Ilaria Batassa

Christos Bintoudis
Leopardi in Grecia
Roma
Bulzoni
2012
ISBN: 978-88-7870-646-0

Il rigoroso e ampio studio di Bintoudis, leopardista ma anche studioso della letteratura neogreca, traduttore e teorico della traduzione, indaga la presenza e la fortuna di Leopardi in Grecia, prendendo in considerazione il XIX e il XX secolo.
Come l'autore stesso avverte (nel prologo, p. 19), il volume è basato su una ricerca compiuta in due fasi: la prima di pura indagine bibliografica (il primo capitolo, *Il caso «Leopardi in Grecia»* è dedicato ai contributi critico-bibliografici apparsi, sull'argomento, negli ultimi decenni); la seconda di lettura critica del materiale reperito. La grande mole di documenti raccolti – la prima testimonianza della presenza leopardiana in Grecia risale all'agosto 1837, quando un giornale ateniese pubblica il necrologio per la morte del poeta: per l'analisi di questo primo documento si veda il secondo capitolo, *L'apparizione di Leopardi in Grecia. L'insigne intellettuale* – ha indotto a ordinare il volume secondo un criterio storico: «tale ripartizione ha permesso un più semplice e immediato studio di testi all'interno di questo ambiente e ha facilitato la lettura ravvicinata di traduzioni e saggi critici, con l'obiettivo di mettere in evidenza le categorie estetiche e ideologiche dominanti che in alcuni momenti sembrano essere state decisive per la fortuna di Leopardi in Grecia» (p. 24).
La prospettiva storico-critica, inoltre, ha messo in luce come la ricezione dell'opera leopardiana sia stata influenzata da polemiche culturali e da fatti storici. A tal proposito si veda la prima parte del terzo capitolo (*Leopardi ad Atene. Le prime traduzioni e un contributo comparatistico*): Bintoudis fa riferimento al dibattito sulla questione della lingua, svoltosi soprattutto ad Atene negli anni 1860-80, per spiegare il primo approccio all'opera di Leopardi, dal momento che la traduzione dei testi letterari era il campo privilegiato di sperimentazione sia per coloro che volevano una lingua epurata, dotta, sia per i sostenitori del volgare letterario. Le prime tre traduzioni di questo ambiente, dalle *Operette morali* (*Copernico, Dialogo della Terra e della Luna, Dialogo di Torquato Tasso*), denotano un interesse per il versante satirico leopardiano (oltre alla preferenza accordata alla prosa), reso attraverso un gioco linguistico sottile e raffinato.
Anche il quarto capitolo (*Leopardi nel laboratorio dei traduttori dell'Eptaneso. Le prime traduzioni poetiche*) si apre con una panoramica sul contesto culturale di sette isole dello Ionio, dove apparve, nel 1885, la prima traduzione di una poesia leopardiana, *Il sabato del villaggio*, a opera di Lorenzos Mavilis: nonostante una parte della critica giudichi questa prova traduttoria stilisticamente indipendente dal testo originale, l'autore sottolinea che «l'originale leopardiano viene riconosciuto come un campo appropriato e molto fertile in cui sperimentare sia le capacità traduttorie sia l'efficacia della propria lingua» (p. 75). Dopo l'analisi de *Il sabato del villaggio* di Mavilis, Bintoudis si concentra sulla prova di traduzione del *Canto di Simonide* e del *Bruto minore* a opera di Panaghiotis Panàs (1891): questi, nel primo caso, estrapola una serie di versi dalla canzone *All'Italia*, forse influenzato dal giudizio di Francesco De Sanctis, mentre nel secondo adatta la sua versione al mutamento stilistico che percepisce nel testo originale, dando alla traduzione un'aria elaborata e complessa. Le tre prove poetiche sono accomunate, secondo lo studioso, dal cimento con l'originale e dall'uso di Leopardi come «strumento per la promozione di idee non soltanto schiettamente letterarie» (p. 85).
Nel quinto capitolo, *Leopardi e il primo Novecento greco*, Bintoudis analizza la traduzione di una scelta di *Operette morali* eseguita da Aristos Kambanis (negli anni 1905-1906), il quale, pur

essendo anche poeta, potrebbe aver privilegiato le operette più esplicitamente morali sia per l'influenza della critica italiana (in quegli anni concentrata sul Leopardi morale), sia per rispondere alle esigenze del programma culturale greco («una volta respinta l'eloquenza romantica ottocentesca, le lettere greche, con la conquista anche del vernacolo nella letteratura, si rivolgono ormai a soluzioni nuove», p. 115). Nello stesso capitolo si indaga la presenza di Leopardi negli articoli del giornale «Εμπρός» e nelle riviste greche pubblicate all'estero (dove si continuano a tradurre le *Operette morali*, e ci si avvicina ai *Pensieri*).
Il sesto capitolo indaga il passaggio dall'interesse per la prosa a quello per la poesia. Le traduzioni di questo "ciclo" si caratterizzano per l'esaltazione della musicalità del verso leopardiano e per la propensione al Leopardi maturo, «quello in cui diventa più intenso e palese il rapporto tra poesia e pensiero» (p. 141). Ancora una volta, lo studioso cerca le cause che hanno portato a questo diverso orientamento, rintracciandole sia nella svolta della critica italiana, sia nel mutamento di gusto della cultura greca, «indirizzata […] verso una lirica più personale» (p. 142). Tutte le versioni greche riconducibili a tale clima (Raissis lavora su *Amore e Morte*, Michas e un anonimo traducono, in prosa, rispettivamente, il *Canto notturno* e *La ginestra*) «sono caratterizzate da alta qualità e alta creatività» (p. 142).
Il settimo, l'ottavo e il nono capitolo analizzano tre tappe fondamentali del Novecento greco-leopardiano: il settimo è dedicato, infatti, all'opera di traduzione e di critica di Marieta Minotu (autrice delle prime monografie leopardiane in Grecia, scritte sotto l'influenza della critica crociana) e a un saggio di Marinos Sigurus, *Lo spirito greco e Leopardi*, in cui è ripercorso il rapporto tra il poeta e la Grecia classica, con una particolare attenzione ad alcuni passi dello *Zibaldone* che tradiscono un contatto con la cultura ellenica moderna; l'ottavo si concentra su *Le celebrazioni del centenario del 1937*, anno in cui compare il *Numero interamente dedicato a Leopardi* della rivista italo-greca «Olimpo»: «l'omaggio al recanatese è un lavoro completo, che fornisce sia contributi critici firmati e da greci e da italiani, sia alcune versioni greche, francesi e rumene dell'opera leopardiana» (p. 175); nel nono (*Il periodo del dopoguerra*), Bintoudis analizza la ricezione leopardiana da parte di quella generazione che, subito dopo la guerra, aveva manifestato la «drammatica consapevolezza che riflette la mancanza di illusioni e di visioni di grande respiro, espressa attraverso un'aria grave di malinconia» (p. 189), attaccata al presente e alle cose concrete e tangibili. In questo periodo le liriche leopardiane più tradotte sono *A se stesso* (Voreas, Tsatsos, Siguros, Dikteos, Makrìs, Spànias), *Alla luna* (Makrìs, Tomadakis, Siguros, Dikteos), *L'infinito* (Thèmelis, Siguros, Dikteos. Le diverse versioni vengono analizzate comparativamente, in modo da mettere in evidenza analogie e differenze nella resa dell'originale. Una trattazione a parte è riservata alle traduzioni di Griparis (primi venticinque versi di *Sopra il ritratto di una bella donna*) e di Bumi Papà (*Il sabato del villaggio* e il *Canto notturno*). Infine, Bintoudis si concentra sul versante saggistico, in particolare sul lavoro di Makrìs, «notevole per la fortuna leopardiana in Grecia, innanzitutto per la completezza e l'aggiornamento bibliografico» (p. 234).
Nel decimo capitolo, *Leopardi e la Grecia contemporanea*, viene offerto un panorama degli studi critici e delle traduzioni più recenti (dal crollo della dittatura del 1974 al 2004): nel 2001 si è giunti alla pubblicazione della prima antologia dello *Zibaldone* in greco, basata sull'edizione Pacella, ma circoscritta alle sole riflessioni sulla "teoria del piacere"; nel 2004 esce un secondo volume zibaldonico, contenente solo una parte delle pagine che Leopardi aveva indicizzato come *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*. Nonostante questa progressiva evoluzione, Bintoudis lamenta l'assenza della traduzione completa dei *Canti* e delle *Operette morali*, lavoro che andrebbe «a colmare un debito della cultura greca rimasto in pendenza da più di un secolo nei confronti di Giacomo Leopardi» (p. 292).
L'ultimo capitolo (*Conclusioni o sulla presenza leopardiana in Grecia*) è dedicato alle influenze esercitate da Leopardi nella creazione letteraria della Grecia moderna: «Bintoudis segnala la presenza di oltre venti autori tra Otto e Novecento per i quali si può parlare di influenza leopardiana. […] Bastano i grandi casi di Solomos e di Kavafis, su cui con finezza si sofferma

Bintoudis, per emblematizzare i temi e i problemi che questo ulteriore territorio contiene e riserva» (dalla introduzione di Novella Bellucci, pp. 17-18).
A chiudere il volume una bibliografia aggiornata sull'argomento, contenente lo spoglio dei periodici.

Andrea Veglia

Piero Boitani
Il grande racconto delle stelle
Bologna
il Mulino
2012
ISBN: 978-8815240248

Piero Boitani è un grande narratore: riesce nel difficile compito di portare alla luce reti di invisibili collegamenti tra opere (letterarie, pittoriche, musicali) lontanissime sia dal punto di vista cronologico sia geografico. Dopo studi di grande respiro come *L'ombra di Ulisse* (1992) e *Letteratura europea e Medioevo volgare* (2007), torna così ad affrontare un argomento potenzialmente infinito: il rapporto viscerale che lega l'uomo alla volta celeste, poiché «tutti gli esseri umani per natura amano guardare il cielo stellato» (p. 11). L'autore, nel desiderio di enciclopedismo – inteso nel senso più alto di voler abbracciare il tutto –, non può a volte evitare il rischio del catalogo, dell'accumulazione, della citazione estemporanea, della sovrainformazione, ma controbilancia tutto questo con una precisa richiesta al lettore: individuare percorsi trasversali che combinino gli elementi, disposti in un ordine tendenzialmente cronologico, in traiettorie multiformi, in connessioni tra autori e forme che risveglino il desiderio di riconfermare quel rapporto tra uomo e stelle che si è indebolito da quando le luci delle nostre città nascondono il buio del cielo.
Narratore, narrazioni, *mythoi*: *Il grande racconto delle stelle* non tradisce il proprio titolo; la contemplazione dell'immensità ha fornito ispirazione alla letteratura, ma anche alla pittura, all'architettura, alla musica. Le stelle hanno inoltre invitato alla speculazione filosofica e alla teorizzazione scientifica. L'autore fa così proprio uno dei percorsi critici che sta generando alcuni tra i frutti più interessanti dell'attuale ricerca comparatistica: lo studio dei rapporti tra letteratura e scienza attraverso cui queste sfere della conoscenza trovino terreni di dialogo, pur rimanendo nei propri rispettivi settori di competenza, anche perché – non lo si ripeterà mai abbastanza – nel pensiero greco esse sono nate insieme. Il desiderio di conoscenza stesso, come dice Aristotele, nasce nell'uomo quando questi rivolge gli occhi verso cielo. Boitani, tessendo un intricato mosaico che mira a evidenziare quanto le stelle mantengano un forte valore simbolico accompagnando il percorso storico dell'umanità, scrive un saggio che assume maggior forza dalla continua interazione tra le arti, e soprattutto tra significato simbolico degli astri e loro rappresentazione pittorico-architettonica, dunque tra testo e immagini. La narrazione trova così contrappunto in un affascinante apparato iconografico di più di 250 elementi a colori.
Nei saggi precedenti gli archi temporali presi in considerazione erano estremamente lunghi; ne *Il grande racconto delle stelle*, Boitani amplia ulteriormente il tempo e lo spazio. Se dei ventisette capitoli che compongono il saggio dodici sono dedicati ad Antichità classica e Medioevo, ben cinque trattano di letterature meno familiari agli studiosi occidentali, quali quella araba e persiana, quelle precolombiane, quella australiana e africana. Quello che l'autore nell'Introduzione al proprio volume si prefigge di fare è scrivere della poesia cosmica «di tutte le epoche e di tutti i continenti, […] pur in maniera sommaria» (p. 7), ponendosi dunque su quel filone critico di studi letterari che va sotto il nome di *world literature*. Se proprio Boitani è stato indicato dagli studiosi di letteratura mondiale come uno dei comparatisti italiani più eurocentrici, in questo saggio in gran parte smentisce le critiche, anche se i cinque capitoli cui si accennava prima non superano, cronologicamente parlando, la metà del secolo XVII. Quando si arriva alla piena modernità, se si escludono gli autori dell'America Latina, cui viene dedicato ampio spazio, l'oggetto di studio ricade sul mondo euro-americano. Gli esempi di artisti provenienti da aree culturali differenti sono limitati (Tagore, Adonis) e cancellano dunque in parte l'ampiezza teorica della *world literature*. Faccio però mia sia la cautela dell'autore stesso: «ma perché non c'è x, o y?» (p. 7), sia la sua minaccia di vederlo mettere mano alla

pistola. Una selezione, che porta a esclusioni – autori e generi (la fantascienza è quasi completamente esclusa) – anche eccellenti è necessaria. Il materiale è talmente vasto che per ampliare ulteriormente il discorso sarebbe necessario un altro libro. Forse neppure quello sarebbe sufficiente.
Se il primo testo a rappresentare una grande scena notturna è l'*Iliade* di Omero, c'è un «In principio» che arriva da più lontano. Altre civiltà prima di quella greca avevano rappresentato la volta stellata: se ne trovano tracce nelle grotte preistoriche, nell'arte egizia e nella speculazione scientifica babilonese. La civiltà greca accoglie questa fascinazione, che permea tutti i generi della sua letteratura, dall'epica alla tragedia, dalla lirica al dialogo filosofico. Per sincretismo culturale, ma anche per una continuità antropologica, la civiltà letteraria latina, con i poemi stellari di Cicerone e Lucrezio, continuerà i rapporti letterari con il cosmo, fino alla vera invenzione letteraria della notte, quel momento che, alludendo a Saffo, crea un parallelo tra interiorità in tumulto e quieta esteriorità in una dimensione antitetica tra paesaggio e personaggio: l'*Eneide* di Virgilio e il suo *Nox erat*, espressione destinata a diventare *topos* letterario di larghissima fortuna.
Inutile ripercorrere qui tutti gli autori che dall'Antichità al terzo millennio vengono presi in considerazione e i significati che gli astri vengono ad assumere, in uno spettro che va dalla speranza al terrore, dalla ricerca del sublime alla rappresentazione della propria follia e dell'ansia di afferrare il terror panico dell'infinito. Boitani seleziona da un materiale immenso, sceglie a proprio gusto, anche se si nota un'attenzione particolare per Omero (perché il primo), Dante, Petrarca, Leopardi, tutti rappresentanti della grande lirica del sublime che l'autore ha sempre indagato. C'è tuttavia un percorso, tra tutti quelli proposti da Boitani, che indica un cambiamento nella percezione del cosmo: la musica e divinità delle stelle. Teorizzata nella speculazione cosmica pitagorica, ripresa da Cicerone, poi da Manilio e Apuleio, essa permea tarda Antichità e Medioevo, e si ripresenta nel Rinascimento, comparendo ancora nei drammi di Shakespeare. Solo con Pascal il cielo diventerà muto, gli spazi territori infiniti, il rapporto con la volta stellata meno rassicurante e la divinità misconosciuta e sfrattata da una sua sede millenaria. Quanta distanza da Dante, che al termine di ogni sua cantica pone la parola "stelle", interpretandole allegoricamente come rassicurante guida. L'ironia di Swift ne *I viaggi di Gulliver* prende definitivamente le distanze dalla musica delle sfere, facendola svanire. Al silenzio delle stelle corrisponde di contrappunto la creazione di una musica umana che abbia pari dignità: ad esempio Händel e Haydn nel corso del Settecento. Anche nel Novecento e oltre, tuttavia, questo rapporto non si è mai allentato, tanto che il movimento delle stelle continua a fornire ispirazione a una musica che cerca di restituire l'idea di un universo infinito, ormai regolato solamente da leggi matematiche e fisiche. *Cosmic Pulses* di Karlheinz Stockhausen del 2007 ne è solo l'ultimo perturbante esempio.
Il rapporto tra letteratura e scienza si fa più complesso con le scoperte scientifiche del secolo XVII: strumenti ottici come il cannocchiale fanno il proprio ingresso in letteratura con Milton e Marino. Tuttavia, se le scoperte scientifiche estendono sempre di più i confini dello spazio, facendo tendere all'infinito il numero dei corpi celesti, la facoltà stessa dell'uomo di comprendere il proprio posto nell'universo viene messa in discussione. Di conseguenza, gli astri smettono di essere visti come un elemento rassicurante, ponendosi perciò come fattore inquietante nell'esperienza umana.
Soprattutto il penultimo capitolo – a mio avviso il più emozionante – vede Boitani tracciare delle direttive sugli sviluppi teorici della scienza e la loro ricezione nella letteratura, nella fotografia (finalmente la Terra vista dalla luna) e nel cinema, con quel *2001: Odissea nello spazio* che accoglie le suggestioni esistenti e ne propone di nuove a un'umanità ormai pronta a immaginare un universo infinito dove non c'è che un silenzio denso e vibrante di masse invisibili e in cui l'uomo non è padrone, ma ospite, straniero, estraneo.
Se agli albori dell'astronomia moderna è stato possibile che la letteratura elevasse a dignità artistica gli strumenti della scienza, la poesia del secolo XX-XXI è pronta ad accogliere gli acceleratori di particelle, le teorie della meccanica quantistica e quella della relatività? O al contrario si incontrano resistenze perché le teorie sulla nascita ed evoluzione dell'universo ormai sfidano le capacità conoscitive dell'uomo, proponendo soluzioni con livelli di astrazione sempre maggiori? Si nota una difficoltà, o meglio, un pregiudizio verso questa presenza simultanea di arte e scienza, anche se

esempi letterari di primo piano già esistono. Ernesto Cardenal e Haroldo de Campos chiudono il saggio di Boitani, esempi di una moderna poesia cosmica, che si situa a cavallo tra una tradizione millenaria e le scoperte che hanno mutato radicalmente la visione che l'uomo ha di se stesso. Come si ricordava all'inizio, l'umanità, rivolgendo gli occhi al cielo, ha desiderato conoscere, e dunque riguardo al rapporto con gli astri impossibile è mettere un'ultima parola.

Bruno Nacci

Nino Borsellino
Lo scrigno del dialetto. Meli Porta Belli Di Giacomo
Fermenti
Roma
2012
ISBN: 978-88-97171-21-8

Scrive nelle pagine introduttive Borsellino, volendo sottolineare l'originale conformazione storico-linguistica del nostro paesaggio letterario, che «la nostra letteratura più di ogni altra sviluppatasi sul tronco della classicità ha una fisionomia plurale e non per acquisizioni allotrie ma per un'interna e plurima generazione di linguaggi» (p. 5). Il primo ritratto esemplare di questa letteratura che si serve del dialetto per interpretare la realtà del proprio tempo, è dedicato al palermitano Giovanni Meli, ingiustamente raffigurato da Sciascia nel *Consiglio d'Egitto* (1963) nella parte del «maldicente e del provocatore» (p. 10), mentre, al contrario, fu un acuto e partecipe osservatore della realtà, per niente alla ricerca di facili e compromissorie prebende. Postosi sulla scia del grande Teocrito, Meli interpretò gli stereotipi paesaggistici del repertorio arcadico in chiave naturalistica, vivendo a contatto (per anni abitò lontano dalla grande città come medico condotto) con la realtà agreste, tentando una mediazione estetica e filosofica tra arte e natura, natura e ragione che lo portò a conciliarle non lontano da certe posizioni dell'illuminismo francese, tra Buffon e Rousseau. Meli, come più tardi il conterraneo Verga, dette voce agli umili, e il dialetto fu in questo senso uno strumento privilegiato, senza per questo dismettere gli abiti del borghese illuminato: «Così l'umile divenne per Meli anche qualche altra cosa: fu l'interprete scettico, talvolta ironico, del buon senso e del senso comune, l'individuo consapevole dei limiti umani, che sa resistere alle avversità e non desidera troppo» (p. 27). Moralista e favolista, improntò l'ultimo lavoro, ispirato ai due protagonisti del *Don Chisciotte*, a una sorta di «malinconica saggezza», avvicinandosi, ma con minor crudezza, alla smagata visione del reale che sarà poi del Belli.
Il secondo saggio riguarda Carlo Porta che, osserva Borsellino, inaugurò la moderna stagione della poesia in dialetto come il Meli aveva chiuso quella settecentesca. Porta fu un poeta narratore («Il suo spazio poetico è infatti contiguo a quello romanzesco dei narratori del suo secolo, perfino più animato di realtà quotidiana», p. 39), e radicò le sue poesie nell'ambito della topografia cittadina milanese, attingendo, per le sue maschere, dagli strati popolari come da quelli borghesi, creando personaggi teatrali come Giovannin Bongee, Marchionn, la Nineta del Verzee, impensabili altrove. Parodia, linguaggio basso, verve comica, non devono trarre in inganno (non a caso «Testori sembra volgere più al serio che al comico la poetica di Porta», p. 58), Porta riprende con grandi capacità mimetiche la lezione del «romanzo borghese sviluppatasi in Inghilterra e Francia nel Settecento» (p. 51), conferendogli un sicuro statuto di poeta europeo: «Con lui Milano ebbe la prima lingua moderna del racconto e del teatro, la lingua del loggione e dei nuovi cantastorie, comica per necessità espressiva e, per volontà di satira, parodistica ma nel profondo che la motivava più del serio-tragico» (p. 61).
Passando alla monumentale opera di Giuseppe Gioachino Belli, Borsellino ne rileva, accanto alla esibita teatralità, «una santità tutta sessuale», che se non rinuncia alla trascrizione in termini popolari del sentimento religioso, neppure dimentica il suo concretissimo fondo fisico: «Nella Roma dei *Sonetti* la solidarietà non sembra ispirata ad amore cristiano ma a una *caritas* corporale» (p. 70). L'ambivalenza sembra proiettarsi anche nella persona stessa del Belli: «Rimanere impassibili, questa è la condizione per provocare il riso. Per intento di resa oggettiva della sua materia poetica il Belli prende le distanze dalla sua opera; ma anche per prudenza.
Quell'espressività da trivio di una plebe naturalmente incurante di tabù morali religiosi sessuali non poteva essere riprodotta» (p. 72). Il dualismo di questa concezione, porta con sé certamente tracce

dell’oltranza di un Aretino, ma in Belli «la maschera comica nasconde spesso un’elementare riflessione tragica» (p. 73). Seguendo questo rovescio del «sublime romantico», si arriva forzatamente a Baudelaire, passando attraverso l’interpretazione bachtiniana del comico , per approdare a una valenza più profonda e universale: «I *Sonetti* attuano lo scambio tra la storia di un’epoca e la storia del corpo: in questa storia Belli occulta il suo io radicalmente, necessariamente, osceno e costringe a riconoscervi il nostro» (p. 81). Non una semplice visione della storia dal basso, dunque, ma il sospetto (per Belli) di spiegazioni radicalmente diverse della vita: «Forse Belli aveva più timore della forza rigeneratrice del riso che del suo potere distruttivo» (p. 83).
Al quarto poeta in dialetto, il napoletano Salvatore Di Giacomo, Borsellino dedica pagine da cui traspare l’ammirazione per quello che, oltre a essere poeta nelle forme tradizionali, è anche uno dei più applauditi parolieri italiani, che sulla musica di Mario Costa scrisse forse le più belle e famose canzoni napoletane di tutti i tempi. Ma Di Giacomo, giornalista, scrittore, uomo di grande cultura, non fu un intellettuale isolato, fece parte al contrario di una «scapigliatura artistica, composta di pittori musicisti poeti narratori giornalisti frequentatori della birreria Strasburgo di piazza Muncipio, [che] solidarizzava in nome dell’antiaccademismo e del rigetto delle etichette ideologiche che contrapponevano rigidamente e fastidiosamente, veristi e spiritualisti» (p. 87). Continuatore di uno stile popolare in voga nel Settecento, promosse e frequentò l’intensa vita teatrale e musicale non solo della sua città, adattando al realismo del bozzetto pertinenti caratterizzazioni piscologiche.
Ciascuno dei quattro ritratti comprende anche un piccolo ma meditato florilegio di testi, che accompagnano la riflessione critica suggerendo originali percorsi di lettura, nella ferma convinzione che «il dialetto è la vena aurea che dalle origini scorre, continua a scorrere nel corpo della letteratura italiana, in poesia e in prosa» (p. 59).

Erika Bertelli

Italo Calvino
Sono nato in America… Interviste 1951 – 1985
a cura di Luca Baranelli
Milano
Mondadori
2012
ISBN: 978-88-04-62117-1

In una lettera a Claudio Milanini del 27 luglio 1985, parlando delle bozze del *Cavaliere inesistente* che sarebbe uscito in edizione scolastica presso l'editore Garzanti nel 1986, Calvino afferma di essere intervenuto nella parte della presentazione riservata alla biografia e scrive: «Ogni volta che rivedo la mia vita fissata e oggettivata sono preso dall'angoscia, soprattutto quando si tratta di notizie che ho fornito io. Così ho sentito il bisogno di riscrivere la prima pagina, non perché ci fosse qualcosa di sbagliato ma perché ridicendo le stesse cose con altre parole spero sempre di aggirare il mio rapporto nevrotico con l'autobiografia». Condicio sine qua non per avvicinarsi ad una personalità complessa come Calvino è leggere non solo il Calvino scrittore di opere che lo hanno reso grande e famoso, ma conoscere anche l'autore di lettere, editoriali e personali – sono uno strumento prezioso in questo campo le raccolte *I libri degli altri* (Torino, Einaudi, 1991) e *Lettere 1940 – 1985* (Milano, Mondadori, 2000) –, e le interviste da lui rilasciate. Sono infatti 227 le interviste fino ad oggi note, stando alla ricognizione fatta da Luca Baranelli nella *Bibliografia di Italo Calvino* (Pisa, Edizioni della Normale, II edizione 2008), concesse dallo scrittore tra il 1951 e il 1985, 101 delle quali vengono proposte in questa raccolta *Sono nato in America… Interviste 1951 - 1985* curata da Luca Baranelli e con un'introduzione di Mario Barenghi.
Dieci interviste per gli anni Cinquanta, ventuno per gli anni Sessanta, ventinove per gli anni Settanta e quarantuno per gli anni Ottanta, sono i numeri di questa raccolta, per la quale possiamo parlare di una biografia, o meglio di una vita attraverso le interviste, che ripercorre trentaquattro anni di attività di uno scrittore che mai si ripete – «Non ricordo mai quello che ho detto in precedenti interviste e di solito sono tentato di affermare il contrario; se una cosa era vera nel momento in cui l'ho detta, probabilmente non è più vera in un altro momento» (*Io e la fantasia*, intervista di Sandra Petrignani, p. 628) – all'interno degli spazi che di volta in volta ha a disposizione per esprimere il proprio parere: l'esperienza politica giovanile (*Andrej Ždanov l'indistruttibile. Ma Togliatti – Roderigo consigliava ai compagni di leggere De Sanctis*), la Casa Einaudi e i suoi collaboratori (*Pavese fu il mio lettore ideale*), l'America (*La mia città è New York*), la giornata al Cottolengo (*Il 7 giugno al Cottolengo*), il rifiuto del Premio Viareggio (*Calvino scrittore appartato ha fiducia nella letteratura*), l'uomo (si vedano le belle interviste *Questionario 1956* e *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*, rispettivamente del 1956 e del 1973) e le riflessioni sullo stato della letteratura (*La giovane narrativa*) per citare solo alcune delle pagine più interessanti.
Il titolo è tratto dall'intervista rilasciata a Nico Orengo e trasmessa su Rai Due il 5 giugno 1979 (pp. 279-282 e visibile in rete sul sito della Rai). Calvino è in uno studio – dalla libreria posta alle spalle dello scrittore potremmo azzardare l'ipotesi che si tratti della sala riunioni della Einaudi –, seduto ad un tavolo da lavoro, fissa attentamente il giornalista in attesa della domanda e nel sentire un semplice «Come ti chiami?», solleva le folte sopracciglia, con finto stupore come per dire: "veramente?!" (espressione ben descritta da Franco Fortini nel toccante articolo pubblicato sull'«Espresso» all'indomani della morte dell'amico); pacatamente risponde di chiamarsi Italo Calvino. La seconda domanda a cui Calvino è invitato a rispondere è: «Dove sei nato?». Calvino risponde: «Sono nato…», abbassa lo sguardo e giocando con la penna nella mano destra, con ironica intelligenza aggiunge: «Sono nato a San Remo…sono tanto nato a San Remo che sono nato in America». Il discorso dapprima spezzato, frammentato assume un tono più dolce nel momento in

cui sposta l'attenzione dalla sua persona ai sanremesi, e più precisamente all'attitudine dei sanremesi ad emigrare. Ai critici, come ha constatato Mario Barenghi in una delle prime pagine della sua ricca e dettagliata introduzione, non sfugge la laconicità espressiva di Calvino: Piero Bianucci nell'intervista del 18 aprile 1980, in occasione dell'uscita presso l'editore Einaudi di *Una pietra sopra*, annota: «Calvino parla lentamente. Nella sua sintassi il silenzio è una parte del discorso e a volte dice più delle parole». Quattro anni dopo, nel settembre 1984, ad un convegno sulla letteratura fantastica a Siviglia, Borges, ormai cieco, dichiarò di averlo «riconosciuto dal silenzio». Avverso alle interviste, a Pierre Boncenne ha confessato: «Scrivo perché non ho nessuna facilità di parola. Se parlassi senza difficoltà, forse non scriverei. E quando accetto un'intervista, mi succede spessissimo di cominciare a trovare solo qualche ora dopo le risposte che avrei voluto dare alle domande» (p. 432). Per un'intervista Calvino era solito scrivere le domande e le risposte, tant'è vero che lo studio condotto da Luca Baranelli sulle carte d'autore ha permesso di rintracciare, e quindi di segnalare di volta in volta in un'apposita nota, in cosa gli originali differiscono dal testo effettivamente consegnato e riprodotto. A spiegazione di questo suo modus operandi è significativa l'intervista rilasciata a Marco d'Eramo per «Mondoperaio» nel 1979: «Io in fondo odio la parola per questa genericità, per quest'approssimativo. Adesso sento che le parlo e che dico cose generiche e ho un senso di ribrezzo per me stesso. La parola è questa cosa molle, informe, che esce dalla bocca e che mi fa uno schifo infinito. Cercare di far diventare nella scrittura questa parola, che è sempre un po' schifosa, qualcosa di esatto e di preciso, può essere lo scopo di una vita. Soprattutto quando si vede un deterioramento, quando si vive in una società in cui la parola è sempre più generica, povera» (p. 297).

Il libro deve essere usato dai lettori come strumento indispensabile di ricerca, da affiancare a quattro eleganti volumi pubblicati all'interno della collana i Meridiani: le già ricordate *Lettere*, i *Saggi* – curati rispettivamente da Luca Baranelli e Mario Barenghi (1995) – e infine l'*Album Calvino* (1995) – curato da Luca Baranelli ed Ernesto Ferrero. Non un libro da riporre sul comodino, come è stato messo in luce da precedenti recensioni, ma un libro da leggere attentamente e che racchiude un Calvino da scoprire, o meglio da indagare e da interrogare, in virtù o proprio in ragione della confessione fatta a Alberto Arbasino in una lettera del 23 febbraio 1963: «il gran segreto per uno scrittore è celarsi, eludere, confondere le tracce!». Centouno interviste, in gran parte nascoste all'interno delle riviste per le quali erano state commissionate e che oggi possiamo scoprire e consultare avvolti in una sorta di silenzio curioso, per entrare in sintonia con lo scrittore intervistato, ed affrontare una triplice sfida: «puntare solo sulle cose difficili, eseguite alla perfezione, le cose che richiedono uno sforzo», «diffidare della facilità, della faciloneria, del fare tanto per fare», e «combattere l'astrattezza del linguaggio che ci viene imposta ormai da tutte le parti. Puntare sulla precisione, tanto nel linguaggio quanto nelle cose che si fanno» (*Le età dell'uomo*, intervista a cura di Alberto Sinigaglia, p. 487).

Questo libro completa quindi materialmente, assieme agli altri tre indispensabili, e già menzionati, volumi usciti presso l'editore Mondadori, una sorta di bussola conoscitiva: quattro punti cardinali costituiti da altrettante opere cardine per lo studio di Calvino e della sua «autobiografia intellettuale», per usare le parole del curatore, il quale parla anche di «un costante, puntuale e diffuso autocommento» da parte di Calvino alla sua opera, che «nonostante l'interpretazione in un certo qual modo "pilotata" che ogni autocommento comporta, risulta utilissima per meglio capire e analizzare la sua attività letteraria, la sua poetica e la sua autocoscienza d'autore» (pp. XXX – XXXI).

Rosanna Morace

Silvia Camilotti
Ripensare la letteratura e l'identità. La narrativa italiana di Gabriella Ghermandi e Jarmila Očkajová
Bologna
Bonomia University Press
2012
ISBN: 978-88-7395-765-2

Un libro importante, questo di Silvia Camilotti, che, con taglio comparatista e acume critico, interroga e problematizza il concetto di identità culturale, spingendo a ripensare il nesso che si instaura tra questa, la lingua, la patria e la letteratura. La riconsiderazione di tali cardini avviene, ovviamente, alla luce delle rinnovate esperienze ed esigenze della società occidentale all'alba del XXI secolo, di un tempo e di uno spazio globalizzato in cui la questione identitaria e l'inclusione politico-culturale dei soggetti provenienti dall'altrove appare ineludibile, doverosa, ma soprattutto fondante per la creazione di un'identità plurale e collettiva: la sola che possa realmente accogliere e comprendere l'altro, senza ridurlo a modello degradato della propria soggettività.
Una spia sintomatica del rapporto tendenzialmente uniformante che ci lega all'identità unica – e all'accoglimento compassionevole e paternalistico dell'altro –, è data, ad esempio, dal fatto che la lingua italiana non può esprimere il plurale del sostantivo 'identità' se non attraverso il ricorso all'articolo o l'abbinamento a un aggettivo (*identità plurale, multipla* ecc.), e Camilotti ben argomenta i paradossi e gli ossimori linguistici che sedimentano in alcune parole (*io, noi, noialtri*, ma più in generale tutte le categorie linguistiche e logiche che presuppongono relazioni binarie), sia attraverso intuizioni originali, sia compendiando con intelligenza riflessioni di critici, scrittori e filosofi, italiani e non (tra gli altri: Bauman, Woolf, Kubati, Said, Todorov, Remotti, Cavarero, Stanford Friedman): tale operazione ha il notevole merito di raggruppare comparativamente un gran numero di contributi appartenenti ad ambiti diversi, oltretutto raccogliendo in un'armonica riflessione studi in Italia ancora poco conosciuti.
Consolidati questi presupposti, Camilotti analizza il rapporto tra il concetto di identità e quelli di lingua, nazione, letteratura e cultura, sempre riunendo sincreticamente opere di Linguistica e Italianistica (Trifone, De Mauro, Raimondi, Ceserani, Luperini, Fracassa, Bollati), Filosofia (Derrida, Bauman, Anna Harendt), Studi postcoloniali e interculturali (Spivak e Butler, Derobertis, Parati, Sinopoli, oltre ovviamente a Glissant e Said), Antropologia (Caimati Hostert). Ne risulta un quadro sfaccettato che, attraverso la problematizzazione degli assiomi radicatisi nel Risorgimento italiano, giunge a minare i presupposti del concetto identitario e culturale in senso stretto e lato, rompendo il nesso tra nazione, lingua e letteratura. Tale frattura, però, non è solo postulata per via teorica: viene empiricamente determinata attraverso l'analisi testuale di due testi fondanti l'identità italiana, e delle loro riscritture *situate* ad opera di autrici della migrazione: *Occhio a Pinocchio* di Jarmila Očkajová (esplicita rielaborazione di *Le avventure di Pinocchio* collodiane) e *Regina di fiori e di perle* di Gabriella Ghermandi (rovesciamento letterario di *Tempo di uccidere* di Ennio Flaiano).
Prima di approcciarsi alla disamina analitica e comparata di questi quattro testi, la saggista introduce il tema della letteratura della migrazione, discutendo le diverse definizioni finora proposte con imparzialità, senza appoggiare nessuna di esse: dobbiamo, però, notare come tale aporia venga di fatto risolta nel titolo del volume, che inscrive giustamente e a pieno titolo le opere delle autrici naturalizzate nella letteratura italiana, senza necessità di ulteriori specificazioni (di migrazione, transculturale, nascente, di immigrazione, ecc.). L'operazione compiuta nel secondo e nel terzo capitolo, poi, rende ampliamente conto di tale scelta, mostrando come le riscritture di Očkajová

e Ghermandi si inscrivano completamente entro la letteratura nazionale, ridefinita e problematizzata secondo gli assunti esplicitati nel primo capitolo del volume; e come d'altronde tali romanzi rivelino una stratificazione semantica, un'elaborazione retorica, un sostrato di rimandi intertestuali e una programmatica volontà di dar voce ai personaggi di contorno nei modelli italiani, tali per cui diviene imprescindibile un'accurata analisi testuale e un loro inserimento nella letteratura italiana *tout court.*

Camilotti lavora sia sull'asse prettamente comparativo, sia sull'asse storico-critico, analizzando le opere in rapporto alle precedenti e successive degli autori, e/o in rapporto al contesto culturale e storico dal quale emergono. Rintraccia, quindi, i motivi conduttori nella produzione di Očkajová, mostrando come essi si declinino differentemente di opera in opera e vengano a costituire la cifra della scrittrice, che orchestra un sistema di temi e di modalità stilistiche che si approfondiscono, disseminando una fitta «trama di riferimenti che unisce i vari testi [*ed è*] indicata da numerose spie» (p. 81). Innanzi tutto, la volontà di giocare con la tradizione narrativa italiana e non (come emerge chiaramente fin dai titoli delle prime due opere: *Verrà la vita e avrà i tuoi occhi* e *L'essenziale è invisibile agli occhi*, allusivi alla raccolta di Pavese, *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, e al *Piccolo Principe* di Saint-Exupéry); in secondo luogo, «la tematizzazione del linguaggio, vero e proprio protagonista, su cui vi è una continua ricerca ed elaborazione» (p. 74); e poi la sempre costante presenza della natura antropomorfizzata, e di motivi onirici e fiabeschi, che in *Occhio a Pinocchio* trovano la massima espressione.

Numerosi sono i passi analizzati e messi a confronto tra la riscrittura e il modello, ma Camilotti non manca nemmeno di inscrivere attentamente *Le avventure di Pinocchio* in una solida cornice storico-critica, che le permette di rilevare con maggior profondità quale sia la valenza dell'operazione letteraria di Očkajová, e l'eleganza con la quale la compie. Mi riferisco, in particolare, agli interessanti rilievi sugli aspetti linguistici collodiani e la loro valorizzazione da parte di *Očkajová*, che tende a riproporne la vivacità, la concretezza e la valenza icastica (p. 87 e segg.).

La stessa attenzione linguistico-stilistica connota la lettura di *Tempo di uccidere* e *Regina di fiori e di perle*. Camilotti si confronta dapprima con gli studi storiografici e postcoloniali sul progetto imperiale italiano, e poi con gli scritti di Flaiano: il diario, *Aethiopia* (diretta testimonianza della guerra per la colonizzazione dell'Etiopia, cui l'autore fu costretto a prendere parte), e la sua rielaborazione letteraria, *Tempo di uccidere*, mettendo bene in luce come nel primo testo «la posizione critica dello scrittore appare definita» (anche in ragione di spie sarcastiche che mettono alla berlina la retorica fascista), mentre nel secondo l'atteggiamento di sdegno sembri rientrare, pur rimanendo, il romanzo, «meno viziato di eurocentrismo di altri apparentemente più impegnati o con prese di posizioni più nette» (p. 141).

Il romanzo di Ghermandi crea, invece, una vera e propria contronarrazione (Said) ribaltando «un'unica, decisiva scena del romanzo dell'autore pescarese [...]. Questa operazione diviene paradigmatica dell'intero romanzo» (p. 124), perché il racconto, condotto dalla prospettiva etiope e da diversi narratori che parlano in prima persona, attua un vero e proprio rovesciamento della pericolosa e mistificatoria tesi dominante degli «italiani brava gente», che ha annacquato tanto la violenza della guerra colonizzatrice, quanto la valenza del progetto imperiale che essa sottendeva. Il confronto tra i due passi, che descrivono l'uccisione di un soldato italiano da parte di una giovane madre etiope, è stringente e analitico, rivelatore delle opposte prospettive con cui si è guardato alla storia e alla Storia.

Nonostante per *Occhio a Pinocchio* non si possa parlare tecnicamente di ribaltamento del modello, entrambe le autrici «si raffrontano con un classico italiano, offrendo una versione critica, decolonizzante, di alcuni miti costruiti intorno alla storia e cultura italiane» (p. 125), e spingendoci a «ripensare la letteratura e l'identità» italiana alla luce delle voci, inascoltate, che ne fanno parte.

Emilio Torchio

Guido Capovilla
Studi carducciani
Modena
Mucchi
2012
ISBN: 978-88-7000-545-5

Nel suo volume postremo, Capovilla rivede, aggiornandoli con cura, alcuni suoi studi da lui dedicati all'opera di Giosue Carducci tra 1990 e 2009, e ad essi aggiunge due saggi inediti. La prima delle quattro sezioni è riservata all'elaborazione delle *Odi barbare*.
L'ampio saggio iniziale, *Per le «Odi barbare»*, offre uno studio complessivo della raccolta: a) una lettura macrostrutturale dei due libri, osservati in sé e in relazione alla loro genesi per fusione delle sillogi anteriori (*Odi barbare*, *Nuove odi barbare*, *Terze odi barbare*); b) una rassegna delle più significative varianti decidue e delle più rilevanti fonti straniere; c) un'interpretazione nuova di cinque *loci*, indagati attraverso la loro genesi manoscritta; d) un'analisi di alcuni fatti metrici: il cambiamento, nel corso dell'elaborazione, da metro tradizionale a metro barbaro, e da un metro barbaro a un altro; le soluzioni per la resa dell'esametro e del decasillabo alcaico; l'uso di clausole proparossitone e ossitone.
Mazzoni, Picciòla e il metro di «Nevicata». L'ode barbara dell'81 costituisce «un vistoso hapax metrico», visto che il pentametro è realizzato «sulla base di una lettura [...] ritmica dei modelli». Carducci fu sollecitato a tentare questo esperimento non da un'esercitazione universitaria pascoliana (la traduzione di parte della *Batracomiomachia*) come aveva proposto Valgimigli, ma da alcuni testi poetici di Giuseppe Picciòla e Guido Mazzoni.
Versi 'barbari' fra le extravaganti. Fra le *Aggiunte di poesie* del IV volume dell'Edizione Nazionale si registrano otto testi in metrica barbara, per lo più incompiuti, collocabili tra il 1882 e il 1889: *Impressioni napoletane* (distici); *Idillio San Giuseppe* (distici), che intreccia la sua storia con *Canto di marzo* delle *Terze odi barbare*; *Epigramma* (distici); *Lago azzurro* (distici), che entra in relazione con una traccia di poesia in prosa, *Stella dell'Alpi*, probabilmente da versificare in metro barbaro; *Ad Annie* (distici), «la più interessante tra queste extravaganti [...] per le correlazioni con l'altro ed omonimo testo» e con l'*Elegia del Monte Spluga*, entrambi editi in *Rime e ritmi*; *In montagna* (distici); *Palazzo di San Giorgio* (alcaica); *Roma. Frammenti d'inno secolare* (saffica), datato forse erroneamente «Roma, 1900».
La seconda sezione propone tre studi sulle poesie rimate di Carducci. *Carducci, Nievo e l'elaborazione di «San Martino»*. La poesia più inamovibile dal canone scolastico viene studiata nella sua genesi manoscritta (Capovilla ne dà un'edizione critica) e nelle sue fonti. I rapporti con alcune *Lucciole* di Nievo sono significativi sia a livello tematico sia a livello metrico. L'attenzione per Nievo fu promossa, quanto al romanzo, da Erminia Fuà Fusinato e, quanto alla produzione poetica, dal garibaldino Francesco Sclavo, che procurò all'inizio del 1872 la copia del *Lucciole* presente a Casa Carducci. In vista di uno studio su Nievo e altri poeti garibaldini poi non concretizzato, Carducci si servì anche dell'antologia poetica di Paul Heyse, *Italienische Dichter seit der Mitte des 18ten Jahrhunderts*.
Una esclusione della «Rime Nuove»: «Lume di luna» (poesie 'extravaganti'). È il primo inedito del volume. Il rispetto *Lume di luna* venne improvvisato *inter pocula* in una sera d'agosto del 1878: Carducci si trovava in birreria insieme a Severino Ferrari e ad Attilio Brilli. Il rispetto fu pubblicato sul «Resto del Carlino» nel 1886: poi, rielaborato, entrò nella scaletta delle *Rime nuove*. Capovilla suppone che si sarebbe ben integrato nel terzo libro, tra «altri generi strofici [*incentrati sulla*] sapiente mimesi di tradizioni popolareggianti». Per il suo tema, avrebbe dialogato a distanza con *Classicismo e romanticismo*, *Vendette della luna* e *Notte di maggio*. Tuttavia, *Lume di luna* venne

cassato *in extremis* su suggerimento di Chiarini, mosso da uno scrupolo «forse più moralistico che estetico»: «Fossi la luna! [...] Vedessi le ragazze andare a letto [...] Si liberan dal busto il bianco petto» (vv. 1-4).
Versi per Severino Ferrari: «All'autore del "Mago"» («Rime nuove») e «In riva al Lys. A S. F. («Rime e ritmi»). I due testi dedicati all'allievo nascono «in circostanze affatto diverse». Il primo, pubblicato tra le poesie di vari autori che introducono il «poemetto satirico-allegorico» *Il Mago* (1884), matura nel clima goliardico bolognese e ha riferimenti significativi alla *Colascionata prima. A Severino Ferrari Ridiverde* di Pascoli. Il secondo, che si data all'estate 1898, è un sonetto inviato «da commentatore a commentatore» petrarchesco: insieme ai riferimenti a Petrarca, bisogna rilevare il «ricorso tutt'altro che trascurabile» a Dante.
La terza sezione riguarda il Carducci critico ed editore di testi. *Il confronto con De Sanctis e il 'caso' Montefrèdini*. La prima citazione di De Sanctis appartiene al carteggio carducciano: «[De Sanctis] farà un lavoro di fantasia [su Petrarca]. Rispetto assai il critico napolitano-francese; ma per un commento sul Petrarca, non ne temo la concorrenza» (4 giugno '68). Quanto al *côté pubblico*, successivamente a una coperta «presa di distanza» contenuta nelle *Conversazioni e divagazioni heiniane*, il primo attacco chiaro si ha nei discorsi *Dello svolgimento della letteratura nazionale* (1874), dove l'allusione al «filosofo della storia [*che dà spiegazioni*] con molta accensione d'ingegno» è diretta contro De Sanctis, il quale però si sottrasse a una risposta diretta. Dopo la morte del critico irpino, Carducci espresse «parole di temperato elogio» nello studio *Storia del «Giorno»* (1892), cui seguirono le critiche severe contenute in *Le tre canzoni patriottiche di Giacomo Leopardi* (1898). In questo caso, fu Benedetto Croce a replicare prontamente, «relativizz*ando* l'importanza degli studi critici» di Carducci, legati a una prospettiva tardo-risorgimentale.
I rapporti diretti con De Sanctis sono stabiliti da Carducci negli anni Settanta, ma riguardano terze persone: Francesco Saverio Montefredini, il poeta Domenico Milelli e Giuseppe Cesare Abba. Gli ultimi due sono raccomandati a De Sanctis in quanto ministro della Istruzione Pubblica, ma egli si dimostrò «scarsamente sensibile alle richieste di Carducci». Montefredini, invece, è un allievo di De Sanctis, che – dopo aver rotto col maestro e l'ambiente napoletano probabilmente per motivi accademici – si sposta a Bologna. Qui tiene alcune lezioni e riceve «un positivo attestato» da parte di Carducci. Poche settimane dopo, però, Montefredini attacca «alcune figure di spicco» bolognesi: Carducci pertanto lo ammonisce con lettera privata e chiede notizie su di lui a De Sanctis (giugno 1871). L'antico maestro, pur concedendo qualche elogio («non mediocre cultura e ingegno»), risponde con un completo disinteresse («me ne lavo le mani»). La carriera culturale di Montefredini prosegue in modi che non lo riscattano agli occhi del migliore allievo di De Sanctis, Francesco Torraca, che, alla pari di Croce, si espresse sempre negativamente su di lui.
I presupposti del saggio «Musica e poesia nel mondo elegante del secolo XIV». Come l'edizione delle *Cantilene e ballate, strambotti e madrigali dei secoli XIII e XIV* (1871), il saggio nasce dal «serrato lavoro [...] sulla produzione toscana dei primi secoli» e trova spinte importanti nel *milieu* emiliano-romagnolo, tra le Deputazioni di Storia Patria di Modena e Bologna e la Commissione per i Testi di Lingua. In particolare, Carducci si giova delle conoscenze di due cultori di poesia antica, l'avvocato Pietro Bilancioni di Ravenna e l'erudito modenese Antonio Cappelli. Del resto, risale ai primi anni Sessanta l'interesse verso un tipo di poesia (ballate, madrigali, cacce) di cui appariva chiara l'origine popolare. Carducci crede nell'esistenza di una poesia popolare latina che «si sarebbe trasfusa nelle letterature romanze» e dunque in «una matrice comune alle ballate italiane e alle forme di analoga struttura» in Francia. Il saggio è «una delle più notevoli prove del Carducci saggista» perché unisce «solide competenze filologico-erudite» e «forti tensioni ideologico-culturali di impronta risorgimentale». Dal punto di vista formale, Carducci mira a «trascendere il carattere erudito della materia, conferendo all'esposizione un andamento arioso e brillante».
L'ordinamento del Canzoniere e l'esame dell'originale. È il secondo inedito del volume. Nel 1886 Carducci salutò con entusiasmo il riconoscimento condotto da Pierre de Nolhac dell'autografia/idiografia del Vat. Lat. 3195. Ciò ebbe delle conseguenze sull'edizione commentata del *Canzoniere*

che stavano preparando Carducci e Ferrari. Capovilla ripercorre le testimonianze epistolari, appuntando l'attenzione soprattutto sul problema della bipartizione dei *Rvf*.: la seconda parte deve iniziare con la canzone *I' vo pensando*, come indicano il manoscritto e l'edizione critica di Mestica (1896), o con il sonetto *Oimè il bel viso*, come vuole la tradizione da Bembo in poi? Nonostante Carducci stesso, su sollecitazione di Ferrari, esamini l'originale, permane la bipartizione vulgata. L'autorevolezza di Carducci e il piglio deciso dell'introduzione («il lavoro definitivo per il tempo nostro intorno alla lezione e alla interpretazione») fanno sì che l'edizione Carducci-Ferrari del '99 costituisca il «testo vulgato» «nella prima metà del Novecento». Tuttavia, rimangono aperti alcuni interrogativi sulla effettiva costituzione del testo del Carducci-Ferrari: la dipendenza da Mestica è «davvero stretta, come asserito dai curatori» oppure risente «del lavoro che Ferrari e Menghini [in bozze] condussero sull'originale» e che filtrò «nel testo con o senza l'autorizzazione di Carducci»? La sezione conclusiva è dedicata alla lingua carducciana. *Le varianti a stampa delle «Odi barbare»*. Basandosi sull'edizione critica di Gianni A. Papini, Capovilla analizza quelle varianti che non comportano «alterazione delle misure versali». Dopo la rassegna dei casi, egli arriva ad alcune conclusioni: (1) «il grosso degli interventi è volto a sistematizzare la patina aulico-arcaizzante»; (2) è notevole «la cura prestata all'aggettivazione», di cui si notano «significativi precedenti negli abbozzi»; (3) «nel settore lessicale [...] non necessariamente la direzione è quella aulica e antirealistica»; (4) le oscillazioni riguardanti «dieresi, univerbazione, vocalismo atono e apocope, fanno presumere più margini d'incoerenza»; (5) è «diffusa l'instaurazione delle forme scisse nelle preposizione articolate»: una «soluzion*e* regredient*e* nella tradizione, in parallelo alla inclinazione nostalgico-evocativa e alla connessa, forte tensione straniante che differenzia il 'genere' rispetto alle restanti prove carducciane».
Aspetti metalinguistici dell'epistolario. «I pochi casi, ma significativi» in cui Carducci, nelle sue lettere, «si rivolge criticamente – e autocriticamente – anche ai livelli morfo-sintattico e retorico, toccando persino il livello fonico», inducono Capovilla a parlare non solo di un generico interesse lessicografico, ma di aspetti metalinguistici. In ogni caso, i reperti che «pertengono al lessico» sono i più numerosi. Capovilla li suddivide cronologicamente in «lettere della 'giovinezza'» (fino ai primi Sessanta) e «lettere della 'maturità'», e in tre categorie, a seconda che «riguardino l'uso medio-còlto contemporaneo, o siano radicati nella sua cultura classicista, oppure – e all'opposto – siano da lui percepiti come forestierismi entrati nell'uso o come altri neologismi». Dato l'alto numero dei casi, un'attenzione più specifica è riservate alle lettere a Lidia, nelle quali «pur di accondiscendere in qualche misura alla cultura francesizzante [*dell'amata*], Carducci non esita a relativizzare le proprie idiosincrasie in materia di lingua». Infine, avanzata l'ipotesi che l'attenzione metalinguistica sia un «tratto caratterizzante della prosa carducciana in generale», Capovilla la verifica prendendo in esame *Le 'risorse' di San Miniato*.

Eugenio Parodi

Maria Teresa Caprile - Francesco De Nicola
Gli scrittori italiani e il Risorgimento
Formia
Ghenomena edizioni
2011
ISBN: 978-88-95857-14-5

C'è qualcosa d'antico oggi nel sole, anzi di nuovo: così, riadattando il verso di Pascoli, si potrebbe dire a proposito del volume di Maria Teresa Caprile e Francesco De Nicola, *Gli scrittori italiani e il Risorgimento*, pubblicato nel 2011, in occasione del 150° anniversario dell'Unità d'Italia. Il libro intende raccontare il Risorgimento attraverso una serie di pagine di scrittori che quel periodo hanno «vissuto in prima persona, come protagonisti o come testimoni», offrendo ai lettori il racconto delle grandi imprese e dei loro protagonisti «(evitandone però la celebrazione)», ma soprattutto riportando anche alla luce «la folla anonima» (p. 9) e «quanti non ebbero gloria, eppure diedero un contributo fondamentale ed ebbero spesso proprio dagli scrittori quella menzione, più o meno indugiata, che li ha sottratti all'oblio». E uno dei meriti degli Autori sta proprio anche nelle loro scelte oculate e nei loro preziosi *repêchages* di testi che hanno contribuito a formare la coscienza collettiva degli italiani, ma che troppo in fretta sono stati dimenticati, anche se molto hanno ancora da insegnarci: *in primis* il senso profondo dell'onore, inteso come consapevolezza di aver compiuto sino in fondo il proprio dovere. Basti pensare alle pagine tratte dai *Doveri verso la Patria* di Mazzini o alla fermezza con cui Luigi Settembrini, in *Ricordanze della mia vita* racconta di aver sopportato la lunga e dolorosa detenzione o alle pagine che Silvio Pellico, incapace di odiare persino i suoi stessi aguzzini, ma fermo nei suoi principi e nei suoi ideali, scrive nelle *Mie prigioni.* A queste letture tutti i paludamenti retorici di tanta storiografia post-risorgimentale e fascista cadono e i primi carbonari cessano di essere eroi di marmo o cartapesta perché le vicende narrate, anche se a volte non mancano di eccesso di pathos e di enfasi, sono comunque drammaticamente vere e i loro protagonisti ci appaiono dunque, in tutta la loro dolorosa umanità, come uomini, così li definisce Luciano Bianciardi in *La battaglia soda* del 1964, a cui «bastava per star lieti la buona coscienza d'aver sempre fatto il proprio dovere» (p. 199). Altro merito di questo libro è inoltre quello di presentarci, soprattutto nell'ultimo capitolo, molteplici e sfaccettate immagini di Garibaldi, da quella nobile ed eroica di Bandi a quella in chiaroscuro di Sciascia, restituendoci così un ritratto più aderente al vero dell'eroe dei due Mondi.
Le pagine che compongono il volume, di «una qualità letteraria che le rende leggibili e godibili ancor oggi», hanno dunque «anche un valore di testimonianza sui fatti e sui loro protagonisti» e si propongono inoltre «come invito ad altre successive letture […] e assaggio di opere qui necessariamente presentate in forma ridotta, che sarà il gusto del lettore ad avvicinare dopo nella loro interezza» (pag. 10). Tutti i testi presentati, che narrano in ordine cronologico gli episodi salienti del Risorgimento, sono introdotti da brevi schede esplicative e accompagnati da note, mai inutilmente dotte e ridondanti, che chiariscono bene tutti gli arcaismi e le oscurità di linguaggio e forniscono le opportune indicazioni e informazioni di tipo storico-culturale necessarie per comprendere appieno il testo e per approfondire l'argomento.
Il primo capitolo, intitolato *Le premesse del Risorgimento*, inizia la narrazione a partire dal Trattato di Campoformio del 1797 con le famosissime lettere dai Colli Euganei tratta dalle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* per proseguire poi con la canzone *All'Italia* di Leopardi, *Marzo 1821* di Manzoni e pagine memorialistiche di Pellico, De Sanctis e Settembrini. Nel secondo capitolo, *Dalla "Giovane Italia" alla prima guerra d'indipendenza*, alcuni dei grandi limiti delle società segrete vengono già chiaramente indicati nei testi di Giovanni Ruffini («un'associazione che si componga di un numero considerevole di soci e non dorma, è una mina che può scoppiare da un momento all'altro», p. 64)

di cui vengono presentati il *Lorenzo Benoni, scene della vita di un italiano* del 1853 e il *Dottor Antonio* del 1855. Il primo è un libro scritto in esilio a Parigi in lingua inglese, che «ebbe un grande successo e giovò anche a far conoscere presso i paesi anglofoni la causa per la quale si battevano i patrioti italiani» (p. 63), il secondo, e mi scuso per il bisticcio di parole, è il «primo romanzo risorgimentale della letteratura italiana, segnato da un successo popolare che si protrarrà per quasi un secolo» e che «ebbe il merito di attirare l'attenzione di moltissimi cittadini del Regno Unito sui luoghi, descritti con passione, del Ponente ligure, avviandovi così la nascita del turismo internazionale» (p. 76). Sono poi presenti la celeberrima, ma dimenticata, *Sant'Ambrogio* di Giuseppe Giusti (p. 55) e *Il canto degli italiani* di Goffredo Mameli (p. 60), che nel 1946, caduta la monarchia, sarebbe divenuto, col titolo *Fratelli d'Italia*, il nostro inno nazionale, quasi da nessuno conosciuto per intero e qui riprodotto integralmente.
Verso l'impresa dei Mille è il titolo del terzo capitolo che comprende testi di Ippolito Nievo, Luigi Mercatini, Giovanni Faldella, Giuseppe Bandi, Giuseppe Cesare Abba e Giovanni Verga. In Faldella sono già ravvisabili i primi segnali di amara delusione per i risultati ottenuti, accompagnati dalla sensazione che nella sostanza nulla cambi davvero, quando nel suo racconto *Gioberti e Radescki* del 1875 afferma che «lo statuto di Carlo Alberto non aveva mutato gran fatto la "costituzione" dei piccoli villaggi piemontesi» in cui il neo-eletto sindaco di un paesino piemontese: «mangiava dei denari del Comune a tirapelle, dicendo nella sua coscienza ladra: "Roba del Comune, roba di nessuno!". E così, rimpinzando sé, assottigliava gli stipendi» e «rincarava i tributi a tutti» (p. 98). La descrizione dei momenti precedenti la partenza da Quarto e di quelli salienti dell'impresa dei Mille è affidata alle pagine di *I Mille: da Genova a Capua* del 1866 di Giuseppe Bandi che della spedizione e di Garibaldi offre un'immagine tutta positiva. Il Generale viene così descritto come uomo prudente, «partiremo, partiremo», confessa ai suoi fidi, «ma certe faccende vanno meditate prima assai…. non bisogna dimenticare ciò che accadde ai fratelli Bandiera e quel che accadde al povero Pisacane» (p. 108), ma al tempo stesso così coraggioso e risoluto che decide comunque la partenza anche quando gli amici cercano di distoglierlo dall'impresa, considerata dai più «come una pazzia» (p. 109). Il ritratto, indubbiamente troppo generoso, di Bandi è però bilanciato da quello più umano di Giuseppe Cesare Abba che, in *Da Quarto al Volturno. Noterelle d'uno dei Mille*, oltre a fornire informazioni importanti sull'età e la provenienza sociale e geografica dei volontari garibaldini – «i Genovesi e i Lombardi devono essere i più. All'aspetto ai modi e anche ai discorsi la maggior parte sono gente colta […] in generale veggio facce fresche, capelli biondi o neri. Teste grigie ve ne sono parecchie» (p. 119), ma in *Amore mio, uccidi Garibaldi* Isabella Bossi Fedrigotti farà dire al conte Fedrigo, accorso a vedere 140 camicie rosse prigioniere: «Mi avevano detto che i garibaldini sono tutti letterati, maestri e dottori di Firenze e di Milano: sarà vero per gli ufficiali, per i soldati no. Questa qua son tutta gente povera, molti del sud, ragazzi giovani" (p. 205) –, mette anche in luce un tema poi ampiamente dibattuto nella storiografia sul Risorgimento: quello della scarsa partecipazione delle masse popolari, della gobettiana "rivoluzione tradita". Se l'arrivo di Garibaldi a Marsala è infatti salutato dal «popolo che applaude per le vie» mentre le « fanciulle dai balconi ammirano», già due giorni dopo però a Salemi, «vasta, popolosa, sudicia […] gli abitanti, non scortesi, sembrano impacciati se facciamo loro qualche domanda. Non sanno nulla si stringono nelle spalle, o rispondono a cenni, chi capisce è bravo» (pp. 120-121). E i rapporti peggiorano dopo la delusione succeduta ai provvedimenti impopolari, come il servizio militare obbligatorio, imposti dal nuovo Governo. Profonde poi appaiono le differenze culturali e le reciproche incomprensioni, come tra due mondi completamente diversi. Agli occhi dei piemontesi, il Sud appare un paese sporco, barbaro e incivile i cui pastori, come osserva Ippolito Nievo in *Impressioni di Sicilia* del 1860, hanno un «aspetto strano di semiselvaggi vestiti di pelli di capra» (p. 105). E quanto difficile e poco sentita fosse l'unità d'Italia si può già vedere efficacemente riassunto nel brevissimo episodio in cui Abba, dopo aver detto ad un frate siciliano che i garibaldini vogliono fare dell'Italia «un grande e solo popolo» che avrà «libertà e scuole», si sente rispondere: «la libertà non è pane e la scuola nemmeno. Queste cose basteranno per voi Piemontesi: per noi qui no» (p. 122). E ancora più evidenti appaiono le distanze, e la totale e

reciproca ignoranza, quando ospitato ad Alcamo da un signore del luogo egli commenta: «che gentilezza d'uomo, in questa isola solitaria: ma che ingenua ignoranza delle cose d'Italia! […] questo signore pareva nato ieri. Credeva appena che Vittorio Emanuele fosse davvero al mondo» (p. 122). E che tutto in quell'impresa non fosse stato nobile e luminoso e che le aspettative delle plebi siciliane (un' immediata distribuzione delle terre) fossero ben diverse da quelle di Garibaldi, di Vittorio Emanuele II e di Cavour, lo testimonia anche la citatissima ma imprescindibile novella *Libertà* di Giovanni Verga, che descrive, con ben maggiore forza di verità e crudezza, quanto quell'impresa sembrò a molti nient'altro che una guerra di conquista.
Spiazzanti e illuminanti al tempo stesso risultano infine le pagine di Leonardo Sciascia, che in *Garibaldi e il padre Buttà*, tratto dalle *Cronachette*, descrive davvero l'altro lato della medaglia, dando voce a padre Buttò, fedelissimo dei Borbone, che nel suo libro, *Viaggio di Boccadifalco a Gaeta*, racconta di generali borbonici corrotti per indurli al tradimento e all'inazione e di «fatti in cui il valore e le vittorie di Garibaldi si riducono a una specie di gioco delle parti: tutto già pattuito, il prezzo già pagato o promesso» (p. 183). Il testo è davvero spiazzante perché Sciascia cerca una conferma alle illazioni di padre Buttò analizzando proprio gli episodi e le pagine di Abba e di Bandi riportate nel volume di Caprile e De Nicola, sicché i rimandi e i riferimenti, «in questo libro fatto di libri», risultano, allo stesso tempo, *intra* ed *extra-testuali* e gettano un cono d'ombra proprio sulle più eroiche azioni dei garibaldini.
Nel quarto capitolo, *Oltre il 1861*, i problemi sollevati sono legati al periodo post-unitario. Primi fra tutti, l'adozione di una lingua comune e la formazione di una coscienza nazionale che permettesse agli italiani di «riconoscersi in valori comuni che certo ancora mancavano» (p. 136). Proprio per questo i governi che si succedettero da allora puntarono molto sulla scolarizzazione del Paese che, al censimento del 1861, risultava per tre quarti analfabeta. Lo sforzo del Governo fu notevole, ma le migliaia di docenti che prestavano la loro opera in tutta la penisola dovettero fare i conti con stipendi miseri e la diffidenza e l'ostilità delle autorità locali, come bene documentano il *Romanzo di un maestro* (1890) e *Cuore* (1886) di Edmondo de Amicis, opera quest'ultima con la quale lo scrittore ligure «mirava soprattutto a formare nei giovani quella coscienza nazionale e quel senso d'identità fino ad allora non raggiunti» (p. 137). Molti altri erano però i problemi irrisolti come la questione romana, qui ricordata da Anton Giulio Barrili in *Con Garibaldi alle porte di Roma* (1895), nel quale la concitata descrizione dell'episodio di Mentana, durante il quale Garibaldi eroicamente quanto inutilmente sfidò la morte, termina con le seguenti parole rivoltegli dal genero Stefano Canzio: «Per chi volevate farvi ammazzare Generale? Per chi?» (p. 148).
Anche il tema dell'emigrazione, che a partire dagli anni Settanta cominciò a divenire un fenomeno di massa, è ricordato con un altro romanzo di Edmondo De Amicis, *Sull'Oceano* (1889), nel quale si trova anche una sconsolata descrizione della società italiana tutta «dominata dalla cortigianeria antica», da «una politica disposta sempre a leccare la mano al più potente» e da «una passione furiosa in tutti di arrivare non alla gloria, ma alla fortuna», mentre non c'è più «nessuna salda fede, nemmeno monarchica» (p. 150). L'impressione che l'Unità d'Italia non abbia prodotto mutamenti significativi è poi esemplarmente rappresentata dalle parole di Federico De Roberto, «tra i primi scrittori che raccontano il Risorgimento non più per averlo vissuto in prima persona» (p. 150), che nel romanzo *I Viceré* così commenta l'avvenuta Unità nazionale: «Adesso, dopo dieci anni di libertà la gente non sapeva più come tirare innanzi. Avevano promesso il regno della giustizia e della moralità; e le parzialità, le birbonerie, le ladrerie continuavano come prima: i potenti e i prepotenti d'un tempo erano tuttavia al loro posto! Chi batteva la solfa, sotto l'antico governo? Gli Uzeda, i ricchi e i nobili loro pari, con tutte le relative clientele: quelli stessi che la battevano adesso!» (p. 162); commento già anticipatore di quello celebre di *Il Gattopardo*: «Se vogliamo che tutto rimanga com'è, bisogna che tutto cambi» (p. 188).
Il capitolo quinto, *Nel Novecento*, presenta i versi per nulla agiografici, ma semmai raccolti e intimisti, di D'Annunzio, Pascoli e Roccatagliata Ceccardi su Garibaldi e i suoi figli, seguiti da brani di romanzi, alcuni anche molto recenti, scelti per la loro «originalità di rivisitazione o immedesimazione nello spirito risorgimentale». Sono così presenti anche pagine di Umberto

Vittorio Cavassa, Leonardo Sciascia, Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Luigi Santucci, Luciano Bianciardi, Isabella Bossi Fedrigotti, Maria Luisa Magagnoli e Lia Levi.
Il volume, che unisce il piacere della lettura alla documentazione storica, è chiuso da utili e agili schede biobliblìografiche degli autori antologizzati e da un rapido schema degli avvenimenti salienti del Risorgimento.

Vincenzo Dente

Carla Carotenuto
Identità femminile e conflittualità nella relazione madre-figlia. Sondaggi nella letteratura italiana contemporanea: Duranti, Sanvitale, Sereni
Metauro
Pesaro
2012
ISBN: 978-88-6156-056-7
pp. 220

«Il confronto madre-figlia può conoscere esiti differenti, subordinazione, simbiosi, identificazione, conflittualità, estraneità, equilibrio, armonia, nostalgia, rifiuto, ma è sempre contraddistinto dall'ambivalenza amore-odio.» (p. 13). Il prezioso lavoro di Carla Carotenuto, ricercatrice in Letteratura italiana contemporanea presso l'Università degli Studi di Macerata, pone questo confronto o, per meglio dire, questa relazione, al centro di un interessante percorso d'indagine rivolto alla produzione letteraria femminile contemporanea. Si tratta di veri e propri «sondaggi», come li definisce la stessa autrice, attraverso le opere di tre scrittrici che evidenziano l'importanza del legame madre-figlia, legame che, in ogni sua declinazione, positiva e/o negativa, si rivela fondamentale nel definire l'identità femminile.
Le opere di Francesca Duranti, Francesca Sanvitale e Clara Sereni, oggetto dell'indagine in questione, evidenziano una duplice valenza, nella relazione madre-figlia, che si esplica attraverso due direttrici: il vincolo costituito dal percorso di crescita e formazione individuale e la rielaborazione letteraria. In questo senso, l'identità femminile è segnata dalla identificazione della donna e della scrittrice, ruoli che rivendicano e, in qualche modo, rivestono sempre più importanza nella società contemporanea, anche se «l'attività letteraria delle donne è stata a lungo relegata in posizione subordinata rispetto alla produzione cosiddetta ufficiale e solo in anni relativamente recenti è stata rivalutata nel suo *specimen* culturale» (p. 9). L'inversione di tendenza degli ultimi anni, oltre a consentire una maggiore valorizzazione della produzione femminile, ha realizzato un ampliamento del panorama letterario nazionale in cui la presenza significativa di autrici ha contribuito in termini di varietà e innovazione, in virtù di un acume critico e di una sapienza letteraria, derivanti dal punto di vista femminile, che si manifesta mediante una nuova e diversa interpretazione della realtà sociale, nelle sue componenti più liquide e complesse. Del resto, come e più che in passato, le scrittrici contemporanee affiancano alle attività letterarie l'impegno sociale e politico, impegno che, spesso sommato alle necessità familiari, è indirizzato alla ricostruzione di un tessuto sociale e civile decisamente sgretolato. L'universo letterario femminile, oltre ad essere orientato verso i generi tradizionali, come il romanzo, si muove attraverso una gamma tematica piuttosto ampia che va dalla rappresentazione sociale e culturale contemporanea alle problematiche storiche, passando per le implicazioni affettive e/o psicologiche.
In quest'ultimo quadro si inseriscono, nello specifico del rapporto madre-figlia, le opere di Duranti, Sanvitale e Sereni, che in modi e forme diverse indagano i disparati recessi del suddetto rapporto. Nel suo lavoro, prima di passare all'analisi delle opere delle tre scrittrici, Carla Carotenuto definisce gli aspetti teorici e metodologici della sua ricerca scandagliando le profonde aree dell'affettività e della femminilità, entrando nella dimensione della ricerca psicologica, antropologica e pedagogica, sempre senza perdere di vista lo spazio letterario. Di particolare interesse è, in tal senso, il paragrafo «Verso un'identità: la scrittura a firma femminile», ove «l'attenzione è incentrata sul legame madre figlia nel tentativo di cogliere l'intreccio tra scrittura e vita, su cui si forma l'identità di ogni scrittrice.» (p. 70).
Definiti, nel primo capitolo, gli spazi teorici e metodologici, il volume si articola in altri tre capitoli, ognuno dei quali dedicato ad una scrittrice; così si scopre che, mentre per la narrativa di Francesca

Duranti si può parlare di «microcosmo affettivo», strutturato «sulla difficoltà comunicativa e relazionale, sull'ambiguità e conflittualità sentimentale» (p. 115), per quella di Francesca Sanvitale si può parlare di «simbiosi e devastazione» in rapporti in cui si stabilisce una simbiosi oppressiva che «in un pericoloso scambio delle parti tra madre e figlia, impedisce lo sviluppo di un'identità autonoma o provoca la perdita, il vuoto d'identità dell'una a favore dell'altra.» (p. 147). Identità e conflitto tra madre e figlia sono, invece, gli ambiti entro i quali si muove la narrativa di Clara Sereni, cui si riconosce di dar voce alla «lingua perduta delle donne» attraverso il «privilegio della scrittura» (p. 149).
Le tre autrici indagano e, talvolta, sciolgono la complessità del legame madre-figlia, evidenziando ognuna aspetti peculiari dell'identità femminile e del vincolo familiare. Quel che appare certo è lo spazio conflittuale di tale rapporto, cui si lega spesso nei lavori delle autrici un'ambivalenza oscillante tra identificazione e differenziazione, cui fa da sfondo la compresenza o l'alternanza di moti affettivi contrastanti, come nelle opere della Duranti. Un confronto tra due femminilità che conduce a lacerazioni e squilibri e quindi a simbiosi oppressiva, che, a sua volta, può condurre a scambi di ruolo fino ad arrivare ad azioni di violenza e crudeltà, è quello rappresentato in alcune opere della Sanvitale. E tuttavia l'accettazione reciproca dei due soggetti della diade che, superati aspri confronti e aperti contrasti, ristabiliscono l'armonia perduta, non è da escludersi, come talvolta avviene nella produzione della Sereni. Pur nella diversità di formazione e di processo creativo, è possibile rilevare, tra le opere delle tre autrici in esame, degli elementi comuni, in particolare per quanto riguarda il rapporto tra scrittura e vita. Particolarmente presente è la dimensione autobiografica attraverso la quale, in declinazioni diverse, si esprimono le tre scrittrici. Ad essa si unisce la contaminazione dei registri, particolarmente presente in Clara Sereni, che indirizza il processo mnemonico collegato all'esperienza individuale verso il contesto storico-sociale generando quella «inscindibilità del legame tra privato e pubblico» (p. 179), che risulta essere elemento evidentemente comune alle tre letterate. Il lavoro di Carla Carotenuto appare prezioso per le sue caratteristiche strutturali (nelle sue due parti, teorica e dell'analisi testuale) e per il suo portato di novità in un ambito particolare e mai sufficientemente indagato, soprattutto sul fronte letterario femminile contemporaneo, che si rivela essere denso di informazioni, stimoli e spunti critici di grande interesse.

Ilaria Puggioni

Ambra Carta
Il cantiere Italia: il romanzo. Capuana e Borgese costruttori
Palermo
Edizioni :duepunti
2011
ISBN: 978-88-8998-775-9

«Questo libro nasce dalle riflessioni intorno a due momenti della nostra letteratura nazionale. Due momenti caratterizzati da uno straordinario dibattito culturale che vide gran parte degli intellettuali del tempo impegnati nella ridefinizione del proprio ruolo e nel rinnovamento dei modelli e delle forme letterarie, e i decenni postunitari e gli anni Venti del Novecento accomunati dalle parole d'ordine *rifondazione, rinnovamento, edificazione, ricostruzione*» (p. 7). Questa la dichiarazione programmatica con cui Ambra Carta, ricercatrice dell'Università di Palermo, apre il volume intitolato *Il cantiere Italia: il romanzo. Capuana e Borgese costruttori*, edito nel 2011 dalla casa editrice palermitana :duepunti.
Il cantiere Italia è un cantiere ancora aperto, fuor di metafora: l'Autrice non offre volutamente un quadro compiuto sull'argomento, soffermandosi a ragionare sin dalla *Premessa* su come due intellettuali così diversi sotto il profilo teorico e letterario e distanti nel tempo, come Luigi Capuana e Giuseppe Borgese, abbiano condiviso «lo stesso processo di formazione. Un processo di formazione […] che ha nella *Storia della letteratura italiana* di Francesco de Sanctis un riconosciuto archetipo narrativo» (p. 11). A partire da questa fondamentale esperienza, l'attività intellettuale di Capuana e Borgese contribuisce infatti, secondo l'Autrice, alla nascita e alla rinascita del romanzo nazionale, attingendo dai fermenti culturali italiani, regionali ed europei. La riforma letteraria che Capuana propone negli anni postunitari e Borgese ripropone nuovamente negli anni Venti del Novecento si basa principalmente sull'osservazione della realtà contemporanea e sull'introduzione di nuovi modelli artistici, estetici e stilistici in cui la Nazione possa rispecchiarsi. Ambra Carta nel primo capitolo del saggio, intitolato *Eredità/ritorni. Questioni* generazionali, dopo aver delineato il quadro socio politico e culturale di riferimento, si sofferma su Francesco de Sanctis, promotore del rinnovamento postrisorgimentale sulla cui linea si innesterà il lavoro di Capuana e Borgese. La teoria innovatrice di De Sanctis condensa due ideologie che coniugano il passato con il presente in vista del futuro: il realismo di Zola e il romanzo sperimentale da una parte e il romanzo storico dall'altra. La rinascita culturale e civile dell'Italia unita si estrinseca attraverso la costruzione di una letteratura nazionale moderna, eco della società contemporanea, basata su un moderno metodo di analisi della realtà e una tecnica narrativa adeguata ai più recenti strumenti di conoscenza. In questo senso si orientano i romanzi di Luigi Capuana *Giacinta* (1879-86-89) e *Rassegnazione* (1907), che «testimoniano l'impegno di Capuana per la nascita del romanzo italiano contemporaneo nel quale la costruzione formale e l'oggetto narrativo concorrono a creare un'opera perfetta ovvero un'opera dai *caratteri viventi*» (p. 22). Allo stesso modo, Borgese, sin dalla *Avvertenza* di *Tempo di edificare* (1923), riprende le direttive desanctisiane, riformulando, attraverso il romanzo e per *trasfigurazione*, le corrispondenze tra Vita e libro e letteratura e realtà. I modelli di riferimento sono Verga, Tolstoj, Manzoni, nei cui testi la costruzione estetica dell'architettura narrativa corrisponde alla pratica etica di una letteratura utile ad incidere sulla società. Così come avviene nel romanzo borgesiano *Rubè* (1921), che coniuga la tematica contemporanea dell'inettitudine con l'impianto strutturale del romanzo sperimentale. Lo sforzo è quello, secondo l'Autrice, di «rinsaldare i vincoli con la società e la storia, realizzando implicitamente il progetto desanctiano, e impegnarsi sul piano del rinnovamento artistico, ognuno con modalità e strumenti differenti» (p. 13).

Dopo la *Premessa*, l'Autrice procede verso una bipartizione del saggio, dedicando a Capuana i primi tre capitoli e a Borgese i successivi tre. Nel capitolo *Quale romanzo per la modernità italiana? L'itinerario critico di Luigi Capuana*, Carta sottolinea come l'itinerario critico e letterario del siciliano Capuana si sia progressivamente emancipato all'insegna del desanctismo da una parte e dell'europeismo dall'altra. Capuana capisce presto che la questione del romanzo è strettamente legata a quella nazionale, e per rappresentare il vero e il reale nel romanzo italiano contemporaneo non può che attingere direttamente al serbatoio di influssi e specificità regionali che la sua isola gli offre.
L'apertura del romanzo a nuovi temi quali le nevrosi e le debolezze dell'uomo contemporaneo si ritrovano in molte prove narrative di Capuana: *Profumo*, *Sfinge*, *Il Marchese di Roccaverdina* e *Rassegnazione*. Infatti, nel terzo capitolo, *La scommessa di Luigi Capuana. Il Marchese di Roccaverdina: tra scienza e fede*, Ambra Carta prosegue il discorso concentrandosi particolarmente sull'interesse sempre più manifesto in Capuana a sondare la coscienza umana, far emergere dal sostrato verista le paure e le tensioni della coscienza moderna, dell'uomo novecentesco. Come dimostra del resto *Il Marchese di Roccaverdina*, in cui, come scrive Carta, «dal romanzo della necessità si passa adesso al romanzo della probabilità, nel quale l'intera architettura narrativa non poggia più sulla certezza di leggi di causa ed effetto inderogabili e il romanzo ripropone lo smarrimento del personaggio-uomo di fronte a una realtà ridotta a mistero» (p. 42).
Tema quest'ultimo al centro del quarto e ultimo capitolo dedicato a Capuana, *L'ultimo Capuana. Oltre D'Annunzio*. Qui Ambra Carta approfondisce l'aspetto legato alle posizioni assunte da Capuana circa la diffusione in Italia delle idee antipositiviste e della cultura del bello e del sublime di cui D'Annunzio è capofila. Capuana oppone a questa possibilità incipiente la cultura di matrice desanctisiana, che vede nell'opera d'arte un'unità vivente costituita da forma e contenuto. Fedele a questa direzione, il lavoro di Capuana volge ad adeguare la scrittura al soggetto romanzesco, ancor prima di quanto fece D'annunzio nella *Vergine delle Rocce* (1895). *Rassegnazione* (iniziato nel 1894 ma pubblicato in volume solo nel 1907), secondo l'Autrice getterebbe «i ponti con la stagione del romanzo novecentesco, del quale condivide il tema dell'inettitudine e del conflitto padri e figli» (p. 63).
Questo espediente teorico e ideologico viene ripreso poi in *Rubè* da Borgese, autore a cui è dedicata la seconda parte del saggio di Ambra Carta. Nel primo capitolo di questa sezione, *Ricostruire, edificare: il modello critico di G.A. Borgese*, Ambra Carta delinea velocemente il contesto di riferimento in cui Borgese fonda la rivista «Hermes» (1904), influenzato da De Sanctis, Benedetto Croce e Gabriele D'Annunzio. Borgese si impegna nel cercare di definire una teoria estetica e una poetica letteraria che sia caratterizzante di se stesso come intellettuale romantico, e che metta in relazione, sulla scia di De Sanctis e Capuana, la tradizione letteraria con gli stimoli della contemporaneità. Per questo, Borgese aspira al risorgimento della classicità come balsamo per salvaguardare la società dal cattivo gusto imperante. A questo proposito, lo scrittore predilige le grandi costruzioni romanzesche del passato, che ripropone negli anni Venti con l'intento di aprire una nuova stagione letteraria e dare voce ad una generazione di scrittori che inneggino alla funzione etica ed estetica della critica. In linea con De Sanctis, il romanzo di Borgese vuole inserire il testo nel suo divenire storico, prestando particolare attenzione alla dimensione sociologica e storica delle opere da cui far emergere le contraddizioni del presente. Il progetto della *riedificazione* borgesiana viene delineato sin dalle pagine della *La Vita e il Libro* (1910) e poi in *Golia* (1937), in cui il siciliano incita alla *costruzione* e *edificazione* di una letteratura che trova i suoi modelli di riferimento in Dante, Machiavelli, Leopardi, Manzoni. Il ritorno ai padri della tradizione ha per Borgese il significato di una ricostruzione non solo letteraria ma soprattutto morale, politica e civile della Nazione: è il segno di una vocazione utopica rivolta al sogno di un'umanità rinnovata attraverso l'esemplarità dei modelli del passato (p. 82). Come per Capuana, anche per Borgese non c'è poesia dove non c'è coscienza; e l'ispirazione artistica non è disgiunta dal sentimento dell'individuo stesso: l'opera d'arte è inseparabile dal contesto in cui viene creata poiché la letteratura è vita.

