oblio

32

Oblio

Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Otto-novecentesca

Anno VIII, numero 32

Inverno 2018

OBLIO – Periodico trimestrale on-line – Anno VIII, n. 32 – Inverno 2018

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:

Gualberto ALVINO, Alberto CADIOLI, Giovanna CALTAGIRONE, Simona COSTA, Rosalba GALVAGNO, Antonio Lucio GIANNONE, Paola ITALIA, Giuseppe LANGELLA, Monica LANZILLOTTA, Giuseppe LO CASTRO, Giuseppe LUPO, Giovanni MAFFEI, Valeria MEROLA, Elisabetta MONDELLO, Marina PAINO, Daniele Maria PEGORARI, Ugo PEROLINO, Elena PORCIANI, Antonio SACCONE, Carlo SERAFINI, Antonio SICHERA, Teresa SPIGNOLI, Beatrice STASI, Dario TOMASELLO, Massimiliano TORTORA, Caterina VERBARO

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

VECCHIARELLI EDITORE

Elenco Recensori Oblio VIII, 32

Andrea AMOROSO
Lorenzo ANTONAZZO
Alice BORALI
Elisa CAPORICCIO
Remo CASTELLINI
Carmine CHIODO
Mario CIANFONI
Francesca CIANFROCCA
Roberta COLOMBO
Edoardo COPPOLA
Francesco CORIGLIANO
Annalucia CUDAZZO
Stefano CURRELI
Christian D'AGATA
Antonio D'AMBROSIO
Marta DE GENNARO
Maria DI MARO
Domenico FADDA
Lucia FAIENZA
Giulia FALISTOCCO
Clementina GRECO
Antonella GRIECO
Giovanna LO MONACO
Monica LANZILLOTTA
Anna MANGIAMELI
Chiara MARASCO
Alessandra MATTEI
Lucia MASETTI
Francesca MEDAGLIA
Luca MENDRINO
Nicola MEROLA
Donatella NISI
Simona ONORII
Irene PAGLIARA
Concetta Maria PAGLIUCA
Giuseppe PANELLA
Daniele Maria PEGORARI
Ugo PEROLINO
Paolo PIZZIMENTO
Elena PORCIANI
Novella PRIMO
Francesca RIVA
Michela ROSSI SEBASTIANO
Francesca SPAGNOLO
Cecilia SPAZIANI
Dario STAZZONE
Dario TOMASELLO
Lavinia TORTI
Alessandra TREVISAN
Caterina VERBARO
Elena VETERE
Fabrizia VITA
Eliana VITALE
Nemola Chiara ZECCA

Nella sezione «All'attenzione» gli scritti di Giancarlo MAZZACURATI sono preceduti da una presentazione di Giuseppe LO CASTRO e dai saggi di Giulio FERRONI, Gianni MAFFEI, Matteo PALUMBO, Amedeo QUONDAM, Antonio SACCONE, Marco SANTAGATA, e accompagnati dagli interventi di Francesco DE CRISTOFARO e Claudio GIGANTE.

Nella sezione «Saggi e rassegne» compaiono scritti di Gualberto ALVINO, Viola BIANCHI, Stefano CURRELI, Christian D'AGATA, Domenico FADDA, Marina PAINO, Elena PORCIANI, Silvana TAMIOZZO GOLDMANN, Jean-Charles VEGLIANTE, Eliana VITALE.

Gli articoli pubblicati da «Oblio», tranne quelli della sezione «All'attenzione», già editi, sono stati sottoposti alla peer review

Indice

Editoriale	p. II
All’attenzione	p. V
Saggi e rassegne	p. 70
Recensioni	p. 211
Indice completo dei Saggi e delle Recensioni	p. 357

EDITORIALE

Questo numero di «Oblio» (l'ultimo dell'ottava annata) ripropone «All'attenzione» – come abbiamo chiamato la rubrica nella quale sono già stati recuperati saggi di Sebastiano Timpanaro, Remo Ceserani, Francesco Orlando e Carlo A. Madrignani – due interventi di difficile reperimento e sicuro interesse di Giancarlo Mazzacurati. Li accompagnano degnamente le relazioni che, per ricordarlo a ottant'anni dalla nascita, furono tenute all'università «Federico II» di Napoli da studiosi che sono stati suoi allievi o amici e spesso l'una cosa e l'altra. Quando Giuseppe Lo Castro e Antonio Saccone me lo hanno suggerito, mi sono subito convinto dell'opportunità che proprio «Oblio» ospitasse una testimonianza tanto autorevole di fedeltà a questo maestro degli studi letterari e una minima campionatura della sua lezione. Non ho meriti personali da rivendicare in proposito e non confesso volentieri il rimpianto per essermi accontentato di avere con Mazzacurati una frequentazione meno che sporadica, benché favorita da amici e progetti che abbiamo condiviso con la più accesa e datata delle passioni teoriche. Qualche titolo invece «Oblio» ce l'ha. Anzi proprio il titolo.

Sin dal titolo la rivista ha voluto sfidare il destino di dimenticanza, la costituzionale volatilità e la rapida erosione che, in un contesto indifferente o addirittura avverso alla cultura e in particolare a quella umanistica, minacciano i nostri studi e chi li conduce. Il fenomeno non è nuovo e discende direttamente dall'asimmetria originaria fra l'opera e la critica, la letteratura propriamente detta e quella secondaria stigmatizzata come tale da George Steiner, le parole cui per antica convenzione è stata conferita la consistenza delle cose e le chiacchiere che un po' le corteggiano e un po' le seguono come un funerale. Non è stato necessario aspettare i giorni nostri, per consegnare all'oblio Zumbini e De Lollis, Gargiulo e Flora, Russo e Battaglia, Sapegno e Binni, nomi primari e assurti talora alla notorietà di opere e formule critiche che sono in ogni senso loro sopravvissute, e neppure perché gli stessi addetti ai lavori approfittassero delle proprie conoscenze più per individuare e scansare preventivamente i prossimi candidati alla giubilazione, che per invertire la tendenza. Lo scarto tra i destini di opere e critica è diventato però più evidente solo quando una critica investita di maggiori responsabilità da un'alfabetizzazione generalizzata, e incalzata dalle ideologie politiche e dall'avanguardismo letterario, ha preso le distanze dall'aura di spontaneità e innocenza che sembrava un'esclusiva del conformismo retorico e ha accentuato le proprie oscillazioni adattative, perdendo in credibilità e in presenza sociale quanto guadagnava in numero di addetti e in ampiezza dello spettro tematico e dell'arsenale metodologico.

L'oblio che «Oblio» è nato per denunciare non è ovviamente lo stesso del quale non si può che prendere atto, vecchio o nuovo che sia. È piuttosto quello più recente e pressoché inaudito, che ritiene di aggirare le trasformazioni del linguaggio della critica e di restituire comprensibilità e *appeal* agli studi letterari, focalizzandoli su aspetti considerati marginali, emancipandoli dalla superstizione testuale e finzionale della letteratura e allentando il rapporto della disciplina con la propria identità e con la tradizione. Anche se non lo contraddicessero più severamente i concretissimi problemi che impediscono una adeguata circolazione delle riviste e dei libri e la lentezza con la quale stiamo superando la diffidenza nei confronti dell'alternativa editoria elettronica, verrebbe meno così lo slancio unitario che sottrae alla dispersività e alla irrilevanza della *routine* il lavoro critico e non affida l'eredità dei maestri alla *pietas* individuale, ma cerca nella loro lezione il segreto di una continuità con i predecessori da ristabilire ogni volta come era stata raggiunta, all'insegna della lettura e della sua insostituibilità di strumento della e per la critica letteraria, in quanto soggetto e oggetto di conoscenza. Scommetterei che i più restii tra i lettori professionali a leggere la critica letteraria sono gli stessi ai quali non solo la letteratura sta stretta, ma che non cercano dentro di essa il modo per uscirne e comunque non vedono l'ora di liberarsi dall'impaccio della finzione e della chiusura del testo su se stesso, cioè di quanto assicurerebbe la pertinenza e la sensatezza dei loro discorsi, proprio come, per comprendere la critica e condividerne

lo spirito, non si può prescindere dalla sua testualità e dalla dimensione finzionale dell'opera letteraria esaminata che essa prolunga.
Che non solo in virtù della sua strategia, dell'*open access* e dell'orizzonte accademico, «Oblio» sia la sede giusta per riaprire il *dossier* Mazzacurati, lo penso però soprattutto perché i testi che ora ne riproponiamo, e dànno un'idea precisa della direzione che aveva preso l'ultima fase della sua ricerca, si prestano a schematizzare la polarizzazione in cui sono ancora praticabili gli studi letterari, prima di ogni altra distinzione e contro la loro scomparsa: se non una via d'uscita dall'*impasse* attuale, la linea di una resistenza già sperimentata, che aspetta soltanto la ratifica di un consenso più esplicito e diffuso.
Si tratta di un saggio, destinato alla stampa e precedentemente uscito in una miscellanea, e di una lezione universitaria, trascritta dalla sbobinatura della registrazione. Per l'aspetto che voglio rilevare, la diversità dei testi ha ben poco a che fare con quella dei loro argomenti. Dal mio punto di vista, a opporsi significativamente, come due stili alternativi e due momenti complementari, sono proprio il genere saggio e il genere lezione, la scrittura e l'esposizione orale, un più e un meno di meditazione e cura come di immediata comprensibilità e naturalezza. Il mio confronto non canta per l'ennesima volta le lodi di tutti e quattro i termini che ho menzionato. Basti dire che, se non altro nella critica letteraria, la mira di ambedue le coppie è quella di non rinunciare l'una all'apparenza dell'altra, perché non è solo l'artificio a simulare la naturalezza e lo scritto il parlato, ma anche la naturalezza a adottare l'ordine e a amministrare nel modo più economico le proprie risorse, con l'eloquenza che anticipa la scrittura e le improvvisazioni anche digressive che corteggiano il canovaccio o si aggrappano alla scaletta.
Detratte la commozione per la traccia della viva voce di Giancarlo Mazzacurati e l'ammirazione per la sua sapiente gestione di un finale di partita (la lezione conclusiva dell'ultimo suo corso napoletano) che era anche un momento topico della sua esperienza di uomo e di professore, non si può non preferire il risultato raggiunto con il saggio, che affronta magistralmente e tuttavia senza alcuna iattanza professorale (quella che smaschera gli usurpatori) una questione rilevantissima di teoria e storia della letteratura come il commento. Eppure la lezione è magnifica e il tema che tratta ugualmente cruciale. Mi assumo allora un rischio superiore alle mie forze, per giustificare la mia preferenza con una assoluta banalità, che cioè un testo concepito e scritto per essere letto risulta più efficace e appunto leggibile di un testo nato in tutt'altra circostanza. E che viceversa non c'è brillante prova saggistica che superi indenne la lettura davanti a un uditorio, sia pure facilitato dall'*actio* e demagogicamente imbonito dagli incisi di alleggerimento; o che, se lo supera, non abbia camuffato da piano resoconto orale di una esperienza di lettura la studiata linearità della propria prosa e da congenita eleganza la volumetria a essa conferita dalla sintassi e modulata dalla prosodia.
L'*Ultima lezione* di Mazzacurati ci aiuta forse a comprendere che, alla commozione e al rammarico per ciò che c'è stato e ora non c'è più, intendevano già e intendono ora rispondere le trascrizioni d'autore che erano anche i saggi del critico, a testimonianza della reciprocità dell'apprendimento e del contesto idealmente sempre didattico degli studi letterari. La scelta della scrittura e di un pubblico assente faceva valere le prerogative del mezzo per sfruttare l'agio e il raccoglimento dell'autore e dei suoi destinatari e compensare fino alla surroga, grazie a una autosufficienza altrettanto virtuale ma all'interno di un orizzonte più strutturato, la mancanza delle facilitazioni concesse alla comunicazione orale e alla sua emulazione della scrittura. Il circolo vizioso tradisce il rigore intellettuale di Giancarlo Mazzacurati, ma rappresenta bene lo slancio incontenibile e sempre insoddisfatto che anima il suo lavoro e mobilita allievi e lettori dietro lo stesso obiettivo. Se non mi inganno, nella situazione attuale, l'insegnamento più immediatamente spendibile che se ne può trarre è che, nell'attesa e nella speranza di trascriverle, sono le lezioni il laboratorio nel quale con maggior consapevolezza la critica dovrebbe essere esercitata, mentre ai saggi spetta di conservarne la tensione e ribadirne il radicamento in una realtà primaria che rimane quella della letteratura, non più in opposizione alla critica ma alle vie di fuga.