Nel secondo capitolo dedicato a Borgese e intitolato *Lo scrittore e le forme,* l'Autrice sottolinea come nel 1923 Borgese reintroduca Verga, inaugurando un nuovo tempo letterario, una nuova generazione di scrittori capaci di "esplorare il petto" dell'umanità, come diceva De Sanctis. E così avviene nel romanzo *Rubè*, specchio della società contemporanea, di cui l'Autrice offre un'approfondita analisi: *Rubè* è infatti il ritratto dell'uomo senza identità, che si arrovella quasi in forma delirante ma non riesce mai a trovare delle risposte. La realtà è un cumulo di macerie, ma lo scrittore cerca di mettere a nudo la coscienza di un'intera generazione che deve fare i conti con il suo tempo difficile. All'uomo non resta altro che rifugiarsi nell'utopia di un mondo migliore, anzi nell'*Utopia del tempo nuovo*, titolo conclusivo del saggio inconcluso di Ambra Carta, in cui si auspica la rinascita di un tempo nuovo che rifiorisca dalle ceneri del tempo passato: «alla fine del suo itinerario intellettuale, seduto in treno di fronte al "viaggiatore sconosciuto" verso il quale "si sentì oscillare come un ago di bussola" Filippo, un buon a nulla! Un intellettuale, un senza nome, dirà tra sé: "Il compito del rinnovamento spetta agli uomini falliti, come me", presagendo la rinascita del tempo a venire» (p. 101).

Elena Porciani

Claude Cazalé Bérard
Il romanzo in-finito
«Testo e senso»
n. 13, 2012
ISSN: 2036-2293

A compimento delle iniziative avviate lo scorso anno per il centenario della nascita di Elsa Morante sono in via di pubblicazione vari contributi critici che, grazie al rinnovato slancio nello studio dei materiali donati dagli eredi all'Archivio Morante della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, stanno decisamente ampliando l'orizzonte testuale dell'opera della scrittrice.
In un simile panorama, quanto mai *in fieri*, particolare rilevanza riveste un articolo di Claude Cazalé-Bérard dedicato a quello che sino a poco tempo costituiva una sorta di testo fantasma della parabola narrativa della scrittrice: *Senza i conforti della religione*. Morante vi lavorò a partire dal 1958 e ancora nei risvolti di sovraccoperta del *Mondo salvato dai ragazzini*, nel 1968, ne annunciava la futura pubblicazione, sebbene le ultime carte siano datate al 1964. Con l'esaurirsi dell'ispirazione, tuttavia, il manoscritto non cessò la sua sotterranea azione nella fucina compositiva morantiana, come dimostra il fatto che nomi, situazioni e motivi del manoscritto siano confluiti nella *Storia*, ad esempio l'ambientazione romana e il sistema dei personaggi incentrato su due fratellastri.
Cazalé Bérard ben illustra tale dinamica, offrendo anche una puntuale descrizione genetica del testo; tuttavia, l'interesse metodologico del saggio risiede soprattutto nel sottoporre all'attenzione dei morantisti un approccio su cui vale la pena di soffermarsi. La studiosa si è concentrata sia sulle «relazioni intertestuali del testo con le altre opere dell'autrice (versioni manoscritte e edite dei romanzi, racconti, raccolte, poetiche, saggi…)» sia sulle «relazioni extratestuali (fonti, modelli di riferimento, biblioteca disponibile della scrittrice…)» (pp. 9-10). Ciò significa che la scelta di metodo è stata quella di espandere il *corpus* analizzabile al di là dei confini stabiliti dall'intenzione dell'autrice, estremamente selettiva e accurata, com'è noto, nel volere esercitare un controllo a trecentosessanta gradi sulle proprie opere, e di farlo non limitandosi a studiare le varianti e gli strati dei lavori pubblicati, ma prendendo in esame il testo per eccellenza rimasto al livello di progetto non concluso. Si tratta di una decisione tutt'altro che banale o scontata in ambito morantiano, che fa ben sperare che, così facendo, si sia individuata la *via regia* per arricchire il discorso critico sulla scrittrice: non parificando gli esiti artistici dell'edito e dell'inedito, ma mettendo in pratica anche nel caso di Morante una metodologia finalmente rigorosa, filologicamente avvertita, per fini interpretativi. D'altro canto, proprio la felice collaborazione di filologia ed ermeneutica dovrebbe rinvigorire la necessità di indagare le relazioni extratestuali in senso comparatistico, in modo da collocare Elsa Morante nell'orizzonte intellettuale che le compete, un orizzonte che trascende i confini dell'italianistica.

Ada Maria Di Cicco

Alessandro Cazzato
Musica, Mistero e Mito. Antonio Fogazzaro
Bari
Florestano Edizioni
2011
ISBN: 978-88-95840-65-9

«La vita senza musica pare incompleta», scrive Antonio Fogazzaro nel 1891 ad una amica americana. Allo stesso modo l'esame della sua produzione letteraria risulterebbe incompleto senza un confronto con l'arte musicale, che ha da sempre avuto un fascino profondo, sregolato e morboso nell'opera dello scrittore. Proprio da queste considerazioni nasce *Musica, mistero e mito*, volume che raccoglie gli interessanti studi di Alessandro Cazzato, letterato e musicista barese, il quale considera la musica come elemento tutt'altro che marginale dell'opera letteraria di Fogazzaro, ne intuisce la portata e anzi la utilizza come una lente di ingrandimento attraverso cui guardare e valutare complessivamente la poetica e l'ideologia dell'artista; a questo scopo ne ripercorre romanzi, racconti, versi e considerazioni estetiche.
Cazzato parte dall'origine della passione di Fogazzaro per la musica e la ritrova dapprima nella figura del padre, che però vieterà al figlio di intraprendere la carriera di musicista, e poi nella futura casa dello scrittore, divenuta un centro di attività musicale grazie alle esibizioni al pianoforte della moglie, della figlia e di altri dilettanti o musicisti noti. Quindi avvia l'analisi critica vera e propria soffermandosi sui romanzi e sui racconti, in cui «ogni presenza musicale rappresenta l'occasione di incontro tra lo scrittore del reale […] e la Musica» (p. 22): da *Malombra* a *Leila*, senza tralasciare la raccolta *Fedele e altri racconti*, la musica si manifesta come forma di espressione del reale e viene impiegata da Fogazzaro come linguaggio parallelo alla scrittura, nella caratterizzazione psicologica dei personaggi, nelle descrizioni di tipo geografico e ambientale e anche come forma di comunicazione sovra-sensibile tra mondo reale e mondo trascendente.
L'arte musicale assume un ruolo egemone nella produzione in versi. Fogazzaro auspica un rapporto naturale e autentico tra poesia e musica: da qui il poemetto *Miranda*, ma soprattutto le *Versioni dalla Musica*, poesie ispirate ad alcuni brani di Boccherini, Martini, Clementi, Chopin, Beethoven, Bach e Schumann: veri e propri intermezzi, riportati in gran parte da Cazzato, in cui Fogazzaro cerca di definire in versi le impressioni derivate dall'ascolto musicale, traducendo i suoni in parole e immagini con lo scopo di rendere esplicito il contenuto musicale. In realtà, come aggiunge Cazzato, se è vero che la poesia può svelare il contenuto sentimentale della musica, tale contenuto viene inevitabilmente filtrato dalla personalità del poeta: «rappresentando artisticamente l'interiorità d'animo dello scrittore […] la poesia dischiude un unico possibile senso, un solo contenuto. L'estrinsecazione del significato a cui si sottopone la musica attraverso la parola non lascia più spazio all'immaginazione» (p. 69).
A tal proposito, molto interessante è il capitolo in cui lo studioso riflette sul rapporto tra musica e sentimento: partendo dal fatto che «cercare nella musica la presenza di sentimenti ed emozioni non sarebbe altro che riversare su di essa le proprie personali aspettative» (pp. 70-71), ne deduce che la corrispondenza sentimentale ed emotiva tra compositore e ascoltatore non è poi così certa e sicura; infatti, pur tenendo presente la "naturalità" della musica, cioè il fatto che essa richiama il subcosciente per rievocare in noi un determinato stato d'animo o sentimento, Cazzato sottolinea come il linguaggio musicale sia influenzato dalle particolari situazioni storiche e sociali; quindi, la musica di un determinato periodo storico sarebbe inevitabilmente frutto di un equilibrio tra "naturalità" e "convenzionalità". Inoltre, non va dimenticato che ogni sentimento viene percepito in maniera diversa non solo da individui differenti ma anche in base alle particolari circostanze della vita, per cui il «malessere» (p. 74) in alcune traduzioni poetiche, e in particolar modo nelle *Versioni*

di Fogazzaro, nascerebbe proprio dal voler riconoscere nella forma musicale contenuti facilmente inseribili in categorie stereotipate; il rischio è quello di dar vita non a una “traduzione” ma a un “tradimento”, poiché il fascino della musica è dovuto in primo luogo all’interiorità soggettiva, da cui l’espressione musicale prende forma in maniera involontaria ed istintiva. Quindi, conclude Cazzato, se vi è un sentimento in musica, esso viene trasmesso inconsapevolmente dall’autore, ma non per questo risulta avvertibile e recepibile allo stesso modo dal fruitore.
Lo studioso si sofferma poi sul saggio *Il Dolore nell’Arte,* in cui, ripercorrendo la strada del primo romanticismo tedesco, Fogazzaro riconosce la diversità della musica rispetto alle arti mimetiche. Essa infatti non deriva da un modello diretto della natura: il musicista, come afferma anche Novalis, «cava l’essenza dell’arte sua da se stesso» (p. 87); proprio in questa diversità lo scrittore riconosce il significato più alto della musica, cioè quello di essere una forma di comunicazione non appartenente al mondo reale e fuori dalla portata del limitato pensiero umano. Così la musica diventa per Fogazzaro il linguaggio dell’avvenire, il veicolo espressivo più perfetto al quale la lingua e l’intelletto umano possano tendere; rappresenta per ogni essere la via privilegiata di illuminazione spirituale, la voce più intima e la «testimonianza viva e immanente della “scintilla divina” che è in noi e che solo l’artista sa riaccendere e rinvigorire» (p. 90).
Ma la musica, per Fogazzaro, ha un ruolo privilegiato anche nell’estetica del dolore: essa è il limite ultimo della rappresentazione artistica, la massima realizzazione del Dolore nell’Arte, poiché la rappresentazione perfetta del dolore, che è la forma d’arte ideale, consisterà nella sua resa più pura, ovvero nella forma che solo la musica, pura perché disgiunta dalla parola, è capace di suscitare.
L’analisi di Cazzato si conclude con il racconto *Màlgari,* in cui viene svelato il significato più profondo della musica intesa come mistero e linguaggio futuro dell’anima: Fogazzaro riprende il poema nazionale finnico (il *Kalevala*) e l’alta concezione che avevano gli antichi Finni della parola unita al canto (vista come massima realizzazione della sofferenza morale e nobile sublimazione del dolore in arte), per arrivare alla constatazione che «la Musica è Arte del cielo: non appartiene al mondo reale ma è spettro ed intangibile testimonianza del nostro inconscio» (p. 97).
Il messaggio prezioso che Fogazzaro indirizza al lettore è che la musica rappresenta il modello di massima purezza, autenticità e santità verso cui volgere lo sguardo. E anche lo studio di Cazzato si conclude con un messaggio e con un invito, quello di riscoprire la reale importanza della Musica intesa come forma suprema dell’arte: l’unica in grado di farsi espressione del dolore impersonale e insieme da sempre elemento di preghiera e di speranza «nell’ordine ideale di un mondo sul quale si apre la porta di uscita delle generazioni umane» (p. 86).

Antonella Santoro

Mariantonia Cerrato
L'alzata d'ingegno. Analisi sociolinguistica dei romanzi di Andrea Camilleri
Firenze
Cesati
2012
ISBN: 978-88-7667-441-9

Ne *L'alzata d'ingegno* Mariantonia Cerrato prende in esame la narrativa di Andrea Camilleri dal punto di vista linguistico, mettendo a fuoco quello che si può considerare l'elemento più vistoso ma ancora poco indagato dalla critica. Il linguaggio dialettale costituisce una componente fortemente caratterizzante della scrittura camilleriana che suscita nel lettore allo stesso tempo curiosità, titubanza per la difficoltà di comprensione e forse ancor più diffidenza rispetto all'impiego del dialetto in letteratura. Scopo di questo lavoro è rivalutare l'opera dello scrittore agrigentino dall'ottica del linguaggio.
La studiosa precisa subito la natura composita della lingua camilleriana: un misto di elementi italiani e dialettali, a volte distinti e a volte intrecciati tra loro, e una varietà di registri diversi. Fin dalle prime pagine di questa monografia il linguaggio camilleriano viene inquadrato nella sua particolare impronta orale, che lo rende originale e inconfondibile. Non a caso viene definito emblematicamente «lingua *parlata*, ma *scritta*» (p. 87), espressione che chiarisce molte cose sullo stile camilleriano. Innanzitutto il valore affettivo che la lingua riveste per l'autore come riflesso culturale del suo vissuto (in senso pirandelliano, a dirla con la studiosa). Tuttavia, come Mariantonia Cerrato sottolinea, la scelta linguistica camilleriana non può essere ricondotta solo ad una volontà mimetica o ad un sentimento nostalgico verso il proprio mondo, ma in particolar modo al piacere per l'affabulazione e l'invenzione narrativa, che porta la sua scrittura verso una continua elaborazione, tanto degli intrecci quanto del linguaggio (in tal senso, puntualizza Cerrato, è linguaggio non «artefatto» ma «artificialmente costruito», p. 45). Non a caso il linguaggio composito camilleriano matura nel corso del tempo, acquisendo man mano una sempre maggiore consapevolezza e disinvoltura espressiva.
Da quest'attenta analisi sociolinguistica si evince inoltre che parlare di linguaggio non significa limitarsi ad un aspetto circoscritto e marginale della narrativa camilleriana, ma significa entrare nell'essenza dei testi. Difatti, la lingua contribuisce sempre più alla caratterizzazione dei personaggi, ovvero, parafrasando Cerrato, si può dire che nel comportamento linguistico si riflette il profilo socio-culturale dei parlanti (p. 119). Valgano da esempio i due casi limite della serie poliziesca qui presi in esame: da un lato, il linguaggio poliedrico di Montalbano e, dall'altro, quello maccheronico, dagli effetti comici di Catarella. E inoltre l'uso alternato del dialetto e dell'italiano diventa anche un fattore di riconoscimento del vero e del falso (della verità effettiva e di quella ufficiale), meccanismo riscontrabile soprattutto nei romanzi storico-civili (p. 38).
Si capisce allora che quest'analisi mirata e puntuale mostra una complessità di competenze che, oltre all'ambito strettamente dialettologico e sociolinguistico, investono anche quello letterario. L'opera camilleriana viene presentata in maniera particolareggiata, in base al genere (storico, civile, poliziesco), alle caratteristiche dei personaggi, all'articolazione degli intrecci. E una certa attenzione viene rivolta anche alle traduzioni dei romanzi, fattore di novità nella critica camilleriana.
Ma è soprattutto a livello sociolinguistico che naturalmente si trovano gli spunti più interessanti. La studiosa in una trattazione teorica molto specifica presenta le principali nozioni di sociolinguistica (in particolare i fenomeni del *code switching*, *code mixing*, ibridazione); in più offre un quadro dinamico della lingua tracciando la distribuzione dell'italiano e del dialetto a livello nazionale, attraverso le indagini ISTAT e *Doxa*; e infine analizza l'effettivo repertorio linguistico siciliano dal punto di vista storico nonché fonetico, lessicale e morfosintattico. Dalle sue indagini si evince

l’esistenza oggi di un *continuum* italiano/dialetto, un uso misto della lingua che diventa vera e propria risorsa culturale.
Nell’ultima parte della monografia la studiosa compie una dettagliata analisi testuale, alla luce delle osservazioni teoriche esposte in precedenza, dimostrando l’abilità dello scrittore agrigentino nel destreggiasi fra l’italiano e il dialetto, investendo allo stesso modo i numerosi documenti (lettere private o ufficiali, articoli di giornale) presenti in larga misura soprattutto nei romanzi storico-civili, e le situazioni più propriamente narrative (dialoghi, monologhi, commenti ecc.) tratte in particolare dai romanzi polizieschi, dove il linguaggio camilleriano contribuisce a connotare fortemente anche i personaggi minori.
Da Camilleri Mariantonia Cerruto si spinge verso un’ulteriore indagine sociolinguistica: la rivalutazione dei dialetti avvenuta negli ultimi trent’anni soprattutto attraverso la letteratura e il cinema come forma di risarcimento delle realtà culturali periferiche, dopo la fase di omologazione economica, culturale, sociale e linguistica avvenuta nel corso del Novecento in Italia.

Simone Rebora

Giovanni Alfredo Cesareo
La vita di Giacomo Leopardi
A cura di Elisabetta De Troja
Firenze
Edizioni Remo Sandron
2011

A breve distanza dalla pubblicazione del *best-seller* di Pietro Citati, la casa editrice Remo Sandron di Firenze rispolvera una *Vita di Giacomo Leopardi* vecchia di 109 anni, eppure sotto molti aspetti ancora straordinariamente attuale. Il primo elemento messo in evidenza dalla curatrice del volume, Elisabetta De Troja, è il forte radicamento del lavoro di Giovanni Alfredo Cesareo nel dibattito culturale del suo tempo. Siamo infatti nel 1902, al culmine di un periodo di deciso rinnovamento nelle metodologie degli studi letterari, sempre più improntate alla concretezza e stabilità della ricerca scientifica. Ma soprattutto gli ultimi anni dell'Ottocento sono quelli in cui «[l]a patologia entra nella letteratura» (dall'*Introduzione* di Elisabetta De Troja, p. 5), e la ricostruzione della vita di Giacomo Leopardi operata dal Cesareo si rifà abbondantemente alle recenti proposte del Lombroso e del Patrizi, pur distinguendo la sua impostazione per alcuni tratti fondamentali.
Sulla scia del *Saggio psico-antropologico su Giacomo Leopardi e la sua famiglia* pubblicato nel 1896 da Mariano Luigi Patrizi, erano sempre più numerosi i critici che, sullo scorcio del primo Novecento, intendevano porre fine a quella «idea di una genialità come astratto dono dominato da fremiti apollinei» (p. 6). Per questo motivo, si andava a studiare la sua vita fin nei più reconditi particolari, per individuare non tanto le applicazioni del suo sistema filosofico o le ispirazioni della poesia, quanto piuttosto le cause psico-fisiologiche delle sue opere. Ulteriore conseguenza, era la particolare importanza riconosciuta a determinati episodi della vita di Leopardi, che, da momenti significativi per un'indagine critica, divenivano tappe inevitabili in ogni ricostruzione storico-biografica. In questo, Cesareo non pare distinguersi dai suoi contemporanei, citando i soliti (e ormai risaputi) episodi, ma inserendoli piuttosto in un sistema interpretativo diverso, meno deterministico. Le deficienze fisiche sono tutte riportate a «una nevrastenia in atto e viva da sempre» (p. 21), mentre ancora più a fondo si situa una specie di malattia del pensiero, frutto di un temperamento fortemente egocentrico: «"il sentimento di sé" in perpetuo conflitto col dolore per la deformità fisica» (p. 23) è la vera causa del suo pessimismo universale.
Ma in molti altri passaggi, anche quando persegue un intento critico, la posizione di Cesareo si uniforma più coerentemente con quelle dei suoi contemporanei. Elisabetta De Troja coglie questa occasione per realizzare una sintetica ma esaustiva panoramica sul dibattito culturale di quegli anni, nell'ambito degli studi leopardiani ma non solo. Il confronto si apre anche alle più aggiornate proposte, con l'intento comunque di confermare l'originale pregnanza critica di quegli studi ormai centenari. Ad esempio, quando Cesareo adduce i mali del giovane Leopardi a una forma di «rachitide», «come effetto di nozze fra consanguinei e di infermità nervose da parte di antenati» (p. 12), la curatrice del volume gli oppone la proposta di Pietro Citati, che fa invece riferimento alla «tubercolosi ossea (o morbo di Pott)» (p. 14). Eppure l'approccio metodologico del critico siciliano conserva anche qui la sua carica innovativa, innestandosi su quella linea di studi fisiologici ancora oggi praticata, che segue le originali intuizioni di Wilhelm Dilthey.
L'immagine che di Leopardi ne risulta, non è per niente apologetica o celebrativa: sempre in affinità con le più rivoluzionarie proposte dei suoi anni, Cesareo interpreta buona parte delle creazioni poetiche del recanatese come frutto più del pensiero che del sentimento. Una posizione straordinariamente affine alla definizione nietzschiana di un Leopardi filologo-poeta, ma anche anticipatrice delle più recenti proposte di Sergio Givone, per il quale lo sguardo leopardiano «non è, in effetti, un sguardo sul nulla ma *dal nulla*» (p. 19).

Ma al centro dell'obbiettivo di Cesareo non vi è solo la figura di Giacomo. «Tutta la famiglia si staglia all'interno di un quadretto di genere primo Ottocento, tracciato all'insegna di Joseph de Maistre» (p. 10). Tra i familiari spicca in prima fila il padre Monaldo, «l'uomo dall'orgoglio smisurato ma anche dalla profondissima pigrizia» (p. 9), la severa madre Adelaide, il cui «profilo abilmente spietato [è] ancora più immerso nella psicopatologia» (*ibidem*), e anche, in un piano non così secondario, la sfortunatissima e intelligente sorella Paolina.
Prima di passare alla lettura del testo, una sintetica nota biografica introduce alla figura del suo autore, eterno avversario della scuola carducciana, prolifico poeta e drammaturgo, in bilico tra i dettami positivistici e il sempre più preponderante insegnamento desanctisiano. Certo questa *Vita* del Cesareo aggiungerà pochi elementi alla ricostruzione di una vicenda umana e letteraria già studiatissima, ma oltre alle motivazioni dapprima evidenziate, la lettura è consigliabile anche per il piacevole impianto narrativo, erudito ma mai pedante, sempre pronto a scatti improvvisi, a un coinvolgimento diretto nelle vicende. E mentre sulla figura di Giacomo la penna si fa spesso fredda e scientifica, il confronto con Monaldo stimola un approccio più simpatetico (pur nella condanna etica): «Co' figli il conte Monaldo, buon diavolaccio in fondo, era tenero e, quanto poteva, condiscendente» (p. 46); «Così pensava e scriveva Giacomo Leopardi […]: il conte Monaldo leggeva e gongolava» (p. 48). Un simile (e certo più accorato) trattamento è riservato alla sorella Paolina: «Povera Paolina! Piccola, nera, magra, col naso a dispettosa, un po' gobba, era una buona creatura, che adorava il fratello maggiore e i romanzi» (p. 72). La narrazione, poi, è capace di spunti ironici, anche quando è intenta alle più delicate indagini psicologiche: «Mandato un commovente saluto alla patria [Recanati], "questa porca città, dove non so se gli uomini sieno più asini o più birbanti", il 26 aprile del 1827 Giacomo fu di nuovo in Bologna» (p. 87). Ma proprio l'intento critico spinge spesso la prosa a passaggi di eccessiva (ma ancor più espressiva) colloquialità, specie quando intenta a dimostrare le sue tesi: «Andiamo, via! Il Leopardi, quando non si trattava di sé, rideva di quelli che s'innamoravano» (p. 117).
L'impianto complessivo è semplice e lineare. Dopo una premessa programmatica e un primo capitolo di carattere storico, la focalizzazione si concentra gradualmente sulla famiglia e la persona di Giacomo Leopardi. Il corpo centrale del libro ripercorre la sua vita nelle tappe principali, servendosi in larga parte dell'epistolario, di alcuni brani dello *Zibaldone* (in quegli anni, ancora fresco di pubblicazione), e senza disdegnare alcune brevi analisi dei testi poetici. L'ultimo capitolo, invece, riassume in maniera ancora più stringente la tesi del Cesareo («Il Leopardi fu un sensitivo fortemente intellettuale», p. 159), rafforzando la sua polemica nei confronti delle posizioni di molti contemporanei.
Il testo è accompagnato dalle note della curatrice, che, se per la maggior parte si limitano a fornire puntuali informazioni sui personaggi e le opere citate dal Cesareo, soprattutto nell'ultimo capitolo aiutano a individuarne le allusioni implicite e i bersagli polemici.

Giuseppe Lo Castro

Pietro Chiari
La commediante in fortuna
A cura di Valeria G.A. Tavazzi
Roma
Edizioni di Storia e Letteratura
2012
ISBN: 978-88-6372-415-8

«Liberare la nostra letteratura da uno dei suoi fantasmi» (p. LI): con quest'obiettivo Tavazzi ha ripubblicato un romanzo di Pietro Chiari, *La commediante in fortuna* del 1755. Lo scrittore bresciano per quasi due secoli dimenticato, o menzionato solo come commediografo e rivale di Goldoni, s'è conquistato negli ultimi decenni l'etichetta di primo romanziere italiano moderno e per questa via è stato oggetto di un certo interesse da parte della critica. E tuttavia della ventina di opere narrative a lui attribuibili solo tre, *La filosofessa italiana*, *La donna che non si trova* e *L'uomo d'un altro mondo*, erano fin qui state riproposte in edizioni moderne e affidabili (per tacere di due edizioni, variamente rimaneggiate, della sola *Giocatrice di lotto*); gli altri numerosi romanzi rimangono difficilmente reperibili in stampe di oltre due secoli fa, sparsamente dislocati nei fondi di biblioteche diverse. Alla rarità delle opere si accompagna poi la pluralità delle fortunate edizioni settecentesche, non tutte egualmente attendibili. In tal senso una nuova edizione si impegna anche a stabilire un testo di riferimento e Tavazzi, d'altronde, in un'accurata *Nota al testo*, dopo aver segnalato le varie edizioni dimostrando – cosa necessaria ma, ahimè, non scontata – di conoscerle per visione diretta, sceglie opportunamente il criterio di pubblicazione della prima edizione: «La scelta di riprodurre l'*editio princeps* risponde innanzitutto alla volontà di restituire il testo nella pienezza delle sue sfumature polemiche e militanti» (p. LX). D'altronde un tale criterio, apparentemente non ortodosso, si giustifica a mio parere con ulteriori ragioni e vale per la maggior parte dei romanzi settecenteschi, stampati una prima volta e poi subissati da riedizioni incontrollate, perlopiù sottratte alla sorveglianza autoriale. Il romanzo cioè, salvo qualche caso di grande fortuna commerciale che impone aggiunte o continuazioni, è all'origine genere basso da congedare al più presto e consumare altrettanto rapidamente, su cui quindi allo scrittore non vale la pena di tornare a correggere.
La scelta di ristampare proprio *La commediante in fortuna* non risponde tanto a una valutazione di gusto, quanto a un interesse storico-culturale: Tavazzi ha optato per un'opera che ricostruisce ambienti figure e situazioni della Venezia teatrale del Settecento, consentendo, grazie alle delucidazioni della documentata introduzione critica, una visione quasi dall'interno dell'acrimonioso dibattito intorno ai teatri, agli attori, agli autori e ai *pamphlets* del tempo. E l'interesse di questa *Commediante*, più che sulla natura del romanzo, sembrerebbe risiedere nel delucidare l'antico tema storiografico della polemica Goldoni-Chiari.
Riprendendo alcuni spunti di Ortolani, la curatrice ricostruisce l'identità di una serie di personaggi e compagnie teatrali messe in scena nel romanzo. A queste la protagonista-narratrice, una rivisitazione della grande attrice goldoniana – ma anche chiariana – Marliani, dà volto e carattere, concentrandosi ad esempio nell'esibizione accurata dei ritratti. Il personaggio è quindi reso riconoscibile e giudicato stuzzicando l'interesse voyeuristico del lettore. Così scopriamo i protagonisti della compagnia di Girolamo Medebach, la caricatura dell'antichiariano Stefano Sciugliaga in Garmogliesi, attraverso cui si attacca Goldoni, e la messa in berlina della «cricca di Zorzi e Giacomo Casanova», in un capitolo di ritratti peraltro gratuito rispetto alla vicenda narrativa. Su Medebach, scrive Tavazzi, «Chiari compie un'operazione apparentemente controproducente, perché attribuisce al capocomico il merito di un'attività riformatrice che lui stesso cerca di contendere all'avversario» (p. XXIX) Elogiare Medebach che, come ricorda

Tavazzi, è stato Orazio nel *Teatro comico* e forse anche il riformatore del *Prologo apologetico* della *Vedova scaltra*, comporta per Chiari un tentativo di accattivarsi il capocomico che da poco lo aveva assunto al teatro Sant'Angelo, d'altronde deluso, se non tradito, da Goldoni. Così «Chiari otteneva diversi vantaggi. Approfittando dell'elasticità del nuovo genere, pagava un opportuno tributo ai comici che lo avevano portato a un più solido successo; attirava l'attenzione degli appassionati di teatro per smerciare la sua produzione narrativa; faceva circolare un'immagine onorata del lavoro teatrale che a tratti si rivelava piuttosto lontana dalla realtà» (pp. XIX-XX).
In tal senso, aggiungerei, va letta anche la dedica «A tutti gli amatissimi e rispettabilissimi amici suoi», un pegno che allude alla disponibilità della nuova penna ad ergersi a difensore di parte. Il romanzo rivela in tal modo qualcosa in più di se stesso e del proprio porsi come genere d'attualità. I riferimenti a personaggi reali e l'ammiccare al pubblico che li riconosce ci consentono di attestare che esso può porsi al suo esordio anche nell'orbita della satira, oltre che del teatro, confermando la tendenza ad assorbire stimoli e suggestioni dai generi più prossimi. L'allusione fa parte d'altronde di una strategia dichiarata che predispone, specie nel ritratto, i meccanismi di riconoscibilità e sollecita il lettore a una verifica: «e se mai qualcuno dei miei leggitori ne avesse contezza, dal ritratto esattissimo, che qui mi piace di farne, decida egli se io son veritiera» (p. 92).
Del resto *La commediante in fortuna* riecheggia la poetica goldoniana, rivelando quanto dietro la rivalità estrema tra i due commediografi veneziani si nascondano molti elementi di consonanza estetica. Si pone allora una concorrenza sullo stesso terreno, in cui Chiari è solo l'esponente minore, e più risentito, di un indirizzo di trasformazione del teatro e della letteratura in direzione di una moderna rappresentazione delle contraddizioni mondane. E così ad esempio, la commediante riferisce di un rapporto goldoniano tra Romanzo e Mondo, in un passo ripreso anche da Tavazzi: «potrei giurare d'aver conosciuto un centinajo di persone, che pareano ritratti cavati da qualche Romanzo, quando erano propriamente originali da cui forse erano state cavate le copie de' Romanzi medesimi» (pp. 246-47).
A dispetto dell'impressione di disinvoltura avventurosa dell'intreccio, il romanzo settecentesco conserva dunque un imprescindibile aggancio col vero, secondo l'osservazione diretta dei caratteri e la loro rappresentazione. D'altronde nel calcare la mano sul Mondo questo romanzo, pittura del di per sé curioso ambiente teatrale, si propone di ostentare l'orizzonte del vero più di altri romanzi settecenteschi: «Io presento loro un'istoria veridica de' miei avvenimenti, che in vece di sorprendere colle stravaganze, avrà tutto il pregio di allettare colla verità senza punto annojare con una soverchia artifiziosa lunghezza» (p. 10). E tuttavia la necessità romanzesca dell'intrigo originale e fuori dell'ordinario, permane anche in questa *Commediante*, opera combattuta tra verità e stravaganza, ovvero costretta a difendere la verità delle stravaganze: «Quanti pensano, che sia negli altri incredibile ciò che non è mai avvenuto a loro medesimi, e trattano da Romanzi le storie» (p. 151), può esclamare la protagonista. Ma se si ribadisce che «Non basta che le cose siano sorprendenti per metterle nel numero delle favole» (ivi), si può avvertire nella chiusa che l'opera sarebbe meritoria «se fosse ancora dal principio alla fine una favola» (p. 284), ribaltando il *topos* iniziale e rilanciando la doppia natura del romanzo, insieme vero e stravagante, con lo smascherare sia pure per ipotesi il fondo inventivo dell'opera.
La *Commediante in fortuna* rivendica anche la propria consonanza con la materia teatrale di cui tratta, fino a spingere il *plot* a farsi teatrale esso stesso o a strizzare l'occhiolino al lettore sottolineandone i lati più comici: «Veramente chi leggerà queste memorie, anche senza vederne il titolo confesserà che sono d'una Commediante: perocché la Storia mia ha un intreccio così da Commedia, che sulle Scene Comiche non si potria desiderare di meglio» (p. 189). La protagonista teatrante deve del resto continuamente recitare una parte nella vita per difendersi ricercando, prima di tutto caratterialmente, una via mediana di saggezza e conciliazione tra tentazioni opposte: imprudenza e codardia, presunzione e umiltà, «sommessione» e ardire, «tutto soffrire» e «tutto intraprendere». È il Chiari stesso che, sotterraneamente, vanta la propria abilità di costruttore di intrecci teatrali, e fa del romanzo un mezzo di pubblicità in funzione del proprio successo sulle scene, come giustamente osserva Tavazzi.

Resta da ricordare come, anche aldilà dell'orizzonte storico-teatrale, la *Commediante* costituisca un ulteriore esempio del romanzo settecentesco, insieme vero e stravagante, governato dal caso e dalla ragione, il cui intreccio avventuroso impone continuamente una scelta tra soluzioni e virtù inconciliabili. La protagonista è una giovane donna di qualità, che rivendica il diritto a compiere la propria formazione nel mondo («ho sempre sentito dire che sia non meno giovevole conoscere il buono per imitarlo, che conoscere il cattivo, onde poterlo opportunamente ischivare», pp. 243-44). È il modello pedagogico del romanzo: contro ogni autorità, a partire da quella parentale, il personaggio-donna trascorre dall'ignoranza alla conoscenza. La donna da romanzo settecentesca è alla fine *self made woman*, artefice di un personale rivolgimento sociale («consideri attentamente chi legge da quali tenui sconosciuti principj arrivata io sia alla mia fortuna presente», p. 19); e d'altronde Pietro Chiari, in questo come in altri casi, giunge a sovvertire anche la soluzione matrimoniale dell'intreccio assicurando la condizione di indipendenza alla sua protagonista.

Rosalba Galvagno

Vincenzo Consolo
Esercizi di cronaca
A cura di Salvatore Grassia, prefazione Salvatore Silvano Nigro
Palermo
Sellerio
2013
ISBN: 88-389-2907-6

È nota l'immaginaria divisione consoliana tra una Sicilia Occidentale e una Orientale, che si duplica nella Sicilia della Storia, della Cultura, dei Lumi e nella Sicilia dell'esistenza, della natura, del mito. Naturalmente se, come voleva Sciascia, consideriamo la Sicilia una metafora, l'opposizione Occidente /Oriente, Storia/Esistenza può inglobare altre geografie e altre civiltà. Ma qui interessa la Sicilia, precisamente *L'altra Sicilia*, quella che dà il titolo all'articolo con cui si apre il recente libro che raccoglie alcune tra le numerose cronache pubblicate da Consolo su «L'Ora» di Palermo, il celebre quotidiano del pomeriggio diretto dal 1955 al 1975 dal «leggendario» Vittorio Nisticò.
In *L'altra Sicilia*, un articolo del 16 maggio 1980, le due Sicilie sono contrapposte dalla prospettiva dei giornali: quelli letti dai «civili» («bandiere d'una Sicilia vecchia e immota, ignorante, supponente e prepotente») e il giornale letto dal giovane Consolo («il "mio" giornale, il giornale dell'altra Sicilia, quella vera e storica, della cultura e della speranza: "L'Ora"», p. 18).
La prima parte del volume prefato da S. Silvano Nigro e curato da Salvatore Grassia raccoglie un dossier di ben sedici articoli dedicati al Processo Vinci. A Vincenzo Consolo «L'Ora» affidò proprio la cronaca di questo processo che egli seguì con rigorosa e puntuale competenza tecnico-giuridica, ma anche con l'acuta sensibilità dello scrittore consapevole dell'ambiguità della verità effettiva così diversa rispetto a quella processuale.
Se si percorrono questi articoli ci si imbatte in numerose citazioni letterarie non a caso insorgenti nei momenti più problematici e indecidibili di «quella spessa, inestricabile e appiccicosa massa scura che è il processo contro Michele Vinci, il fattorino di Marsala accusato del triplice omicidio di Antonella Valenti e delle sorelline Virginia e Ninfa Marchese» (p. 24). E in un articolo successivo, del 1 luglio 1975, nel ribadire l'oscurità di questo secondo processo Vinci in corte d'Assise, il cronista ricorre alla metafora della 'cava oscura', che è già la prefigurazione del celeberrimo carcere a chiocciola del *Sorriso dell'ignoto marinaio*: «Fatto è, comunque, che ancora a questo punto, a pochi giorni dalla sentenza, dopo quattro anni, questo processo è ancora maledettamente oscuro e inestricabile, quando da un fatto chiaro e preciso, il rapimento delle tre bambine di Marsala da parte di Michele Vinci, in quel fatale 21 ottobre 1971, si vuole stabilire la causa del triplice omicidio, la dinamica di esso, si vuole soprattutto stabilire se è stato solo il Vinci l'autore dell'esecrando delitto o se abbia avuto dei complici e quali. Questo processo diventa allora una terribile metafora, pervasa di frustrante e derisoria ironia, di quella *cava* della morte dove furono trovate le sorelline Ninfa e Virginia Marchese, cava che ha la luce al suo ingresso, alla bocca, e diventa *oscura* e insondabile man mano che ci si inoltra nel suo interno, nei suoi passaggi e nei suoi vani che si sviluppano labirinticamente. Un labirinto: è la parola. Dal quale, ogni volta che si vuole uscire, s'incontrano sempre le ambigue biforcazioni, gli ambigui enigmi. E occorre quindi una grande luce per illuminare quei meandri e poter uscirne. E questo forse lo ha avvertito l'avvocato Rossi che, durante la sua arringa, trasferendo altrove questa sensazione e rivolgendosi al pubblico ministero Ciaccio Montalto, che si chiama Giangiacomo, forse in onore di Rousseau, dice:"Lei, con quel nome illuministico, non si faccia ottenebrare…"» (pp. 54-55, corsivi nostri). A proposito di questo eloquentissimo brano Salvatore Grassia rinvia nelle sue *Cronachiste peregrinazioni* alla coeva scrittura del capolavoro: «Ma alla cronaca, negli stessi mesi, è palesemente parallela la

sorvegliatissima scrittura o l'attenta revisione dei capitoli conclusivi del *Sorriso dell'ignoto marinaio*: […]; non per l'evidenza di significative e metaforiche "coincidenze" o reciproche "interferenze" testuali (ha "chiara la bocca e scuro il fondo chiuso", nel *Sorriso*, il carcere labirintico "a forma precisa di una chiocciola" in cui saranno rinchiusi i colpevoli dell'eccidio di Alcàra Li Fusi), ma anche per la riflessione retorica e linguistica che l'uso della penna comporta per uno scrittore come Vincenzo Consolo» (pp. 237-238). Già nella cronaca precedente, dal significativo titolo *Il pozzo parla ancora più chiaro* (25 giugno 1975), il cronista si sofferma sulla cava descritta come un *locus horridus* e *tenebrosus* : «La cava è un orrido, una di quelle cave di tufo color dell'oro da cui qui, da secoli, si estraggono i corpi per le costruzioni. Esaurita la cava restano queste voragini, queste latomie profondissime, queste sorti di cattedrali sotterranee buie e paurose, distinguibili dalla superficie solo dalle bocche quadrate grandi come quelle di un pozzo» (p. 44). Colpisce inoltre leggere nell'*incipit* e nell'epilogo di questo stesso articolo due sorprendenti citazioni letterarie da Tomasi di Lampedusa e da Cesare Pavese.

La prima, che evoca il giardino del principe Salina, irrompe alla fine della descrizione dell'«incantevole» *locus amœnus* nel quale si trova il «pozzo maledetto»: «Sopralluogo ieri al pozzo maledetto, la cava di tufo in contrada Amabilina di Marsala, nel fondo di Giuseppe Guarrato. […]. La campagna assolata è veramente incantevole con i suoi cipressi spartivento, le altissime palme che zampillano di verde come fontane, il fiore dell'agave che si staglia come un candelabro, i fichidindia, i cespugli di saggina. Il giardino del Guarrato, poi, con la sua terra rossa, gli aranci e i limoni, gli alberi di prugne, di ulivi, di mele cotogne, i fiori rossi dei melograni e quelli dallo stesso profumo degli oleandri, è proprio un giardino nel senso vero, un giardino d'Arabia. Bello, ma avvelenato dal funesto, dalla presenza, come nel giardino del principe Salina, della morte, del cadavere. E qui si è alla presenza di due cadaveri di innocenti creature, tenere come fiori di zagara, quelli di Ninfa e Virginia Marchese» (pp. 43-44). La citazione di *Paesi tuoi* alla fine del pezzo, assimila invece la natura del paesaggio pavesiano all'alienazione della vittima: «Fuori dal cancello e dal muro di cinta del fondo Guarrato, c'è gente che guarda, gente della contrada Amabilina. Sono muratori che lavorano al vicino cantiere, donne di casa, contadini. Hanno visi puliti, onesti, pieni di umanità. Non sembrano questi luoghi così chiari inquietanti e insidiosi, come possono essere, per esempio, piene di ombre e foschie, le colline piemontesi di *Paesi tuoi* di Pavese, dove la violenza sorda, ottusa esplode improvvisa nel contadino alienato. Qui, quando c'è violenza, essa viene, con lucidità e calcolo, quasi sempre, dettata da altre ragioni. Ma resta il fatto che qui, in questo che sembra un Eden, un giardino d'Arabia, sono state bestialmente e terribilmente uccise tre bambine» (pp. 46-47).

La violenza, uno dei temi così drammaticamente al centro della scrittura di Consolo, trova già in queste cronache quell'interrogazione che resterà costante in tutta l'opera successiva. E la violenza, il dolore e perfino il linguaggio possono essere 'patinati', 'estraneati', come si legge nell'articolo del 30 giugno 1975, che comincia con una incredibile descrizione, meno giornalistica che letteraria in verità, dei capelli e del ritratto del Vinci: «Il barbiere del carcere di San Giuliano deve essere innocentista (relativamente all'uccisione delle tre bambine, ché per altro le colpe vengono riconosciute) se ha tagliato i capelli al Vinci in un modo assai accurato e "civile", senza quella sprezzante approssimazione, quelle "scale" e sforbiciate che presentano di solito le teste dei reclusi, dei ricoverati in ospedali o dei bambini degli orfanotrofi. E il Vinci si è presentato l'altro ieri in aula con l'aria in ordine e pulita che accentuava di più quel suo aspetto di omino devitalizzato e incolore, di sagrestano mistico o di pignolo agugliatore. Anche Leonardo Valenti, il padre di Antonella, è apparso tosato e a nuovo. E anche gli altri, protagonisti e comparse di questo processo. Sarà stato per un inconsapevole atteggiarsi di fronte a questa che si presenta come la settimana più importante del processo, quella delle arringhe, delle requisitorie finali e della sentenza. Sono le contraddizioni della vita: abitudini, forme che nonostante tutto riemergono nel tentativo di colmare e *patinare* le lacerazioni, le spaccature che i drammi, le tragedie aprono improvvisamente nel nostro quotidiano. E non solo nell'aspetto e negli atteggiamenti sembrano tutti *estranearsi* dal "fatto", ma anche nel parlare, nel *linguaggio*. Dice, per esempio, un avvocato, in attesa che entri la Corte, riferendosi al

sopralluogo alla cava della morte di contrada Amabilina dei giorni scorsi: “Quella discesa nel pozzo mi ha ucciso. Mi sono preso un raffreddore”. E non si accorge, l’avvocato, dell’*enfasi* che c’è, qui più che mai, in questo suo modo di dire, del *retorico* che è sempre nel nostro parlare quotidiano» (pp. 48-49, corsivi nostri). Proprio quest’ultima riflessione getta una provvida luce su un punto assai problematico della complessa poetica di Vincenzo Consolo, soggetta, a causa della sua intrinseca indecidibilità, a inevitabili fraintendimenti soprattutto per quel che riguarda la cosiddetta ‘impostura’ o ‘mistificazione’ della scrittura letteraria. Ora, in questo preciso frammento di cronaca, l’attacco non è rivolto contro la scrittura letteraria intesa da Consolo come scrittura eminentemente poetica (quella che sarà al cuore della ricerca e della pratica dello Scrittore, scrittura per eccellenza palinsestica e letteratissima come è stato ampiamente documentato dalla critica, come ad esempio nel recente saggio di Salvatore Grassia. *La ricreazione della mente. Una lettura del «Sorriso dell’ignoto marinaio»*, Sellerio, Palermo 2011), ma contro il finto linguaggio letterario, enfatico e retorico e pertanto estraneo al fatto, cioè inautentico e impoetico. La distinzione profonda dunque, formale e non semantica (tematica), quanto all’etica e alla pratica della Scrittura poetica, ma anche quanto all’etica e al rigore della scrittura cronachistica, non oppone la cronaca (e quindi la Storia) alla letteratura (Poesia), oppone piuttosto la parola/scrittura inautentica (letteraria e retorica in senso dispregiativo) alla parola/scrittura autentica (poetica in senso forte: sperimentale). Per Consolo la via obbligata verso la parola vera sarà quella del palinsesto, della riscrittura, della citazione, cioè di un intertesto che copre quasi l’intera superficie del testo fino a produrne uno assolutamente autentico, ambiguo e indecidibile, così come spesso ambigua e indecidibile è la verità. Ancora un esempio di questo procedimento con al centro di nuovo il famigerato pozzo, e che fa qui dialogare la parola con l’immagine, altra via intertestuale mirabilmente perseguita da Consolo: «Quando si dice il destino dei nomi. L’antico nome di Marsala, Lilibeo, una delle tre punte della Trinacria, si riferisce forse a quel pozzo dove dimorava la sibilla e che Jean Hoüel disegnò magistralmente in sezione durante il suo viaggio del 1785. Pozzo che è sì della sibilla, madre e grembo primigenio, decifratrice di enigmi e misteri e oracolo di futuri destini, ma pozzo anche che ha in sé l’idea benigna dell’acqua assieme all’idea maligna della caduta e della morte, del ritorno alla terra. // E un pozzo è al centro del caso di Marsala, «il pozzo di contrada Amabilina (nome con dentro l’amore e rivoltatosi oggi in violenza e morte), dove sono stati trovati i cadaveri di Ninfa e Virginia Marchese» (cronaca del 4 luglio 1975, p. 62). Si può leggere ancora, in un’altra preziosa cronachetta un brano estremamente illuminante e al contempo assai contraddittorio sulla verità: «La verità? Una donna velata che dice: “Sono quella che voi credete che io sia”. Una categoria relativa, secondo Pirandello. Nel teatro, che è forma, convenzione che assume la vita. E così dunque anche nella vita? Certo. Nella vita come contesto esistenziale. E da qui il conflitto, il dramma, la lotta, la violenza di ciascuno per imporre agli altri la propria verità. // Ma nel contesto giuridico, che dell’esistenza assume il suo accadere storico, il suo concretizzarsi in azioni, in fatti rilevanti rispetto alle leggi, informate a princìpi, a categorie assolute, si può parlare ancora di relatività? E dunque il nodo è lì, nella realtà storica che, assunta e incanalata nelle forme di un processo giuridico, diventa “verità assoluta”. Quindi il dramma, la lotta in ogni processo per far coincidere la realtà con la verità. […] // Lotta, dicevamo, dramma nel processo: specie quando la realtà storica che si vuole giudicare non è chiara, univoca, lampante. E mai, come in questo processo per i fatti di Marsala, la realtà è apparsa così velata, equivoca, distorta, occulta e insondabile» (pp. 79-80).

Della seconda parte di questi *Esercizi di cronaca*, che raccoglie quattro «Conversazioni», importa segnalare il pezzo davvero kafkiano del 13 agosto 1975, *Pensioni e miserie che non vanno in vacanza*, dove ricorre, tra l’altro, una delle figure privilegiate del poeta, l’enumerazione, qui ironicamente adibita, e ordinata, come accadrà nel celebre capitolo settimo del *Sorriso dell’ignoto marinaio*, secondo le stazioni di una *Via Crucis*: «La salvezza di questa umanità si svolge a balze, a tappe, per i sei piani dell’edificio e per le stazioni dei vari sportelli, come in una *Via Crucis* o in una salita del purgatorio verso il paradiso. // “Pensioni vecchiaia lavoratori dipendenti, Pensioni sociali, Convenzioni internazionali, Pensioni lavoratori autonomi, coltivatori diretti, artigiani, commercianti; Ufficio ricorsi; Tessere assicurative, emissione e rinnovo; Collaboratori familiari;

Disoccupazione agricola; Indennità di disoccupazione non agricola; Riversibilità; Pensioni maturate e non riscosse…". Questi sono gli sportelli, le stazioni dei sei piani» (p. 122).
Tra il '68 e il '69, si legge nelle *Cronachistiche peregrinazioni* di Salvatore Grassia, Consolo terrà su «L'Ora» «una sua rubrica di annotazioni, "Fuori casa", un piccolo gioiello di giornalismo che diventa letteratura, interrotta purtroppo dalla decisione di andarsene a Milano» (p. 227). E proprio il montaliano *Fuori casa* dà il titolo all'*Appendice* del nostro volume, la quale comprende alcuni splendidi articoli dall'esilio milanese di Consolo, come *L'arabo di Caropepe* del 3 febbraio 1969, che si chiude con un commovente accenno a De Roberto: «E, prima che me ne vada, Manusé, l'arabo di Caropepe, con gesto da gran signore, mi regala un libro. È *La sorte* di Federico De Roberto, un'edizione del 1881. Il libro reca scritto, sul risvolto della copertina: // Dello stesso autore: // PROCESSI VERBALI // L'ILLUSIONE // Di prossima pubblicazione: // I VICERÉ» (pp. 194-195). Oppure un pezzo del 10 marzo 1969, *La paura di Milano*, che si apre con un'altra ironica e divertentissima enumerazione, la figura feticcio di Consolo: «"Albert – Madame Tina – Abradir – Ales – Agnello – Amilloni – Helen – Madame Assabes – Dona Ines – Edy – Egeria – Eterno Natalina – Felli – Giuseppe – Madame Iside – Mustafà Scappini – Mary – Miarka – Max Mayor – Locatelli – Maria Prevosto – Colomba Macecchini Tarenzi – Sabina – Osiride – Saba…".
Se apri un giornale di Milano, in un qualsiasi giorno, vi trovi questi o simili annunci economici. Sono di veggenti, astrologi, medium, chiromanti, telepati, spiritisti, cartomanti, psicografologi, lettori di mani, guaritori, caffeomanti, ultramedianici, tranceopati, cosmobiologi, astro veggenti, piroveggenti… Specialisti, insomma, dell'occulto. E poi: tutti autorizzati, diplomati, premiati con medaglie d'oro, sono massimamente fidati, discreti, segreti; sono consiglieri e guide, indispensabili aiuti per affari, amori, salute…» (p. 205). Tanto basti per gustare la portentosa figura dell'enumerazione, che attraversa composta e imperturbabile non pochi di questi esercizi di cronaca.
Nella sua *Prefazione* S. Silvano Nigro ricostruisce l'origine montaliana del titolo e dell'ispirazione dei «Fuori casa» rintracciandone la risonanza, «una lucetta montaliana», fin ne *L'olivo e l'olivastro* a dimostrazione, tra l'altro, della ripresa e della rimodulazione da parte dello scrittore di tante sue pagine riusate e reinvestite come delle tessere già lavorate e pronte per ulteriori nuovi mosaici. Una pratica questa così particolare allo scrittore messa in luce dallo stesso Nigro e da Miguel Ánguel Cuevas nel recente Convegno tenutosi a Catania (20 marzo 2013): *Diverso è lo scrivere. Scrittura poetica dell'impegno in Vincenzo Consolo*.
Leggiamo dalla *Prefazione* di Nigro: «Si apre, il capitolo diciassettesimo e ultimo dell'odissiaco *L'olivo e l'olivastro* (1994) di Consolo, con una pagina dentro la quale si accende e subito si spegne una lucetta montaliana: "Viaggiatore solitario per un itinerario di conoscenza e amore, lungo sentieri di storia, andò vagando in un'estate lontana nella Valle del Belice…Lasciò poi nell'inverno la Sicilia dove sembrava non dovesse più esserci storia, speranza. A Milano lo raggiunse la notizia del terremoto nella Valle del suo viaggio, dei morti, della distruzione di tutti i paesi. Vide arrivare i profughi alla Centrale, vecchi donne, uomini bambini, muti, pallidi, di dolore infinito e il terrore ancora negli occhi". Il passo d'entrata nei bagliori d'oro di una stagione di memoria, qui, a capo di pagina, di questo Ulisse siciliano per metà omerico e per metà dantesco, riprende quello di Montale che si dava targa di *Viaggiatore solitario* nel titolo di una delle corrispondenze dall'estero da lui raccolte in *Fuori di casa* del 1969. E dal libro di Montale, Vincenzo Consolo, "emigrante mai rassegnato", come ebbe a definirlo il direttore del giornale palermitano «L'Ora», Vittorio Nisticò, aveva declinato l'intestazione della rubrica di asciutte e accorate cronache «fuori casa» inviate al quotidiano di Palermo, dall'"estero" milanese, negli anni 1968-1969. Secondo un preciso disegno, nell'ordine della narrazione, una scelta di tali cronache e noterelle, che hanno moti di racconto, andò ad arredare il vestibolo, il capitolo primo, de *L'olivo e l'olivastro*» (pp. 9-10).
La pubblicazione di questi *Esercizi di cronaca* che sono e che soprattutto diverranno dei veri e propri *Esercizi di stile*, come l'ironico calco del titolo sui celebri *Exercises de style* (1947) di Raimond Queneau lascia trapelare, è dunque preziosa perché permette di penetrare nell'officina di Consolo prima e durante la composizione del capolavoro, colmando così quell'apparente vuoto di

scrittura tra *La ferita dell'Aprile* (1963) e *Il Sorriso dell'ignoto Marinaio* (1976) e illuminando anche da una prospettiva filologico-genetica e testuale l'originalissima arte aracnea e musaica dello scrittore che tesse e colora la sua tela attraverso quelle che Roland Barthes ebbe a definire con estrema precisione le «transformations tautologiques du discours», come è già ampiamente documentato da queste cronache siculo-milanesi dello scrittore di Sant'Agata di Militello, e puntualmente illustrato nella prefazione di Nigro (*«L'Ora di Consolo»*, pp.9-13) e nelle *Cronachiste peregrinazioni* di Grassia.

Domenico Calcaterra

Gianfranco Contini
Dove va la cultura europea?
[Relazione sulle cose di Ginevra]
A cura di Luca Baranelli; con un saggio di Daniele Giglioli
Macerata
Quodlibet
2012
ISBN: 978-88-7462-417-1

A testimoniare la riscoperta di un meno noto Contini civile, la Quodlibet ripropone, col titolo *Dove va la cultura europea?*, a cura di Luca Baranelli e con un saggio finale di Daniele Giglioli, il resoconto scritto come inviato giovanissimo per la «Fiera letteraria» (I, 30, 31 ottobre 1946, pp. 1-2) in occasione della prima *Rencontre internationale* di Ginevra del 1946 sul tema dell'«*Esprit européen*», resoconto che tanto piacque al Montale, per l'indubbio merito di aver saputo sollevare questioni fondamentali, riuscendo a parlare «anche per altri con tanta autorità» (cfr. *Eusebio e Trabucco…*, Milano, Adelphi, 1997, pp. 146-147).
Indossati i panni del commentatore, Contini fornisce un'ampia cronaca del clima, del tenore degli interventi e dei dibattiti delle giornate del congresso ginevrino, soffermandosi sui più in vista tra gli intervenuti, da Lukács a Jaspers, da Spender a Bernanos, da Benda a Merleau-Ponty, di alcuni di questi non di rado offrendo gustosissimi ritratti che, con qualche grano d'ironia, tendono a ricavare da un dato saliente della loro fisiognomica una certa postura intellettuale. Ma soprattutto registrando le clamorose assenze di preannunciati big che alla fine disertarono l'incontro, come Gide e Sartre, Ortega y Gasset e T.S. Eliot; o come il nostro Croce il quale addusse impedimenti fisici, ma in verità sensibile, riferisce il Contini, alla «minaccia della calata di Sartre» (p. 19). E degli italiani, in particolar modo, non può non lamentare l'assenza (con la sola eccezione del «simpatico ed eruditissimo» Francesco Flora), prova, per il filologo, dell'inadeguatezza dell'informazione degli organizzatori «per tutto quanto accade fuori di Francia» (p. 20).
Nonostante uno scenario intellettuale quantomeno mutilo per le numerose defezioni, gli *Entretiens* del 1946 offrirono l'istruttivo dialettico spettacolo tra «zone morte» e «zone vive» della cultura europea, ben espresso per il nostro dall'antagonistico duello oratorio tra l'esistenzialista Karl Jaspers e il marxista György Lukács. Tra i due, per l'acume e la lucidità dell'argomentazione, l'azionista ed ex-partigiano della Repubblica dell'Ossola, mostra di preferire nettamente l'ungherese, incoronandolo vero trionfatore dell'agone filosofico. Infatti, di contro a un Jaspers che non si scosta da un certo afflato universalistico coniugato a un «vago liberalismo» e che di fatto taglia fuori la politica (distinguendola dallo spirito), l'alfiere del realismo in letteratura, pur con tutti i suoi limiti e le ingessature ideologiche, gli appare preferibile per quel razionalismo che non rinuncia al binomio cultura/politica, alla necessità di un progetto attivo e appunto razionale nella storia. In mancanza di una terza via, la provocazione di stare dalla parte di Lukács deriva dall'accento continuamente posto sulla «vitalità» di una cultura, come primo e necessario requisito. Certo gli rincrescerebbe «che il mondo si fermasse a Lukács» (p. 27), ma sorte ben peggiore ne conseguirebbe qualora passasse l'idea d'una cultura devitalizzata, scevra del tutto da una concreta esperienza che non esita a definire «religiosa», per religione intendendo il totale trasfondere una teoria in necessaria «verificazione pratica». Così, per esempio, la stessa Resistenza, scaturita in prevalenza da un forte impulso eroico e (nel senso sopra specificato) religioso, per quel coltivare un'idea di libertà da sacrificare, in ultimo, per un bene superiore, deve però sapersi inverare, essere in grado di evolversi nell'azione, avvertire «l'obbligo morale di acquistare la competenza a governare» (cit. p. 35). Non a caso, si mostra fortemente critico rispetto alla macroscopica ingenuità di promuovere un convegno sullo «spirito europeo» per poi espungere la politica dalla discussione, bollando come «reazionaria»

quella cultura che si rifiuti di tradursi in azione. E inoltre sottolineando come il porre l'accento sull'azione non debba essere frainteso come un necessario deficit della teoria («Cavour era un tecnico: rinunciava per questo ad ogni *idée générale*?», p. 37).
A questo punto la domanda è d'obbligo: il Contini politico che ne vien fuori, profondamente razionalista e storicista, che flirta con il marxista Lukács, condividendone il principio dell'inammissibile separazione della cultura, dell'arte, della letteratura dalla prassi, e per ciò stesso convinto che all'intellettuale spetti una preminente missione educativa, in nome d'una in verità non del tutto chiaramente esplicata «pedagogia della forma», fondata sul recupero della storia come disciplina razionale e sull'appressarsi al valore artistico attraverso le arti «meno inficiate di letteratura», come si coniuga con il profilo dello studioso? A questa domanda s'adopera a rispondere (peraltro dando l'impressione di riuscirvi) nel suo saggio d'accompagnamento Daniele Giglioli (*Pedagogia della forma*), il quale – forse facendo tesoro di quanto sostenuto da Mengaldo in *Preliminari dopo Contini* (in *La tradizione del Novecento. Terza serie*, 1991), ossia che con il critico coabitasse un dissimulato storiografo, benché d'una storia discontinua – ne evidenzia il trait d'union, meglio il convergere, proprio sul terreno a lui più caro delle prospezioni filologiche sulle forme, non mere occasioni di accrescimento del sapere ma pedagogici *esercizi* sul valore dell'azione responsabile («la sua filologia non comincia dove finisce la sua politica, ma ne discende, la prosegue e la attua», p. 57).
In tempi in cui politica e cultura sembrano porsi a siderale distanza, se non addirittura in un rapporto di reciproca esclusione, il discorso tenuto nel suo reportage da Contini potrebbe suonare oggi inattuale e fuori tempo massimo. Pur tuttavia, il recupero di questo agile ma denso libretto potrebbe servire (a seconda di come lo si voglia leggere) da monito a non ripetere certi imperdonabili errori di prospettiva e a meglio ragionare sul senso del nostro stare al mondo, come uomini prima ancora che come intellettuali.

Andrea Amoroso

François Cusset.
French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Co. all'assalto dell'America
Milano
Il Saggiatore
2012
ISBN: 978-88-42-81575-4

Rimasti sostanzialmente indifferenti all'ascesa e all'affermazione dello strutturalismo, negli anni Settanta gli Stati Uniti diventano il terreno fertile di quello che viene definito Poststrutturalismo e che nel volume di Cusset è chiamato più genericamente *French Theory* proprio per distinguere, nella fattispecie, la ricezione del fenomeno dal fenomeno in sé. Cusset, storico delle idee, cerca in questo volume di spiegare le circostanze culturali e sociali che hanno fatto del sistema americano il terreno ideale alla diffusione della svolta decostruzionista dei francesi. Lo fa analizzando le caratteristiche di un ambiente universitario molto meno rigido del corrispettivo europeo e sciogliendo il nodo di quell'apparente paradosso per il quale, nella patria del pragmatismo, si afferma un *côté* teorico che è antipragmatico quasi per definizione. In realtà, è proprio l'impermeabilità ai problemi della teoria letteraria (se si esclude la scuola del *New Criticism*, che Cusset individua come un precursore storico dell'affermazione dei francesi) che crea una sorta di orizzonte ideale nel quale le complesse volute della teoria francese vengono accolte con grande interesse e curiosità.
Partendo da questi problemi, lo storico francese ci offre una carrellata del vario panorama all'interno del quale viene recepita la *French Theory*. Non si tratta soltanto dell'accademia, che pure è prontissima a istituire i primi corsi di teoria letteraria, ma anche del mondo delle riviste, della controcultura, dell'editoria, del costume in generale. È proprio questa forza a consentire ai francesi di avere un impatto non solo nel dibattito culturale americano, ma nella percezione stessa della classe studentesca universitaria, che, affascinata dai problemi della testualità, della posizione dell'autore rispetto all'opera, dei confini dell'opera stessa, del rapporto fra testo e contesto, dell'interpretazione come inseguimento di tracce, modifica il proprio modo di studiare la letteratura. Il risultato è lo svilupparsi di un'attenzione più vasta: vi è compreso, per fare un solo esempio, il fenomeno che Cusset chiama *rivistismo*, ovvero la fioritura, in tempi relativamente brevi di una gran quantità di riviste universitarie e non; all'interno degli atenei nascono, negli anni Settanta, *Semiotext(e)*, *Diacritics*, *SubStance*, *Glyph*, *Social Text*, *Signs*, *October*. Fuori dall'istituzione universitaria si diffondono le riviste alternative *Bomb*, *Impulse*, *East Village Eye*.
Uno dei meriti del libro consiste nella capacità di chiarire la connessione tra campus e società, tra giovani artisti e teoria letteraria e dell'arte, tra controcultura e «macchine desideranti» deleuziane, mettendo in luce quanto di quella stagione sia uscito dalle aule universitarie e dalle biblioteche per trovare un riscontro all'interno di un più vasto orizzonte artistico e culturale in generale.
I limiti, per contro, sono quelli di qualche concessione all'aneddotica e alla semplificazione; troppo spesso, leggendo il volume di Cusset, si ha l'immagine (piuttosto riduttiva e distorta) di un Foucault come *quello della biopolitica*, di un Derrida come *quello della différance*, Deleuze *quello del rizoma*, Baudrillard *quello del simulacro* e così via, sfogliando una sorta di album di figurine in cui i teorici e i filosofi possono dire tutto e il contrario di tutto, come in una sgangherata riunione di patafisici non troppo in forma.
È indubbio che nello spazio di un volume, per quanto corposo, non fosse possibile restituire in maniera esaustiva un quadro così complesso; d'altro canto, ci sembra lecito domandarsi a quale tipo di lettore il volume si rivolga. Lo studioso, a parte trovare qualche articolo poco citato altrove e qualche connessione fra la teoria dei francesi e artisti americani che ne hanno recepito e restituito la portata, troverà i brandelli di una ricezione americana che, probabilmente, conosce già. I vari

studiosi che hanno avuto a che fare con la teoria francese negli States, d'altra parte, in molti casi sono diventati delle vere e proprie «star da campus» come afferma lo stesso Cusset: Butler, Spivak, Fish, Hillis-Miller, per non parlare di Jameson o Bloom, non sono certo degli sconosciuti o degli autori marginali, e nel volume non assumono connotati nuovi né vengono sfiorati da inedite sfumature interpretative. Viceversa, il profano che si avvicini a tali autori per la prima volta resterà più facilmente deluso che incuriosito dalla congerie di accenni teorici dei quali non si offre mai un approfondimento in grado di convincere o, quanto meno, sedurre – seppure per accenni e rapidi scorci.
Se il tentativo dell'autore era quello di restituire un certo processo storico-culturale forse sarebbe stato auspicabile circoscrivere l'ambito di pertinenza e affrontare, magari, un solo aspetto della ricezione della *French Theory* in America; mettendo insieme, invece, tante, troppe questioni che hanno influenzato il fenomeno francese oltreoceano (l'università americana e la sua tradizione, le riviste, il rapporto fra teoria e letteratura, la decostruzione e il suo sviluppo, le politiche identitarie, la reazione dei tradizionalisti e dei marxisti ortodossi, le pratiche artistiche, la ricezione al di fuori dell'accademia) Cusset non ne approfondisce nessuna, lasciando così ogni questione in attesa di essere analizzata da un'ulteriore specola.

Silvia Sacchiero

Alessandra D'Alessandro
Vivere e rappresentare il Risorgimento. Storia di Angelica Palli Bartolomei, scrittrice e patriota dell'Ottocento
Prefazione di Alberto Mario Banti
Roma
Carocci
2011
ISBN: 978-88-430-6185-3

Il libro di Alessandra D'Alessandro, *Vivere e rappresentare il Risorgimento. Storia di Angelica Palli Bartolomei, scrittrice e patriota dell'Ottocento*, nasce con l'intenzione di scrivere una storia di Angelica Palli Bartolomei (1798-1875), scrittrice e patriota livornese di origine greca.
Questa monografia storica, di stampo biografico, è il primo lavoro che si pone di fronte all'esperienza della Palli in tutta la sua complessità; prima della pubblicazione del volume qui recensito, gli studi – letterari - erano stati di tipo più settoriale, sul filellenismo, sui salotti e sulle intellettuali dell'Ottocento. Negli anni più recenti, è certamente il caso di ricordare i contributi di Arnaldo Di Benedetto, *Filellenismo letterario al femminile: Angelica Palli e Massimina Fantastici Rosellini*, nella raccolta di *Studi sulla letteratura italiana della modernità per Angelo R. Pupino. Sette-Ottocento*, Napoli, Liguori, 2008, per il primo tema; e ora, posteriore al libro qui recensito, dedicato al teatro della Palli, quello di Francesca Favaro, *«Sento che l'estro mio d'amore è figlio». La Saffo di Angelica Palli*, di introduzione e cura dell'edizione del dramma lirico intitolato, appunto, a *Saffo* (1823), nel lavoro collettivo *Saffo tra poesia e leggenda. Fortuna di un personaggio nei secoli XVIII e XIX*, a cura di Adriana Chemello, Padova, Il Poligrafo, 2012.
La prefazione di Alberto Mario Banti spiega come negli ultimi quindici anni si sia formata una nuova storiografia sul Risorgimento, attenta anche alle questioni di genere; tuttavia, come sottolinea anche il prefatore, c'è ancora molto da fare e non tutte le illustri italiane hanno ricevuto un'attenzione adeguata.
È questo il caso di Angelica Palli, che è stata nel corso del Novecento lasciata fuori da non pochi dei percorsi tracciati dalla storiografia letteraria di maggiore eco, nonostante si sia distinta come intellettuale e protagonista nel panorama del suo tempo e nonostante le fonti consultabili sulle sue opere e sulla sua personalità siano davvero numerose: conservato presso la Biblioteca Labronica di Livorno, il Fondo Palli consta di più di 1200 lettere, più di 40 drammi editi e inediti, vari scritti in prosa, testi completi o abbozzati, poesie e interventi giornalistici.
Banti loda il lavoro di Alessandra D'Alessandro anche per l'accurata ricerca d'archivio, che è servita all'autrice per dare solidità alla sua ricostruzione biografica della figura di Angelica Palli, donna dalla personalità forte e poliedrica.
Il volume della D'Alessandro, frutto di un lungo lavoro di ricerca sulla scrittrice (partito, come l'autrice stessa ricorda nell'*Introduzione*, dalla sua tesi di laurea nel 2002), è ordinato in nove capitoli, che si muovono lungo uno sviluppo insieme cronologico e tematico, con l'intento di percorrere per intero la complessa vicenda intellettuale della Palli; anche, se pur in un percorso naturalmente storiografico, nella contestualizzazione delle variegate forme – tragedie, drammi contemporanei, poesie, racconti, romanzi, scritti giornalistici, scritti educativi, *reportages* paesaggistici – della sua opera letteraria; e può contare su di una nutrita bibliografia, utile per orientarsi negli studi sulla scrittrice.
Il primo capitolo, *La formazione di una poetessa (1798-1823)*, sviluppa i temi dell'ingegno precoce della Palli e della ricostruzione del tessuto culturale della Livorno primoottocentesca, città profondamente caratterizzata dalla presenza del porto, e quindi da una «élite cittadina rappresentata dalla ricca borghesia mercantile», a volte anche di origine straniera, com'è quella della famiglia di

Panaiotti Palli, epirota d'origine, e Dorotea Di Giorgio, che consentono ad Angelica una formazione colta e vivace; la sua straordinaria capacità e attitudine all'improvvisazione si manifesta assai precocemente e porterà più avanti la giovane scrittrice greco-livornese ad essere dedicataria dei versi di Manzoni *Ad Angelica Palli*, del 1827, e di un, coevo, encomio di Lamartine, *En écoutant les vers dont vous peignez/ de la tendre Sapho les soupirs...*, seguiti entrambi a un'improvvisazione nel salotto di casa Palli a Livorno nella quale la scrittrice aveva (nuovamente) sviluppato il tema della grande poetessa classica.
La produzione della Palli, che esordisce con la tragedia *Tieste* nel 1820, seguita a pochi anni di distanza dal dramma lirico *Saffo* (1823), è sempre caratterizzata da una grande sensibilità letteraria che le permette di trovare una collocazione di rilievo tra gli intellettuali del tempo, godendo di grande stima e considerazione. Basti pensare che intorno al 1824 Vieusseux la invita a partecipare alle riunioni di palazzo Buondelmonti.
È proprio nel secondo capitolo, *Il filellenismo: un momento di elaborazione culturale (1824-29)*, che la D'Alessandro si concentra sul ruolo avuto dai letterati dell'«Antologia» fiorentina nell'elaborazione del primo romanzo della Palli; la sua narrativa fa conoscere il suo amore per la patria d'origine, che trova un felice riscontro negli ambienti di palazzo Buondelmonti: sono gli anni del filellenismo, dell'impegno per la causa degli insorti greci. Sull'argomento la Palli pubblica, nel 1827, lo stesso anno dei *Promessi sposi* di Manzoni, *Alessio ossia Gli ultimi giorni di Psara*, un romanzo storico che anticipa i temi poi a lungo frequentati nei suoi scritti in prosa, confluiti alla fine nel volume dei *Racconti* del 1876. D'Alessandro fa notare come la narrativa della Palli si snodi con insistenza assai singolare attorno al triangolo amoroso tra un eroe virtuoso, un'eroina casta e un'altra donna, spesso appartenente a una diversa cultura, che destabilizza gli equilibri del rapporto di coppia, ma non è mai completamente da condannare, poiché è portatrice di profondi valori ed è capace di gesti che dimostrano quanto sia coraggiosa.
L'ultimo paragrafo del capitolo è dedicato alle *Lettres à Zelmire*, (Zelmira era il nome con cui Angelica era entrata a far parte dell'Accademia Labronica), lettere (di carattere personale e non) che l'egittologo Jean-François Champollion spedisce alla Palli in un periodo compreso tra il 19 settembre 1826 e il 1° agosto 1828 (edite in *Lettres à Zelmire*, a cura di Edda Bresciani, Mayenne, L'Asiathèque, 1978). Tra l'importante materiale – inedito – dell'epistolario di Angelica Palli oggi presente nel fondo della Labronica, l'altro (problematico) corrispondente per i cui testi si sono avviati gli studi è Francesco Domenico Guerrazzi, delle cui lettere ha dato catalogazione Luca Toschi nel volume *L'epistolario di F.D. Guerrazzi, con il catalogo delle lettere edite e inedite*, Firenze, Olschki, 1978.
Con il terzo capitolo, *Una «sproporzionata unione» (1830-32)*, D'Alessandro riporta alla dimensione privata della Palli, parlando del matrimonio con Giovan Paolo Bartolomei, che genera grande scalpore in famiglia innanzitutto per la differenza d'età: lui ha 19 anni e lei 32, e in più tra i due si frappone un altro ostacolo, rappresentato dal culto. Angelica è di religione greco-ortodossa, mentre Giovan Paolo è cattolico e per consentire il matrimonio si rende quindi necessaria una dispensa del vescovo o del Papa. Proprio per questo i due fuggono dapprima a Roma, nel 1831, poi a Corfù, dove il matrimonio venne celebrato. A fianco e in collaborazione con il marito, si aprono nella vita e nell'attività della scrittrice gli anni del grande impegno risorgimentale, cui sono dedicati il quarto e il quinto capitolo, *I Palli e i Bartolomei nel movimento liberale (1833-47)* e *Il Quarantotto (1848-57)*: si definisce in particolar modo il fervore di Angelica, che era stata già negli anni venti autrice di versi 'italiani', alcuni anche assai belli, come l'ode *Al bel cielo d'Italia*, o quella, un po' più di maniera, compiutamente nel clima romantico, *Le pene dell'esilio* («O Patria! Irresistibile / in questo dolce nome / un incanto s'asconde...»: nelle *Poesie*, Livorno, dai torchi di Glauco Masi, 1824). Ora sono anni assai più determinati: con il *Sogno fantastico di una notte di Carnevale*, uscito proprio nel 1848, la scrittrice si impegna in una serrata propaganda risorgimentale che si trasforma infine in azione personale. La Palli si recherà in Lombardia per seguire il marito a Curtatone e Montanara e dai luoghi della prima guerra dell'indipendenza italiana fornirà soccorso ai feriti e notizie dal fronte, agendo come vera e propria corrispondente per la stampa periodica -

«L'Italia» di Pisa, «La Patria» di Firenze, «Il Cittadino Italiano» di Livorno. Di grande interesse poi sono in questo periodo le lettere a Bettino Ricasoli, resoconti attenti e assai motivati sul piano di una incalzante operatività dell'azione risorgimentale e della partecipazione popolare e civile della società italiana.
Giovan Paolo Bartolomei muore nel 1853 e Angelica si trasferisce a Torino. Nella città nella quale si raccoglie l'emigrazione filoitaliana, e dove ha da poco pubblicato i *Discorsi di una donna alle giovini maritate del suo Paese* (1851), la scrittrice prosegue il suo impegno civile e letterario, con l'apertura di un salotto culturale, e la composizione dei *Cenni sopra Livorno e i suoi contorni* (pubblicato a Livorno nel 1856). I *Discorsi* escono per i tipi di Pomba; in essi la Palli si serve del filone manualistico per farsi portatrice di un messaggio che va oltre l'apparente normalità dei contenuti: nel problema dell'educazione femminile, si sviluppa una precisa strategia di propaganda nazionale che vede le donne in prima linea nella formazione dei futuri italiani. I *Cenni* si configurano come una guida cittadina, ma il libro è costruito in maniera tale che dalla descrizione di luoghi e monumenti livornesi scaturisca nei cittadini il senso condiviso di un'appartenenza alla propria terra orgogliosa e conscia delle sue bellezze e della sua storia.
Sono gli anni dell'intellettualità italiana protesa nello sforzo educativo risorgimentale, nel quale Angelica ha appassionata e consapevole parte. Nel medesimo capitolo (*Scrittura e politica verso la libertà nazionale*), quindi, l'autrice di *Vivere e rappresentare il Risorgimento* sceglie di soffermarsi sui *Racconti* della Palli, individuando due tipologie narrative: racconti propriamente sentimentali e racconti in cui la guerra fa da sfondo all'intreccio amoroso.
Dopo il periodo torinese la Palli torna a Livorno, nel 1857; il settimo capitolo, *Il giornalismo come strumento di battaglia (1858-61)*, è dedicato all'attività giornalistica militante della Palli; nel 1859 esce «Il Romito»: inizialmente il periodico si configura come «Foglio settimanale artistico, letterario e scientifico», ma successivamente assume i toni di un'aspra battaglia politica, fino alla sua chiusura nel 1861. L'ultima fase della vita della scrittrice – Angelica Palli Bartolomei muore a Livorno nel 1875 –, come avviene per altre significative scrittrici del Risorgimento italiano, Percoto, Codemo, Erminia Fuà, altre ancora, è dedicata all'impegno a favore dell'istruzione femminile, problema molto sentito all'indomani dell'unità nazionale.
Il volume si conclude con un *Epilogo* che dà estesamente conto dapprima della *Commemorazione* scritta dal letterato Francesco Domenico Falcucci dopo la morte della Palli, poi del Fondo Palli della Labronica di Livorno.
La monografia storica della D'Alessandro ha il merito di tenere unite le fila delle vicende esistenziali e letterarie di Angelica Palli: la vita della scrittrice si lega intimamente ai fatti politici contemporanei, alle suggestioni che le derivano dagli ambienti frequentati, dal circolo Vieusseux, con l'ambiente colto dell'«Antologia» fiorentina, a quello livornese dell'Accademia Labronica, dall'attività militante dei patrioti che affrontarono le battaglie risorgimentali a quella civile e culturale dei fuoriusciti degli stati italiani che si raccolsero a Torino nel decennio di preparazione. E restituisce, anche attraverso le abbondanti citazioni di materiali inediti e rari, l'immagine di un'intellettuale di straordinario interesse nella vicenda culturale dell'Ottocento italiano, la cui opera è, in gran parte, oggi in attesa di essere studiata a fondo e dettagliatamente in sede letteraria, nel percorso romantico e risorgimentale della civiltà letteraria italiana.

Fabio A. Camilletti

Paolo D'Angelo
Le nevrosi di Manzoni. Quando la storia uccise la poesia
Bologna
Il Mulino
2013
ISBN : 978-88-15-24540-3

Incursione di uno studioso di estetica in territori finora presidiati dall'italianistica, *Le nevrosi di Manzoni* di Paolo D'Angelo indaga il progressivo radicalizzarsi, nella riflessione manzoniana, di una sempre più marcata e insanabile opposizione fra storiografia e letteratura d'immaginazione, che giunge infine, letteralmente, a «uccidere» la poesia. Di qui la scelta di elidere, per così dire, l'esperienza del romanzo, che segna lo scarto fra l'operazione di D'Angelo e quella tradizionalmente seguita dalla critica manzoniana (come, per fare un esempio tra i più illustri, dal Raimondi de *Il romanzo senza idillio*). Nella traiettoria ricostruita dal volume, la scrittura de *I promessi sposi* diviene, da fulcro e cardine della parabola autoriale di Manzoni, una parentesi; un tentativo, episodico, di conciliazione tra storia e poesia all'interno di un percorso complessivamente lineare, e che si risolve – infine – a favore della prima opzione, erigendo un sistema teorico apparentemente inscalfibile in cui la possibilità stessa di fare letteratura finisce, semplicemente, per non trovare posto. La tensione nevrotica che spinge Manzoni, fin dal *Carmagnola*, alla ricerca di un «vero» storico che purghi e ancori le potenziali derive immaginifiche dell'invenzione letteraria alla concretezza del dato fattuale, è spia di una diffidenza costitutiva verso la letteratura che troverà il suo punto d'arrivo nel «silenzio» pluridecennale dell'autore.
È appunto «nevrosi», e fin dal titolo, la parola-chiave che D'Angelo propone per comprendere l'operazione manzoniana, così unica ed estravagante nel quadro del dibattito italiano (ma anche europeo) sul romanzo e la sua relazione con la storia. Il disprezzo e la paura che gli arbitrî dell'invenzione generano in Manzoni, conducendolo a rigettare ogni forma di scrittura che non sia supportata da un «vero» storico spasmodicamente inseguito, non trovano veri equivalenti del dibattito coevo, e ricordano – non a caso – quelle di un altro grande nevrotico della letteratura italiana, Torquato Tasso; così, la feticizzazione del sapere storico come unico argine contro le derive dell'immaginazione suona, da parte di Manzoni, come un meccanismo di difesa che solo l'adesione, tardiva, al pensiero di Antonio Rosmini riuscirà ad addolcire e mitigare (pp. 183-95). Il terrore per l'eccessiva libertà derivante dalla fantasia si riverbera e specchia nelle nevrosi personali, testimoniate dallo stesso Manzoni e confermate da familiari e corrispondenti: descrivendosi come «convulsionario» (p. 27), incapace di muovere un passo in spazi aperti senza la presenza di un parente o un amico, e costantemente timoroso di un «abisso» dal quale tutelarsi mediante l'appoggio a qualcosa di fisico e tangibile (sintomatologia che la psichiatria odierna rubricherebbe sotto la categoria degli attacchi di panico), Manzoni fornisce inconsciamente la chiave per comprendere il suo terrore per gli spazi dell'immaginario, respinti attraverso il ricorso a un sapere analogamente percepito come concreto e stabile. Com'è chiaro, non si tratta (non solo, e non tanto) di psicoanalizzare l'uomo, e così l'opera – opzione che, del resto, D'Angelo dichiara di rigettare fin dalla premessa (p. 7): piuttosto, il punto è verificare come la nevrosi individuale e il pensiero teorico-estetico siano descritti attraverso campi metaforici affini, illuminandosi reciprocamente e configurando – a un tempo – sia una psicopatologia del fare letterario che una letterarizzazione della nevrosi.
Punto-cardine del volume è la centralità del discorso *Del romanzo storico*, la cui gestazione – originalmente intrapresa come risposta alle critiche, quantunque costruttive, di Goethe – viene convincentemente ricondotta a ridosso della prima pubblicazione de *I promessi sposi* (1827), a testimoniare le radici antiche dell'avversione manzoniana per le contaminazioni di «storia» e

«invenzione». Se tale periodizzazione pare pienamente condivisibile, così come la revisione di approcci critici troppo tesi a salvaguardare il profilo del Manzoni romanziere a scapito del suo pensiero in termini di filosofia della storia (pp. 145-55), manca però una sostanziale analisi del rapporto che intercorre fra la costruzione di tale impianto teorico e la composizione della Quarantana, che pure avviene nello stesso decennio e la cui tensione col radicalizzarsi della posizione teorica di Manzoni avrebbe potuto essere più compiutamente problematizzata. Vero è che il libro di D'Angelo, esplicitamente, «si occupa non dell'opera ma dell'*assenza* di opera» (p. 7) – quel silenzio che trova il suo corrispettivo, fatte le debite differenze, nel silenzio ugualmente problematico di Gioacchino Rossini (pp. 9-17). Eppure, è altrettanto vero che l'opera esiste: e benché l'aspetto più propriamente inventivo non subisca, nel transito dal 1827 al 1840, alterazioni sostanziali, la lenta e meticolosa elaborazione della Quarantana ad ogni livello (da quello linguistico a quello paratestuale, per mezzo delle illustrazioni di Gonin) testimonia come, per Manzoni, il romanzo storico abbia ancora, in questi anni, un residuo di validità.
Conclude il volume una «Postilla» (pp. 197-207) che individua un persistere delle «nevrosi di Manzoni» in quegli esperimenti contemporanei di *autofiction*, *docu-fiction* e contaminazione fra «storia» e «invenzione» che paiono dominare ampi settori della narrativa contemporanea, dalle ibridazioni fra giornalismo e romanzo di Roberto Saviano agli «oggetti narrativi non identificati» nel *New Italian Epic*. Una difesa della poesia, potremmo chiamarla, che riafferma i diritti dell'invenzione di fronte alla fame di realtà che sembra invadere ogni spazio della cultura presente. Se la storia, come afferma D'Angelo altrove (pp. 90-91), presenta un nocciolo ineludibile di realtà che la previene dall'appiattimento postmoderno sulla dimensione della retorica invocato, ad esempio, da teorici come Hayden White, così la letteratura possiede una dimensione specifica, che con la storia può, occasionalmente, allearsi, ma che non può asservirsi completamente a essa, pena la propria dissoluzione. L'angoscia dell'influenza di Manzoni, che ha determinato una via tutta peculiare alle contaminazioni fra «storia» e «invenzione» nel canone letterario italiano, può dunque servire da monito e stimolo per un'autoanalisi, riconoscendo come la «fame di realtà», quando perseguita in modo ossessivo e nevrotico, possa finire per pietrificare la stessa letteratura.

Domenico D'Arienzo

Giuseppe De Marco
«Qui la meta è partire». Scritture di viaggio e sguardi di lontano nel Novecento italiano
Venezia
Marsilio
2012
ISBN: 978-88-317-1409

INDICE
Divagazioni introduttive. Oltre il viaggio e lo sguardo di lontano, la scrittura, pag. 9;
PARTE PRIMA «AUREOLA ERRANTE» (DITTICO UNGARETTIANO)
Un'icona cilentana di Giuseppe Ungaretti: «La rosa di Pesto», pag. 23;
«Silenzio metallico» e archeologia d'un silenzio: «Viaggetto in Etruria» di Giuseppe Ungaretti, pag. 38;
Per un'archeologia dello sguardo: la «Sfinge impietrita», pag. 38;
Il «sentimento della durata» e il «sentimento» della «solitudine» nel Ponte etrusco dell'«Abbadia», pag. 49;
PARTE SECONDA LO SGUARDO OLTRE LE «MERAVIGLIE»
Viaggio come gnoseologia: «Le meraviglie d'Italia» di Carlo Emilio Gadda, pag. 59;
Il viaggio come deriva estetica, pag. 59;
Stratigrafia come allegoria della scrittura: «Le meraviglie d'Italia», pag. 64;
L'Italia delle Italie di Guido Piovene: per un'arte del viaggiare, pag. 77;
«Viaggio in Italia»: genesi dell'opera e concezione del "viaggiare", pag. 77;
L'occhio metaforico del viaggiatore-scrittore-visitatore, pag. 80;
Bipolarità pioveniane, pag. 82;
Struttura e campionature del «Viaggio in Italia», pag. 84;
La Campania nelle pagine di viaggio di Guido Piovene: per una *religio* dello sguardo, pag. 98;
«Le Città del mondo» di Elio Vittorini: viaggio e scrittura dello sguardo, pag. 112;
Genesi di un progetto, pag. 112;
L'Epistolario quale fonte-traccia d'un progetto «dur», «lent», «pénible». La «nevrosi da romanzo», pag. 116;
Il viaggio e la scrittura itinerante dello sguardo, pag. 117;
Nota sulla versione scenica del romanzo, pag. 144;
Indice dei nomi, pag. 151.

Rimeditare lo sguardo, la scrittura, gli approdi e le improvvise derive di quattro viaggiatori d'eccezione: ecco il compito, alla partenza improbo, alla meta pienamente realizzato –ma, d'altro canto, è davvero la meta l'obiettivo d'un viaggio?-, che si propone Giuseppe De Marco, reduce dall'ottimo *Il sorriso di Palinuro*, incentrato sul rapporto intessuto da Giuseppe Ungaretti con l'aspra eppur meravigliosa terra di Cilento.
Proprio dal poeta alessandrino muove l'analisi dello studioso campano, che non trascura però importanti *Divagazioni introduttive*, coordinate geografiche utilissime al lettore per muoversi sicuro tra pagine spesso densissime; utili soprattutto a stampare nella memoria del Lettore Ideale creato da De Marco l'inscindibile unione tra viaggio e scrittura.
Al bando, però, l'etichetta di letteratura di viaggio, gigantesco contenitore che troppi "generi" raccoglie e che niente riesce a spiegare sulle categorie di spazio e tempo o, tantomeno, sulla profondità della visione di ogni autore. Per non parlare della diversità dello sguardo d'ognuno d'essi, perché parlare di diversa profondità è appena dare un giudizio, ma evidenziare le palmari

differenze tra il Vedere ungarettiano, che è conoscere, anzitutto, e, ad esempio, la continua, a volte ansiosa, sempre nomadica Fuga del Vittorini de *Le città del mondo*, è risultato acquisito da De Marco, che rimette in gioco ogni certezza su quella trita dizione virgolettata cui si faceva cenno poc'anzi, residuale portato di una stanca, eppur notevole, parte di critica.
Ungaretti, dunque. E il suo arrivo in treno a Paestum, anno – di poca grazia per i destini italiani- 1932. Accompagnato dai «fantasmi della mente», quelle figure dell'antichità e della posterità la cui aura egli aveva già riconosciuto attorno a Francesco Petrarca, il poeta inizia il dipinto dai toni barocchi del suo viaggio in un luogo magico – la piana di Paestum –, che, al contempo, sa di vita sfrenata e di cupa morte. Quella fascinazione archeologica che lo aveva investito in terra campana, si riaffaccia intatta nelle prose di *Viaggetto in Etruria*, risalente al 1935. Qui la natura è ostinatamente irruente, orgogliosamente desolata, appena punteggiata da vestigia umane, seppur millenarie all'occhio del viaggiatore contemporaneo.
È un tempo dilatato, quello che vede scorrere, indifferente, la piccola e caduca vita di chi tenta di leggerne le segrete mire: l'eternità si veste di un significato divino che appena si può sfiorare.
È da *Silente locomotore*, testo poetico del 1921 ben poco frequentato, che parte invece il viaggio nel magmatico mondo di Carlo Emilio Gadda: Genova, Arma di Taggia, Rapallo, i luoghi della sua escursione. Ma l'autore de *La Meccanica* amava poi viaggiare? Forse no, a leggere le sue pagine; ma certo conoscere rappresentava il senso stesso del suo stare al mondo: un mondo in cui, come egli stesso ebbe a dire: «Per conoscere bisogna indagare, per indagare viaggiare».
Il Sudamerica, ma poi la stessa Roma, esperienza questa, che gli permetterà numerosi viaggi in tutta Europa: De Marco parla di «infaticabile nomadismo», mosso dalla seduzione di tutto conoscere, o tutto apprendere. Eppure, a distanza di anni, sarà lo stesso Gadda a tracciare un bilancio di queste esperienze di viaggio, maturando la convinzione che sì, il viaggio può pur nascere per una possibile trasposizione in scrittura, ma questa non s'erge oltre la soglia di una conoscenza se non onirica, divenendo fuga dalla monotona realtà di una vita borghese che tutto permea.
Seguendo questo filo, allora, che importanza riveste un testo come *Le meraviglie d'Italia*? Col grimaldello dell'ironia, Gadda richiama alla memoria, già nel titolo parlante, le guide che accompagnavano i pellegrini medievali nei complicati viaggi dell'età di mezzo; guide sempre pronte all'episodio meraviglioso, alla digressione, così simili all'atteggiamento apparentemente – solo apparentemente- dispersivo che lo scrittore sembra assumere di fronte alla memoria dei luoghi vis(ita)ti: allora supporta la scrittura con continui interventi d'autore, che magnificano la descrizione e neanche lambiscono il pericolo del bozzetto.
Guido Piovene fu invece mosso da esigenze di notevole immediatezza, per andare incontro alle richieste della RAI, per la cui radio lavorò durante l'arco di un triennio. Ne sortì *Viaggio in Italia*, compiuto in auto assieme alla moglie, provetta guidatrice. L'Italia di Piovene è in piena transizione dalla ricostruzione al boom economico: un Paese che non ha paura di scommettere sul suo futuro e vuol finalmente conoscersi tutto. Il vicentino non si limita a descrivere fatti, luoghi, situazioni, ma si spinge a narrare la sua personale interpretazione di questo organismo vivente, ponendosi alla giusta distanza; quella dei bravi reporter, quella che permette un'ampia visuale e la scoperta di angoli incogniti, anche laddove si crede di conoscere tutto (si pensi alla modernità e razionalità che Piovene intravede in Napoli). Non certo una guida turistica, lo splendido testo di Piovene pure sa dilungarsi in descrizioni di monumenti e opere d'arte, ma raggiunge altissimi livelli proprio quando indugia a descrivere i paesaggi italiani, come nel sofisticato e audace parallelismo tra Campania e Veneto, terre tanto distanti eppur così vicine nel suo animo di viaggiatore sempre capace di sorprendersi.
Giocoforza articolata è la lettura di De Marco della intricata vicenda che contraddistingue lo sviluppo del romanzo incompiuto di Elio Vittorini *Le città del mondo*. Protagoniste le città, come New York e Shangai, che appartengono a tutto il mondo, non solo all'entità geografica all'interno della quale sono malamente contenute. Ma anche quelle scomparse, Babilonia, Cartagine, vestigia d'un rutilante passato: questo il bersaglio dello scrittore siracusano. Protagonista, sempre e comunque, la sua Sicilia, da cui tutto parte.

Un’impostazione grandiosa, capace di prefigurare la nostra contemporaneità con una lucidità spiazzante. Ma Vittorini si trova ben presto a fare i conti con un acerrimo nemico interno, la «nevrosi da romanzo» – come ebbe a chiamarla Maria Corti-, perfidamente supportata dalla malattia del figlio Giusto. Smette la penna, allora; per provare a riprenderla un anno dopo: ma è la stessa materia narrativa a sancire la condanna di un testo che adesso egli sente distante, alieno, perduto durante il sofferto viaggio della sua vita.
Inutile dilungarsi oltre. Ancora una volta Giuseppe De Marco centra il difficile bersaglio propostosi, perché la sua lettura critica si nutre di qualcosa di imponderabile, che si detiene oppure mai si trova: l’amore filiale, eppure lucido, per quei grandi autori intimamente capaci di illuminare il cammino, proprio e altrui, attraverso nitide visioni del passato e luminosi squarci sul futuro.

Marzia Caria

Carlo De Matteis
In lingua e in dialetto. Poesia del primo e secondo Novecento
L'Aquila
Arkhé
2011
ISBN: 978-88-9520-741-4

Il volume di Carlo De Matteis si articola in due parti: la prima, la più ampia, pensata per la didattica universitaria, traccia un profilo essenziale della poesia italiana del primo Novecento attraverso l'esperienza poetica degli autori più rappresentativi di quel periodo; la seconda è una ricognizione della poesia dialettale del secondo Novecento, con particolare riguardo alle regioni dell'Italia centrale.
La prima sezione si apre con Guido Gozzano, del quale si ricordano sinteticamente la biografia, le opere, la poetica «dell'urto, o dello "choc"» individuata da Montale, nella quale si fa «cozzare l'aulico col prosaico». Quel *cozzo* che comportò sul piano della lingua un abbassamento di registro: da quello alto, poetico, tradizionale a uno medio e senz'altro più prosastico, di cui emblematica è la scelta di porre in rima *Nietzsche*: *camicie*; e, inversamente, l'innalzamento di tono del lessico quotidiano per immissione in strutture metriche classiche. Come testi esemplificativi della poetica gozzaniana, De Matteis sceglie le celeberrime liriche contenute nella raccolta *I colloqui* del 1911: *L'amica di nonna Speranza*, *La signorina Felicita ovvero la Felicità* (ironico fin dal titolo), *Un'altra risorta*, la poesia *I colloqui* che dà il nome alla raccolta, e due frammenti dell'epistola *Della testa di morto. Acheronzia atropos*, tratta dal poemetto *Le farfalle*. *Epistole entomologiche* (1914).
Il volume di De Matteis prosegue con Vincenzo Cardarelli, condensandone in poche pagine l'esperienza poetica rondista incentrata sul ritorno alla lezione dei classici, alla loro lezione di decoro formale, così distante dalla strategia crepuscolare (o anche futurista) del montaliano cozzo di registri. Della lirica cardarelliana si forniscono due esempi di argomento ed epoca diversa: *Estiva* (1916), e *Alla morte* (1949).
Segue la parte sui *Poeti nuovi*, dedicata a Umberto Saba, Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale. Quanto al primo, De Matteis sottolinea in particolare la posizione appartata di Saba nel panorama della poesia italiana del primo Novecento, che trova una delle prime motivazioni nelle sue origini triestine ed ebraiche (che lo avvicinano a Svevo, di vent'anni più anziano), ai margini cioè degli orizzonti culturali italiani ma nello stesso tempo aperta a una cultura mitteleuropea che aveva per centro la Vienna asburgica del primo Novecento (ciò che in Saba comportò innanzitutto il vantaggio di poter assimilare prima della media italiana le suggestioni della psicanalisi freudiana). Dall'ampia produzione poetica di Saba, De Matteis sceglie e commenta un ricco apparato di testi: *A mia moglie* e *La capra* (da *Casa e campagna*, 1909-1910), *Città vecchia* e *L'ora nostra* (da *Trieste e una donna*, 1910-1912), *Dopo la giovinezza* e *Arietta* (da *L'amorosa spina*, 1921), *Canzonetta 5*. *Le persiane chiuse* (da *Preludio e Canzonette*, 1923), *Eros* e *Favoletta* (da *Cuor morituro*, 1925-1930), *Sesta fuga* (da *Preludio e fughe*, 1928-1929), *Primavera* e *Goal* (da *Parole*, 1933-1934), *Sera di febbraio* e *Ultimi versi a Lina* (da *Ultime cose*, 1935-1943), *Teatro degli Artigianelli* (da *1944*), *Ulisse* (da *Mediterranee*, 1945-1946), *Quest'anno…* (da *Uccelli*, 1948), *Vecchio e giovane* (da *Epigrafe*, 1947-1948). Dal repertorio di prose di Saba: *Scorciatoie*, *Ultimo Croce* ed *Ermetismo* (da *Scorciatoie e raccontini*, 1946).
È la volta di Ungaretti, di cui si offre un sintetico profilo biografico e artistico, ricordandone in primo luogo il ruolo di innovatore del linguaggio poetico classico (si pensi alla metrica dell'*Allegria* che frantuma i versi tradizionali in versicoli, ridotti spesso a brevissimi sintagmi o a singole parole). Come esempi della produzione poetica ungarettiana, si riportano sedici liriche: sei dalla raccolta

L'Allegria 1914-1919 (*Sono una creatura*, *Veglia*, *San Martino del Carso*, *Soldati*, *Annientamento*, *Nostalgia*), cinque dal *Sentimento del tempo* 1919-1935 (*Inno alla morte*, *Dove la luce*, *Di luglio*, *Sera*, *La madre*), tre dalla *Terra promessa* 1935-1953 (*Canzone*, *Dai «Cori di Didone, III»*, *Variazioni su nulla*), una da *Il dolore* 1936-1946 (*Giorno per giorno*), e una dal *Taccuino del vecchio* 1952-1960 (*Ultimi cori per la terra promessa*).
La terna dei *Poeti nuovi* si chiude con Montale, la cui poesia, nota De Matteis, «compie», rispetto a quella di Ungaretti, «l'itinerario inverso, esordendo nel sostanziale rispetto dei modi classici e pervenendo successivamente ad una libertà di linguaggio sempre più personale ed innovatrice» (p. 124). Numerosi e assai noti i componimenti scelti: *I limoni*, *Non chiederci la parola*, *Spesso il male di vivere*, *Meriggiare pallido e assorto*, *Dissipa tu se lo vuoi*, *Delta* (da *Ossi di seppia*, 1920-1927), *Dora Markus*, *La casa dei doganieri*, *Non recidere, forbice, quel volto*, *La canna che dispiuma*, *Notizie dall'Amiata* (da *Le occasioni*, 1928-1939), *La bufera*, *L'arca*, *Voce giunta con le folaghe*, *Nella serra*, *L'anguilla* (da *La bufera e altro*, 1940-1954), *Xenia II, 5* e *Tempo e tempi* (da *Satura*, 1962-1970), e due liriche tratte dal *Diario* e dal *Quaderno*.
Passando alla seconda parte del volume, quella sulla poesia dialettale della seconda metà del XX secolo, De Matteis passa in rapida rassegna la produzione di cinque regioni italiane: Marche, Umbria, Lazio, Abruzzo e Molise.
Molti i nomi di autori che affollano le pagine di questa sezione: di provenienza marchigiana è per esempio Franco Scataglini (1930-1994), nel quale, scrive De Matteis, «la coscienza dialettale si carica, come in pochi altri, di densi referenti culturali che conferiscono alla sua scelta linguistica i caratteri d'un singolare idioletto, ad un tempo popolare e colto, semplice e raffinato» (p. 172). Tre le poesie antologizzate: *Come un'oliva tonda* (da *E per un frutto piace tutto un orto*, 1973), *Philodemon* (da *Carta laniena*, 1982) e *Su la neve* (da *Laudario*, 1987). In dialetto portorecanatese scrive invece Emilio Gardini (1934-1995), che nelle sue diverse raccolte «rappresenta in spoglie cadenze metriche il paesaggio marino della sua terra» (p. 178). Completano la sezione dei poeti marchigiani Gabriella Paoletti Antonelli, autrice della raccolta *Scusùseme Giacomi* (1991), e Gilberto Lisotti, di cui si ricorda il volumetto *La bora* (1989).
Nella produzione dialettale umbra spiccano i nomi di Renzo Zuccherini (1946), autore dei volumi *La falce fienea* (1975) e *La storia da 'nni giorno* (1979), cui si aggiunge la raccolta di filastrocche e detti popolari perugini *Le profàcole de Berlocco* (1981); Antonio Carlo Ponti (1936), con la raccolta *Core dorge* ('Cuore dolce'); Gaio Fratini (1921-1999), e il perugino Claudio Spinelli (1930).
Utilizzano il romanesco per i loro versi i poeti Mario Dell'Arco (1905-1996), autore di numerose raccolte di liriche (ma più noto per aver curato con Pasolini l'antologia *Poesia dialettale del Novecento*, uscita per i tipi di Guanda nel 1952), Maurizio Ferrara (1921-2000), Antonello Trombadori (1917-1993), Bartolomeo Rossetti (1923), Giorgio Roberti (1926-2002) e Mauro Marè (1936-1993), a proposito dei quali l'autore del saggio mette a fuoco di volta in volta i legami con i grandi nomi della tradizione poetica romanesca otto-novecentesca: Belli, Pascarella e Trilussa.
Tra i poeti abruzzesi, De Matteis si sofferma in modo particolare su Vittorio Clemente (1895-1971), figura di raccordo fra la poesia abruzzese del primo e del secondo Novecento; Cesare Fagiani (1901-1965), autore delle raccolte *Luna nuova* (1949), *Stamme a sentì* (1965), *Fenestre aperte* (postuma, 1966); Alessandro Dommarco (1912-1997), che scrive in dialetto ortonese più raccolte, tra le quali la più importante è *Da mó ve diche addìje* 'Fin da ora vi dico addio' del 1980; Ottavio Giannangeli (1922), autore di un solo libro, *Lu libbre d'Ottavie* 'Il libro d'Ottavio' (1978); e Cosimo Savastano (1939), del quale De Matteis riporta la poesia in dialetto aquilano *Mazzamarielle* 'Farfalla'.
Chiude il volume la serie di poeti molisani, che inizia con Eugenio Cirese (1884-1955), rappresentato dalla lirica *L'uorte* 'L'orto', per concludersi con Giose Rimanelli (1926), autore tra gli altri del volumetto *Moliseide* (1990).

Patrizia Zambon

Cesare De Michelis
«Io nacqui Veneziano... e morrò per grazia di Dio Italiano». Ritratto di Ippolito Nievo
Torino
Nino Aragno
2012
ISBN: 978-88-8419-579-1

In questo agile volumetto (88 pp.), che ha edizione a ridosso di un anno determinante per la sua esistenza quale è stato l'anno del centocinquantenario unitario, Cesare De Michelis raccoglie due saggi di lettura e interpretazione nieviana che sono stati elaborati nei percorsi di celebrazione dell'unità svoltisi a Padova e nel Veneto: si tratta della prolusione per l'inaugurazione del 789° anno accademico dell'Università di Padova, intitolata nel 2011 con le parole dell'irripetibile *incipit* delle *Confessioni* che fanno da titolo anche al volume che qui si presenta; e del testo (dei testi e del commento) detto in due grandi teatri di prosa, al Teatro Verdi di Padova e al Teatro Goldoni di Venezia, nel novembre e dicembre 2011. Due occasioni pubbliche, insieme letterarie e civili.
E tuttavia la prospettiva di lettura nieviana che fa da argomento a *«Io nacqui Veneziano...»* non è né convenzionale né occasionale. Al contrario, Cesare De Michelis riprende alcune sue basilari indicazioni critiche sparse nei titoli della sua convinta militanza nievista (così, ad apertura di memoria, accanto all'intervento su *La geografia di Nievo* negli atti 2001 del grande convegno di Rodigo per *Ippolito Nievo e il Mantovano*, si vedano il precedente lavoro edito negli atti di *Venezia e l'Austria*, 1999, il recentissimo *Il 48 di Nievo* presentato nelle giornate padovane di *Ippolito Nievo centocinquant'anni dopo*, i cui atti sono oggi in corso di edizione), e le elabora a svolgere una lettura quanto mai inedita dell'opera di Nievo – di una linea dell'opera di Nievo: centrale però – e audace.
De Michelis postula, o meglio: rileva, postula perché rileva, una centralità della storia e dell'attualità di Venezia nel pensiero politico e letterario di Nievo. Venezia è la patria, la terra dei padri di Carlo Altoviti, e di Ippolito con lui, ed è la patria oggettivamente in essere come senso (metonimia?) della patria che la comprende e alla quale il processo risorgimentale tende: l'Italia. Nella storia di Venezia – la tradizione civile di indipendenza, di governo repubblicano, di operativa fattività di commerci industria ed economia; la caduta esausta, esautorata, vigliaccamente acquiescente o velleitariamente retorica – Nievo riconosce le forme di un percorso da compiere con riflessiva fattività, perché sia percorso di conoscenza e di consapevolezza, sì, ma anche e soprattutto perché sia percorso progettuale, proiezione nell'azione del presente e apertura sulla preconizzata realtà futura: «Io nacqui Veneziano... e morrò per la grazia di Dio Italiano...». «Il capolavoro nieviano – scrive De Michelis, partendo da un rilievo condiviso, ma poi assai originalmente sviluppato, di Romagnoli – racconta, come ha scritto oltre mezzo secolo fa appunto Sergio Romagnoli, "la faticosa e avventurosa affermazione di italianità di un uomo nato in un lembo italiano quando ancora l'Italia non era"; è, dunque, piuttosto che un romanzo storico, un'appassionata e luminosa profezia, nella quale passato e futuro sono gli elementi di una relazione alchemica che trasforma l'uno nell'altro, e, cioè, vede nella morte la vita a venire, tanto che quel che conta è proprio ciò che non accade, quel che non è ancora presente perché è ferventemente atteso» (p. 16).
Così la lettura demichelisiana attraversa con convinta continuità l'intera opera del giovane scrittore, individuandone uno svolgimento senz'altro rilevabile sul piano della maturità riflessiva, e anche su quello della maturità estetica ed espressiva dei mezzi, oltreché ovviamente sul piano della varietà delle forme, versi, racconti, romanzi, teatro, saggi, scritti giornalistici, ma privo di soluzioni, o ancor più di inversioni, di continuità: svolgimento, appunto.

Dall'*Antiafrodisiaco per l'amor platonico*, del quale De Michelis propone una lettura originalissima, identificando nel suo racconto allegorico una metafora di tipo storico assai più incisiva di quella usualmente risolta nell'ambito dell'esperienza sentimentale («un racconto allegorico che riassume le complesse riflessioni del giovane Nievo non ancora ventenne sull'esito disastroso del biennio rivoluzionario. [...] L'obiettivo polemico dell'ironico e beffardo narratore dell'*Antiafrodisiaco* non è l'innamorata Matilde, ma l'ideologia avventatamente rivoluzionaria che, come l'amante platonica, gioca coi sentimenti più genuini e generosi [...] perseguendo solo apparentemente fini tanto nobili quanto astratti, in realtà profittando di tanta dabbenaggine per vanità, per ambizione e per interesse di pochi incoscienti e spregiudicati», p. 8), ad *Angelo di bontà* e al tema della velleitaria cospirazione di Celio Terni che deve concludersi con il passaggio del testimone consegnato dal vecchio Formiani alla generazione giovane rappresentata dalla Morosina e da Celio, appunto, di una feconda sintesi tra l'antica tradizione civile della Repubblica e un'autentica volontà di Risorgimento («Formiani suggellerà il passaggio del testimone al più giovane amico con parole inequivocabili: "Venezia cadrà!", e Celio, ormai convertito, gli risponderà: "se cadrà, sarà per risorgere più giovane, più forte"», p. 13); alla figura di Pisana, nel cui carattere «malioso e sfuggente» pare riverberarsi quello stesso della città cui appartiene («L'invocazione di Carlino, che vecchio confessa: "Per te sola ebbi famiglia, patria, e altezza di cuore, e incorruttibilità di coscienza; per te sola conservo il fuoco eterno della fede", non saprei bene a chi destinarla, tanto l'intreccio tra il mito e la sua figura, tra la donna e la patria, è a questo punto inscioglibile», p. 21).

Una precipua attenzione è data dal saggio di De Michelis al Nievo saggista, all'autore delle sospese pagine di *Rivoluzione politica e rivoluzione nazionale*, mai licenziate per la stampa, e a quelle, come si poteva certo immaginare dato il tema critico affrontato, dell'appassionato *pamphlet* politico su *Venezia e la libertà d'Italia*, 1859. A proposito: a fronte di una tradizione nievista che ha, a lungo, collocato la scrittura di questo testo nel tempo deluso e riflessivo dell'inverno tra 1859 e '60, Fausta Samaritani – al cui fondamentale lavoro di ricercatrice nieviana si devono non poche preziose acquisizioni – ha di recente dimostrato in modo indubitabile che *Venezia e la libertà d'Italia* fu scritto invece, davvero a tambur battente, nei giorni immediati e incisivi della seconda guerra di indipendenza e della sua per Nievo amarissima risoluzione: il 23 luglio 1859, infatti – ricordiamo che la conclusione di Villafranca avvenne tra 8 e 11 luglio – l'opuscolo era già dato in vendita «a Milano da Gaetano Brigola libraio e all'ufficio dell'"Uomo di Pietra"», come informava lo stesso giornale; il 4 settembre, nel primo numero della riapertura post-bellica, Tenca lo recensiva nella *Rivista bibliografica* del «Crepuscolo»: «L'opuscolo *Venezia e la libertà d'Italia* (Milano Tip. Agnelli, 1859) ritrae quel sentimento d'universale cordoglio con cui fu accolto in Lombardia l'annunzio della consorella sagrificata...».

Venezia e la libertà d'Italia è considerato con determinato rilievo dalla lettura di De Michelis, che vi vede descritta, con la passione di una cogente attualità, certo, una concezione che tuttavia non è d'occasione, e cioè la centralità di Venezia nella definizione dell'identità e del percorso nazionale che l'Italia sta compiendo/è chiamata a compiere: «Venezia dopo Roma – scrive Ippolito – è la città più Italiana della patria nostra, anzi in alcune parti della sua storia e ne' suoi multiformi ordinamenti politici serbò meglio della stessa Roma l'impronta del prisco spirito Italico» – l'indipendenza e l'autorevolezza europea (e oltre) mantenuta lungo i secoli della servitù degli altri luoghi d'Italia, soprattutto. Una genealogia di storia italiana, una fondazione del mito interpretativo della nazione, del significato simbolico nel quale radicare le ragioni dell'azione presente che Nievo elabora negli stessi anni (anzi, in parte più precocemente) nei quali svolge il suo, diversamente orientato, percorso il romanzo della nazione che si sviluppa nella storia letteraria di Francesco De Sanctis: «Innanzitutto l'Italia fu fatta senza Venezia – e senza Roma» rileva De Michelis; «ma intanto [...] la capitale era diventata Firenze, e la ricostruzione esemplare della storia italiana la inventò il napoletano Francesco De Sanctis [...]. "Due scrittori – ha scritto Franco Ferrucci – esprimono in modo particolarmente intenso il nascere della nuova mitologia nazionale: Nievo e De Sanctis", ma procedendo lungo percorsi niente affatto compatibili; e così al centro del racconto che è diventato

patrimonio comune c'è ovviamente Firenze, non la Venezia di Ippolito, e De Sanctis, più manzoniano dello stesso Manzoni, la inventò sorgente di tutti i fiumi che correvano a valle verso il presente» (p. 48).
Così Nievo non è personalità usuale che si dissolve nel coro compatto di una letteratura risorgimentale che si sia voluta leggere univoca o comunque ricondotta a conformità comune. «La medietà nieviana – incide ancora De Michelis, definendo il suo così singolare percorso - è non solo moderazione – anche se "la scienza della felicità è l'arte della moderazione" –, ma anche e soprattutto mediazione, sforzo di temperanza e di convivenza, fedeltà ai valori senza rinunciare ai progetti di rinnovamento, tenacia nell'impegno educativo, nel senso proprio di "condurre avanti" persino chi ostinatamente resiste a ogni cambiamento» (p. 33). E invece «in quel lontano 1861 l'Italia che nacque era monca [...] e, di più, questa nazione esponeva vessilli culturali niente affatto condivisi che disegnavano una traccia che dai ghibellini correva diritta, attraverso Machiavelli, sino ai giacobini, lasciando in ombra quell'altra genealogia che, da Petrarca a Bembo, a Muratori, univa Venezia e Roma, umanesimo e cristianità, in un progetto di largo respiro europeo e universale» (p. 53). *Le Confessioni*, le pagine di *Rivoluzione politica e rivoluzione nazionale* rimasero inedite.
Segnalo ancora almeno una nota di interesse di questo *Ritratto di Ippolito Nievo*. Qui finalmente – per il tramite del fondamentale studio di Lorenza Zanuso sui carteggi e sulla figura di Caterina Melzi – Bice Melzi d'Eril può tornare ad essere nella realtà di Ippolito Nievo, soprattutto nelle bellissime lettere dalla Sicilia, quello che è: una cugina, la moglie di un cugino caro e presente come Carlo Gobio, la persona di famiglia sentita amica e vicina, destinataria dei pensieri, delle informazioni, delle conoscenze che si devono condividere con tutti gli altri (Ippolito spiega esplicitamente nelle lettere della spedizione dei Mille che deve scrivere a Bice, che è a Milano, perché non può scrivere alla madre, a Fossato o a Mantova, quindi ancora in terra "austriaca"), che nulla ha a che fare (se non in quanto è sorella di Caterina) con il tema di una vicenda d'amore.

Francesco De Nicola

Giuseppe De Robertis – Leone Piccioni
Carteggio 1944-1963
A cura di Emanuela Bufacchi
Potenza
Fondazione Premio Letterario Basilicata
2012
ISBN: 978-88-8997-082-9

Nell'autunno del 1942 il diciassettenne Leone Piccioni, appena concluso il liceo e iscritto alla facoltà di giurisprudenza, conosce a Firenze il professor Giuseppe De Robertis, «uno dei pochi – ricorderà Piccioni – che sapesse parlare coi giovani», sebbene fosse un mito della letteratura italiana: non solo per la sua precoce direzione leggendaria della «Voce» bianca, ma anche per i suoi studi esemplari su Manzoni, Foscolo e Leopardi. Quell'incontro risulterà decisivo per Piccioni, non solo per stimolargli quei profondi interessi letterari che lo allontaneranno dal destino segnato nell'avvocatura, ma anche per avviarlo ad uno studio dei nostri scrittori che diverrà il perno della sua vita intellettuale; il rapporto tra De Robertis e Piccioni ebbe poi presto una diramazione quando, trasferitosi questi con la famiglia a Roma nell'autunno del 1945, il professore gli consegnerà una lettera di presentazione per il suo coetaneo Giuseppe Ungaretti che in breve diverrà la guida di Piccioni negli studi universitari nella Capitale – ma la sua scoperta dei contemporanei era stata successiva alla lettura di *Scrittori del Novecento* (1944) di De Robertis – e che più tardi sarà oggetto dei suoi più significativi scritti critici, tuttora illuminanti, tanto che anche nella recente (2009) edizione delle poesie ungarettiane dei «Meridiani» (la prima era uscita nel 1969 a cura proprio di Piccioni) il curatore Carlo Ossola ne ha riproposto la prefazione, peraltro seguita dall'introduzione alle ungarettiane *Poesie disperse* del 1945, a riformare così quel triangolo intellettuale tanto prestigioso.
Grazie alla generosità della Fondazione Premio Letterario Basilicata viene ora pubblicato il carteggio intercorso tra il 1944 ed il 1963 tra De Robertis e Piccioni, un *corpus* di ben 366 pezzi ampiamente annotati, preceduti da una puntuale e assai documentata introduzione della curatrice Emanuela Bufacchi (e da più brevi scritti del presidente della Fondazione Santino Bonsera, del presidente e dell' assessore alla cultura della Regione Basilicata e dello stesso Piccioni) e seguiti da un utile indice dei nomi che basta da solo a far comprendere l'enorme significato documentario di queste lettere che, di fatto, raccontano vent'anni di storia della nostra letteratura contemporanea, vent'anni davvero cruciali tra il neorealismo e la neoavanguardia, i vent'anni della ricostruzione ma anche del rilancio dei nostri scrittori e della loro presenza sempre più assidua nella nostra società anche attraverso il mezzo prima radiofonico e poi televisivo nel quale grande merito ebbe proprio Piccioni, entrato in RAI nel 1946 e dal 1949 impegnato nelle trasmissioni culturali. La prima chiave di lettura di queste lettere è dunque quella documentaria, con una ricchissima sequenza di avvenimenti, personaggi, premi letterari, libri, quotidiani e riviste che emergono con la vitalità della cronaca da queste pagine, spesso con risvolti inediti.
Ma v'è anche un tema più specificamente di metodo che torna spesso in queste lettere dove, anche vent'anni dopo il primo incontro, Piccioni non smette i panni del discepolo davanti al maestro, al quale fino alla fine continuerà a dare del lei; ed è la lezione di fondo dell'insegnamento di De Robertis che sosteneva, come ricorda Emanuela Bufacchi, «l'assoluta preminenza del testo, la concezione dinamica dell'opera nel suo farsi con la ricerca delle sue motivazioni, quindi la storia della poesia e l'analisi delle varianti» (p. XII), il cui studio «considerava uno degli strumenti necessari per spiegare un'opera» (p. XIV) e poi «proprio su queste fondamenta poggerà il lavoro critico di Piccioni su Ungaretti, avvicinato attraverso l'esemplare volume derobertisiano delle *Poesie disperse*, uscito nel 1945, a ridosso con il suo primo incontro con il poeta» (p. XV). Al di là

delle teorie e dei criteri critici, questo carteggio privilegia però soprattutto l'attività davvero indefessa dei due corrispondenti, sempre più presenti sulle pagine di riviste importanti come «Poesia», «Letteratura», la «Fiera letteraria» e «Il Mondo» e di quotidiani, come «Il Popolo», la cui terza pagina dal 1949 fu affidata alle cure di Piccioni, o «La Nazione», la cui rubrica letteraria De Robertis tenne fino al 1962, quando gli subentrò Giorgio Caproni. E proprio del poeta livornese Piccioni scrive a De Robertis in una lettera del 5 agosto 1947 che mi pare esemplare del clima di rispetto e di civiltà diffuso allora tra molti dei personaggi incontrati nel carteggio: ebbene qui Piccioni riferisce di aver ricevuto la richiesta di Ungaretti – allora suo professore all'università di Roma e relatore della sua tesi (argomento assai ricorrente in queste lettere) che sarà discussa nell'inverno di quell'anno – di recensire sulla «Fiera letteraria» il *Dolore*, ma anche la sua perplessità nell'accettare per «la paura di dispiacere a qualcuno (a Caproni per esempio che ha l'incarico di recensire i libri di poesia)»; e in effetti Piccioni rinuncerà (la recensione per la «Fiera» la scriverà Carlo Bo), ma certo è singolare che egli si sia sottratto ad una richiesta del suo Maestro con il quale stava preparando la sua tesi di laurea per il timore di dispiacere ad un poeta ancora poco noto e appena arrivato, e senza padrini da poter far risentire, nel mondo letterario romano: «Gentile Leone Piccioni» verrebbe da dire parafrasando Ungaretti.
Naturalmente non mancano però le polemiche e le avversioni, peraltro aperte e dichiarate, e anche queste finiscono per dare un contributo importante ad un'altra chiave di lettura del carteggio, cioè quella che, attraverso le lettere, traccia il ritratto umano dei due corrispondenti, separati tra loro da trentasette anni e da origini e storie familiari assai diverse, così come diversi furono i loro temperamenti, eppure in tanta diversità uniti dallo stesso amore per la poesia e dallo stesso rigore appassionato nello studio della letteratura libero da pregiudizi ideologici, tanto che il cattolico-liberale Piccioni non esitò ad apprezzare pubblicamente scrittori decisamente più orientati a sinistra come Pavese, Vittorini e Bilenchi: «Vede che anch'io scrivo sui comunisti» dichiarava Piccioni a De Robertis il 3 gennaio 1949 nel recensire *La siccità* di Bilenchi. Ma ci sono anche le lettere amare come quelle sul giudizio richiesto nel dopoguerra sui docenti universitari nominati durante il fascismo per «alta fama», come appunto De Robertis nel 1939 a Firenze e Ungaretti nel 1941 a Roma. E l'11 febbraio del 1947, dopo la valutazione su di lui espressa dai 16 colleghi dell'ateneo fiorentino dei quali tre gli furono contrari, De Robertis scrive a Piccioni «perché non mi metti in soggezione e posso parlare franco e spedito» per raccontargli come si era svolti i fatti e in particolare la richiesta che egli non fosse confermato avanzata da Attilio Momigliano (costretto dalle leggi razziali a lasciare l'insegnamento nell'università di Firenze, fu sostituito appunto da De Robertis per decisione del Ministro dopo che la cattedra era stata offerta e rifiutata da Bontempelli e da Luigi Russo) con l'accusa di aver innescato polemiche contro di lui: «Si sappia intanto che la mia polemica fu e restò sempre letteraria; non politica, né morale. Dalla cattedra io ricordai con onore Fubini, israelita; e negli *Scrittori del Novecento* figurano tre ebrei (Moravia, Saba e Loria). Tu mi conosci e ne sai anche di più»; e a proposito dell'eventualità che gli venisse assegnato un meno prestigioso corso libero, aggiunge con amarezza: «Giudicato degno d'una cattedra e poi confinato ad altra cattedra, per contentare lo voglie d'un "vendicatico" (sic)»; e infine nel postscriptum: «La mia polemica è stata tenuta nei limiti delle cose letterarie […]; non è stata una polemica ma un'affermazione di principi, su un piano di studi come conviene a uno studioso. E non c'entra che questo sia avvenuto in sua assenza. L'assenza poteva essere invocata, a mio danno, se io avessi parlato di lui come di un israelita fuggiasco, l'avessi ferito con armi politiche e morali».
E così, in una sequenza densissima di vicende e di personaggi il carteggio giunge al suo epilogo quando, in una delle ultimissime lettere, De Robertis (18 febbraio 1963) scrive a Piccioni: «Siamo vecchi amici. […]. Voglimi bene, e speriamo di volercene per molti anni ancora: e di lavorare (che è il più). Non ti dico altro; sono sempre il vecchio amico di sempre»: un carteggio dunque che documenta ampiamente e con risvolti inediti o poco noti venti anni della vita culturale italiana, ma anche e non di meno un carteggio che racconta la storia di un esemplare sodalizio umano e intellettuale.

Gianfranco Ferraro

Federico De Roberto
Il tempo dello scontento universale. Articoli dispersi di critica culturale e letteraria
A cura di Annamaria Loria
Torino
Nino Aragno Editore
2012
ISBN: 978-88-8419-555-5

Che Federico De Roberto sia stato, oltre che il grande innovatore dei *Viceré*, anche lo sconvolgente e fin troppo attuale osservatore politico de *L'Imperio* e il fine psicologo dell'amore (cfr. F. De Roberto, *L'amore*, Milano, Galli, 1898), non è certo una novità. Considerato maestro minore della grande linea letteraria siciliana, necessariamente dopo Verga, De Roberto ha trovato solo col tempo, e innanzitutto grazie all'interpretazione dell'opera avanzata da C. A. Madrignani, una collocazione di primo piano: per il critico sarzanese, De Roberto ha costituito infatti uno snodo cruciale di quello che lui stesso chiamerà, nel suo ultimo volume, «effetto Sicilia» (C. A. Madrignani, *Effetto Sicilia. Genesi del romanzo moderno*, Quodlibet, Macerata, 2007). Il romanzo in lingua italiana nasce infatti per Madrignani a Catania: nella forma del romanzo siciliano si strutturerebbe pertanto quella mediazione tra la *Kultur* isolana, priva di autonoma espressione politica, che proprio in una endemica e anarchica conflittualità, oltre che in una persistente angoscia per la verità, avrebbe il suo tratto caratterizzante, e un paradigma letterario che non era ancora stato in grado di parlare alla stessa altezza dei grandi autori russi e francesi. L'evidente posta in gioco è allora quella dei modelli di riferimento: l'«effetto Sicilia» di cui parla Madrignani è in questo senso da interpretare in maniera biunivoca. Se infatti gli scrittori catanesi non guardano certo a Manzoni, ma si confrontano direttamente con i modelli di Zola, Flaubert, Tolstoj e Dostoevskij, d'altra parte il terreno dell'*inventio* è tutto endogeno: siciliana è la lingua dei *Malavoglia* e tutta siciliana è l'avventura trasformistica di un Consalvo Uzeda, che da erede degli antichi baroni feudali finge di assumere una fede democratica tuttavia abbastanza liquida per poter continuare a galleggiare perpetuando le antiche forme di potere dei Padri.
La raccolta, curata da Annamaria Loria, di articoli e saggi di De Roberto, tutti pubblicati tra il 1884 e il 1895 e apparsi per lo più nel *Giornale di Sicilia* e nel *Fanfulla della domenica*, mostra così un De Roberto che non solo segue attentamente la letteratura d'Oltralpe ma che, dal particolare angolo di osservazione della sua Catania, si fa interprete della psicologia francese di Bourget e attento analista di Renan, di Taine o dei fratelli Goncourt. Come una sorta di lapillo, lontano e tuttavia ancora incandescente di quel grande vulcano che era la Parigi capitale del XIX secolo, De Roberto segue i dibattiti in corso, prende nota e recensisce. Ed è proprio in virtù di questa sua attenzione verso un orizzonte complesso e non solo ridotto al sapere letterario della cultura francese che il catanese può entrare in contatto col pensiero di Schopenhauer e con quella *Filosofia dell'inconscio* di E. von Hartmann, tradotta in francese nel 1876, che tanta influenza avrà per la redazione degli ultimi capitoli de *L'Imperio*. In termini non dissimili da quelli che, negli stessi anni, utilizzava Nietzsche, anche lui rivolto alla Francia dopo essersi lasciato dietro la metafisica di Schopenhauer e dell'ultimo Wagner, De Roberto vede nella psicologia francese uno degli strumenti essenziali per comprendere la decadenza e, per quanto sia una parola utilizzata con grande parsimonia, le caratteristiche del nichilismo occidentale.
Il Nulla emerge come tema cruciale del pessimismo di fine secolo, ovvero di quella «malattia morale» cui De Roberto dedica ben tre saggi nel luglio del 1888, quasi un tentativo di rendicontazione comparatistica delle occorrenze storiche del pessimismo occidentale. Da Pindaro a Lucrezio, dalla malinconia degli anacoreti cristiani a quella delle *promenades* rousseauviane, dall'ineffabile nostalgia dei canti ossianici all'«olimpico egoismo» di Goethe, indifferente alle

emulazioni reali della sorte che egli riserva al povero Werther, alla cupa voluttà delle rovine di Chateaubriand, il pessimismo invade come volontà di nulla la letteratura occidentale. Ma De Roberto si spinge qui a storicizzare il pessimismo: a questa prima grande fase, che raccoglie esempi di «distanza dal mondo», ne seguirebbe quindi una seconda, quella di Leopardi e Schopenhauer, e infine una terza, quella realistica, di cui si fanno interpreti Baudelaire e Flaubert («più che un pessimista, egli è un vero nichilista», p. 96), quindi Taine e Renan. Attraverso il dilettantismo entropico di quest'ultimo e la disperazione di Hartmann, con la riduzione della volontà umana a terreno di battaglia di forze incoscienti, De Roberto non indica tuttavia vie d'uscita, se non nella relatività storica delle condizioni di crisi che generano la *noluntas* della *vanitas vanitatum*. Ma se è la conoscenza storica, come lo era del resto per Leopardi, uno dei pochi conforti alla condizione umana, ovvero uno dei pochi strumenti a disposizione per rendere anche solo possibile la sopravvivenza in un qualche mondo culturale possibile (come direbbe in proposito De Martino), vi è tuttavia un'altra ragione di conforto, tutta interna alla pratica. «La personalità umana è così complessa, che la più triste persuasione è compatibile con la più viva speranza. Il pensiero è incessantemente mutabile e proteiforme; sfugge perciò stesso ad ogni rigorosa qualificazione» (p. 99). Ma al di là di questa suddivisione per larghe linee della cultura del pessimismo, occorre sottolineare, soprattutto nella prospettiva di una riflessione sulla sua stessa attività di romanziere, l'approccio di De Roberto al fatto letterario come spia di un determinato paradigma culturale: le opere letterarie andrebbero in questo senso considerate dapprima come effetti e quindi come cause, ovvero da un lato come forme di espressione di un determinato stato psicologico e dall'altro come dispositivi di «diffusione di questo stato» (p. 84). Ma più ancora, a colpire è nello scrittore catanese il parallelo tra orizzonte delle scienze naturali e orizzonte delle scienze umane, secondo un modello di interrogazione che sarebbe di lì a poco divenuto centrale nel neokantismo tedesco (con Rickert, soprattutto): il fenomeno di «mutuo scambio» consentito dal fatto letterario non sarebbe cioè in linea di principio molto diverso da quei fenomeni che in fisica sono conosciuti «col nome di endosmosi ed esosmosi» (p. 84). Così, ancora in un saggio dedicato a *La Corsa a la Morte* di Edouard Rod (pp. 23-29), la stessa fisiologia culturale si nutre di metafore naturalistiche e mediche: «una stessa quantità di germi si sviluppano, fioriscono, dànno i medesimi frutti così nel mondo vegetale come in quello delle idee…».

L'analisi psicologica si fa quindi per De Roberto strumento inaggirabile del naturalismo letterario: lo scrittore catanese sembra in questo senso potersi definire allievo del naturalismo solo a condizione di comprendere fino in fondo l'applicazione psicologica del dogma descrittivo-fenomenologico, secondo una linea che unisce Stendhal a Bourget (cfr. p. 127). Così essa si chiarisce programmaticamente come «il prodotto di un particolare genere di immaginazione: l'immaginazione degli stati d'animo» (p. 128). L'invenzione letteraria deve in questo senso necessariamente fare da *pendant* ad una ricerca che nasce in lidi filosofici: «mettendosi in scena» o «prestando la propria coscienza ad uno dei suoi attori», lo scrittore si fa a sua volta psicologo della propria soggettività, ma la conoscenza di caratteri diversi dal proprio è possibile solo attraverso una messa in scena dei gesti, degli atti. Affiora dunque in queste pagine la considerazione del naturalismo – il riferimento è qui Maupassant – come di un vero empirismo psicologico, sulla traccia del miglior *roman philosophique*: «cercando di fare intravedere le modificazioni interiori dai segni esterni, rappresentando una situazione d'animo con un gesto o con una parola che la riassumono, si potrebbe dire che i naturalisti, più dell'analisi psicologica, procedono per mezzo della sintesi fisiologica» (p. 130). Tema decisivo, quello del legame ontologico tra psicologia e fisiologia, per tutto il dibattito filosofico soprattutto tedesco degli anni precedenti, che De Roberto assorbe prevalentemente attraverso Hartmann, e che lo porta quindi a riprendere Leopardi proprio in chiave antiquietistica, come figura di intellettuale veritiero e per molti versi differente – questo è quanto emerge dalla sua lettura dell'interpretazione leopardiana di Caro (cfr. pp. 133-135) – dagli autori tedeschi, primo tra tutti Schopenhauer, che in direzione del pessimismo recanatese si erano mossi.

È dunque un sorprendente De Roberto fisiologo del nichilismo di fine secolo, consapevole della pluralità di diagnosi cui esso è contemporaneamente sottoposto nel Continente, quello che affiora in questi saggi e a cui dà il giusto risalto Annamaria Loria quando riporta la concezione derobertiana dei «piccoli fatti», non tanto «catena di eventi di cui si voglia dimostrare la deterministica 'fatalità'», quanto piuttosto «espressione mimetica del flusso, del divenire, del continuum di impressioni di cui si compone il pensiero umano» (p. LVII), a quella «crisi epistemologica», diretta conseguenza, in altri contesti, del materialismo e della frantumazione degli «assetti d'ordine» (l'espressione è di Aldo Giorgio Gargani) positivistici. È seguendo questo filo che la lettura derobertiana di Renan (indagata da Loria, pp. LX, LXI e ancora LXIV) acquista la sua centralità proprio nel momento in cui si allontana dal quietismo del francese per rivendicare invece una tragicità consustanziale al relativismo gnoseologico. Ma se è la destrutturazione di qualunque forma di fede a caratterizzare la distanza di De Roberto dal relativismo renaniano è pur sempre vero che una contraddizione estenua la logica nichilistica dell'intellettuale catanese: anche quando tutto conduce alla disperazione, questa non diventa mai compiacimento nella vanità, ma pur sempre ribellione agli egoismi che contraddistinguono un orizzonte etico privo di norme legittimamente fondate o strutturate secondo un agire condiviso.

De Roberto non arretra, ed è in questo fino in fondo fedele a Leopardi (cfr. F. De Roberto, *Leopardi*, Milano, Treves, 1898), di fronte alle «verità tristi»: eppure la logica consequenziale di queste non gli consente di estromettere un fondamentale elemento di tensione dal suo orizzonte, anche quando esso appaia senza speranza. Come Franco Volpi ha chiarito (cfr. F. Volpi *Il nichilismo*, Laterza, Bari, 1997) occorre sempre considerare il nichilismo occidentale dentro una molteplicità di direzioni, ed è in questo senso che il «nichilismo attivo» (l'espressione è di Nietzsche) di De Roberto si configura come una certa, determinata forma del nichilismo da cui è caratterizzata la crisi di fine secolo. E sembra proprio questo l'aspetto caratteristico di quel destino di isolamento della Sicilia che Madrignani riconosceva nei Viceré, «ed insieme la sua capacità di essere la controparte critica e lucida nei confronti della dell'ufficialità continentale» (*Introduzione* a F. De Roberto, *Romanzi, novelle e saggi*, Milano, Mondadori, 1984, p. XXXIII). In questo senso l'esperienza critica del nichilismo, vissuto da De Roberto fino all'immaginazione dei «geoclasti» delle ultime pagine de *L'Imperio*, con il loro terribile rovesciamento di quella figura di «filosofo governante», ora talmente consapevole dell'ontologia negativa del mondo da trascinare il mondo dentro un abisso gnoseologico ed esistenziale, si contrappone a quella di Hartmann o di Schopenhauer nel rivendicare al Nulla un valore assoluto. Su una strada che condurrà Nietzsche fino alla disperazione incomunicabile delle ultime lettere da Torino, lo scacco della scienza non può che guidare anche De Roberto verso la negazione di «ogni forma di vivibilità» (C. A. Madrignani, *Effetto Sicilia*, op. cit., p. 104), e verso il baratro sul quale ogni mondo culturale possibile si sporge: ed è in quanto visione culturale di tale crisi, davvero unica nella storia letteraria italiana, come ammette Loria, che bisognerà cominciare a considerare la prospettiva solo apparentemente siculo-centrica degli stessi *Viceré* e dell'intera opera di De Roberto.

Carlo Serafini

Gualtiero De Santi
Zavattini e la radio
Roma
Bulzoni
2012
ISBN: 978-88-7870-645-3

Il periodo radiofonico di Cesare Zavattini va dai primi anni Trenta fino agli anni Settanta, un lungo arco di tempo nel quale Za ebbe modo di seguire e sperimentare le forme della comunicazione radiofonica con quella inventiva e quell'umorismo che lo hanno sempre caratterizzato.
Il volume di Gualtiero De Santi ripercorre l'intera attività radiofonica di Za. Suddiviso in tre capitoli a loro volta articolati in numerosi paragrafi, lo studio di De Santi parte proprio da quel 6 ottobre 1924, giorno in cui vengono inaugurate le trasmissioni della radio italiana; da lì il successo sarebbe stato enorme, soprattutto a livello di svago e intrattenimento, pur non mancando i contenuti più culturali. Ecco allora apparire i nomi di Bacchelli, Sem Benelli, Panzini. Zavattini era proprio a metà strada, grande intellettuale e fine umorista. La sua collaborazione all'Eiar inizia nel 1931; sa di essere stato chiamato quale umorista, ma sa anche che con l'umorismo è possibile trasmettere un valore morale che sempre appare, velato o meno, nelle sue parole, anche le più spiritose o frivole. Quale la tecnica usata da Zavattini? L'apparente non senso, che poi argomentato sempre in apparente non senso diventa latore di un messaggio. Esempio: «Secondo il professor Stanin ogni uomo dice, in media, settantadue bugie al giorno»… per poi continuare affermando che «nelle bugie vengono compresi i saluti, gli auguri; per questo il numero è tanto elevato».
De Santi ripercorre gli anni di esordio di Zavattini che forse all'epoca non si rendeva ben conto della portata innovativa del mezzo: convinto di essere ascoltato solo dalla madre, Zavattini iniziò la sua attività gestendo una rubrica che si intitolava *Alla radio, parliamo tanto di voi*, cosa che ha fatto supporre a qualche studioso (De Santi indica Gianni Isola) che dalla radio nascano i brani finiti nel noto libro.
Sottolinea De Santi come la «seconda curva degli anni Trenta rappresenta in un certo modo la stagione *pop* di Zavattini. Le *performances* radiofoniche risultano nel suo caso perfettamente in asse con quelle letterarie e manageriali. È il periodo in cui Za dirige collane letterarie, inventa nuovi giornali, progetta tabloid concorsi, conia la pubblicità, applicando la propria curiosità e inventiva persino al fumetto e alla fantascienza. // Il letterato d'avanguardia non teme di misurarsi con la cultura di massa. Si avvicina infatti al cinema, è pieno di idee, estroso e curiosissimo. Non fa meraviglia che i responsabili dei nuovi mezzi di comunicazione, radio inclusa, volessero utilizzarne la creatività» (p. 27).
Il primo capitolo del volume si chiude con il paragrafo dedicato ad una delle conversazioni radiofoniche più singolari di Zavattini, quella su umoristi e poeti, centrata sulla figura di Giacomo Leopardi. Gli umoristi non vengono mai chiamati a celebrare i poeti, ma la fantasia di Za trova mille modi diversi per poterlo fare e suggerisce anche di aumentare lo stipendio a chi si presenta in ufficio sapendo a memoria una poesia del poeta di Recanati.
Il secondo capitolo prende in esame gli anni Quaranta. Zavattini come tutti è segnato dalla guerra e il suo impegno radiofonico e nel cinema ne risente. Non cambia il suo umorismo, ma si intravedono tra le righe segnali di grande impegno. Solo dal '48 in poi si torna a respirare aria di rinnovamento e libertà. «Finita la guerra Za corre in lungo e largo per Roma a segno di organizzare esposizioni, di promuovere iniziative di presentazione e vendite di opere pittoriche. Ma la nuova idea, l'ultima – la più avveniristica e spericolata e però la più concreta – è costituire collezioni di quadri fatti da pittori ancora in vita…» (p. 50). Nasce così *Invito alle collezioni*, portato alla radio nel novembre del 1946. È questa solo una delle numerose idee di Zavattini nel dopoguerra, periodo nel quale rafforza di

molto la sua fama di autore cinematografico. «Intervenendo come gli è accaduto svariatissime volte a trasmissioni giornalistiche della Rai, oppure al «Convegno dei Cinque», la rubrica culturale settimanale avviata da Sandro D'Amico il 25 aprile 1946 […], Cesare Zavattini si trasforma adesso, appunto dopo […] film memorabili, in un personaggio da ascoltare e cui rivolgere domande e sottoporre problemi: uno di cui era in qualche misura importante conoscere il parere» (p.54). Zavattini diventa sempre più noto, cresce il dibattito intorno a lui e inevitabili arrivano anche le polemiche, cui De Santi dedica spazio nella seconda parte del capitolo, che si conclude poi con alcuni documenti a testimonianza dei rapporti contrattuali con la Rai.
Il terzo capitolo si apre con due paragrafi dedicati rispettivamente alla riduzione radiofonica di *Parliamo tanto di me* e all'autoritratto radiofonico che venne chiesto a Zavattini stesso nel 1960. Ma la vera e propria svolta Zavattini la compie nel 1967: dal 15 gennaio (fino al 28 dello stesso mese) è presentatore delle Trasmissioni del Secondo Programma radiofonico. «Nasce insomma il Cesare Zavattini "radioconversatore", capace di prodursi verbalmente su tutto: letteratura, arte, giornalismo, politica, cinema, musica leggera» (p. 89).
Altro passo molto importante è la partecipazione il 18 novembre 1974 alla trasmissione «L'Approdo», condotta da Walter Mauro, solo un esempio delle numerose apparizioni radiofoniche di Za, il cui nome è ormai un punto di riferimento nell'ambiente intellettuale italiano ed europeo. Anche quando la radio cede il passo all'avanzare potente della televisione che sottrae programmi e pubblicità, Zavattini non si perde d'animo e inventa «Voi e io punto e a capo»: nella prima puntata il 25 ottobre del 1976 pronuncia al microfono la prima parolaccia in diretta infrangendo un tabù; dedica poi la seconda puntata alla prostituzione. Seguono polemiche sui giornali, alla radio stessa, ma a Za viene chiesto di prolungare la trasmissione per altre venti puntate.
La storia di Zavattini alla radio continua tra molti aneddoti, storie, fantasie che De Santi ricostruisce in questo libro, veramente ricco, che aggiunge un contributo importante allo studio del grande scrittore di Luzzara. Il volume offre anche importanti spunti di riflessione su quelli che sono stati nel corso del secolo, non solo sotto il Fascismo ma anche nel periodo della ricostruzione e della gestione politica dei media, i rapporti tra intellettuali e mezzi di comunicazione e tra intellettuali e trasformazione della comunicazione. Soprattutto in questo ultimo ambito, Zavattini ha dato prova di grande intelligenza e lungimiranza.

Martina Di Nardo

Dante Della Terza
Ethos e scrittura. Critici letterari del novecento
Viterbo
Sette Città
2011
ISBN: 978-88-7853-237-3

La predilezione di Dante Della Terza, nella sua ricognizione della critica italiana novecentesca, va alla figura di un critico letterario che superi, interiorizzando la materia studiata senza farsene a sua volta cantore, tanto l'estetizzante creatività del celebre motto contiano (*artifex additus artifici*) quanto l'oggettività del metodo crociano (di un *philosophus additus artifici* – cfr. p. 18).
Se ci si presta allo stesso gioco classificatorio, si potrebbe coniare e assumere a sintetica definizione dello stesso Della Terza (in relazione al volume in questione) la neo-categoria del filosofo che si rapporta criticamente a un altro sé. L'altro sé, i diversi critici cioè presi di volta in volta in esame negli otto capitoli che seguono il primo, dal carattere introduttivo, non è infatti sempre propriamente e limitatamente *altro* da sé: nella trattazione l'esperienza personale dell'autore spesso emerge e si confonde con quella delle personalità analizzate, in alcuni casi appartenenti alla medesima area culturale di formazione, oppure sentiti come imprescindibili punti di riferimento *in primis* per il proprio percorso.
Il primo capitolo del resto illumina riguardo la possibile motivazione della *mise en place* del volume, nel quale confluiscono saggi precedentemente pubblicati altrove: Della Terza ci avverte di come la riflessione sulla critica italiana, soprattutto su quella primo-novecentesca, abbia avuto la sua genesi durante gli anni harvardiani come ripensamento *post quem* del proprio percorso formativo e dell'ambiente culturale che gli aveva dato i natali in senso accademico, come «dialogo a distanza con maestri e compagni di lavoro» (p. 11).
Il punto centrale d'irradiazione teoretico-critica nell'Italia non solo dei primi decenni del secolo, ma ancora almeno fino agli anni Sessanta, è, ovviamente, individuato in Benedetto Croce, argomento principale dell'intero volume; il filosofo napoletano è inequivocabilmente sentito come punto di passaggio necessario e in qualche modo sempre vincolante, tanto che di lui Della Terza potrebbe affermare ciò che Asor Rosa dice di d'Annunzio in relazione alla poesia del Novecento: la sua polvere corrosiva cadde sui cervelli di quasi tutti i letterati italiani del tempo.
La polvere crociana in alcuni casi si fece tuttavia, oltre che corrosiva, nebbiosa e abbuiante, lasciando negli ambienti culturali italiani, almeno nel periodo del secondo post-guerra, gli anni del «tirocinio intellettuale» (p. 11) di Della Terza, una certa reticenza nell'accettare suggestioni critiche provenienti dall'estero, come dimostrato, per esempio, dalla tardiva traduzione del capolavoro auerbachiano, *Mimesis*, uscito nel 1946 ma tradotto in Italia solo dieci anni dopo.
Sgombrato il campo dalle direttive critico-estetiche crociane eccessivamente oppressive e autarchiche, una linea critica che possa con disinvoltura dirsi post-crociana, svecchiata anche attraverso l'accettazione di qualche spunto interpretativo dal formalismo, sembra all'autore una coerente e robusta alternativa da opporre alla molteplicità infinita di voci e di prospettive, alla «polilalia», ormai divenuta in Italia «la donna più corteggiata» (p. 21).
Una tanto semplice conciliazione di crocianesimo e formalismo potrebbe in principio sorprendere; l'autore sostiene tuttavia di non aver mai avvertito, nemmeno durante gli anni della sua formazione, la dicotomia tra le due direttive critiche come una reale opposizione, quanto piuttosto di aver appreso, soprattutto grazie all'insegnamento di Luigi Russo, un metodo già contaminato da entrambe: Fubini e Russo sono per lui il punto d'incontro sinteticamente perfetto tra Croce e alcuni orientamenti formalisti, recuperati soprattutto nell'ambito della considerazione della storicità dell'opera d'arte e del suo necessario inserimento in una tradizione.

Il primo critico inserito nel volume è, del resto, proprio Auerbach, del quale si ricostruisce il percorso formativo che portò a *Mimesis*, e del quale inoltre si mette in luce proprio l'individuazione, nella *Vita Nova* e nella *Commedia*, delle fonti bibliche, teologiche e stilistico-retoriche «antecedenti e contemporanee che visitano immancabilmente la mente creativa di Dante» (p. 43): se nella sua lettura di Dante tradizione e genio si compenetrano splendidamente, Auerbach costituisce il primo dei correttivi indicati a mediare e sanare l'esclusività del metodo crociano.
Il capitolo successivo è, non a caso, dedicato a Ernst Robert Curtius, formatosi nel medesimo ambiente accademico che ospitava Auerbach, e concorde con lui nell'individuare in Dante «l'autore che dà perfezione ad una tradizione poetica» che va «da Adelmo a Notker Balbulus, da Aimerico a Ugo di San Vittore» – (p. 44). Di Curtius Della Terza approfondisce il ruolo decisivo che ebbe nel tentativo di conciliazione tra cultura tedesca e francese: alsaziano di nascita, non smise mai di sentirsi in qualche modo legato alla vecchia patria francofona, pur non abbracciando in alcun modo posizioni antitedesche. Si mantenne sempre su una posizione intermedia e nelle sue letture critiche militanti, precedenti al più celebre *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelhalter*, si dedicò indifferentemente tanto ad autori francesi quanto ad autori tedeschi: Bergson, Péguy, Goethe, Balzac. Prendendo spunto proprio dalla lettura di Balzac, Della Terza riflette sul metodo interpretativo di Curtius (che rimarrà il medesimo anche quando egli passerà dalla critica militante all'analisi della letteratura medievale) indicandolo come ulteriore emblema di un sistema equilibratamente costruito: all'interno di un procedimento che va dal basso verso l'alto, il critico si mantiene sempre a metà tra l'analisi entro la storia e l'analisi finalizzata all'individuazione di una verità assoluta.
Il quarto capitolo è dedicato a Luigi Russo, del quale Della Terza ricorda nello specifico il lavoro su De Sanctis del 1927: nel volume appaiono chiari i «due ordini di verità» (p. 81) che confluiscono nell'impalcatura teoretica del critico, e cioè l'immancabile e crociana considerazione dell'irripetibilità dell'opera d'arte e, insieme, la ricostruzione della continuità che ogni opera mette in essere con la tradizione stilistico-retorica, il «disegno storico», per dirla con le parole dello stesso Russo. Il superamento di Croce è attuato da Russo, secondo Della Terza, attraverso l'individuazione di due momenti distinti nell'ontogenesi dell'opera d'arte: il momento creativo in cui tutto il *background* culturale viene insieme «assorbito e annullato» (p. 82), e il momento di «espansione», in cui la poesia nella sua «unione dialettica con le strutture poetiche […] si proietta come mito in esperienze contigue» (ivi).
Nella ricognizione di Della Terza, Mario Fubini è il critico che si pone al centro di un percorso che parte da Russo e, passando per la lettura crociana di Orsini (*Benedetto Croce. Philosopher of art and literary critic*), arriva al volume continiano *L'influenza culturale di Benedetto Croce*. Di Fubini l'autore mette in luce il «bifrontismo» – (p. 92) nei confronti del critico napoletano: nel suo procedimento critico egli preferisce operare una preliminare scomposizione dell'opera d'arte, dimenticandosi della sua unità e della sua unicità, da ritrovare criticamente solo in un secondo momento, nella ricomposizione delle parti in un tutto onnicomprensivo.
A Contini, considerato il punto d'arrivo del post-crocianesimo italiano, è dedicato il penultimo capitolo inserito in volume: lo stesso saggio continiano su Croce contiene il quesito, che pare a Della Terza più ontologico che esistenziale, «in che senso possiamo definirci post-crociani?». E in una ricognizione «dove la fenomenologia dei riscontri intertestuali ci offre una valutazione non episodica ma globale della filosofia del Croce» (p. 160), Della Terza individua un «autentico post-crociano» – (p. 161), un critico che, pur non dimenticando il magistero del filosofo napoletano, ha saputo mediare la sua portata attraverso suggestioni teoretiche di diversa provenienza: Leo Spitzer, Cesare De Lollis, Domenico Petrini, Carlo Vossler.
Non mancano nel volume due saggi interamente dedicati a Croce: uno si occupa nello specifico de «La Critica» (1903- 1944), la rivista da lui fondata e diretta: Della Terza ricorda che quando apparve la rivista, Croce aveva già pubblicato l'*Estetica* (1902) mentre i *Lineamenti di una Logica come scienza del concetto puro* erano *in fieri* (usciranno nel 1905). Segue una ricognizione degli innegabili meriti del periodico: esso riuscì a creare e mantenere a lungo aperto un dibattito

sull'ultimo cinquantennio letterario e filosofico italiano; si deve, per esempio, proprio alla rivista la fortuna di Verga, e sempre su «La Critica» apparvero saggi, tra i primi in Italia, su Capuana, Serao, Di Giacomo, Imbriani, De Amicis, Fogazzaro, Zanella, Neera, Dossi, Tarchetti. Il secondo dei capitoli su Croce riguarda il suo rapporto con Gramsci, sempre caratterizzato da reciproca stima, pur nelle differenze ideologiche; Gramsci, per esempio, non riuscì mai a perdonare a Croce il modo in cui aveva liquidato la filosofia della *praxis*, cui egli si era invece consacrato. Il filosofo dell'*Estetica*, sebbene del marxismo rifiutasse la sostituzione dell'Idea con la Materia (cfr. p. 148), apprezzava delle teorie gramsciane, a differenza di Gentile, la dedizione a un'analisi storiografica che tenesse conto non di prospettive metafisiche ma di elementi oggettivi, storici, sociologici ed economici, concetto che sembrava a Croce non meno trascendente e aleatorio del primo.
Il volume si chiude con un saggio dedicato Cesare Segre e Nino Borsellino, critici di cui Della Terza ricorda, quasi come se li ponesse a conclusione del percorso che ha voluto tracciare, l'apertura «al futuro» (p. 175).

Silvia Cavalli

Gian Carlo Ferretti
Siamo spiacenti. Controstoria dell'editoria italiana attraverso i rifiuti dal 1925 a oggi
Milano-Torino
Bruno Mondadori
2012
ISBN: 978-88-6159-656-6

Si possono raccontare ottant'anni di storia editoriale italiana attraverso i libri non pubblicati? Gian Carlo Ferretti lancia la provocazione in un saggio dal titolo emblematico: *Siamo spiacenti. Controstoria dell'editoria italiana attraverso i rifiuti dal 1925 a oggi*. Sia che lo si voglia leggere autonomamente, sia che lo si preferisca confrontare con la *Storia dell'editoria letteraria in Italia 1945-2003* (Torino, Einaudi, 2004), bisogna in ogni caso rilevare come questo studio rappresenti una sorta di cartina al tornasole per confermare i risultati delle ricerche finora condotte. Valga un esempio per tutti: *Il Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, rifiutato da Elio Vittorini e pubblicato per Feltrinelli nel 1958 grazie all'intuito di Giorgio Bassani, è usualmente indicato come caso paradigmatico di uno scrittore trascurato in vita che ottiene una rivincita postuma (Tomasi muore nel 1957). Raramente lo stesso esempio è utilizzato per marcare le caratteristiche differenziali di quell'opera rispetto a ciò che Vittorini andava cercando per la collana einaudiana dei Gettoni e quindi per identificare le coordinate letterarie e culturali entro cui si collocano i volumi della serie.
La suggestione per la scrittura di questo testo, d'altronde, deriva a Ferretti da una sua precedente indagine, in cui si accennava a un «*sommerso* di progetti non realizzati e di rifiuti editoriali» che avrebbe meritato uno spazio più approfondito (Gian Carlo Ferretti, *Da Botteghe oscure al Gattopardo*, in Gian Carlo Ferretti – Stefano Guerriero, *Giorgio Bassani editore letterato*, San Cesario di Lecce, Manni, 2011, p. 42). È proprio il «*sommerso*» – nascosto tra le carte d'archivio insieme con le censure, le autocensure, i tagli e le modifiche apportate ai manoscritti – che costituisce la materia prima per realizzare «una controstoria o una storia per così dire *in negativo* dell'editoria libraria» e per avanzare così «una (apparentemente paradossale) rivalutazione del rifiuto editoriale». All'insegna dello slogan «Niente di meglio d'un rifiuto», Ferretti documenta l'esistenza di «una laica Provvidenza protettrice degli autori», che se, da un lato, si accanisce contro gli scrittori, dall'altro, manifesta una sua logica nell'usare il rifiuto stesso «per creare un *caso* o per contribuire alla costruzione di un *personaggio*» (pp. 1-4). Si pensi solo ad Antonio Pennacchi, che con *Mammut* colleziona in otto anni cinquantacinque rifiuti da trentatré editori diversi, prima di essere pubblicato da Donzelli nel 1994. Un aneddoto che lo scrittore racconta con un certo compiacimento nella prefazione alla seconda edizione, uscita nel 2011 per Mondadori.
Il percorso della controstoria si snoda, con andamento cronologico, attraverso quattro fasi significative per la storia socio-economico-politica del nostro Paese: dal ventennio fascista e dalla guerra (il periodo 1925-1945, caratterizzato da *Autocensure, rinunce e sequestri*, come recita il titolo del primo capitolo), passando attraverso *Il lato oscuro* del dopoguerra (l'epoca di transizione dal 1945 al 1956) e per *Il piccolo boom* della rinascita economica (gli anni 1956-1973, in cui i sintomi della ripresa si alternano a segnali di un crescente disagio), fino ad arrivare a quelli che Ferretti definisce gli *Ultimi fuochi* dell'industria editoriale, dal 1973 a oggi sempre più deboli, perché soffocati da un apparato gerarchico che è andato sostituendo gradatamente ma inesorabilmente il protagonismo degli intellettuali dei suoi anni d'oro.
Vero è che esistono diverse tipologie di rifiuto: da una parte, può essere il risultato (a volte infelice) di una questione di gusto oppure di politica d'autore o di collana; dall'altra, può trattarsi di una rinuncia preventiva di fronte all'eventualità di una censura e alle sue relative conseguenze politiche e finanziarie (è il caso più frequente durante il ventennio fascista). Sta di fatto che seguendo la

traccia delle risposte negative (o delle non risposte) si riesce a fare luce sui processi di selezione interni alle case editrici e a osservare (dagli anni Settanta e Ottanta) la progressiva dispersione delle responsabilità decisionali nei rami di organigrammi che tendono a risentire dell'influsso di un «capitale extraeditoriale». Ciò determina «un irreversibile processo di concentrazione» e «una più accentuata ricerca del profitto» (p. 123). Paradossalmente il lavoro maieutico, che poteva permettere a uno scrittore di crescere e a un libro di diventare un capolavoro, cessa di esistere con lo sviluppo del mercato librario.

Sarebbe inutile tentare un elenco seppur parziale degli autori, dei titoli e delle case editrici presi in esame da Ferretti, che manovra una cospicua quantità di dati e di fonti. Semmai, a mo' di bilancio della controstoria da cui scaturisce, può non essere fuorviante riportare il «medagliere dei record dei rifiuti editoriali in Italia», che Ferretti si diverte a costruire e pone in appendice al suo documentato saggio (p. 175). Con i suoi 55 rifiuti Pennacchi vi entra di diritto, secondo solo a Giuseppe Cerone (autore peraltro di un unico libro, *Lo scrittore*, in cui riassume le vicende dei 113 rifiuti incassati) e seguito da Susanna Tamaro (53). Gli altri, nell'ordine: Antonio Moresco (32), Guido Morselli (20), Lucio Klobas (18), Giulio Bedeschi (15), Roberto Pazzi (13) e Carlo Cassola (10). Pur tenendo nel debito conto i limiti della disponibilità documentaria e le differenze qualitative dei lavori rifiutati, questo piccolo medagliere chiude efficacemente una rassegna che, lungi dall'essere letta come un elenco di nomi e di numeri, mostra per la prima volta come sia possibile ripercorrere *a contrario* la storia dell'editoria libraria italiana e rivelarne così la faccia nascosta.

Patrizia Zambon

Antonio Fogazzaro
Piccolo mondo moderno
A cura di Roberto Randaccio. Introduzione di Daniela Marcheschi
Venezia
Marsilio
2011
ISBN: 978-88-317-1144

La prima edizione critica realizzata per il romanzo fogazzariano del 1901 apre la collana dell'Edizione Nazionale delle Opere di Antonio Fogazzaro, che ha sede scientifica nell'Accademia Olimpica di Vicenza, con la presidenza di Fernando Bandini, e sede editoriale nella collana della «Letteratura universale» di Marsilio.
Piccolo mondo moderno non è editorialmente tra i romanzi più complessi della vicenda di Fogazzaro. Nella ricca *Nota al testo* (pp. 47-80) che Roberto Randaccio stende a illustrazione del suo lavoro, un articolato e documentato saggio, non solo una nota operativa, prima di dar conto dei criteri editoriali, l'autore ricostruisce la storia della scrittura dell'opera, avvalendosi come note documentarie delle non strutturate affermazioni, confidenze o conversazioni amicali che siano, di cui sono punteggiati i carteggi di Fogazzaro con familiari, conoscenti e colleghi; importanti sia quelli editi, sia quelli inediti – e via via in fase di edizione nella «Collana Fogazzaro» dell'Accademia Olimpica – tra il cospicuo materiale dei Fondi delle *Carte Fogazzaro* della Biblioteca Bertoliana di Vicenza; tra questi tutto particolare è il rilievo critico e interpretativo che nel saggio introduttivo di Daniela Marcheschi riveste la corrispondenza con Yole Biaggini, oggi poi edita nel volume Antonio Fogazzaro-Yole Biaggini Moschini, *Carteggio (1887-1909)*, a cura di Viviana Bertoldo e Piero Luxardo, Vicenza, Accademia Olimpica, 2011.
Si può così sapere che Fogazzaro sviluppò l'idea e una primissima redazione di *Piccolo mondo moderno* durante la stesura definitiva di *Piccolo mondo antico*, ma anche che lo scrittore non aveva pianificato in origine un organico, o anche solo consapevole, ciclo narrativo: «Fin che scrissi *Piccolo mondo antico* – dichiarò in un'intervista del 1904 rilasciata a Renato Simoni per il «Corriere della Sera» – non pensavo neppure che dopo ne avrei continuato in qualche modo la vicenda. La maternità di Luisa che chiude il libro mi offrì più tardi l'addentellato a *Piccolo mondo moderno*. E anche questo romanzo ho scritto senza un piano ideale prestabilito, per appagare un mio vecchio desiderio di raccontare la vita di una piccola città» (e continua, per dar conto ormai di *Il santo*: «Fu a mezzo il libro che l'azione si allargò, che m'accorsi che i miei personaggi prendevano una significazione maggiore di quella che avevo prevista. E allora mi avvidi che un nuovo libro era necessario, per l'unità del mio protagonista»). E tuttavia, in una lettera del 10 settembre 1895 aveva dichiarato a Felicitas Buchner: «Se il mio romanzo piace almeno a coloro che sospirano un'arte insieme elevata e cristiana, avrò quasi un obbligo morale di continuarlo. L'ultimo capitolo, implicitamente, lo promette».
L'autografo originale di *Piccolo mondo moderno* reca la data 7 marzo 1896; la data di fine della prima stesura è indicata in una lettera a monsignor Geremia Bonomelli del 24 novembre 1900, nella quale lo scrittore comunica al «venerato amico» di aver «da tre giorni scritto la parola *Fine*». E aggiunge: «Non mi resta che il lavoro di revisione possibile a farsi man mano che il romanzo si pubblica». Si tratta di un'indicazione sulle modalità di lavoro di Fogazzaro – suffragata peraltro da quanto detto anche in altri luoghi dei documenti – di indubbio rilievo nel lavoro di approntamento del testo critico. Fogazzaro riprese e rilavorò il manoscritto per approntare il testo reale da dare alla «Nuova Antologia» di Maggiorino Ferraris via via che uscivano i sette numeri della rivista compresi tra 16 dicembre 1900 e 16 marzo 1901, tutti conseguenti, contenendo le sette puntate e i sette capitoli nei quali il romanzo fu ripartito in prima edizione (ha origine dunque da questo tipo di

esigenza anche il singolare respiro lungo che caratterizza la ripartizione dei romanzi fogazzariani in capitoli complessi, poi a loro volta ridefiniti in paragrafi tematici?).
È interessante, mi pare, dedicare una nota di attenzione a questo tema dell'uscita a puntate. Il romanzo fu richiesto anche da Matilde Serao, per l'edizione in appendice a «Il Mattino»; e altrettanto fece Giuseppe Giacosa, per conto delle appendici del «Corriere della Sera» – a segnalare una volta di più come l'appendice nel secondo Ottocento (diciamo approssimativamente da quando «Il Pungolo» milanese pubblicava in appendice la *Fosca* di Tarchetti, le *Memorie del presbiterio* di Praga o *Un verso del Petrarca* di Camillo Boito, o Michele Uda su essa dedicava a *Le Confessioni d'un Italiano* il primo, nient'affatto tardivo, studio critico e militante del romanzo di Nievo) sia cosa spesso assai diversa nel senso dal luogo comune che noi oggi proiettiamo sul termine; e insieme, però, anche come la fruizione del romanzo (dei romanzi) si ritenesse comunque di genere assai largo. Fogazzaro scelse, comunque, la vicenda altra, colta ma certamente di lettura che erano all'epoca i numeri della «Nuova Antologia» (quella delle preliminari, prime edizioni di *Mastro-don Gesualdo*, di *Vita e avventure di Riccardo Joanna* e *L'indomani*, di *Giovanni Episcopo*, *Elias Portolu* e *Il fu Mattia Pascal*).
Dunque, si diceva, Fogazzaro operava esplicitamente considerando la redazione manoscritta una fase della lavorazione, che prevedeva possibili ristrutturazioni, anche sensibilmente significative, nel passaggio alla prima fase editoriale, quella in periodico. Le modifiche che si danno in questo caso tra il manoscritto della Bertoliana e l'edizione sulla «Nuova Antologia» sono state giudicate da Randaccio tanto rilevanti da far considerare il manoscritto come una sorta di lavoro solo preliminare, da non assumere, quindi, nella redazione degli apparati («Per il nostro confronto testuale si è scelto di non tener conto delle parti manoscritte, che nella loro lacunosità e frammentarietà non assicuravano una comparazione uniforme con la *princeps*, considerata anche la modalità compositiva del romanzo, che nel trapasso dall'edizione a puntate a quella definitiva in volume può ancora considerarsi in *corso d'opera*»). Il commento critico è costruito sulle edizioni: assunta a base l'*editio princeps*, quella del volume compiuta presso Hoepli in uscita il 15 aprile 1901, esso pone in raffronto tutte le stampe realizzate vivente l'autore: i richiamati fascicoli della «Nuova Antologia» che precedono la *princeps* e le edizioni Hoepli 1901 XI migliaio, 1906, 1909, pervenendo così – oltreché, beninteso, alla ricostruzione della storia del testo, che risulta anche tematicamente di precipuo interesse nel passaggio dalla rivista al libro – alla correzione di una serie di interventi tipografici (fraintendimenti, conseguenti interventi correttori non fogazzariani) eseguiti in casa Hoepli nei vari processi di composizione.
Tra le lettere mandate in corso di vicenda a parenti e amici, alle quali si è fatto cenno, un particolare interesse per conoscere l'interpretazione che Fogazzaro dava, o si attendeva, desiderava fosse data, della sua opera, ha la lettera scritta ad Arrigo Boito, da Vicenza, il 17 giugno 1901. Scrive Fogazzaro: «Volevo un lettore severo. [...] Volli che la elezione di uno strumento del volere divino cadesse sopra un vaso fragile, perché il vaso, diventando forte per essa, mai possa credersi originariamente forte e insuperbire in sé» (e poi, con molto altro: «Desidero un lettore severo, cui dò ragione se pronuncia su Maironi un giudizio non scevro di passione, anche perché desidero un lettore pietoso e benigno a Jeanne e i due sentimenti necessariamente si rispondono. Bada però che lo desidero giusto. Ora un lettore giusto, ritornando a mente fredda sulla psicologia del mio protagonista, deve, a mio avviso, riconoscere un fatto poco visibile a prima vista, che modificherà non le sue simpatie, ma il suo giudizio, forse. Realmente Piero Maironi non ha mai amato Jeanne Dessalle ... L'audacia di lei e il suo proprio indistinto *amore dell'amore* lo mettono a poco a poco ... in uno stato semi ipnotico in cui si illude di amare» eccetera, eccetera). Insomma, Fogazzaro scrive un romanzo sentimentale, la storia di un triangolo amoroso: da questo punto di vista uno dei libri forti e ben riusciti, meglio del *Daniele Cortis*, senz'altro meglio del *Piacere* o del *Trionfo* dannunziano, della temperie *fin de siècle*. Ma vuole che la sua opera sia opera non d'emozione ma di pensiero.