Voglio condividere con i referenti scientifici e con gli autori di recensioni e articoli la soddisfazione per il lavoro svolto anche in questa nostra ottava annata. A tutti vada il più sentito ringraziamento, con una menzione speciale per chi stavolta ha contribuito a una versione particolarmente sostanziosa di «All'attenzione. Saggi critici da rileggere», da Martina Mazzacurati, che ci ha consentito di pubblicare *Quando il testo si spoglia e si riveste. Funzioni e stagioni del commento* e *Una tensione insolitamente retorica*, ai curatori dell'iniziativa, Francesco de Cristofaro, Claudio Gigante, Giuseppe Lo Castro, a Giulio Ferroni, Giovanni Maffei, Matteo Palumbo, Amedeo Quondam, Antonio Saccone, Marco Santagata, presenti con le relazioni da loro tenute nella giornata napoletana del 2016 in onore di Giancarlo Mazzacurati, agli editori infine che hanno concesso le relative autorizzazioni.

L'editore di «Oblio» si unisce a tutti noi nel ricordo di Giancarlo Mazzacurati, che firmò il saggio introduttivo a Giuseppe Toffanin, *La fine dell'Umanesimo*, Manziana, Vecchiarelli, 1992, nella collana «Memoria bibliografica».

All’attenzione
Saggi critici da rileggere

La lezione di Mazzacurati

Con una presentazione di Giuseppe Lo Castro

gli interventi di Giulio Ferroni, Amedeo Quondam, Marco Santagata,
Matteo Palumbo, Antonio Saccone, Gianni Maffei
in occasione della giornata napoletana *Per Mazzacurati*

il saggio di Giancarlo Mazzacurati
Quando il testo si spoglia e si riveste.
Funzioni e stagioni del commento

e

la trascrizione di una sua lezione
L'ultima lezione napoletana.
«Una tensione insolitamente retorica»,
con una premessa di Claudio Gigante
e una postilla Francesco Paolo De Cristofaro

Si ringraziano gli eredi di Giancarlo Mazzacurati e gli editori «Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo» di Spoleto e «Dante & Descartes» di Napoli per la gentile concessione dei diritti sugli scritti di Mazzacurati, gli editori delle riviste «Between» e «Nuova rivista di Letteratura italiana», per la disponibilità alla ristampa degli interventi di Saccone e Santagata, e l'editore il Mulino per il gentile consenso a ripubblicare quello di Quondam.

Giuseppe Lo Castro

Presentazione

Di Giancarlo Mazzacurati, scomparso nel 1995, a ben oltre vent'anni di distanza rimane viva la lezione critica con le sue analisi articolate e attente al dettaglio senza mai perdere di mira l'obiettivo alto di restituire un quadro storico-sociale e di disegnare una mappa, difficile, contraddittoria e problematica ma ineludibile, dell'evoluzione delle forme. La sua tensione critica e storiografica ha mirato a sviscerare soprattutto alcuni passaggi di crisi della società e della storia culturale europea, come il cinquantennio 1480-1530, o un altro cinquantennio di svolta e riconversione del romanzo europeo a cavallo tra Otto e Novecento. Alcune formule come «effetto Sterne», titolo di una felice raccolta di saggi, alcuni libri come *Il rinascimento dei moderni*, da poco ristampato, o *Pirandello nel romanzo europeo*, alcuni commenti intramontati come il denso *Mastro-don Gesualdo* lo hanno reso uno dei riferimenti imprescindibili delle indagini di critica letteraria non solo italiana. Si è trattato di una personalità fuori da orientamenti di scuola, vivacemente reattiva rispetto alla crisi di statuto e ruolo sociale della disciplina nel suo tempo e alla precedente perdita delle certezze teoriche e metodologiche dello storicismo e del gramscismo. In una tensione interpretativa, aperta e composita, insofferente dei rigori formalistico-descrittivi dei nuovi metodi, Mazzacurati è stato un critico a tutto tondo, rigoroso, storicamente documentato, filologicamente attento, ma mai attratto dagli specialismi o da vincoli disciplinari. Comparatista (quando la disciplina non era ancora riconosciuta), generalista nel senso letterale del termine (capace cioè di una competenza su secoli di letteratura) ed anche aperto alla dimensione extraletteraria, ha tenuto problematicamente largo lo sguardo critico, rifiutando classificazioni ed etichette, ma non rinunciando mai a una visione d'insieme complessa e sfaccettata.

Nel quadro di una riflessione intorno al fare critica e di un progetto di riproposta di testi esemplari e marginali di «maestri», più o meno vicini, «Oblio» ripubblica due scritti di Giancarlo Mazzacurati: un saggio poco noto, tra i suoi ultimi lavori, *Quando il testo si spoglia e si riveste. Funzioni e stagioni del commento*, presentato per un convegno di studio della Fondazione Ezio Franceschini e della Fondazione IBM Italia, Certosa del Galluzzo 19 novembre 1993, dal titolo *Macchine per leggere. Tradizioni e nuove tecnologie per comprendere i testi*, i cui atti a cura di Claudio Leonardi, Marcello Morelli e Francesco Santi sono stati editi a Spoleto, Centro italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1994, pp. 23-37; e la trascrizione della lezione conclusiva (13 maggio 1991) dell'ultimo corso universitario tenuto all'Università Federico II di Napoli e intitolato «Tra "humour" e sentimento: il romanzo italiano da Foscolo a Nievo», già edita in opuscolo in occasione di una giornata dedicatagli dalla stessa Federico II il 13 maggio 2016, *Per Giancarlo Mazzacurati a ottant'anni dalla nascita. «Una tensione insolitamente retorica». L'ultima lezione napoletana*, Napoli, Liberaria Dante & Descartes, 2016. La lezione è ora qui corredata dai brevi commenti di Claudio Gigante e di Francesco Paolo de Cristofaro, allora studenti. Dalla stessa giornata sempre dal titolo «Per Giancarlo Mazzacurati a ottant'anni dalla nascita», curata da Francesco Paolo Botti, Ettore Massarese, Adriana Mauriello, Marina Muscariello, Ugo Mario Olivieri, Matteo Palumbo, Antonio Saccone, si pubblicano poi le relazioni e gli interventi di Giulio Ferroni, Amedeo Quondam, Marco Santagata, Matteo Palumbo, Antonio Saccone, Gianni Maffei. Tre sono già stati editi (M. Santagata in «Nuova rivista di Letteratura italiana», n. 2. 2017, pp. 155-162; A. Quondam come presentazione a G. Mazzacurati, *Il rinascimento dei moderni*. *La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*, Bologna, il Mulino, 2016; A. Saccone in «Between», n. 12, 2016), e qui si ripropongono accanto agli altri inediti a restituire nell'insieme lo spirito composito e integrato di quella giornata e la personalità poliedrica di Mazzacurati.