È la scelta di lettura che compie anche Daniela Marcheschi nel saggio di *Introduzion*e (pp. 11-45). Marcheschi scrive un saggio originale e di indubbio interesse, con il quale vale certamente la pena di confrontarsi.
Significativa e direttamente incisiva è la definizione complessiva e storiografica che l'autrice dà del romanzo: «È evidente che Fogazzaro, riflettendo su *Piccolo mondo antico* e i possibili significati e valori del proprio romanzo, si poneva la domanda regale di ogni viaggiatore curioso nella letteratura: una volta che i cuori di Franco e Luisa, protagonisti di *Piccolo mondo antico*, si erano ritrovati nel dramma e nel sogno della "magnifica Italia" del 1859, che cosa ne sarebbe potuto essere del figlio da loro concepito in tanto dolorosa ma anche fervida tensione della carne e dello spirito? Gli sarebbe toccato di vivere – succedeva pure all'Autore nato a Vicenza nel 1842 – nella "reale Italia presente", un'Italia ripiegata in se stessa, perciò priva di alte e nobili aspirazioni, le sole che possono infondere nell'azione una libertà e una efficacia senza pari. [...] *Piccolo mondo antico* era stato il romanzo della tensione eroica e della lotta contro la cattiveria e il male, con le parti di sofferenza in ogni forma, che tutto questo può comportare, ma anche dell'omaggio e dei cari ricordi di figure familiari particolarmente amate [...]. *Piccolo mondo moderno* era pure un gesto di riconoscenza affettuosa per la figura di un altro zio [...] che vi diventava don Giuseppe Flores; ma era anche il romanzo in cui la forza delle passioni urtava contro le istanze religiose ed etiche di un giovane di spirito superiore, e il disagio e lo smarrimento, che ne derivavano, si univano ad altro smarrimento e disagio legati al conflitto fra desiderio di vita spirituale e richiami della vita terrena, fra dovere dell'uomo consapevole – che vede e comprende cosa si possa e debba fare di politicamente o socialmente giusto per la comunità, e per riformarne le basi morali e civili – e legittima aspirazione a una felicità individuale».
Più complessa, mi pare, la definizione che Marcheschi pone a base della sua lettura del nodo narrativo centrale, la relazione tra Piero e Jeanne, della quale scrive: «Non è ... un caso che anche l'amore fra Piero e Jeanne si radichi in una analoga ricchezza spirituale, in grado di costituire comunque l'*humus* fertile dell'intesa fra i protagonisti principali di *Piccolo mondo moderno*. [...] Jeanne [è] disegnata appunto come una giovane donna intelligente e piena di dubbi, però assetata di verità; d'altra parte affine in questo ai personaggi di Luisa Maironi, in *Piccolo mondo antico*, e di Elena nel *Daniele Cortis*. [...] I personaggi di Piero e Jeanne – come i genitori di lui Franco e Luisa, ma anche come Daniele Cortis ed Elena – formano una coppia di grande altezza etica...».
Sì. Ma, vorrei considerare, la coppia effettiva di *Piccolo mondo moderno* sono Piero e Elisa Scremin: è il loro l'amore – sponsale – che fa da soggetto ideale, se pur non da oggetto narrativo, alle opere di Fogazzaro. Elisa non è nei significati figura di margine e di romanzo, come il Carmine Di Santa Giulia che si pone così incomprensibilmente al fianco di Elena nel *Daniele Cortis*; Di Santa Giulia sì, è figura esterna ai temi fogazzariani, personaggio di romanzo, non ha identità nuziale; e infatti Elena e Daniele possono pronunciare su sé stessi parole sentimentalmente piene nel capitolo XXII, quel sorprendente capitolo intitolato *Come gli astri e le palme*. Per Elisa non è così. Elisa è moglie, e lo è in modo pieno e significante. Lo è nettamente nel capitolo secondo, nel quale Piero parla a don Giuseppe Flores; e fa al sacerdote le confidenze della sua vita matrimoniale, la complessa interazione delle due personalità che passano dall'indistinzione dei progetti convenzionali all'intimità di una vita in comune, la scoperta reciproca e profonda dell'identità dell'altro; financo il confronto (tema velato ma riconoscibile) con la sua sensibilità erotica. Ed è moglie affettivamente piena nel capitolo finale, quello nel quale il romanzo narra la sua morte: i gesti teneri e, appunto, affettivi, le voci sussurrate, la presenza del marito chiamato accanto al letto, davanti al quale recede financo la madre, perché più forte e autorevole di quello materno è il posto che ha accanto a lei Piero; ed è nel pianto su di lei che si svolge il conclusivo viaggio a Oria – e le sue implicazioni. Dov'è mai Jeanne Dessalle nelle pagine *clou* della vicenda narrativa di Piero Maironi?
Certamente Jeanne Dessalle è figura protagonista del romanzo, questo è indubbio; ma, a me pare, come avviene in fondo nel canone del romanzo sentimentale che elegge a tema una personalità e una vicenda d'uomo, è personaggio comprimario. Andando più a fondo: più che la storia di una

coppia amorosa, quella di *Piccolo mondo moderno* mi appare la storia (non rarissima nel romanzo italiano di secondo Ottocento) di un uomo tra due donne. E se è certamente indiscutibile che il personaggio di Jeanne ha il ruolo narrativo della protagonista, è altrettanto vero che alla fine è Elisa a trionfare, i significati che si affermano, trascesi e travalicati ma non contraddetti, sono i suoi.
Di straordinario interesse infine – *last but not least*, anzi! – nel saggio di Daniela Marcheschi appare la linea culturale che la studiosa traccia al romanzo. Abituati da una tradizione critica molto estesa, e per certi versi ripetitiva quando proprio non convenzionale, a collocare Fogazzaro nella temperie culturale di una tradizione otto/novecentesca definita sui canoni estetici di un decadentismo tutto artistico (e filosofico), Marcheschi ci mette di fronte, da sant'Agostino a san Tommaso d'Aquino, da Johannes Ruysbroeck a Jeanne-Marie Bouvier de la Mothe Guyon, anche, anzi perfino prioritariamente, ai testi della teologia e della spiritualità cristiane che la tradizione del cattolicesimo nutrono. Affermando con chiara e acuta consapevolezza critica che «Sarebbe perciò fuorviante collocare Fogazzaro nelle categorie o sotto le etichette di tardo-romanticismo oppure di irrazionalismo decadente [...] dal momento che le matrici ideologiche delle sue posizioni trovano il loro perno e nutrimento nel pensiero teologico della Chiesa, cioè in una delle grandi e specifiche tradizioni del pensiero occidentale; e dal momento che, in ogni caso, resta nello scrittore una energica istanza di azione e verifica scientifica e razionale delle cose e dei fatti». Una proposizione (soprattutto nella prima parte) che è alla base di una lettura dell'opera di Fogazzaro, e per essa della storia della letteratura italiana della modernità, di originale e davvero corposo interesse critico.

Ilaria Puggioni

Marco Gatto
L'Umanesimo radicale di Edwuard Said. Critica letteraria e responsabilità politica
Milano-Udine
Mimesis
2012
ISBN: 978-88-5751-126-9

«Ad ogni modo, la nostra pratica filologica è la terra; non può più essere la nazione». La citazione tratta da *Philologie der Weltliterature* di Auerbach è stata scelta come epigrafe, nonché chiave di lettura, del volume *L'umanesimo radicale di Edward W. Said. Critica letteraria e responsabilità politica*, edito da Mimesis nel 2012. L'Autore di questo interessante saggio è Marco Gatto, classe 1983, attualmente assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Filologia dell'Università della Calabria. Prolifico scientificamente nonostante la giovanissima età, Gatto sceglie di percorrere una strada meno battuta dalla critica su Edward Said: non quella relativa agli studi postcoloniali e all'impegno giornalistico e politico dell'intellettuale palestinese, bensì quella che lo vede vestire i panni dell'umanista e riflettere su critica, letteratura, filologia, arte. Il Said ritratto da Gatto non è solo quell'intellettuale riconosciuto all'unanimità come il simbolo della resistenza palestinese, ma è anche il portavoce di una cultura umana e letteraria apolide, senza confini, libera da ogni scuola di pensiero e costrizione politico-accademica. In un mondo globalizzato, specialistico e intellettualmente elitario Said, sulla scorta di Gramsci e Vico, si pone al crocevia tra la prospettiva storica e la dislocazione geografica, rileggendo l'identità e la coscienza del singolo come un testo, alla luce di una concezione ermeneutica che si estrinseca nel rapporto tra filologia e critica del sapere umano. Leggere i testi significa infatti leggere il mondo, la storia, l'uomo.
Con questi presupposti teorici e dopo aver dato puntualmente conto del contesto culturale (americano) in cui Said si è formato, Gatto si sofferma su alcuni punti chiave della riflessione saidiana, apportando un significativo contributo al dibattito internazionale nato intorno alla figura del grande pensatore palestinese. Innanzitutto, l'Autore approfondisce il non scontato rapporto che Said intrattiene con Marx e in particolare con lo sterile marxismo culturale americano; in seconda battuta, dà conto dell'influenza storicistica e filologica di Vico e Auerbach sulla formulazione del pensiero saidiano, arricchita inoltre dagli studi condotti da Derrida in materia letteraria. Da qui Gatto si muove per analizzare il concetto di *Orientalismo*, forte del supporto critico del Gramsci dei *Quaderni del carcere*, del Foucault dell'*Archelogia delle cose*, e della lettura egemonica in chiave antitotalitarista di Williams. Infine, l'Autore riflette sull'utilizzo saidiano del metodo del contrappunto (concetto derivante dall'ambito musicale), attraverso lo stimolo alla risoluzione dei contrasti in un'armonia universale, che garantisca alle singole voci – orientali e occidentali – una indipendenza e una libertà culturale apolide (p. 125).
Said, pur di difendere l'umanesimo minacciato dall'onta della globalizzazione, dagli elitari ambienti accademici e dal marxismo eurocentrico, sperimenta diverse metodologie e dimostra come l'umanesimo possa rinascere e venir applicato ancora con profitto in più luoghi del sapere umano (letteratura, musica, società). Per questo motivo, come Gatto ben dimostra, Said non sceglie di seguire una scuola teorica specifica, sebbene i suoi riferimenti intellettuali, perlopiù eurocentrici, condividano «lo status ontologico e gnoseologico dell'outsider», dell'esule (p. 61).
In questo senso, Gatto procede verso una precisa e dettagliata analisi della produzione teorica di Said. A partire dal primo contributo risalente al 1966, *Joseph Conrad e la finzione autobiografica*, il cui supporto critico risente dell'influsso della Scuola di Ginevra di Poulet, per proseguire con *Beginnings* (1975), in cui Said affronta il «tema degli inizi» (p. 71), rivendicando, sulla scia di Gramsci, la preminenza della geografia sulla storia. Gatto individua abilmente il momento fondativo umanistico nell'ambito degli studi saidiani nel lasso di tempo intercorrente tra lo studio

su Conrad e l'uscita di *Beginnings*. È in questo frangente infatti che l'intellettuale anglo-palestinese riscopre il magistero formativo di Vico, basato sullo studio dei testi letterari attraverso la lente della filosofia filologica e della filologia filosofica mediati dall'umanesimo cosmopolita e dallo scrivere la storia teorizzati da Auerbach.

«In verità», scrive Gatto, «la produzione saggistica di Said che precede *Orientalismo* può essere letta come lo stadio di necessario confronto con le teorie coeve e come il momento di scelta di un percorso, orientato anche al recupero di pensatori della modernità lontani nel tempo» (p. 21). *Orientalismo*, edito nel 1979, costituisce insieme a *Covering Islam* (1981) e alla *Questione palestinese* (1992), il primo tassello di una trilogia dedicata alla restituzione di un'immagine veritiera dell'Oriente e del mondo arabo, non contaminata dallo sguardo prevaricante occidentale, attraverso cui l'imperialismo e la globalizzazione impongono la loro leadership, sia a livello socio-culturale sia politico. Per elaborare questa teoria Said attraversa una vasta, diversificata e complessa tradizione di studi, che Gatto ha il merito di individuare e analizzare punto per punto, destreggiandosi tra le teorie di Vico, Auerbach, Lukàcs, Adorno (in particolare in prospettiva filosofica e musicale), Williams, Gramsci, Barthes, Derrida, Deleuze, Foucault, Fanon; ma anche lo strutturalismo francese, la critica stilistica tedesca, la filologia storicistica di Auerbach, l'empirismo di Althusser, e ancora Girard, Goldmann, Lacan, Frye, Bloom, New criticism, e infine, l'antielitarismo e anticorporativismo di Blackmur (p. 44). Su questa stessa linea, nel 1993 Said pubblica *Cultura e imperialismo*, saggio in cui s'interroga sulla portata rivoluzionaria della coscienza narrativa che persegue l'eterogeneità delle culture (p. 108), appoggiandosi, oltre che sul bagaglio critico suddetto, anche sugli studi sul rapporto tra Nazione e narrazione di Bhabha e su quelli di Anderson.

Un percorso non facile e pieno di insidie dunque per un giovane studioso, ma Marco Gatto lucidamente e in maniera obiettiva offre al lettore un'ampia e documentata mappatura del neoumanesimo saidiano, intrecciandolo, almeno dal punto di vista contestuale, con l'esito di altri suoi precedenti studi sul marxismo culturale (*Il marxismo culturale. Estetica e politica della letteratura nel tardo Occidente*, 2012) e sul neomarxismo occidentale (*Fredric Jameson. Neomarxismo, dialettica e teoria della letteratura*, 2008). L' Autore individua tangenze e divergenze alla base di un «incontro mancato» tra Said e il marxismo (più che tra Said e Marx, come egli stesso sottolinea). Questo sarebbe riconducibile alla «leggerezza con cui Said considera quasi esclusivamente il Marx umanistico e del tutto parzialmente il Marx maturo della riflessione sul capitalismo, forse alla base della critica più diffusa al suo lavoro di interprete: vale a dire l'accusa di "culturalismo" » (p. 11). Il neoumanesimo di Said procede attraverso un lavoro critico di storicizzazione del testo, che coinvolge anche gli strumenti che regolano il rapporto tra uomini e testi. Secondo Gatto «questa lettura produce però un paradosso che è attivo nella sua stessa attitudine di critico: quella di concepire i fenomeni culturali come direttamente determinati da un orizzonte storico-discorsivo che li surclassa e li influenza, senza utilizzare criteri di lettura intrinseci ai testi, capaci cioè di diagnosticare il loro intimo valore letterario e di chiarire come questo valore si leghi al contesto sociale e politico che inevitabilmente li nutre e in essi si sedimenta» (p. 35).

Nel VII e penultimo capitolo del saggio, inoltre, Marco Gatto introduce il Said legato all'universo musicale, come teorico della concezione contrappuntistica della cultura. Anche in questo caso Gatto si appoggia ad un suo precedente saggio intitolato *Glenn Gould: il suono materiale. Per un'estetica della resistenza* (2009), incentrato su una delle icone del pianismo novecentesco, il canadese Glenn Gould. Said definisce contrappunto l'intelligenza di una pratica di lettura che considera la realtà e il testo letterario nella forma di una coesistenza di più voci, tra di loro intrecciate e a un tempo indipendenti, ma in grado di dar vita a un'armonia condivisa (p. 125).

Infine Gatto dedica un Poscritto alla «responsabilità civile del critico», riflettendo sulla ricezione e rilettura di Said in Italia (e non solo). A partire da Gramsci, schieratosi contro ogni forma di parcellizzazione e specializzazione della cultura in forma esclusivamente elitaria e non produttiva (perché pressata dal capitalismo, dalle lobby, dalla classe politica – p. 172), Gatto sostiene che « il paesaggio intellettuale italiano è in qualche modo un'allegoria dell'intera condizione occidentale»

(p. 167). Nell’ impoverimento concettual che affligge il Bel Paese, Gatto individua inoltre in Roberto Saviano e Eraldo Affinati due intellettuali periferici e apolidi di marchio saidiano, grazie ai quali «l’atto letterario obbedisce in prima istanza a un progetto politico […] si fa – per dirla con Vico riletto da Said – “secolare, “mondano”» (p. 169).
La monografia di Marco Gatto merita attenzione non solo per i contenuti ma anche per la serietà metodologica e scientifica che lo caratterizza. La ricerca è un momento di dialogo interculturale, di scambio, così come propone il manifesto neoumanista di Said. E, chiosa l’Autore: «se questa nuova pratica socialista continuerà ad avere senso e potrà rappresentare una prospettiva futura, lo si dovrà forse a uno sforzo culturale capace di porre in rapporto dialettico due forme di radicalità (nel senso marxiano del termine), quella umanistica e quella democratica» (p. 186).

Silvia Zangrandi

Antonio Giampietro
Sergio Solmi critico militante. Un itinerario nella letteratura italiana del Novecento
Bari
Stilo Editrice
2012
ISBN: 978-88-6479-069-5

Lo studio di Antonio Giampietro si apre con un'introduzione che riporta le parole dello stesso Solmi nelle quali traspaiono gli influssi che autori italiani e stranieri hanno avuto su di lui, la sua dichiarazione di non essere particolarmente legato ad alcuno e di avere sempre letto quanto più lo attraeva. Giampietro si prefigge «di ricostruire con intenzione sistematica l'imponente produzione di Sergio Solmi critico "militante"» (p. 14) e di chiarire il concetto di «critica militante»; l'attenzione è rivolta «al Solmi che si definisce 'lettore' il quale, dopo aver posto il proprio sguardo sul libro, è portato a intervenire per metter ordine e, dunque, con metodo, interrogarsi, esprimersi, definire, sistemare» (p. 15). L'introduzione è l'occasione per Giampietro di dichiarare che, nel redigere questo scritto, si confronterà con le posizioni di studiosi come Marziano Guglielminetti, Anna Dolfi, Anna Maria Vezzosi, Lanfranco Caretti, Giovanni Pacchiano. Lo studio, diviso in quattro parti, presenta tra la seconda e la terza parte un'appendice che elenca riviste e giornali coi quali Solmi ha collaborato e si conclude con una ricca bibliografia.
Nella prima parte, dopo aver indagato i complessi rapporti che legano Solmi a Croce e alla sua estetica, Giampietro procede evidenziando il pensiero di Solmi che, pur considerando l'opera di Croce esemplare perché «possiede un alto valore didattico e normativo» (p. 41), ne mostra anche i limiti. Passa poi a esaminare il rapporto del critico con i filosofi e i pensatori francesi, da Bergson a Alain a Montaigne. A sostegno delle sue riflessioni, Giampietro cita largamente lo studio di Francesca D'Alessandro. Dopo aver messo in luce questo interfacciarsi con la cultura francese, l'autore passa a esaminare i rapporti, anche di amicizia, tra Solmi e Debenedetti e Montale: di quest'ultimo approfondirà il «rapporto intellettuale, più diretto, fatto di letture comuni, di un vero e proprio interscambio di libri, di consuetudini filosofico-letterarie» (p. 71). Giampietro non trascura i contatti di Solmi con Renato Serra e Emilio Cecchi: con il primo Solmi condivide la «maniera di intendere la critica come incontro col testo» (p. 74); per il secondo nutre una grande stima, considerandolo, per usare le sue parole, «guida incomparabile, quanto a maturità di gusto, di cultura e di vita morale» (p. 78). Giampietro svolge un'analisi che evidenzia il rapporto di Solmi con i diversi intellettuali del suo tempo, soprattutto con Piero Gobetti e Antonio Gramsci, aggiungendo poi considerazioni sull'influenza della critica marxista da Benjamin a Lukács. La prima parte si conclude evidenziando come il saggio sia un «mezzo in grado di saldare l'arte alla critica in cui la ragione del critico mette ordine alla forma dell'opera creativa» (p. 96). Dopo questa constatazione, Giampietro, parafrasando il pensiero di Solmi, dichiara che nuove vie si sono aperte nell'indagine critica: «la critica semantica, quella strutturalistica, quella psicanalitica […] possono al massimo offrire semplicemente degli "strumenti: importantissimi ma pur sempre strumenti"» (p. 97) e che pretendere che la critica sia «una scienza esatta è un errore». La prima parte si conclude con la messa in luce dello spaesamento di Solmi di fronte al mondo moderno, sempre più in rapida trasformazione.
Nella seconda parte, dopo aver esaminato l'importanza delle riviste letterarie lungo tutto il Novecento, Giampietro tratteggia Solmi come «figura animatrice di molte riviste e giornali» (p. 103) nelle quali non era solo autore di articoli ma anche direttore o condirettore, artefice di un pensiero culturale vivo e promotore di programmi innovativi. Segue una parte storiografica che unisce cronologia e approccio culturale e innovativo attraverso la conoscenza e le discussioni che Solmi intrattiene con i compagni di armi, giovani vivaci e ben istruiti. Giampietro procede parlando

lungamente della rivista «Primo Tempo» e riportando, a sostegno delle sue affermazioni, gli studi critici di Guglielminetti, Contorbia, Dei, Luti. Passa poi a illustrare l'ambiente milanese dove Solmi si stabilirà nel 1923, citando riviste e intellettuali di spicco. Con un'ulteriore precisazione illustra la strada che Solmi intraprende negli anni del regime fascista e i suoi stretti rapporti con intellettuali come Raffaele Mattioli e Alberto Carocci attraverso la cui figura Giampietro evidenzia il percorso da «Solaria» e «Nuovi Argomenti». Lo studioso, con un'analisi puntuale, delinea il lavoro di Solmi nel dopoguerra, dai primi anni cinquanta fino alla fine degli anni settanta, e illustra la nascita dei *Quadernetti della vecchiaia*, che «rappresentano il diario intellettuale di un uomo che recupera e affastella il suo materiale, nella speranza che ciò che ha ancora da offrire non vada perso» (p. 146).
La terza parte ritorna sui territori dell'opera dei poeti del XX secolo, attraversando lungo un asse diacronico quasi tutto il secolo. Con un'ulteriore precisazione Giampietro cita le riflessioni critiche di Solmi e soprattutto le sue opinioni sulla poesia, tracciando poi lo schema che utilizzerà «per delineare i profili delle individualità poetiche che analizza» (p. 162) e quello che secondo lui è «il compito della poesia», riportando spesso le parole dello stesso Solmi. Lo studioso fa una panoramica sugli studi riguardanti l'opera di Corazzini, Gozzano, Govoni, Palazzeschi, Sbarbaro, Ada Negri, Sibilla Aleramo, Rebora, Papini, Soffici, Onofri. A ciò si aggiunge la particolare attenzione di Solmi per Campana, Saba, Ungaretti e Montale. A questi due ultimi poeti è dedicato ampio spazio: secondo Giampietro, Solmi «ne ha accompagnato il cammino, testimoniandone la viva presenza nello svolgimento della nostra poesia e nella costruzione di una coscienza lirica europea moderna» (p. 186). Molte pagine sono dedicate a Quasimodo: Solmi si interroga sull'opportunità del termine ermetico nei confronti di Quasimodo, Ungaretti, Montale; lo stesso vocabolo è usato per riflettere sull'opera di Sinisgalli, Gatto, Luzi, Sereni, Bertolucci. La parte terza si conclude con le riflessioni di Solmi sul senso e la necessità della poesia.
Nella quarta e ultima parte viene delineato l'approccio di Solmi verso la narrativa italiana. Giampietro si sofferma sugli scritti in prosa dello stesso Solmi, dicendo che la sua scrittura prosastica, muovendosi «tra assonanze, consonanze e anacoluti […] ha quasi la cadenza del cuore, il cuore che tramuta i ricordi in poesia» (p. 227). Attraverso le parole di Solmi, traccia poi «i caratteri fondamentali della prosa italiana e i profili di alcune personalità di scrittori che egli ritiene fondamentali per lo sviluppo della nostra storia narrativa» (p. 227). Tra i diversi narratori del Novecento, riportando le parole di Solmi, vengono delineate le figure di Cicognani, Pea, Palazzeschi, Boine, Comisso; maggiore attenzione viene posta all'opera di Moravia e Vittorini e ancor più a Svevo e Pavese, che Solmi considera «casi letterari perché con i loro caratteri unici hanno costituito importanti spinte innovatrici per l'intera storia della prosa italiana dello scorso secolo» (p. 249). A conclusione dello studio viene messo in risalto il pensiero di Solmi «in merito all'evoluzione della forma narrativa del nostro Paese» (p. 261). Giampietro è riuscito in questo suo lavoro a evidenziare l'attenzione di Solmi per la contemporaneità e a far emergere il profilo di un italianista appassionato, attento alle espressioni poetiche e prosastiche del suo tempo.

Fabrizio Sinisi

Antonio Lucio Giannone
Modernità del Salento. Scrittori, critici, artisti del Novecento e oltre
Galatina (Lecce)
Congedo
2009
pp. 236
ISBN: 978-88-80868-57-6

La individuazione di un costante policentrismo quale connotato strutturale della tradizione letteraria italiana costituisce, per Antonio Lucio Giannone, il presupposto ermeneutico (non immemore, ci pare, della lezione dionisottiana) e la premessa metodologica fondamentale di questa ampia e variegata silloge di studi e interventi critici sulla letteratura salentina del Novecento, costante oggetto di interesse dello studioso. La ricognizione capillare che egli ne offre ha innanzitutto il merito di perseguire e mettere felicemente a frutto e una motivata ambizione: quella di fare della piccola patria salentina un privilegiato (tra i tanti possibili), obliquo osservatorio panoramico: come una piattaforma che, non malgrado ma proprio in virtù della sua delocalizzazione rispetto ai centri, permetta di cogliere nuove relazioni, rapporti di forza diversi all'interno di un quadro – quello novecentesco – orientato su un canone che ha le sue solide direttrici ma anche, com'è ovvio, le sue calcificazioni. Quello di Giannone non è infatti uno sguardo dall'esterno verso l'interno: viceversa, dall'interno della specola della cultura salentina, egli colloca un punto di leva: esamina il Salento come luogo di rifrazione di tendenze più ampie e complesse, a partire dalle quali misurare caratteri, sviluppi, modelli storici del *moderno* (che è poi il vero oggetto esclusivo di questo lavoro, ben più di un semplice diorama territoriale).
Fedele tanto al particolare quanto alla complessità del fatto storico, Giannone dispiega il tutt'altro che insignificante ventaglio delle esperienze modernistiche della sua regione (il Salento e il suo oltre), cogliendone e restituendone efficacemente quei punti e quei momenti in cui la ricezione novecentesca non è semplice assorbimento ma si fa re-interpretazione, processo istitutivo di una dialettica tutta personale rispetto ai segni già molto evidenti dello scacchiere nazionale. La prima parte del volume si svolge come un dettagliato piano-sequenza costituito da ampi saggi monografici, tutti convergenti a mettere in luce proprio quei luoghi della letteratura salentina in cui la scrittura si fa non solo mediatrice del moderno, ma contribuisce a definirne la nozione, ne arricchisce e ne completa la forma. Non stupirà quindi che di un poeta come Giuseppe De Dominicis, pur attivo già alla fine dell'Ottocento, venga analizzata solo l'ultima silloge, *Spudhiculature*, in cui si riflette la svolta – non a caso, appunto ,sintomo più generalmente novecentesco – della poesia dialettale da una funzione comico-mimetica o epico-realistica in favore di una pronuncia lirico-elegiaca e di una soggettività più spiccata ed enfatica. Nel contesto di una rifunzionalizzazione di temi e climi decadenti, nonché di una spiccata problematicità negativa e anti-positivistica, emerge già in De Dominicis l'accenno di una tendenza che potrà essere individuata come uno dei *tòpoi* di una certa comune vivacità successiva: un senso del vuoto e dello smarrimento esistenziale – un'angoscia che troverà in artisti più tardi la strada della somatizzazione, della trasfigurazione fantastica, della sfrenata metaforizzazione del terrestre come correlativo oggettivo di un'aridità vitale vissuta tutta *in corpore vili*.
Appare quindi del tutto coerente che, accanto a questa rilettura, appaia una ricostruzione storico-critica della vicenda di Mimì (Domenico) Frassaniti, giovane studioso che fu tra i primi entusiasti divulgatori del Futurismo, e che con un primo organico studio (datato 1910) permette a Lecce di vantare un primato cronologico nella ricezione di quanto Marinetti e il suo gruppo andavano operando in ben altri contesti. Né peraltro si può limitare a tale sorprendente declinazione periferica del Futurismo (al quale lo studioso ha dedicato noti e rilevanti contributi) la presenza culturale

salentina nell'orizzonte del primo Novecento. Emerge infatti qui anche l'esperienza di un narratore che ebbe grande successo commerciale nella scena letteraria fino agli anni Cinquanta, e recentemente riproposto proprio per impulso di Giannone all'attenzione degli studiosi: Michele Saponaro, romanziere sentimentale e d'intrattenimento, cui senz'altro va riconosciuto il merito di aver proposto, e a suo modo imposto, nella geografia letteraria nazionale – accanto ad altre ragioni più celebrate come la Sicilia di Verga, la Sardegna della Deledda, l'Abruzzo di D'Annunzio – un Salento idillico ed elegiaco che, per quanto lontano dalla narrativa inquieta e problematica dei quasi coevi Pirandello, Svevo e Tozzi, lega e promuove questa regione ad una permanenza prolungata nel canone narrativo tardo-ottocentesco, inscrivendola nell'orizzonte dei suoi problematici fermenti.
Com'è giusto, è però la presenza di Vittorio Bodini – certo il più grande poeta del Novecento pugliese – ad assumere il rilievo protagonistico che storicamente le compete. Il poeta leccese appare e ritorna in più punti del libro: e spicca, fra i saggi a lui dedicati, uno stimolante confronto con l'operazione del più giovane Carmelo Bene – operazioni certo diversissime in metodi ed esiti, ma che pure presentano alcuni forti punti di convergenza, perlopiù legati, e non è certo un caso, a quell'ormai tipico carattere figurale del territorio salentino: basti pensare all'attenzione di entrambi per il barocco (letto da Bodini come la grande alternativa al mondo classico e alle certezze umanistiche: un'opzione di resistenza all'angoscia dell'*horror vacui* mediante l'esteriorità e l'oltranza decorativa). E ancora: il fascino sentito da entrambi per la figura di san Giuseppe da Copertino, come anche per l'episodio celebre della presa di Otranto da parte dei Turchi nel 1480.
Vittorio Bodini fu però anche – e la breve ma intensa vita della rivista «L'esperienza poetica», da lui fondata e diretta, non ne è che l'esempio più limpido – fervido promotore culturale, istitutore acuto di tendenze nuove e diverse. Tanto la sua poesia quanto la sua attività di critico e di grande traduttore dallo spagnolo segnano le coordinate di una possibile terza via all'interno di un diagramma – quello degli anni Cinquanta – irrigidito nell'alternativa fra ermetismo e neorealismo. Il desiderio di confrontarsi con la realtà storica senza tuttavia rinunciare alla componente fantastica e surreale segna, in un panorama diversificato di cui Giannone non manca di delineare le direttrici, tutto il vivace sperimentalismo salentino della seconda metà del Novecento. Quella di Bodini è infatti una, e non l'unica linea su cui la letteratura salentina disegna la propria forma del *moderno*.
Giannone documenta a più riprese la presenza di un folto manipolo di riviste, laboratori e fogli di ricerca, non di rado legati a stretto giro con i più importanti centri della nazione: su tutti l'esempio dell'«Albero» di Girolamo Comi (poi di Oreste Macrì e di Donato Valli); ma il quadro è esteso e impreziosito dalla registrazione anche di esperienze più marginali e circoscritte: dalle riviste «Ghen» e «Gamma» a quelle di un intellettuale eccentrico come Antonio Verri; dalle vicende di un narratore misconosciuto come Salvatore Paolo a quelle critiche di un traduttore germanista di livello come Francesco Politi. Né manca un inquadramento della poesia e dell'influenza di un poeta come Vittorio Pagano e del suo rapporto con l'identità europea: mentre Bodini e Macrì percorrono l'asse ispanico e barocco tra il Salento e l'Europa, Paolo tenta di introdurre nel dialogo gli stimoli dell'area francese di matrice simbolista.
Nella seconda parte del volume Giannone dà spazio ad una ricostruzione a galleria della vita artistica salentina nel contesto degli sviluppi delle avanguardie, e nell'intreccio delle arti più diverse: si va da Antonio Serrano a Geremia Re, da Luigi Gabrieli a Mino Delle Site e Lino Suppressa, da Cosimo Sponziello a Vincenzo Ciardo, Sandro Greco e altri. Colpisce, qui, anche la stretta trama di relazioni attive fra gli artisti e gli scrittori, che evidenzia la vivacità di un'interazione reciproca fra le arti, orientata spesso ad una più ampia interazione nazionale: le propulsioni territoriali vengono analizzate da Giannone sempre, come si è già detto, in questo doppio movimento dinamico fra centro e provincia.
Conclude il volume una seconda, più scorciata galleria di incursioni nei campi della saggistica d'autore salentina (su tutti Mario Marti e Donato Valli) e degli scrittori e poeti locali che, tuttora, continuano a verificare la tenuta di un canone che, proprio in virtù della sua perifericità, ha sempre goduto di un'insolita libertà: quella di poter sperimentare liberamente, ma rimanendo, per un felice paradosso, sempre dentro e sempre "fuori" rispetto alla dittatura dei modelli.

Fabio Moliterni

Antonio Lucio Giannone
Sigismondo Castromediano e la memorialistica risorgimentale
«Critica letteraria»
XL, 2, 2012
ISSN: 0390-0142
pp. 289-306

Il volume di Sigismondo Castromediano (Cavallino di Lecce, 1811 – ivi, 1895), *Carceri e galere politiche. Memorie*, esce in due tomi nel 1895-1896 (oggi è disponibile in una ristampa anastatica per i tipi di Congedo Editore). Le *Memorie* del patriota salentino, nobile filo-monarchico con una inflessibile fede unitaria, incarcerato dal 1848 al 1859 nelle galere del Regno con l'accusa di cospirazione antiborbonica, sono state oggetto di una riscoperta legata alle celebrazioni del centocinquantenario dell'Unità, nell'ottica di recuperare i documenti del lungo Risorgimento italiano nelle sue diverse articolazioni anche locali o regionali. E vale la pena di ricordare che la figura del duca di Cavallino risulta essere una presenza di primo piano e funzionale all'intreccio nel film del 2010 di Mario Martone, *Noi credevamo*, a sua volta liberamente ispirato al romanzo omonimo di Anna Banti (1967: su questo aspetto è intervenuto lo stesso Giannone, *Il «più leale tra noi»: la figura di Sigismondo Castromediano nel romanzo di Anna Banti*, Noi credevamo, in «Idomeneo. Rivista della Società di Storia Patria per la Puglia», 12, 2010).
La storia redazionale di *Carceri e galere politiche* copre l'arco di un cinquantennio: parte dagli antefatti (la partecipazione ai moti del 1848) e dall'esperienza carceraria subita dal patriota salentino, il quale saluta l'avvenuta unificazione italiana e i ricordi di una eroica gioventù con l'ottica ormai postuma di un ottuagenario che aveva alle spalle, tra l'altro, la nomina nel 1861 a deputato del primo Parlamento nazionale, nelle fila della Destra. È inevitabile, fa presente Giannone, l'inserimento dell'opera di Castromediano nel variegato filone della memorialistica risorgimentale di tema carcerario, accanto non solo alle opere canoniche e ampiamente canonizzate di Pellico e Bini, Settembrini e De Sanctis, ma più in particolare nell'ambito di quella (misconosciuta) fioritura di scritture o autobiografie carcerarie di area meridionale – a questo proposito si fanno i nomi di altri patrioti-memorialisti, compagni di cella del duca, come i calabresi Nicola Palermo (*Raffinamento della tirannide borbonica ossia I carcerati di Montefusco*, 1863) e Antonio Garcea (*Antonio Garcea sotto i Borboni di Napoli e nelle rivoluzioni d'Italia dal 1837 al 1862*, 1862), il brindisino Cesare Braico (*Ricordi della galera*, 1881) e il campano Nicola Nisco (*Gli ultimi trentasei anni del Reame di Napoli: 1824-1860*, 1884-1889).
Dopo una rassegna sulla letteratura critica e sui vasti repertori dedicati alla memorialistica risorgimentale, sugli studi più o meno recenti di Guido Mazzoni e Sergio Romagnoli, Anco Marzio Mutterle e Leonzio Pampaloni, Folco Portinari e Gaetano Trombatore, Carmelo Cappuccio e Luciana Martinelli – dei quali si fanno notare lacune e inesattezze proprio in riferimento al versante meridionale di quella fertile produzione in prosa di area ottocentesca – Giannone avvia un esame testuale dell'opera di Castromediano per farne risaltare l'importanza storica e documentaria all'interno di quella vera e propria «epopea risorgimentale del Sud» (p. 291), tra moti e congiure, reclusioni, esilio e «avventuros[e] liberazion[i]», con qualche annotazione critica sull'aspetto propriamente letterario delle sue memorie.
Il significato di *Carceri e galere politiche* è da inquadrare non tanto in un contributo alla conoscenza politica o politico-ideologica delle vicende del Regno fino all'unificazione («Scarseggiano nell'opera […] le riflessioni di carattere politico anche perché Castromediano è sempre saldo nella sua fede monarchica sabauda», p. 294), quanto piuttosto nel valore socio-antropologico di certe digressioni dedicate agli aspetti critici della questione meridionale (la funzione del clero e della magistratura, la presenza e lo strapotere della camorra anche nelle patrie

galere), e nella capacità di tratteggiare il «flagello» dell'esperienza carceraria «nella sua totalità: [...] l'aspetto fisico, nonché le strutture, i regolamenti, il personale addetto, [...] le conseguenze sui carcerati, [...] le pene, i ricatti, le delazioni» e le tecniche di tortura (ivi). Di matrice positivista, ma anche patetico-sentimentale è invece il gusto temperato per il bozzetto e per l'aneddoto, il ritratto dal vivo di figure umane le più varie, la tendenza alla «prosopografia» e alla delineazione vivace dei personaggi che già Croce individuava come cifra stilistica caratteristica della memorialistica risorgimentale e garibaldina in particolare (Giuseppe Cesare Abba). Sono i momenti nei quali la scrittura di Castromediano, per altro ingolfata o appesantita da uno stile classicheggiante e arcaico, si anima e assume un ritmo decisamente più narrativo e dinamico.
È anche da questi aspetti prevalenti del suo stile di scrittura – messi opportunamente in relazione con la formazione culturale dell'autore, di tipo conservatore e in qualche modo estranea «alle correnti più vive della cultura linguistica del suo tempo» (p. 303) – che secondo Giannone sarebbe opportuno partire per collocare storicamente l'opera e la figura di Castromediano, facendo interagire le derivazioni storico-biografiche del suo percorso intellettuale e i riscontri testuali della sua opera in un rapporto di affinità e distinguo con gli altri esemplari di scritture carcerarie di area meridionale (Nicola Palermo) e con i modelli riconosciuti di questo specifico versante della memorialistica risorgimentale, da Silvio Pellico e Carlo Bini a Luigi Settembrini (pp. 298-306).

Alberta Fasano

Claudio Gigante
«Vogliamo Magenta e Solferino». Sull'eredità risorgimentale nel giovane Gadda
«I quaderni dell'ingegnere. Testi e studi gaddiani»
n.s., n. 3
2012
pp. 137-56

Scorrendo i titoli della produzione scientifica di Claudio Gigante, l'approdo allo studio di Gadda si configura come logico proseguimento di un percorso che lo ha visto confrontarsi con materie quali il maccheronico europeo e il Manzoni patriottico, non solo imprescindibili per chi voglia intendere la formazione dell'ingegnere, ma anche oggetto di alcuni suoi scritti critici, in particolare *Apologia manzoniana* e *Manzoni diviso in tre dal bisturi di Moravia*, dove Gadda difende l'illustre concittadino dalle accuse carducciane e moraviane di conservatorismo, ad esse opponendo l'orgoglio risorgimentale dell'autore di *Adelchi*.
Non stupisce quindi l'inserimento del gran Lombardo in un discorso più ampio sul Risorgimento: obiettivo dell'articolo di Gigante è individuare i motivi risorgimentali alla base dell'interventismo gaddiano. Nel farlo sceglie il Gadda diarista, il giovane ufficiale che combatté sull'Adamello, preferito all'ingegnere maturo del *Castello di Udine* perché il *Giornale di guerra e di prigionia*, considerato una «scrittura di primo grado» (p. 138), è lontano dai caratteri espressionistici delle successive ed elaboratissime prose e rappresenta in modo più diretto l'*animus* interventista prima del sopraggiungere della riflessione e della sublimazione di eventi e affetti.
Nella ricerca delle fonti, Gigante individua l'influenza dello zio dell'ingegnere, Giuseppe Gadda, autore di *Ricordi e impressioni* (1899), dove la condanna dei moti del '48 e, al contrario, l'approvazione degli eventi del '59 tradiscono un'ideologia moderata e un «desiderio di ordine» (p. 141) contrari a qualunque deriva rivoluzionaria o anarchica. Il Gadda nipote sembra affascinato dall'aspetto strategico delle battaglie risorgimentali: più volte nel corso del diario si scaglia contro il sacrificio meramente testimoniale, opponendogli e considerando piuttosto degno di memoria il sacrificio utile, «produttivo ma non spettacolare» (p. 144), a cui è pronto il vero ufficiale, colui che, mosso da «vigilanza, pensiero, riflessione, analisi, calcolo» (p. 139), sul campo di battaglia antepone la ragione tattica allo scontro indiscriminato.
All'immagine del perfetto ufficiale corrisponde nel diario il profilo morale del soldato, animato dal «senso eroico del "dovere"» (p. 142) e dall'abnegazione: un profilo che ancora si impone per contrasto, quarant'anni dopo la guerra, nell'unica recensione cinematografica gaddiana, dal titolo *Dal Carso alla sala di proiezione* (1959), dove l'autore riprova l'irrispettosa comicità di alcune scene del film di Monicelli *La Grande guerra*, e la chiave farsesca della coppia di oscuri fanti interpretata da Gassman e Sordi; e dove attacca, come in altri suoi scritti critici, Carducci, accusandolo di aver volontariamente sottaciuto gli eventi non spettacolari, ma decisivi, del '59, all'insegna di una poesia che predilige il sublime, o sublimabile, a ciò che di più costruttivo meriterebbe maggiormente di essere tramandato.
L'etica del dovere, alla base del profilo gaddiano del soldato, secondo Gigante sarebbe frutto di una rielaborazione dell'ideologia mazziniana, a cui è ricondotta anche la nozione di «guerra santa» (p. 154): l'Italia è entrata nel conflitto mondiale «per una ragione superiore» (p. 152), per compiere attraverso un'altra guerra d'indipendenza il suo Risorgimento. D'altronde, ci ricorda lo studioso, anche nella raccolta di testimonianze dal fronte dal titolo *Momenti della vita di guerra. Dai Diari e dalle Lettere dei Caduti*, curata da Adolfo Omodeo e pubblicata nel 1934, si rilevano continui rimandi al mito risorgimentale: un nesso di continuità ribadito dalla figura ritornante dell'imperatore Francesco Giuseppe, a cui anche Gadda allude nel diario col nomignolo di «Cecco

Beppo», lo stesso già utilizzato da Dall'Ongaro negli *Stornelli italiani* (1862) relativi ai fatti del '59.
È risaputo che l'esperienza bellica fu per Gadda il primo vero momento di confronto tra ideale e reale, tra «io» e mondo: l'entusiasmo patriottico di matrice storico-letteraria si scontrò con la realtà dei fatti, provocando una disillusione analoga, nota Gigante, a quella precedente di autori risorgimentali come il Nievo degli scritti siciliani. Gadda tratta, con la guerra, il tema più generale del carattere degli italiani, sottolineando, come tanti prima e dopo di lui, i tratti fondamentali dell'immaturità e dell'indisciplina di un popolo, ravvisati, alla prova della catastrofe bellica, nell'inettitudine degli ufficiali, nella loro incapacità di gestire e pianificare le battaglie, come nella pochezza dei soldati, nella loro codardia, causa di tragici eventi come la morte di Cesare Battisti, del quale Gigante rileva la funzione di raccordo simbolico con le altre guerre d'indipendenza, per la propaganda interventista condotta in diverse regioni italiane, come avevano fatto i fratelli Bandiera prima di lui.
Nel *Giornale* si mostra come, per la carenza dello spirito di solidarietà nazionale, per la negligenza delle ragioni superiori e comuni, nelle file italiane prendessero il sopravvento gli screzi personali, tra i subordinati quanto tra i superiori: già il Gadda zio, così rinominato da Gigante non senza una velata reminescenza manzoniana, aveva attribuito la colpa della sconfitta di Custoza alla rivalità tra Cialdini e La Marmora; ora il nipote estende a tutto l'esercito il problema, come un cancro che, corrodendo dall'interno, prepara la disfatta.
Lo sconforto che pervade le pagine di questi diari, fino a divenirne il tono dominante, non è fredda disillusione, ma acuta sofferenza morale, avvertita più forte durante la prigionia, e quando Gadda assiste agli insulti contro la patria e gli interventisti, quando, cioè, vede attaccati gli ideali di fratellanza patriottica, o ad essi non gli sembra sia debitamente riconosciuto valore fondante nella guerra.
Per l'interesse che suscitano, le questioni sollevate da Gigante meriterebbero approfondimenti ulteriori; sulla base della bibliografia esistente, lo studio getta nuove luci sul retroterra culturale di Gadda e sulla sua scrittura giovanile, e suggerisce, più in generale, prospettive circa i modi della ricezione delle guerre risorgimentali nel secolo dei conflitti mondiali, all'insegna di un mito che, pochi anni dopo la Grande guerra, fu infangato dalla retorica del fascismo.

Federica Adriano

Stefano Giovannuzzi
La persistenza della lirica. La poesia italiana nel secondo Novecento da Pavese a Pasolini
Firenze
Società Editrice Fiorentina
2012
ISBN: 978-88-60322-08-1

In aperto dissenso con la posizione militante del Fortini dei *Poeti del Novecento* (1977), secondo cui la poetica del secondo Novecento «rifiuta ogni forma di continuità con il passato dopo la "lacerazione" della guerra» (p. VII), la prefazione di Giovannuzzi ai saggi riuniti nel volume – luogo di approdo di un'attività di ricerca che aveva visto una prima sistemazione nel saggio *Tempo di raccontare* (1999) – propone una «rilettura forte» della lirica secondonovecentesca, i cui paradigmi formali non registrerebbero, tra gli anni Trenta e i Sessanta, una discontinuità sostanziale. Proprio attraverso gli anni Trenta – a giudizio del critico – si dispiega un filo rosso che lega D'Annunzio a Pasolini, e un altro che corre da Campana alla Rosselli. Non fa eccezione Pavese, il quale negli anni Trenta sottopone la propria lingua poetica a un lavoro di formalizzazione talmente intenso che sarà la sua prosa a muoversi «nell'orbita della poesia, e non viceversa», formulando nel *Mestiere di vivere* una concezione simbolista della realtà e un'idea anti-realistica della letteratura, e mantenendo in funzione anche nell'ultimo romanzo – *La luna e i falò* – i moduli ritmici di *Lavorare stanca* (p. VIII). A cavallo tra gli anni Quaranta e Cinquanta la lezione ungarettiana di una lirica moderna, radicata nella tradizione, suona ancora perfettamente attuale, e Ungaretti individua nella ricerca sviluppatasi intorno a *Sentimento del Tempo* il fondamento su cui «attestare una rinascita della poesia e progettare un'immagine di sé come uno dei capisaldi lirici del Novecento europeo» (p. X). A ben guardare quel testo composito che diverrà il suo manifesto poetico, la conferenza/saggio *Ragioni di una poesia* (1949), Ungaretti vi ripropone una visione del tutto analoga a quella degli anni Trenta: la poesia è quella scienza dell'anima che «tanta scienza materiale minaccia ogni giorno di morte» (p. 69). Difficile immaginare l'arte poetica di Pasolini e Zanzotto senza presumere quella di Ungaretti e degli ermetici, cioè senza una nozione di poesia intesa come assoluto, come parola oracolare che prescinde dalla storia. Se fino agli anni Settanta Ungaretti testimonia il persistere di una nozione di lirica atemporale e sublime, altri – come sovente Montale e Sereni – oppongono al rapido declino dello statuto sociale del poeta un atteggiamento oltranzista di ripiego nel passato, evocando l'ombra funerea della morte del poeta e della poesia; quest'ultima venendo ad incarnare la frattura tra «la letteratura, ancora legata ai propri miti e ai propri valori, e un contesto culturale e politico profondamente mutato» (p. XVII): un presente avvertito come emarginante ed ostile inocula soprattutto nella più giovane generazione dei poeti secondonovecenteschi un forte spaesamento dell'immaginario lirico, che trova espressione in un'officina scrittoria dimidiata e sterilmente autoreferenziale, dove anche l'idea alta di lirica, che pure persiste, si salda con un alone funereo pervasivo.
Il vasto e rigoroso impianto dello studio di Giovannuzzi si distende attraverso undici saggi che prendendo l'abbrivo dal Pavese prosaico di *Feria d'agosto* (1945), percorrono la lirica di Sereni (*Stella variabile*), Gatto, Bertolucci (*La camera da letto*) e Fortini, fino a giungere agli anni Sessanta, con gli esiti moderni di Rosselli (*La Libellula*) e Pasolini (*Le ceneri di Gramsci, L'usignolo della Chiesa cattolica*).

Ilaria Mariano

Rosa Giulio
Gli infiniti disordini delle cose. Sullo 'Zibaldone' di Leopardi
Salerno
Edisud
2012
ISBN: 978-88-95154-10-7

Nel volume è indagato lo *Zibaldone* di Leopardi, nel quale si rintracciano e ripercorrono alcuni sentieri trasversali corrispondenti a sviluppi tematici che fortemente polarizzarono la riflessione del poeta recanatese nel tempo, trovando una ricomposizione nella nervatura argomentativa dello «scartafaccio» da lui redatto durante gli anni centrali della vita.
I cinque capitoli che compongono il libro di Rosa Giulio sono in primo luogo registrazione di un pensiero *in fieri*. I contenuti dello *Zibaldone* sono infatti affrontati attraverso un metodo che non ne tradisce la sostanziale fluidità, anzi mira specificamente ad essa, ovvero a restituire al lettore la «mobilità concettuale» che le elaborazioni leopardiane, in quelle pagine, derivarono dall'origine diaristica. Accompagnare Leopardi nell'incessante ripensamento è operazione diversa e probabilmente più feconda del consueto intento di sistematizzazione. Essa può incidere sezioni profonde nel *continuum* della meditazione del poeta e così avvicinare più intimamente a ragioni e moventi, consentire una comprensione più intensa dell'universo leopardiano.
Restando fedele agli andamenti espositivi del recanatese, l'autrice organizza il suo discorso per coppie di opposti, nel rispetto del modulo formale primario attraverso cui si organizza sempre il pensiero del poeta: una «serrata scansione bipolare, priva di sintesi dialettica e radicalizzante un'incomponibile tensione oppositiva, che connota, anche stilisticamente, la prosa zibaldoniana» (p. 186). Leopardi esprime il suo giudizio sulle cose per lo più collocandolo tra gli estremi di un conflitto etico; il bene e il male si concretizzano, di volta in volta, in coppie di concetti contrastanti, in ognuna delle quali uno dei due membri è investito di valore positivo, l'altro negativo. La prosa dello *Zibaldone* si conforma ampiamente a questo metodo, realizzandosi come «prolificante ramificazione concettuale» che si dipana «da un iniziale e profondo paradigma binario» (p. 188).
Anche la critica mossa da Leopardi alla civiltà moderna (ad essa nella monografia è concesso uno spazio specialmente ampio) si esprime in coppie oppositive: la Giulio annovera in primo luogo il contrasto tra *antichi* e *moderni*, cui si connettono le antitesi *natura* / *civiltà*, *immaginazione* / *ragione*, *poesia* / *scienza*. Buona parte dell'analisi dell'autrice si sofferma su questi contenuti, sempre riservando particolare attenzione al loro mutare nel tempo.
Opinione convinta di Leopardi è che la civiltà antica (e fa riferimento a quella greco-latina) sia stata in tutto e per tutto superiore alla moderna. Nel passaggio dall'una all'altra, sarebbe da registrare un inesorabile processo di devitalizzazione, ovvero di perdita di energie vitali. La responsabilità di un tale epilogo sarebbe da attribuire al progressivo distacco verificatosi tra la civiltà e la natura agli albori della modernità, in conseguenza della crescente egemonia del pensiero teorico sull'immaginazione.
È evidente come tutti i termini polari siano strettamente intrecciati. La natura è secondo Leopardi (nelle prime fasi del suo pensiero) un polo massimamente positivo: essa è precisamente fonte primaria di vita e di civiltà. Il potenziamento delle facoltà spirituali che ha segnato i secoli successivi al medioevo ha tra le altre cose determinato un funesto allontanamento della società dalla natura e un indebolimento della sua vivacità immaginativa, alla natura strettamente legata. Vitalità, accordo con la natura e primato dell'immaginazione sono invece nella concezione di Leopardi i caratteri peculiari degli antichi, che furono artefici delle più grandiose scoperte mai compiute dall'umanità, quelle illusioni in cui si è realizzata la felicità di quell'epoca, le stesse che la ragione moderna ha screditato, delineando in tal modo il destino di una civiltà imperfetta e infelice.

La modernità che Leopardi ritrae è afflitta dall'ossessione dell'apparenza e dal flagello della noia. I contemporanei, impoveriti dal crollo delle illusioni e degli antichi valori, si aggregano in organismi sociali che, pur assicurando una certa coesione alle nazioni, dimostrano nondimeno inadeguatezza e viltà «rispetto ai grandi principi morali e d'illusione che si sono perduti» (Leopardi, *Zib*., cit. da Giulio a p. 60); dalla stessa crisi etica si origina il *bon ton*, le buone maniere del comportamento che finiscono, a detta del poeta, per sostituire la morale, al punto che «gli "uomini politici" di queste società evitano il male e fanno il bene non per dovere, ma per educazione, per "onore"» (Leopardi, *Zib*., cit. da Giulio a p. 73).
Connessa all'antitesi *antichi / moderni*, e in linea con la critica mossa da Leopardi alla modernità, nella monografia è indagata un'ulteriore coppia dello *Zibaldone*, quella che oppone i popoli *meridionali* e i *settentrionali* ed implica la domanda su quali siano i più valorosi. Anche in questo caso l'autrice ripercorre le molteplici trasformazioni del pensiero leopardiano al riguardo. In generale, il parametro che guida il giudizio di Leopardi è il potenziale immaginativo dei popoli, riconosciuto come massima virtù in grado di generare felicità e forza vitale. Il primato dell'immaginazione è assegnato ai meridionali, che non a caso si distinguono nell'arte della poesia, mentre ai popoli nordici il poeta fa corrispondere la spiritualità del pensiero razionale e, dunque, la filosofia. Si introduce così un'altra delle piste duplici percorse nel volume, quella relativa all'evolversi concettuale, nelle pagine dello *Zibaldone*, del rapporto tra poesia e filosofia. Esse inizialmente si presentano a Leopardi come contrastanti tra loro, essendo l'una nutrita di immaginazione, dunque dedita all'esaltazione del bello e fonte di entusiasmo e vitalità, l'altra invece, dominio della ragione, votata alla ricerca del vero e nemica di ogni slancio vitale. La prospettiva diacronica dell'interpretazione ci permette tuttavia di appurare l'istanza di una conciliazione: «è tanto mirabile quanto vero», scrive il poeta, che poesia e filosofia, pur così distanti, «sieno le facoltà più affini tra loro» (Leopardi, *Zib*., cit. da Giulio a p. 152).
È questo uno dei tanti percorsi evolutivi del pensiero leopardiano che l'autrice calca nel suo volume. La riflessione sulla facoltà immaginativa ricompare verso la fine del libro, negli ultimi capitoli in cui la Giulio si addentra nel relativismo e nello scetticismo di Leopardi, per il quale conoscere equivaleva a dubitare: «il vero consiste essenzialmente nel dubbio»; «la scoperta della verità non è […] altro che la riconoscenza degli errori» (Leopardi, *Zib.*, cit. da Giulio a p. 218). Da queste asserzioni discendeva una critica mossa dal poeta alla scienza moderna, la quale si vanta di essere artefice del progresso nonostante il suo operare non apporti altra innovazione che lo svelamento dell'errore insito nelle acquisizioni precedenti. Rispetto alla scienza, per questo aspetto, è da privilegiare l'immaginazione: la sola «facoltà conoscitrice» in grado di figurarsi l'«infinità vera». La scienza è soprattutto accusata da Leopardi di essere inadatta a cogliere la bellezza che è nelle cose: «il mondo si può manifestare dotato di intrinseca poeticità, se non lo si ingloba in concetti "determinati"», come parafrasa l'autrice alle pp. 262-63.
Alla luce delle molte questioni che Rosa Giulio fa emergere dallo *Zibaldone* , è possibile concludere che il sistema di pensiero che in esso prese corpo, pur nella discontinuità diaristica, pur nell'anomalia di un'espressione prodotta «a penna corrente», si colloca a pieno diritto nell'ambito della speculazione filosofica dell'epoca. L'autrice de *Gli infiniti disordini delle cose* ribadisce la dignità di un meditare senza simili nel quadro letterario nazionale, e rivendica una specifica collocazione per il suo autore: «il *corpus* zibaldoniano, dominato dalla potenza riflessiva dei pensieri e dalla concentrata indagine teoretica, etica, estetica», fa «di Leopardi un filosofo *tout court*, pienamente partecipe della specificità e identità della tradizione italiana» (p. 189). Sono queste le ragioni ultime di un'indagine che si addentra nella scrittura leopardiana con discrezione, con la volontà umile e fedele di seguirne le pieghe senza alterarne la sostanza per via di un'esegesi eccessiva e superflua. Rosa Giulio lascia parlare Leopardi, limitando per lo più il proprio lavoro a una ricostruzione, a un assemblaggio sapiente di frammenti distanti, ricomposti in ambiti tematici comuni.

Carlo Santoli

Carlo Goldoni
Memorie italiane
A cura di Epifanio Ajello
Napoli
Liguori
2012
ISBN: 978-88-207-4145-7

In una nuova edizione, curata con acribìa e originalità critica, Epifanio Ajello pubblica le *Memorie italiane*, dando attenzione non solo al testo delle prefazioni ai tomi della Pasquali, ma anche a importanti brani dei *Mémoires*; una scelta metodologica innovativa, che «ha consentito, almeno in alcune zone testuali, una comparazione immediata tra *due scritture*, lontane nel tempo, che raccontano, o nascondano, o travisano, gli stessi accadimenti» (p. 45).
Lo studioso dispiega la sua attenta indagine ricostruendo l'impresa editoriale di Carlo Goldoni, al fine di precisare i caratteri dei suoi lavori teatrali, di cui il drammaturgo «si riserva non soltanto di scegliere lo "stampatore", ma anche "di cambiarlo, occorrendo, se mal corrispondesse coll'esecutore al progetto"» (p. 2).
Attraverso importanti riferimenti e citazioni critiche in nota si descrive la disposizione delle commedie con i rispettivi *Autore a chi legge* e le lettere dedicatorie, argomentando sul valore della curatela per il commediografo «che vede realizzarsi il lungo sogno di editare tutte le sue opere ordinatamente e "nobilmente stampate" in una definitiva opera *omnia*», «colta e magnifica» (p. 4).
Emerge la figura di un «moderno intellettuale di metà Settecento» (p. 5), non soltanto eclettico scrittore di testi nel genere serio e comico, ma anche «impegnato ad offrire, convincere e, alla fine, vendere il suo prodotto ai lettori mediante una serie di possibili sconti e facilitazioni per chi volesse aderire anticipatamente all'acquisto della nuova edizione» (p. 5), di cui è indagata la particolare funzione decorativa dei tomi «con cinque Rami disegnati, e intagliati dai migliori professori […] de' quali […] il primo servirà al frontespizio, e gli altri quattro precederanno le rispettive Opere, istoriandone nella miglior forma il principale argomento» (p. 16).
Ajello analizza bene il «proponimento illustrativo», riprendendo opportunamente un commento di Goldoni («Ciascun frontespizio, […] Istoriato, rappresenterà un qualche pezzo della mia vita, principiando dall'età d'anni otto, in cui il genio Comico principiava in me a svilupparsi, composta avendo in sì tenera età una Commedia», p. 17) e dimostrando come Goldoni pervenga al «racconto biografico per immagini» che «sembra costituire una novità almeno nell'editoria veneziana, sebbene percorsa da una lunga tradizione di edizioni illustrate dove erano di larga diffusione testi variamente ornati da figure» (p. 19).
La vignetta non è una semplice illustrazione, ma «assume sempre un ruolo di testimonianza; autentica l'accaduto» (p. 29), restituendo, in una specie di cinematografia narrativa della scrittura, il valore della riforma teatrale e la visione illuministica della vita maturata da Goldoni, nel suo sentirsi partecipe di nuovi ideali e valori sociali, prediligendo gli aspetti umani, l'operosità e la prosperità, non soffermandosi soltanto sul buon senso, la ragionevolezza e la moralità del personaggio, sì anche sul dinamismo, non astratto esempio di virtù, quanto invece figura viva colta nella reale esperienza del mondo. Di qui la novità della sua arte, da riferirsi sia alla caratterizzazione, sia all'abilità di ritrarre situazioni concrete, facendo avvertire il sentimento profondo e poetico dei dialoghi e dei colloqui attraverso un linguaggio nuovo e moderno.
Ajello ripercorre con incisività l'itinerario compositivo, muovendo da opere varie, intermezzi, melodrammi e tragedie, che ne costituiscono il noviziato, giungendo fino alle commedie e non prescindendo dal graduale allontanamento dalla tradizione arcadica e della commedia dell'arte, determinante per una originale creazione drammaturgica.

Si possono stabilire così quattro fasi. La prima (1738-1750) comprende: *Momolo cortesan*, *Il prodigo*, *La bancarotta*, *La donna di garbo*, da cui emerge un riuscito tentativo di armonizzare il ritmo della scena, il movimento dell'azione e del personaggio con il ritmo della vitalità, della realtà esterna ed ambientale, osservata con un'intenzione poco profonda, che diverrà invece più acuta in seguito. Non si può, tuttavia, non prendere atto del valore di quest'opera, interamente scritta. Così nella commedia *Il servitore dei due padroni*, in cui se si riprendevano le migliori doti di vivacità e di ritmo proprie della commedia dell'arte, non si superavano i limiti nella nuova forza di scavo del personaggio Truffaldino (il servitore) che assume l'impegno di servire due padroni senza essere smascherato.
Goldoni approfondisce la sua idea di ritmo teatrale, creando una commedia scritta, organica, incentrata su un saldo equilibrio scenico, ma soprattutto caratterizzantesi per la forza del personaggio e per la dipintura poetica dell'ambiente. A questo primo e pur significativo gruppo ne seguono altre fino al *Teatro comico*, come: *La famiglia dell'antiquario*, fino, la *Vedova scaltra*, *La putta onorata*, *La buona moglie*.
Il secondo momento (1751-1753) introduce sedici commedie nuove e prosegue fino alla *Locandiera*, che, con *La figlia ubbidiente*, sono le opere più significative. La prima risulta ben costruita, apprezzabile anche nel linguaggio, coerente nella sua forza di chiarezza. Della seconda va considerata invece la varietà di personaggi ben distinti nei loro caratteri.
Nel terzo momento (1753-1758) figurano, per l'eccellente rappresentazione ambientale, due commedie popolari: *Le Massere* e *Il campiello*. Seguono nel quarto e ultimo momento (1758-1762), dopo gli *Innamorati* e i *Rusteghi*, altri capolavori, di cui vanno ricordati: *La casa nostra*, la *Buona madre*, il *Sior Todero brontolon*, le *Baruffe chiozzotte*, *Una delle ultime sere di carnevale*. Carattere e ambiente si fondono, si compenetrano, si sollecitano a vicenda nel loro sviluppo e caratterizzazione; l'ambiente non è più un quadro a sé stante, non presenta alcun elemento pittoresco, né può divenire un semplice sfondo paesistico, le figure popolane raffigurate dalla tradizione teatrale in chiave comica ottengono il riscatto. Al periodo francese, che conclude l'attività del commediografo, fanno riferimento interessanti lavori come: *Il burbero benefico* e *Il ventaglio*, in cui il rinnovamento linguistico si traduce in raffinatezza espressiva.

Enrico Zucchi

Camilla Guaita
Per una nuova estetica del teatro. L'Arcadia di Gravina e Crescimbeni
Roma
Bulzoni
2009
ISBN: 978-88-7870-390-2

Una delle intenzioni più chiare di questa interessante monografia è senz'altro quella di rivalutare la figura di Crescimbeni, trascurato – come scrive l'autrice – perché «sovente ostacolato dal pregiudizio che attribuisce al Custode acume critico e teorico limitato oltre a un'insignificante capacità letteraria» (p. 16). L'intento della Guaita è senz'altro meritorio, e non soltanto perché punta a rivedere un assunto critico di lunga durata nel campo degli studi letterari, ma soprattutto per la volontà di riportare l'attenzione su un testo critico di assoluto interesse, quale è il *Della Bellezza Poetica* crescimbeniano, per la comprensione delle linee fondamentali della letteratura arcadica, troppo spesso semplicisticamente analizzata.
Ai pregiudizi sulla figura di Crescimbeni, quasi completamente trascurato – eccezion fatta per alcuni lavori di Giuseppe Coluccia – nella bibliografia critica degli ultimi trent'anni, hanno collaborato in maniera rilevante i lodevoli studi dedicati alla figura e all'estetica di Gianvincenzo Gravina, promossi in primo luogo da Amedeo Quondam, e recentemente fra gli altri da Fabrizio Lomonaco, Annarita Placella, Paola Luciani e Valentina Gallo, che hanno permesso di comprendere a fondo l'originalità del pensiero del giurista calabrese e l'ampiezza del suo orizzonte culturale; per converso spesso è trapelata una certa insofferenza nei confronti di Crescimbeni, ritenuto generalmente – e probabilmente a ragione – teorico meno autorevole, e responsabile della divisione d'Arcadia in virtù di una gestione poco trasparente della vita dell'Accademia.
Tuttavia attorno a Crescimbeni e al suo *Della Bellezza Poetica* si convogliano le proposte più concrete e largamente condivise per il rinnovo della letteratura italiana, corrotta dal cattivo gusto della poesia seicentesca, e il trattato risulta lo specchio fedele di un progetto letterario che non si limita ad enucleare astratti programmi, ma garantisce un sostrato filosofico all'operazione e delinea un canone di riferimento per la letteratura settecentesca. Se insomma, come nota la Guaita, il modello graviniano si imporrà sul piano diacronico, quello di Crescimbeni, risulterà vittorioso su quello sincronico e sarà determinante nella formazione della poetica della prima Arcadia. L'autrice insiste infatti sul fatto che la «division d'Arcadia» debba ricondursi, più che ad una lotta di potere al vertice dell'Accademia, alla diversa strategia teorico-letteraria dei due compastori e in particolare all'elezione del genere pastorale a strumento retorico-formale prediletto per uscire dall'*impasse* della poesia barocca. Gravina, convinto in un primo tempo della scelta – come dimostra il *Discorso sull'Endimione* – , rivede successivamente la propria posizione, condannando in una lettera all'amico Maffei le «pastorellerie» arcadiche. La studiosa individua la causa di questa palinodia nel problema, molto caro a Gravina, della verosimiglianza, e tracciando un'interessante storia comparata dell'impiego del termine nel primo Settecento fra Gravina, Crescimbeni e Muratori, arriva a dedurre come per Gravina, il quale ha una concezione del verisimile che esclude qualsivoglia inserto di finzione, diventasse a un certo punto insostenibile «l'intrinseca inverosimiglianza del genere pastorale» (p. 32).
Dopo aver analizzato i «motivi di scontro» all'interno delle poetiche di Gravina e Crescimbeni, la studiosa passa ad analizzare in due sezioni speculari la teoria letteraria e la scrittura tragica dei due autori. L'analisi dei passi graviniani si sofferma ancora sul nodo centrale della verosimiglianza; la Guaita, sulla base di diversi passi del *Della Ragion Poetica*, sostiene che «il superamento della letteratura barocca passa, nell'opinione di Gravina, attraverso la rappresentazione del verosimile» (p. 51). La stessa condanna ad *Aminta* e *Pastor Fido*, capisaldi dell'imitazione arcadica, accusati di

non essere poesia, in quanto non han saputo imitare i pastori, viene giustamente ricondotta alla riflessione su vero, verosimile e imitazione svolta in margine alla *Poetica* aristotelica. Nello studio della Guaita vengono in sostanza messi in secondo piano i riferimenti alla vasta cultura internazionale graviniana – operazione che invece avevano fatto Quondam, Luciani e Gallo – , ma si concentra con particolare attenzione sull'indagine dei testi graviniani, istituendo rapporti e richiami intrinseci all'opera del calabrese, talvolta in precedenza trascurati.
Segue l'esame delle *Tragedie Cinque*, in cui spicca ancora una volta l'impostazione estremamente analitica dell'autrice, che passa in rassegna punto per punto tutti gli aspetti dei drammi secondo la divisione aristotelica in parti di qualità e parti di quantità – e ancora una volta la Guaita sottolinea come tanto lo sviluppo della favola, quanto l'adattamento del costume, sia svolto in relazione «a un principio di verosimiglianza» a cui obbedirebbe l'intero impianto tragico graviniano.
Nella seconda parte la studiosa prende in considerazione invece la *Bellezza* crescimbeniana, considerandolo il manifesto poetico dell'Arcadia, e l'*Elvio*, semi-sconosciuto dramma pastorale che Crescimbeni aveva elevato – motivandone le ragioni nel *Della Bellezza* – al grado di tragedia. Vengono messi in luce i criteri compositivi della fabula, e i cardini della teoria crescimbeniana, basata su un rapporto fra «bellezza estrinseca» e «bellezza intrinseca», all'interno di un progetto forse superficialmente platonico che tende però, al contrario del classicismo grecista di Gravina, «ad affermare la specificità e la dignità dell'idioma e della cultura dei moderni» (p. 159). Il progetto culturale sostenuto da Crescimbeni è senza dubbio più semplice e comprensibile, di qui il maggior consenso all'interno dell'Accademia rispetto alla proposta graviniana.
Il capitolo dedicato all'*Elvio* si profonde in un'attenta interpretazione allegorica della favola, condotta con l'aiuto di documenti d'epoca redatti dai vari pastori, in cui si mostra come sotto il velo drammatico fossero nascosti personaggi e problemi dell'Accademia romana. L'autrice non approva tuttavia l'ipotesi avanzata da Coluccia, secondo il quale nell'amore di Elvio (dietro al quale si celerebbe la figura di Crescimbeni) per Lucrina, figlia di Opico (Gravina), veniva celata l'infatuazione di Crescimbeni per l'estetica graviniana; la pubblicazione dell'*Elvio* avverrebbe, a parere delle Guaita, troppo a ridosso del primo screzio fra Crescimbeni e Gravina in merito alle *Leges Arcadum*, per avvallare una simile proposta.
Conclude il volume un'appendice testuale, in cui l'autrice pubblica integralmente le *Tragedie Cinque* di Gravina e l'*Elvio* di Crescimbeni – testi altrimenti introvabili in edizioni moderne – , assieme ad un'utile sintesi delle opere; benché i criteri di trascrizione paiano forse eccessivamente conservativi – ma questa era l'intenzione dell'autrice, espressa nella nota ai testi – l'operazione risulta sicuramente meritoria.

Domenico D'Arienzo

Lina Iannuzzi
Sul primo Verga
Pescara
Ianieri Editore
2012
ISBN: 978-88-97417-24-8

Temprata da una pluriennale esperienza di scandaglio dei classici (*Il "Crepuscolo" e la cultura lombarda dell'Ottocento*; *Giovanni Verga: prove d'autore*; *La rima gigante del Verga*, sono solo alcuni dei suoi titoli, che abbracciano un vasto arco temporale), Lina Iannuzzi può vantare, in questo volume, il privilegio di una ricerca mai affannosa verso una presunta novità esegetica, forte dei tanti maestri avuti nel corso della sua attività e dell'essersi fatta a sua volta maestra, nella lunga carriera divisa tra licei e Università.
Proprio per questo motivo, la sua pubblicazione risulta vieppiù apprezzabile, forte di una profonda e radicatissima conoscenza del primo periodo della produzione verghiana: quante volte, la stessa Iannuzzi con i suoi studenti avrà dovuto affrontare l'immarcescibile *vulgata* che cristallizza il grande catanese come verista *tout court*, dimentica del continuo processo evolutivo dai primi passi, sospesi tra romanticismo e patriottismo, sotto l'egida di Antonio Abate?
Quel che sortì dagli studi giovanili fu una miscela, spesso originale, che dai romanzi storici (*I Carbonari della montagna*, *Sulle lagune*), dai primi approcci drammaturgici e dalla fase melodrammatica di *Una peccatrice*, confluisce prima nel tardo romanticismo di *Eva* e *Tigre reale* – i cosiddetti anni milanesi –, e poi, attraverso *Nedda*, nella piena e matura convinzione verista, scelta tanto stilistica quanto ideologica. Iannuzzi, naturalmente, non si limita ad analizzare, con un ideale quanto inutile bilancino, le prime prove letterarie di Verga, ma mostra sapientemente quanto di quei testi rimane nella produzione più conosciuta – e all'epoca non certo di maggior successo –; soprattutto per quello che concerne la matrice ispirativa dell'autore de *I Malavoglia*, che più volte la studiosa definisce mediterranea: quel complesso, cioè, di tradizione epica e leggendaria, da subito presente nell'immaginario del catanese, che è patrimonio culturale di fondo di una ben definita area geografica, divenuta poi oggetto privilegiato della prosa verghiana. Da questa congerie di leggende e miti, partirà sin dai primi suoi vagiti letterari la sofferta sfida di Verga, pronto ad innestare su quel sostrato, gli sviluppi e le variazioni delle storie che intende narrare.
Parlare di un momento, ben definito nella storia personale dello scrittore, tanto fecondo quanto foriero di sviluppi ancor più importanti, significa, tra le mani di una lettrice esperta come Iannuzzi, portare alla luce delle innegabili linee di continuità, distanti magari trenta e più anni, così come tentativi solo abbozzati e mai portati a termine.
Della cultura italiana e isolana di Verga, l'autore stesso non ha mai fatto mistero; uno dei meriti di questo testo, invece, è di provare a chiarire le influenze e le suggestioni più propriamente europee, *massime* quelle francesi.
É ben conosciuto, ad esempio, il viaggio che Verga intraprese alla volta di Parigi, durante la primavera del 1882: grazie all'incontro che ebbe colà con lo scrittore svizzero di lingua francese Louis Edouard Rod, conosciuto per la verità un anno prima, *I Malavoglia* poterono essere pubblicati in lingua francese, anche se solo nel 1887. Dopo Parigi, però, memorabile fu il viaggio a Médan, per incontrare Zola, da sempre al centro dei suoi interessi stilistici, come peraltro Flaubert, Balzac e Maupassant; e ancora, non pago, nel giugno dello stesso 1882, Verga non si fece mancare una parentesi londinese, rivelandosi un uomo ben diverso da quello che pure sarebbe divenuto successivamente per le difficoltà finanziarie in cui si trovò: un uomo curioso, aperto alle più disparate influenze, pronto a rimettere in gioco ogni acquisita certezza, ma saldissimo nei suoi

convincimenti e, soprattutto, ben consapevole di aver fornito un contributo imprescindibile alla letteratura italiana.
Abbiamo finora tralasciato volutamente ogni menzione all'attività teatrale di Giovanni Verga, perché Lina Iannuzzi dedica ad essa la parte forse più riuscita dell'intero suo volume.
In principio furono le teorizzazioni del duca Giorgio II di Meiningen, siamo già nel 1870, atte a rivoluzionare le scene teatrali in senso verista, dagli astratti scenari della classicità all'immagine vera che rappresenta l'essere umano moderno e la sua vita, «fin nei particolari, l'ambiente, l'abbigliamento, persino le suppellettili della casa» (p. 68); dopodiché, circa dieci anni dopo, fu Émile Zola a diffondere, per l'intera Europa, l'idea del naturalismo a teatro, fino a quel momento confinata alla sola narrativa. Prodromi della diffusione in Italia, via Milano, di posizioni più avanzate, autenticamente moderne, all'insegna di una visione sociale dell'arte drammatica (p. 72).
Verga non si sottrasse, giunto com'era alla confluenza tra l'insoddisfazione per una produzione letteraria che rischiava ormai di avvitarsi su sé stessa, e l'entusiasmo del neofita per la marea naturalista, foriera di ulteriori sviluppi, incogniti e proprio per questo fecondissimi. Per delineare il quadro più generale – e scendere nel particolare del suo vissuto –, Lina Iannuzzi si serve di numerose lettere dello stesso autore, da cui traspare il senso di una scoperta illuminante e luminosa e la felice consapevolezza d'essere al posto giusto nel momento giusto.
Questo *Sul primo Verga* insegna che un'analisi seria, in qualsiasi ambito scientifico, parte dai documenti e ad essi ritorna, in un processo osmotico sempre basato sulla tradizione esegetica più seria e argomentata; e trasmette l'amore indefettibile per la ricerca, di una studiosa seria e ancora motivatissima, che anni e anni di confronto con colleghi e discenti hanno incrementato e sublimato e che ora consegna, in pieno 2012, una monografia moderna e aggiornata con i più recenti contributi critici e, al contempo, dal gustosissimo sapore antico.

Eleonora Sposato

Mario La Cava, Leonardo Sciascia
Lettere dal centro del mondo (1951-1988)
A cura di Milly Curcio e Luigi Tassoni
Soveria Mannelli
Rubbettino
2012
ISBN: 9788849833393

Il complesso intreccio tra l'immagine pubblica e la vita privata, tra la varietà degli interessi culturali e l'intimità della vita familiare anima il corposo epistolario, composto da oltre trecento missive, tra Mario La Cava e Leonardo Sciascia, attraverso cui i due scrittori mantennero vivo un dialogo intellettuale durato lunghi anni. Nelle lettere, gli interlocutori confermano e rinsaldano il sentimento d'amicizia che li unisce, e forniscono testimonianze preziose sulla genesi dei loro scritti maggiori. Sullo sfondo delle loro vicende personali si intravede la vita culturale italiana del secondo Novecento, raccontata indirettamente attraverso le profonde trasformazioni del mercato editoriale e del giornalismo che la caratterizzarono.
L'edizione, affidata all'attenta curatela di Milly Curcio e Luigi Tassoni, è accompagnata da un'ampia introduzione e da un accurato *corpus* di note. La sezione più ampia e più ricca di informazioni è costituita dalle missive risalenti agli anni Cinquanta, quando i contatti fra i due autori furono pressoché quotidiani: esse confermano l'importanza di La Cava come referente culturale di Sciascia negli anni dell'apprendistato (un'influenza pienamente riconosciuta da quest'ultimo nel saggio dedicato all'«Omnibus» di Leo Longanesi) e gettano luce sull'unica raccolta poetica sciasciana, *La Sicilia, il suo cuore*, del 1952.
La corrispondenza, resa possibile dalla mediazione del poeta romanesco Mario Dell'Arco, ha inizio con una lettera del 3 maggio 1951, in cui Sciascia, allora giovane maestro elementare, ringrazia il più anziano La Cava dell'omaggio di *Caratteri*. Il loro primo incontro personale avverrà nel 1953, in occasione della mostra di Antonello da Messina, all'insegna dell'«appassionata incompetenza» (p. 57) per le arti figurative che i due scrittori condividevano.
Con grande complicità, i due si scambiano consigli ed informazioni per farsi strada nell'universo delle redazioni giornalistiche, delle case editrici e degli ambienti letterari della capitale, nella consapevolezza d'essere lontani, per motivi ideologici prima che geografici, dai centri culturali nazionali. È sulla base di tale consapevolezza che, nel 1952, lo scrittore di Bovalino suggerisce a Sciascia di affidare ad altri la prefazione de *La Sicilia, il suo cuore*, di cui era stato attento revisore, considerato il poco credito da lui riscontrato presso gli editori. E in un'altra missiva, di qualche anno dopo, consiglia all'amico siciliano di diradare i loro incontri nella capitale, per non figurare, agli occhi degli intellettuali romani, alla stregua di un «tandem di provinciali disposti reciprocamente a giurare l'uno sulle qualità dell'altro» (p. 180), come lo stesso Sciascia ironicamente riconosce. La meditazione sulla dimensione provinciale in cui entrambi i corrispondenti sono costretti costituisce un sottotema importante di questo scambio epistolare (e di quello dello scrittore siciliano con Vittorio Bodini: *Sud come Europa. Carteggio (1954-1960)*, a cura di Fabio Moliterni, Nardò, Besa Editrice, 2011): sebbene sia presente, nelle loro lettere, lo sconforto per una vita arida di stimoli culturali (anche se compensata, in parte, dai numerosi viaggi in Italia ed all'estero), i due scrittori non dimenticano l'importanza del raccoglimento interiore, da cui traeva origine e alimento la loro ispirazione, e riconoscono le potenzialità del loro isolamento creativo, lontano dalle distrazioni mondane della vita cittadina. In una lettera del 2 agosto 1951, Sciascia spiega, a tal proposito, come la solitudine dell'assolata campagna siciliana riuscisse ad assorbirlo completamente, a far sbiadire i ricordi dei giorni trascorsi altrove, come se non gli appartenessero più e fossero «i giorni di un altro. E lascio così cadere tante possibilità. Ma in fondo

vivere così mi piace: leggere un libro al giorno e scrivere un articolo ogni mese; e quando posso, una piccola scappata oltre lo Stretto» (p. 10).
È possibile rinvenire una traccia di tale complessa esigenza esistenziale dello scrittore siciliano nelle riflessioni su Parigi confluite in *Cruciverba:* la capitale francese vi figura come l'unico luogo in cui coniugare la sua aspirazione a vivere in una grande città che fosse allo stesso tempo anche un piccolo paese. E tuttavia, come rivela un passo della lettera all'amico, è solo nel rifugio della sua casa di campagna, in contrada Noce, che l'autore riusciva a recuperare la condizione ideale al lavoro di creazione. Allo stesso modo, per lo scrittore calabrese, il microcosmo del suo paese natale rappresentava un punto di riferimento imprescindibile per l'esercizio della scrittura.
Le lettere di quest'epistolario raccontano, inoltre, la gestazione dei fascicoli della rivista «Galleria», fondata a Caltanissetta nel 1949 e diretta da Sciascia dal 1952 al 1959. Lo scrittore di Bovalino accetta con entusiasmo l'invito a prender parte a questo progetto editoriale, segnalando collaboratori e suggerendo all'amico di arricchire i contenuti della rivista con contributi di critica teatrale e cinematografica e con sezioni dedicate a ricerche storico-artistiche sul meridione. Numerosi sono anche gli interventi critici di La Cava sulla rivista, tra i quali citiamo quelli dedicati a Thomas Mann, Scotellaro, Tobino, De Filippo, mentre al 1954 risale la pubblicazione, nella collana dei Quaderni di Galleria, dei *Colloqui con Antonuzza*, particolarmente apprezzati da Sciascia.
Ma ciò che conferisce alle pagine di questo carteggio un tono umanissimo e cordiale sono soprattutto le numerose testimonianze inerenti le vicissitudini private dei due interlocutori, continuamente impegnati nella difficoltosa conciliazione delle esigenze intellettuali con i doveri e le responsabilità delle famiglie: è soprattutto nelle parole di La Cava che si avverte il rammarico per gli impegni familiari che interdicono il lavoro creativo, commisto ad un greve senso di colpa nei confronti della famiglia: «forse io non apprezzo abbastanza il conforto che dovrebbe venire da coloro che certamente godono delle nostre gioie e soffrono delle nostre tristezze» (p. 202).
Nel corso dei decenni successivi la corrispondenza epistolare si dirada e i destini dei due autori divergono, senza che l'affetto reciproco venga mai meno: «il non corrispondere è un fatto di nevrosi, i miei sentimenti di amicizia, di affetto, di solidarietà non ne sono minimamente compromessi», rassicura Sciascia (p. 466). Il fatto è che a partire dagli anni Sessanta arriva, per lo scrittore di Racalmuto, l'affermazione professionale, grazie al successo del *Giorno della civetta* e delle prove letterarie successive, laddove la carriera del romanziere di Bovalino sembra arenarsi tra una moltitudine di ostacoli e di casi avversi. A questa altezza cronologica si profila anche una progressiva discordanza nelle sperimentazioni letterarie: Sciascia si orienta nella direzione del libro-inchiesta e del genere poliziesco, collaborando anche alla realizzazione di sceneggiature cinematografiche, mentre La Cava si impegna in un'affannosa operazione di riordino di numerosi progetti editoriali destinati a rimanere incompiuti. Soltanto a partire dagli anni Settanta, dopo lunga attesa, sarà possibile la pubblicazione di alcuni suoi romanzi, fra cui *Una storia d'amore* (Einaudi, 1973), *I fatti di Casignana* (Einaudi, 1974), *La ragazza del vicolo scuro* (Ed. Riuniti, 1977). Nelle sue missive del periodo, definendosi «alquanto perduto per le lettere» (p. 295), lo scrittore di Bovalino manifesta il proprio disappunto per la precarietà dei suoi rapporti con gli editori. Anche Sciascia non nasconde all'amico momenti di grande difficoltà («Sono contento che tu lavori intensamente. Io non lavoro affatto. Non ci riesco. Non ci credo», p. 442) ed assillanti interrogativi sul senso della scrittura: «La coscienza dell'inutilità dello scrivere in me ha quasi raggiunto quella della inutilità del vivere. Ma lasciamo perdere; e tanto più che forse continueremo a scrivere» (p. 439) dichiara l'8 aprile 1967. Dalle lettere, insomma, emergono i segni di quel malessere esistenziale che s'accompagna alla riflessione sciasciana sulla dimensione metafisica del male e del potere, della quale, proprio fra gli anni Sessanta e Settanta, nel *Contesto* ed in *Todo modo*, l'autore darà vivida rappresentazione. Sebbene anche le ultime missive del carteggio, risalenti agli anni Ottanta, rivelino altre inquietudini nei due interlocutori, una forza morale straordinaria spingerà entrambi, oltre le disillusioni e l'incombere delle malattie, a scrivere ancora, e a impegnarsi sul piano etico e civile.

Ilaria Batassa

Nicola Longo
Appunti leopardiani
Roma
Lithos
2011
ISBN: 978-88-89604-94-6

Il volume di Nicola Longo è una raccolta di saggi che intende agevolare l'approccio degli studenti universitari all'opera e alla vita di Giacomo Leopardi: la destinazione e la finalità determinano la struttura del libro e del ragionamento, che passa dal generale (la vita del poeta e un'antologia delle prose e delle poesie) al particolare (nell'ultimo capitolo ci si concentra sull'uso della metafora ne *La Ginestra*).
In apertura, il volume ospita un intervento di Riccardo Scrivano (*La personalità di Leopardi*: *solitudine e solidarietà*) sull'importanza della ricerca linguistica e stilistica operata da Leopardi all'interno della sua produzione.
Il primo capitolo (*Giacomo Leopardi*) ripercorre, come si è detto, la biografia del poeta, anche attraverso una scelta di prose e poesie, esemplificative del legame tra vita, studi e letture, opere.
Nella *Storia dei Canti* (secondo capitolo) viene ricostruita la vicenda compositiva ed editoriale del libro: nel passare in rassegna i più importanti interventi critici sull'argomento, l'autore offre anche una bibliografia di base per coloro che vogliano avvicinarsi alla critica leopardiana. Anche questo capitolo presenta una scelta di poesie e di prose per mostrare come all'interno dei *Canti* siano presenti blocchi tematici, individuabili sulla base di fonti e letture comuni.
Il terzo capitolo, *Roma leopardiana,* «si colloca all'interno di una lunga ricerca che ha riguardato e riguarda l'organizzazione retorica della descrizione della città di Roma nei classici italiani» (dall'introduzione dell'autore). Leopardi soggiornò a Roma nel 1822-1823 e nel 1831-1832: durante queste permanenze testimoniò le sue impressioni e i suoi sentimenti nelle lettere inviate ai familiari, tra le quali Longo analizza «il vero e unico capolavoro del periodo romano» (Walter Binni, *La lettera del 20 febbraio 1823*, in *La protesta di Leopardi*, Firenze, Sansoni, 1973, p. 79), ovvero l'epistola inviata al fratello Carlo dopo la visita alla tomba di Torquato Tasso, mettendo in rilievo la presenza di elementi ossimorici (il piacere delle lacrime; la semplice pietra è preferibile al mausoleo; la povertà entusiasma la posterità, mentre la grandezza genera indifferenza …).
L'ultima sezione, *La ginestra: metafora e poesia*, si apre con una rassegna dei pensieri dello *Zibaldone* intorno alla natura della metafora: «Leopardi, dunque, riflettendo sul tema della metafora […] mostra ancora una volta di stare dalla parte della misura, dell'equilibrio, della medietas classicista, pur comprendendo egli perfettamente come proprio la metafora, attraverso quel processo di spostamento che rivela la grande varietà di significati di una parola, è ciò che manifesta la vita di un testo e quindi è ciò che produce piacere del testo» (p. 253). Se le riflessioni teoriche sull'argomento si esauriscono nel 1823, l'applicazione pratica continua a influenzare la pratica scrittoria: a titolo esemplificativo, l'autore analizza il funzionamento di alcuni elementi retorici nella *Ginestra*.

Marianna Villa

Niva Lorenzini
Corpo e poesia nel Novecento italiano
Milano
Pearson Paravia Bruno Mondadori
2009
ISBN: 978-88-6159-110-3

Il volume della collana «Temi del Novecento», diretta dalla stessa Lorenzini insieme a Marco Antonio Bazzocchi, si propone di indagare il tema del rapporto tra corpo e poesia nella modernità attraverso molteplici prospettive, dal corpo come «oggetto» del fare poetico al corpo come «soggetto» del linguaggio, di una «lingua-corpo» che inaugura inedite modalità espressive, nella convinzione che il rapporto tra il corpo e la poesia sia frutto di una determinata idea di storia e che quindi permetta di illustrare «il porsi di uno scrittore nei confronti del reale» (p. 2). L'impianto del volume è diacronico e si snoda attraverso quattro nuclei tematici.
Il punto di partenza imprescindibile («I. Dal corpo mitizzato al corpo-pietra», pp. 19-54) è la fine dell'Ottocento, quando si avverte la percezione della fine di un'epoca storica: *Alcyone* costituisce un modello per una corporeità che tende a conferire eternità, se pur fittizia, a ciò che appare transeunte ed effimero, ma nel contempo può essere letto, in controluce, come un antimodello per le Avanguardie del primo novecento. Con D'Annunzio siamo di fronte ad un corpo che si fa linguaggio e si dissolve in uno spazio mitico. Dalla *Pioggia nel Pineto* fino all'antisublime di *Camelli* si snoda la parabola del corpo in D'Annunzio, dalla sua affermazione panica fino alla decadenza, toccando le zone d'ombra della modernità.
La riscoperta della fisicità del corpo nei primi del Novecento, invece, avviene in seguito al trauma della prima guerra mondiale come nell'«impetrarsi» del corpo (e del linguaggio) ungarettiani. Le scoperte dell'elettricità e della comunicazione elettronica portano alla percezione di un corpo frammentato, se non smaterializzato e reificato entro le abitudini di una quotidianità asfittica e soffocante, come mostra l'analisi delle poesie di Rebora. Più che il corpo, emerge una lingua corporea, che si scontra con la realtà e viene riscoperta nella sua fisicità, nella sua consistenza ritmica e sillabica, mettendo a rischio la possibilità stessa della verbalizzazione del reale. Un posto di rilevo in questo panorama viene riservato anche a Palazzeschi, in cui il corpo scompare sotto l'abito grottesco del poeta saltimbanco.
Il secondo nucleo tematico individuato dall'A. è quello del corpo della realtà («II. Il corpo e il paesaggio, il corpo-paesaggio», pp. 55- 84), della poesia che allude a una corporeità in atto, legata alla percezione di una poesia che si fa corpo sulla pagina. È il caso di Sereni: l'io viene meno a favore di uno stile percettivo che registra l'esperienza legata all'*hic et nunc*. Le percezioni e le sensazioni, nell'istante in cui si fissano sulla pagina, sostanziano il dettato dando origine a un corpo testuale che cerca di agganciare la realtà, perennemente minacciato dal vuoto. Per frammenti si dà il corpo anche ne *Le ceneri di Gramsci* in corrispondenza dei procedimenti più caratteristici dello stile pasoliniano, ovvero dicotomia e ossimoro. Il corpo assorbe le pulsioni contrastive della personalità ma non viene mai esibito, frantumandosi in una realtà pluriprospettica. L'io è sempre al centro dell'interesse, se pur ricopre una posizione marginale, mentre un linguaggio talora sovrabbondante misura lo scontro tra poetico e antipoetico. Con Zanzotto viene invece a delinearsi il corpo-spazio, assoluto e depersonalizzato, che esiste solo in forme consustanziali al paesaggio. La disarticolazione del soggetto consegna alla lingua, o meglio all'atto linguistico, la possibilità di lasciare una traccia di sé. Da *Vocativo* a *La Beltà* si tratteggia una scrittura che insegue le tracce delle cose, diventando anche solo dei grafemi, o un linguaggio definito «biologale».
Alla sperimentazione di nuove modalità corporali della parola è dedicata la terza sezione («III. Modalità corporali della parola», pp. 85-112). Per potere reagire all'afasia, quasi necessaria dopo gli

orrori della guerra, la parola deve diventare fisica, costruirsi spazi metrici che contengano il processo di una lingua che si fa corpo, nella sua spazialità e temporalità. Considerata dall'A. una chiave di lettura per tutto il Novecento, la lingua-carne di Amelia Rosselli sovverte le convenzioni istituzionali, le regole grammaticali, logiche e ritmiche, diventando una realtà pulsionale e fisiologica che dà voce ad un io disgregato e al disagio di un'intera generazione. L'analisi di *Variazioni belliche* del 1964 mostra la forza di una lingua-gesto in cui i *lapsus*, gli slittamenti semantici, gli *shock* lessicali, stridendo con l'equilibrio sonoro e la compostezza architettonica del testo, suggeriscono l'orrore, i traumi della persecuzione politica della Rosselli nonché la «disarmonia perfetta» che sostanzia il reale. Nel caso di Sanguineti il linguaggio, vero e proprio atto corporeo, materico e gestuale, diventa la proiezione di un io multiplo. La parola si reifica, si trasforma in un «pezzo» di un corpo, priva di una struttura sintattica che ne consenta uno sviluppo lineare. Da *Poskarten* a *Cataletto* sono sondate, per campioni, la frantumazione della realtà e la polverizzazione dell'io connesse alla reificazione del linguaggio. L'abolizione del poeta-io viene sondata anche in relazione alla «poetica dello sguardo» ne *I rapporti* di Antonio Porta, di cui l'A. ha curato contemporaneamente l'edizione delle poesie (Antonio Porta, *Tutte le poesie, 1956-1989*, a cura di Niva Lorenzini, Milano, Garzanti, 2009). L'io del poeta lascia il posto a una lingua-sguardo che penetra tra le fibre della materia e ne mette in luce lo sfaldamento, senza alcun riscatto dalla quotidianità. Nella poesia *Palpebra rovesciata* l'occhio si contrae nella sua orbita per sottrarsi alle malversazioni del proprio tempo, senza orientare il lettore verso di sé o esprimere un punto di vista soggettivo. L'io-palpebra presenta uno spazio contradditorio, compresso, da un lato, ma squarciato, dall'altro, da tagli che lo aprono verso l'esterno, mettendo a nudo dettagli anatomici non ricomponibili. E gli oggetti implicati dallo sguardo, come incubi metropolitani, figurazioni dell'inconscio, stralci di cronaca allontanano definitivamente il lettore da un poeta-io che racconta la sua storia.

Le estreme «mappature» del corpo in anni a noi vicinissimi vengono sondate nell'ultima sezione del volume («IV. Tra biologia e anatomia: nuove mappature del corpo, pp. 113-124). Nuove sono le istanze percettive negli autori più giovani, per i quali dalla crisi dell'io si passa a un corpo sostitutivo, accumulo di frammenti irrelati che si confondono con le cose. Così in *Ora serrata retinae* di Valerio Magrelli, che istituisce un rapporto malato tra sguardo e realtà, una percezione pluriprospettica che ritrarre lo sfaldamento degli oggetti e della stessa percezione. Si tratta di un io nevrotico che viene trattenuto dalla corporeità e si affida alla notomizzazione di dettagli quotidiani per stabilire un contatto con l'esterno, ben lontano da quell'azzeramento della soggettività lirica che caratterizzava la poetica dello sguardo di Porta. L'approdo dello scavo di Magrelli è costituito da *Nel condominio di carne* (2003) nei cui racconti, inframezzati da versi, si danno frammenti anatomici, residui metamorfici in cui sono ibridati naturale e artificiale, senza più alcun rapporto con la mente, che pure presiedeva ancora *Ora serrata retinae*, istantanee che esibiscono le proprie patologie e espongono il corpo a uno sguardo «centrifugato» (p. 119).

Il percorso del volume si conclude alle soglie del nuovo millennio con i versi scarnificati e istantanei di Elisa Biagini (*L'ospite*, 2004), che creano una geografia di parti notomizzate. Il corpo-paesaggio, esplorato da varie angolature asettiche entro la concretezza del quotidiano, diventa la prospettiva privilegiata per parlare di un Io presente ma non più ricomponibile, su cui si posa uno sguardo che cerca di penetrare oltre la pelle, dal momento che viene negata l'esistenza stessa di un mondo esterno. Così il passato o i lacerti del quotidiano si fissano in un Me che, da lontano, si dà in apparizioni straniate o visionarie. Una poesia che fonde immagini, parole, fisicità e visione, in un percorso tra organico e inorganico, con una figuratività che richiama la fissità fotografica. L'immagine, tuttavia, lascia sempre stappata una ferita, suggerendo una apertura che va oltre la superficie e la spiazzante convivenza di dimensioni in attrito, celate dietro il quotidiano.

La rigorosa architettura del volume e il taglio monografico dei capitoli consentono al lettore una agile lettura episodica relativa ai singoli autori e una immediata focalizzazione del tema. Per la comprensione delle linee di sviluppo dell'itinerario è invece necessario soffermarsi più volte sul

capitolo introduttivo, in cui vengono esplicitati gli snodi problematici, nel tentativo di delineare un ordine entro la programmatica varietà degli approcci con cui l’autrice si accosta alla lingua-corpo.

Alessandro Poloni

Joseph Luzzi
Il romanticismo italiano e l'Europa (Fantasia e realtà nell'immaginario occidentale)
Roma
Carocci editore
2012
ISBN: 978-88-4306-310-9

Per parlare del libro di Joseph Luzzi si potrebbe partire, con poca originalità, dal titolo dell'edizione italiana, il piano e un po' scolastico *Il romanticismo italiano e l'Europa*. Un titolo che non ricalca quello più sapido dell'edizione americana: *Romantic Europe and the Ghost of Italy*. Dove a spiccare è quel 'Fantasma' che, fedele alle sue prerogative, scompare dal titolo italiano, lasciando intatta nei lettori la curiosità di sapere dove sia sparito. Sì, perché il bel volume di Joseph Luzzi è anche un libro di fantasmi. Non solo quello dell'Italia, che appare e scompare nei dibattiti e negli interessi degli intellettuali europei tra XVIII e XIX secolo (e oltre). Ma anche quello di autori e opere, più o meno periferici nelle storie letterarie dei loro paesi, che qui fanno capolino assumendo ruoli e rilievo del tutto inattesi (è il caso, solo per fare un esempio, dell'inglese Landor e dell'italiano Bettinelli). È una delle abilità del critico americano e una delle riuscite del libro: far ricomparire opere e autori, da un capitolo all'altro, secondo strategie di lettura e metodologie d'indagine che si adeguano a finalità e contesti diversi.
Uscito negli Stati Uniti nel 2008 per la Yale Universty Press, il libro di Joseph Luzzi, professore associato di Letteratura italiana, è uscito presso l'editore Carocci nel settembre del 2012. Dopo una ricca Introduzione (*L'ambigua modernità italiana*), che chiarisce il punto di vista dell'autore (considerare «per la prima volta […] il romanticismo italiano a partire da un punto di vista anglosassone»; p. 16), espone gli obiettivi e la partizione del libro, dando conto puntuale delle scelte metodologiche («inserire i testi primari del romanticismo italiano all'interno di una discussione letteraria comparata da cui per troppo tempo sono stati esclusi», p. 40), il saggio si dipana attraverso otto capitoli, raggruppati in tre parti (*Genus italicum, Eredi di una selva oscura e Corpus italicum*). I singoli capitoli potrebbero funzionare bene anche come autonomi saggi (brevi): i primi due, il 4 e il 5, erano infatti usciti in rivista prima dell'edizione americana in volume. Però non c'è alcun dubbio che l'autore abbia voluto dare continuità al suo «studio sul mito dell'Italia e della ricezione del romanticismo italiano nell'Europa del XIX secolo» (p.11) collegando tra loro le tre parti, anche con l'inserimento di un Prologo ad apertura della seconda parte, che poteva apparire la più slegata dalle altre. È così più facile apprezzare i molteplici fili che attraversano i capitoli con la ripresa di temi autori e opere. Chiude il libro l'imprescindibile Epilogo (*Il cuore infranto della fanciulla Italia)*, che tradisce il grande amore dell'autore non solo per la materia trattata ma anche per l'Italia, svela le intenzioni profonde dell'opera e contiene la migliore definizione del libro: «il racconto della passione straniera nei confronti dell'Italia e della gelida risposta italiana a questo amore agrodolce» (p. 319).
La natura di tale contrastata relazione sembra allungarsi ben oltre i limiti temporali che l'autore si è scelto, e arrivare fino ai giorni nostri. A questo fa pensare la scelta di Luzzi di affrontare, già nel primo capitolo, l'analisi del film di Roberto Rossellini *Viaggio in Italia* del 1954, che è una critica esplicita a tutti i luoghi comuni alimentati dagli stranieri sull'Italia. Questa sorta di Grand Tour realizzato fuori tempo massimo dalla coppia londinese di Katherine e Alexander Joyce, diviene presto nient'altro che un «viaggio borghese […] profondamente antiepico» (p. 82), con la giovane Katherine che cerca «un trasporto emotivo di ispirazione romantica […] e invece trova soltanto una Napoli spogliata e chiusa in se stessa» (p. 84).
Forse non è un caso che la risposta a una delle domande centrali del libro arrivi dopo l'analisi del film rosselliniano e la si possa leggere proprio sotto l'immagine degli occhi sgranati e interrogativi

di Ingrid Bergman. «È esistito un romanticismo italiano? – si chiede Luzzi – La risposta è in parte affermativa […] come dimostrano gli innegabili esiti culturali, letterari e perfino politici degli autori italiani dei primi del XIX secolo […] Al contempo, però, la risposta è anche negativa, perché la produzione letteraria italiana fra la Rivoluzione francese e i moti rivoluzionari del 1848 non fu 'romantica' nel modo in cui la maggior parte degli scrittori europei intese il termine all'epoca, e non lo fu neppure nel modo in cui la maggior parte degli storici di letteratura comparata intende il termine oggi» (p. 85).

È Foscolo «l'autore che probabilmente rappresenta il vero protagonista di questo studio» (p. 20). La centralità della figura e dell'opera di Foscolo, senza mettere in ombra i numerosi altri protagonisti del libro, non è in discussione. Essa rappresenta il filo conduttore più resistente dell'intero lavoro di Luzzi, per il quale l'autore dei *Sepolcri* è figura imprescindibile per rendere evidenti ed esemplari i nodi problematici che distanziano il romanticismo italiano da quello europeo. Foscolo, sembra suggerire il critico americano, già nella prima parte del saggio e poi nel capitolo conclusivo, aveva tutte le caratteristiche per diventare, unico fra i grandi scrittori italiani tra Settecento e Ottocento, un innovatore autentico: era il più europeo, quello che aveva viaggiato di più (assieme ad Alfieri), era il più vicino all'Inghilterra che sceglierà per il suo esilio, era il più distante dal clericalismo e dalla religione (elemento che renderà quasi impossibile in Europa la ricezione piena dell'opera manzoniana). Foscolo, insomma, era il più adatto a fare quel salto verso la modernità che l'Europa chiedeva all'Italia. Ma neanche a lui quel passo riuscirà: troppo forti il legame con la tradizione e la volontà di difendere le memorie e i morti di Santa Croce, per paura che anche Firenze finisse, come l'antica Troia, distrutta dalle fiamme. Foscolo dedicò tutta la vita alla «fondazione di un culto della storia letteraria» come «culto della nazione», ma proprio il suo merito maggiore agli occhi degli italiani gli guadagnò l'indifferenza della critica straniera, che non seppe vedere nel capolavoro di Foscolo «forse la più potente meditazione sul valore dei sepolcri elaborata nell'Europa dei primi del XIX secolo» e l'emblema del «problematico rapporto dell'Italia con la modernità» (p. 28).

Gli scrittori che intraprendevano il loro viaggio in Italia, d'altronde, non erano interessati all'Italia reale, alla sua arretratezza economica e ai suoi problemi politici, ma soltanto ai monumenti e alle testimonianze dell'antica grandezza. Per Goethe, così come per Winckelmann, l'Italia era «l'università del mondo», luogo di educazione estetica cui dedicare uno spazio limitato, che impediva l'elaborazione di meditate considerazioni sociologiche. L'idea prevalente era che il fascino dell'Italia proveniva dal suo essere un paese premoderno, molto diverso dai più evoluti paesi europei. In questo modo anche gli elementi innovativi o di eccentricità della cultura e della letteratura italiana furono sottovalutati e non compresi.

L'opera che meglio racconta le inclinazioni romantiche dell'Europa nei confronti dell'Italia è *Corinne* di M.me de Stael. Nel suo romanzo, in parte autobiografico, la scrittrice francese ricorda che l'Italia, pur priva di società e di un'opinione pubblica degna di tale nome, possiede qualità che è difficile trovare in Europa: le donne sono più libere, l'arte prospera ed è vivo il sentimento personale della giustizia. E tuttavia Oswald, il protagonista maschile della storia, abbandona Corinne al suo destino di morte in Italia per far ritorno nella sua Inghilterra, che gli garantisce valori ben più solidi di indipendenza, sicurezza e libertà. Oswald con le sue «osservazioni e opinioni sull'Italia – conclude Luzzi – ha forse contribuito più di ogni altra figura nella storia letteraria a plasmare un'idea di Italia moderna che fosse in qualche modo esportabile» (p.115). Un'idea di Italia che Foscolo combatterà risolutamente, dal suo esilio inglese, criticando sia la *Corinne* di Mme de Stael che il *Viaggio in Italia* di Goethe. Per lui il legame con la tradizione da parte della letteratura italiana dell'Ottocento non è un tratto antimoderno da emendare, ma costituisce l'impronta che deve continuare a plasmare la vita individuale e collettiva dell'Italia e assicurarne l'originalità. Foscolo invita gli intellettuali europei ad approfondire e a riflettere, ma il suo invito cadrà nel vuoto (è singolare che il suo *Lettere scritte dall'Inghilterra* non sia mai stato tradotto in inglese). A prevalere sarà il punto di vista di Mme de Stael e sarà proprio «nella fine di Corinne che ha inizio la diffusione romantica ed europea dell'idea d'Italia promossa da Mme de Stael: un paese funebre dove, per dirla con Corinne, talvolta il cielo è più bello di notte, quando avanza la morte del giorno»

(p. 149). Come a dire, ed è l'idea centrale oltre che il titolo del capitolo 3, che *La morte dell'Italia e la nascita del romanticismo europeo* sono eventi contemporanei.
La seconda parte del libro è dedicata alla questione di Dante che, scrive Luzzi, «occupa un ruolo centrale tra le tradizioni culturali italiane e la formazione dei movimenti romantici in Europa» (p 153). Si potrebbe sintetizzare con una battuta la questione: Dante piace così tanto ai romantici perché è stato fortemente osteggiato dagli illuministi. L'interesse crescente per la figura e l'opera di Dante da parte dei romantici corrisponde al bisogno di marcare le distanze dall'Illuminismo e dal classicismo, anche nel segno di un recupero della cultura medievale.
Il campione settecentesco dell'antidantismo era statoVoltaire. Il suo «nessuno legge più Dante in Europa» suonava come una stroncatura senza appello. Pur conoscendone l'opera e apprezzando la letteratura italiana, lo scrittore francese dimostra una sostanziale indifferenza e un netto rifiuto nei confronti della figura di Dante. Ciò avviene per diverse ragioni, che vanno dall'intolleranza verso gli elementi mistici e religiosi presenti nella Commedia all'incapacità di collocare l'opera dantesca, nella sua interezza, in un contesto storico coerente. Ma le ragioni principali dell'avversione di Voltaire sembrano essere altre. Innanzitutto un gusto e un'idea di letteratura che lo collocano agli antipodi rispetto a Dante. Per il raffinato intellettuale illuminista la letteratura contribuisce alla civiltà di un paese più o meno come «l'abbigliamento, la cucina, il giardinaggio e persino l'allevamento degli animali». Siamo, come è evidente, lontanissimi da Dante. C'è poi un secondo motivo di avversione, più specifico e più produttivo di conseguenze, ed è il fastidio che prova Voltaire nei confronti dell'autorappresentazione e dell'ingombrante autobiografismo della *Commedia* dantesca. Le autobiografie prodotte nel Settecento (anche Voltaire ha parlato di se stesso in diversi scritti) si limitavano a documentare dati esteriori, senza alcun interesse per lo scavo interiore. E il motivo era semplice: per Voltaire, e non solo per lui, le questioni intime, personali, sono insignificanti. Per questo Voltaire non risparmierà la sua critica aspra alle *Confessioni* di Rousseau, l'opera che, secondo il critico americano, segna «il passaggio dalla biografia illuminista a quella romantica o moderna».
Ma Dante funziona come cartina di tornasole non solo per Voltaire e la sua idea di autobiografia, ma anche per l'opera di due autori così decisivi nel percorso critico di Luzzi da occupare quasi per intero i capitoli 5 e 6: Vittorio Alfieri e William Wordsworth.
La vicenda del primo viene raccontata come il tenace sforzo di liberarsi dall'illuminismo, da Voltaire e dalla lingua francese. Per trasformarsi a pieno titolo in scrittore italiano, Alfieri si rivolge proprio a Dante. «In nessun altro autore la Commedia è presente nel proprio discorso autobiografico come in Alfieri, il quale giunse a identificarsi con Dante dopo aver rifiutato la nozione illuministica di *homme de lettres*» (p. 195). Alfieri parte dall'interpretazione dell'opera dantesca, prosegue con la sua incorporazione per arrivare alla fase della vera e propria identificazione, corrispondente agli anni conclusivi della sua vita, in cui l'autore «non scrisse più tragedie ma dedicò tutte le sue energie alla costruzione di un elaborato ritratto di sé come primo tragediografo d'Italia e sedicente erede della tradizione delle moderne lettere italiane che ebbero principio in Dante» (p. 214).
Il rapporto dello scrittore inglese William Wordsworth con la figura di Dante è raccontato, nell'avvincente capitolo 6, come un autentico, contrastato, corpo a corpo. Lettore di Dante per quarant'anni, Wordsworth matura nella fase centrale della sua attività artistica un antidantismo che risponde quasi solo a ragioni strategiche e strumentali. Criticare Dante, infatti, significava per lui prendere le distanze dai contemporanei colleghi romantici che ne avevano mitizzato l'opera senza conoscerla a fondo. Era inoltre l'occasione per criticare la sudditanza dei connazionali nei confronti della detestata filosofia tedesca dei fratelli Schlegel e del circolo di Jena, nonché un modo per opporsi a quel radicalismo politico che andava di moda fra i giovani romantici inglesi ma che confliggeva col conservatorismo della sua età matura. E tuttavia Wordsworth non esita a riavvicinarsi a Dante e alla *Commedia* quando si incrina bruscamente il rapporto con l'antidantista Landor, tanto che nel suo capolavoro autobiografico *Prelude*, ambizioso e complesso, si possono trovare numerose affinità con la *Commedia* dantesca. Il ritratto dello scrittore inglese si conclude con un'osservazione un po' curiosa, secondo la quale l'antidantista Wordsworh sarebbe stato, fra

tanti estimatori a volte acritici di Dante, il più attrezzato a capire il *Paradiso*, la meno letta e compresa delle tre cantiche dantesche in epoca romantica.
Da Dante prende le mosse anche la terza parte del saggio che, già dal titolo *Corpus italicum*, chiarisce l'intenzione dell'autore di tornare a parlare di autori e opere italiane, mettendo al centro il tema del corpo politico dell'Italia. Il Fantasma sembra dileguarsi per lasciare spazio ad un Corpo: quello della nazione Italia che, nato prima come corpo allegorico dai testi di alcuni dei massimi scrittori italiani, sta diventando nell'Ottocento realtà storica e politica. Il cap. 7 diventa allora un'interessante galleria di ritratti dell'Italia rappresentata sempre come donna, componendo l'idea della virile Roma antica con quella decadente dell'Italia moderna.
I testi presi in esame sono quelli classici: da Dante (*Purgatorio VI*) a Petrarca (la canzone 128 *Italia mia*), da Machiavelli (*Il Principe*) all'Alfieri del *Sonetto a Dante*, fino alla leopardiana canzone *All'Italia*. Il metodo comparativo, utilizzato in maniera efficace e sistematica lungo tutto il saggio, diventa qui confronto ravvicinato fra testi piuttosto noti della letteratura italiana, con risultati spesso originali e sorprendenti. Un caso per tutti: la canzone *All'Italia*.
Di Leopardi non si parla molto nel libro, tranne in questo capitolo in cui si affronta il testo della «tentacolare, iperbolica e sbilanciata» (p. 284) canzone *All'Italia*. Un testo che rivela non solo ciò che il giovane Leopardi pensa dell'Italia, ma soprattutto il modo in cui egli si applica alla costruzione della propria voce poetica, in stretto rapporto con la tradizione letteraria italiana. «La caratteristica più affascinante di *All'Italia* è filologica: in maniera tipicamente leopardiana, la poesia rivela una storia della letteratura italiana in miniatura» (p. 283). A questo proposito, l'osservazione forse più acuta e ricca di implicazioni riguarda il sottotesto della canzone: quello riconosciuto è petrarchesco, ma quello spesso ignorato e forse più significativo è foscoliano. Non solo il riferimento a Simonide ma la stessa centralità del tema delle tombe porta ai *Sepolcri* di Foscolo. E l'«io solo / combatterò, procomberò sol io» dei vv.37-38 ha accenti sicuramente ortisiani, ben lontani da quelli rinunciatari della canzone petrarchesca. «*All'Italia* di Leopardi, come *Dei sepolcri* di Foscolo, cercava di risolvere la secolare frammentazione politica italiana ancorando la sua richiesta di unità nazionale alla retorica del sepolcro e all'onore che deriva dal morire per la propria nazione» (p. 286-87). E il debito nei confronti della poesia foscoliana non si ferma alla canzone *All'Italia*: vero erede dei *Sepolcri* è il capolavoro *La ginestra*, «che trae il suo campionario di immagini dalla poesia di Foscolo» (p. 289).
A Foscolo dunque si torna, non si può che tornare, a conferma di quella centralità di cui si parlava all'inizio. Il conclusivo cap. 8 chiude la galleria dei ritratti letterari dell'Italia, iniziata nel capitolo precedente, con una specie di colpo di scena: il vero corpo politico italiano è quello di Parini. Diversamente dagli altri scrittori per i quali l'Italia è donna, fanciulla ferita, per Foscolo essa è «sia donna che uomo». L'allegoria nazionale foscoliana attraversa nell'*Ortis* una fase matriarcale (Teresa) e una patriarcale (Parini), costituendo «un'allegoria nazionale risorgimentale alternativa alla centenaria donna italica di Dante, Petrarca e successori» (p. 303). Anche l'ultima stagione foscoliana, quella del duro esilio inglese, segna un ritorno a Parini come mito e allegoria risorgimentale.
L'interessante saggio di Joseph Luzzi cerca di rispondere, e lo fa con successo, a numerose domande che hanno a che fare col difficile rapporto tra il romanticismo italiano e quello europeo. Ma una rimane sospesa, proprio nelle righe finali. Eccola: «Il mondo moderno capirà prima o poi, per citare Leopardi, "il suono / di que' popoli antichi", la voce antica dell'Italia?».

Enrico Elli

Gianna Manzini
Scacciata dal Paradiso
A cura di Sarah Sivieri
Matelica
Hacca
2012
ISBN: 978-88-89920-81-7

A torto spesso dimenticata, Gianna Manzini è stata ultimamente oggetto di studi e ripubblicazioni (da *Lettera all'editore*, curato da Clelia Martignoni nel 1993, a *Autoritratto involontario*, realizzato da Margherita Ghilardi nel 1996, fino alla raccolta di «Vanesse», curata da Nicoletta Campanella nel 2005 e la riedizione di *Ritratto in piedi* nel 2011) che riportano la sua figura al centro dell'attenzione dei critici e degli uomini di cultura.
Questa «palombara della vita minima», come amava ella stessa definirsi, è stata, infatti, non solo scrittrice stimata (Premio Viareggio nel 1956; premio Marzotto e premio Campiello nel 1971), interlocutrice dei più grandi scrittori e critici italiani (da Montale a Cecchi, da Bo a Contini e De Robertis), ma anche acuta osservatrice dei costumi e delle mode nazionali, commentatrice del cambiamento morale e materiale di un'epoca (prima e dopo la seconda guerra mondiale).
La sua poliedricità è riscontrabile nella varietà della sua produzione: accanto ai romanzi si trovano scritti di costume, interventi tenuti su rubriche di settimanali (ad esempio *L'Italia domanda* in «Epoca») o sulle pagine del «Radiocorriere tv», scritti sulla moda, contenenti anche veri e propri consigli sulle ultime tendenze nei campi del vestiario e del trucco (firmati con lo pseudonimo di Vanessa o Pamela). Bisogna riconoscere che, anche nel caso di questi ultimi articoli, la Manzini è in grado di trasformare un semplice commento in occasione erudita, facendo riferimento al mondo cortigiano cinquecentesco e tracciando, così, una linea di continuità fra passato e presente.
L'attenzione per la produzione non romanzesca della scrittrice viene accolta da Sarah Sivieri nel recentissimo volume *Scacciata dal Paradiso*, titolo per altro ripreso da un intervento apparso in una delle rubriche manziniane (*La donna e il mondo*, «Corriere della Sera»). Nel libro, la studiosa raccoglie e seleziona articoli pubblicati dagli anni '40 agli anni '70, spesso inediti o comunque sparsi su periodici, preoccupandosi di fornire per ciascuno, nella sintetica ma completa nota al testo, i dati bibliografici essenziali e necessari. Si comprende bene come i testi presentati siano stati oggetto di uno studio filologico lungo e accurato, di cui la Sivieri rende ragione pur senza appesantire le pagine con spiegazioni eccessivamente erudite intorno alle scelte critiche operate.
Gli interventi sono divisi in tre sezioni: *Ieri e oggi*, *Dalla parte di lei* e *Fiere di vanità*; ciascuna di esse comprende articoli editi, inediti, rimaneggiati, caratterizzati da un taglio prospettico differente nei confronti della società. Nella prima sezione ritroviamo gli scritti di costume che registrano i cambiamenti della società dopo la guerra: lo spaccato che ne deriva, complice l'influenza che la Manzini subisce dagli esistenzialisti francesi, mostra un mondo spietato, incapace ormai di comunicare (emblematico il caso di *Decadenza della conversazione*), dove i genitori non sono più in grado di proporsi come modelli per i figli (*Questi genitori*) e dove non c'è più tempo per la lettura di un buon libro (*Letture di oggi e di ieri*) o lo spazio per rispondere a una lettera (*Ieri e oggi: una lettera*).
Nella seconda sezione lo sguardo si appunta sui cambiamenti riguardanti la questione femminile: ne emerge non solo uno spaccato sulla mutata condizione della donna nel dopoguerra (*La Prova*; *Indossatrici*), ma anche una acuta e profonda riflessione sui rapporti con il mondo maschile, in qualche caso colto in maniera giocosa (*Vanno a farsi belle da Antoine*), altre volte (*La condizione di arricchite*, *Scacciata dal Paradiso*) rappresentato con una nota malinconica, con una grave leggerezza che è, per altro, il tono proprio della Manzini. La scrittrice si pone sempre in una

posizione di sapiente equilibrio: come per *Ieri e oggi*, in cui deplora il decadimento dei costumi, ma salva un certo pudore che i giovani contemporanei avrebbero in maggior misura; così in *Dalla parte di lei* senza dubbio la scrittrice ritiene indispensabile un cambiamento nella considerazione della donna nella società, ma depreca le donne che, per vedersi riconosciute, abbandonano le caratteristiche proprie del loro sesso. Quello proposto si presenta, dunque, come un cauto femminismo: la Manzini è più attenta alla valorizzazione della natura della donna piuttosto che alla dimostrazione di forza in campi che ad essa non appartengono.
Nella terza sezione, *Fiere di vanità*, la Sivieri riporta i brani di costume apparsi nella rubrica omonima sulla rivista «Oggi»: la scrittrice dimostra qui una vena antiquaria non comune e non riscontrabile all'interno dei suoi romanzi. Così, accanto all'analisi dei rapporti fra uomo e donna e a giudizi in fatto di estetica e di moda, troviamo riproposti i canoni di equilibrio e misura cinquecenteschi, che la Manzini fa propri (si vedano *Il credenziere di buon gusto*, *Latte dividiti*, *Il trucco e il ritratto* o il gustosissimo *La moglie di Bellincion Berti*): la bellezza sarebbe, dunque, una predisposizione naturale sollecitata da un po' di trucco leggero.
Se nella prima sezione si possono scorgere temi cari anche ai romanzi e nella seconda confluiscono testi vari, fra i quali le Vanesse apparse sulla «Fiera Letteraria», nella terza la peculiarità erudita della Manzini emerge in modo nuovo e ci restituisce un aspetto peculiare dell'autrice altrimenti non individuabile.
Ottima guida alla lettura del libro e completo commento dell'opera è la postfazione della Sivieri che spiega i rapporti degli articoli con la produzione maggiore, mettendone in evidenza prestiti, elementi di originalità, riscritture e tracciando linee tematiche e problematiche comuni attraverso le quali si possono interpretare non solo i testi, ma si riescono a delineare le linee fondamentali della poetica manziniana.
Il volume – che si completa di un'agile e ariosa prefazione di Bianca Garavelli – restituisce, in definitiva, un'immagine in parte nota e in buona parte sconosciuta della scrittrice pistoiese, avendo il pregio di riunire organicamente scritti altrimenti dispersi e di ricostituire l'integrità di una figura di primo piano nel panorama letterario italiano novecentesco.

Agata Irene De Villi

Pasquale Marzano
Quando il nome è «cosa seria». L'onomastica nelle novelle di Luigi Pirandello
Pisa
Edizioni ETS
2008
pp. 206
ISBN: 978-884672391-8

Ribaltando la tesi di un personaggio umoristico fino al paradosso come Biagio Speranza, per il quale il nome non è «una cosa seria», Pasquale Marzano, attraverso una ricerca minuziosa e sistematica sull'onomastica pirandelliana − a riprova di un interesse maturato negli anni e testimoniato da una serie di studi sull'argomento (quali *Il male che coglie Napoli e altre note di onomastica letteraria*, ETS, Pisa 2003) −, rimarca la particolare attenzione rivolta dallo scrittore siciliano a quella sorta di micro-racconto che è il nome, focalizzando la propria indagine sul *corpus* novellistico, senza tuttavia trascurare la produzione narrativa e drammaturgica, in linea con quel processo di osmosi tra generi diversi che caratterizza la pratica scrittoria dell'autore. Lo studio, articolato in due sezioni, la prima dedicata a *Questioni preliminari intorno al nome* (pp. 21-76), la seconda incentrata più specificamente su *L'onomastica nelle novelle di Pirandello* (pp. 77-198), mira a fornire non solo un utilissimo regesto di nomi e personaggi, consultabile su supporto digitale, ma anche «un ragguaglio sull'impianto antroponimico di alcune di esse, individuate come campione rilevante di un approccio più ampio all'onomastica letteraria» pirandelliana (p. 9). Prendendo le mosse dal gioco antinomico su cui ruota la riflessione di Pirandello intorno al nome, riconducibile all'archetipo del *Cratilo* platonico (L. Sedita, *Pirandello e l'antinomia del nome*, in «Pirandelliana», 1, 2007), Marzano ripercorre le tappe salienti della diatriba tra sostenitori dell'arbitrarietà del segno linguistico, quali Mill e Saussure, e studiosi come Lotman e Uspenskij che postulano, invece, la «natura ontologica» dei nomi propri (J.M. Lotman-B.A Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1995, p. 89), per poi addentrarsi nella riflessione di Todorov a sostegno del carattere simbolico del linguaggio (Tz. Todorov, *Teorie del simbolo*, Milano, Garzanti, 1991), aspetto quest'ultimo di particolare rilievo in ambito letterario e in special modo in un autore come Pirandello, capace di sfruttare tutto il potenziale allusivo del nome proprio, innescando una fitta trama di rimandi e corrispondenze densa di significati ulteriori. Lo studioso passa poi in rassegna alcune delle varianti terminologiche adottate per classificare i nomi allusivi, dalla formula «nomi parlanti» impiegata da Luigi Sedita, ai «nomi etichetta» di Elena Salibra, fino alla definizione di «nomi semantici» adoperata da Altieri Biagi, a cui va aggiunta quella di «*analogous names*», mutuata dalla studiosa israeliana Shlomith Rimmon-Kenan, la quale sarebbe da preferire − a parere del Marzano − alle altre, in quanto, oltre ad inglobare tutte le categorie prese in esame, evita sia richiami a un contesto storico-letterario ben definito, come nel caso dei «nomi parlanti», sia a una determinata tipologia di personaggi, quali i *flat characters*, adombrata nella definizione di cui si serve la Salibra. La locuzione *analogous names*, inoltre, non contiene né ambigui rimandi alla teoria sociologica dell'etichettamento, né tanto meno a quella linguistica sulla convenzionalità del nome proprio, presentando oltretutto il vantaggio di stabilire «un legame logico e sostanziale con il possibile statuto "analogico" di altre parti del testo, spesso presente e rilevante nell'opera di Pirandello» (p. 36). Quanto ai nomi, il nesso analogico − istituibile per affinità o per antifrasi − «potrà palesarsi immediatamente o a lettura inoltrata» (p. 37), si parlerà allora rispettivamente di «*analogous name* trasparente» o «opaco» (*ib.*), come possono verificarsi anche casi in cui l'autore si serva dell'onomastica per mettere in atto delle «*stratégies déceptives*» − secondo la definizione di Hamon (Ph. Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage, Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 150) − divertendosi a

sorprendere il lettore con «trasparenz[e] ingannevol[i]» o «*analogous names* a epifania ritardata» (p. 38). Dopo aver indagato il funzionamento dell'analogia, Marzano, riprendendo le modalità di scelta del nome proposte da Migliorini (B. Migliorini, *Dal nome proprio al nome comune*, Genève, Olschki, 1927) − allusione, evocazione di gruppo, simbolismo fonetico, trasparenza −, illustra «i diversi processi di nominazione operanti nel mondo reale, poiché è in base ai medesimi principi che gli autori sembrano agire, *mutatis mutandis*, per nominare i protagonisti delle loro opere» (p. 39). Un valido contributo nella definizione dei criteri di motivazione onomaturgica è offerto altresì dalle categorie proposte da Hamon, «che ricalcano grossomodo quell[e] precedentemente individuat[e] da Migliorini in un ambito più specificamente linguistico» (p. 50). Un discorso preliminare sul nome non poteva, infine, non tener conto di tutto il versante dei nomi asemantici, a cui Marzano dedica l'ultimo capitolo della prima parte, catalogandone le funzioni narrative (pp. 59-76), «sulla falsa riga di quella "raccolta di esempi" auspicata da Caffarelli per i nomi *semantici*» (E. Caffarelli, *Autore e nome; percorsi di ricerca*, Atti del II convegno di «Onomastica & Letteratura», Pisa, Università degli Studi, 1 e 2 marzo, 1996, RION, III , 1997, p. 57.). Delineati gli strumenti metodologici che sono alla base del lavoro interpretativo da lui compiuto sui testi, Marzano passa all'analisi delle novelle, esaminando i «mutamenti onomastici» e gli «usi allocutivi dei nomi in due diverse versioni di *Notizie dal mondo*» (pp. 79-91), dove, solo per fare un esempio, si assiste al cambiamento dell'etichetta onomastica, da «Giacomone» a «Momino», con la quale il narratore autodiegetico si rivolge all'amico defunto. L'atto di rinominazione, tuttavia − precisa Marzano −, non intacca «le convinzioni di Pirandello relative all'immutabilità del rapporto nome-identità dei personaggi e, in fondo, delle persone» (p. 91), giacché esso si inserisce in un processo di trasformazione più ampio che vede alterato il ruolo stesso del personaggio, come pure il rapporto di quest'ultimo col narratore. Addentrandosi nel regno del doppio pirandelliano lo studioso rileva, inoltre, una serie di corrispondenze, contenutistiche e formali, di cui «fanno parte integrante i nomi dei personaggi» (p. 111), fra le novelle *Lontano* e *Va bene*, accomunate dal medesimo destino subito dai protagonisti, entrambi «irretiti da grazie femminili dal nome chiaramente allusivo» (p. 112) come Venerina e Satanina, ed ambedue «forestieri della vita», «alienati dal loro unico figlio maschio» (p. 141), nonché vittime di un processo di rinominazione «inflitto come per una sorta di *etichettamento* derisorio» (*ib.*) e straniante. Particolarmente interessante risulta anche l'ipotesi che muove dalla disamina dei nomi e soprannomi in *Lontano*, dove «la figura vagamente cristologica» (p. 122) di Lars si salda in un rapporto simbolico di tipo biblico sia con quella di Pietro Milio, detto Don Paranza, il quale non può non evocare l'apostolo Pietro «pescatore di uomini» (Mc, 1,17; Mt 4,19; Lc 5,10), sia con quella di «Venerina», che oltre a presentarsi come una variante di «Vénere» , rimanda al culto siciliano di Santa Venera, la quale, come attesta De Felice, citato in proposito dal Marzano, è «personificazione agiografica» (E. De Felice, *Dizionario dei nomi italiani*, Milano, Mondadori, 1986, p. 350) del Venerdì Santo e dunque del «giorno in cui Lars è metaforicamente morto, prima di rinascere, assistito dalla stessa Venerina» (p. 123). L'analisi comparata delle strategie semantiche e onomastiche messe in atto dallo scrittore conduce poi Marzano a considerare la *Francesca da Rimini* del Cesareo − su cui lo stesso Pirandello intervenne con un articolo pubblicato sulla «Nuova Antologia» − e indirettamente il testo di Dante e quello di d'Annunzio, come possibili ipotesti, in senso genettiano, de *L'eresia catara*, «specchio parodico e deformato della tragedia del Cesareo» (p. 158), entrambe accomunate non solo da diverse «analogie nei ruoli e nelle funzioni di alcuni personaggi» (p. 159), ma anche dalla presenza di un libro «galeotto» che funge da *deus ex machina*. Una indagine così vasta e serrata sui nomi della narrazione breve di Pirandello non poteva mancare di investire novelle come *Amicissimi* e *I nostri ricordi*, in cui il dato onomastico (irrecuperabile nel primo caso, riaffiorante alla memoria nel secondo, ma solo come forma ipersoggettiva della reminiscenza, capace di rappresentare la persona solo a patto di frantumarne l'identità, dissolvendola in una terrificante inconsistenza), assume un ruolo di particolare rilievo, qualificandosi come una sorta di attante. L'incessante esercizio onomaturgico di Pirandello è ravvisabile – segnala lucidamente lo studioso – anche nel processo di

rinominazione che coinvolge un personaggio minore come il segretario del parroco, nella novella *Pena di vivere così*, in cui «il mutamento di nome da *Cesarino* a *Ildebrando* intercorso fra la prima edizione e quella del ’37 [...] assume un valore che va al di là dell’antroponimia» (p. 185). Se infatti «Cesarino» non è altro che lo specchio onomastico di una vita al diminutivo, «Ildebrando» − composto da «hild», «battaglia» e «brand», «spada» − si offre come il riflesso antifrastico di un temperamento «pacifico e “scolorito”» (p. 187). «L’*Ildebrando* pirandelliano, − come chiosa in conclusione Marzano − essendo il “contrario” di quello che dovrebbe essere, almeno in rapporto all’atto onomaturgico dei genitori, [è] anche e soprattutto l’espressione onomastica di un personaggio profondamente umoristico, che Pirandello evidentemente mirava a illuminare di una luce più intensa» (*ib.*) proprio attraverso un sapiente e ininterrotto lavoro sui nomi: che Marzano assai efficacemente restituisce, in questo suo pregevole studio, attraverso una capillare indagine critica dei testi e un opulento regesto di nomi e personaggi, con un campionario di quasi duemilaottocento schede, «necessario strumento di lavoro – ha sottolineato Pupino − del suo compilatore stesso come di futuri studi di onomastica pirandelliana».

Antonio Demontis

Giulia Massini
La poetica di Rodari. Utopia del folklore e nonsense
Roma
Carocci
2011
ISBN: 978-88-430-5935-5

Nel trentennale della scomparsa di Gianni Rodari, si è assistito a un fiorire di iniziative, celebrazioni e pubblicazioni, tutte volte al ricordo e alla riflessione sulla figura e sull'eredità dello scrittore omegnese. Ammiratori e studiosi si sono impegnati a rileggere Rodari, tentando di sottrarlo alla classicità silenziatoria che per troppi anni lo ha relegato al ruolo di «santino domestico» da antologia scolastica, come sottolineava amaramente Marcello Argilli in una biografia uscita nel 1990.
Nonostante Rodari sia stato un intellettuale poliedrico, uno scrittore di altissima qualità, un giornalista brillante e un teorico di rivoluzionarie metodologie pedagogiche, nell'immaginario collettivo si è imposta una sua immagine stereotipata e appiattita di autore facile e divertente, e perciò adatto solo ai bambini. I suoi racconti, i suoi romanzi e le sue filastrocche, pur godendo di un'ampia diffusione nei programmi didattici, sono ancora trattati e usati – per usare ancora le parole di Argilli – «più in modo evasivamente ludico che letterariamente stimolante». La comunità dei rodarologi ha avvertito perciò l'urgenza di recuperare la grande lezione di Rodari incentrata sul valore educativo dell'utopia, e di rendere finalmente operative le sue *fantastiche* idee in ambito poetico.
Tra i contributi critici più significativi, figura la brillante monografia *La poetica di Rodari. Utopia del folklore e nonsense* di Giulia Massini. La giovane studiosa è intervenuta puntualmente nel dibattito, proponendo un'approfondita analisi del capolavoro teorico *La Grammatica della fantasia* e dei testi che «esprimono più compiutamente la creatività linguistica e la fantasia trasgressiva, fortemente sociale, libertaria e utopistica». Grazie ad un approccio critico scevro da toni commemorativi, focalizzato sull'aspetto filologico-letterario dell'opera, la Massini sonda la poetica rodariana, ne indaga scrupolosamente i presupposti teorici, alla ricerca dei requisiti fondamentali per conferire all'inventore della letteratura italiana per l'infanzia la «cittadinanza da maestro nel nostro mondo». L'obiettivo è quello di mettere in evidenza l'autorevole statura del Rodari intellettuale e scrittore, dimostrando la stretta coerenza tra l'impianto teoretico e la produzione letteraria, cioè tra i principi teorici d'ispirazione marxista e le originali strategie compositive inventate e adottate.
Lo studio, articolato in due parti (*Rodari utopista* e *Rodari, poeta nonsense?*), prende avvio dall'analisi di quello che l'autrice definisce «un passo fondamentale» nella formazione politica di Rodari: la lettura dei *Quaderni dal carcere* di Antonio Gramsci, nei quali il filosofo sardo denunciava l'inveterata separatezza tra classe intellettuale e mondo popolare, e la consequenziale inesistenza di una letteratura nazionale intesa in ogni sua declinazione, compresa la letteratura per l'infanzia. Persuaso della necessità di supplire a una così perniciosa lacuna, Rodari rinunciò «senza appelli alla scrittura "per adulti"», per dedicarsi totalmente e pionieristicamente a un progetto ardito, utopico: «Credeva nella capacità [del testo] di cambiare la vita delle persone e la loro visione del mondo, […] lavorò sempre per cogliere quelle che lui chiamava le "strutture mentali", "il mondo sentimentale" e il "vocabolario" del bambino, affinché la comunicazione fosse realmente attiva con lui, e, attraverso di lui, forse, con la nazione». Figlio della nuova cultura postbellica – «Quello di cui ci sentivamo depositari era un senso della vita come qualcosa che può ricominciare da zero» (Calvino) –, Rodari, in aperta polemica con l'*establishment* moralista e il conservatorismo di matrice crociana, si impegnò a trasporre gli alti ideali resistenziali in una pratica letteraria

orientata all’insegnamento della libertà e all’esercizio di una maieutica di chiara ascendenza dolciana.
La Massini inserisce l’«utopia pragmatica, quasi d'*engagement*» di Rodari in una circostanziata disamina comparativa tra le utopie letterarie – dalla *Repubblica* di Platone fino a *Il mondo nuovo* di Aldous Huxley – e il tema popolare del paese di Cuccagna: per mezzo di un accurato esame dei testi fondamentali (*Filastrocche in cielo e in terra* e *Favole al telefono*), individua le sintomatiche rispondenze tra i “luoghi” utopici rodariani e la tradizione del folklore, inteso gramscianamente come espressione dello spirito di ribellione e della volontà di autodeterminazione delle classi subalterne, e altresì come «concezione del mondo e della vita» delle stesse «in contrapposizione alle concezioni ufficiali».
Dai problemi politici del folklore si passa all'analisi critico-interpretativa del lavoro linguistico di Rodari e della sua cosiddetta Fantastica in raffronto al patrimonio stilistico-formale del *nonsense* e delle *nursery rhymes* inglesi, che occupa la seconda parte della monografia.
Nella piena consapevolezza delle insidie epistemologiche dell'operazione – accostare «un fenomeno prettamente anglosassone e ottocentesco all’esperienza di un poeta pionieristico e solitario del secondo dopoguerra italiano» –, Giulia Massini conferisce a questa corposa sezione, fin dal titolo *Rodari, poeta nonsense?*, una forte connotazione interrogativa, atta a mitigare la fermezza metodologica che la sottende. Partendo da una rigorosa definizione del nonsense «in quanto oggetto letterario», infatti, la studiosa analizza direttamente i testi del «teorico del gioco» Lewis Carroll e del precursore del genere Edward Lear; compila il set degli stilemi e degli strumenti retorici propri del *modo* – definizione mutuata da Remo Ceserani – nonsense, e verifica le loro corrispondenze con i meccanismi del comico bergsoniano e soprattutto con le tecniche di composizione poetica elaborate nella *Grammatica della fantasia*.
La ricerca della Massini ci restituisce così l’immagine paradossale di un Rodari poeta nonsense *engagé*, ovvero l’immagine di uno scrittore eccelso, convinto propugnatore del potere liberatorio della fantasia e delle capacità educative dell’immaginazione, che fu capace di sfruttare gli strumenti tipici del nonsense per costruire i suoi fantastici mondi utopici, e di combinare, in un innovativo «movimento alternato di *ludus* e lucidità», la tradizione della più alta letteratura inglese d’evasione e d'intrattenimento con il suo «impegnato» progetto pedagogico-letterario.

Gualberto Alvino

Luigi Matt
Quer pasticciaccio brutto de via Merulana. Glossario romanesco
Roma
Aracne
2012
ISBN: 978-88-548-5158-0

In questa sua ennesima fatica gaddiana (ricordiamo, fra i molti contributi in rivista e in volume sul prosatore lombardo, *Fiorentino antico e vernacolo moderno in «Eros e Priapo»*, *Invenzioni lessicali gaddiane* e *Gadda. Storia linguistica italiana*) il linguista Luigi Matt allestisce – in assenza, si badi, d'un dizionario storico del dialetto capitolino e dovendo quindi riferirsi a più di trecento autori dell'altro secolo, in gran parte malnoti persino agli specialisti di letteratura dialettale: ciò dia la misura dell'impresa – un lessico completo dei romaneschismi presenti nella redazione definitiva del *Pasticciaccio* (oltre quattrocento lemmi rispetto alle «poche decine di parole o locuzioni finora considerate dagli studiosi», non senza forti abbagli interpretativi), nonché un glossarietto di quelli contenuti nella sua prima stesura (apparsa in «Letteratura» nel 1946), confutando la tesi dei critici più autorevoli, tra cui Paola Italia ed Emilio Manzotti, secondo cui Gadda si ispirerebbe direttamente al modello dell'amatissimo Giuseppe Gioachino Belli, non allevando alcun intento mimetico del parlato plebeo. Matt dimostra, invece, che i bellismi non superano la ventina e le parole estranee all'uso del poeta romano oltrepassano il centinaio: «non ci sono quindi dati sufficienti – precisa l'Autore – a far parlare di una matrice belliana. […] tra il modello di Belli e il romanesco novecentesco è il secondo a guidare molto più spesso le scelte di Gadda. Un'ulteriore riprova si ha verificando il trattamento di quelle parole che nei *Sonetti* si presentano in una variante diversa da quella che poi si sarebbe affermata in romanesco. A fronte di un paio di casi in cui nel *Pasticciaccio* si riproduce la fonetica belliana, […] per una dozzina di parole l'opzione di Gadda è per la fonetica postbelliana […]. E anche quando le differenze tra il romanesco belliano e quello novecentesco riguardano la semantica, la scelta ricade sul significato moderno». Inoltre, «le forme e i fenomeni dialettali rintracciabili nella versione definitiva (per la quale, come si sa, Gadda si è servito della consulenza del principale poeta romanesco del tempo, Mario Dell'Arco), *sono*, in larghissima maggioranza, propri del parlato della Roma dei primi decenni del Novecento (ricordo che la vicenda è ambientata nel 1927), e che [i] dialoghi, in particolare, appaiono come rappresentazioni sostanzialmente verosimili del modo di esprimersi dei personaggi messi in scena». Scoperta a dir poco sensazionale, destinata a seminar scompiglio in più d'un distretto dei *Gadda studies*.
Ma il Nostro è analista troppo raffinato e prudente per non essere ben consapevole dei rischi annessi a una tale operazione. A parte le molte identità tra romanesco e italiano dovute alla toscanizzazione del primo verificatasi a decorrere dal XVI secolo – ciò che impedisce spesso di «tracciare sicure linee di demarcazione» –, la parola gaddiana, caratterizzata da accesa espressività e da una prismatica molteplicità di registri e punti di vista, rende oltremodo arduo cogliere la romaneschità di molti termini. Ecco alcuni esempî dei criterî di selezione (dai quali si evinca l'acuzie e l'estrema cautela del critico):

> Ci si può chiedere come vada interpretato il participio passato *untato*, che ricorre due volte nel romanzo. Il verbo *untà* è accolto [nel *Dizionario romanesco* di Fernando Ravaro, Roma, Newton & Compton, 1994], che ne riporta un'attestazione del poeta settecentesco Benedetto Micheli. Ma è legittimo sospettare che questa forma, di cui non sono note altre tracce in romanesco, non sia mai stata davvero in uso nel dialetto, che conosce invece le forme *ontà* e *ogne*. Bisogna inoltre considerare tre fatti: a) a Gadda era certamente ignota l'attestazione di Micheli, dato che il poema *La libbertà romana acquistata e defesa* era ai tempi della

composizione del *Pasticciaccio* ancora inedito; b) il verbo è utilizzato nel romanzo in passi impostati su un registro letterario piuttosto elevato; c) la forma si ritrova in altri testi gaddiani, dove il romanesco non ha nulla a che fare. Per tutti questi motivi sembra quindi opportuno non inserire la parola nel glossario. (pp. 14-15);
Anche il verbo *abbadare* non va interpretato come romanesco (anche se nel dialetto è corrente), dato che il contesto («per abbadare dietro alle belle») è assai simile a vari passi di altre opere gaddiane in cui il romanesco non ha luogo; del resto, *abbadare dietro* è locuzione sconosciuta al dialetto (ma non all'italiano: è registrata in Tommaseo-Bellini 1865-1879, con la seguente definizione: «perdere il tempo in cose meno importanti di quel che si deve, oziare, bighellonare»). (p. 15);
Per quanto riguarda *zebedei*, vocabolo non estraneo al romanesco (dove però è poco frequente, e certamente molto meno comune di *cojoni*), la forma adottata induce ad escludere che Gadda lo usi in quanto romanesco (l'unica grafia possibile in dialetto è *zebbedei*, e nel *Pasticciaccio* il raddoppiamento di *b* intervocalica è rappresentato sistematicamente); anche il contesto, d'altronde, non è dialettale (la frase «levatecelo un po' dagli zebedèi questo missionario del cacchio» è attribuita ad immaginari indigeni africani). // Un caso interessante, perché mostra con tutta evidenza una difficoltà data dalla peculiare prosa gaddiana, è quello di *intorcolare* 'attorcigliare' («un cioccolatinone verde intorcolato alla Borromini»), verbo indicato in GRADIT come romanesco, ma che in realtà è del tutto sconosciuto al dialetto. Il fatto che la voce sia registrata in quel dizionario a partire proprio dall'attestazione gaddiana chiarisce ogni dubbio: si tratta evidentemente di una neoformazione, la cui presenza in un romanzo così densamente permeato di dialetto ha tratto in inganno i lessicografi. (pp. 15-16).

Uno dei pregi d'una siffatta indagine filologico-linguistica, vero e proprio *close-reading*, è che essa ha consentito di individuare casi di parole-fantasma e di errori d'autore, o refusi, sinora sfuggiti a tutti gli editori del *Pasticciaccio*. Si consideri *strugnoccolo* 'bitorzolo', totalmente privo di riscontri letterarî e lessicografici; in romanesco è attestata la voce *sbrugnoccolo*, di identico significato, sicché non può che trattarsi d'errore di stampa: «un tipico caso di parola fantasma, accreditata oltreché dal GRADIT dal GDLI, che la registra sulla scorta dell'attestazione gaddiana». O *nizziche* 'soldi', pure ignota al romanesco: è dunque «ipotizzabile che si tratti di un semplice refuso per *ruzziche* (usato da Gadda nel medesimo significato in una battuta dello stesso personaggio), originatosi da una cattiva lettura del manoscritto (nella scrittura a mano, le sequenze *ru* e *ni* possono essere piuttosto simili)».
Un lavoro così imponente (si noti, tra l'altro, che il volume è arricchito da un'appendice in cui si spogliano ed esaminano dettagliatamente i dialettismi, i fiorentinismi, le voci disusate, i tecnicismi, le neoformazioni, i latinismi, i grecismi e i forestierismi del romanzo) non può non suscitare qualche perplessità (nella fattispecie, per la verità, in dosi tutt'altro che massicce, data la statura del critico-linguista).
Detto di volo che s'avverte la mancanza d'un indice dei nomi e delle parole, sarebbe forse stato miglior partito evitare la tipizzazione dei lemmi, rispettando gli accenti apposti dal narratore, e soprattutto non accogliere nel glossario vocaboli quali *notaro* («Al di là del confessore, e notaro»), arcaismo plausibilissimo in Gadda, per giunta inserito in un luogo tonalmente elevato, e *odori* 'insieme di erbe aromatiche' («l'ora delle mozzarelle, dei formaggi […], degli odori, delle insalatine prime»), voce comunissima in italiano e situata in un contesto manifestamente non dialettale, ove si eccettui il meridionalismo – non già romaneschismo – *mozzarelle*.
Quanto a *squadrà* 'piacere', scrive Matt:

> Nessun riscontro, né letterario né lessicografico, per quest'accezione; il romanesco sembra conoscere solo il significato di 'guardare con insistenza'. Il contesto [«un brigadiere de li carabinieri: un palo che poco je squadrava, così rosso e nero, e che ce squadra poco un po' a tutti, in certe circostanze»] fa ipotizzare che Gadda consideri l'accezione (peraltro ignota anche all'italiano) come propria del romanesco; si tratta verosimilmente di un errore.

Al contrario, il verbo è familiarissimo ai nativi della capitale (e non solo) nell'accezione di 'sconfinferare, andare a genio, aggradare, garbare', lasciando stare che la frase «non mi squadra» restituisce in rete ben 281.000 risultati.
Ed ecco come l'Autore analizza la voce *tecco*:

agg. di signif. incerto (forse 'tarchiato'): «Sei troppo racchia […]. E troppo tecca, sei». Nessun riscontro, né letterario né lessicografico. Difficile spiegare questa voce, che non risulta propria del romanesco ma è inserita in un discorso diretto di un personaggio dialettofono. Si tratterà di un errore di Gadda; ma rimane da decifrare la provenienza del termine, che forse potrebbe essere accostato al toscano *tecchio*, definito «grosso, badiale» in FANFANI 1863, anche considerando il fatto che la ragazza *tecca* era stata in precedenza definita dal narratore *tracagnotta*.

Esistono, invece, riscontri sia lessicografici sia letterarî (non romaneschi): GDLI s.v.: «(*técchio*, *tégghio*), agg. (plur. m. *–chi*). Region. Grande, grosso. // *Cecco del Pulito* […]: Palpeggiando quel bel petto tecchio. // Gonfio per il cibo ingerito in quantità eccessiva. *Giannini-Nieri* […]: 'Avere il corpo tecco o sentirsi tecco': sentirsi pieno per troppo mangiare. […]».
L'ultimo dubbio concerne *tignoso*:

'misero, di basso livello': «in una catapecchiucola delle più tignose»; «vivevano là tra queli bottegari tignosi» […]. Nessun riscontro, né letterario né lessicografico, per questa accezione. L'aggettivo è comune in romanesco nei due significati indicati da una chiosa di Belli: «dicesi tanto a chi soffre di tigna, quanto a colui che pecca di ostinazione». Si tratterà di una voluta risemantizzazione, la cui romaneschità di base è quanto meno dubbia (l'aggettivo è infatti comune anche in italiano).

Sennonché il Treccani, oltreché «affetto da tigna» e «Avaro, spilorcio» (quest'ultimo perfetto per il secondo contesto), dà il significato di «Persona vile, dappoco, spregevole» (idem), riportando un esempio boccacciano: «io non mi pongo né con ragazzi né con tignosi» (*Decameron* V, 10); mentre il GDLI ha la seguente accezione: «Fatiscente, scalcinato, screpolato (un edificio)» (adattissima al primo caso), col seguente esempio: «quella morta collina che si estende lunga lunga a tramontana del mio paese, tutta cinta di spine e ruderi tignosi» (Vincenzo Cardarelli, *Opere*, Milano, Mondadori, 1981, p. 885).

Gabriele Tanda

Raffaele Messina
Il continuo e il discreto nella scrittura di Pirandello. Una lettura narratologica della predisposizione scenica delle Novelle per un anno.
Casoria (NA)
Loffredo
2009
ISBN: 978-88-7564-334-8

Spinta creativa dell'opera di Raffaele Messina su Pirandello è «la necessità di approfondire maggiormente la riflessione genettiana sulla velocità della narrazione» (p. 50); una scelta che segue la constatazione di come l'autore di Girgenti, nei suoi racconti, non utilizzi le strutture codificate da Genette, bensì forme mescidate e ibride. La trattazione, specialistica e rivolta ad un pubblico strettamente accademico, pare la cronaca della fuga di un autore estroso dalla narratologia che cerca di imprigionarlo. Usando un pirandellismo si potrebbe dire che Messina tenti in tutti i modi – riuscendoci in buona parte – di racchiudere il mondo vitale della narrativa dello scrittore siciliano in una forma carica di sfumature, eppure ancora rigida. In apertura lo studioso esamina brevemente i saggi precedenti di impostazione simile, e successivamente analizza i testi delle novelle pirandelliane rapportandoli costantemente con le leggi narratologiche. L'argomentazione è portata avanti nel dettaglio e con dovizia di esempi e riflessioni, eppure qualcosa sembra sempre sfuggire. Ogni esempio offerto smentisce la teoria genettiana del tempo della narrazione: troppo è sfuggito alla tassonomia del teorico francese. L'accademico però, invece di ammettere la parzialità della teoria genettiana e il suo essere solamente indicativa di alcuni processi, porta avanti con tenacia lo studio dettagliato di ogni eccezione. Come un novello Palomar, inserisce commi e riserve alle leggi narratologiche, rincorrendo la perfezione teorica. Alle categorie di pausa, analisi, scena, sommario ed elissi, ne aggiunge delle intermedie che possano giustificare le forme miste del narratore siciliano: nascono perciò la pausa e l'analisi integrata, che differiscono dai loro modelli d'origine per l'inserzione di battute in discorso diretto; la scena pausata, rallentata e supportata, che altro non sono se non dialoghi con inserti diegetici o analitici di diverso tipo; la scena velocizzata ed ellittica, ovvero conversazioni con l'aggiunta di sintesi di eventi di diversa lunghezza temporale; e ancora, per finire, il sommario integrato, ovvero sommari con inserti in discorso diretto. La gamma delle opzioni, alle volte con distinzioni un po' capziose (come ad esempio quelle tra scena rallentata e supportata), si allarga ad accogliere tutti i procedimenti formali della prosa novellistica, che, come dal sottotitolo, dimostra tutto il suo debito drammaturgico nella costante presenza di battute in discorso diretto.
Raffaele Messina, nel suo fervore categoriale, tralascia però un approfondimento davvero esplicativo della *ratio* di queste tecniche miste, una riflessione che comprenda poeticamente questo tipo di procedimenti. Le giustificazioni entrano sommariamente nell'ideologia poetica dell'autore (affrontata brevemente solo nelle fasi iniziali della trattazione): la prassi è derubricare tutto a mimesi, a mera caratterizzazione del personaggio. Il lavoro si mantiene distante dalla materia viva dell'opera letteraria, freddo resoconto di meccanismi formali che poco rievocano della profondità artistica delle *Novelle per un anno*. Il lavoro di analisi narratologica – davvero pregevole e accurato – rimane quindi monco di ciò che avrebbe potuto dargli maggiore respiro e interesse: il risultato è un arrovellarsi tassonomico sulla fenomenologia verbale dei racconti, una vivisezione che è forse, per quanto dettagliata e precisa, un po' asfittica.

Martina Di Nardo

Renato Minore
La promessa della notte. Conversazioni con i poeti italiani
Roma
Donzelli
2011
ISBN: 978-88-6036-638-2

Renato Minore ha raccolto in volume le sue interviste ai «poeti italiani dopo Montale, nati entro e non oltre gli anni trenta» (p. XI), quasi tutte precedentemente pubblicate sul «Il Messaggero» tra il 1980 e il 2008. Le interviste, rielaborate rispetto alla precedente stesura, sono tutte precedute da una nota bio-bibliografica e seguite da una poesia del poeta in esame, un testo non tanto a scopo esemplificativo quanto una necessaria pausa riflessiva tra un poeta e l'altro, «una pila da ricaricare a ogni nuova lettura» (p. XI).
Nelle *conversazioni*, in alcuni casi frutto di più giornate di incontri, i poeti si raccontano liberamente, senza che Minore imponga loro una predefinita e rigorosa scansione di questioni: ascoltatore più che intervistatore, si abbandona egli stesso al filo narrativo che ogni poeta tesse per lui, e le sue domande sembrano nascere, co-generate, da quelle medesime trame, dalle stesse suggestioni che i poeti sollevano dalla loro memoria, rievocando le proprie esperienze personali e artistiche.
L'ordine alfabetico in base al quale sono presentati i poeti è allora il più congeniale a un libro che vuole essere d'incontri, senza la necessità di costringere il materiale biografico e memorialistico raccolto in una costruzione critico-gerarchica, in una sistemazione ermeneutica: «la vita è l'arte dell'incontro e l'incontro può vivere in un delicatissimo stato di grazia, giocato fra travasi e prestiti» (p. X). E Minore prende spesso in prestito le parole dei poeti che intervista, stralci delle loro poesie o passi da saggi di critica, le fa naturalmente confluire nelle sue osservazioni, e riesce a far trasparire anche dalla trascrizione sulla pagina quell'aura di grazia, quell'armonia incorporea da cui si è sentito rapito durante le chiacchierate. Prima ancora che critico egli è poeta a colloquio con altri poeti, con poeti della generazione precedente dai quali cerca risposte *in primis* per se stesso: non a caso l'unica domanda che travalichi i limiti dell'episodico per essere posta a tutti gli intervistati riguarda il senso della poesia, il suo venire alla luce, e il valore di cui può ancora essere investita nel tempo presente.
Traspare, in ogni caso, la profonda conoscenza che il critico ha non solo delle produzioni individuali dei singoli poeti a colloquio, ma anche della storia letteraria italiana, dei legami, delle opposizioni, delle reazioni che hanno caratterizzato il nostro Novecento poetico. Così, con Attilio Bertolucci, primo poeta in elenco, preferisce soffermare il discorso su *La camera da letto*, poema di novemila versi uscito tra il 1984 e il 1988, una delle opere più rappresentative, nel suo stile prosastico e nel suo indugio sul particolare, di quella linea antinovecentista suggerita da Pasolini: Minore gli chiede come debba essere interpretata una tale «dilatazione del frammento», una tanto insistita «epica del quotidiano» (p. 7). E Bertolucci risponde che, nel suo caso, solo sforzando i limiti della lirica fino a lambire i confini della prosa, della narrazione estesa, ha potuto e saputo recuperare e trattenere il poetico, la poesia.
A Giorgio Caproni, anch'egli legato al medesimo ambiente culturale anitinovecentista, Minore chiede spiegazioni sull'uso della rima, scelta – dice l'intervistatore – «apparentemente controcorrente» (p. 41). Il poeta motiva la rima chiamando in causa i suoi studi musicali, ma sottolineando l'impossibilità di ridurre la poesia a mera versificazione, a purismo tecnicistico, di separarla dal necessario referente oggettivo: «una poesia che non contenga né un bicchiere né una stringa mi mette in sospetto» (p. 41). Allo stesso modo, anche Giovanni Giudici, interrogato sulla (non) liceità di un poeta *artifex*, afferma il bisogno di un universo fenomenico reale, concreto, di

fronte al quale recuperare la capacità di sconvolgimento, salvarla dall'«atrofizzazione» a cui i culturalismi l'hanno sempre condannata.
Franco Fortini, altro profeta della letteratura *d'engagement*, soprattutto durante gli anni della partecipazione al «Politecnico» e a «Officina», sembra invece escludere la possibilità, nel tempo presente, di continuare a fare versi dal valore extra-individuale, sociale: egli si sente più vicino ai giovani, al loro essere individualisti, alla presente mancanza di prospettive comuni «perché […] una coscienza di quello che è avvenuto non è ancora totale» (p. 65). E a Minore, che lo accusa di contraddirsi rispetto alle convinzioni di un tempo, risponde che è vero: «fino a ieri ho proceduto in termini sociologici, oggi non è possibile, per il momento. Può darsi che domani […] tornerà il discorso sociologico» (p. 65).
Se a Fortini sembra che tutto ciò che ha scritto come poeta l'abbia scritto sul nero, nonostante il proposito opposto, di contro nell'intervista a Mario Luzi, al quale Minore ricorda il «buio della negazione assoluta» da cui pare trarre origine tutta la poesia del Novecento, a emergere è la luce, la speranza: il «bisogno di credere in una continua eventualità del mondo» (p. 114). Il presente, seppure tragico, e anzi proprio in virtù della sua tragicità, pare a Luzi ricco di grande potenzialità poetica; del resto la poesia, a prescindere dalla contingenza storica, conserva per il poeta fiorentino sempre il medesimo scopo: «cogliere la sostanza dubbia che ad altri sfugge» (p. 120).
Tra le più suggestive è l'intervista con Carlo Betocchi, ritratto come fosse diventato anch'egli ormai della stessa sostanza della sua poesia, quasi impalpabile, spesso rapito da un discorso tutto personale e interiore. A lui che si definisce non poeta ma «uomo fra gli uomini» (p. 21), Minore rievoca gli anni della vocazione letteraria, gli anni di *Realtà vince il sogno*, e Betocchi racconta di come per lui la poesia sia sempre stata un moto spontaneo, un improvviso «innamoramento dell'universo» (p. 21).
Di segno diverso sono le interviste ai poeti della Neoavanguardia, con i quali, pur sempre nella generale asistematicità delle interviste, Minore tenta una ricostruzione soprattutto del processo di svecchiamento, anche drastico in alcuni casi, cui fu sottoposta la parola poetica negli anni Sessanta, e una ricognizione di quanto di quelle destrutturazioni sia rimasto oggi, in positivo o in negativo. Alfredo Giuliani, del quale Minore nota «una spinta incessante allo spirito di ricerca» (p. 83), afferma di non aver ancora sopito la sua voglia di reinventare continuamente il linguaggio, in maniere però diverse rispetto al passato: egli ha recuperato forme stilistiche più semplici, ma non perciò più chiare; è mutato il livello della «densità» (p. 84) poetica, ma non la sua quantità. Antonio Porta si dimostra più radicale nei confronti del passato, sostenendo che «si lavorava più sulle strutture che sui livelli comunicativi. Era banale, come scoprire l'acqua calda» (p. 158). Una banalità, però, estremamente necessaria: la poesia all'epoca – sostiene Porta – aveva perso l'interesse nei confronti degli aspetti stilistici, lo stile si era infragilito: sperimentare nuove costruzioni stilistico-formali divenne perciò quasi monito etico a cui non potersi sottrarre. Chiusa quella parentesi, però, il poeta afferma di essere tornato a riflettere sul valore comunicativo della parola, sulla «dicibilità della poesia» (p. 158). Allo stesso modo anche Elio Pagliarani, interrogato sul significato dei suoi *Esercizi platonici*, del 1985, risponde di essere voluto tornare a «un certo tipo di contenutismo, di interesse primario ai significati, in un contesto più placato» (p. 138).
Amelia Rosselli sembra invece continuare su una linea lontana dalla concretezza oggettuale, da qualsiasi tipo di *engagement*: «forse sento troppo la musica per accettare la prosodia politica della poesia» (p. 179). Anche Edoardo Sanguineti pare voler tracciare soprattutto una linea di continuità con il suo passato poetico, linea in più occasioni indicata nella «lotta contro il poetese» (p. 197) e contro quell'aura patetico-pascoliana che pare indirizzare per natura alla poesia chiunque abbia o creda di avere un animo sensibile a ciò che comunemente si definisce poetico. Zanzotto e Giudici, nella sua ottica, sono stati invece sempre «in cerca del poetico, il loro è un poetico auratico. La mia preoccupazione è stata sempre contraria, cioè la distruzione dell'aura» (p. 197).
Andrea Zanzotto, alla domanda di Minore circa la difficile accessibilità della sua poesia, forse proprio a causa di quell'aura indicata da Sanguineti, risponde che ha della poesia una concezione vasta: essa può essere colta, ricercata, ma anche spontanea e popolare, l'importante è che tenti

sempre di saldare «significato e significante in una forma nuova […]. In questo scarto di novità rispetto alla tradizione c'è la sua esigua possibilità di essere poesia» (p. 221). E proprio all'interno di questo costante interesse alla scomposizione della parola Zanzotto sperimenta anche l'uso del dialetto, linguaggio «preistorico», che può illuminare nuove vie di significazione.
Nel volume trovano spazio anche altri poeti interamente o in parte dialettali: Ignazio Buttitta, Carolus L. Cergoly, Tonino Guerra, Franco Loi, Albino Pierro, tutti concordi, pur se di diverse e disparate provenienze geografico-culturali, nell'indicare nell'uso del dialetto un «tramite alla verità e alla conoscenza» (Loi, p. 107), un patrimonio dei padri di cui non potersi far derubare (Buttitta), una scelta di sangue (Guerra), la rievocazione di un mondo perduto (Pierro).
Minore raccoglie inoltre le interviste ad Alda Merini, che suggestiona l'ascoltatore con la sua idea di poesia indissolubilmente legata alla vita; a Giovanni Raboni e a Roberto Roversi (il primo, a differenza del secondo, rinnega l'impegno etico-sociale delle sue poesie giovanili, affermando di volersi dedicare a ricerche stilistiche vicine alle scelte di Antonio Porta, il secondo invece si augura che si possa continuare a fare poesia impegnata non portando opportunisticamente la realtà nella poesia ma «la poesia nella realtà», p. 190); e a Maria Luisa Spaziani che vede oggi la poesia come reazione al linguaggio bassamente retorico e metaforico della comunicazione di massa, e dunque come ricerca verso un rinato, più sincero, rapporto tra parola e oggetto.

Ilaria Batassa

Alessandra Mirra
Leopardi teorico del tragico. Dagli abbozzi teatrali alla poesia lirica
Macerata
Eum
2012
ISBN: 978-88-6056-335-4

Il contributo di Alessandra Mirra sul Leopardi tragico si inserisce in un percorso di studi che mirano a riconoscere e approfondire l'analisi e l'interpretazione dei testi teatrali del poeta (si pensi ai lavori di Isabella Innamorati, Christian Genetelli, all'XI Convegno internazionale di studi leopardiani, dedicato a *La dimensione teatrale in Giacomo Leopardi*): tuttavia, «con questo studio si vuole sostanzialmente indagare il complesso rapporto tra Giacomo Leopardi e il genere drammatico (esclusivamente sul versante del tragico), *non* per andare a riabilitare la produzione teatrale leopardiana, né, tanto meno, per andare a cercare nelle sue produzioni tragiche anticipazioni della futura e più matura poesia. La ricerca muove piuttosto da altri motivi di interesse, che solo in parte investono i tentativi tragici di Leopardi e che, se mai, da questi prendono solamente avvio, per andare poi a individuare altrove la presenza di un "tragico" ormai svincolatosi dal genere drammatico di partenza. Perché il giovane Leopardi si è cimentato a più riprese e per diversi anni nel genere tragico, nonostante la mancanza di una reale vocazione teatrale? Come vanno interpretati non *i testi*, ma *i tentativi* di questo percorso teatrale, nel più vasto panorama della sua carriera intellettuale? E allo stesso modo, come va interpretato il successivo rifiuto di questo genere da parte di Leopardi nel più vasto panorama primottocentesco?» (p. 16).
Sono questi i presupposti della ricerca di Mirra, la quale, attraverso una duplice prospettiva comparatistica (Leopardi in relazione alla propria produzione e Leopardi e gli altri) offre spunti di riflessione interessanti: il libro, non avendo pretese di esaustività, si rivela un cantiere aperto per chiunque voglia approfondire anche solo una delle tematiche trattate dalla studiosa.
L'inedita ipotesi che si affaccia nella prima parte del volume (*Gli abbozzi teatrali di Leopardi e la polemica classico-romantica*), nata dall'attenzione alla coincidenza delle date, suggerisce di leggere la *Maria Antonietta*, l'*Erminia* e la *Telesilla* come supporti testuali agli interventi leopardiani nella polemica tra classici e romantici: l'analisi di questa teoria-prassi permette di individuare i rapporti di fruizione e di riprese (anche polemiche) da parte di Leopardi nei confronti di Alfieri, Schlegel (autore del *Corso di Letteratura drammatica*), Ludovico di Breme.
La seconda parte del volume (*Leopardi teorico del tragico*), prendendo in considerazione un arco temporale che va dal 1817 al 1826, «mira innanzitutto a dimostrare una teoria drammaturgica nel pensiero estetico del poeta, dato nient'affatto scontato […]. Eppure è sufficiente scorrere in questa prospettiva le pagine dello *Zibaldone* per rendersi conto di come l'abbandono del teatro da parte di Leopardi avesse riguardato esclusivamente la produzione letteraria e non la riflessione teorica». (p. 18). Mirra sceglie alcune tematiche, particolarmente importanti nella produzione tragica (pratica e teorica) di fine Settecento-inizio Ottocento (carattere del personaggio, compassione, colpa; l'intreccio drammatico; il coro; il finale), per far dialogare Leopardi con gli autori e i teorici precedenti e contemporanei: in questo modo la studiosa compie la doppia operazione di far emergere l'originalità delle proposte del poeta (spesso in netto contrasto con quelle, per esempio, manzoniane) e di mostrare come le riflessioni sul tragico si riflettano sulla produzione non teatrale leopardiana (a titolo esemplificativo si pensi ai pensieri sul coro dell'antichità, che trovano applicazione sia nella prosa – *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie* – sia nella poesia – *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia, Ultimo canto di Saffo, Bruto minore*…).
La terza sezione del volume è divisa in due parti: nella prima, *Le ragioni di un rifiuto*, Mirra si concentra sui motivi che portarono Leopardi a un atteggiamento di sfiducia, inizialmente storica, poi strutturale (rilevando «uno straordinario sincretismo tra istanze filosofiche, biografiche e

poetiche», p. 22), nei confronti del genere drammatico (moderno, s'intenda); nella seconda, *Leopardi tragico oltre la scena*, vengono indagate le modalità con cui il poeta ha operato lo slittamento del tragico dal genere drammatico a quello lirico, mettendo originalmente in luce la straordinaria capacità metamorfica di Leopardi, paradigma, insieme a Manzoni e Foscolo, di una «tendenza generale che nel corso dell'Ottocento vedeva il tragico svincolarsi dalla dimensione specificatamente teatrale per metamorfizzarsi in altri generi letterari» (p. 22).