Giulio Ferroni sottolinea infatti, anche nell'uso di alcune metafore, la natura di uno stile critico in «transito», che intende attraversare diversioni e fratture senza l'illusione di poterle ricomporre. Marco Santagata cita un inedito romanzo autobiografico di Mazzacurati, evoca il rapporto tra

biografia e critica letteraria e l'«inquietudine» del critico "napoletano", la sua condizione di intellettuale mobile. Amedeo Quondam rileva l'approccio storiografico delle ricerche rinascimentali che risponde alla crisi dello storicismo con una visione più sfaccettata e aperta, dall'immagine di una cultura plurale delle corti al ruolo di Castiglione e Bembo nelle dinamiche della modernità, oltre il machiavellismo imperante di quegli anni. Matteo Palumbo dà conto di un'archelogia del *Pirandello nel romanzo europeo*, seguendo le tracce di una lettura della crisi del tempo narrativo e dell'individuazione di modi paralleli e contrastivi di pensare il romanzo: Proust vs Musil e il primo Svevo vs *La coscienza.* Antonio Saccone insiste sulla pratica del commento, prerogativa dell'ultimo Mazzacurati, mostrando a partire da *Mastro-don Gesualdo* e dal *Fu Mattia Pascal* l'arte di coniugare filologia e interpretazione, nel rispetto del testo e nel contestuale bisogno di valorizzarne il significato per l'oggi. Gianni Maffei, traendo spunto da due scritti meno noti su Nievo, ne rivela la nervatura essenziale del nesso storia-politica e le rifrazioni anche autobiografiche sulla condizione dell'intellettuale, posto in uno stato di incertezza eclettica come il "candido" barone di Nicastro dopo aver lasciato il castello e la biblioteca protettivi.
In conclusione, voglio riprendere un aspetto che molti hanno sottolineato negli interventi che pubblichiamo, il dato caratteriale di un professore, di uno studioso autonomo e consapevole, ma anche umilmente provvisorio, in movimento, in ricerca. Nel saggio sul commento, *Quando il testo si spoglia e si riveste* il lettore troverà una significativa attitudine autocritica, nell'ammissione dell'inevitabile parzialità e imprecisione del commento; ed anche troverà una concezione del lavoro critico come pratica di una comunità scientifica, non tanto di un singolo o di singoli individui, un'idea che emerge nella proposta di un commento informatico collettivo in perenne aggiornamento per quelle opere letterarie moderne che ai lettori futuri si riveleranno ostiche. Sulla riflessione e sulla pratica del commento in quegli anni Mazzacurati concentra quasi l'attenzione critica, ne sono spia il saggio postumo e incompiuto *Commentare*, confluito in appendice a *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*, a cura di Mario Lavagetto, Roma-Bari, Laterza, 1996, pp. 285-98; un intervento tuttora inedito sullo stesso tema presentato al convegno del 24-25 ottobre 1994 «Situazione e situazioni della critica letteraria» del Centro Pio Rajna (gli uditori mi segnalano che l'arte del commento era vista metaforicamente come un'unione della laboriosità dell'ape operaia e della volatilità della farfalla) e il rilievo accordato ancora una volta al commento nell'intervista concessa a Romano Luperini su «Allegoria » II, 1990, 4, *Crisi della critica e strategie di sopravvivenza*, pp. 181-97.
Dell'atteggiamento dimesso e consapevole della parzialità anche dei propri risultati esegetici è spia una «macroscopica svista» autodenunciata nel saggio. Si tratta di una presunta incomprensione dell'espressione «braccio di mare» riferita alla zia Cirmena («Un braccio di mare quella Cirmena. Una donna che se le si faceva del bene non ci si perdeva completamente»). Su segnalazione di un «noto filologo e linguista di origine siciliana», Mazzacurati corregge nell'edizione tascabile (1993) il precedente commento al *Mastro-don Gesualdo* (1992). Nel primo commento aveva rilevato, a partire dal significato di "stretto", "canale", una «metafora iperbolica», «dove si ritrova (e che restituisce) il bene che [il personaggio] ha ricevuto»; nel rivedere il commento un anno dopo si affida a una lettura ricavata dal siciliano "vrazzu di mari", ""persona forte, adatta a tutte le fatiche"». In verità si tratta di un caso di eccessiva umiltà di Mazzacurati che, affidandosi all'autorità di Alberto Varvaro (è lui il «noto filologo»), recepisce una delle possibili accezioni dell'espressione siciliana senza contare che, come chiarisce il dizionario ottocentesco di Vincenzo Mortillaro, il senso orginario suona «dicesi a chi opera assai, atto a fare faccende, *Faccendiere*», e, per traslato, nell'uso comune - e nella mia esperienza personale - è detto spesso di persona che si dà da fare, si fa in quattro, e cioè generosa e capace. Del resto, nell'ottica di una voce ironicamente solidale con il personaggio o nell'autorappresentazione di chi si vanta di essere «un braccio di mare» è difficile leggere un proclama di «forza» o una capacità di «fatica», come non pare plausibile l'autorivendicazione di una faccendiera. Messa in positivo, l'espressione mi sembra alludere piuttosto alla capacità di adoperarsi in mille modi di donna Sarina e di farlo anche per il prossimo, come, pur nel difetto di etimologia, aveva intravisto bene nel primo commento

Mazzacurati. Del resto il commentare i classici è proprio, come riteneva Mazzacurati, un esercizio critico che richiede un lavoro di costruzione fabbrile, e chiama in causa la comunità degli studiosi, perfezionandosi per posteriori revisioni e approssimazioni, grazie all'eredità raccolta da una successione di interpreti. E in fondo è così anche la critica.