Carlo Serafini

Dario Momigliano
Eros, Logos e "Divina inconcludenza" nella poesia di Tommaso Landolfi
Roma
Bulzoni
2012
ISBN: 978-88-7870-665-1

Il volume di Dario Momigliano, incentrato sulla poesia di Tommaso Landolfi, nasce come rielaborazione della tesi di dottorato vincitrice del concorso nazionale per tesi di laurea o dottorato promosso dal Comitato per le Celebrazioni del Centenario della nascita di Tommaso Landolfi.
Le due raccolte poetiche dell'autore di Pico escono negli ultimi anni della sua vita, precisamente nel 1972 (*Viola di morte*) e 1977 (*Il tradimento*), ma non per questo rappresentano una parte minore della produzione letteraria, tanto meno un esperimento a se stante nella carriera del prosatore. Momigliano precisa subito che queste due sillogi «non rappresentano affatto un *divertissement* o lo spazio di una scrittura senza spessore, né nascono come improvvisa e senile conversione al verso. In realtà, la poesia subisce in Landolfi un'incubazione di quasi mezzo secolo, essa è un progetto a lungo corteggiato, che risale addirittura agli anni dell'infanzia. Precede la prosa, vive parallelamente ad essa ma tacitamente la permea di sé, infine irrompe nelle pagine del narratore e del diarista, diventando l'oggetto di diversi racconti. È come se, nella carriera landolfiana, prosa e poesia fossero due "versanti", distinti sebbene congiunti» (p.19).
Questo è il nucleo intorno al quale si svolge lo studio di Momigliano: una attenta lettura di Landolfi, quale raffinatissimo narratore, ossessionato dall'impossibilità di esprimersi, convinto della sacrale importanza di ogni singola parola. La ricerca del linguaggio porta Landolfi ad una naturale adesione al linguaggio lirico anche nella prosa. Sottolinea giustamente Momigliano come nelle pagine di *Viola di morte* si vedano sfilare «i principali motivi dell'autore, riconoscibilissimi – al punto che numerose liriche non possono essere realmente capite e penetrate se non in diretto riferimento a precedenti tappe prosastiche del macrotesto landolfiano – pur nella scarnificazione in versi» (p.21).
Il volume si articola in due capitoli. Nel primo (*Per una teoria della poesia landolfiana*) Momigliano svolge una attenta analisi critica della poesia di Landolfi, soprattutto in relazione alle sue fonti tanto classiche (Dante, Petrarca, Tasso, Foscolo, Manzoni, Leopardi) quanto moderne (D'Annunzio, Pascoli, Montale), nonché a altri minori settecenteschi e ottocenteschi. Nel capitolo Momigliano apre inoltre interessanti spunti di riflessione per la comprensione dell'opera poetica di Landolfi, analizzando gli innumerevoli rimandi poetici che si trovano negli scritti critici, saggisitici o di natura ibrida dell'autore di Pico, nonché la sua profonda conoscenza della letteratura russa e francese. Nel poeta Landolfi c'è anche il traduttore.
Il secondo capitolo (*Una lettura concordanziale del canzoniere landolfiano*) è invece, come evidenzia il titolo, interamente dedicato alle concordanze delle due raccolte poetiche con minuziose analisi testuali.
In volume è corredato da un cd con la concordanza integrale di *Viola di morte* e *Il tradimento*.

Carlo Serafini

Paola Montefoschi
Il mare al di là delle colline
Roma
Carocci
2012
ISBN: 978-88-430-6611-7

Il tema del viaggio rappresenta uno dei luoghi maggiormente rappresentati dalla letteratura, rispetto al quale non manca certo abbondanza di testi e di bibliografia critica. Ma cosa si intende per viaggio in letteratura? Oltre all'esperienza vera e propria del visitare nuovi paesi e conoscere e confrontarsi con nuove culture, anche i viaggi fantastici e la traduzione come viaggio rientrano «nell'ottica di una scrittura che traduce a sé i valori dell'altrove», come indica nella «Nota introduttiva» Paola Montefoschi, autrice di questo volume che può essere definito esso stesso un viaggio tra cronache giornalistiche, prose d'arte, frammenti lirici, aeropoemi, diari, romanzi, traduzioni e critica. Tutti accomunati appunto dai quei valori dell'altrove che hanno caratterizzato gran parte della letteratura del Novecento.
Il titolo del libro richiama il primo verso di *Luna d'agosto*, poesia contenuta nella raccolta *Lavorare stanca* di Pavese. «Al di là delle gialle colline c'è il mare», recita il verso, ed è infatti il mare il denominatore comune dei saggi contenuti in questo volume che si articola in due sezioni: *Viaggi d'oltremare* (il Mediterraneo, l'Adriatico, la Manica) e *Oltreoceano*.
La prima sezione si apre con il «Viaggio a Cartagine»; le coste dell'Africa e i fantasmi delle macerie emergono con forza nelle pagine degli scrittori, a partire dal «predecessore ottocentesco» Filippo Pananti, attraverso le esperienze di Flaubert, Maupassant e le pagine di diario del pittore Paul Klee, per arrivare alla ricchissima letteratura di Consolo. Ma tra questi si colloca l'audace trasvolata del fondatore del Futurismo, Filippo Tommaso Marinetti, della quale egli stesso «farà il resoconto *sui generis* sulla terza pagina della "Gazzetta del Popolo" e che trasfigurerà in un abbozzo di aeropoema, rimasto inedito nei suoi cassetti e identificato da un appunto d'autore come "abbozzo di Roma Cartagine"» (p. 39). Le leggendarie coste nord africane tenteranno anche lo scrittore di provincia Giovanni Comisso che accetta la proposta di un reportage giornalistico in Marocco, Algeria e Tunisia per la «Gazzetta del Popolo».
Sottolinea Montefoschi: «L'esperienza letteraria del Comisso viaggiatore rientra nella moda dei racconti e delle corrispondenze di viaggio che esplose da noi tra gli anni Venti e Trenta del Novecento. Sollecitati dalle più diverse motivazioni, spirito di avventura o necessità economiche, desiderio di sottrarsi al quotidiano della politica fascista o, viceversa, volontà di farsi ambasciatori del regime, quasi tutti gli scrittori italiani si misero a viaggiare in patria o all'estero» (p. 47). Comisso (che fu pure in Giappone e Cina) lo troviamo anche al di là del mar Adriatico che per lui, come per Barilli (che può vantare tra i suoi viaggi il periplo dell'Africa), rappresentò una porta verso l'Oriente. In queste pagine Paola Montefoschi ricostruisce minuziosamente, con grande ricchezza di materiali, gli scritti dei due viaggiatori, che, se nascono come reportage di guerra, diventano poi vere e proprie opere di letteratura, dove esperienza esterna, storica, e ragioni interiori si mescolano fino quasi a confondersi.
Di grande interesse anche i due viaggi oltremanica di Cecchi e Soffici, rispettivamente del 1918 e del 1926, viaggi che, nota giustamente Montefoschi «appartengono a due fasi del periodo tra le due guerre, se non tanto distanti cronologicamente, assai diverse dal punto di vista della situazione politica italiana e dei rapporti europei. Cecchi sbarca in Inghilterra nell'immediato dopoguerra, nel pieno degli entusiasmi per l'armistizio […] Soffici affronta, invece, il suo viaggio accompagnato dall'eco dei malumori e del dissenso nei confronti della "grande isola protestante" […] che solo i rapporti amicali o la sua innata cordialità e la gioiosa spontaneità del suo sguardo potranno

dissipare. È passata appena una manciata di tempo, circa una decina d'anni ma gravidi di storia» (p. 111). Ma ciò che interessa nell'esperienza di viaggio dei due protagonisti è il loro punto di vista, è il preferire aspetti secondari o meno noti ai grandi itinerari turistici, è il loro stringere l'obiettivo a caratterizzare in maniera forte il loro viaggiare. Stesso discorso per il soggiorno londinese di Barilli.
La seconda sezione del libro, *Oltreoceano*, è dedicata ai viaggi fantastici e alle traduzioni come viaggi. Il percorso è qui molto più critico letterario, a partire dal primo capitolo, dedicato all'errabondo Dino Campana e al suo viaggio (reale, nel 1907) in Argentina, per proseguire poi con Ungaretti traduttore di Pound e con i rapporti di Vittorini e Pavese con l'America. I capitoli, come detto, offrono dei percorsi critici di notevolissimo interesse, soprattutto in ragione della genesi delle opere degli scrittori o poeti trattati in rapporto alle loro letture, traduzioni, influenze ed esperienze di vita. Un chiaro esempio è fornito dalla rete di fonti che è alla base del *Ciau Masino* di Pavese, al quale Montefoschi dedica una ampia analisi.
Il volume, molto documentato e interessante per l'originalità dell'impianto, si chiude con due appendici. La prima è costituita dall'abbozzo dell'aeropoema *Roma Cartagine* di Marinetti e dalle prove di scrittura del *Ciau Masino* di Pavese; la seconda contiene gli articoli balcanici di Bruno Barilli e Giovanni Comisso.

Rosalba Galvagno

Salvatore Silvano Nigro
L'orologio di Pontormo, Invenzione di un pittore manierista
Milano
Bompiani
2013
ISBN: 978-88-452-7231-8

La sublime pittura e l'umile diario di Iacopo da Pontormo non cessano di affascinare gli studiosi che solo a partire dal secolo scorso (Frederick M. Clapp 1916, Emilio Cecchi 1956, Janet Cox Rearick 1964, Luciano Betti 1964, Kurt W Forster 1966, Jean Claude Lebensztejn 1992, Roberto Fedi - Stefano Zamponi - Elena Testaferrata 1996) hanno cominciato ad apprezzare e ad indagare non soltanto la maniera di questo grande artista, ma anche il suo più dimesso giornale.
Salvatore Silvano Nigro ripropone in una nuova impeccabile veste corredata da una introduzione di Giorgio Manganelli, l'edizione critica del diario di Jacopo Carucci detto il Pontormo.
Un'antica passione aveva spinto lo studioso a pubblicare una prima edizione (Costa e Nolan 1984) di questo diario e, successivamente, un sontuoso catalogo che ha già visto numerose traduzioni (Monaco: 1991, 1993, 1996; Parigi: 1996; New York: 1992 e 1994). La recente pubblicazione è costituita dall'edizione critica nonché dalla riproduzione del manoscritto de *Il libro mio*, precedute da un denso saggio introduttivo diviso in tre capitoli: *Il naso di Bronzino, L'orologio di Pontormo, Jacopo dei suoni*, da un *Dossier* che riproduce la celebre *Lettera a Benedetto Varchi* del Pontormo e i versi di Agnolo Bronzino intitolati *La prigione* dedicati al Maestro e, infine, da un *Congedo*.
A proposito del «libricino del Pontormo impropriamente detto "diario"», scrive Nigro: «Che "diario" era, nel Cinquecento, una registrazione di eventi pubblici. Laddove, nel caso di Pontormo, si tratta di materia sua e viscerale: pensieri da stomaco e da fegato; flusso di vita indurito nel segno doglioso della scrittura: auto biologia: ippocratico "autoritratto" ("exercitio", "panni, " ipotetico "coito", "mangiare") [...]. *Il libro mio* è preferibile chiamare il giornale di Pontormo ("de man in mano ho tenuto notato al libro mio", nel marzo del 1532 aveva scritto Lorenzo Lotto in una lettera alla Confraternita della misericordia di Bergamo). Il possessivo "mio" è sufficiente a dar senso di privata registrazione e di intestina interiorità, senza intimismo» (p. 66).
Di questo *Libro* intimo e privato Nigro ha focalizzato i1 rapporto essenziale che, attraverso una quasi quotidiana scrittura, il Pontormo intrattenne col tempo emblematizzato dal termine «orologio». E questo termine ricorre pure in latino in un paragrafo del secondo capitolo eponimo del saggio, intitolato, con una frase tratta da una anamorfosi del 1538 di Erhard Schön, «Was siehst Du?». Proprio in questo passo viene introdotta la tematica del corpo così come essa veniva discussa nella cerchia di amici del Pontormo, tra il Gelli autore di una commedia, *Lo errore*, nella quale l'anziano protagonista Gherardo Amieri si ritrova rinvigorito, nel corpo appunto, da un «lnnamoramento fuori stagione», e lo stesso Varchi, il destinatario della già citata Lettera nella quale il Pontormo dichiara il primato della pittura sulla scultura: «Ècci ancora e varii modi di fare, come di marmo, di bronzo e tante varie sorte di pietra, di stuco, di legno, di terra e molte altre cose, che in tutte bisogna gran pratica, oltre alla fatica della persona che non è piccola: ma questa tiene l'uomo più sano, fagli migliore complessione, dove che el pittore è al contrario male disposto del corpo per le fatiche dell'arte, più tosto fastidi di mente che aumento di vita; troppo ardito, volenteroso di imitare tutte le cose che ha fatto la natura co' colori, perché le paino esse, e ancora migliorarle per fare i sua lavori ricchi e pieni di cose varie, faccendo dove accade·– come dire – splendori, notte con fuochi e altri lumi simili, aria, nugoli, paesi lontani e da presso, casamenti con tante varie osservanze di prospettiva, animali di tante sorti, di tanti vari colori, e tante altre cose che è possibile che in una sorta che facci vi s'intervenga ciò che fe' mai la natura, oltre a – come io dissi sopra – *migliorarle e co' l'arte dare loro gratia, e accomodarle e comporle dove le stanno meglio*.

Oltre a questo è varii modi di lavorare: in fresco, a olio, a tempera, a colla; che in tutto bisogna gran prattica a maneggiare tanti vari colori, sapere conoscere i loro effetti, mesticati in tanti varii modi, chiari, scuri, ombre e lumi, reflessi, e molte altre appartenenze infinite. Ma quello che io dissi troppo ardito, ch'è la importanza, *si é superare la natura in volere dare spirito a una figura e farla parere viva, e farla in piano*; che se almeno egli avesse considerato che, quando Dio creò l'uomo, lo fece di rilievo, come cosa più facile a farlo vivo, e' non si sarebbe preso un soggetto sì artifitioso e più tosto miracoloso e divino» (pp. 190-191, corsivi nostri).
Questa lettera basta da sola a penetrare il mistero del Pontormo. Essa costituisce un prezioso contraltare alla presunta, ellittica aridità del giornale. Nigro la cita opportunamente a proposito del corpo «male disposto» al quale, contrariamente alla fatica salutare della scultura, la fatica della pittura non solo non procura un «aumento di vita», ma piuttosto vi aggiunge «fastidi di mente».
La pittura non è un mestiere, come ebbe a scrivere un pittore del Novecento, ma un investimento totale dell'artista che ingaggia una sfida nei confronti della «natura». Non soltanto quest`ultima deve potere essere imitata e dunque rappresentata, ma addirittura deve essere migliorata, accomodata e composta, cosa che richiede grande sforzo di «prattica» pittorica, ma soprattutto grande audacia inventiva, perché si tratta di riprodurre «in piano» la volumetria viva della figura «in rilievo» così creata da Dio stesso. Si tratta insomma di riprodurre, se non addirittura di creare, attraverso l'arte, la natura miracolosa e divina della figura umana.
Non c'e bisogno di esplicitare più di tanto la funzione capitale che la pittura ha rivestito per Pontormo, anche se è morto di questa stessa medicina vitale e mortale insieme. Non c`è bisogno neppure di ricorrere ad una eventuale patografia per scorgere nell`idropisia che ha causato la sua morte e che di fatto ha intaccato il suo corpo già prima della fine, l`identificazione più prossima e remota con la sostanza liquida dei colori che servono, questi, a «migliorare la natura», mentre il siero del sangue che invade i tessuti prossimi alle vene debilita lentamente ma inesorabilmente il corpo.
Tale dimensione patologica del fare artistico, si legge nel *Libro* privato del Pontormo, dove questi registra la quotidianità e la ripetitività del sintomo, di ciò che insiste nel, e riguardo al suo corpo, senza dimenticare tuttavia quella che è la sua attività fondamentale, l'arte, come testimoniano gli aerei e teneri disegni (sorta di appunti figurati) che costellano il giornale. Qualche citazione basterà a suggerirne il nascosto pathos: «Adì 30 di genaio 1555 comincia' quelle rene di quella figura che piagne quello bambino. Adì 31 feci quel poco del panno che la cigne, che fu cattivo tempo e èmi doluto quei 2 di stomaco e le budella. La luna à fatto la prima quarta» (p. 120).
«Mercoledi adì 20 forni' el braccio di venerdì, e lunedì inanzi havevo fatto quello busto; el martedì feci la testa di quello braccio che io dico. Giovedì mattina mi levai a buon'ora et vidi sì mal tempo e vento e fredo che io non lavorai, e mi stetti in casa. Venerdì feci quello altro braccio che sta atraverso e sabato un poco di campo azurro che fumo adì 23, e la sera cenai 11 once di pane, dua huova e spinaci. // Lunedì adì 25, che fu la Donna, desinai con Bronzino e la sera cenai in casa mia uno pesce d'uovo. // Martedi feci quella testa del putto e ebi disagio a quello stare chinato tucto dì, in modo che mi dolse giovedì le rene (e venerdì, oltre al dolermi, ebi mala dispositione e non mi senti' bene e la sera non cenai); e la mattina, che fumo adì 29 1555 – Francesco ingiù –, feci la mano e mezo e' braccio di quella figura grande, el ginochio con un pezo di gamba dove e' posa la mano che fu el venerdì detto: e la detta sera non cenai e stetti digiuno insin al sabato sera, e mangiai 10 once di pane e dua huova e una insalata di fiori di borana» (p. 122).
L'intero *Libro*, che copre gli ultimi tre anni della vita di Pontormo (dal 1554 al 1556), è scandito fondamentalmente da queste due esclusive preoccupazioni: la dieta e il lavoro degli affreschi nella cappella di San Lorenzo. Entrambi sottoposti ai capricci del corpo, agli incerti della sua buona o cattiva disposizione.
Ma quel che emerge sintomaticamente è il modo di costruzione dei corpi degli affreschi, un assemblaggio di resti, un braccio, una testa, i reni, il corpo (ventre) ecc., illustrato da piccole icone esemplificative disegnate ai margini delle pagine del giornale che, se da un lato contrastano, per la loro consistenza figurativa, con il richiamo continuo delle «gran doglie del corpo» (p. 127 e

passim), dall'altro rivelano, nella loro frammentaria sospensione, la realtà di un corpo ormai a pezzi, il corpo stesso del pittore invaso, in vecchiaia, dagli umori dell'idropisia, la malattia forse nella quale si è rifugiata la malinconia originaria dell'artista, che ha cercato nella pittura una riparazione e una difesa nei confronti di una morte minacciosa fattasi incombente negli ultimi anni e affrontata, nel modo che abbiamo visto, sia nel *Libro*, sia per quel che è dato ricostruirne, negli affreschi di San Lorenzo. Scrive infatti Nigro: «Sistematica investigazione sul corpo condusse inoltre il Pontormo, con la sua matita di indefesso disegnatore a cogliere un'amplitudine fatta di interne luci, ma anche di tenebra corporea; di divinità e di malignità; di dolcezza e di pungente spigolosità; di ebrietudine e di orrore. Michelangelo e Cellini insistettero sulla fatica del lavoro artistico. Ma solo Pontormo seppe parlare dell'arte (pittorica e disegnativa) come prossima alla *condizione del dolore*; e come scontro con la natura, con il suo strato di senso bruto» (pp. 65-66, corsivo nostro).

«*Il libro mio* e un *horologium*. Un breviario che in giorni, settimane e mesi, scandisce il tempo; quello del destino animale del pittore, e quello metaforico-apocalittico della tetraggine corporale che nel *Giudizio* (disteso tra Legge e Grazia, generazione umana e rigenerazione cristiana, peccato e redenzione) trova pietà e salvezza nel «beneficio» di Cristo. Il *Libro* ridonda sull'affresco, e quest'ultimo sul *Libro*. [...] Il Varchi poi (come ricorderà Girolamo Razzi nel libretto *Della economica cristiana e civile* del 1568) proprio nel Giudizio aveva visto il riscatto ultimo del corpo riassunto dall'anima: dal fragile, e dal tempo, all'eterno. *Il Giudizio* del coro è il dizionario sul quale verificare i lemmi del *Libro*. È nell'affresco il senso del giornale. Così come nella finale salvezza è il senso dei grovigli di carne sfatta e delle carogne pallonate dalla broda diluviale, che vediamo nei disegni preparatori per l'affresco» (pp. 66-67).

Nell'un caso come nell'altro saremmo comunque di fronte ad una immagine di deiezione e di caduta che l'ultimo Pontormo non rinuncia a far sua nella rappresentazione del diluvio, stando almeno a quanto mostrano i disegni preparatori sopravvissuti alla distruzione degli affreschi del coro di San Lorenzo.

«*Il libro mio è un horologium*», si legge nel brano appena citato, definizione con la quale Nigro emblematizza il rapporto del pittore col tempo racchiuso nel giornale diviso, come abbiamo visto, tra la cura del suo corpo malato e la cura dei corpi da disegnare e dipingere per l'ultima sua sofferta fatica artistica. L'orologio di Pontormo è questo appuntamento estremo con la morte rinviata e tenuta a bada dalla dieta e dal lavoro. Ma la parola – tema del titolo che indica una tra le molteplici letture del *Libro* suggerite dallo studio di Nigro – ricorre anche in altri luoghi strategici del suo saggio, rispettivamente negli eserghi di due dei tre capitoli in cui esso è suddiviso. Nell'esergo che introduce il secondo capitolo si legge di un curioso «Idraulico orïol» tratto da una quartina di Tomaso Luigi Francavilla. Un «Idraulico orïol» che, se si guasta nel suo delicato meccanismo ad acqua, viene ad oscurarsi e ad oscurare così il tempo stesso. Nel terzo esergo infine, che fa da *incipit* al capitolo dedicato all'acuta analisi iconica di alcuni capolavori del Pontormo (*San Giovanni Evangelista e San Michele Arcangelo*, Pontormo, chiesa di San Michele; *Cosimo il Vecchio de' Medici*, Firenze, Uffizi; *Giuseppe in Egitto*, Londra, National Gallery; *Trasporto di Cristo*, Firenze, Santa Felicita, Cappella Capponi) e intitolato *Jacopo dei suoni*, è Torquato Tasso a suggerire, in una lettera a Maurizio Cataneo del 30 dicembre 1585, il tema dell'orologio, questa volta drammaticamente associato ad un tempo battuto da persecutorie allucinazioni uditive: «ho udito strepiti spaventosi; e spesso negli orecchi ho sentito fischi, titinni, campanelle, e romore quasi d'orologi da corda; e spesso è battuta un'ora». Come non pensare alle parole pronunciate da Amleto in prossimità della sua morte: «And a man's life's no more to say "one"» (V.2.73), che riecheggiano quelle pronunciate da Bernardo all'inizio della tragedia: «The bell then beating one»? (I.1.43)

Il Pontormo dal canto suo cede alla paura delle perturbazioni atmosferiche, scivolamento anche queste, come i fastidi del corpo, della più temibile paura della morte: «il Pontormo non si spostò dalla terribilità visionaria di un vero e proprio Trionfo della Morte, spiato negli elementi fermentativi della propria carne; e nel traballo pernicioso dell'aria che bruisce per le infauste

congiunzioni stellari: “si sentiva uno fredo velenoso sordo combattere con l’aria rinfocolata… che era come sentire frigere el fuoco nell’aqua, tal che io sono stato con gran paura”. La morte arriva con una vibrazione della materia: con scintille che sfriggono in suoni terrificanti» (pp. 95-96).
Eppure questo artista «fantastico» e votato alla solitudine, almeno nella tradizione del Vasari che non mancò di attribuirgli anche una leggera follia, riuscì non soltanto a trasporre la sua malinconia in opere apocalittiche (i perduti affreschi del coro di San Lorenzo) nelle quali la catastrofe del diluvio (il diluvio dei corpi) scosse, insieme alla visione eretica (forse valdesiana?) del Giudizio, i suoi contemporanei, ma, ciò che è più straordinario, si sforzò di creare (donde gli immani «fastidi di mente» provocati dalla pittura), in contrasto con quella visione di disfacimento della carne, una consistenza aerea dei corpi caratterizzati da una «leggerezza danzante» come scrive Nigro a proposito dell’Arcangelo Michele dipinto, accanto a San Giovanni Evangelista, su uno dei due laterali del tabernacolo di legno della chiesa di San Michele a Pontormo. Ed è proprio questo ossimorico e paradossale percorso figurativo, diviso tra la bellezza sublime e colorata dei corpi sospesi e la catastrofe ineluttabile e dolorosa della carne, che lo studioso analizza splendidamente nel paragrafo dedicato al commento dei due santi raffigurati nel tabernacolo appena citato e intitolato *Giovanni delle visioni*: «Bello di apollinea bellezza, Michele (ancora impacciato nella *Sacra conversazione* di San Raffaello del 1514) ha educato la *leggerezza danzante* dei propri gesti sulle sinuosità dell’Apollo di Raffaello della *Scuola di Atene*. E ora trionfa su un putto acheronteo che, ferito dalla sua spada e dolente ai suoi piedi, porta addosso i segni dell’abisso: ali di pipistrello e orecchie di porco. // Nel borgo degli *ossimori*, l'Apocalisse giovannea è “luce degli orecchi”. Ha il suo teatro visionario su un altare. Il borgo, che si affaccia sulle acque dell’Orme, è l’isola di Patmos del Pontormo. Qui arriva l’onda lunga della predicazione profetica e delle attese apocalittiche del Savonarola. Qui si condensa quel senso della fine che la precarietà e i traumi di una storia di saccheggi, di alterne restaurazioni repubblicane e instaurazioni medicee, rendono *catastrofico e speranzoso insieme*» (pp. 92-93, corsivi nostri).
Tra i numerosi percorsi di lettura reperibili nel libro di Salvatore Nigro, preme segnalare quelli novecenteschi, le risonanze pontormiane dirette o indirette in Salvator Dalì, Pasolini, Gadda, Praz… Alla ricostruzione di un fitto e coevo intertesto, che va da Petrarca ad autori e testi molto o poco frequentati del Cinquecento, Nigro affianca un altrettanto ricco e illuminante intertesto contemporaneo nel quale stupiscono e commuovono le citazioni, ora patemiche ora stravaganti, dal Pontormo.
Il denso saggio si chiude con un *Congedo* nel quale l’autore dichiara, dopo avere attraversato quelle che l’hanno preceduta, la sua propria invenzione del Pontormo. Per tale ragione il saggio critico-accademico si incontra e si confonde con la scrittura letteraria, con l’invenzione narrativa. Dichiarazione condivisibile e verificabile *in re*, in uno stile e in una scrittura che nulla sacrificando al rigore filologico, non rinunciano per questo alla maniera raffinata e preziosa (febbrile) della letteratura: «Questo è un libro di letteratura, sul tempo e sul corpo. Si occupa della scrittura del Pontormo, attorno al Pontormo e sul Pontormo. Racconta la sua pittura, inevitabilmente; ma come attraversata dal suono della parola e dalla febbre che l’invenzione letteraria vi ha acceso dentro. Pontormo è anche la letteratura che l’ha inventato. E che gli appartiene, come patina del tempo. Se il manierismo è “ricerca della febbre”, come suggeriva Bataille, questo è un libro sul manierismo» (p. 209).
Dal canto suo il grande Giorgio Manganelli non manca di elogiare, nella sua elegante introduzione, la moderna edizione critica de *Il libro mio* restituitaci da Nigro: «Nel gennaio del 1554 Jacopo da Pontormo prendeva a compilare un suo quadernetto di appunti, annotazioni duramente quotidiane, che avrebbe continuato fino all’ottobre 1556, due mesi prima della morte. Libercolo assai controverso, fin dal titolo; giacché titolo non aveva, né propriamente era libro; ebbe qualche perplessa edizione, fino a quella più nota di Emilio Cecchi; e ora viene presentata in una edizione critica, curata e annotata splendidamente da Salvatore Nigro. Libro controverso, s’è detto; e già vediamo cambiare il titolo, che ora è *Il libro mio*, non originale, ma consueta formula del tempo, a designare un quadernetto di appunti quali si fossero. Ma la vera controversia sta nel testo stesso;

definito “squallido”, giudicato privo affatto di interesse letterario, prezioso solo come documento privato di un pittore grande, strano, poderoso, non di rado occulto. Ma libro di per sé, no. Per questo l’edizione di Salvatore Nigro è sommamente preziosa; perché ci dà modo di “sollecitare il testo”, di tentarlo con specilli irritanti, di industriarsi a coglierne sonorità, echi, fruscii, rantoli che oseremmo chiamare letteratura» (pp. 5-6).

Dario Tomasello

Marina Paino
Signore e signorine di Guido Gozzano
Pisa
Edizioni ETS
2012
ISBN: 978-884673359-7

Come mai nessuno ha mai pensato di leggere, in filigrana all'opera gozzaniana, la passerella graziosa, dalla frustrante e fascinosa inquietudine, delle donne sognate, ritrovate e poi per sempre smarrite dal poeta piemontese? Eppure, da posizioni certamente non assimilabili sia Sanguineti che Savoca avevano avvertito la necessità di un ritorno all'eterno femminino come grande paradigma dell'esperienza poetica di Gozzano. Il fatto che questo della Paino sia un tentativo inedito è soltanto il primo, non trascurabile, di una serie di meriti notevoli del saggio in questione.
Il libro si presenta diviso in tre parti. Nella prima, a partire dal *Bildungsroman* gozzaniano, viene presa in esame la produzione principale del poeta piemontese; nella seconda emergono, alla luce di una lettura concordanziale, le più rappresentative maschere della femminilità vagheggiata da Gozzano: da Graziella a Carlotta, da Cocotte a Felicita; nella terza, e ultima, l'esplorazione s'inscrive nelle sorprendenti corrispondenze tra il capoluogo piemontese e Amalia Guglielminetti, sulla scorta delle suggestioni sabiane (specialità della Paino) di *Trieste e una donna*.
Proprio quest'ultima campionatura consente di rilevare un persistente coefficiente di altissima letterarietà nello sguardo del poeta, destinato a trasfigurare verso una quota di umbratile evanescenza, intrisa di mortiferi presagi, la materia grave di una insopportabile quotidianità. Emerge, pertanto, la costante gozzaniana di universalizzare in prospettiva sentimentale, al limite della dispersione del concreto, un'immagine del regno del quotidiano. *Primavere romantiche*, denso di retaggi dannunziani come ha rilevato Marziano Guglielminetti, più che un interessante tassello della formazione gozzaniana si dimostra, di concerto con la prosa *Primavere* pubblicata nello stesso anno (il fatidico 1903: l'anno dei *Canti di Castelvecchio*, di *Alcyone* e delle *Fiale* govoniane), una sorta di *Urtext* di tutta la successiva produzione.
Fra la ricordanza di sapore leopardiano (al cui pessimismo viene attribuito con un sottile gioco la personalissima caratura di «perplesso») e il sottile fraseggio d'importazione dannunziana, il poeta piemontese introduce insieme la favola e la documentata necessità del vivere catturato nel dispositivo ritmico tradizionale e, di per sé, resistente alle modificazioni scaturite dalle esigenze della cronaca lenticolare dell'esistente. Il rilevamento degli oggetti scandaglia l'elenco fitto delle cose con modi di raffinata delibazione calligrafica, tesa a dimostrare come l'ottica del poeta non sia tanto rivolta ad una catalogazione superficiale del mondo, quanto alla scoperta costante di un nascosto sottofondo che brilla dietro le opache apparenze. Una scoperta sicuramente labile, destinata a una breve vita, elevata a diversa dignità dalla parola nobilitante dell'autore: «Quelle rappresentate dal giovane poeta sono appunto assai spesso storie di assenze, di corteggiamenti di ciò che non è più e proprio perché tale appartiene per sempre alla morte» (p. 29).
Amore e morte si coniugano, in una perfetta simbiosi dalla scaturigine leopardiana, nella spettrografia stratificata di volti e *silhouettes* che nell'immaginario eterogeneo ma coerente del poeta si materializzano e dissolvono al ritmo di una produzione capace di articolare con sempre maggiore consapevolezza il carisma di un sardonico *memento mori* (come attesta la storia della riscrittura di *Convalescente* per il volume del 1907 in cui «le nipotine si fanno in tal senso interpreti di un onirismo regressivo apertamente latore di morte, sterilmente ripetitivo e fintamente giocato all'insegna dell'evasione», p. 41).
In questa prospettiva, la figura femminile (da Felicita a Carlotta a Graziella) è una funzione proteiforme, mercuriale, capace di attraversare stagioni dell'esistenza e della storia, mutare

sembiante e però rimanere fedele ad un paradigma esemplare, capace di proiettare l'artista e la sua coscienza verso uno stato primordiale, in un costante, insoddisfatto, regresso: «L'eros e l'amore, la vita e la morte, il passato e il presente, la giovinezza e la vecchiaia, la realtà e il sogno sovrappongono le proprie istanze nella complessa figura della "cattiva signorina" che a chiusura di sezione riconduce tuttavia queste dialettiche […] nell'ambito di una dimensione regressiva ancora una volta tutelata dall'immagine della madre» (p. 91).
Se è vero che la sostanza delle soluzioni gozzaniane esibisce una delusa disillusione, è proprio qui che Gozzano rintraccia la carta della sua eccezionalità nel panorama già variegato e come ci ha insegnato Farinelli, tutt'altro che monolitico del crepuscolarismo nostrano, giacché, in un movimento di sistole e diastole, quando il poeta piemontese gioca con il dispositivo, *in primis* petrarchesco (come nota sapientemente la Paino), del *tempus edax* in chiave totalmente introspettiva produce un'aura di morte che non lo distingue dal *milieu* franco-belga (capace di alimentare il repertorio di gran parte dei crepuscolari); quando, invece, proietta l'ombra del proprio spaesamento sul mondo che lo circonda e in specie sull'universo femminile, ne trae una comicità portentosamente originale (da *Le golose* a «Madama Colombina»). Di questo si era accorto Carmelo Bene che aveva fatto di questi aspetti della produzione gozzaniana un riferimento privilegiato della propria poetica attoriale (e amletica, in particolare).
Gozzano non elimina il pittoresco, anzi lo gonfia, lo stratifica, adoperandolo, infine, come strumento di risonanza di una provincia vittima di tutte le più caricaturali sopravvivenze di costumi. In tale prospettiva, l'intero percorso artistico gozzaniano può leggersi, nel suo esplicitarsi come orgoglioso repertorio di occasioni perdute, sia come contemplazione ridicola ma senza gioia sia come cinerea resa dinanzi alla «Signora vestita di nulla», mentre ciò che sembra davvero inattingibile è, proprio per effetto di un approdo definitivo alla «rinunzia», è l'orizzonte di una possibile salvezza.
Le due strade, oggetto di un'approfondita analisi, diviene una sorta di paradossale conferma a questo assunto, configurandosi come la rappresentazione di «due strade e due donne, apparentemente così diverse l'una dall'altra, e che tuttavia […] sembrano in qualche modo alterare le proprie identità e confondere i rispettivi percorsi nel solco di un'onnicomprensiva e ineludibile dimensione mortifera» (p. 108).
Nella coazione a ripetere dei dispositivi gozzaniani, un ruolo fondamentale lo occupa la Carlotta dell'Amica di Nonna Speranza, e poi la Cocotte, che sin dalla prima redazione inviata ad Amalia Guglielminetti viene accostata proprio a Carlotta e alla Graziella delle *Due strade*, e infine Felicita che innesca il sapido gioco intertestuale con *Paul et Virginie* in cui, inopinatamente «la vita con l'improbabile consorte si conferma ulteriormente quale metaparodia, ovvero quale rovesciamento parodico non del sublime (e nello specifico di quello letterario e dannunziano) ma della prosaicità antisublime (antiletteraria e antidannunziana)» (pp. 191-192). Ed è il tempo di Amalia, legata, nell'ambito di un'ambigua concezione gozzaniana dello spazio, tra privilegiate campiture intimiste e aneliti ad una via di fuga, al profilo prosaico e presente di Torino, che «sgomenta il poeta come tutte le cose della vita vera non filtrate dallo schermo del sogno e della letterarietà» (p. 205). Di Amalia, Gozzano sogna, tra l'altro, una metamorfosi virile che dissimuli, in modalità impreviste, il loro rapporto (ancora una rinuncia o, secondo il consueto stilema prediletto, la necessità di un ulteriore rovesciamento parodico?).
In questa direzione, notevole come elemento paratestuale, la scelta dell'autocaricatura gozzaniana del 1907 che campeggia sulla copertina del volume: di profilo, *en travesti* in un tubino attillato che esibisce un grottesco *décolleté*, il poeta tiene nella mano destra un ventaglio aperto nella rivelazione del titolo della silloge di quell'anno (*La via del rifugio*). Nonostante il collo dalla smodata lunghezza, il capo del poeta, sormontato da un cappello piumato a falde larghe, guarda altrove, in una posa da dama da belle époque, con un sorriso spalancato ma irrisolto, quasi insoddisfatto di sé. In questo ritratto *queer*, come una grazia sulfurea, qualcosa continua a sfuggirci dell'enigma di Gozzano.

Maria Teresa Caprile

Nino Palumbo
Il Giornale
A cura di Daniela Bisello Antonucci
Genova
De Ferrari (Piccoli classici italiani, 14)
2012
ISBN: 978-88-6405-415-5

Pubblicato per la prima volta nel 1958 nella prestigiosa collana mondadoriana «La Medusa degli Italiani», torna ora in libreria il romanzo *Il Giornale* di Nino Palumbo, lo scrittore pugliese (Trani 1921 – Genova 1983) che un anno prima aveva esordito, sempre nella stessa collocazione editoriale, con il romanzo *Impiegato d'imposte*. Si trattava di due opere complementari, ambientate nella Milano del *boom* economico e centrate sulla condizione alienata del mondo impiegatizio, così come qualche anno più tardi (1960) sarà affrontata dai versi della *Ragazza Carla* di Elio Pagliarani, mentre la corrispettiva realtà dell'ambiente operaio sarà al centro nel 1962 del romanzo *Memoriale* di Paolo Volponi. Insomma, gli scrittori italiani stavano cominciando a denunciare la pesantezza del tributo richiesto dall'apparente benessere all'equilibrio interiore d'impiegati e operai e Palumbo a queste esperienze aggiungeva anche quella di meridionale emigrato che dalle Puglie si era trasferito appunto a Milano, dove con il sacrificio aveva studiato (rimane esemplare il suo racconto *La mia università* del 1953, ambientato in una biblioteca serale del capoluogo lombardo) e aveva poi conosciuto il progresso economico.
Il Giornale ha per protagonista un impiegato di banca, Domenico Chessa, che, per vincere il grigiore delle sue giornate tutte uguali, si appassiona sempre più alla lettura del suo quotidiano, sinché diventa schiavo di questa abitudine che degenera in mania, tanto da farlo arrivare sempre più in ritardo sul posto di lavoro. La scena centrale del romanzo è la convocazione di Chessa davanti ai suoi superiori che, con toni tra patetici e comici, tra il *Cappotto* di Gogol (Palumbo si era formato sui grandi romanzieri russi dell'Ottocento) e *Fantozzi* di Paolo Villaggio, si conclude con il suo licenziamento e la sua progressiva e irreversibile emarginazione sociale. Da queste dense pagine, emerge con evidenza e drammaticità la condizione subordinata del modesto e indifeso bancario e la rigida e disumana gerarchia (aggiornamento impiegatizio di quella militare del *Deserto dei Tartari*) che domina nel suo triste ambiente di lavoro, dove l'individuo viene annullato e spinto verso una solitudine disperata, dalla quale la sola possibile fuga consiste nel coltivare un impegno altro, un passatempo che gradualmente diviene la sola ragione di vita.
Scritto oltre mezzo secolo addietro, questo romanzo – come dimostra l'utile prefazione di Daniela Bisello Antonucci – presenta tutt'oggi validi e molteplici motivi di attualità, sebbene nella scrittura e nella struttura risulti non troppo agile e fluente, anche come rifiuto dell'essenzialità anche troppo disinvolta del neorealismo dal quale Palumbo, anche su consiglio di Vittorini che ne aveva seguito i primi tentativi letterari, volle tenersi lontano pur senza dimenticare la funzione sociale dell'arte e della letteratura in particolare. E quanto Palumbo considerasse importante la pratica della scrittura nella società consumista, lo dimostra l'aver dato vita sia alla rivista «Prove di letteratura» nel 1960 (sul primo numero apparve il primo capitolo del *Giorno della civetta* di Leonardo Sciascia), sia al premio per inediti «Rapallo-Prove» nel 1962, che portò alla rivelazione, tra gli altri, di Carlo Sgorlon. E così se la ristampa del *Giornale* ripropone un romanzo importante di metà Novecento centrato, come osserva la curatrice, sulle «tematiche dell'incomunicabilità e della difficoltà di comunicazione» (p. 7) che saranno di lì a poco trattate anche dal cinema di Antonioni, quest'avvenimento editoriale rappresenta anche una buona occasione per tornare a considerare l'opera narrativa di Palumbo nel suo complesso. Oltre ad aver ripercorso la sua autobiografia di emigrato meridionale nel romanzo questo sì di stampo neorealista *Pane verde* (1961) – in ciò

anticipando di qualche anno *Il meridionale di Vigevano* (1965) di Lucio Mastronardi –, nei successivi *Le giornate lunghe* (1965), *Il serpente malioso* (1977) e *Domanda marginale* (1982), non immuni da influssi di quello sperimentalismo da lui avversato in numerosi interventi teorici, Palumbo ha raccontato con taglio drammatico volti diversi delle contraddizioni del consumismo e dell'apparente benessere. Resta tuttavia *Il Giornale* il suo libro più importante, stilisticamente coerente e sempre sorretto da convinta tensione civile e, vediamo oggi, amaramente profetico nel raccontare la fragilità e l'arbitrarietà nel nostro Paese del concetto di lavoro.

Luca Bianchi

Antonello Perli
La morale della forma. Etica letteraria nel primo Novecento
Ravenna
Giorgio Pozzi Editore
2012
ISBN: 978-88-96117-21-7

In uno studio del 1993 (*Il miglior fabbro. Dante e i poeti della «Commedia»*, Torino, Bollati Boringhieri), Teodolinda Barolini rovescia o, quantomeno, problematizza il ruolo di Virgilio nella *Commedia*, sottolineando come Dante in più punti del suo poema corregga e smentisca l'*Eneide* definendola, implicitamente, un testo falso e menzognero che abbisogna di numerose chiose. Nel canto XXVI dell'*Inferno* Virgilio intima al pellegrino di lasciar parlare lui con Ulisse e Diomede, «ch'ei sarebbero schivi, | perch'ei fuor greci, forse del [su]o detto»: Dante, autore *in fieri* di un'opera di stile basso non può competere con Virgilio autore compiuto di un'opera dallo stile alto. Uno scarto stilistico che però nasconde un'insidia: Ulisse, «ammantando di retorica» (p. 186) il suo discorso, riesce a mascherare il proprio peccato, riesce a «spinge[re] oltre il problema del consiglio fraudolento» (p. 183) e consegnare alla posterità un' immagine tutta positiva del suo personaggio. E Virgilio, che col suo stile retorico non fa altro che favorire «la propagazione di falsità magniloquenti» (p. 186), non è da elogiare.
Il contenuto di un messaggio non prescinde dal modo in cui viene comunicato: lo stile, la forma, quale necessario tegumento del messaggio, fanno deviare il discorso verso la sincerità o la menzogna. È in nome di questo convincimento, che potremmo esemplificare nella formula "la forma è messaggio", che vengono raccolti gli otto saggi autonomi (ma non giustapposti) di *La morale della forma* di Antonello Perli: un' indagine su alcuni scrittori primonovecenteschi (D' Annunzio, Croce, Pirandello, Michelstaedter, Sbarbaro, Papini, Prezzolini, Campana, Saba) e sul loro differente atteggiamento nei riguardi di una retorica a sua volta intesa in maniera diversa.
L'analisi è condotta, nei primi quattro saggi, attraverso dei confronti binari che, il più delle volte, cercano una risoluzione dialettica facendo quasi sempre di Michelstaedter il metro di giudizio privilegiato: Croce e D' Annunzio, Pirandello e Michelstaedter, D'Annunzio e Michelstaedter, Slataper e Michelstaedter. È infatti lo scrittore goriziano (già argomento di studio privilegiato di Perli) che meglio si presta alla rilettura dell'opera pirandelliana e dannunziana; è lui che fornisce una chiave di interpretazione ibrida (perché tale era la sua natura di intellettuale, in equilibrio instabile tra poesia e filosofia) per esempio del concetto di «adattamento» o di «forma» in Pirandello o di quello di «eroe necessario» in D'Annunzio.
Michelstaedter, nel leggere e commentare D'Annunzio, non fa altro che parlare della propria opera, come tutti i poeti-critici novecenteschi lettori di altri poeti; con riscontri il più possibile filologici, Perli evidenzia come l'autore de *La persuasione e la rettorica*, nel prendere le distanze dal Vate e dal suo progetto estetico e amorale di costruzione del superuomo, individui lo stimolo a condurre una «propria ricerca intellettuale ed esistenziale» (p. 61) e quindi come l'«eroe etico di Michelstaedter nasc[a] dunque anche come eroe antiestetico, sotto lo stimolo del Latino dannunziano delle *Vergini delle rocce*» (p. 91).
Gli altri saggi, di impostazione più marcatamente monografica, riguardano fondamentalmente le poetiche di Sbarbaro e Saba e in particolare la loro antiretoricità, la loro «concezione integralmente etica della forma» (p. 190), la loro autenticità espressa tramite uno "stile basso", "umile", dantescamente inteso, come garanzia di una «poetica della sincerità» (giusta il titolo del primo capitolo del volume). Non è un caso se Perli ricorda che Saba vedeva in Dante il poeta della vita, delle cose più che delle parole.

Facendo dialogare i critici che hanno segnato la storia dell'ermeneutica del XX secolo come Genette (interessante è la lettura della lirica *Taci, anima stanca di godere* alla luce delle categorie genettiane di paratesto, ipertesto, metatesto, ecc.), il Valéry di *Théorie poétique et estétique* o il Barthes di *Le degré zéro de l'écriture* (da cui l'autore mutua l'assioma secondo il quale «la scrittura è essenzialmente la morale della forma») o ancora Georges Poulet, nel disegnare i profili di personaggi-fulcro dell'epoca, Perli restituisce al lettore uno spaccato di quella letteratura primonovecentesca «senza capi», per usare le parole di Debenedetti, che voleva escludere di proposito il «dittatore» D'Annunzio e che affilava gli artigli contro i «signori filosofi» (l'espressione è del Pirandello de *L'umorismo*).
Ma bisogna riconoscere che i veri punti di forza di questi studi nascono dalla peculiare impostazione del Perli: da una parte la ricerca del vero significato delle parole-chiave dei poeti col ricorso agli etimi o tramite la decifrazione del significato mediante una comparazione con sinonimi ricuperati dalla tradizione letteraria (o testamentaria) greca, senza però che l'autore faccia di questa analisi un'asettico sfoggio di erudizione ma servendosene, invece, come grimaldello per una comprensione il più possibile aderente al dettato poetico degli autori. È solo questo esame eziologico, questo scavo nel lessico, che aiuta a discernere sia le affinità tra poeti (e quindi, per esempio, a cogliere in Saba la stessa malattia del suo conterraneo Michelstaedter, ovvero la φιλοψυχία, la «febbre della vita»), sia le prerogative, altro esempio, della poesia sabiana intesa come «linguaggio della ἀρχή, degli intimi recessi umani» (p. 163).
L'altro pregio riguarda l'adozione di uno sguardo critico e di un linguaggio che, il più delle volte, sfociano nel campo filosofico non solo quando è d'obbligo servirsene per enucleare la poetica michelstaedteriana, ma anche per ricollegare l'«esperienza artistica della prosa di Sbarbaro» alla «fenomenologia dell'apparenza, tradizionalmente combattuta dall'ontologia metafisica» (p. 117), o per trarre il concetto di «pessimismo storico» dal dominio leopardiano onde connotarne la poetica dell'autore di *Trucioli*, o ancora per suggerire, a proposito della lirica *Eros* di Saba, l'ipotesto *Eros e civiltà* di Marcuse.
Recentemente, Luperini ha proposto la categoria «critica onesta» (richiamando a proposito la «poesia onesta» di Saba) per definire quegli studi che, rinunciando agli astrusi voli pindarici e alle inutili o indimostrabili interpretazioni, hanno come obiettivo quello di essere il più aderenti possibile al fatto letterario e che si limitano alle cose «dicibili, degne cioè di essere dette» (p. 187 del libro di Perli); ascriveremmo anche questo volume a tale categoria soprattutto perché, proprio col preoccuparsi di etica letteraria, Perli si è dimostrato il più possibile *redlich*, termine tedesco «formulato dal goriziano Michelstaedter» che, come avverte l'autore, «equivale a sincero e decente» (p. 186).

Carlo Serafini

Ugo Perolino
Oriani e la narrazione della nuova Italia
Massa
Transeuropa
2011
ISBN: 978-88-7580-159-5

Il volume di Ugo Perolino, centrato sulla figura e l'opera di Alfredo Oriani, passa in rassegna l'intera produzione dello scrittore letta all'interno del periodo storico e della tradizione della nascente nazione italiana. Nella seconda metà dell'Ottocento iniziano a farsi strada prepotentemente l'industria editoriale, il riconoscimento economico del lavoro intellettuale, la professionalizzazione del giornalismo con conseguente ricerca espressiva e formale.
Il volume si articola in tre parti. Nella prima (*Anni Settanta*) Perolino parte giustamente dalla personalità, complessa e scontrosa, di Oriani, dai difficili rapporti familiari alle prime opere giovanili degli anni Settanta, che di quel clima risentono. Tuttavia già dalle *Memorie inutili*, primo romanzo dello scrittore uscito nel 1876 ma terminato due anni prima, «nel solcare il mare della narrativa di consumo Oriani ricerca una propria fisionomia autoriale, un mondo di passioni e caratteri originali» (p.27). Dalla analisi delle opere giovanili emerge uno scrittore che, pur non trascurando affatto il pubblico e la popolarità, cresce letterariamente formandosi una personalità ben precisa, evidenziata da figure (femminili soprattutto) nette e da tematiche costanti (soprattutto eros e crudeltà nella dialettica carnefice-vittima) che ritornano in dinamiche diverse.
La seconda parte (*La narrazione della nuova Italia*) si apre con una attenta analisi della presa di posizione di Oriani nei confronti di Carducci che sebbene riconosciuto «primo fra i nostri lirici viventi» è poi di fatto accusato di preferire i morti ai vivi, quindi anacronistico, privo di forza rispetto al periodo storico che si sta attraversando che vede l'Italia formarsi come nazione unita. Ma la vera rottura con Carducci, indica Perolino, si era consumata con i fatti di Dogali, che vedono schierati i due artisti su posizioni radicalmente diverse. Totale contrarietà del poeta maremmano contro l'esaltazione dello scrittore faentino che vedeva nell'impresa coloniale una «continuità simbolica e narrativa [*con il*] Risorgimento» (p. 65). Grande spazio è dedicato poi all'analisi della *Lotta politica* (1892), opera di grande importanza nell'economia di uno studio completo su Oriani e che rappresentò per lo scrittore una cocente delusione.
La terza parte del volume (*Novecento*) vede l'analisi delle opere della maturità, in particolare *Vortice* e *Gelosia*, dove si evidenzia il processo di evoluzione ideologica e stilistica. Ultima sezione del libro è dedicata alla ricezione in età giolittiana, a proposito della quale Perolino presenta un documentato profilo dei rapporti tra Oriani e il suo editore e la fortuna postuma, con particolare attenzione all'opera svolta da Croce e alla collezione dell'editore Laterza.
Il volume è chiuso da una bibliografia ragionata.

Ilaria Batassa

Fabio Pierangeli
Sergio Campailla. La rivelazione e la truffa
Firenze
Le Lettere
2012
ISBN: 9788860875747

Leggendo l'introduzione, intitolata *L'altra identità*, appaiono chiare le motivazioni che hanno spinto Fabio Pierangeli ad analizzare la produzione narrativa di Sergio Campailla: «Cagliostro diventa il paradigma, tra storia e leggenda, tra Truffa e rivelazione, tra maschera e autenticità, con il quale leggere, in questo senso, le storie di molti tra i tanti personaggi dell'affollato universo creativo di Campailla. […] Il racconto è insieme "Truffa" e disvelamento, maschera, nuova identità, creazione di un universo parallelo capace però, in quella immersione da palombaro, di portare alla luce il non detto, il rimosso, l'archetipo ancestrale, lacerando la nebbia del perbenismo o della storiografia, accendendo le luci sul diverso, sul malpensante, sul goj, dove la parola si capovolge o, meglio, acquista una semantica più generica, indicando un'individualità scandalosa rispetto a una mentalità massificata» (pp. 8-9).
Il volume presenta una struttura circolare, che nasce dalla collaborazione e dal dialogo fra tre voci diverse: Paola Culicelli, Fabio Pierangeli e lo stesso Sergio Campailla.
Il primo capitolo, intitolato *La vita come viaggio. Sulle tracce di Sergio Campailla*, è curato da Paola Culicelli, la quale ricostruisce la vicenda biografico-artistica dello scrittore partendo dai suoi romanzi e racconti. Il viaggio, quindi, può essere riferito sia alla fisicità dell'uomo Campailla, sia alla scrittura stessa, la quale si pone come punto finale di un processo che investe ogni aspetto della realtà dello scrittore.
Per esemplificare questa commistione di vita e letteratura, nei capitoli seguenti (dal secondo al sesto), Fabio Pierangeli, ricorrendo a un ordinamento cronologico-tematico, analizza i *topoi* che caratterizzano la narrativa di Campailla, mostrando come ogni immagine possa essere ricondotta a un archetipo biografico.
Nel secondo capitolo, *Il viaggio interrotto e il seme sparso. La lunga stagione siciliana*, sono analizzati *Una stagione in Sicilia* e *Il paradiso terrestre*. Il primo, un racconto lungo, mostra in controluce «le tensioni centrali esposte introduttivamente, sotto forma di iniziazione» (p. 93), che saranno proprie del romanzo *Il paradiso terrestre*, affresco vivo e dinamico della Sicilia, la quale, come terra del ritorno, si rivela un serbatoio di archetipi e tematiche (l'amore, la morte, la figura del labirinto, la maschera, la fatale casualità, il mito, l'inettitudine, il senso del limite, la bellezza, la diversità, il viaggiare) che torneranno anche nella narrativa breve (analizzata nel terzo capitolo, *Oltre lo stretto. I racconti e l'atlante della scrittura*, attraverso gli otto racconti di *Voglia di volare* e i sei episodi di *Romanzo americano*).
Il quarto capitolo, *La selvaggia rivelazione e l'"altra" identità. Roma domani domani*, è incentrato sull'ampio romanzo *Domani domani*. La scena si sposta su Roma, «grande osservatorio posto su un crinale privilegiato» (p. 148): Campailla si riserva un cantuccio (il suo alter ego è Oscar Sinai, l'ebreo errante, il diverso, il goj, il contro-codice) per smascherare la trama di ipocrisie che soggiace alle relazioni tra i personaggi.
Il quinto e il sesto capitolo, dedicati, rispettivamente, a *La divina Truffa* e a *Il segreto di Nadia B.*, indagano la svolta narrativa di Campailla, il quale si rivolge alla storia (prossima e non), nella quale prende corpo un' «orbita altra, di menzogna e sortilegio […], in una striscia atemporale, quella della scrittura, capace di un'inattualità sempre attuale, assunto ancora una volta il punto di vista graffiante, aggressivo, di un "contro codice", archetipico reale della rivelazione (per sé e per gli altri) come del mascheramento dell'altra identità» (p. 157).

Il romanzo *La divina Truffa* presenta, secondo Pierangeli, «una struttura circolare e a gambero» (p. 158): analizzando la trama del libro, lo studioso mostra le tecniche con cui Campailla utilizza i suoi temi in un contesto mutato non più geograficamente (torna la Sicilia come terra dell'origine e la Roma papalina), bensì cronologicamente (è il primo romanzo storico dello scrittore).
Nell'analisi (siamo nel sesto capitolo) de *Il segreto di Nadia B.*, la direttrice di Campailla scrittore si interseca con la sua opera di studioso di Carlo Michaelstaedter. Attraverso il romanzo su Nadia, uscito «in poche settimane dalla penna di Campailla, a lettere di fuoco, come di un magma rimasto per quasi quaranta anni sotto la coltre» (p. 186), Pierangeli ripercorre le tappe che hanno portato lo scrittore a farsi promotore delle opere del goriziano. Lo studioso, inoltre, nella parte finale del capitolo, propone un confronto tra Michaelstaedter, Scipio Slataper e Nadia, usando come reagente Ibsen: «l'urlo inascoltato di una "giovinezza per sempre", lega questa triade, con l'elemento centrale e comune del suicidio quale vocazione all'assoluto (per Slataper indirettamente): Nadia, Carlo, Scipio, in ordine non di comparsa ma di uscita dal teatro della vita. Giovinezza, con quello slancio sublime, dalla maggioranza degli uomini (e nello stesso Slataper dopo il suicidio di Gioietta e la scrittura del *Mio Carso*) superato dai valori di un'età diversa: chissà se possiamo definirla più matura oppure, all'opposto, rassegnata o volgare» (p. 208).
In *explicit* è lo stesso Campailla a prendere la parola, con quattro racconti (*La Sicilia come la Sicilia*, *Il mare di Kamarina dentro*, *Il navigatore fantasma*, *Cuzco la valle degli Incas*) che presentano, condensati, tutti i *topoi* ripercorsi da Fabio Pierangeli: è quindi in chiusura che il libro mostra la circolarità della sua struttura dialogica a tre voci.

Carlo Serafini

Piero Pieri
Un poeta è sempre in esilio. Studi su Bassani
Ravenna
Giorgio Pozzi Editore
2012
ISBN: 978-88-96117-25-5

In questo volume Piero Pieri raccoglie quattro saggi su Giorgio Bassani, già in parte pubblicati, ma qui ampiamente rivisti e presentati secondo un ordine e una logica che evidenziano in maniera particolare gli aspetti della ricezione e il senso storico e politico delle opere analizzate.
Il primo studio verte su *Una città di pianura*, pubblicato nel 1940 con lo pseudonimo Giacomo Marchi. L'analisi di Pieri parte proprio dall'uso dello pseudonimo e dal cosa volesse dire per un letterato ebreo pubblicare nel 1940 un libro sotto falso nome, libro che ottiene però una favorevole recensione da Mario Alicata, intellettuale fascista convinto che le leggi razziali non facciano onore al regime e ben consapevole di chi si celasse sotto quello pseudonimo. Allora si chiede Pieri: «come dobbiamo leggere *Una città di pianura*? È un libro autenticamente clandestino, che elude le leggi razziali, o è un libro che nasce nella zona franca di un fascismo non giunto, nel 1943, alla fase acuta dell'intolleranza razziale e politica?» (p. 14). Ma passando dal paratesto al teso, cioè ai racconti, Pieri si sofferma su *Rondò* e su *Un concerto*. Se nel primo Bassani delinea comunque il dramma di un escluso, il secondo, già pubblicato prima delle leggi razziali nel 1937, ripubblicato uguale nel 1940, obbliga a una ricezione diversa. «Dal punto di vista della ricezione storica del lettore, nel 1940 anche *Un concerto*, come *Rondò*, diventa la risposta del letterato Bassani all'ignominia della discriminazione» (p. 22).
Ma le trasformazioni della ricezione acquistano ancora maggior peso e maggiori significati per *Storia di Debora*, racconto che sopravviverà in Bassani fino al 1980, prima come *Storia d'amore* (1953), poi *Lidia Mantovani* (1956) fino appunto all'ultima edizione del 1980. Pieri, attraverso un interessante percorso, analizza le intenzioni di Bassani nel creare un personaggio, David, che ha tutte le caratteristiche negative presentate dall'antisemitismo. Ma questo non vuol dire che il personaggio sia il frutto dell'immaginazione antisemita dello scrittore, risponde semmai a funzionalità narrative, calcolando anche che la sua storia, insieme a quella della sua compagna Debora, nasce nel primo dopoguerra, tra il 1919 e il 1920 fuori quindi dalla contaminazione del fascismo.
Nel secondo studio Pieri analizza l'evoluzione del racconto da *Storia di Debora* a *Lidia Mantovani*, attraverso le varie riscritture e pubblicazioni, e soprattutto nelle trasformazioni che il personaggio subisce, a partire dal nome. «Questo cambio di personalità lascia perplessi, al punto che le dichiarazioni rilasciate dall'autore sul ruolo di Lidia Mantovani, ai nostri occhi presentano una zona d'ombra su cui meditare» (p. 45). Il percorso critico di Pieri passa quindi per le stesse dichiarazioni di Bassani e per alcuni aspetti del personaggio David concernenti la biografia dell'autore.
Il terzo studio è centrato sul tema dell'esilio, che nel Bassani delle *Cinque storie ferraresi* «s'identifica con la tradizione letteraria italiana: quella inaugurata dall'esilio di Dante e, in seguito, quella narrata da Foscolo» (p. 63). L' influenza di Dante è dichiarata nel romanzo *Dietro la porta* del 1964, come Foscolo è presente nelle *Cinque storie ferraresi* del 1956. la lunga carrellata di esempi che Pieri porta a conferma non tralascia *Gli occhiali d'oro* (1958) e *L'odore del fieno* (1972).
Nel quarto e ultimo studio (*Poesia e verità*), Pieri, attraverso l'analisi di dichiarazioni di poetica dello stesso Bassani e del rapporto con Dante, chiarisce l'identificazione, rivendicata dallo stesso scrittore, di Bassani con la figura del poeta.

Il volume rappresenta un contributo critico molto valido alla lettura e comprensione di Bassani, soprattutto per il taglio che, come detto, evidenzia gli aspetti della ricezione e, contestualizzando fortemente le opere e le loro evoluzioni, porta luce sui problemi di ordine storico, politico e personale dello scrittore.

Andrea Gialloreto

Tommaso Pomilio
Dentro il quadrante. Forme di visione nel tempo del neorealismo
Bulzoni Editore
Roma
2012
ISBN: 978-88-7870-643-9

Un'acquisizione ormai consolidata della letteratura critica sul Neorealismo vuole che alla base della codificazione artistica dei linguaggi plurimi praticati sotto l'insegna di tale modalità narrativa stiano le tangenze con la cinematografia del dopoguerra, apporti misurabili sul piano dell'interscambio di idee e progetti, come su quello di una felice confusione dei ruoli che vede numerosi scrittori impegnati in veste di soggettisti, sceneggiatori o direttamente di cineasti e registi di vaglia i cui film e le cui annotazioni trasudano letteratura. L'abbandono della settorialità è oggi patrimonio di ogni studio e di ogni buona sintesi sul fenomeno neorealista: la gemellarità dei due ambiti, se non la discendenza del discorso narrativo dalla grammatica filmica e dalle nuove prospettive sulla sofferenza e la nobiltà del popolo aperte dall'opera di Visconti, Rossellini, De Sica, De Santis, è un dato assolutamente pacifico, da rubricare tra le (poche) certezze riguardo una tendenza dai caratteri mobili e sfuggenti al di là di alcuni punti fermi relativi soprattutto ai contenuti e all'ispirazione ideologica da cui traggono origine. L'esperienza neorealista «più che come movimento, si caratterizzerà come somma di derive e pulsioni centrifughe»: assunto che funge da bussola al saggio strutturato per pannelli e primi piani monografici dato alle stampe da Tommaso Pomilio (*Dentro il quadrante. Forme di visione nel tempo del neorealismo*, nono volume della collana interdisciplinare *Impronte*, diretta da Silvana Cirillo per l'editore Bulzoni).
Esclusa la via della rassegna delle interazioni tra cinema e narrativa neorealista, l'autore opta per un affondo all'interno dei processi creativi che hanno portato autori distanti per formazione e cultura a sviluppare strumenti comuni di interpretazione della storia italiana; del resto già nel titolo viene reso omaggio a un fiero oppositore degli aspetti esteriori e di maniera del neorealismo come Carlo Emilio Gadda, che ci ha consegnato un concetto-spartiacque con l'esempio del quadrante dell'orologio di cui la vera letteratura è chiamata a indagare «il segreto macchinismo» senza sottomettere la vis conoscitiva alla catena delle cause apparenti. Pomilio non teme di concentrare il proprio sforzo critico su figure e testi abnormi, stravaganti rispetto alle istanze sostenute dalle corazzate della critica militante dell'epoca (Salinari, Muscetta, Alicata, Sapegno, Seroni…): il saggio introduttivo, con valore di cornice, *Poetiche dell'aperto* destabilizza gli schemi invalsi attraverso il ricorso a scritti teorici utili a fissare le coordinate storico-culturali di un'epoca che passa dallo stallo di un realismo imbalsamato nella cronaca e nel documento all'elaborazione sotterranea di nuovi percorsi. I romanzi presi in esame convalidano la posizione operativa da cui muove lo studioso; la visione diviene strumento euristico, abbandona i contorni del paesaggio, la superficie dei fenomeni per ritagliare inquadrature capaci di porre in nuova luce la materia offerta dall'esperienza. In tal modo cade quanto di episodico, aneddotico, cronachistico zavorrava la trama narrativa che viene spogliata del surplus romanzesco (dell'artificio) per attingere a confronto "diretto" con la realtà: «Neorealismo, dunque, come continua ricerca, che pulsa dal cuore stesso del bulbo oculare; […] con l'unica certezza che la prima cosa da lasciarsi alle spalle è quel concetto *spettacolare* e *romanzesco* (si dirà anche: *eroico*), di rappresentazione, in favore di un approdo diretto alla realtà» (p. 41).
La tecnica di ripresa, con i suoi campi lunghi e le sue zoomate, oltre che insegnamento sul trattamento delle sequenze narrative, è anche metafora calzante dell'atteggiamento dello scrittore nei confronti della propria opera: suggestiva, ad esempio, è l'analisi della distanza «onirica e trasfigurativa» frapposta tra la terra marcia di guerra e l'ottica miltoniana o da tragediografo elisabettiano del narratore Fenoglio («un aereo focus arcangelico»). Nel medesimo saggio Pomilio

tocca le principali questioni inerenti un testo problematico come *Il partigiano Johnny* (il ruolo dell'inglese, l'epos resistenziale, la dimensione ambientale e il suo risvolto simbolico, la frammentarietà) tracciando una linea di demarcazione tra la produzione pertinente al «tempo grande del campo resistenziale» e il timbro roco e disperato dei racconti langhigiani e del romanzo *La malora*, «una sorta di epos anteriore, privato e pre-grammaticale. Epos minore, quasi idiotico – il quale cerca lo "sporco", l'inestetico, l'impuro» (il giudizio critico, calzante e impostato su solide basi, si coagula spesso in questi precipitati che rivelano la sensibilità del critico-scrittore, anche se Pomilio ha tenuto ben separati i territori, comunque contigui, del suo lavoro). Il breve studio sul Vittorini di *Uomini e no* imposta un discorso, ripreso in forme diverse nei successivi capitoli, sul diaframma tra la coscienza dell'autore – filtro degli eventi e funzione meta romanzesca – e le vicende del protagonista, il cui resoconto è demandato alla scrittura votata al presente assoluto dell'azione resistenziale (un tempo coartato di qualsiasi futuro immaginabile, come drammaticamente testimonia l'impossibile relazione sentimentale tra Enne 2 e Berta).
Le dettagliate analisi dell'universo caotico e vitale di Domenico Rea e della propensione catabatica del *Pasticciaccio brutto de via Merulana* segnano il momento di massima emergenza delle tesi che parteggiano per una linea espressivista (barocchegiante, turgida, carnale caratterizzata da una lingua stratificata e agglutinante che accoglie elementi culti, inserti dialettali, spezzoni di linguaggi settoriali) di matrice meridionale (affiliazione valida anche per il Gadda romano). La dimensione visionaria e la ricerca di forme di straniamento per via sperimentale (in misura diversa, si tratta di procedure messe in atto da Fenoglio e Gadda come da un insospettabile – almeno a uno sguardo frettoloso – Rea) relegano tra i residui di stagioni letterarie tramontate l'appiattimento bidimensionale delle immagini riscontrabile in molte scritture di area neorealista (male, forse inevitabile, da cui erano affette le opere tendenti a canalizzare in prospettiva sociale e politica le energie vive di quella propensione all'oralità e al racconto celebrata da Calvino nella prefazione alla riedizione del *Sentiero*).
Pomilio sottolinea la ricchezza persino frastornante delle doti narrative, da novellista barocco, di Rea scandagliando con capillare attenzione ai dettagli, agli scarti stilistici e tra codici, l'universo teatrale e formicolante dei racconti di *Spaccanapoli* e di *Gesù fate luce*; egli rileva infatti un processo di inabissamento e risalita negli inferi linguistici del ventre di Napoli: dalla mimesi del parlato "basso", dalla vena comica e triviale lo scrittore si avventura in una vertiginosa accumulazione iperbolica nella quale le quote di letterarietà esibita e distorta compongo una progressione a climax che gremisce la pagina di figure, ritratti, schegge di realtà carpite da un occhio vigile e insaziato. Di questa provocazione nel segno del pieno di suoni, colori, parole – mirata a dare consistenza plastica a un vuoto originario, a un'angoscia mortale – vengono riconosciute, avvalendosi dei precedenti autorevoli studi del padre, Mario Pomilio, e di John Butcher, le fonti e le derivazioni. Infine, a chiusura di un libro che attesta la consapevolezza dell'instabilità del paradigma neorealista, si accampa l'originale lettura del *Pasticciaccio*, letto come giallo geologico (*Gadda: una visione della terra*, e in effetti l'ingegnere aveva celebrato nelle *Meraviglie d'Italia* l'asse appennico che rende evidenti i sommovimenti delle viscere del paese).
Melting pot antropologico con predominante sannitico-laziale, per quanto attiene il sistema dei personaggi e la loro iscrizione anagrafica, il romanzo consente a Gadda di stigmatizzare le radici corrotte dell'ideologia fascista e dei suoi miti: a pagina 111 si parla di «spazio suburbano tutto ovarico», e questa mostruosa iperfetazione del culto materno oltre a produrre morte da un nucleo di vita potenziale si specchia in una pantagruelica sagra delle viscere, ostentazione oscena e fescenninica (pertanto a suo modo vitale) che soccorre al desiderio di regressione, inseguito tramite sapienti trivellazioni nel magma babelico del linguaggio, nel nero delle profondità psicologiche di una comunità nazionale corrotta e invilita.
La carica espressiva che innerva molte di queste pagine esplodendo in immagini sature e in definizioni baluginanti (*Cronache di poveri amanti* «il cui dinamismo frammentario sembra reggersi su un découpage eminentemente cinematografico», *Il sentiero dei nidi di ragno* letto in chiave di «fiaba gotica in microscopia», lo stile di Domenico Rea costruito su «una lingua materica

e straniata, non priva di taglienti frange di una lucida discorsività semi-saggistica, ai limiti dell'illuministico», *Il partigiano Johnny* come «una sorta di teatro della concisione insieme concettuale e materica»), il flusso denso e compatto della scrittura, l'attenzione al lavoro sulla parola ci fanno ipotizzare un proficuo avvicendamento, con il passaggio della penna da Tommaso Pomilio a Tommaso Ottonieri. Una ragione in più, questo richiamo al presente e alle odierne poetiche in conflitto, per tornare a interrogarci sulle diverse modalità di rappresentazione del reale. Il libro di Pomilio, per gli stimoli che offre e per la scelta di attuare verifiche alle opzioni teoriche nel corpaccione eterodosso della testualità costituisce, in questa direzione, un buon punto di partenza.

Marianna Villa

Ivan Pozzoni
La libertà dell'uomo virtuoso. L'etica del Mondo piccolo *di G. Guareschi*
«Otto/Novecento»
35, 3, 2011
pp. 183-193
ISSN: 0391-2639

Il denso contributo è l'ultimo di una serie di saggi dedicati a Giovannino Guareschi da Ivan Pozzoni, giovane monzese *independent researcher* in storia della filosofia, storia della teoria del diritto, Law and Literature, Ethics and Literature. Scopo primario è contribuire alla riscoperta di un autore centrale nel panorama culturale della seconda metà del Novecento, la cui sfortuna critica è, per l'Autore, indipendente dalla bellezza della sua scrittura e dalla validità dei suoi contenuti teoretici. Il tentativo è allora quello di collocare lo scrittore emiliano entro l'orizzonte storico della cultura italiana, da un lato indicando le consolidate tradizioni di ricerca nelle quali Guareschi si muove, dal tomismo medievale e neo-tomismo moderno del cattolicesimo cristiano alla tradizione medievale del romanzo umoristico e moralistico, d'altro lato mostrando la validità culturale dei suoi scritti, non certo *divertissement*, come ritiene invece una parte del mondo accademico.
La centralità di Guareschi nella storia dell'etica novecentesca viene mostrata attraverso la disamina delle nozioni di libertà e virtù negli scritti successivi al 1946, in cui lo scrittore mostra la massima maturità nella «realizzazione della sua *weltanschauung* di "anarchico sentimentale"» (p. 186). I precisi riscontri testuali mostrano che la libertà è da intendersi come un ideale metafisico incentrato sulla dialettica tra decisione umana, in balia dell'*hic et nunc*, e la «legge di Dio», che illumina l'alternativa corretta. Si tratta di uno spazio aperto per l'uomo, dal momento che la «divina Provvidenza» non ha la possibilità di incidere nella vita umana. La responsabilità individuale deriverebbe allora dalla coscienza che violare la «legge di Dio» comporta l'emergere del caos o del disordine (p. 188).
La chiave di lettura del *Mondo piccolo* è quella dell'immagine di Cristo, da intendersi come simbolo della «coscienza cristiana». Recita Guareschi: «Adesso c'è il fatto che in queste storie parla spesso il Cristo Crocifisso. Perché i personaggi principali sono tre: il prete Don Camillo, il comunista Peppone e il Cristo Crocifisso» (p. 185). E la «legge di Dio» funge da «norma tecnica» scomoda alla decisione umana, perché solo chi non la viola mantiene la sua condizione di essere umano. Ecco allora che l'etica di Guareschi assume la fisionomia di un'etica della «dolorosa resistenza» – così viene definita nel contributo in esame – indirizzata a vincere sia la condizione di solitudine esistenziale dell'uomo moderno sia la tentazione «inumana» di non fare il bene. Il libertarismo cristiano di Guareschi viene quindi messo al servizio dello spirito di sacrificio e della carità, secondo un'idea forte di cultura, che non può più essere misconosciuta dagli studiosi.
Da ultimo, l'aggiornamento bibliografico nelle note rende il contributo un buon punto di partenza per una rilettura critica dell'autore emiliano.

Pietro Milone

Ivan Pupo
In un mare di ritagli. Su Sciascia raro e disperso
Acireale
Bonanno
2011
ISBN: 978-88-7796-787-9

Con il supporto di alcune delle pubblicazioni uscite nel ventennale della morte dello scrittore siciliano e grazie soprattutto alla sua, già dimostrata, acribia, Ivan Pupo ha realizzato un indispensabile *Contributo alla bibliografia degli scritti di Sciascia*. Esso costituisce il quinto e ultimo capitolo e insieme il fulcro del libro che parimenti rappresenta uno strumento essenziale per i futuri studi sciasciani in campo critico e filologico (là dove il lavoro è stato avviato da Paolo Squillacioti, curatore della nuova edizione delle *Opere*, Adelphi, 2012). Strumento del quale, in prima battuta, si è avvalso lo stesso Pupo per i più recenti dei suoi contributi critici sciasciani (raccolti in volume col titolo *Passioni della ragione e labirinti della memoria*, Liguori, 2011).
I precedenti capitoli sono dedicati a diverse collaborazioni a giornali e riviste dalle quali riemerge la maggior parte degli scritti sparsi e dispersi del *mare di ritagli* in cui naviga la scrittura di Pupo: 575 sono, infatti, i titoli da lui recuperati a integrazione della recente bibliografia sciasciana di Antonio Motta (Sellerio, 2009). I limiti evidenti di quest'ultima (derivanti dalla mancata integrazione sistematica di tutte le fonti disponibili) sono stati trasformati da Pupo nei punti di forza della sua ricerca che ha utilizzato tutte le indicazioni bibliografiche di edizioni e studi e saggi critici, ha completato lo spoglio delle testate già note e di altre che ha individuato risalendo alle fonti, ricercando negli archivi e in primo luogo in quello della Fondazione Leonardo Sciascia. Pupo integra la bibliografia soprattutto con articoli, recensioni e interventi in periodici (431 titoli) e interviste, conversazioni e dibattiti (altri 70), oltre che lettere, testi narrativi (i dispersi per lo più raccolti nel 2010 in *Il fuoco nel mare*), scritti d'arte e testi raccolti in volumi miscellanei o di altri autori. Un esempio per tutti: là dove Motta esauriva la collaborazione di Sciascia a «L'Ora» di Palermo nell'elenco dei pezzi ripubblicati in volume (*Quaderno*, del 1991) e a un pugno di altri diversamente noti, Pupo raccoglie invece il frutto di uno spoglio sistematico, aggiungendo ben 201 altri titoli di articoli frutto della collaborazione a quella testata alla quale dedica altresì il più ricco capitolo del volume. *Il mare di ritagli* del titolo rinvia, da un lato, alla realtà che effettualmente circonda lo studioso e, dall'altro, a una citazione sciasciana da lui posta in esergo alla *Premessa*: «sto scrivendo queste pagine sull'*affaire Moro* in un mareggiare di ritagli di giornale e col dizionario del Tommaseo solido in mezzo come un frangiflutti».
L'importanza del volume di Pupo va oltre quella dell'investigazione di «zone rimaste finora in ombra» della produzione giornalistica sciasciana in «pagine meritevoli di approfondimento, tutt'altro che marginali» (p. 9); ed è da lui meglio affrontata e definita all'inizio del secondo capitolo, dedicato alla collaborazione a «L'Ora», quando lo studioso evidenzia che essa non costituiva per Sciascia né un'attività di *lettore di professione* (come per il critico Paolo Milano) né, tantomeno, un *secondo mestiere* (come per Montale), ché l'opera di Sciascia nasceva a stretto contatto e in stretta interdipendenza con l'attualità e con il contesto che la determinava e a cui faceva continuo riferimento. Il «carattere "impuro" dell'ispirazione sciasciana», come Pupo la definisce (p. 32), fa sì che *il mare di ritagli* in cui quell'opera tanto spesso naviga sia determinante in più circostanze e a più effetti: in funzione storico-critica e critico-ermeneutica. A ricostruire, in primo luogo, la genesi dei testi e in maniera tanto più determinante quanto più quei testi si avvicinano a delle inchieste. Come per altre opere di Sciascia, oltre al citato *Affaire Moro*, a partire dalle *Parrocchie di Regalpetra* (scomparse dal primo volume delle *Opere* Adelphi proprio in quanto destinate, come ha evidenziato Squillacioti nell'introduzione, al volume che raccoglierà quel

peculiare genere sciasciano di racconti-inchieste, «inquisizioni» in senso borgesiano, *cronachette*: dagli *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel* a *La scomparsa di Majorana*, *La strega e il capitano* ecc.). E tornando a Pupo: la navigazione nel *mare di ritagli* consente di ricostruire, in secondo luogo, un contesto tanto facilmente deperibile quanto assolutamente necessario alla comprensione di certi testi ad esso strettamente legati. Con tutta evidenza quando si tratti di testi giornalistici (si pensi alla raccolta di *Nero su nero*). Ma anche per opere dall'alto tasso di letterarietà, che giustamente Pupo sottolinea citando Calvino («È classico ciò che tende a relegare l'attualità al rango di rumore di fondo, ma nello stesso tempo di questo rumore di fondo non può fare a meno»), il *mare di ritagli* è nondimeno utile all'investigazione dell'avantesto e alla decifrazione dell'interstestualità.

Ciò vale, a maggior ragione, nel caso di un'opera come quella di Sciascia e di una critica come quella di Pupo. Sulla natura della prima Pupo non insiste e sulla seconda appena un po', giocando a nascondere il lato d'inevitabile autoriflessività di quel mare di ritagli testuali in cui propriamente si costituisce il *puzzle* interpretativo del critico che parte da un dettaglio minimo e apparentemente insignificante per ricostruire il tutto con il metodo morelliano (o ginzburgiano paradigma indiziario) che egli dichiara di seguire e la cui applicazione esibisce a proposito di un pezzo del 1978 su «L'Ora», non confluito con altri in *Nero su nero*. Il pezzo, conclude lo studioso, è da «assumere come matrice di una citazione letteraria [de *La vida es sueño* di Calderón, ndr] apparentemente marginale dell' *Affaire Moro*, appena lo spazio di un breve inciso, ma di grande portata per la comprensione di tutto il testo» (p. 32). Pupo non si sofferma sulla ben nota natura citazionistica, talora intrecciata in enigmatico cruciverba, della scrittura di Sciascia. Essa va però qui evidenziata poiché è essa stessa che richiede una decrittazione che parta per l'appunto dalla sua natura intertestuale e si avvalga del metodo che lo studioso mette in campo.

La collaborazione al quotidiano palermitano «L'Ora» fu per Sciascia la più lunga e produttiva e anticipò di molto quella, da *opinion leader*, al «Corriere della sera» (alla cui bibliografia Pupo aggiunge 62 pezzi, dal 1969) e a «La Stampa». Vediamo dunque il secondo e fondamentale capitolo del libro, ad essa dedicato. La già citata raccolta del *Quaderno* comprendeva solo gli articoli della rubrica così intitolata, tra il '63 e il '68, mentre la collaborazione di Sciascia iniziata nel 1955, si concluse nel 1989, con un articolo su Borgese dettato in punto di morte. Pupo si concentra sul periodo 1955-1963 e su un «centinaio di articoli di argomento letterario, meritevoli di attenzione», da «rimettere nel circuito dell'opera sciasciana più nota», che egli interamente attraversa (e talora estesamente cita) nella loro disposizione cronologica e attraverso i molteplici fili che li riconnettono tra loro e alla coeva e successiva opera di Sciascia. Lo studioso accortamente districa e tesse l'intreccio di quei fili più o meno notoriamente al centro della biografia e dell'opera dello scrittore e della critica alla quale aggiunge non poche precisazioni e significativi dettagli e nuove prospettive rischiando solo, talora, qualche prolissità dovuta alla pur comprensibile tendenza a utilizzare ed esibire la maggior parte possibile degli articoli sciasciani quasi a costituire l'anticipazione e il parziale surrogato di un'antologia di cui egli (e chi scrive con lui) auspica la pubblicazione.

Più limitato il periodo in esame e il numero di articoli del primo capitolo, ancora più importante dal punto di vista dell'inedita novità del recupero degli scritti giovanili di Sciascia a «di guardia!», il quindicinale della federazione fascista di Caltanissetta: «articoli che potremmo oggi ripubblicare senza arrossire» scriveva Sciascia nel 1951. E scrivendone avanzava la spiegazione che variamente ripropose ogniqualvolta, sia pur alla lontana e con molta circospezione, fece riferimento alla sua giovanile militanza gufina e fascista: il trattarsi cioè di una copertura mascherata all'antifascismo di un gruppo di giovani di Caltanissetta (di cui ha dato testimonianza anche Emanuele Macaluso) tra cui il Gino Cortese suo mentore nel PCI clandestino: il C. richiamato nelle pagine delle *Parrocchie* là dove Sciascia rievocava il «gusto della beffa» con la quale quei giovani avevano infarcito certi loro discorsi apologetici di citazioni provenienti da Stalin e da Roosevelt e attribuite invece a Mussolini e ai vari gerarchi del regime. Pupo, che a questo specifico riguardo cautamente e a ragione avverte che al «merito dei beffatori bisogna fare la giusta tara», non solleva invece dubbi a proposito della più generale spiegazione sciasciana, che egli riconduce di conseguenza a quel

diffuso atteggiamento proprio degli intellettuali di «dissimulazione onesta» alla quale intitola il capitolo.
Pupo, che esamina e ricostruisce, più in generale, la presenza nell'opera di Sciascia del tema del fascismo e del sorgere di una coscienza antifascista, individua 11 articoli di Sciascia su «di guardia!», due soli dei quali firmati per esteso, tra il 24 luglio 1940 e l'1 luglio 1941. Si tratta, spiega, di «articoli di politica estera che prendono di mira provocatoriamente, con ferma aggressività, gli inglesi e il "loro imperialismo dissanguato"», primo obiettivo di una scrittura che sperimenta quella che sarà la sua costante vena polemica già da questo lontano esordio mirato alla rivendicazione di Gibilterra da parte del popolo spagnolo, «un popolo fiero e rinnovato». Lo studioso esamina altri quattro articoli evidenziando come alcuni dettagli consentano l'inequivoca attribuzione anche di quelli firmati con le sole iniziali: il Gary Cooper personificazione dello *yankee*, prototipo sia degli «americani che non verranno» (nell'articolo del 1940) sia di quelli che Leonardo Sciascia avrebbe poi descritto riferendosi allo sbarco in Sicilia del 1943. Altrettanto inequivocabilmente sciasciano il passo contro la propaganda democratica spiegata mediante un paragone manzoniano: con il don Ferrante che, negando la peste, morì di peste. In questo articolo e in quello contro la stupidità della pseudocultura esterofila e borghese della signorina *snob*, Pupo scorge un intento tendenzioso contro la stessa propaganda fascista, suffragando le affermazioni di Sciascia di una scrittura a doppio fondo che poi fu certamente una sua costante. Sia quel che sia e anche concedendo meno di quel che Pupo concede (il che farebbe poi meglio capire e valutare l'intero significato e il peso morale e intellettuale del *dormire con un occhio solo* appreso da Brancati che Sciascia considerava lo scrittore che meno aveva sbagliato nei confronti del potere), l'ultimo articolo citato s'inscrive effettivamente in una rete di riferimenti giornalistici e letterari che Pupo ben ricostruisce tra Savinio e Brancati.
Il terzo capitolo (che rivede e arricchisce un saggio già pubblicato nel 2009 su «Filologia antica e moderna») dà conto della collaborazione di Sciascia a «Mondo Nuovo», settimanale politico e di attualità della sinistra socialista, tra il 1960 e il 1963. Si tratta di 23 articoli, tre dei quali confluiti nella raccolta saggistica, che Pupo esamina sul filo del discorso che, con tutta evidenza, abbraccia i temi della maggior parte di essi: la Spagna e la Sicilia con la sua storia, le sue tradizioni, la sua ideologia la sua arte e letteratura e la sua attualità di miseria e mafia.
La Sicilia è al centro di molti dei pezzi esaminati anche nel successivo capitolo sulla collaborazione a «Prospettive meridionali» (8 scritti tra il 1957 e il '59) e «Sicilia» (9 scritti tra il 1959 e il '75), il cui esame si conclude con uno scritto sulla *Vucciria* di Guttuso intessuto di divaganti connessioni barocche tra eros, cibo e morte ma al contempo paradossale e fulmineo referto sociologico (sui mercati tanto più abbondanti quanto più si agita lo spettro della fame). Questa allucinatoria dissolvenza del mare di ritagli in un mare di rigaglie e altri ingredienti per la cucina del critico, pronti al consumo o destinati a nuove preparazioni, compendia un'altra parte del giudizio, oltre quella già anticipata, su questo libro che facilita il percorso di chi ancora lavorerà agli scritti, non solo giornalistici, di Sciascia.

Carlo Serafini

Salvatore Quasimodo
Colloqui. «Tempo» 1964-1968
A cura e con un saggio di Carlangelo Mauro
introduzione di Giuseppe Rando
Nola
l'arca e l'arco edizioni
2012
ISBN: 978-88-6201-180-1

Dal 25 gennaio 1964 al 9 luglio 1968, Salvatore Quasimodo tenne una rubrica su «Tempo» intitolata *Colloqui con Quasimodo*. Si tratta di ben 936 brevi articoli, di cui una sola piccola parte (relativa al biennio '66-'67) è stata pubblicata in volume.
Dopo circa quaranta anni viene finalmente pubblicato l'intero *corpus* della rubrica in un monumentale volume (oltre 800 pagine) curato da Carlangelo Mauro.
Il volume si apre con una *Premessa* di Elena Candela che indica come il volume sia un atto dovuto verso Quasimodo, anche al fine di portare nuova luce al poeta e traduttore. Candela sottolinea poi come la pubblicazione nasca dalla collaborazione tra il Dipartimento di Studi Comparati dell'Università «L'Orientale» di Napoli, il prof. Giuseppe Rando dell'Università di Messina e il «Parco letterario Salvatore Quasimodo» di Roccalumera, e da un progetto elaborato da Mauro al quale è stata affidata poi la curatela del volume. Sempre Elena Candela introduce poi il Quasimodo giornalista, contestualizzando il periodo della rubrica (gli anni Sessanta) e soprattutto lo stile dello scrittore-poeta, che mai considerò il giornalismo un sottoprodotto della letteratura.
L'introduzione è firmata da Giuseppe Rando, ed è un lungo e interessante saggio sulla figura e l'opera giornalistica di Salvatore Quasimodo. Anche Rando non può non partire dal calo di interesse che si è registrato negli ultimi decenni verso il poeta, tuttavia sottolinea come «proprio i Colloqui con Quasimodo […] consentono di far luce sulle cause storiche e soprattutto ideologiche (non metafisiche, né solo estetiche) del prolungato appannamento del poeta nel variegato panorama della letteratura italiana del Novecento» (p. XVII). Dopo aver tracciato un panorama della radicale trasformazione subita dal paese nel secondo dopoguerra e della irreversibilità del processo di evoluzione tecnologica, Rando colloca il Quasimodo giornalista nella schiera di coloro che agiscono in ragione di un ben preciso progetto culturale, «senza concedere nulla a certo giovanilismo di maniera, ostentando anzi una inequivocabile, sia pure paterna, durezza di tratti, affatto immune da ogni forma di consolatorio sentimentalismo, e una visione estremamente "realistica" del mondo» (p. XXI). Stesso discorso per lo stile: per Rando la scrittura giornalistica di Quasimodo appare «segnata da una insolita duplicità: prosa argomentativa, certamente, ma anche, a suo modo, creativa» (p. XXIV). Il poeta non manca cioè di fare la sua parte, anche a costo di un certo astrattismo. È forse da queste due cose che nasce quella impopolarità del poeta che anche nei contenuti non smentisce se stesso. Negli anni Sessanta infatti irride l'avanguardia e poi l'isterismo dei giovani che amano i Beatles, prende posizione netta contro la neoavanguardia e contro la sottocultura dominante di cinema, società e tv che «de-formano» i giovani. Anche nella critica letteraria, o negli articoli il cui tema centrale è la letteratura, emerge un gusto e una tendenza di stampo prettamente storicista; per Quasimodo l'ultimo innovatore in poesia è stato Giacomo Leopardi. Apparirebbe il volto di un uomo d'altri tempi che non regge il passo del progresso, o che legge il moderno con i canoni dell'antico, che loda l'*Orlando Furioso* ai ragazzi che seguono il mito americano. In realtà non è così; Quasimodo era solo fortemente preoccupato delle possibili conseguenze di un totale sradicarsi dell'individuo all'interno della società da quelle basi culturali che hanno fatto la forza e la tradizione della nostra nazione.

Rando prosegue poi trattando dell'importanza di questi scritti ai fini della conoscenza del poeta e chiude poi con una riflessione di speranza. Per Rando il postmoderno ha prodotto sciali e scempi e si avverte la necessità di un recupero della realtà; se la pregiudiziale antimoderna ha avuto incidenza negativa per Quasimodo, ora sembra che esistano le condizioni per rivalutare la modernità del poeta e perché la sua «voce poetica torni a risuonare, senza pregiudizi ideologici, insieme con quella di tutti gli altri grandi del Novecento, nelle coscienze e nell'anima dei giovani» (p. XLIII).
Carlangelo Mauro, oltre la cura del volume, firma anche il saggio *La «siepe» di Quasimodo e i Colloqui su «Tempo»*, ove si sofferma in maniera particolare sulle origini siciliane di Quasimodo (la Sicilia è la sua siepe, intesa come sua tradizione), il rapporto con i giovani e il tema della avanguardie. Il saggio di Mauro, molto documentato e ricco di citazioni, oltre a portare ulteriori chiavi di lettura al *corpus* degli articoli, apre anche interessanti rapporti con il resto dell'opera di Quasimodo.
Il volume è arricchito poi da una *Appendice* che contiene una commemorazione del poeta apparsa su «Tempo» il 2 luglio 1968 (nello specifico Arturo Tofanelli, *Poesia e verità in uno spirito indomabile* e Giancarlo Vigorelli, *Perché gli è stato assegnato il Nobel*) e una intervista al figlio del poeta, Alessandro, curata da Paola Ciccioli.
Il volume si chiude con l'indice dettagliato dei singoli articoli, cui segue l'indice dei nomi.

Francesca Riva

Silvio Ramat
Citando e recitando. Dante Petrarca Foscolo Leopardi: la loro voce nei nostri contemporanei
Le Cáriti Editore
Firenze
2012
ISBN: 978-88-87657-83-8

Creare è divino, inventare (*invenire*) umano. Nell'*inventio* artistica l'autore-attore «cita» e «recita» a partire da un canovaccio di voci sommerse: quelle dei grandi della tradizione letteraria. A Dante, Petrarca, Foscolo e Leopardi, Ramat dedica rispettivamente quattro sezioni di questo libro, composte ciascuna da diversi saggi raccolti in ordine tematico.
In *Dante, la sua grandezza sonora* (2004) Ramat sottolinea la portata sinestetica della *Commedia* dantesca, dove «i *colori* e le *forme* non paiono più importanti dei *suoni*» (p. 15); in *Una vita sull'orlo del precipizio* (1996) recensisce *Dante. Una vita* di Jacqueline Risset (Rizzoli, 1995), analizzando soprattutto «il corpo a corpo tra Personaggio e Società» (p. 19); in *Figurando il Paradiso* (1997) illustra il commento al *Paradiso* di Anna Maria Chiavacci Leonardi per i «Meridiani» Mondadori; in *Giudici in Paradiso* (1991) attribuisce alla «*verve* mimica» di Giovanni Giudici il successo della «satura drammatica» (pp. 24-25) *Il Paradiso. Perché mi vinse il lume d'esta stella*, affidata al poeta dal regista Federico Tiezzi.
Ramat, attraversando le *Opere italiane* del cantore di Laura nell'edizione diretta da Marco Santagata (Mondadori, 1996) e nel *Canzoniere* curato da Rosanna Bettarini (Einaudi, 2005), sente echeggiare *Il richiamo di Petrarca*, uomo moderno *ante litteram*. Ramat elogia il «fittissimo reticolo di rinvii intertestuali» offerto da Santagata e ancor più «accentuato» dalla Bettarini (p. 30; p. 32). Le *Risonanze di Petrarca nei poeti della modernità* (2004) formano una precisa partitura, i cui echi si spandono in modi molteplici, individuati, con precisione, da Ramat: nell'«omaggio ai luoghi»; nell'«imitazione», pure parodistica; nella «citazione, palese o occulta»; nel «recupero novecentesco della sestina»; «nelle riflessioni su Petrarca di alcuni poeti italiani fra i maggiori» (pp. 37-40, 43). Ramat indica un ampio ventaglio di esempi, autori e testi, tra i quali quelli riportati in coda al saggio come *Allegati*, ed esamina interventi di importanti autori su Petrarca, composti intorno alla metà del secolo (pp. 43-47). Il Petrarca «originale», dimostra Ramat, è, a volte, anche mediato attraverso «filtri decisivi», ossia «Leopardi», «alle spalle del quale agiscono il Foscolo dei sonetti» e «il fervido Alfieri» (pp. 41-43). Riguardo agli echi petrarcheschi nelle innumerevoli generazioni successive al solitario di Valchiusa, ci sia lecito aggiungere un altro fatto, piuttosto anomalo, per rimarcare la straordinaria modernità del poeta: la personalità dell'uomo Petrarca fonte di ispirazione letteraria; si pensi al romanzo *Il copista* (Sellerio, 2000) dello stesso Santagata, che mette in scena un Petrarca vecchio e stanco, di cui non si celano le bassezze, ma soprattutto a Italo Svevo, che, creando Emilio Brentani in *Senilità*, prende a modello il ritratto del poeta tratteggiato da De Sanctis nel noto *Saggio critico sul Petrarca*. E, per inciso, un *lapsus* del professor Cantoni, mentre commenta un sonetto di Petrarca, – «Bubi», per «Laura», «è il nome del desiderio» – dà l'avvio all'intreccio di un altro romanzo di Santagata, *L'amore in* sé (Guanda, 2006). Non può mancare, infine, un cenno a *Il Canzoniere dell'amico espatriato* (Viennepierre, 2009), proprio di Silvio Ramat, composto da 366 quartine.
La terza parte del libro è costituita da un unico saggio, *Foscolo e* I Sepolcri *nella poesia italiana del XX secolo* (2007), anch'esso con testi *Allegati*. Ramat passa in carrellata le, poche, reminiscenze foscoliane in vari autori, denunciando, in sostanza, attraverso puntuali esemplificazioni, «un'esagerata disattenzione» da parte del XX secolo nei confronti del poeta di Zante (p. 89); unica eccezione sarebbero i «due componimenti più lunghi» costruiti sul tema foscoliano dei *Sepolcri*, ossia *A santa Croce* di Fortini e *Breve carme a Ugo Foscolo* della Guidacci (p. 86).

In *Leopardi nella coscienza poetica novecentesca* (1987) Ramat coglie le «due maniere» coesistenti di «reinventare» «la *funzione* Leopardi» (p. 107): un Leopardi insieme «*vicino*» e «*lontano*», ossia «*contemporaneo*» e «*classico*». Nel XX secolo – sostiene Ramat – il mito di Leopardi, pure secondo una sorta di «virtualità» interpretativa, è stato insieme «avvicinat*o* (attualizzat*o*)» e «allontanat*o* (mitizzat*o*)» (p. 119). Ramat sottolinea come esistano, nell'«uso» che la tradizione novecentesca ha fatto del poeta, «tanti Leopardi», anche a seconda di certe «interpret*azioni* ideologic*he*» (p. 114). L'allusione è, a volte, rintracciabile nel genere, come in quello dell'«operetta», del «diario intimo» e dell'«epistolario», nonché nella sterminata eco lessicale dei *Canti*, ora «più levitante e vaga», ora «più concettualmente severa», ora «pura» o «discorsiva» (p. 116); le «tessere» leopardiane, soprattutto quelle di matrice "scolastica", hanno, a volte, effetto di «sconsacrazione» e, sempre, di «straniamento» (p. 117). Il saggio *Riscritture novecentesche di Leopardi* (1988) è dedicato da Ramat all'analisi del rapporto tra l'«ipotesto» leopardiano e l'«ipertesto» della poesia novecentesca, a partire dall'accezione di «palinsesto» data da Gérard Genette (p. 121). La riscrittura di Leopardi è passata attraverso allusioni, citazioni, reminiscenze, «mascherament*i*», «centoni», «trascrizioni» (pp. 121-122). Ramat analizza, con acribia, il «gioco della traslitterazione» in vari testi della nostra tradizione letteraria, verificando come «l'idea di "palinsesto"» si faccia «sempre più sfuggente e insidiosa, nella varietà delle sue applicazioni» (pp. 139-143). Dopo un *Intermezzo, Omaggio a Leopardi (cinque poesie + una, di S. R.)*, in cui sono accluse quattro poesie di Ramat dedicate a Leopardi più una (da Antoine-Vincent Arnault, *La feuille*, e da Leopardi, *Imitazione*), segue la quinta e ultima parte del volume, *Luigi Meneghello e la memoria dei poeti italiani* (1994-2004), da cui gli studiosi possono attingere riguardo alle fonti nell'opera di Meneghello, tra reminiscenze, desublimazioni, parodie, citazioni proverbiali.
Il libro di Ramat, frutto di una cultura vastissima e di un orecchio straordinariamente esercitato, entra di diritto, accanto a quelli di Michail Bachtin, di Julia Kristeva, di Ezio Raimondi, di Giorgio Pasquali o di Cesare Segre, nel novero degli studi intertestuali che si rifanno a un'idea di invenzione letteraria come esito di un dialogo, anche serrato, comunque fecondo, con i testi imprescindibili del canone.

Daniela Marredda

Elisabetta Rasy
Tre passioni. Ritratti di donne nell'Italia unita
Milano
Rizzoli
2012
ISBN: 978-88-17-04660-2

A 150 anni dalla nascita dello Stato unitario italiano, Elisabetta Rasy presenta nel suo appassionante e intenso romanzo, con cui riedita il fortunato *Ritratti di signora* (Rizzoli 1995), il percorso di un'emancipazione femminile compiuta attraverso sentieri insoliti: una rivoluzione vissuta tra il silenzio e l'attesa all'interno di una società contaminata ancora, in diversa misura, dalla cultura patriarcale. Il titolo esprime appieno l'intento dell'autrice: non la fredda e statica rappresentazione di un momento storico, non l'analisi fedele e dettagliata della vita di tre scrittrici importanti per la storia letteraria novecentesca, ma il ritratto commosso e robusto di *tre passioni*. Grazia Deledda, Ada Negri e Matilde Serao si contendono, in una vigorosa narrazione, lo spazio di una scena tutta al femminile. Con pennellate forti e decise e un'attenzione per il chiaroscuro, la Rasy delinea il profilo di queste donne, ne evidenzia ambizioni e paure, sentimenti e delusioni, ne mette in luce la più segreta intimità partendo dal cuore stesso delle loro opere. Non è priva di originalità e freschezza l'idea di immortalare le tre autrici nel frammento temporale della loro infanzia e giovinezza. Prima che la narratrice sarda, seconda donna a prendere il Nobel dopo Selma Lagerlöf, lasci la terra d'origine per recarsi a Roma; prima che l'impietoso Pirandello decreti la morte letteraria di Ada Negri con una feroce recensione a *Tempeste*, uscita su «La Critica» nel 1896; e infine prima che la giornalista napoletana, separatasi dal marito Scarfoglio, fondi in perfetta solitudine il suo giornale «il Giorno».

Quasi a sottolineare l'irrimediabile diversità che lega queste scrittrici, ognuna di esse occupa all'interno del libro uno spazio definito e circoscritto, suggellato da un titolo che riassume il cuore della loro vicenda umana e letteraria. Eppure, motivi comuni emergono dai racconti della Rasy. La lotta per la conquista della propria indipendenza e identità, vissuta con impeto e passione dalle tre artiste, assume in ognuna di esse sfumature diverse. Per Grazia Deledda, definita la «meno liberty», la libertà ha il sapore della tradizione: è «rivolgendosi al vecchio, alle leggi dell'antico e del conosciuto che la ragazza nuorese escogita il suo piano di affrancamento» (p. 12). Distante dalle lezioni d'indipendenza che la Kuliscioff impartiva ad alcune sue coetanee, la Deledda, autodidatta radicale, si fa portatrice di una libertà *sotterranea ed esplosiva* «che nessuno le aveva insegnato» (p. 44).

Per Ada Negri, figlia di Vittoria, operaia la cui vita è scarnificata dalle tredici ore di lavoro in fabbrica, la modernità è soprattutto «rivendicazione, la possibilità della protesta» (p. 130). *Affermazione, liberazione e ribellione* sono le «parole-trincea», le «parole-salvezza» con le quali la Rasy cerca di ricostruire la «storia della passione solitaria» (p. 134) della poetessa lodigiana.

L'impetuosa e virile Matilde Serao, insensibile quanto critica nei confronti delle lotte per l'emancipazione femminile, rintraccia il nuovo in «ciò che non si è avuto»: l'invidia sarà il sentimento dominante la sua intera esistenza. Un'invidia benevola, intesa come il tentativo di «impadronirsi di quello che non ha, la ricchezza, lo stato sociale, le buone maniere, la cultura, la politica» (p. 230).

Nate tutte a ridosso del 1861, colpisce il comune disinteresse dimostrato per il fenomeno politico italiano. Alla distanza siderale che separa Grazia Deledda dalle vicende post-risorgimentali, si unisce, pur nell'impegno politico, l'indifferenza della Negri, alla quale «dello Stato, del nuovo Stato italiano, della giovane nazione cui appartiene, non gliene importa nulla» (p. 202). Matilde Serao si accosta al «nuovo della nuova Italia» (p. 130) con tono polemico: nel libro che pubblica nell'85, *La conquista di Roma*, la città viene ritratta come luogo di corruzione, ben lontana dai nobili ideali del primo Risorgimento. Si dimostreranno dello stesso avviso altri scrittori, come De Roberto, Pirandello e D'Annunzio.

Fatta eccezione per rarissime parti del testo, l'aspetto politico rimane confinato in uno sfondo pallido e distante. Manifesto appare, invece, l'intento della narratrice di spiare, con un tocco di audacia, le passioni segrete che muovono la vita di queste giovani protagoniste. Seguendo i passi degli amori fallimentari di Matilde e Ada, la Rasy non manca di cogliere anche nel cuore della più tormentata delusione la strada per la conquista della propria affermazione. La vicenda sentimentale della scrittrice sarda, vissuta all'ombra del «rifiuto, dell'abbandono» e «dell'umiliazione» (p. 56) con il giornalista Stanis Manca, è interpretata secondo

un duplice fattore. Da una parte Stanis rappresenta «il teatro amoroso», la «scena dove la passione può consumarsi, al sicuro, lontano dalle interferenze della realtà» (p. 123); dall'altra egli si configura come il nemico, il garante dell'ordine sociale e morale, che Grazia dovrà combattere per essere pienamente se stessa. In uno scenario totalmente differente, anche le scelte affettive di Matilde Serao sono all'insegna di un tentativo di riconquista del sé. La giornalista vede nel rapporto con Edoardo Scarfoglio, passato da detrattore a marito, il «filo che avrebbe potuto guidarla fuori dal labirinto della solitudine» (p. 271).
Oltre a quella amorosa, un'altra passione sembra legare queste vite così diverse per estrazione, educazione e temperamento: il valore dell'arte. La scrittura, sia essa narrazione, poesia o articolo di giornale, sgorga dall'intensità del vivere, dalle corde di un'esistenza attraversata, pur nella frammentarietà degli eventi, dal coraggio dei singoli passi. Molte donne di fine secolo, si ricorda nel testo, utilizzano l'atto di scrivere come «il vertice di una strategia di affrancamento» (p. 12): per le tre scrittrici questo non sarà sufficiente, la parola dovrà nascere dal silenzio, dalla ribellione, dalla drammatica fugacità dell'istante.
Così, se per la Deledda scrivere è un «bisogno fisico» (p. 52), e per Matilde Serao un modo per ristabilirsi, ricollocarsi nell'unico tempo possibile, il presente, per Ada Negri sarà un «semplice atto di giustizia» (p. 198), la protesta necessaria per fare da eco alla «voce materna» (p. 185).
Affascinanti e stimolanti nella loro attualità, i ritratti disegnati dalla Rasy non sono immuni da certe sbavature, presenti, forse, per eccesso di ardore. Quel sentimento di giustizia che porta in vita la Grazia ricamatrice e lettrice di giornali, che ridona alla Serao la vitalità di un coraggio non comune alle donne italiane di fine Ottocento, sembra arenarsi, non completarsi nell'intento descrittivo della musa del neo Partito socialista italiano. La Rasy dimostra clemenza per l'autrice di *Fatalità* e *Stella mattutina*, ritiene queste due opere la parte «meno caduca e più interessante del suo lavoro» (p. 134); ma il colpo che sferra alla «torva signora del regime» (p. 133) è letale. Rendere giustizia dell'assassinio che la donna matura Ada ha compiuto nei confronti della giovane ragazza che era, è lo scopo principale che l'autrice si prefigge. Non è fuori luogo, allora, chiedersi se sottesa a questa posizione non vi sia l'ennesimo torto, dopo la censura di parte della critica letteraria (l'assenza della Negri dalle antologie del Contini, del Mengaldo e del Sanguineti è eloquente), compiuto ai danni di una poetessa troppo presto condannata all'oblio. Sorge spontaneo domandarsi se davvero l'esperienza poetica della Ada matura, segnata dalle vicissitudini di un secolo seminato da contraddizioni e lacerazioni storiche e sociali, sia, come sostenevano molti critici, tra cui Renato Serra, specchio di un decadimento politico-esistenziale, e dunque stilistico. Oppure è lecito, in nome di quella stessa giustizia, acclamata dalla Rasy, ipotizzare un'altra strada, rivisitare con sguardo attento la produzione poetica matura, per scorgervi magari con sorpresa che, pur nella caducità di alcune parti, molte opere si pongono non come negazione, ma compimento, evoluzione dei fervori della giovinezza.
«Non t'ho perduta. Sei rimasta, in fondo all'essere» (*Mia Giovinezza,* dalla raccolta *Fons amoris*, 1946) scriverà la poetessa al culmine della sua maturità, voltandosi indietro a guardare la giovane ventenne del passato.

Alessandro Cinquegrani

Ricciarda Ricorda
La letteratura di viaggio in Italia
Brescia
La Scuola
2012
ISBN: 978-88-350-2961-8

«Non vi è dubbio» – si legge nelle prime pagine di *La letteratura di viaggio in Italia* – che l'odeporica «si presenti come genere dai confini difficilmente identificabili, tra letteratura e discorsi altri, che contenga sempre anche elementi extraletterari, e che dunque si prospetti come genere mutevole, poco prescrittivo, poco codificato e poco codificabile» (p. 15). Ricciarda Ricorda sceglie di occuparsi in questo volume di un genere tanto sfaccettato senza cercare di eluderne la complessità, ma anzi accettandola, e di mettere ordine sui diversi aspetti e testi che la contraddistinguono. Così il volume si presenta come un saggio articolato ma chiaro grazie alla sua struttura rigorosa. Si compone infatti di tre parti, una trattazione metodologica e storico-critica, una antologia di testi e una bibliografia ragionata.
La prima parte propone un'ulteriore articolazione: il primo capitolo, intitolato *Il viaggio e la scrittura*, affronta infatti le principali questioni teoriche relative alla natura del viaggio, all'identità del viaggiatore, alla necessità del racconto; gli altri invece procedono in ordine cronologico e coprono l'intera fascia temporale affrontata nel testo, che va dal Settecento ai giorni nostri. Si comprende innanzitutto la scelta di iniziare il percorso soltanto nel XVIII secolo, benché il viaggio e il suo racconto abbiano radici antichissime che probabilmente si perdono nella memoria (ma hanno in Gilgamesh e Odisseo, eroi forzati al viaggio, e in Pausania col suo viaggio di conoscenza, archetipi fondamentali): poiché è possibile rilevare «nel periodo tra il 1680 e il 1715 una fondamentale svolta nei paradigmi culturali con il passaggio dalla psicologia della stasi, della stabilità, a una nuova esigenza di *mouvement*, di movimento» (p. 30). Stagione prolifica fu il Settecento anche da questo punto di vista, una vera e propria «società dei viaggiatori» (p.31) in cui si spostavano figure d'estrazione sociale ed economica diversa, per le più varie ragioni, e tra esse anche, con un ruolo importante, le donne. Anche le forme della scrittura in questo periodo si adeguano alle diverse identità e inclinazioni dei loro autori, e divengono altrettanto varie ed eterogenee, sperimentando generi espressivi innovativi.
All'inizio dell'Ottocento la situazione storica obbliga invece ad una riduzione degli spostamenti. La letteratura odeporica ne risente necessariamente, lo sperimentalismo settecentesco si spegne e si assiste ad una relativa stagnazione del genere. Si accentua piuttosto «la dimensione "microgeografica"» (p. 43), che riguarda cioè spazi limitati e vicini. È col Risorgimento che il viaggio, e soprattutto il viaggio in Italia, diviene un'esigenza anche politica, e dopo l'Unità si assiste ad un tentativo di costruire una nazione anche dal punto di vista socio-culturale attraverso il viaggio conoscitivo nello Stivale. Toni e accenti diversi sono quelli che caratterizzano ad esempio uno Stoppani e un De Sanctis, ma simili sono i moventi. Il secondo Ottocento è anche il periodo in cui compaiono nomi molto importanti dell'odeporica italiana come quello di De Amicis, il primo ad addentrarsi in una prospettiva coloniale.
Nel periodo tra le due guerre la letteratura di viaggio si intreccia con la scrittura giornalistica, con la nascita dell'elzeviro e con i rischi connessi alla bella prosa che ne derivava. È certo però che il mondo esplorato sembra ampliarsi: si scrive di Italia e di Europa, ma anche di Africa, America, Russia, Cina e Giappone. Nel corso del Novecento, questo processo si accentua sempre più, acquista più forza, si articola ulteriormente e quasi sfugge ad ogni controllo. Scorrendo le pagine del volume, si trovano qui i nomi più illustri della letteratura italiana, da Gadda a Montale, Carlo

Levi, Pasolini e Moravia, Parise, Manganelli, Arbasino, Celati e molti altri: come se la letteratura di viaggio fosse anche una specola privilegiata per guardare l'intera storia letteraria italiana.
Tutta la seconda parte del libro è, come detto, antologica, e ha una struttura molto diversa dalla precedente ma altrettanto affascinante: i testi sono infatti disposti secondo la loro appartenenza ad un'area geografica, e solo all'interno di quella determinata area, sistemati in maniera cronologica. Ne risulta una vera e propria mappa geografica della memoria e del racconto, un cosmo di parole, che dall'Italia disegna direttrici verso l'intero globo terrestre. E le parole e gli sguardi dei vari autori si sommano e si incrociano nel tempo, creando panorami inattesi, tutti puntualmente preparati dagli ampi cappelli introduttivi ai testi in grado di cogliere sfumature di senso o di tono. Si vedono nascere e crescere personaggi, sostituirsi, nascerne degli altri, e si capisce come una nazione sia una somma di persone e di immaginari e come, attraverso lo sguardo dell'altro, l'io progressivamente si definisca. L'Italia e l'Europa, ma anche l'America di Soldati o Calvino, l'Africa di Ungaretti o di Bianciardi, l'Oriente di Gozzano, Fortini e Malerba, sono nazioni e continenti di questa mappatura di parole, di questa affascinante geografia umana.
Infine ha un ruolo nodale la bibliografia: non si tratta di una bibliografia completa ma selettiva e ragionata, così da essere più immediatamente fruibile dal lettore, che altrimenti potrebbe perdersi tra molti studi ed edizioni che in anni recenti si sono susseguiti su questi temi. Ci sono testi teorici, italiani e stranieri, e volumi monografici sui singoli autori. Un *vademecum* indispensabile per destreggiarsi in una selva di libri oramai molto fitta.
Dalla complessità si giunge all'ordine, senza scorciatoie, ma con un metodo rigoroso. *La letteratura di viaggio in Italia* si propone come un sunto e un punto di svolta, innanzitutto per l'autrice che ha alle spalle pluriennali studi ed edizioni sul tema (declinato soprattutto – ma non solo – al femminile come in *Viaggiatrici italiane tra Settecento e Ottocento. Dall'Adriatico all'altrove*, Bari, Palomar, 2011 o nell'edizione di *Rimembranze di un viaggetto in Italia scritte da una signora siciliana* di Cecilia Stazzone de Gregorio) e ha già avviato proficue indagini sulla scrittura delle migrazioni; ma anche un sunto e un punto di svolta che possono riguardare tutti, in un'epoca in cui il viaggio tradizionale è depotenziato dalla facilità degli spostamenti e dal turismo di massa, e sempre più emerge l'esperienza del viaggio di migrazione, dell'esodo, della diaspora forzata. Temi, questi, di bruciante attualità che ricadono anch'essi nel variegato insieme del racconto di viaggio: «sono proprio l'elasticità e la versatilità che da sempre gli competono, la sua capacità di aprirsi a generi diversi e di contaminare realtà e invenzione, la sua disponibilità potenzialmente polifonica, a consentirgli di ridare forza alla narrazione e garantirle la possibilità di continuare a svolgere, anche nel nuovo millennio, la sua funzione conoscitiva» (p. 100).

Caterina Verbaro

Amelia Rosselli
L'opera poetica
A cura di Stefano Giovannuzzi
Milano
Mondadori
2012
pp. 1609
ISBN: 978-88-04-60485-3

Emmanuela Tandello, *La poesia e la purezza: Amelia Rosselli*
Cronologia, a cura di Silvia De March e Stefano Giovannuzzi
Nota all'edizione, a cura di Stefano Giovannuzzi
Variazioni Belliche, a cura di Francesco Carbognin
Serie Ospedaliera, a cura di Stefano Giovannuzzi
Documento, a cura di Stefano Giovannuzzi
Primi Scritti, a cura di Chiara Carpita
Impromptu, a cura di Gabriella Palli Baroni
Appunti Sparsi e Persi, a cura di Gabriella Palli Baroni
Diario Ottuso, a cura di Stefano Giovannuzzi
Sleep. Poesie in inglese, a cura di Emmanuela Tandello
Poesie non riunite in volume, a cura di Francesco Carbognin e Stefano Giovannuzzi
Traduzioni e autotraduzioni, a cura di Stefano Giovannuzzi
Interventi in margine alla poesia, a cura di Stefano Giovannuzzi
Notizie sui testi, a cura di Francesco Carbognin, Chiara Carpita, Stefano Giovannuzzi, Gabriella Palli Baroni, Emmanuela Tandello
Bibliografia, a cura di Francesco Carbognin
Indice dei titoli e dei capoversi

Lungamente atteso da studiosi e lettori di Amelia Rosselli, il Meridiano che ne raccoglie l'opera, e ne sancisce insieme la definitiva consacrazione tra i maggiori poeti del secondo Novecento, corona una lunga e proficua stagione di studi critici apertasi dopo la scomparsa della poetessa, nel 1996. Negli ultimi quindici anni si è assistito a una crescita esponenziale dell'attenzione critica per la poesia della Rosselli, tanto che sono oggi ormai numerose le monografie, le miscellanee, i saggi che ne indagano analiticamente il peculiare sistema espressivo fondato sul principio della serialità e della variazione, il tessuto intertestuale modernisticamente declinato nel riuso dei frammenti, la controversa ricerca metrica che tenta strade divergenti dal versoliberismo novecentesco.
L'accresciuta frequentazione critica della poesia della Rosselli ha fatto emergere l'esigenza di stabilire un corpus testuale più congruo e più completo rispetto alla precedente edizione garzantiana (A. Rosselli, *Le poesie*, a cura di E. Tandello, Prefazione di G. Giudici, Milano, Garzanti, 1997), ma anche quella di poter contare su una documentazione meno episodica delle vicende e dei percorsi intellettuali, che agevoli una più certa comprensione del metodo di lavoro e del nesso autobiografico connesso a questa esperienza poetica. Il volume dei Meridiani, curato da un'équipe di studiosi e ottimamente coordinato da Stefano Giovannuzzi, risponde perciò a una finalità duplice: accanto alla ridefinizione di una più esatta lezione testuale, a essere pienamente revisionata e focalizzata è l'immagine stessa dell'autrice, fin qui velata da un complessivo e fuorviante ambiguamento mitografico.
La ricca *Cronologia*, curata da Giovannuzzi e da Silvia De March, costituisce la più completa biografia ragionata e documentata della Rosselli, e fornisce perciò le coordinate d'ora in poi

imprescindibili per i futuri studi rosselliani. Costruita mediante il ricorso mirato a una messe considerevole di interventi, interviste e documenti epistolari, la *Cronologia* utilizza selettivamente i documenti, ricostruendo non solo i percorsi biografici, ma l'ordine e la *ratio* della scrittura, delle relazioni, delle influenze. Particolarmente rilevante appare in questo percorso ricostruttivo il ricorso all'epistolario inedito, conservato insieme a tutte le altre carte rosselliane presso il Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia, tra Amelia e John Rosselli, il fratello maggiore che sempre rappresenterà per lei la figura essenziale di riferimento e di sostegno materiale e psicologico. Fin dagli anni del suo trasferimento in Italia, al fratello Amelia racconta, con dovizia di particolari, i propri progetti intellettuali, le letture, l'attività letteraria e musicale, i rapporti col contesto culturale ed editoriale. L'estraneità di John, docente di Storia del Risorgimento all'Università di Sussex e da sempre radicato in Inghilterra, all'ambiente italiano, determina nei documenti epistolari una prevalente tonalità esplicativa e una meticolosa precisione informativa, ben finalizzata nella *Cronologia* a ricostruire la trama del vissuto rosselliano. Ugualmente importante per delineare il tessuto biografico e creativo è poi il ricorso alle tante interviste della Rosselli, spesso disperse in riviste anche poco note e di difficile reperibilità, specie negli anni Ottanta e Novanta. Cosicché complessivamente questa operazione ricostruisce quello che Emmanuela Tandello, nella ricca introduzione al volume, definisce «lavoro di autocostruzione» (ivi, XIV) della Rosselli, restituendone un ritratto più articolato e consapevole, ad esempio attraverso il racconto documentato delle molteplici e contorte trattative editoriali e delle vicende compositive delle diverse raccolte.

In tal senso la *Cronologia* rappresenta anche un forte supporto alla scelta fondamentale e davvero innovativa dell'edizione, quella di un nuovo ordinamento nella successione delle raccolte rosselliane, che viene qui definito in base alla loro prima apparizione in volume piuttosto che alla cronologia della stesura. Si tratta di una scelta filologica e critica importante, perché ricolloca il testo nell'ordine concreto del sistema letterario, connettendolo a fenomeni di ricezione e di canonizzazione, e sottraendolo invece all'astratta sequenza della scrittura privata. Tale ordine di edizione ci informa inoltre della strategia di costruzione dell'immagine autoriale, e produce in ultima analisi una profonda riformulazione della vicenda poetica di Amelia Rosselli. Si pensi infatti che, in base a tale criterio, la raccolta plurilingue e ipersperimentale *Primi Scritti*, composta negli anni Cinquanta ma pubblicata solo nel 1980 presso Guanda, che apriva il volume delle *Poesie* garzantiane del 1997, viene retrocessa quasi a un ruolo di laboratorio poetico giovanile. Allo stesso modo *La Libellula*, poemetto scritto dalla Rosselli nel 1958 ma pubblicato in volume, in forma variata, solo nel 1969 insieme a *Serie Ospedaliera*, riassume la sua postazione originaria, di contro a quanto accadeva nell'*Antologia poetica* curata da Spagnoletti per Garzanti nel 1987, che estrapolava e poneva il poemetto in posizione incipitaria, manipolando di fatto il suo ruolo di tramite tra *Variazioni Belliche* e *Serie Ospedaliera*. La scelta editoriale di Giovannuzzi assegna al contrario la postazione di apertura non alla *Libellula* né a *Primi Scritti*, bensì a *Variazioni Belliche*, uscito per Einaudi nel 1964. Tale opzione conferisce a questa raccolta, insieme alla funzione di testo d'esordio ufficiale di Amelia Rosselli, anche quella di paradigma poetico su cui tutta la ricezione rosselliana andrà da lì in poi orientandosi.

Il nuovo ordinamento dei testi ha come risultanza critica essenziale quella di assumere i primi anni Sessanta come il periodo di essenziale individuazione della poetica rosselliana. Si tratta del momento in cui si costruisce lo specifico espressivo di questa poesia, anche in contrasto dialettico con la coeva Neoavanguardia, con la quale la Rosselli intratterrà rapporti di cordiale diffidenza puntualmente ricostruiti nella *Cronologia*. Oltre alla pubblicazione di *Variazioni Belliche*, avallata da una nota critica di Pasolini che funzionerà per anni come paradigma della ricezione rosselliana (*Notizia su Amelia Rosselli*, in «il menabò», 6, 1963, pp. 66-69), risale infatti a questo stesso periodo anche il saggio *Spazi Metrici*, pubblicato originariamente come «Allegato» di *Variazioni Belliche*, in cui l'autrice definisce la propria poetica come postulata fuoriuscita dal versoliberismo novecentesco, «una metrica non neoclassica ma postclassica» (da una testimonianza riportata in *Cronologia* cit., LXXXII), elaborando l'idea di una forma-cubo del testo poetico e di una

«universalità dello spazio unico» (Rosselli, *Spazi Metrici*, in *L'opera poetica* cit., p. 186), in base al quale, come scrive la Rosselli, «nello stendere il primo rigo del poema fissavo definitivamente la larghezza del quadro insieme spaziale e temporale; i versi susseguenti dovevano adattarsi ad egual misura, a identica formulazione» (ivi, p. 187). Uno dei tanti meriti del volume è quello di documentare come tale teoria dello spazio poetico continui a determinare per molti anni ancora l'autopercezione rosselliana del proprio specifico espressivo, se è vero che i suoi tentativi di pubblicazione dei testi in carattere dattilografico, ovvero non tipograficamente differenziato, continueranno, sebbene con scarso successo, ben oltre l'edizione del 1969 di *Serie Ospedaliera* in facsimile dei dattiloscritti, e se è vero che la Rosselli continuerà ad affermare questa teoria dello «spazio non […] infinito, bensì prestabilito" (*Incontro con Amelia Rosselli sulla metrica*, ivi, p. 1252) ancora nel 1988, in un importante intervento presso il Laboratorio di poesia di Pagliarani (ivi, pp. 1239-1260). L'idea di un'operazione poetica a fondamento razionale, e dunque ben lontana dal cliché irrazionalista del «lapsus» linguistico prospettato da Pasolini, ricorre in molte delle testimonianze rosselliane riportate nel volume: non a caso, per spiegare la fondatezza semantica del proprio tessuto verbale, Amelia comporrà nei primi anni Sessanta anche due «glossarietti», *Glossarietto esplicativo per «Poesie 33»* e *Glossarietto esplicativo per «Variazioni 123»* (cfr. *Cronologia* cit., LXXXIII). In diverse lettere al fratello riportate nella *Cronologia* emerge questa sua ambizione realistica e l'irritazione per il giudizio pasoliniano: «se devo essere "incasellata" sarebbe forse meglio se fossi presentata dai cosiddetti "realisti"» (ivi, LXXXVI); «Quanto a "Mistero" e "Nevrosi" e "Mito dell'Irrazionale" […] io avrei parlato piuttosto del "Mito del Razionale"!» (ivi, LXXXVII). Anche questa pretesa e asserita razionalità della propria operazione espressiva – uno sperimentalismo a tensione razionale, ben diverso dalla koinè neoavanguardista – risulta essere un'altra costante di quella sempre tentata autoindividuazione poetica che il Meridiano aiuta a ricostruire; tanto che, ancora nell'intervento del 1988 sulla metrica, la Rosselli affermerà che la poesia deve «rompere la barriera tra conscio e inconscio. […] L'arte supera la problematica del trauma o dovrebbe farlo o almeno in parte» (*Incontro con Amelia Rosselli* cit., ivi, p. 1255).
Tra i tanti punti di forza di questa edizione bisogna inoltre segnalare la prima ricostruzione completa della costellazione delle poesie in inglese, lungo e complesso capitolo della vicenda poetica rosselliana ancora in buona parte da esplorare criticamente: accanto alla sezione *Sleep. Poesie in inglese*, che riproduce l'edizione garzantiana del 1992 curata da E. Tandello, trovano qui spazio trentotto componimenti esclusi da *Sleep* (in *Poesie non riunite in volume*, ivi, pp. 1051-1125), con traduzione lineare di Tandello, che la Rosselli aveva invano tentato di pubblicare con l'editore Mancosu insieme a *Impromptu* nel 1993 (si vedano le *Notizie sui testi. Impromptu*, ivi, pp. 1415-1434), e dieci poesie con traduzione d'autore nella sezione *Traduzioni e autotraduzioni* (ivi, pp. 1198-1201). Significativo appare l'aver focalizzato per la prima volta nel volume tale attività di traduttrice di Amelia Rosselli. Se è vero infatti che la poesia della Rosselli rivendica a sé un forte carattere dialogico e intertestuale, la pratica della traduzione, accanto all'attività saggistica ugualmente antologizzata nel volume (si veda la sezione, che poteva forse essere più ampia, *Interventi in margine alla poesia*, pp. 1203-1260), testimonia e documenta una personalità teorica ricca, complessa e mai piegata alla convenzionalità. Non a caso gli autori che la Rosselli sceglie come propri interlocutori intellettuali – da Scipione a Sandro Penna, da Lorenzo Calogero a Sylvia Plath – sono tutti segnati da un'identità espressiva peculiare. Dietro il dialogo intrattenuto dalla poetessa con i tanti autori convocati in vario modo sulla sua pagina, è facile riconoscere uno stigma autoproiettivo che è bisogno di confronto e di differenziazione, ovvero strumento essenziale di quella lunga, junghiana operazione di individuazione di cui si è parlato, e che molto può ancora dirci sull'esperienza poetica di Amelia Rosselli. Il lavoro di interpretazione di questa poesia sarà certamente sollecitato in molteplici direzioni dalla fondata ricognizione compiuta da questo Meridiano.

Stefano Giovannuzzi

Amelia Rosselli
Locomotrix, Selected Prose and Poetry of Amelia Rosselli. A Bilingual Edition
Edited and translated by Jennifer Scappettone
Chicago and London
The University of Chicago Press
2012
ISBN: 978-0-226-72883-4

La serie delle traduzioni di Amelia Rosselli in inglese non è sterminata. Se si esclude la versione integrale (ma solo delle poesie: curiosamente il volume non include *Spazi Metrici*) di *Variazioni Belliche – War Variations* – a cura di Lucia Re e Paul Vangelisti, uscita nel 2005, *Locomotrix* è l'unica antologia che offra ad un pubblico di lingua inglese uno spaccato completo dell'opera rosselliana. L'introduzione, ricca e articolata, ricostruisce la fisionomia complessiva della scrittrice e delle prospettive critiche più recenti: la rilettura all'insegna della ricomposizione del trauma si inserisce consapevolmente sulla linea interpretativa proposta da Cortellessa e Casadei. Scappettone ha però anche indagato di prima mano sui documenti inediti, in particolare sul carteggio con il fratello John Rosselli, a cui molto opportunamente fa riferimento e di cui offre degli *specimina* anche fra i testi. È indubbio che proprio attingendo ai carteggi il nodo controverso dei legami famigliari – non solo quello con il padre e con la madre – acquista notevole spessore. Per il lettore di lingua inglese (ma non solo per lui) risulta importante anche l'apparato di note, che spesso orienta sulle scelte traduttive, tentando di chiarire gli innesti che regolano i processi generativi della lingua poetica. Peraltro le scelte traduttive di Scappettone non sono sempre scontate e allineate; basti pensare al titolo inglese di *Variazioni Belliche*: *Bellicose Variations* a colpo d'occhio più pertinente di *War Variations*. Questo non vuol dire che le traduzioni siano sempre felici (non mancano fraintendimenti, inevitabili con testi così impervi), ma sovente il testo viene ben restituito in inglese, e in una lingua che non è meramente di servizio.
Locomotrix è dunque uno strumento utile per la conoscenza della Rosselli. Qualche perplessità nasce invece dalla successione dei testi antologizzati, secondo un criterio cronologico di composizione, e per di più non univoco, che si rivela subito in palese difficoltà – e non soltanto per la parte antologica, perché i riflessi di questa impostazione trapelano un po' anche nell'introduzione. Malgrado la disponibilità dei documenti che chiariscono come la distanza fra data di composizione e data di stampa non sia un fatto neutro – è il caso dei *Primi Scritti* e dei testi anteriori a *Variazioni Belliche* –, Scappettone inizia la sezione *Poems in Italian* con un pezzo estratto appunto da *Primi Scritti, Prime Prose Italiane*, che però ha visto la luce solo nel 1980. E ancor più contraddittoria risulta subito dopo la presenza di alcuni pezzi estratti da *Palermo '63*: anche trascurando la data effettiva di pubblicazione, 1970, le poesie nascono intorno al primo convegno del Gruppo 63, a tutti gli effetti sono posteriori a *Variazioni Belliche*, che è un libro a quella data ormai definito. In *Locomotrix* i pezzi di *Palermo '63* invece precedono *Variazioni Belliche* (ma perché la data di stampa è 1964?). L'ambivalenza di una scelta del genere, cronologica, ma solo parzialmente, è ancora più evidente con *La Libellula*, che reca la data simbolica del 1958, ma viene pubblicata in rivista nel 1966 e quindi in volume come prima sezione di *Serie Ospedaliera* (l'uscita in rivista è solo un'anticipazione di quella in volume). Staccarla come fa Scappettone dal suo contesto funzionale prima che editoriale, ripropone a distanza di ben quindici anni la lettura distorta dell'opera della Rosselli che emergeva dall'edizione delle *Poesie*, messa in piedi un po' frettolosamente per Garzanti nel 1997. Come sappiamo dalle lettere il testo della *Libellula* del 1958 è un dattiloscritto di 100 pagine: quello a cui approda Amelia Rosselli nel corso degli anni Sessanta è di 20, ulteriormente ristretto a sedici in volume. Fa perciò una strana impressione vedere di nuovo *La Libellula* collocata prima di *Poesie* (la sezione iniziale di

Variazioni Belliche), dal momento che – ma la prima a generare la confusione delle date è la Rosselli stessa – viene scritta dopo le *Poesie* e rappresenta un'ipotesi di organizzazione metrica che segna il trapasso fra la metrica libera delle *Poesie* e quella chiusa delle *Variazioni*. Ma c'è di più: il lavoro di riduzione condotto sulla *Libellula* è probabilmente effetto dell'idea di spazio poetico definita nelle *Variazioni* e in *Spazi Metrici*. Il *Chinese scroll*, la forma chiusa elaborata nella *Libellula* – come la stessa Rosselli dichiara a più riprese – non è la stessa delle *Variazioni*, che aspira al quadrato. In ogni caso *La Libellula* che abbiamo sempre letto è costruita con materiali estratti, in larghissima parte, dal poemetto scritto nel 1958, ma il montaggio è posteriore a *Variazioni Belliche* e coevo alla formazione di *Serie Ospedaliera*. Nelle note Scappettone parla del processo di elaborazione del poemetto dopo il 1958, ma solo in margine ad una scheda che si apre con la definizione di «early italian poem» (p. 291).
La ricombinazione artificiale dei testi sortisce esiti che si comprendono poco nella sezioni che seguono *Poems in Italian*. Ad esempio in *Between Languages*: l'accostamento di testi da *October Elizabethans* (1956), *Diario in Tre Lingue* (1955-56), *Sleep* (1955-1966) mescola carte che non andrebbero mescolate e finisce per limitare il valore e l'autonomia di *Sleep*. L'osservazione inversa nasce invece dalla dissociazione di *Spazi Metrici* dalla sua sede oggettivamente naturale: *Variazioni Belliche* (*Locomotrix* lo colloca nella sezione *Poetics*). Una scelta del genere finisce per assolutizzare *Spazi Metrici* come la poetica di Amelia Rosselli *tout court* piuttosto che come la poetica di *Variazioni Belliche*. È ben vero che in più circostanze la Rosselli ha inteso presentare la sua metrica come costante e invariabile dopo la scoperta della forma chiusa: una posizione legittima, se assunta dall'autrice, non altrettanto ovvia e scontata per il critico. È del resto evidente – malgrado le dichiarazioni di segno opposto – che il sistema sta già cambiando pelle in *Serie Ospedaliera* e l'ha cambiata effettivamente nel corso della lunga gestazione di *Documento*. Il «verso sfracellato» di cui la Rosselli parla per le poesie più recenti di *Documento*, dove la forma metrica chiusa sembra essere definitivamente saltata, è un modo per tenere insieme entro una cornice unitaria stagioni molto distanti e divergenti della sua poesia.
Il rischio che si avverte nel lavoro di Scappettone è di ridurre a sistema monolitico – prestando eccessiva fiducia al fatto che le parole della Rosselli corrispondano alla realtà più che ai desideri – un'opera molto più controversa e variegata nel suo percorso storico e genetico.

Cristina Ledda

Francesca Santulli
Montalbano linguista. La riflessione metalinguistica nelle storie del commissario
Milano
Arcipelago Edizioni
2010
ISBN: 978-88-7695-446-7

«TRAGEDIATURI. Chi fa tragedie, ma non nel senso di tragediografo o drammaturgo. La traduzione letterale sarebbe questa […]. Dalle mie parti […] "tragediaturi" significa tutt'altra cosa: è propriamente chi organizza beffe e burle, spesso pesanti, a rischio di ritorsioni ancora più gravi» (A. Camilleri, *Il gioco della mosca*, Palermo, Sellerio, 1995, pp. 82-83). Questo è quanto si legge nel *Gioco della mosca*, piccola raccolta di «storie cellulari», così definite dallo stesso autore, di racconti popolari, bozzetti di un'epoca passata, aneddoti che popolano la memoria del Camilleri bambino e dal quale il Camilleri scrittore attinge come da un diario degli anni trascorsi in Sicilia. Il tragediatore riveste un ruolo narrativo primario nelle storie dello scrittore siciliano. È al contempo narratore e protagonista di ogni storia (N. La Fauci, *L'allotropia del tragediatore*, in A. Buttitta, a cura di, *Il caso Andrea Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, 2004, p.161), sempre presente nelle vicende, indossa i panni del raccontastorie attraverso i quali può incantare il lettore/ascoltatore. Tra il lettore e il tragediatore si stringe «un "patto" implicito» (S. Demontis, *I colori della letteratura. Un indagine sul caso Camilleri*, Milano, Rizzoli, 2001, p. 23): l'uno si impegna a seguire l'altro attraverso le sue narrazioni comiche e grottesche caratterizzate da un'espressione linguistica del tutto originale, e l'altro si impegna a rendere quell'espressione accessibile. Questo senso di responsabilità accompagna costantemente il tragediatore, che «si racconta, racconta i suoi personaggi, riflette sulle loro storie, riflette sulla propria storia, la glossa, la giudica, la confronta» (p. 13). Ma ciò su cui il tragediatore si sente in dovere di riflettere è la lingua, quell'espressione che lo identifica e rende riconoscibile la sua voce, e di riflesso quella del suo autore. Camilleri è consapevole di aver arricchito le sue storie di teoria della letteratura, e soprattutto di teoria della lingua: «riflette esplicitamente sulla lingua, manifesta intenzioni, commenta i risultati […]. Parla di lessico e di semantica, di modalità e di forza pragmatica, di varietà di lingua e di generi testuali, di diglossia e di commutazione del codice» (p. 14). Gli strumenti usati non sono propriamente quelli di un linguista di professione ma di un «parlante (auto)cosciente» (N. La Fauci, *L'italiano perenne e Andrea Camilleri*, in N. Maraschio, T. Poggi Salani, a cura di, *Italia linguistica anno mille. Italia linguistica anno duemila*, Atti del Congresso internazionale di Studi della Società di Linguistica Italiana, Firenze 19-21 ottobre 2000, Roma, Bulzoni, 2003, p. 337). Il risultato è una lezione di linguistica tenuta dal tragediatore-insegnante che sfrutta «l'originalità e l'efficacia del proprio strumento espressivo» (p. 14) per rendere i concetti basilari delle scienze del linguaggio più chiari e interessanti agli occhi/orecchie del profano. Le riflessioni linguistiche e le note metalinguistiche abbondano soprattutto nei romanzi e nei racconti che hanno come protagonista il commissario Montalbano. E proprio al protagonista dei gialli appartiene la maggior parte degli approfondimenti linguistici scaturiti dalle relazioni con gli altri personaggi. Non mancano però i commenti dei personaggi secondari o di passaggio, come anche quelli del narratore-tragediatore, «che riporta il pensiero dei suoi personaggi, ma può anche lasciarsi andare e far propria una glossa, una digressione sulle forme espressive che lui stesso ha scelto, mescolato, inventato» (p. 15).
Il libro di Francesca Santulli raccoglie una selezione di commenti metalinguistici dei romanzi gialli, dalla *Forma dell'acqua* a *La caccia al tesoro* (includendo anche le raccolte di racconti), selezionati e raggruppati in sei sezioni: codici, lingue, varietà, parole, lingua in uso, gioco. Gli esempi, suddivisi nei nuclei di riferimento, sono accompagnati da commenti sintetici ma concisi e incisivi,

che introducono le problematiche linguistiche affrontate con grande originalità dal tragediatore, il quale di volta in volta veste i panni del linguista.
La ricerca dei commenti metalinguistici prende il via dall'analisi del codice. Il compito primario del commissario è la risoluzione di indizi che mirano a ricostruire il reale andamento dei fatti. Lo scopo dell'indagine è la decodifica dei segni, e Montalbano non solo ne riconosce l'importanza, ma è in grado di individuare la problematica semiotica che sta alla base. Per capire i segni è necessario essere a conoscenza del codice, senza il quale «i segni restano apparentemente privi di significato, inspiegabili» (p. 21). L'esempio più significativo di un codice di linguaggio è quello adottato dalla mafia. Si tratta di un codice «nella maggior parte dei casi muto, che non parla e non scrive, ma *racconta* con altri tipi di segni» (p. 23). Com'è noto agli affezionati delle storie del commissario, la mafia non ha un ruolo determinante nei romanzi e lo scopo del narratore è riflettere e giocare sull'uso del codice mafioso, anzi dei codici della vecchia e della nuova mafia.
La comunicazione può assumere forme particolari anche quando il codice usato è la lingua. È il caso dei colloqui tra il commissario e la fidanzata Livia, per i quali l'unico mezzo di trasmissione è il telefono. Montalbano soffre per il limite imposto, soffre per la distanza fisica che non gli permette di guardare negli occhi il suo interlocutore, al punto che le parole sembrano assumere significati diversi: «era come se le parole che annavano a circari nello stisso vocabolario, avivano dù definizioni diverse e contrapposte a secondo se le usava lui o se le usava Livia» (p. 27). Un altro ostacolo nella comunicazione tra Livia e Montalbano è il dialetto. Com'è noto, l'espressione linguistica del tragediatore Camilleri è caratterizzata dall'impasto di italiano e dialetto: non si tratta semplicemente di alternanza ma «di una compenetrazione dei due codici» (p. 35). L'ibridazione non è però oggetto dei commenti metalinguistici, l'interesse del narratore non si concentra sul suo stile ma sul repertorio linguistico dei parlanti e sulla variazione linguistica. Le varietà dell'italiano usate da Camilleri non riguardano solo il livello regionale (varietà diatopica) ma si intrecciano con altre dimensioni, «poiché l'alternanza tra gli elementi siciliani e italiani è legata inscindibilmente ai contesti d'uso» (p. 36) (varietà diafasica), alla provenienza sociale e al livello culturale (varietà diastratica). Le note metalinguistiche del narratore sono dunque indirizzate al commento dei tratti dialettali e dell'alternanza dei due codici, con particolare attenzione per i casi di bilinguismo e diglossia. Montalbano, Mimì, Fazio sono personaggi in grado di adattare la lingua o il dialetto alla situazione comunicativa (diglossia): «quanno Mimì era arraggiato assà, parlava in tàliano» (p. 53). Ci sono poi personaggi del tutto monolingui: Adelina, Livia, i questori. La cameriera costituisce uno degli esempi più importanti di parlanti il cui unico codice è il dialetto, un siciliano spesso incomprensibile per la fidanzata genovese come per il lettore, i quali sono messi, di volta in volta, nella condizione di comprendere il messaggio attraverso le glosse, le spiegazioni, i rimandi del narratore. I questori, d'altro canto, sono l'esempio del parlante in grado di usare solo l'italiano e in particolar modo una varietà precisa: «il *legal-burocratese*» (p. 64). Montalbano, come il narratore, è in grado di oscillare all'interno del *continuum* che costituisce l'asse diafasico: dall'italiano colloquiale e informale usato con Livia, Fazio, Mimì Augello, all'italiano maccheronico usato con Catarella, per finire all'italiano formale, ampolloso e burocratico usato con i questori.
La dinamica delle varietà linguistiche diventa più chiara attraverso l'analisi del lessico (luoghi comuni, neologismi, eufemismi e turpiloquio, onomastica e toponomastica), che costituisce l'argomento più frequentemente chiamato in causa nelle note metalinguistiche: «un quarantino parrucchiere per signora, un esemplare standard della specie, che, tra l'altro, era doverosamente garruso (secondo i vecchi vigatesi), frocio (secondo i vigatesi più volgari), gay (secondo le signore che per lui stravedevano)» (p. 113). Camilleri, però, non si limita all'analisi linguistica dei livelli canonici (dal lessico alla sintassi), ma commenta il rapporto tra i testi prodotti dai personaggi e la situazione comunicativa nella quale vengono generati, indaga sull'uso della lingua e le problematiche di tipo pragmatico ad essa collegate, in particolar modo la «coesione interna» e i «riferimenti anaforici», «l'aggancio deittico del testo al contesto» (p. 142).
I numerosi esempi proposti sono la dimostrazione dell'attenzione e della consapevolezza dell'autore per le scelte linguistiche che attraverso i personaggi rende note e commenta per il lettore. La

dimestichezza con la quale utilizza il codice linguistico gli permette di «giocare con la lingua e con la comunicazione, divertendosi e divertendo» (p. 181): si pensi anche solo al personaggio di Catarella. «Le glosse, le note metalinguistiche del narratore e dei personaggi hanno dunque, molto spesso, una precisa funzione di approfondimento, sia nel delineare i caratteri sia nell'individuare le dinamiche più profonde della storia; contribuiscono significativamente alla narrazione, a volte mettendo in luce aspetti altrimenti trascurati, altre semplicemente mostrando il divertimento del narratore» (p. 181).

Marco Dondero

Giuseppe Savoca
Vocabolario della poesia di Giacomo Leopardi. Vocabolario, liste e statistiche
Firenze
Olschki
2010
ISBN: 978 88 222 6057 4

Giuseppe Savoca ha svolto nel corso degli ultimi vent'anni un benemerito lavoro lessicografico dedicato a Leopardi, procurando nella serie degli «Strumenti di lessicografia letteraria italiana» da lui diretta per Olschki le concordanze dei *Canti* (1994), dei *Paralipomeni* (1998), delle traduzioni poetiche (in collaborazione con Novella Primo, 2003), dei versi puerili e delle poesie varie (in collaborazione con Nunziata Saccà, 2007). Lo studioso pubblica ora nella stessa sede editoriale un *Vocabolario della poesia di Giacomo Leopardi* che costituisce «il primo esempio di un nuovo strumento lessicografico» (p. IX): esso infatti rifonde e riorganizza le quattro concordanze precedenti (rispetto alle quali, per motivi di spazio, purtroppo non sono più riportati estesamente i contesti, cioè i versi in cui si trovano i singoli lemmi), e «si caratterizza per una assoluta esaustività lessicografica e per la correttezza e precisione derivanti dall'uso delle tecnologie e metodologie informatiche» (p. X).
Il volume è diviso in due parti fondamentali. La prima (pp. 1-396) contiene il *Vocabolario*, ovvero le concordanze dell'intera produzione poetica leopardiana: ciascuno dei lemmi (esattamente 9.852, per 148.500 occorrenze di parola) è fatto seguire dall'indicazione della classificazione grammaticale, dai dati riguardanti la sua frequenza «assoluta» all'interno di ciascuna delle quattro opere (o raccolte di opere: *Canti*, *Paralipomeni*, *Puerili e poesie varie*, *Traduzioni*) e poi all'interno dell'intero *corpus*, della sua frequenza «relativa» («equivalente al rapporto percentuale tra la frequenza stessa e il totale delle occorrenze»), e infine naturalmente dall'indicazione della localizzazione all'interno dei testi.
La seconda parte del volume (pp. 397-517) contiene una nutritissima serie di *Liste e statistiche*, divise in cinque sezioni principali. La prima sezione contiene i *Lemmi specifici e comuni*, ed è suddivisa al suo interno in quattordici liste: le prime quattro presentano il vocabolario «specifico» (ovvero che compare solo in un'opera) delle quattro opere; le successive sei liste raccolgono i lemmi comuni solo a due opere; le ulteriori tre liste presentano i lemmi comuni a tre opere; l'ultima lista contiene i lemmi comuni a tutte e quattro le opere. Le successive quattro sezioni comprendono: una *Lista dei lemmi per categoria grammaticale* organizzata per frequenza decrescente; le *Frequenze dei lemmi e altri dati su lemmi, forme e occorrenze per opera*; una *Lista dei primi 100 lemmi*, ordinati in ordine decrescente di frequenza; e infine un *Quadro statistico* riguardante la distribuzione delle categorie grammaticali.
Non sembra dubbio che sia proprio la seconda parte del volume a costituirne la più spiccata peculiarità: è vero infatti che la parte contenente il *Vocabolario* si segnala rispetto a tutti i precedenti per la precisione e la completezza garantite dall'uso degli strumenti informatici, ma dal punto di vista teorico essa non si discosta dal tradizionale strumento dell'*Index locorum*. Lo stesso Savoca sottolinea invece come il suo principale interesse sia sempre stato quello di utilizzare le metodologie informatiche per ottenere dati scientificamente fondati che servano però a studiare i testi letterari non solo dal punto di vista quantitativo ma anche da quello linguistico e critico-letterario: da ciò l'imprescindibilità delle *Liste e statistiche* per fornire sostanza fattuale all'attività interpretativa.
L'attività interpretativa è però da Savoca programmaticamente tenuta separata – dal punto di vista editoriale – dalle concordanze vere e proprie, e riservata a paralleli saggi critici (ad esempio uno studio leopardiano, che precede la prima concordanza dei *Canti* ma ne presuppone le risultanze, è

quello dedicato alle *Spigolature leopardiane tra Ungaretti e Montale*, nel suo volume *Parole di Ungaretti e di Montale*, Roma, Bonacci, 1993, pp. 95-108; e molti altri risultati potranno ritrovarsi nei saggi raccolti nella seconda parte del recente *Leopardi. Profilo e studi*, Firenze, Olschki, 2009).
Tale scelta è testimoniata anche nel presente volume, nel quale lo studioso si limita ad accennare «di sfuggita» ad una possibile interpretazione del rapporto tra il lessico dei *Canti* e dei *Paralipomeni* a partire dalle liste di *Lemmi specifici e comuni*: la considerazione dell'alto numero di lemmi nuovi (917 lemmi esclusivi) nei *Paralipomeni* rispetto ai *Canti* «induce a ritenere che con l'opera postuma il Leopardi abbia operato un notevole arricchimento» lessicale, come è confermato anche dal «numero totale dei lemmi di ciascuna opera, che nei *Paralipomeni* (meno lunghi dei *Canti* per quasi 5.000 occorrenze) è superiore a quello dei *Canti* (3.569 contro 3.448), mentre statisticamente ci si aspetterebbe il contrario» (p. XVII).
Altre possibilità di lavoro, a partire dai moltissimi dati interessanti che si possono ricavare dalla lettura, sono direttamente riservate ai fruitori del volume. Fra di esse, ricca di spunti di ricerca mi sembra possa essere l'analisi della *Lista dei primi 100 lemmi* (relativi sia a ciascuna opera sia all'intero vocabolario): lista che ci permette di effettuare riassuntivamente confronti sull'intero linguaggio poetico leopardiano sulla base, come scrivevo sopra, di inoppugnabili dati fattuali. Si prenda il caso dei *Canti*: fra i sostantivi maschili, i tre più utilizzati sono nell'ordine *core*, *amore* e *cielo*; tra i femminili, *vita*, *terra* e *natura*. Da una parte, si potrà notare come tali parole-tema costituiscano una specificità dei *Canti* rispetto alle altre opere (solo *terra* è attestato fra i primi cento lemmi dei *Paralipomeni*, solo *cielo* e *core* nelle traduzioni, solo *cielo, terra* e *cuore* nelle poesie varie). D'altra parte, si dovrà osservare come quelle sei parole attengano ad una costellazione lessicale assolutamente tradizionale nella lirica amorosa, anche in quella più semplice e cantabile (*core, vita, amore*...): indicandoci così per contrasto come a produrre le maggiori novità della poesia di Leopardi sia non l'originalità del lessico ma la straordinaria forza del suo stile e del suo pensiero. Lo dimostra, credo innegabilmente, il dato che quattro dei sei sostantivi (*cor, terra, vita*, *natura*) compaiono nei sedici versi di *A se stesso*, il meno tradizionalmente lirico fra i componimenti leopardiani.

Federico Fastelli

Antonio Scurati
Letteratura e sopravvivenza. La retorica letteraria di fronte alla violenza
Milano
Bompiani
2012
ISBN: 978-88-452-7104-5

Che la stretta contemporaneità ponga più di qualche dubbio sulle effettive condizioni di salute dell'ambito letterario e degli studi che vi gravitano attorno, almeno rispetto alla società in cui esso agisce o dovrebbe agire, è constatazione tante volte ribadita quanto in definitiva poco contestabile. Che essa possa essere pure utile, a volerla assumere come diagnosi, per abbozzare una qualche terapia, resta invece da stabilirsi, poiché non sarà difficile notare una diffusa percezione apocalittica in molti, moltissimi campi di senso, per dirla con Markus Gabriel, di questo inizio millennio: uno *Zeitgeist* pessimistico e distopico che accompagna sviluppi e regressi dell'attuale società occidentale. E quindi: è davvero (solamente) la letteratura ad essere in crisi? Certo, il fatto che la letterarietà sia sconvolta ormai da un pluridecennale processo di svalutazione, di erosione delle proprie funzioni e della propria specificità è dato che spaventa i non pochi operatori culturali impegnati nel settore. E dovrebbe spaventare pure gli altri operatori, quelli, si vuol dire, impegnati in campi differenti. Ma, ed è questo il nodo cruciale che andrà inteso a partire dall'ultimo arduo intervento teorico-critico dello scrittore Antonio Scurati, *Letteratura e sopravvivenza*, di quale definizione di Letteratura stiamo trattando?
Scurati avvia il proprio discorso da un presupposto che potrebbe apparire paradossale, ma che paradossale, a lettura ultimata, non è di certo. Esso, anzi, risulta capace di ribaltare completamente la diagnosi apocalittica che abbiamo ricordato in queste prime righe: «la formazione letteraria di un ventenne», scrive Scurati nell'*Introduzione* – intitolata indicativamente *La dischiusura del campo letterario* –, «è, oggi, integrata in buona parte, se non in parte maggioritaria, dalla fruizione di opere che non sono passate attraverso il medium della parola scritta» (p.14). Il riferimento ad una mutazione di proporzioni epocali relativamente alle modalità di fruizione e alla natura della coscienza letteraria dell'ultimo decennio si accompagna, insomma, alla presa d'atto che tale coscienza resta effettivamente letteraria. Non è questione da poco. Non sarà impossibile, a partir da ciò, mettere ben a fuoco l'obiettivo critico dell'intero volume di Scurati: nel rapporto dialettico tra due visioni opposte del mondo e del senso di esso, e cioè una visione costruita sul trinomio origine/verità/poesia e un'altra che invece fonda sé stessa su quello di inizio/persuasione/retorica, questi intravede in effetti uno scontro tra una definizione di letteratura, per così dire, chiusa, per la quale sarà lo scarto estetico a comunicare significato e valore, e una definizione di letteratura dischiusa, da intendersi invece come una delle forme vitali della cultura umana direttamente connessa all'ambito retorico (p. 29). La nascita della scienza estetica, secondo Scurati, ha corrisposto in qualche modo ad una restrizione dello studio del metalinguaggio retorico, precedentemente riservato al campo complessivo del discorso, sostituendosi ad esso in massima parte. Ciò significa, riassumendo all'osso la dottissima trattazione dello scrittore, che lo studio della letteratura ha privilegiato una serie di valori (l'ordine estetico) che rispondono a certi criteri ideologici, delimitando perciò uno spazio all'interno dello sterminato ambito della produzione dei discorsi umani.
A partire dal saggio di Genette *La retorica ristretta*, Scurati sostiene in sostanza che la poetica ha sostituito la retorica e in qualche modo è divenuta, specie in epoca romantica, il residuo particolare di essa. Tale sostituzione costituirebbe una cesura epistemologica: la nascita della letteratura, in senso moderno, sarebbe quindi una riduzione arbitraria che risponde ad una particolare ideologia per cui al criterio retorico generale si sostituisce quello poetico parziale e si pone il linguaggio

poetico parziale come modello del linguaggio in generale. Da questo momento in poi, tutti i fenomeni discorsivi che eccedono questi criteri non saranno oggetto di studio della letteratura (cfr. p. 85 e sgg.). La retorica, al contrario, ha corrisposto ad un'impresa millenaria di elaborazione della violenza di cui la letteratura sarebbe l'oggetto privilegiato.
Secondo Scurati, è stata l'ideologia modernista, illuministica prima e idealistico-romantica poi, a conferire alla retorica il valore peggiorativo di scienza delle figure del discorso, facendola diventare null'altro che il polo opposto di ciò che è poetico: l'impoetico per eccellenza. Questo ircocervo logico-estetico che risulta dalla fusione di Verità e Bellezza, appunto, eleva ad oggetto del proprio specifico ambito la letteratura poetica e trova nel mito del poeta come uomo artefice e creatore per eccellenza la propria giustificazione pratica. Tuttavia, avverte il critico, «la struttura concettuale della libertà spirituale e poetica è la medesima dell'alienazione sociale, dell'angoscia esistenziale e del nichilismo culturale», laddove, invece, la retorica, che nasce dal presupposto che la verità sia irraggiungibile, si propone, secondo quanto sostiene Blumenberg, come arte dell'apparenza, la quale garantisce all'uomo la sopravvivenza nonostante il deficit di verità. In questo ultimo senso, quindi, la letteratura è connessa alla sopravvivenza della specie umana, proprio a partire dalla paradossale affermazione dell'antropologia blumemberghiana per cui «non è affatto ovvio che l'uomo possa esistere». L'impresa retorica sarebbe quindi antiepistemologica in quanto «assume l'inaccessibilità della verità», antiontologica poiché si fa carico dell'«impraticabilità della realtà come violenza», preistorica o post-storica dal momento che si oppone al concetto di epoca in quanto esso «è consustanziale e cooriginario del concetto stesso di modernità». Al centro del discorso retorico starebbe il *Topos*, il quale «non è solo la costante che unisce il primitivo all'evoluto. È anche l'anello mancante nell'evoluzione che va dall'uomo retorico della tradizione all'uomo retorico della nostra contemporaneità: una catena apparentemente spezzata dall'età della modernità» (p. 53).
Alla definizione di letteratura modernista e metafisica Scurati oppone così quella di *res literaria* come «luogo dei saperi testualmente trasmessi», che resta tale «fintanto che ve li accoglie disponendoli e dispiegandoli topologicamente in un luogo di luoghi» (p. 85). Se si riuscisse a concepire la retorica in maniera nuovamente antinomica rispetto al concetto di violenza, allora lo spazio letterario che essa dischiuderebbe dovrebbe pur corrispondere allo spazio privilegiato in cui «la violenza dell'uomo sull'uomo è sospesa» (p. 140). La *res literaria* attraverso la preventiva rinuncia a ciò che comunemente viene definito sapienza, e sempre tenendo equidistanti e equipotenti i tre cardini su cui essa deve strutturarsi – *movere*, *docere*, *delectare* –, offre la possibilità di «pensare il testo letterario quale principe [dei] dispositivi ultratecnici negli ultimi secoli della storia dell'occidente» (pp. 139-140). Riposa in ciò, in conclusione, il significato profondo che il coraggioso intervento di Scurati – al netto della ricchezza concettuale con cui il suo estensore impreziosisce le già ardue pieghe di un discorso teorico e filosofico relativo ai fondamenti della letterarietà – riserva al campo degli studi letterari. In questo senso – e il dispositivo teorico impiegato implica conseguenze di ordine fondativo – la letteratura è funzionale alla sopravvivenza della specie umana, ponendosi essa come estremo dispositivo retorico della produzione tecnica specifica dell'uomo: il linguaggio, appunto.

Beatrice Alfonzetti

Franco Sepe
Fabrizia Ramondino. Rimemorazione e viaggio
Napoli
Liguori
2010
ISBN: 978-88-207-5019-0
pp. 148

Questo è il primo libro su Fabrizia Ramondino. Un libro che, apparso a due anni di distanza dalla tragica scomparsa della scrittrice napoletana, ne disegna - dopo un numero non trascurabile di interventi, articoli e recensioni di cui l'autore ha tenuto conto - una prima immagine complessiva, anzi il ritratto d'insieme: per questo lo si può chiamare proprio un ritratto. Esso nasce dal progetto di un libro intervista rimasto purtroppo incompleto, di cui il primo e unico lacerto è apparso in «Nuovi Argomenti» del luglio-settembre 2008. In maniera silenziosa, ma incessante, lo sguardo e la scrittura di Fabrizia Ramondino, così lucidi e avvincenti, avevano messo radici, come i sempreverdi, le piante e gli alberi da lei tanto amati e difesi sino al postumo *La via*. Così si spiega l'immediato bisogno di un confronto a più voci fra studiosi e studiose provenienti da tutte le parti del mondo che si sono dati appuntamento, fra il 15 e il 16 gennaio del 2010, a Londra. Gli atti del denso e partecipato seminario *Conference in Memory of Fabrizia Ramondino,* curati da Adalgisa Giorgio sono in corso di stampa. A fine 2010 si è avuto un altro omaggio postumo: il volume di Franco Sepe (critico, poeta, amico berlinese della scrittrice), che s'inquadra nella necessità di un approccio critico di più ampie dimensioni, rispetto a interventi parziali, come merita l'opera dell'autrice.
Coerentemente al taglio di libro ritratto, il percorso critico parte dalla prima isola (Maiorca) dell'itinerario biografico della scrittrice, soffermandosi inizialmente su *Guerra d'infanzia e di Spagna* lì ambientato, che, pubblicato sempre con Einaudi nel 2001 a vent'anni esatti dal folgorante *Althénopis*, costituisce il romanzo «di più ampio respiro e strutturalmente più complesso» di Fabrizia Ramondino (p. 1). Dopo essersi rappresentata più volte sia in maniera diretta che sotto vari travestimenti o controfigure, la scrittrice qui è andata alle radici della vita, narrando di sé, dalla nascita ai sette anni. Per questo Sepe, interessato soprattutto a comporre la figura di Fabrizia Ramondino, ha dato a questo romanzo la funzione d'introdurci nel mondo della autrice, popolato innanzi tutto da isole: fantasmatiche, leggendarie, letterarie o reali. Ovviamente la «Maiorca della scrittrice non potrà, tuttavia, non apparire al lettore come un'isola mitica» (p. 2) che fra le sue tante suggestioni accoglie quelle dell'*Isola di Arturo* di Elsa Morante o di *Tu, mio* di Erri De Luca. Accanto a *Guerra d'infanzia e di Spagna*, romanzo che gioca sulla sovrapposizione fra lo sfondo che fa da preludio alla guerra civile spagnola e «l'infanzia in guerra» (p. 7), il critico ha situato *L'isola riflessa* del 1998, «racconto condotto da un Io maturo in forma parzialmente diaristica» (p.1), il quale si intreccia, come spesso accade nella narrativa dell'autrice, con la storia e l'utopia. Questa volta l'isola è quella di Ventotene che si specchia nell'isolotto di Santo Stefano, entrambi luoghi della memoria storica, dai Borbone al Risorgimento alla Resistenza, e dell'utopia. La scrittura rapsodica punta a «resuscitare i martiri e i perseguiti dal loro oblio» (p. 37) mentre il quaderno si fa emblema della stessa scrittrice cifrata da un disagio esistenziale, anzi da «un vero e proprio malessere psichico» che la spinge a sfidare più volte la morte (p. 31). Analizzando le plurime valenze dell'isola, il critico così sintetizza, in un pezzo particolarmente efficace, la complessità della narrativa della Ramondino, che si costruisce attorno a luoghi dell'anima, ricerche, viaggi, ricordi, ricostruzioni: «In questo continuo andirivieni (reale e immaginario) in luoghi che sono *sempre* anche luoghi dell'anima, risiede la possibilità, insita nella scrittura, di ricreare non solo

un tempo altrimenti perduto, bensì, grazie a un procedimento topico di tipo combinatorio, la stessa vacillante identità della scrittrice» (p. 33).
Il secondo capitolo recupera la progressione ideale della sua narrativa, avviando l'analisi dal romanzo dell'esordio: *Althénopis* dedicato «al passaggio dall'infanzia all'adolescenza» (p. 45). Si comprende dunque come *Guerra d'infanzia e di Spagna* chiuda il cerchio di una narrazione che procede a ritroso e che dopo il romanzo del 2001 non avrebbe più raggiunto questi picchi, come se la mitizzazione della nascita e della primissima infanzia della scrittrice avesse completato, concluso, un'indagine poetica ed esistenziale insieme. Ma tornando al libro di Sepe, esso definisce felicemente la scansione dei capitoli di *Althénopis*, che comprende gli anni 1943-1957, «una sorta di ritrattistica privata» (p. 46). Se indimenticabile è il primo ritratto, quello della nonna, di cui il doppio è la balia Dida di *Guerra d'infanzia e di Spagna*, è vero che «la figura centrale più rilevata del romanzo è la madre» (p. 47). Accanto alle figure gli oggetti, gli interni come il salotto, emblema della decadenza familiare e sociale della famiglia dopo la morte del capofamiglia cui si accenna in sordina. Rispetto alla terza parte, anche Sepe rileva lo «stravolgimento» strutturale e simbolico, con il passaggio alla terza persona e il fronteggiarsi di Madre e Figlia in un conflitto irriducibile che anticipa quello della pièce *Terremoto con madre e figlia* apparsa e rappresentata nel 1994. Napoli fa da sfondo anche al meno fortunato *Un giorno e mezzo* dove l'invenzione prevale «sulla cifra autobiografica – fin quasi a oscurarla» (p. 61); aggiungerei però che questa cifra pur riconoscibile non mi sembra essere la nota dominante dell'opera della Ramondino, se non come proiezione e pulsione, ma mai come esito. Il libro di Sepe, invece, fa dell'autobiografia una pista, slittando dal personaggio dei romanzi alla Ramondino, spesso senza mediazione. Ma come si è detto, questo è un libro ritratto. Il terzo e ultimo capitolo prende le mosse dal suggestivo *In viaggio* del 1995 che insieme alla correlativa raccolta *Star di casa* fissano quasi le due polarità della visione della vita della scrittrice (p. 79), ma anche della sua poetica nomade (p. 82). Di qui il rilievo dato dal critico ai viaggi della Ramondino e ai suoi taccuini: da *Taccuino tedesco* a *Polisario*, diario di bordo dell'esperienza fatta nel Sahara con Mario Martone, a *Passaggio a Trieste*, altro diario di bordo «difficile da catalogare» (p. 121). Né diario, né romanzo esso è «un viaggiare *accanto* alla sofferenza» (134) della malattia mentale che paradossalmente consente a Fabrizia la scoperta della femminilità, quasi una discesa – rispetto all'ascesa verso la Trieste al maschile della giovinezza, popolata da Saba, Svevo e Joyce – fatta di corpi e contatti con le donne che si aggirano nei luoghi dell'ex manicomio Basaglia. Donne che narrano ognuna una propria storia e che hanno trovato ascolto e voce nelle pagine spesso dense di intarsi letterari della scrittrice fattesi invece qui corpo, semplice carne umana.