Università degli Studi di Napoli Federico II
dipartimento studi umanistici
a cura di Francesco Paolo Botti, Ettore Massarese, Adriana Mauriello, Mariella Muscariello, Ugo Maria Olivieri, Matteo Palumbo, Antonio Saccone
per Giancarlo Mazzacurati
a ottant'anni dalla nascita
9.30
Presentazione
di MATTEO PALUMBO e ANTONIO SACCONE
Saluti
GAETANO MANFREDI
Rettore dell'Università degli Studi di Napoli Federico II
ARTURO DE VIVO
Prorettore dell'Università degli Studi di Napoli Federico II
EDOARDO MASSIMILLA
Direttore del Dipartimento di Studi umanistici
10,00
Presiede MATTEO PALUMBO
MARCO SANTAGATA
Università degli Studi di Pisa
Ripensando Giancarlo
AMEDEO QUONDAM
Università degli Studi di Roma La Sapienza
La storia che non c'è (o fa finta di esserci). Quella della letteratura
11.10
Pausa
11.30
Presiede ANTONIO SACCONE
GIULIO FERRONI
Università degli Studi di Roma La Sapienza
Storia e critica letteraria come stile
12.05
Presiede FRANCESCO PAOLO BOTTI
Interventi di
CLOTILDE BERTONI
Università degli Studi di Palermo
FRANCESCO DE CRISTOFARO
Università degli Studi di Napoli Federico II
CLAUDIO GIGANTE
Université Libre de Bruxelles
GIOVANNI MAFFEI
Università degli Studi di Napoli Federico II
ARTURO MAZZARELLA
Università degli Studi di Roma Tre
13.10
Discussione
13.30
Conclusione dei lavori
venerdì 13 maggio 2016
Aula Magna Piovani
Via Porta di Massa, 1

Giulio Ferroni

Giancarlo: storia e critica letteraria come stile

1. L’esercizio della critica e della storiografia da parte di Giancarlo Mazzacurati era regolato, sostenuto, giustificato da una disposizione stilistica: era modalità del suo stile personale, forma determinante del suo attraversare il mondo, del suo personale avvertire lo scorrere del tempo, dei gesti, degli atti, dei pensieri con cui andava incontro agli oggetti e alle persone. Di quel suo stile era sostanza una passione per la lateralità minimizzante: si rivolgeva continuamente a interrogare il centro dell’esperienza con uno sguardo obliquo e deviante, ma allo stesso tempo partecipe; era animato dal gusto di stare dentro la realtà, di abitare il presente considerando la complessità storica che lo costituisce, confrontandosi con il suo articolarsi istituzionale, ma lo faceva scegliendo contemporaneamente percorsi eterogenei, laterali, confrontandosi con l’insufficienza, col limite di ogni complessità e di ogni istituzione. La sua era una spontanea cifra stilistica, una *allure* personale, una agilità che sembrava risultare da una presa in carico e da un depistamento della pesantezza: ma le motivazioni del soggetto, i dati caratteriali da cui questo stile scaturiva diventavano modi di conoscenza e di interpretazione, sostenuti da una sempre vigile coscienza storica e filologica (nulla era da lui più lontano di certa critica che tende a travalicare i propri oggetti, a sovrapporvi esibizioni narcisistiche o avventurose disseminazioni).
Fin dagli inizi una prospettiva latamente “gramsciana” ha condotto Giancarlo ad una più libera attenzione alla storia delle forme, a una definizione delle scelte intellettuali in rapporto al vario orientarsi delle scelte formali: la storiografia letteraria si è concepita così come indagine sulla storicità sociale delle forme, sfuggendo a tutti gli schematismi su cui, nel volgere degli anni ’60 del secolo scorso, si era arenata la critica sociologica (o definibile come tale). Egli concepiva la storia letteraria gramscianamente come storia degli intellettuali; ma, dato che questa storia degli intellettuali si risolveva per lui in storia sociale delle forme, essa si trovava a considerare labirintici e contraddittori viluppi di scelte e di soluzioni, sollecitando lo sguardo attraversante, partecipante e deviante del critico storiografo. Questi veniva a farsi carico della complessità dei dati, dell’intreccio tendenzialmente inestricabile delle occasioni storiche, ponendosi in una posizione di transito, che corrispondeva all’essere in transito degli stessi orizzonti storici, al loro risultare dal movimento del tempo e dall’incontrollabile mutare della vita (e non a caso la raccolta postuma di saggi uscita nel 1995 nella Biblioteca del Cinquecento curata da Amedeo Quondam reca il titolo *Rinascimenti in transito*). Senza comunque perdersi in questo intreccio, il critico ne cercava il senso con l’essenziale sostegno del movimento stilistico dell’argomentazione, in un procedere eterogeneo, in un vario e plurimo mettere a fuoco, in un avvicinarsi e allontanarsi, esercitando una disposizione panoramica verso gli oggetti.

Nell'argomentare di Giancarlo si ritrovano così affascinanti proiezioni della vastità dei panorami storici: osservazioni del disporsi variabile, contrastante e contrastato, plurale degli agenti e dei soggetti storici. La densità e il brulichio interno di questi panorami vengono approfonditi da un parallelo infittirsi di sguardi laterali e dalla più diretta insistenza su grandi emblemi rivelatori, intorno a cui si coagula quella vastità labirintica e contraddittoria. Ciò naturalmente viene a mettere in crisi ogni sufficienza storiografica, allontanando da formule assestate, risolutive, rassicuranti: conduce a una storiografia che sa far interagire le continuità con le fratture e le differenze, che interroga insistentemente la dialettica dei loro nessi, in un aggrovigliarsi di lacerazioni, conciliazioni, paradossi.
Il linguaggio critico segue questo movimento sempre in transito con svolgimenti sintattici avvolgenti, con periodi spesso articolati in una pluralità di specificazioni e limitazioni, e con un originalissimo uso di metafore. Campi metaforici diversi, attinti perlopiù ad ambiti naturali, geografici, visivi, connotano la vastità dell'universo storico, nel suo conflagrare di continuità e fratture.
Figura geometrico-planetaria, usata varie volte a indicare il più complesso e articolato dispiegarsi dei processi storici, è quella delle *orbite*. La si può già trovare, ad esempio, nel saggio panoramico, che costituisce l'ultimo capitolo del libro del 1977 *Conflitti di culture nel Cinquecento*, in cui si delineano già alcune essenziali direttrici della riflessione di Giancarlo sul Rinascimento: vi si parla di una cultura che, già nel passaggio tra Quattro e Cinquecento, si articola in «due orbite confinanti, una (quella toscana) più compatta e più chiusa, l'altra (quella centro-padana) aperta, sfrangiata, variopinta: all'una e all'altra si aggregano con fasi alterne, di qui alla fine del Seicento, gli intellettuali meridionali». E qui, nella cura di specificare e sfumare, alla metafora delle orbite si aggiunge quella delle *nebulose*:

> Queste due orbite approssimative non si possono ovviamente raffigurare come blocchi, ma piuttosto come nebulose variamente ammassate, insieme differenziate e confluenti, sotto molti profili: ma non mai tanto che non si possano segnare sempre visibili linee di demarcazione, zone della prassi, del costume, della realtà ideologica di inesportabile specificità.[1]

Ecco poi, nello stesso saggio, la metafora della *marea*, a proposito del «transito» dagli orizzonti umanistici alla sperimentazione delle nuove forme volgari:

> Una alternativa, quest'ultima, che si abbatte sull'apparentemente ordinato predominio delle forme latine, come una marea tumultuosa e incontenibile, debordante contro ed oltre gli argini più disparati…[2]

Tra le altre connotazioni della varietà di caratteri e di scelte intellettuali di questo periodo tra la fine del Quattrocento e il 1530 viene usata anche una metafora geografico-orografica; e la metafora dà spunto a suggerimenti di parentele, di rapporti, di distinzioni:

---

[1] *Gli intellettuali e le forme: per la genesi dell'ideologia rinascimentale*, in *Conflitti di culture nel Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1977, pp. 225-288 (alle pp. 230-231). Il saggio sviluppava e arricchiva le linee già tracciate dall'autore nell'*Appendice* alla zona cinquecentesca della storia letteraria progettata da Salvatore Battaglia e rimasta interrotta (S. Battaglia-G. Mazzacurati, *La Letteratura italiana*, t. II, *Rinascimento e Barocco*, Firenze, Sansoni-Accademia, 1974).
[2] *Conflitti di culture nel Cinquecento*, cit., p. 255.

Il profilo è così frastagliato e contempla alternative formali, vertici artistici così estremi, in basso e in alto, che non è stato facile e non sembra lo sia ancora riconoscere che certi avvallamenti e certe cime fanno tuttora parte dello stesso sistema orografico e cioè, per uscire di metafora, che Ariosto intreccia rapporti di parentela più densi col Sannazaro o addirittura con Serafino Aquilano di quanti ne abbia con Michelangelo o con Machiavelli…[3]

2. Dalla cura della distinzione, dall'impegno a considerare il nesso sempre diversamente orientato, mai riconducibile a formule rassicuranti, tra continuità e fratture, sorge la stessa nozione di *negazione delle origini*, così essenziale per l'esito più compiuto della riflessione di Giancarlo sul Rinascimento, il grande libro del 1985 *Il rinascimento dei moderni*, che ha appunto come sottotitolo *La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*. Ma è la stessa *Introduzione* del libro a mettere in guardia da troppo disinvolte semplificazioni:

Le cancellazioni si susseguono ai restauri, i modelli si accavallano ai modelli secondo una logica di valori e di primati che non si esaurisce mai nelle vicende alterne degli stili o in altra meccanica ciclica e autosufficiente d'analisi e storia delle forme. Proprio per questo, perché è variamente e complessamente determinato, il processo non è regolare, né per ritmo né per spessore.
[…]
Il percorso della frattura, da noi, non è di taglio netto né rettilineo; è anzi sfrangiato, segue i contorni di blocchi geo-politici accavallati e distribuiti, sul territorio italiano, lungo le variabili di molte microstorie.[4]

L'articolazione della sintassi e il suo stesso ritmo che si direbbe "panoramico" rendono già di per sé ragione della frastagliata complessità dello stesso processo di negazione delle origini, in una molteplicità di prospettive, di accelerazioni, di ritorni, di convergenze, di disseminazioni:

Fu un processo, denso di ostacoli e di resistenze, verso quella che andò poi definendosi come una decisiva «demunicipalizzazione». Si trattò, se mi si concede l'irto e cacofonico neologismo, di una progressiva fuga dalle culture locali e dai loro modelli autoctoni e insieme di un necessario adeguamento del vecchio sapere umanistico, della sua totalità sapienziale, chiusa in un blocco filologico-retorico ormai incrinato dall'irrompere, sulla scena interregionale, di nuove figure, di nuove richieste, di strumenti più agili di produzione e diffusione delle scritture, della letteratura stessa, intesa nel senso ampio ed effusivo che fu tipico del primo tempo della cultura di corte cinquecentesca. Veicoli, interpreti ed entro certi limiti protagonisti e strateghi di questo processo furono infatti, per lo più, intellettuali nati od orbitanti in spazi di corte, tra il 1480 e il 1530: i limiti furono, ovviamente, quelli di un ceto composito e multiforme, disseminato, i cui frantumati itinerari soltanto di lontano, e a grandi tratti, possono essere definibili in termini di progetto e di tensione consapevole.[5]

Un continuo processo di aggregazione e di disgiunzione viene visto agire nella stessa filologia del Bembo, una «filologia fondata sul principio dell'aggregazione, della coesistenza qualitativa, della disponibilità quantitativa delle forme», da cui appunto scaturisce una filologia della distinzione:

[3] Ivi, p. 270.
[4] *Il rinascimento dei moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*, Bologna, il Mulino, 1985, pp. 7-9 (ma cfr. la nuova edizione con presentazione di Amedeo Quondam, Bologna, il Mulino, 2016).
[5] Ivi, p. 31.