Eleonora Cardinale

Carlo Serafini
Italo Svevo. Lo scrittore, il critico, il drammaturgo
Roma
Aracne
2012
ISBN: 978-88-548-5557-1

Svevo romanziere? Non solo, anche critico e drammaturgo. Carlo Serafini nel suo volume propone un percorso dove viene presa in esame tutta l'opera dello scrittore triestino. Non si sofferma quindi solamente sui romanzi e racconti, ma ben documenta la produzione saggistica e teatrale, verso la quale da sempre si è rivolta meno l'attenzione degli studiosi. Il libro infatti si articola in tre sezioni, corrispondenti ai tre profili che caratterizzano appieno la figura di Svevo: lo scrittore, il critico e il drammaturgo.
La sezione più ricca è quella relativa allo scrittore, articolata in quattro paragrafi. Il primo prende in esame gli anni della sua formazione, insieme al contesto socio-culturale della Trieste di fine Ottocento, nella quale egli è cresciuto. Vengono ricostruite le letture, gli incontri, le passioni del giovane Svevo, già dedito sin dalla più tenera età alla scrittura e alla lettura. Il secondo paragrafo focalizza l'attenzione sulle questioni critiche. Si inizia con il dibattito riguardo all'ebraismo in Svevo, partendo dal saggio del 1929 di Giacomo Debenedetti, *Svevo e Schmitz*. Le questioni successive riguardano la figura dell'inetto e dell'antieroe, il ruolo della psicanalisi e del monologo interiore, il così detto scriver male di Svevo, l'ironia e la comicità, l'autobiografia e la letteraturizzazione della vita e infine i temi della vecchiaia, della morte e della malattia. Con il terzo paragrafo Serafini dedica un saggio a ognuno dei tre grandi romanzi, *Una vita*, *Senilità* e *La coscienza di Zeno*, mettendo bene in luce i passaggi e i tratti che più caratterizzano queste opere in fatto di novità, di introspezione e quindi di modernità. La sezione si conclude con l'analisi dei racconti, che sono divisi in *Primi racconti (1888-1905)*, *Fase intermedia (1905-1919)* e *Ultima fase (1919-1927)*. Nello stesso paragrafo sono analizzati i cinque frammenti stesi da Svevo tra la primavera e l'estate del 1928 e, infine, il racconto *La morte del gatto*, scritto con tutta probabilità intorno al 1898, ma rimasto inedito fino alla morte dello scrittore.
Lo Svevo saggista è stato molto studiato sia in relazione ai suoi tre romanzi sia per mettere in luce la sua formazione e i possibili debiti. Ad apertura della sezione dedicata al critico, Serafini sente subito la necessità di sottolineare come «la sua critica, di stampo prettamente passionale, di uomo profondamente amante delle lettere e dello scrivere, vive di una vita autonoma e non va letta unicamente per verificare se le opere sono fedeli o meno a ciò che lo scrittore teorizza o pensa della letteratura stessa. Svevo è un critico prettamente intuitivo, di sentimento, lontano dall'uso degli strumenti critici di stampo accademico che non trascura però per nulla il fatto che un libro non è solo una questione di piacere o di emozione, ma è anche una questione di lingua, di struttura, di tematiche. Questo per dire che questi scritti rispecchiano il grado di maturità a cui Svevo era giunto e la vasta gamma dei suoi interessi» (p. 141). La sezione si apre con un profilo del critico, mentre lo studioso dedica due paragrafi rispettivamente alla critica teatrale e a quella letteraria. Ultima questione affrontata è quella relativa ai tanto discussi rapporti dello scrittore con Joyce.
Sullo Svevo drammaturgo sono senza dubbio maggiori gli interrogativi da porsi. Serafini infatti solleva subito una questione rilevante: lo scrittore «è stato molto studiato, soprattutto per quel che riguarda il romanziere, meno per il critico e il drammaturgo, cosa che se è stata più volte deplorata dalla critica stessa che in questo e di questo si è auto accusata, non ha mai saldato fino in fondo il debito. Giunti a questo punto occorre forse chiedersi il perché, senza dover per forza di cose salvare criticamente tutto ciò che Svevo ha scritto. Del teatro si continua a dire che si è imposto e che Svevo drammaturgo ha avuto il posto che avrebbe dovuto avere da tempo, ma sulle scene lo

scrittore triestino non appare, nonostante numerosi tentativi avvenuti con rappresentazioni anche di livello» (p. 11). Alla domanda se Svevo fosse anche un drammaturgo o solo un grande appassionato di teatro che si divertiva a scrivere commedie, Serafini propone una serie di risposte avvalendosi delle principali tesi critiche sulla questione. L'analisi parte dal legame di Trieste con il teatro, per indagare subito dopo quello di Svevo con il teatro. Vengono poi prese in esame le sue commedie, insieme alla fortuna scenica. Nel quarto paragrafo, dedicato alla fortuna critica, Serafini si domanda se a proposito del teatro si possa parlare di un secondo caso Svevo. Infine lo studioso si sofferma sui rapporti del teatro con la narrativa e su quelli con l'ebraismo dello scrittore. A quest'ultimo tema egli dedica un ampio studio sia documentale sia critico, centrato anche sulla presenza nelle commedie sveviane delle caratteristiche della comicità ebraica.
Il lavoro offre dunque una sorta di punto sulla questione Svevo, oggi il romanziere più letto del Novecento. A partire dalla formazione dello scrittore triestino e fino all'ultima sua produzione, Serafini conduce il lettore in un percorso storico-critico ricco di documenti e spunti di riflessione. Merito infatti del volume è sia la ricostruzione negli anni del dibattito critico sui grandi temi sveviani sia il tener conto delle ultime posizioni, anche in ragione delle due grandi edizioni dell'intera sua produzione: i Meridiani Mondadori e l'Edizione Nazionale delle opere.

Guglielmo Pispisa

Walter Siti
Il realismo è l'impossibile
Roma
Nottetempo
2013
ISBN: 978-88-7452-396-2

Fra le molteplici affermazioni degne di nota presenti nel breve e denso saggio di Walter Siti ve ne sono due su tutte che mi paiono cruciali. La prima è un *leit-motiv* che ricorre più volte lungo l'arco del libro: «questo non è un saggio sul realismo ma una bieca ammissione di poetica»; la seconda, più generale e relativa alla cura posta dagli scrittori realisti nella rappresentazione vivida dei dettagli, recita: «L'intensità che si concentra sul dettaglio è la traccia inconscia di una Totalità perduta; l'Assoluto sepolto nel quotidiano è la speranza ultraterrena di chi ha perso la fede». Si tratta nel primo caso di un'indicazione di metodo che forse, come accade spesso nel Siti narratore, è una mistificazione, una falsa pista costruita ad arte; mentre nel secondo caso ci si trova dinanzi all'assunto che racchiude il senso dell'opera.
La chiave di volta sulla quale si regge il discorso di Siti risiede nel concetto di «dettaglio». È l'attenzione nella scelta del particolare descrittivo che distingue l'approccio realista. Perché il dettaglio sia in grado di rivelare un mondo intero, però, esso dev'essere inatteso, lontano dal luogo comune, stupefacente al punto da confondere il lettore e indurlo a credere a ciò che non comprende del tutto, proprio perché non lo comprende. Tale è infatti la vastità del mondo, che chi la osserva dà per scontato di non potere conoscere e riconoscere tutto quel che gli passa sotto gli occhi. Allo stesso modo, il lettore del racconto realista si convince della veridicità di quanto legge proprio in virtù di quella sua mancata comprensione, che gli pare prova della infinita varietà del mondo realisticamente rappresentato. Dalla messe di esempi riportati da Siti si evidenzia che ciò accade a differenti gradi di intensità e di consapevolezza autoriale. Accade per i tipi e le minute cronache dublinesi riferite da Joyce, a noi ignote e ormai incontrollabili, come per i fatti e i personaggi che appaiono nella Commedia, cui Dante fa cenno senza indugiare in spiegazioni poiché si tratta di figure ben note della sua epoca che, sconosciute alla nostra, fungono oggi da altrettanti effetti di realtà; effetti come il barometro del salotto di Madame Aubain, indagato da Barthes nel racconto *Un cuore semplice* di Flaubert, che non ha alcuna funzionalità né d'intreccio né d'illustrazione d'un carattere o di un ambiente, se non quella di significare la propria esistenza nel mondo e, di conseguenza, l'esistenza di quel luogo e di quella storia. Un illusionismo da prestigiatore che talvolta racchiude persino un valore aggiunto simbolico del quale neppure l'autore stesso è sempre consapevole (e ancora una volta Siti, per dar dimostrazione di un siffatto dato non altrimenti dimostrabile, cita la propria esperienza personale relativa alla ricorrenza, evocativa e simbolica quanto involontaria, del nome pasoliniano Stella nel suo ultimo romanzo).
Il confine dunque fra il visibile e l'invisibile non soltanto non viene delimitato dalla tecnica realista ma, a ben vedere, proprio quest'ultima si completa solo quando sfocia nell'irrazionale, ossia in quello che dovrebbe essere terreno di coltura per le tecniche antirealiste e che invece potenzia e incorona il realismo. Un realismo paragonato da Siti a un esperimento scientifico – forse sarebbe meglio dirlo alchemico o comunque proprio di una scienza gotica e ottocentesca *à la* Frankenstein – con il quale il mondo viene secolarizzato per procedere a un suo più raffinato incanto. Lo scrittore, questa scimmia della natura, che ama e odia allo stesso tempo il reale oggetto della sua indagine, ricorre ai propri artifici narrativi come «uno stolto demiurgo che cerca di mimare una Creazione che non conosce»; un tentativo di afferrare l'ineffabile figurandoselo tramite una tecnica di rappresentazione, che Siti, non senza una sprezzatura autoironica, definisce provvisoriamente «realismo gnostico». Ci si inventa l'immagine di una realtà che non si conosce appieno per avere la

prova che essa esista davvero. Un'idea di realismo, questa, che prescinde del tutto dalla mera e pedissequa imitazione del reale, allontanandosi invece il più possibile da ogni stereotipia. Un'idea che si sostanzia piuttosto nella cesura che separa il contingente dall'Assoluto, il profano dal Sacro e si conclude nella rivelazione dell'inadeguatezza della realtà tangibile, riducibile a misura di descrizione, a contenere un'istanza superiore. Una speranza frustrata di catturare il Trascendente che però si ripropone costante e indomita ancora e ancora – non per niente Siti parla di questo suo realismo in termini di «conflitto» e di «tensione irrisolta e ineliminabile».
Nella rapida carrellata finale (forse fin troppo rapida) l'autore raffronta, con sguardo essenziale e affilato, la propria concezione con alcuni esempi di realismo contemporaneo, fra cui, sul versante nostrano, il cosiddetto New Italian Realism. Segnala come proprio le scritture che più sembrerebbero rilanciare il realismo contribuiscono invece ad affossarlo nello stereotipo. Fatta eccezione per alcune opere capostipite, nelle quali l'esperienza del reale mantiene una sua forza e originalità, le altre che compongono il sottogenere discendente dalle prime sconterebbero, attraverso i loro cliché, una condizione per cui le immagini bassamente spettacolarizzate diffuse dai media di massa hanno talmente colonizzato le nostre menti, che solo rifacendosi ad esse, con tutti i loro limiti di banalizzazione, si può apparire credibili. Se però una simile visione risulta convincente riguardo ad autori *mainstream* come De Cataldo o D'Avanzo, pare francamente esagerato ricomprendervi, sia pure solo in parte e con argomentazioni sottilmente diverse, autori come Littell ed Ellis. Di questi ultimi, le isolate incrinature tematiche e i sentimentalismi stilistici altrettanto sporadici, indicati da Siti, non sembrano davvero inficiare la tenuta delle loro opere e delle loro pratiche di realismo. Discorso simile vale per la conclusiva autocritica alla sua stessa opera letteraria autofinzionale, della quale, in un ennesimo moto confessorio, Siti indica il limite di metodo nel ricorso allo stereotipo per sopperire, di quando in quando, al difetto di coraggio, di fermezza, di voglia di approfondire con più puntiglio l'oggetto del proprio narrare. Pare a chi scrive invece che Siti anche qui giochi a equivocar se stesso, individuando carenze metodologiche e cedevolezze nella propria vena realistica laddove, più semplicemente, si riscontrano trascurabili cadute di intensità nella scrittura, che il suo occhio ipercritico non vuole, o vezzosamente finge di non volere, perdonare.
Si ritorna dunque alle affermazioni di partenza e sorge un dubbio: che la professata dichiarazione di poetica, a più riprese usata come uno scudo, sia ancora una volta, come per la sua opera letteraria, un infingimento con il quale Siti dissimula la vera natura del suo scritto. Nei suoi romanzi fa agire un personaggio che spaccia per se stesso al fine di intrigare il lettore in un gioco voyeuristico, con l'intenzione di dire ciò che gli preme sotto la sembianza di una perversa confessione privata. In questo saggio, forse, di nuovo finge di parlare di sé, della sua personale poetica autoriale, pur di operare indisturbato una vera e propria, profonda, analisi critica a tutto campo. L'escamotage di parlare di sé in quanto scrittore gli consente pertanto di chiamarsi fuori nella maniera più naturale dalla disputa accademica novecentesca fra realismo e avanguardia antimimetica, come pure da quella di questi ultimi anni sorta in ambito critico fra un realismo impegnato e alto e una meno nobile letteratura di consumo («Essendomi costruito questo castello di abitudini e convinzioni, faccio un po' fatica a seguire il dibattito sul New Italian Realism», riferisce con misurato *understatement*).
Di questa analisi rimangono forti e chiari l'ansia e il desiderio di trovare, per tramite della letteratura, nell'ordinarietà della vita quella scintilla d'Assoluto alla quale un professionista della critica non può dar mostra di credere, poiché rispetto alla letteratura il ruolo del critico è paragonabile a quello, ammantato di scettico distacco, che un laico ha nei confronti della fede. Il realismo è l'impossibile, secondo quanto ci dice il titolo che riprende una frase di Picasso mentre guarda un famoso quadro di Courbet. Quell'ansia e quel desiderio sono destinati vieppiù a rimanere delusi, ma non per questo potranno mai dirsi domati.

Davide Savio

Francesca Strazzi
Trasporti futuristi. I mezzi di trasporto nella Milano del primo Novecento
Milano
Prometheus
2012
ISBN: 978-88-8220-192-0

Tutti ricorderanno come, nel primo *Manifesto* del Futurismo, Marinetti cantasse l'elogio dei nuovi mezzi di trasporto, a partire dall'automobile ruggente, «più bello della Vittoria di Samotracia», per giungere poi ad esaltare «le stazioni ingorde, divoratrici di serpi che fumano; [...] i piroscafi avventurosi che fiutano l'orizzonte, e le locomotive dall'ampio petto, che scalpitano sulle rotaie, come enormi cavalli d'acciaio imbrigliati di tubi, e il volo scivolante degli aeroplani, la cui elica garrisce al vento come una bandiera e sembra applaudire come una folla entusiasta». Era il 1909: cavalcando le ragioni del progresso tecnologico, Marinetti si avviava a trasformare, radicalmente, l'etica e l'estetica del secolo a venire, rifondando il mondo sui valori della velocità, dell'ebbrezza, del dinamismo e della simultaneità. Oggetto privilegiato di una simile narrazione non potevano che essere i mezzi di trasporto, «i nuovi miti dell'età moderna» (p. 10): il treno, l'automobile, gli aeroplani, le motociclette, figli primogeniti della modernità, emblemi di un potere meccanico destinato a cambiare per sempre l'esistenza degli uomini.
Lo scopo del volume di Francesca Strazzi, come viene dichiarato nell'*Introduzione*, è proprio quello «di verificare, attingendo al repertorio letterario futurista, il ruolo dei vari veicoli nella società e nella cultura dei primi trent'anni del XX secolo» (p. 12). Una sorta di censimento, la ricostruzione di un panorama, al contempo artistico, storico e sociologico. È importante segnalare, fin d'ora, che l'indagine della Strazzi si fa forte di un preciso approccio geografico, circoscrivendo lo studio alla città di Milano, luogo caro a Marinetti e vera capitale dell'Italia industriale. Milano è la seconda protagonista del volume: lo si comprende anche dal massiccio apparato iconografico, che attinge ai materiali del Civico Archivio Fotografico Bertarelli. Sfilano, pagina dopo pagina, le immagini della vecchia Stazione Centrale, dei vagoni bar di prima classe, dei tram che percorrono via Orefici o via Manzoni, dei taxi, delle prime automobili (la FIAT 501, la Torpedo, l'Itala); e ancora: le vedute aeree del Duomo, gli idrovolanti, i dirigibili, i velivoli acrobatici.
Milano è, prima di tutto, il luogo dove nel 1905 esordisce la rivista «Poesia», con sede in via Senato 2, nella casa di Marinetti: sul mensile compaiono frequenti giudizi sul tema dei trasporti e della velocità, in particolare sull'automobile, che diviene per i futuristi una vera e propria «forma di pensiero» (p. 14). La questione è così spiegata dalla Strazzi: «la posizione assunta dai futuristi costituisce una delle risposte più efficaci al crollo dei valori e degli ideali post-risorgimentali. Questi scrittori cercano nella macchina le certezze che l'uomo sta smarrendo dopo gl'iniziali entusiasmi di fine Ottocento. [...] I veicoli diventano così dei modelli poetici, anzi i soli in grado di sopperire all'assenza di ideali, in quanto forniscono un punto di riferimento per l'operare artistico e per l'agire civile» (pp. 13-14). Il Futurismo, insomma, «opera a favore di una nuova corrispondenza tra arte e vita, quest'ultima intesa come azione» (p. 45). In particolare, Marinetti opera una «sospensione della quotidianità» (p. 129), coltivando l'estetica del grande gesto, dell'impresa: l'automobile, così, diventa uno strumento per seduzioni ardite, oppure per sfidare il tempo e lo spazio, il simbolo stesso dell'eroismo, che si esprime innanzitutto nelle gare sportive, che accomunano l'uomo e la macchina nell'ansia del *record*. Un tema che compare anche nella narrativa di Gabriele d'Annunzio: si veda il romanzo *Forse che sì forse che no* (1910), che racconta le imprese aeree di Paolo Tarsis, concluse con la trionfale traversata del Tirreno.
Proprio all'aviazione è dedicato il quarto capitolo, che approfondisce la figura dello scrittore-aviatore Fedele Azari, autore nel 1924 del manifesto *Per una società di protezione delle macchine*,

che sottolinea la necessità di favorire la simbiosi tra uomo e mezzo meccanico, allo scopo di realizzare l'idea marinettiana di un «novello Dedalo con le sue ali, non più di cera, ma forgiate con fuoco e acciaio» (p. 141). L'attività di Azari culmina, cinque anni più tardi, nel *Primo dizionario aereo italiano*, compilato a quattro mani con Marinetti, che «consacra il mito della tecnologia applicata» (p. 161) e si esprime «in favore dell'italianità della lingua» (p. 163), proponendo termini che ancora oggi appartengono al lessico dell'aviazione. Il resoconto della tragica morte di Azari fa da preludio all'ultimo capitolo del volume, dedicato ai *Viaggi fatali*, quelli in direzione del camposanto, e in particolare ai convogli funebri, come quello per il trasporto di Alessandro Manzoni al Famedio, un carro accompagnato da membri della famiglia Savoia. La Strazzi ripercorre, con ottica sociologica, funerali letterari e reali: Rovani, Verdi, Marinetti; ricordando come a Milano, a quel tempo, esistessero tre classi di trasporto funebre, a seconda del censo del defunto. Marinetti, che amava l'automobile in quanto prodotto di lusso, fu sepolto con tutti gli onori al Cimitero Monumentale, nella città che amava.

Chiara Marasco

Italo Svevo
La tribù e altri racconti inattesi
Con un saggio di Dario Pontuale
Roma
Nova Delphi
2012
ISBN: 978-88-97376-12-5

L'agile volumetto, di immediata fruizione, ha il merito di riprodurre tre racconti sveviani poco conosciuti dal grande pubblico, *La tribù*, *Argo e il suo padrone*, *Lo specifico del dottor Menghi*, che Dario Pontuale definisce «racconti inattesi» forse perché unici e peculiari nella produzione novellistica sveviana. La raccolta è preceduta da una breve introduzione all'opera dell'autore di cui Pontuale ricostruisce anche, sommariamente, la fortuna critica, tarda, ma risolutiva, il difficile e contraddittorio rapporto con la critica letteraria italiana e la centralità di un «personaggio indiscutibilmente inetto, che fugge dalla sofferenza con una prematura vecchiaia» (p. 18).
All'introduzione segue un'articolata Bibliografia critica, seppur non troppo aggiornata; le note biografiche sono poi corredate da una essenziale bibliografia dell'autore. Stupisce la scelta dell'autore di non rivelare l'edizione da cui trae i testi, ma con una strana reticenza in un'avvertenza al lettore dichiara che i «testi presenti in questa raccolta rispecchiano in maniera fedele gli originali sveviani» (originali nel senso di autografi? *La tribù* per esempio ci è giunta solo in edizione a stampa).
Sintetizzando alcuni punti della critica sveviana, Pontuale riconosce nell'ironia il «principale antidoto per alleviare, ai personaggi e all'autore stesso, una condanna esistenziale eccessivamente gravosa», un'ironia che talvolta nasconde «una rassegnata solitudine» e che «spinge la narrativa sveviana verso uno stile forse criticabile, ma congegnato come un meccanismo perfettamente sincronizzato sull'inguaribile malattia umana» (p.19). Pontuale conferma come, all'interno della produzione sveviana, i racconti siano importanti quanto i romanzi e come in alcuni, compresi quelli presenti nella raccolta,«le tipiche scissioni sveviane» coniughino «ideologie apparentemente opposte» e letterariamente utili: il positivismo, il marxismo, le tesi di Darwin, Nietzsche e Schopenhauer e naturalmente Freud (p.20). I tre racconti contengono in maniera diversa un messaggio utopico, scientifico, sociale e rappresentano evidentemente, per Pontuale, una riflessione sull'irrazionalità e assurdità della nostra esistenza.
La tribù, apparsa sulla rivista «Critica Sociale», nel 1897, è «un apologo politico destinato alla classe proletaria e alla sua integrazione, al confronto sul concetto di benessere comune tra l'ideologia socialista e i discriminanti precetti capitalistici» (p.21). *Lo specifico del dottor Menghi*, scritto con una certa probabilità nel 1904, rappresenta la critica e lo scetticismo di certa scienza del primo Novecento che pretendeva di sfidare le leggi della vita e della natura: una novella fantastica, come lo stesso autore la definisce, ma che come al solito ha un forte legame con la cronaca del tempo. *Argo e il suo padrone*, basato sul monologo interiore straniante e surreale di un cane, è un racconto leggero e divertente che Pontuale ritiene possa risalire al 1909, ma che in realtà è molto più tardo, verosimilmente databile al 1927, come ritiene Clotilde Bertoni nell'edizione critica dei *Racconti*.
Sembra comunque chiara la volontà di Pontuale di pubblicare un testo destinato al largo pubblico, al quale si rivolge in maniera semplice, senza appesantimenti critici, fornendo le sufficienti chiavi di lettura su testi ancora poco conosciuti e capaci invece di rivelare un volto inedito dell'autore triestino. I racconti presenti nel volume contengono pagine «di straordinaria modernità in cui la lacerazione umana tra essere e dover essere si accompagna al disagio esistenziale e a un'intelligenza senza illusioni» (p. 24). La scrittura sveviana, priva di qualsiasi «orpello linguistico», diventa

«strumento di conoscenza critica del reale», terapia, procedimento che, come ci ricorda Pontuale, viene quasi teorizzato «in un frammento de *Il vecchione*, romanzo rimasto incompiuto», in cui il personaggio sveviano annuncia: «scrivere sarà per me una misura di igiene cui attenderò ogni sera prima di prendere il purgante» (pp. 24-25). Solo così la fluidità della vita potrà essere cristallizzata, letteraturizzata, fissata nella carta per sempre.

Fabrizio Sinisi

Maria Antonietta Terzoli
Alle sponde del tempo consunto. Carlo Emilio Gadda dalle poesie di guerra al Pasticciaccio
Milano
Effigie edizioni
2009
pp. 150
ISBN 978-88-89416-81-5

A coronare una assidua e già assai prestigiosa dedizione filologica e interpretativa all'opera gaddiana, Maria Antonietta Terzoli ha raccolto in un raffinato volume otto studi attraverso i quali alla scrittura composita e fermentante dell'autore del *Pasticciaccio*, proprio perché traguardata nella varietà delle angolazioni prospettiche che essa sollecita, viene restituita la singolare molteplicità di stratificazioni che ne determinano l'irripetibile densità semantica: lungo l'asse della sua dinamica costitutiva, sin dal giovanile laboratorio lirico alimentato dalla decisiva esperienza della guerra. L'opera in versi di Carlo Emilio Gadda, infatti, rimane tuttora uno dei luoghi meno esplorati dalla pur prolifica (e qualche volta ormai persino ipertrofica) critica gaddiana. Una mancanza, forse, da intendere quale sintomo di una problematicità intrinseca a quel particolare *côté* della scrittura dell'Ingegnere, una problematicità che un semplice giudizio di valore non basta ad esaurire: specie ad ormai vent'anni dall'edizione critica delle *Poesie* pubblicata da Einaudi nel 1993. Edizione critica che fu proprio Maria Antonietta Terzoli a curare, con un rigore e una lucidità esegetica che quest'ultimo volume non fa che ulteriormente – e felicemente – declinare nelle sue variegate convergenze. Degli otto saggi raccolti in *Alle sponde del tempo consunto*, ben quattro sono dedicati all'analisi dei versi gaddiani e alle questioni che essi pongono: questioni tanto radicali da renderle ormai pressoché imprescindibili ai fini di una valutazione parziale o complessiva della poetica e dell'opera di uno scrittore ormai canonizzato tra i classici della modernità letteraria italiana. Com'è noto, il laboratorio poetico di Gadda non è mai approdato a una raccolta d'autore: è stato anzi, e qui lo si documenta dettagliatamente, il luogo di una persistente e ostinata autocensura. Ma proprio la nevrotica e desultoria segretezza della poesia gaddiana viene qui letta come la copertura riflessa di un luogo plasmatico, di un nerbo genetico fondamentale: come rivendica la Terzoli, la sede del verso sarebbe in Gadda «lo stadio iniziale per eccellenza» (p. 32), il momento primario al quale subentrerebbe, secondo nuovi e diversi movimenti, la scrittura prosastica e narrativa. Affermazione, questa, collocata nella *Premessa* e contestualizzata già nel primo saggio, *L'anima si governa per alfabeti*, dove la poesia gaddiana viene rilevata nel suo epicentro quantitativamente più significativo: gli anni di guerra e di prigionia. Un tempo folgorato da un trauma immedicabile, certo, ma anche «un'atroce e non prevista scuola di scrittura» (p. 17): una spinta violenta alla rifunzionalizzazione dell'esperienza diretta, del gravame indicibile del vissuto. Le composizioni in versi di questi anni, sullo sfondo del modello metrico pascoliano, erano favorite – e la Terzoli acutamente vi pone il giusto accento – dalla sodalità di Ugo Betti, che nello stesso periodo e negli stessi luoghi andava maturando le liriche del *Re pensieroso* (non per caso oggetto, nel '23, della prima prova del Gadda recensore, su cui torneremo). Esse costituiranno un esile ma variegato *corpus*, che rimarrà a lungo, come si è detto, ostinatamente segreto – lasciando però dei segni tali da poterne rilevare, e con una certa evidenza, la cifra all'interno delle prose di guerra comprese già nella *Madonna dei Filosofi* e, in ben più ampia misura e con più rilevato carico espressivo e semantico, nel *Castello di Udine*. Una cifra che consisterà innanzitutto nella tensione a riscrivere la realtà nella speranza di restituirne un ordine – di recuperare la possibilità di una grammatica degli eventi.

È però nei due saggi successivi – *Introduzione a Gadda poeta* e *Emilio o della rima* – che la poesia di Gadda viene analizzata capillarmente: in quest'ultimo, nella sua tessitura metrica e ritmica -

nelle «deformazioni di un nucleo fonico originario» (p. 60) indotte dalla sua «lubido» (p. 62) così fecondamente riassorbita e operante nella grande prosa gaddiana della maturità. Nell'altro, la studiosa ne riattraversa tutto il sotterraneo, ma non per questo meno significativo, sviluppo cronologico: dal 1910 fino al 1963, anno della pubblicazione in rivista («Il Menabò») di un *poème-en-prose* di suggestione whitmaniano-shakespeariana del'15, in quella sede largamente revisionato, e della ripresa in volume (*La Cognizione del dolore*) di *Autunno*, del 1931, già uscita nel '32 su «Solaria», e poi rielaborata dall'autore come (funzionale, transitorio) «finale lirico» del romanzo – quasi a produrre uno «svelamento […] del proprio processo di scrittura» che andrebbe quindi a compensare il mancato scioglimento narrativo del romanzo. Ma restano decisive anche le indicazioni della Terzoli sulla estemporanea facilità della rima gaddiana – da lui stesso confessata – per riconoscere quella coazione a ripetere, quella barocca ossessività del dettato che costituiscono poi le direttrici principali delle più riuscite prove narrative. Non parrà quindi un caso – questo l'asse tematico su cui si incentra il saggio *Preistoria della* Cognizione – che proprio nella recensione di Gadda al *Re pensieroso* del compagno di prigionia Ugo Betti si potessero rilevare una quantità di convergenze tematiche e stilistiche che culminavano nella prima apparizione di un noto sintagma, «dolorante cognizione», destinato a tutt'altri sviluppi.
La cognizione del dolore è anche al centro del quinto saggio del volume (*Immagini e memoria nella* Cognizione del dolore), dove, in un serrato quanto originale raffronto, viene letto il romanzo alla luce delle fotografie (una delle quali utilizzata come copertina dell'edizione einaudiana del 1971) della famiglia Gadda nella villa brianzola di Longone al Segrino. Si disvela, qui – come presidio all'ordito narrativo – un'inattesa filigrana iconografica, corredata dall'ampio e articolato apparato fotografico che fa da cornice e *continuum* nel volume stesso, apportandovi un peculiare incremento ermeneutico. A restituire criticamente la vastità e la varietà dei registri tematici e narrativi della scrittura di Gadda contribuiscono poi i due studi – *Stratigrafia del paesaggio e topografia letteraria* e *Onomastica e calendari nel* Pasticciaccio – dedicati alla fitta trama con cui, trasfigurando e intrecciando date e nomi di luoghi e persone all'interno dei suoi due romanzi maggiori, l'autore arriva non solo a semantizzare aree testuali apparentemente più deboli e a suggerire modelli e riferimenti alternativi, ma si spinge sino ad offrire alcune nuove significative chiavi esegetiche, che la studiosa acutamente mette in luce. E di particolare interesse, nell'analisi dell'onomastica del *Pasticciaccio*, risulta il rilevamento della complessa contaminazione di modelli classici e ritualità cristiana, secondo quell'ambigua embricatura di stimoli e paradigmi culturali diversi che abita tutti i livelli della pagina gaddiana.
Chiude il volume, *et pour cause*, una lucida disamina, innervata di questioni teoriche e di metodo, della filologia d'autore e della variantistica. Tracciando un bilancio delle attitudini storiche di questa tendenza, e sotto la composita costellazione di Contini e De Robertis, e poi del magistero iselliano, la Terzoli chiarisce e illustra la propria esperienza di editrice delle poesie di Gadda: un *corpus* frammentario che mette il filologo, è chiaro, in una situazione ad alto tasso problematico, nel suo confronto necessario e inesausto con il tempo del testo. Un confronto che solo nel criterio della «fedeltà a ciò che è storicamente vero» (p. 144) può trovare il suo imprescindibile discrimine e il suo punto di forza.

Margherita Ganeri

Vito Teti
Il patriota e la maestra. La misconosciuta storia d'amore e ribellione di Antonio Garcèa e Giovanna Bertòla ai tempi del Risorgimento
Macerata
Quodlibet
2012
ISBN: 9788874624195.

Il bel volume di Vito Teti è un caso esemplare di felice connubio tra passione civile, attaccamento a un territorio e indagine microstorica che polemizza con la storiografia ufficiale. Antropologo di grande spessore, fra i maggiori esperti del meridione d'Italia, Teti sceglie di raccontare la storia di un patriota calabrese e di sua moglie anche in virtù del legame con il proprio paese natale, S. Nicola da Crissa, in provincia di Vibo Valentia, dove si conserva, in una «piccola teca di legno», un pezzo dell'aorta di Carlo Poerio, di proprietà di Garcèa. L'evocazione di questa reliquia, presente anche nei ricordi adolescenziali dell'autore, dà origine a quella che appare al tempo stesso come una ricostruzione storica di ampio respiro e come una narrazione.
Corredato da belle riproduzioni fotografiche, da un'appendice storica e da ampi apparati biobibliografici, il volume si presenta particolarmente elegante e corposo. Frutto di un minuzioso lavoro sulle fonti, la ricerca attinge principalmente alle carte degli archivi Antonio Garcèa di Padova e Olmi di Bobbio, le cui copie sono custodite, grazie a una convenzione voluta da Teti, presso l'Università della Calabria, sua sede di docenza. Il rigore scientifico dell'investigazione si accompagna a una scrittura calda e partecipe, che mette in scena anche l'io narrante. La sua partecipazione emotiva si riverbera sul racconto della vicenda storica, senza mai offuscare la tensione storiografica. Per questo, fin dalle prime pagine, la misconosciuta storia d'amore e ribellione dei protagonisti prende la forma di un avvincente romanzo-saggio sul Risorgimento. Richiamando e commentando le lettere, le carte, le foto, i documenti e le memorie scritte dalla maestra, lo studioso e narratore riesce a far rivivere le due forti personalità dei coniugi, il loro amore pacato e tenace, la loro passione morale e patriottica, e, nel marito, l'eroismo e la resistenza durante la lunga prigionia nelle carceri borboniche.
Antonio, nato a S. Nicola di Vallelonga nel 1820, aveva ventitré anni più di Giovanna, nata nel 1843 a Mondovì. Il loro incontro casuale, sfociato nel matrimonio nel 1861, diventa il motore di una vita familiare integralmente dedicata all'impegno pubblico su vari fronti, e accompagnata da continui trasferimenti e viaggi in tutta Italia. Lui è un patriota coraggioso e rigoroso. Lei, fondatrice di scuole femminili all'avanguardia e del giornale «La voce delle donne», è dedita a un'instancabile attività pedagogica, che oggi definiremmo pre-femminista. I due sono accomunati da un'incrollabile fiducia nei valori dell'unità e dell'educazione del popolo italiano, nel rispetto delle diverse identità regionali e nel segno della collaborazione tra i sessi. Sullo sfondo della loro biografia, il Risorgimento è riportato al processo vivo e vitale che fu in realtà, e non appare mai, contro ogni cristallizzazione o sclerotizzazione, un movimento ingessato, tradito o fallito.
In questo senso il libro di Teti risponde polemicamente alla diffusa storiografia revisionistica che, soprattutto in occasione del centocinquantenario dell'Unità, ha propugnato posizioni anche aspramente riduttive o detrattive. Lo scavo nel pubblico e nel privato della storia di Antonio e Giovanna permette all'autore di contestare sia la visione di un Sud perdente e fatalista, sia quella di una rivoluzione partita solo dal Nord. Il Risorgimento ha avuto dei grandi e dimenticati protagonisti che, come il calabrese Domenico Calopresti, alla cui figura eroica la nipote Anna Banti dedicò il romanzo *Noi credevamo*, lottavano con profonda convinzione e in perfetta armonia con alcuni settentrionali per l'ideale unitario. La storia d'amore tra il patriota e la maestra offre un'ulteriore testimonianza non solo di unione, ma anche di condivisa volontà di cambiamento.

Con un’acuta attenzione ai fatti minimi, alle sfumature e alle parole «del quotidiano più concreto», come nota, nella prefazione, lo storico Maurice Aymard, Teti riesce a disegnare una storia emozionante e coinvolgente. Giocando sull’intersezione poliprospettica di memoria documentaria, memoria familiare (grazie alle testimonianze degli eredi) e memoria soggettiva, ci offre una visione dinamica e policroma del Risorgimento, riuscendo nel difficile intento di presentarlo come un movimento concreto, vibrante, intensamente permeato, come leggiamo nell’*explicit*, da un «comune e diverso spirito risorgimentale».

Giuseppe Lo Castro

Giuseppe Traina
«La felicità esiste, ne ho sentito parlare». Gesualdo Bufalino narratore
Cuneo
Nerosubianco
2012
ISBN: 978-88-8905-681-3

Dare conto dell'opera di Gesualdo Bufalino comporta sempre il rischio di assecondare il giudizio critico di un autore che si è premunito e divertito farcendo la propria scrittura, i paratesti e i discorsi pubblici di autocommenti pervasivi e persuasivi. Frequente dunque, inseguendo lo scrittore nel citazionismo, l'arte di raccogliere un *collage* di riferimenti e, dilettandosi nell'ingranaggio di svelamenti e nascondimenti, comporre una lettura tutta interna della sua opera. Del resto, ha scritto Claudia Carmina, Bufalino, «autore irriverente e incline alla dissimulazione e al travestimento», è caratterizzato da «diffidenza apprensiva» «nei riguardi del pubblico senza volto dei lettori» (*Noviziato di morte e apprendistato all'opera in* Diceria dell'untore *di Gesualdo Bufalino*, in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, a cura di M.C. Papini, D. Fioretti, T. Spignoli, Pisa, ETS, 2007, p. 567). Giuseppe Traina, che si è occupato lungamente di Bufalino e ha osservato le *mise en abyme* di un autore ridondante di sé, ma, al tempo stesso e al profondo, avaro d'intimità, ben coglie questo aspetto della scrittura e in alcuni saggi prova a smontarlo distanziandosi dalle false piste dello scrittore. Traina riconosce l'ossessione del rapporto autore-lettore e individua quell'«alone ambiguo, e pienamente novecentesco, intorno alla consistenza di una verità autoriale», fino al punto, va aggiunto, che la costruzione narrativa appare finalizzata proprio alla sovversione finale di un senso faticosamente raggiunto – a volte, consegnata *ex post* al paratesto –, smentendo l'autorità della voce narrante. Si ha dunque un'impressione di circolarità, non solo strutturale, ma anche ermeneutica, della scrittura bufaliniana che sempre finisce col tornare al punto di partenza. Ecco allora che nel bellissimo proustiano *incipit* di *Diceria dell'untore* Traina può rilevare «una conclusione circolare», in cui è ripreso il tema della «parola d'ordine» o «diceria» o «obolo di riserva», un talismano utile ad esorcizzare con la scrittura l'attesa della morte. L'esito del romanzo consegna all'io narrante il compito della testimonianza e consente quindi di riattraversare l'esperienza della malattia «allo scrittore che scrive, da moderno untore, per esorcizzare il senso di colpa del sopravvissuto: per "espiare certi sogni"» (p. 15).
E distanziandosi ancora dall'autointerpretazione dello scrittore, Traina, in una lettura psicologico-biografica di *Diceria*, si spinge persuasivamente ad attribuire a una difesa dall'inquisizione materna la natura costruita e labirintica della scrittura bufaliniana. Se la molla della scrittura del primo libro è ritrovata in molti travasi dall'intenso carteggio con Angelo Romanò e colta in una forma di autorecita, di «ciarlataneria, prostituzione di sé» (p. 23), al tempo stesso tale recita esibita serve a tradurre in gioco e fraintendimento l'intimità dell'esibizione. Una fotografia di Giuseppe Leone diventa allora occasione per il critico di cogliere un atteggiamento di sudditanza e paura nei confronti della madre. In tal modo la recita, l'autocommento, il gioco a nascondersi e contraddirsi della scrittura e persino il preziosismo stilistico («testi di un'eleganza stilistica così ardua da costituire un baluardo impenetrabile alla scarsa cultura della madre», p. 28) proteggono dallo "spionaggio" della figura materna. Tale gioco si rifrange per estensione sul lettore, curioso indagatore della verità romanzesca, così che «lo scrittore da un lato umilia il lettore comune con il suo stile letteratissimo e pieno di criptocitazioni, dall'altro sente il bisogno di rassicurarlo con l'abbondante produzione autoesegetica» (p. 29). D'altronde, come notavo in apertura, si rifrange anche sul critico medesimo, indotto a seguire la segnaletica dell'autore, vera o fuorviante che sia. In questo senso la debolezza della voce narrante e una verità autoriale che cammina sempre sull'orlo di una smentita si rivelano funzionali a un bisogno contraddittorio di essere, e insieme non

essere, presi sul serio. Così in *Argo il cieco* la felicità della scrittura appare programmaticamente una forma di cura dall'infelicità. E se il passare del tempo scandisce un itinerario esistenziale verso la morte, «lo scopo inattuabile dello scrittore era quello di ingannare la vita beffarda e lo scorrere del tempo coltivando l'utopia di un tempo immobile: ma forse la letteratura può prendersi un'estrema rivincita, sporgendosi oltre la soglia estrema del testo, in una posizione nuovamente di transizione tra testo e paratesto, esattamente simmetrica alla "Locandina delle intenzioni"» (p. 38). Così, aggiungo, si può inferire che la letteratura per Bufalino si risolve nella vita, come la vita nella letteratura. Ecco perché se la vita è sogno anche la letteratura lo è. E, anche nel parziale scacco del progetto di cura letteraria dalla malattia della vita, la felicità della scrittura può ancora darsi, perché il sogno della letteratura può essere stilisticamente più perfetto della vita.

Per molti versi Bufalino è autore di un'unica grande opera, costituita dalla sequenza ininterrotta dei romanzi che ripropongono, attraversando generi diversi, una costante variazione sul tema, ogni volta riscrittura inconclusa di sé e ripresa-continuazione della propria medesima opera. La cifra dei romanzi bufaliniani emerge, glossando quanto dice analiticamente Traina, come un porsi dello scrittore nell'orbita della letteratura, del gioco dell'interpretazione, della *mise en abyme* e dell'autocommento che nasconde un fondo intimamente tragico. Ed è ciò che rende l'autore un manierista della propria condizione esistenziale, in cui la scrittura è esibizione, travestimento e fuga. E stile ornato. Così annota giustamente il critico: «quando è più inimitabile ed impervio, allora vuol dire che l'autore è nella posizione più vulnerabile, sta offrendo al lettore le sue ferite più ulcerate» (p. 52). Al fondo emerge quello che opportunamente Traina definisce «il teatro», la messinscena della propria esistenza. In questo si fa strada una certa lettura e ripresa del modello pirandelliano con l'autoriflessività contorta e quasi estranea alla vita della voce che dice io, come mostrano bene *Le menzogne della notte*, *Tommaso e il fotografo cieco* o *Qui pro quo*, opere segnate da personaggi-osservatori segregati dalla convivenza civile, come del resto in gran parte era già in *Dicera dell'untore*.

Prelevando con disinvoltura dalla tradizione letteraria alta o bassa o dalle arti contemporanee di massa (il cinema o la musica jazz e popolare) i romanzi possono rimettere in questione generi di successo, flirtando col romanzo storico (*Le menzogne della notte*), con l'autobiografia (*Calende greche*), o col giallo (*Qui pro quo*), per smontarne pacificate conclusioni e rilanciare il mito di una letteratura che non conclude in sintonia con la vita. Non concludere, o violare la conclusione, presentando sempre una coda all'ultimo capitolo – di volta in volta, una «Preghiera dietro le quinte», delle «carte trovate su un piccone viaggiatore», una «postilla», un'«appendice con fantasia di varianti», un «epiprologo», per non dire dei quarti di copertina – si rivela cioè la rappresentazione del fallimento del romanzo tradizionale nel suo bisogno di comporre un senso. I finali circolari o aperti procrastinano *sine die* ogni operazione definitiva. È un mito che Traina mostra pienamente vitale in *Calende greche*, progettato *opus infinitum* con l'«ambizione di fare del libro non concluso un organismo vivente». Qui, nel ricostruire con acribia la genesi testuale servendosi di strumenti filologici, il critico registra come la trasformazione dell'iniziale opera aperta da consegnare ai posteri, in scrittura per pochi eletti e poi, con ulteriore sviamento, per il grande pubblico, comporti un mutamento stilistico; s'impone una maggiore chiarezza e uno slittamento verso la costruzione artificiosa dell'incompiuto, mito letterario da esibire e non più progetto esistenziale. Così finisce che Bufalino cede ancora una volta, com'era da aspettarsi, all'esibizione di sé e dell'opera forse anche per assistere e governare l'effetto della ricezione. Del resto, finito e non finito, come altrove scrittura e vita o come la dialettica del vedere/non vedere che Traina pone al centro di *Tommaso e il fotografo cieco*, già sottesa ad *Argo il cieco*, confermano a mio parere la logica ossimorica che, oltre che nello stile, presiede all'architettura narrativa e di pensiero dell'opera di Bufalino.

Alcune considerazioni meritano infine i rilievi stilistici che inducono Traina, anche sulla scorta di Zago, a collocare Bufalino in una linea di «sperimentalismo classicista» (p.63), registrandone l'«appassionato recupero vocabolistico di una tradizione letteraria illustre (fra letteratura barocca, eleganze ottocentesche e 'prosa d'arte'), molto raramente […] un'invenzione deformante alla

Gadda» (p. 62). Se la prosa di Bufalino non registra particolari sfumature espressioniste, la sua lingua pesca in una tradizione non necessariamente classica, appunto barocca, dell'Ottocento elegante (non carducciana, ma semmai leopardiana per purezza e perfezione della frase) o della prosa d'arte. A questa matrice vanno d'altronde collegati gli innesti sapienti dalla cultura pop che a tratti paiono forzare lo stile in direzione del *pastiche*.
In *Qui pro quo* poi mi preme osservare come lo sforzo di estendere il giallo oltre i propri limiti, individuato nelle soluzioni più spinte di Agatha Christie, e cioè «il romanzo in cui l'assassino è il narratore, quello in cui tutti i personaggi sono assassini o quello in cui nessuno lo è» (p. 60), abbia in realtà, aldilà delle fonti più esplicite – Christie, Bentley, Chesterton, Orson Welles –, una peculiare convergenza col modello inconcluso dello Sciascia di *Todo modo* (citato *en passant* da Traina), anch'esso romanzo il cui esito è affidato a una postilla finale di ambigua interpretazione. Ma su certe fonti Bufalino, a volte così esplicito, ama giocare a nascondere, e anche in questo il critico deve essere sorvegliato per non cedere alla tentazione di seguire l'autore.

Enzo Rega

Geo Vasile (a cura)
Delirai, imperfetta, su scale / Am delirat, imperfectă, pe scări
Traduzioni e postfazione di Geo Vasile
Iași (Romania)
Editura Contact International
ISBN: 978-973-9412-10-0

È tratto da un verso di Amelia Rosselli, «Delirai, imperfetta, su scale», compreso in *Documento (1966-1973)*, il titolo che Geo Vasile dà a questa antologia bilingue di poesia italiana, da lui curata con traduzioni in romeno, e che va da Arturo Onofri a Donatella Bisutti, come a dire dall'inizio del Novecento ai giorni nostri. Sono ben trentasette, se non contiamo male, i nostri poeti che Vasile propone, con questo bel volume, ai lettori romeni. Ogni autore è preceduto da un profilo biografico e il volume è chiuso da una postfazione, scandita in paragrafi dedicati ai crepuscolari, ai frammentisti, agli ermetici, al neorealismo, all'ars combinatoria (ricordiamo che precedentemente, per restare nel solo ambito poetico, Vasile – collaboratore tra l'altro di «Hyperion», rivista ufficiale dell'Unione Scrittori della Romania – aveva pubblicato nel suo Paese un'antologia bilingue dedicata a Mario Luzi).
I nomi che compaiono nell'antologia sono questi: Arturo Onofri, Umberto Saba, Clemente Rebora, Dino Campana, Camillo Sbarbaro, Diego Valeri, Vincenzo Cardarelli, Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale, Attilio Bertolucci, Salvatore Quasimodo, Carlo Betocchi, Alfonso Gatto, Sergio Solmi, Mario Luzi, Vittorio Sereni, Cesare Pavese, Leonardo Sinisgalli, Giorgio Caproni, Sandro Penna, Marino Piazzolla, Andrea Zanzotto, Giuseppe Bonaviri, Giovanni Giudici, Alda Merini, Giovanni Raboni, Amelia Rosselli, Angelo Mundula, Francesco Baldassi, Umberto Piersanti, Vivian Lamarque, Patrizia Cavalli, Maurizio Cucchi, Paolo Ruffilli, Roberto Mussapi, Gabriella Rossitto, Donatella Bisutti.
Un panorama molto ampio, anche se ovviamente non completo, nel quale, accanto a nomi consacrati, compare anche qualche nome meno conosciuto. Testimonianza di una lunga dedizione consacrata alla nostra poesia da parte dell'italianista romeno Geo Vasile, che si è laureato con una tesi su Cesare Pavese, inaugurando nel suo Paese la conoscenza del nostro poeta allora ancora non tradotto in Romania. Di Pavese traduce in questo volume sia testi da *Lavorare stanca (Donne appassionate, Semplicità, Lo steddazzu*), che da *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* (*You wind of March, Passerò per Piazza di Spagna*). Così fa per gli altri poeti inseriti, tentando di dare un'idea della loro produzione attraverso vari momenti. Anche se non è possibile per ciascun poeta scegliere testi da ogni opera (ad esempio, per Montale vengono prese in considerazione soprattutto *Ossi di seppia*, *Le occasioni*, *La bufera e altro*), per tutti comunque si cerca di dare un'idea il più possibile variegata del laboratorio poetico, seguendo un criterio esemplaristico, che non sempre privilegia però solo i testi canonici e quindi più conosciuti.
Traduttore anche dal romeno all'italiano – caso non frequentissimo tra gli studiosi – oltre che poeta bilingue in proprio, Vasile, nella difficile arte della traduzione, cerca di conservare un'eco attendibile dell'originale pur cercando le sfumature adeguate a meglio rendere l'assunto poetico di fondo anche in un'altra lingua: lo stesso lavoro che compie per i propri testi, a volte riscritti nella nuova lingua.
Nell'impegnativo lavoro sostenuto per questa antologia di poesia italiana, Vasile indica poi per ciascun autore una bibliografia delle opere più rappresentative: una guida per quel lettore romeno, capace di leggere anche in italiano, che voglia poi accostarsi, dopo l'assaggio antologico, direttamente ai volumi pubblicati in Italia. Uno strumento utile comunque per tutti, studiosi e studenti romeni che vogliano inaugurare, o approfondire, la conoscenza di una letteratura espressa in una lingua sorella – l'italiano – nella comune famiglia neolatina.

Valentina Puleo

Sebastiano Vassalli
Maestri e no. Dodici incontri tra vita e letteratura
Novara
Interlinea
2012
ISBN: 978-88-8212-800-5

La brevissima, lapidaria introduzione all'agile volume di Vassalli racchiude in sé il programma del successivo centinaio di pagine: se la letteratura è sempre bio-grafia, allora anche gli incontri che si compiono in essa sono tanto più importanti, se non più dirimenti, di quelli che avvengono nella vita concreta. Capita, però, che questi incontri possano avvenire anche con maestri «falsi» e «cattivi»; di qui l'utilità del libriccino, che funge da «piccolo campionario» per vagliare la qualità e le intenzioni sottese a ogni testo.
Gli interventi proposti sono prefazioni a volumi di prosa e poesia, talvolta anche pensati per uso scolastico, o articoli di giornale, tutti rimaneggiati e riveduti alla luce di anni di maturata esperienza critica e di riflessione sull'evoluzione storica. Per questo, ogni testo riproposto è corredato da una introduzione – immediatamente ravvisabile grazie al carattere corsivo – che spiega la validità del testo, rende ragione delle espunzioni apportate e restituisce un bilancio fondato sul confronto tra l'occasione in cui l'intervento era stato scritto e i problemi storico-letterari attuali.
Lungi dal voler essere una completa mappatura delle opere più importanti o più lette della letteratura italiana e straniera (si spazia da Flaubert a Faldella, da Céline a Campana e Gramsci, passando per Dino Garrone ed Ernesto Ragazzoni), il presente volume desidera maggiormente porre domande che non dare delle risposte e, laddove pare che le avanzi, si appella comunque al giudizio ultimo del lettore.
L'ordine dei testi non segue la data di pubblicazione degli interventi vassalliani, bensì l'ordine cronologico degli autori, a cominciare da Paolo Apostolo fino a raggiungere Malcolm X e don Milani. Curiosamente, ritroviamo in tal modo per ultimi le prefazioni a testi scolastici per le scuole medie inferiori e gli articoli di giornale, mentre per prime le prefazioni a raccolte d'autore.
Va, però, fatta subito un'osservazione: laddove Vassalli apprezza la posizione critica dell'autore, il suo giudizio è lusinghiero, le sue argomentazioni sono logiche e coerenti, lo stile fluido e accattivante. Insomma, il lettore è veramente invitato a procurarsi il volume dell'autore, magari difficilmente reperibile, perché dalla presentazione che ne viene fatta si ravvisa o un vero e proprio maestro o la figura di un uomo degno di essere conosciuto, seppur poco noto al pubblico.
Per quanto riguarda i testi religiosi o che recano una evidente propensione moraleggiante, Vassalli comincia a diventare parziale, soffermandosi maggiormente sulle mancanze degli autori (o, come nel caso delle lettere di Paolo, dei curatori), talvolta anche a ragione, ma utilizzando un tono che tradisce eccessivamente la sua posizione. Il valore critico degli interventi, in tal modo, perde di credibilità, anche perché le motivazioni addotte sono, talvolta, scarsamente o non efficacemente argomentate, quando non apparentemente superficiali.
È evidente che la distinzione fra maestri e no segua le preferenze del curatore, oltre ad un'oggettiva valutazione critica degli autori (o dei curatori delle opere). Bisogna dire comunque che Vassalli riesce a mantenere un certo equilibrio laddove fa dei bilanci rispetto alle prefazioni scritte magari un trentennio prima e alle posizioni alle quali è giunto di recente (come nel caso dell'*Agnese va a morire* di Renata Viganò).
Nel complesso, il volume è una utile e agile introduzione alla lettura di alcuni testi, una proposta di esercizio critico su altri e, in generale, un'occasione per riflettere sull'eredità e l'attualità di certi autori e di certa letteratura, quando non una meditazione su quali siano per ciascuno di noi i maestri e i non maestri.

Eugenio Parodi

Stefano Verdino
Genova reazionaria. Una storia culturale della restaurazione
Novara
Interlinea edizioni
2012
ISBN: 978-88-8212-868-5

In questo recente saggio Stefano Verdino ci offre una «ricostruzione dell'offensiva reazionaria», che «tra il 1815 e il 1831, ebbe anche a Genova appuntamenti ragguardevoli non meno di Torino e Modena» (p. 7). Frutto di una lunga e meticolosa ricerca, testimoniata anche dalle numerosissime note di rimando, questo lavoro ha portato, tra l'altro, alla scoperta di «una cospicua serie di diari, lettere e memorie straniere (inglesi e francesi) che riguardano la Genova dell'epoca al di là dei ben noti Byron e Stendhal» (p. 7) e che costituiscono una preziosa fonte di informazioni.
Quella che qui ci viene restituita è un'immagine certamente inedita della città perché, se numerosissimi sono i saggi su Genova carbonara, pre-mazziniana e mazziniana, nessuno studio era stato finora dedicato alla storia della cultura genovese della Restaurazione, ai suoi protagonisti e al mondo, indubbiamente ricco e vario, che attorno ad essi ruotava. Pur tra le fosche ombre di una miseria feroce e diffusa (Lambruschini descrive esseri affamati e seminudi in stanze gelide, sporche e vuote di ogni suppellettile), quello che ne emerge è comunque un quadro di una città abbellita dalle «innovazioni urbanistiche realizzate da Carlo Barabino» (p. 26) e centro «di passaggio internazionale». «Dal 31 maggio al 7 giugno del 1825 la città fu sede di un summit significativo: ospiti di re Carlo Felice […] furono l'imperatore Francesco, il Metternich, l'arciduca Ranieri, viceré del Lombardo-Veneto, il re di Napoli con il ministro Medici, Maria Luigia di Parma, il duca di Lucca: l'occasione era un tour italiano della corte imperiale a scopo propagandistico» (p. 24). Nel 1815 vi soggiornarono insieme Madame de Stael e August Schlegel, tra il 1822 e il 1823 Lord Byron, dal 1814 al 1841 Stendhal, per un decennio (1818-1829) Lord John Russel e poi, tra i molti altri, Lamartine, Von Platen, Lord Colchester, Mary Shelley e il giovane e innamorato Cavour, che nella città ligure stava già maturando il suo pensiero politico.
Genova è, però, anche una «fucina non trascurabile del pensiero reazionario» (p. 7) e la strategia messa in atto per portarne a termine l'offensiva è abilmente concertata e condotta da personaggi anche di un certo rilievo intellettuale come Paolo Vergani, abate milanese dal passato illuminista, ma che si trova a Genova nel 1815 sotto la protezione del marchese G. B. Carrega, Antonio Bresciani, padre gesuita spedito a Genova con il progetto «di rimettere saldo piede nell'Università» (p. 148) e che nei suoi discorsi sul Romanticismo, tenuti presso l'«Accademia di eloquenza», trascina talmente gli animi degli studenti da scatenare una zuffa, o ancora il principe di Canosa, campione italico di ipocrisia, dalla prosa brillante, provocatoriamente compiaciuta e politicamente scorretta, che chiede a gran voce «giustizia inesorabile» e l'uso della frusta contro i liberali.
La ricostruzione del progetto reazionario, che si sostanzia in una combinazione di lotta ideologica, repressione poliziesca, attività di propaganda, controllo sull'università e sull'educazione e riforma dei costumi ecclesiastici, inizia all'indomani della partenza da Genova del fuggiasco Pio VII, che ritorna a Roma dopo la sconfitta di Gioacchino Murat. È da tale data che Verdino fa risalire l'inizio dell'offensiva reazionaria della restaurazione contro il pensiero liberale e democratico in Liguria. «Il fuoco alle polveri» viene infatti subito dato da monsignor Giovanni Marchetti, «uno dei leader dell'oltranzismo sanfedista» (p .9), con un'omelia, seguita cinque giorni dopo da un sermone subito stampato in opuscolo, nella quale si rilancia il dogma dell'infallibilità del papa. Il progetto è chiaro: risacralizzarne la figura per restituirgli intera l'autorità, scossa dopo la Rivoluzione e Napoleone: da qui si comincia perché cardini della politica della Restaurazione sono lo stretto connubio fra trono e altare e la ferma convinzione che alla ritrovata autorità del papa sia strettamente connessa quella dei

sovrani e viceversa. Il papa garantisce l'ordine morale e i sovrani garantiscono l'ordine pubblico e la pace riconquistata.
L'offensiva prende dunque l'avvio con l'attività di propaganda e, poiché il formarsi di un'opinione pubblica è ormai un dato di fatto, diviene subito chiara la necessità di comunicare anche con un pubblico più vasto e informato «al di fuori di un circuito ecclesiale» (p. 12). Lo stile che Vergani propone di adottare è la prosa brillante, chiara ed efficace di Chateaubriande e di Lamennais. Inizia così una serie di pubblicazioni con l'intenzione ferma di far perdere, con la sola forza del ragionamento, ogni attrattiva alle idee liberali, svelandone la loro vera essenza, che è quella della rivoluzione del 1789, della violenza e del sovvertimento di ogni ordine morale, sociale e religioso. Giungerà addirittura a elogiare apertamente l'intolleranza della Chiesa affermando che «questa intolleranza […] altro non è che la sua fedeltà, la sua fermezza a conservare in tutta la sua purità il sacro deposito della verità divina» (p. 13). Dal pulpito forte si farà poi sentire anche Luigi Lambruschini, arcivescovo di Genova dal 1819 al 1830, che tuonerà contro il liberalismo equiparato a una malattia infettiva che minaccia di contagiare il corpo sano della società e di affrettare l'avvento dell'Apocalisse.
L'ampia e circostanziata ricerca di Verdino illustra inoltre ampiamente quale importante ruolo fu svolto dal melodramma. S'intervenne soprattutto sui libretti come evidenzia, ad esempio, il *Bianca e Fernando* di Bellini, su versi riadattati da Felice Romani per l'inaugurazione del nuovo teatro cittadino intitolato al sovrano regnante Carlo Felice. Il teatro musicale, egemonizzato per tutto il quindicennio (1815-1830) dall'influenza di Rossini, era d'altronde al culmine della sua popolarità tanto che le cronache d'epoca, riportate in nota, riferiscono di folle entusiaste. Nessuna occasione era comunque tralasciata per fare attività di propaganda e «Teatro, Trono e Altare erano in diffusa sintonia anche in spettacoli occasionali», come quello tenuto il 4 settembre 1815 dai sordomuti di padre Assarotti davanti ai nuovi sovrani sabaudi.
Non manca poi chi opera in proprio, «gli aristocratici in versi», come il marchese Niccolò Grillo Cattaneo, «esemplare della vecchia aristocrazia repubblicana allineatasi ai Savoia come garanti di un ordine, altrimenti minacciato» (p. 34), e i cui versi furono apprezzati da Monaldo Leopardi, o l'abate Gian Lorenzo Federico Gavotti, che canta il prodigio della Restaurazione pontificia, ma congegna anche «un esperimento curioso di testualità triforme» (p. 36), con un curioso pastiche di italiano, latino e dialetto. Un breve paragrafo è dedicato inoltre a «Martin Piaggio ideologo», per metterne in luce «il contributo non da poco» (p. 38) offerto alla causa della Restaurazione, grazie anche all'utilizzo del dialetto, che, come giustamente sottolinea Verdino, permette al poeta di connotarsi «come una voce diffusa e scritta di una maggioranza conformista di parlanti» e di rendere perciò più accattivante e insinuante la sua polemica. Ne è un esempio *A Rivolûziun de bestie contri i omni* del 1829, in cui la vittoria sull'uomo provoca l'anarchia e le prepotenze dei più feroci e la cui morale si può così sintetizzare: «Chi nasce pe ûbbidî no deve comandâ» (p. 42). Martin Piaggio «fu inoltre tra i primi e tra i pochi in Italia a sposare la causa coloniale» (p. 40), celebrando la conquista di Algeri da parte di «Carlo Dexe» nel 1830.
Nel campo dell'educazione falliscono i piani dell'arcivescovo Lambruschini, che cercava di riportare i Gesuiti in possesso dell'Università, ma l'ateneo genovese resterà chiuso e occupato militarmente per due anni, dal 1821 al 1823, e gli insegnanti saranno costretti a svolgere le lezioni in casa propria, con tutti gli inconvenienti che si possono facilmente immaginare; in alcuni casi, soprattutto presso i docenti più affermati o più in voga, le cronache parlano di studenti seduti persino lungo le scale d'entrata. *Rebus sic stantibus* l'Università di Genova non brilla dunque di certo per indipendenza e innovazione, anche se il quadro non è forse «proprio così fosco» (p. 115) e accanto a «figuri» come il «grottesco» giurista Molinici ci sono anche «figure», quelle di «due sopravvissuti ex-giacobini e bonapartisti come Niccolò Ardizzoni e Gaetano Marré, che pur nei tempi a loro non congeniali e di sottomissione, mantenevano un barbaglio dell'antica lotta, rifiutandosi a vari cerimoniali» (p. 115). Il libro di maggior successo e «anche il più meritevole dell'ambito accademico ligure» (p. 120), pubblicato a cura del naturalista Domenico Viviani, vero luminare dell'ateneo, resta comunque il

Viaggio da Tripoli di Barberia alle frontiere occidentali dell'Egitto (1819) del medico chirurgo Paolo Della Cella.
Accanto alla repressione politica, «attivo e ossessivo» è inoltre l'intervento della censura e il controllo poliziesco sulla vendita dei libri, tanto che numerose sono le confische di testi proibiti sia in porto sia presso i librai. In questa situazione la maggior fonte di informazione culturale per i lettori genovesi è «La Gazzetta di Genova», pubblicazione dalla quale si viene anche informati sulle nuove uscite librarie, sul teatro di prosa e su quello lirico. Curiosamente, dal 1815 al 1821, il compito di censore della «Gazzetta» sarà affidato a Luigi Pellico, fratello di Silvio, che saprà comunque egregiamente destreggiarsi tra «gli equilibrismi della sua doppia veste di scrittore e censore» (p. 74) tanto da meritarsi da Foscolo il titolo di «Gesuita».
La «sorveglianza poliziesca sulle stampe è capillare e si estende anche al porto franco» (p. 16): l'arcivescovo Lambruschini è però consapevole che per stroncare il male la sola repressione non può essere sufficiente e capisce che, per rendere più credibile il proprio operato, è necessario dare *in primis* il buon esempio, attraverso una maggiore morigeratezza dei costumi, e tenendo comportamenti corretti; non a caso il suo insediamento avviene «all'insegna della sobrietà e dell'austerità» e nel 1823 compilerà le *Regole di civiltà e buona creanza,* un «galateo ecclesiastico di non poca fortuna nell'Ottocento» (p. 14).
Per ciò che riguarda invece il campo dell'editoria genovese, dominata da «un timbro religioso» (p. 72), il quadro è davvero desolante. Le uniche opere pubblicate, tranne rarissime eccezioni, sono «volumi di oratoria sacra, di omelie arcivescovili, parafrasi sacre in versi come quelle di Grillo Cattaneo ovvero poesie sacre in proprio» (p. 72). In questa situazione non c'è dunque da stupirsi se la cultura a Genova langue e se anche la polemica classico-romantica suscita pochissime discussioni di un qualche rilievo, come il *Sermone sulla mitologia* del Monti, commissionato dalla marchesa Antonietta Costa, alcune note di Spotorno, con la solita equiparazione tra romantici e rivoluzionari, e i «brillantissimi» (p. 149) discorsi del padre Bresciani, che del Romanticismo non si limita però a rilevare l'equivalenza con la sovversione politica, ma individua con un certo acume anche molti aspetti grotteschi e ingenui, come pure le derive splatter, facendone così «una straordinaria e precocissima parodia» (p. 152).
A Genova, «centro propulsore del giansenismo a fine Settecento»», c'era però «una suppletiva partita da giocare tutta interna alla Chiesa», tanto più che in città erano ancora attivi «due combattivi antagonisti come il Palmieri e il Degola» (pag.7), che Lambruschini contrasterà spietatamente. Anche di questa vicenda, che si concluderà nel giro di pochi anni, Verdino delinea una breve ricostruzione: Palmieri morirà pochi mesi dopo l'insediamento dell'arcivescovo, che tenterà comunque di estorcergli sul letto di morte una pubblica ritrattazione, mentre Eustachio Degola, pur godendo della la protezione del «fraterno amico padre Assarotti» (p. 26), «non riuscì a pubblicare più nulla, nonostante la sua frenetica attività di scrittore fino agli estremi» (p. 29). Figura drammatica quella di Degola, sempre più isolato e costretto al silenzio, e contro il quale l'arcivescovo Lambruschini infierirà anche *post mortem,* facendo circolare una versione falsa e meschina della sua agonia. Con la sua morte «venne meno ogni ambizione teologica giansenistica, i cui simpatizzanti si rivolsero soprattutto a una chiesa di servizio» (p. 33).
Completa il saggio una breve analisi dei discorsi sul Romanticismo di padre Bresciani, dei quali si è già fatto cenno, e delle due più significative riviste culturali dell'epoca, il «Giornale ligustico» (1827-29) e «L'Indicatore» (1827-28). La prima, fondata dal barnabita e docente di eloquenza classica G. B. Spotorno, «costituisce una estrema offensiva della cultura clericale alta» (p. 139), si presenta come rivista di cultura, ma è in realtà un periodico «quanto mai ideologico e apologeticamente politico» (p. 139), tanto che la rubrica dedicata alle novità editoriali è anche un lungo elenco di libri se non proibiti, certo sconsigliati per impedire «che le menti ancora tenere de' giovani sien travolte da strane opinioni» (p. 140). «L'Indicatore» non è invece di certo un foglio reazionario (Mazzini vi condusse una breve «battaglia per una cultura nazionale» e il settimanale fu chiuso d'autorità) e a rigore non dovrebbe quindi rientrare nel circoscritto campo di ricerca di Verdino, ma è ugualmente presentato

per «focalizzare il contraddittore principale della Genova reazionaria […] e motivare meglio le reazioni a esso del padre Bresciani e del padre Spotorno» (p. 142).

Ilaria Muoio

Nunzio Zago
Tomasi di Lampedusa
Acireale-Roma
Bonanno
2012
ISBN: 978-88-7796-776-3

Se dovessimo rifarci alla distinzione lampedusiana tra scrittori «magri», dediti all'allusività e all'implicito, e scrittori «grassi», massimi espositori di ogni aspetto del reale e totalmente riluttanti al gusto del sottinteso, certamente collocheremmo Nunzio Zago nelle vesti di interprete di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, all'interno della seconda categoria, per chiarezza espositiva, capacità di analisi e lucidità di argomentazione. Del resto, l'interesse del critico catanese intorno alla figura dell'«ultimo gattopardo», risale già al 1978 e ha registrato negli anni un'attenzione costante, la cui tappa più recente è rappresentata da questo profilo, confluito nella collana «Scrittori d'Italia», edita da Bonanno.
Un rapido e doveroso accenno alla vicenda biografica dell'«uomo a cui piaceva la solitudine» fa da preambolo ad un'approfondita sezione sulla produzione di Lampedusa critico che, ancor più del capolavoro *Gattopardo* e poi dei *Racconti,* è evidente testimonianza delle competenze letterarie del principe, quelle stesse delle quali Francesco Orlando, in *Ricordo di Lampedusa,* non mancava di sottolineare il sorprendente e straordinario valore. Indubbiamente la produzione giovanile dello scrittore, con i tre saggi genovesi su Morand, Yeats e Gundolf, appare ben lontana dalla produzione critica del Lampedusa giunto alla soglia dei sessant'anni, ovvero di quell'età che, per servirci di una terminologia particolarmente cara allo scrittore medesimo, potremmo definire del «declino della vita». E questo Zago non manca prontamente di sottolinearlo, riconoscendo fra le due distinte fasi «una distanza psicologica e ideale […] scavata da un lungo intervallo, non certo superfluo, di pubbliche e private vicissitudini» (pp. 32-33). Nel Lampedusa della maturità riscontriamo, difatti, un acuto disincanto che trova concreta espressione nelle lezioni di letteratura inglese e francese degli anni cinquanta. Qui, partendo dal classico metodo biografico, lo scrittore arriva a sfoggiare una terminologia che Zago definisce di «evidente marca psicoanalitica» (p. 36). A tal riguardo basterebbe citare il giudizio su Emily Brontë assimilata a Freud, nonché la disquisizione sull'inconscio nella lezione riguardante Joyce e il suo *Ulysses.* Non manca neppure il riferimento agli interventi su Montaigne, Woolf e Proust, quest'ultimo di fondamentale rilevanza, giacché la sua *Recherche du temps perdu* contribuisce a pieno al delinearsi nell'immaginario lampedusiano di una concezione del tempo visto come una cascata verso la quale «senza scampo, fluiamo»; ancor più emerge quella che Zago brillantemente battezza «cultura della crisi» (p. 46), in rapporto alla quale va tra l'altro considerato anche il pluridichiarato amore lampedusiano per Stendhal.
Come d'obbligo, la sezione maggiormente approfondita, la terza per l'esattezza, è dedicata al *Gattopardo* e più specificatamente a come leggerlo, tenendo conto che si tratta dell'opera in cui i temi già derobertiani del trasformismo, del trapasso di fortune «dal tuo al mio» (ricorda Zago, citando Verga) e della «bancarotta del patriottismo» (p. 58) trovano la loro massima rappresentazione, mentre si sovvertono al contempo le categorie proprie del romanzo tradizionale. Non a caso, nel paragrafo *Il significato del Gattopardo*, vengono riprese le tre lettere inviate dallo scrittore all'amico Guido Lajolo e rese note al pubblico soltanto nel gennaio del 1984 dal settimanale «L'Espresso»: Tomasi vi asserisce con convinzione che *Il Gattopardo* non è un romanzo storico bensì un'opera il cui intento si rivela raccontare «certi effetti di quel lacerante nodo storico, mai completamente rimosso che è stato il Risorgimento in Sicilia» (p. 66), nel bel pieno di un altro preciso momento storico, il secondo

dopoguerra, che di certo non annullava il divario nord-sud e soprattutto non mostrava alcuna connessione con «l'ideale lampedusiano d'uno sviluppo civile» (p. 83).
In verità, quest'attenzione al *pathos* storico del *Gattopardo*, interpretato come strettamente connesso al clima della società italiana di metà anni Cinquanta, è già uno dei fulcri centrali di un altro testo edito per Sellerio nel 1983, *I Gattopardi e le Iene*, probabilmente il risultato più maturo della riflessione di Zago su Lampedusa. Il bisogno di storicizzazione, sottolineava allora difatti lo studioso, consente al lettore di cogliere il nesso tra la genesi del *Gattopardo* e la crisi dell'ingiustificato ottimismo neorealistico. E proprio riconducendolo a questo clima degli anni '50 il critico inserisce Lampedusa nel pieno della ripresa considerevole del dibattito meridionalistico di quegli anni. Tuttavia, ci preme precisare, la sintonia col contesto culturale del proprio tempo avviene senza alcun intento volontario da parte dell'autore, considerate la condizione di appartato e la forte riluttanza a prender parte ai pur fervidi dibattiti nazionali promossi da colleghi verso i quali Lampedusa nutriva una generale disistima. Ora, se nello scritto dell'83 Zago insisteva a lungo sul tema dell'inattiva, quasi atarassica adesione dei Siciliani alle tappe del Risorgimento, o per meglio dire dell'anti-Risorgimento, in questo nuovo volume, si riscontra invece una maggiore tendenza a rimarcare aspetti concernenti le strategie narrative e le caratteristiche proprie della prosa lampedusiana. Molto interessante è difatti l'attenzione rivolta alla passione tutta gattopardesca per le figure di suono ed i richiami fonici iterati, dalla semplice ripetizione al ricorso costante, «quasi invadente», all'allitterazione nonché a «forme di parallelismo anaforico con scansione ternaria del periodo» e ancor più al «prevalere dell'astratto per il concreto, all'uso del plurale indefinito, della prolessi dell'aggettivo rispetto al sostantivo, alle sfumature ossimoriche» (p. 55): tutti elementi che rendono unica ed inconfondibile la prosa del romanzo.
Di piacevole lettura, e sicuramente degna di nota, ancor più delle pagine dedicate ai cosiddetti *Racconti* di Tomasi, è poi l'appendice posta a conclusione del volume, ove si disquisisce del tema del sonno; in esso, sottolinea Zago, ci si imbatte da subito, dal primo capitolo o «*Parte*» del romanzo, quando, dopo il ménage con Mariannina, il principe Fabrizio si trova a dover fare i conti con l'insonnia che lo assale al termine della convulsa giornata inaugurale e delle sue congenite, «cupe associazioni di idee», eppur si risveglia rinfrancato dal sonno della notte, al mattino seguente. Dagli assilli quotidiani, da un'ossimorica, «disperata euforia» Don Fabrizio si distrae poi attraverso la fervida passione per l'astronomia, disciplina che assolve ad una vera e propria funzione analgesica, «accostabile sul piano fisiologico, al sonno placido, sereno, capace di ristorare e dare equilibrio» (p. 114). Scardinato dalla mera valenza semantica/simbolica di inerzia etica ed indolenza morale, alla quale la critica ha per anni prevalentemente posto attenzione, il tema è ora dunque valutato in ogni sua declinazione, a partire dall'accezione primaria e propriamente fisiologica di semplice atto di dormire, per finire alla metafora del corteggiamento della morte (è celebre la massima gattopardesca, dal valore paradossalmente tutto consolatorio «finché c'è morte c'è speranza!»). E come non richiamare, aggiungerei, quella stupenda preghiera di Lighea, la sirena dell'omonimo racconto, che, invitando il grecista Rosario La Ciura a raggiungerla negli abissi, asseriva con la solita attenzione agli echi fonici propria di Lampedusa, «il tuo sogno di sonno sarà realizzato»?
Giuseppe Tomasi di Lampedusa è indubbiamente scrittore scomodo, apparentemente negativo con tutto il suo attaccamento al tema dell'«acquiescenza» e della «neghittosità» proprie del mondo siciliano, e tuttavia il suo non è mai invito alla rassegnazione bensì slancio vitalistico, vera e propria invocazione costante di una sorta di risarcimento che può essere solo letterario. Si pensi a tal riguardo al recupero mnestico, l'unico possibile, degli ambienti della «Scomparsa amata» casa di Palermo in *Ricordi d'infanzia*. *Tomasi di Lampedusa* è una guida senz'altro pregevole, in cui il disquisire in maniera generale intorno alla figura dello scrittore, in conformità del resto con la collocazione editoriale, non impedisce all'autore di fornire al contempo una serie di spunti di ricerca sicuramente degni di essere approfonditi; in questa sede, si rimanda in particolar modo alla già citata definizione coniata da Zago di «cultura della crisi», al notevole studio intorno alle metodologie narrative e alle tecniche espressive

proprie dello scrittore, nonché alla disincantata rivisitazione del tema del sonno. Tutti questi elementi conferiscono novità ad un testo che contribuisce innegabilmente a scardinare l'immagine stereotipata di Lampedusa ossessionato «aristocratico nostalgico e disilluso», per citare Lucio Piccolo, rileggendolo da un altro punto di vista: quello dello scrittore defilato, lontano dai tipi tanto letterari quanto ideologici della propria epoca al quale va riconosciuta la «lucida forza profetica» (p. 121).
Un ultimo ma rilevante cenno merita infine la menzione, seppur breve, di una recente acquisizione della critica, e cioè i numerosi articoli di varia natura apparsi su «Il Giornale di Sicilia» tra il '22 e il '24, a firma di Giuseppe Aromatisi, attribuibili a Lampedusa secondo la tesi sostenuta da Francesco D'Orsi Meli e Andrea Vitello in una raccolta edita da Flaccovio nel 1993 dal titolo *Scritti ritrovati*, tesi nei riguardi della quale Zago conferma la stessa cauta apertura («nell'ipotesi che si tratti di uno pseudonimo, senza un'effettiva prova documentaria», asserisce a p. 15) palesata sin dal momento dello scoppio del caso («Se non è Lampedusa è uno che gli assomiglia molto» dichiarava sullo stesso «Giornale di Sicilia», interpellato in un articolo a firma di Giuseppe Quatriglio del 22 Giugno del 1993). In realtà, malgrado l'effettiva mancanza della fatidica prova documentaria inoppugnabile, è innegabile l'esistenza di tutta una serie di riscontri oggettivi tra gli elzeviri in questione e la scrittura lampedusiana in genere, sia a livello stilistico che contenutistico, tanto da indurre a pensare che quello che qui forse impropriamente è stato definito caso, aldilà dei giudizi contrastanti di Nino Borsellino, Natale Tedesco, Piero Meli e ovviamente Francesco Orlando, non ha goduto dell'effettiva eco che avrebbe meritato e meriterebbe. Ma questa è un'altra storia.

Katia Trifirò

Franco Zangrilli
Le muse di Buzzati. Realtà e Mistero
Pesaro
Metauro
2012
ISBN: 978-88-6156-090-1

L’invadenza di atmosfere inesplicabili pervade, condizionandolo, lo spazio della narrazione, spalancata su abissi di logiche intermittenti che abbandonano i personaggi in balia di luci crepuscolari e orizzonti fantasmatici, destinati ad assumere i contorni sinistri di paesaggi inumani anche quando l’azione è sigillata nella abituale angustia di ambienti cittadini. Una foresta di simboli avvolge gli oggetti quotidiani e ne rovescia la rappresentazione in favole dense di paradossi, «suggerendo che tutto mentre appare una cosa in realtà è un’altra, è precario, labile, cangiante» (p. 54), come le molteplici identità che abitano i lati oscuri della coscienza.
Sono le due anime dell’ispirazione buzzatiana, enunciate già nel titolo, a condurre la presente indagine sull’opera dello scrittore, interpretata con il filtro della costante trasposizione fantastica verso cui tendono i dati cronachistici registrati in racconti, romanzi, pagine teatrali e storie dipinte: «cogliere l’anormale nel normale» (p. 69), nella fusione assoluta tra realtà e mistero, è la via suggerita da Zangrilli per decifrare i labirinti in cui Buzzati colloca il proprio «(anti-)eroe», esibendone l’interiorità – tra crisi, inquietudini e disillusioni – come il più incomprensibile dei segreti.
Tessendo una fitta rete intertestuale attorno ad alcuni focus tematici, il volume propone un viaggio attraverso le aree in cui con maggiore evidenza «lo scatto verso il magico si presenta come la rivelazione di un naturale aspetto del reale, come un dato insito nella cronaca» (p. 11). Il mistero della fede e della religione, i racconti di Natale, l’immagine dell’animale, il confronto con Pirandello diventano altrettanti capitoli di un sondaggio volto ad esplorare le caratteristiche della scrittura di Buzzati, considerato da Zangrilli «uno dei più illustri fondatori del postmodernismo» (p. 14).
Oggetto di un’attenzione critica sempre vitale, l’intero *corpus* dell’autore è qui analizzato, per frammenti e citazioni, in riferimento alla dialettica tra i moduli di una realtà umana, troppo umana (esibita, ad esempio, in una galleria di figure fissate in pose maniacali e vittime delle proprie debolezze), e un discorso metafisico, costellato da codici archetipici e mitologici, evidente soprattutto nella costipante presenza della morte nei racconti. È nella misura breve del racconto, d’altra parte, che l’autore verifica più chiaramente le tecniche con cui Buzzati fluidifica i confini tra i due piani, in equilibrio tra «realtà sociale» e «mistero universale», binomio affrontato anche altrove da Zangrilli (*La penna diabolica. Buzzati scrittore-giornalista*, Metauro, Pesaro, 2004).
Ad emergere, è il profilo ibrido di una sperimentazione instancabile sul corpo della parola, che dà vita a mostri e creature fantastiche, Meduse, Sfingi e Chimere, protagonisti di un bestiario testimone di mondi altri ma, ancor di più, rintanati dentro le pieghe dell’animo umano. Sul «teatro di specchi» dell’universo soggettivo, in particolare, si condensa la riflessione relativa al pirandellismo di Buzzati, riconosciuto in una topica ricorrente, ma riscritta secondo l’originalità della cifra personale dell’autore bellunese, di motivi e ispirazioni.

copyright
© 2013 - Vecchiarelli Editore - Manziana

VECCHIARELLI EDITORE