Quella che si prepara fin dalle *Prose* e che si affermerà come la dimensione filologica dominante almeno fino a Castelvetro ed anche oltre, è una filologia della distinzione, della abolizione della separazione categoriale, della disgiunzione dei nessi di continuità passato-presente, del veto normativo, prodotta da una autocoscienza di distanza tra le qualità, i bisogni del proprio tempo storico e l'accumulo pluriforme, indiscriminato, che il passato riversa su di esso.[6]

L'argomentazione critica di Giancarlo agisce direttamente sulle sue ipotesi storiografiche, su questa sua individuazione di un Rinascimento che fonda alcuni aspetti essenziali della modernità, nell'articolarsi di una cultura che, come nel caso del Bembo, istituisce un rapporto «con le pratiche nuove, con i nuovi modi di rapporto tra potere e sapere, tra totalità e specializzazione, tra dipendenze e autonomia della funzione intellettuale, che sono alla radice della forma-stato da cui nasce l'età moderna».[7] Nel rilievo centrale che in questa fase storica assume lo spazio delle corti, risalta in piena evidenza la loro natura composita, l'alternarsi di spinte e controspinte su cui esse si reggono, connotato a un certo punto da una metafora chimica:

Più che la singola corte (secondo quanto avveniva nei tempi poi mitici di Borso d'Este o dei Visconti), sono le corti come parti di un sistema dinamico non localizzabile i centri di controllo e gli snodi distributivi di questi materiali di comunicazione, della creazione, della rappresentazione, che sono in continuo coagulo e in continua liquefazione, come miscele volatili governate da una legge chimica che esclude automaticamente gli elementi grezzi e i sapori troppo terrestri e affida gli altri a dosaggi contingenti, a consumazioni rapide, a ricambi eterogenei.[8]

In questo contesto la regola della naturalezza definita dal *Cortegiano* si pone in un determinante bilanciamento tra elementi in contrasto, in un vario e sempre ridefinito articolarsi di unità e molteplicità:

Poiché sia l'incremento che il governo di questa natura dilatata e sublimata, cioè sradicata dai vincoli d'origine e proiettata ad un secondo grado ideale, si ottiene attraverso tecniche che sono insieme di controllo e di sfruttamento dispiegato del potenziale che continuamente rinasce e si rigenera nei soggetti, dal *Cortegiano* emana una sorta di dualismo che può ingannevolmente apparire una contraddizione, tra ordine e mutazione, tra codificazione di valori e indifferenza agli archetipi, tra movimento centripeto verso il modello e tensioni centrifughe verso le pluralità dei soggetti. È che la norma non risiede più né in un'immagine fissa e univoca di natura (e di origine) cui tornare o adeguarsi né del codice chiuso e gerarchizzato che ne contrasta le proliferazioni e le germinazioni, ma nel meccanismo (che è poi lo spazio simbolico di corte) di trasformazione dell'una nell'altro, sotto il perenne incalzare del mutamento, l'irriducibile vaglio del tempo.[9]

Ogni dato storico e testuale viene seguito in una rete di pieghe interne, nelle diversioni, integrazioni, trasformazioni che comporta: tra gli estremi della chiusura in sé e della dispersione nell'alterità. Questa attenzione alla mobilità degli oggetti richiede uno spostamento continuo dei punti di osservazione, sostenuto da un uso di digressioni interpretative, che elegantemente eludono ogni fissità del discorso, del quadro storico, dell'evidenza delle forme. I percorsi sono sempre labirintici, le

[6] Ivi, p. 116.
[7] Ivi, p. 130.
[8] Ivi, p. 163.
[9] Ivi, pp. 190-191.

prospettive molteplici: e questo perché la storiografia e la critica non possono darsi come rappresentazione e ricostruzione, ma solo come un inseguimento di punti di fuga, in un gioco di deviazioni che si rapporta alla sostanziale imprendibilità dell'oggetto.

3. Il procedimento critico-storiografico corrisponde insomma all'*habitus* stilistico e letterario di colui che lo esercita: si riconnette alla predilezione per le moderne scritture che hanno messo in causa la rappresentazione, sfuggendo ad ogni tranquillizzante illuminazione degli oggetti, alle illusioni del realismo e della mimesi. Nello stile critico di Giancarlo, entro i suoi stessi studi sulla letteratura rinascimentale, agisce la passione dissolvente che lo ha portato a indagare a fondo le scritture umoristiche, quelle dell'"effetto Sterne", e le "scritture dell'apocalisse", fino a farsene direttamente carico in un impegno di divagante scrittura personale che è rimasta "segreta", inedita, cercata e giocata negli ultimi anni, aperta e inconclusa. Ma è la stessa scrittura critica, in quanto tale, a riannodarsi alle apocalissi letterarie: è la critica stessa, come scrittura e come istituzione, a non poter non fare i conti con la deviazione, con il non raggiungimento, con la "non conclusione" pirandelliana. Il critico fa proprio l'atteggiamento "copernicano" di Leopardi e di Pirandello: il suo assunto parte dal rovesciamento dell'ottica "tolemaica" della storiografia totalizzante, che pretende di "ricostruire" il passato, della filologia meramente restaurativa (e ossessivamente tecnicistica), della critica illusoriamente mimetica. E non si deve trascurare il fatto che altro strumento prediletto del "copernicano" sono pratiche "venute dopo", istituzionalmente non conclusive, come il commento e la traduzione, a cui non a caso egli si è dedicato intensamente nei suoi ultimi anni (insieme a quella "segreta" scrittura letteraria).
In questa chiave assume un rilievo centrale e rivelatore, in tutta l'opera di Giancarlo, il libro del 1987 *Pirandello nel romanzo europeo.* Nei capitoli iniziali di esso sotto il nome di Musil e di Proust si intersecano e si aggrovigliano i più diversi percorsi della crisi in cui si è affermata la sostanza del moderno come negazione di ogni mimetismo e di ogni naturalezza della scrittura. Subito, nell'affrontare le forme del moderno romanzo europeo, il critico si trova ad insistere sulla complessità contraddittoria del ricercare e dell'interpretare, sul continuo passaggio tra dispersione e identificazione: nell'atto di distinguere due diversi tipi di scrittura romanzesca, una *transitiva* e una *intransitiva*, viene ad avvertire «quanto sia disperatamente alchemica l'operazione di isolare e rendere visibili subito campi di scrittura circoscritti, materiali da costruzione più o meno refrattarî al calore, tecniche tradizionali e tecniche innovative, senza che i diagrammi descritti secondo un certo ordine o un certo statuto non rischino di ribaltarsi, appena si innesti, sull'ascissa o sull'ordinata, una riflessione sull'ordine o sullo statuto parallelo. L'innovazione nel montaggio può convivere con la tradizione nel linguaggio; la polemica contro l'ibridazione saggistica e la moltiplicazione digressiva può essere fatta a partire dalle più disparate definizioni dell'*ordine* narrativo (da una definizione di tipo "realistico" o "naturalistico" ad una definizione di tipo radicalmente autonomistico della scrittura narrativa, come quella

proustiana)».[10] E dopo aver tracciato un primo panorama storico, ecco di nuovo la cura della complicazione, che afferma il rilievo della classificazione nel momento stesso in cui ne denuncia la parzialità, se non l'ingannevolezza; e tutto ciò col sostegno di metafore, che si prolungano ben oltre lo spazio della citazione di seguito riportata:

Tracciato così, lo sappiamo bene, il panorama è fin troppo semplificato e geometrico. Occorre complicarlo, renderlo sempre più articolato e sempre più pertinente ad ogni singola forma; e occorre dargli storia, movimento, relazioni. Tuttavia visuali dall'alto e varchi d'ingresso che ne esibiscano le principali traiettorie sono probabilmente necessari; e non perché questi siano più veri, più scientificamente motivati dei segni che coglie lo sguardo ravvicinato, quando avvolge gli oggetti, li isola e li penetra senza intenzioni livellatrici e classificatorie, ma perché anche i segmenti diacronici e le tipologie fan parte di quel gran processo di identificazione in cui consiste la funzione preliminare d'ogni attività critica e storiografica, Se classificazioni e modelli seriali (anche quelli ordinati senza un troppo soffocante e irrigidito *esprit de système*) finiscono quasi sempre per dir poco sulla lavorazione e il senso d'ogni singola opera, forse possono dire qualcosa di più sullo spazio, sulla natura dei terreni, sulle ricette di coltivazione ovvero sulle culture da cui trae gli elementi semplici della sua complessa nutrizione.[11]

La distinzione dei due tipi di scrittura, transitiva e intransitiva, appare peraltro del tutto insufficiente, di fronte all'esito dei capolavori di Proust e Musil, «oggetti dal doppio volto, grandi macchine ingannevoli»:

Una irta, fantastica, sovraccarica di battiti intensi, che poi con lenta metamorfosi richiama i propri ingranaggi alla regolarità, alla produzione di un senso che il romanzo «mimetico» aveva perduto; l'altra pacata, ragionevole, di ritmo meno teso, piena di interni e di esterni, punteggiata in apparenza di minuziose *tranches de vie*, non incalzata da un io vorace e intransigente, disposta a divagare nel gioco saggistico e nella digressione allegorica, che però cresce sempre più disarticolata e labirintica, senza organi di direzione, mentre il senso muore nella frizione di ingranaggi che girano a vuoto.[12]

In questa individuazione parallela della *Recherche* e dell'*Uomo senza qualità* si dispone un elegante *raccourci* che si prolunga poi in combinazioni e diversioni molteplici, in insistente interrogazione di quel «roteare di parvenze» in cui viene a risolversi la modernità narrativa. La parola critica di Giancarlo sembra qui impegnata in un confronto tendenzialmente infinito con quel roteare di parvenze, muovendosi verso una sottoscrizione del punto di vista di Musil; e il lettore può avere l'impressione che non si tratti soltanto di un'interpretazione dell'opera dello scrittore austriaco, ma che la stessa interpretazione coincida con un'autoriflessione del critico, con una presa in carico della condizione, della prospettiva, per così dire del metodo, della sua critica. Si veda a riprova come questa pagina conclusiva e non conclusiva chiami in causa lo stesso ruolo della scrittura critica nel presente:

La scrittura di Proust, come un filo d'Arianna, riporta dai labirinti alla luce; la scrittura musiliana, non in quanto procedimento di significazione, ma in quanto lavoro finalizzato ad una funzione, è invece uno schermo eretto contro l'oscurità che incalza, in un percorso che cerca, ma non conosce ancora mete. L'una è scrittura euristica, che in parte si snoda come terapia di un'identità smarrita, in parte svela le strategie del rinnovamento; l'altra è scrittura della sopravvivenza ironica, della scommessa vitale senz'altro messaggio

[10] *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, il Mulino, 1987, pp. 11-12.
[11] Ivi, p. 21.
[12] Ivi, p. 24.

che la propria inquietudine, tra prassi interdetta e diaspora della conoscenza. Di conseguenza due lunghi peripli, uno con e l'altro senza approdo: ai quali si collegano ovviamente due modi diversi di progettare e far funzionare la macchina-romanzo. È forse qui che occorre tornare, non per concludere, perché non vi sono conclusioni né ricette da trarre, ma per sospendere il discorso, lasciandolo in aggetto verso i nostri decenni, su un punto che sia abbastanza rappresentativo, quanto al destino di queste scritture parallele.[13]

In *Pirandello nel romanzo europeo*, sia nelle pagine su Proust e Musil, sia nei più brevi affondi su altri protagonisti del romanzo europeo, sia nel più disteso corpo a corpo con i romanzi di Pirandello, viene come a svolgersi un'autobiografia della critica e della storia letteraria, una riflessione sulle sue condizioni, sulla sua necessaria inquietudine, sulla sua mobilità, sul suo essere in transito.
Ora che tre decenni sono passati sarebbe il caso di farsi qualche domanda sulla ricomposizione e disseminazione attuale, sia della letteratura che della critica: non può essere che in entrambe si stia riproponendo un'illusione tolemaica? Nella narrativa attuale tornano le forme di un'immediatezza a grado zero sotto la spinta avvolgente del mercato; nella storiografia e nella critica letteraria, in quel po' che ne rimane, tornano l'istanza della ricostruzione totale o della prevaricazione sui testi, alimentate dall'apporto dell'informatica. Dappertutto viene meno lo stile, proprio in seguito all'invasione delle tecnologie e all'istanza della velocità e della simultaneità. La lezione di Giancarlo ci invita a scommettere ancora sulle possibilità della critica, proprio in ragione della sua necessaria insufficienza, della sua lateralità, della sua incompiutezza, di quelle fratture e diversioni che egli ha percorso con il suo ineguagliabile stile.

[13] Ivi, p. 88.

Amedeo Quondam

Trent’anni dopo

Trent’anni sono una misura enorme nella vita di chiunque, e lo sono ancora di più nella vita di un libro,[1] e tanto di più se è un libro “accademico” che non si occupa, però, di eruditi dettagli tranquilli e tranquillizzanti, quelli che ne archiviano d’ufficio la memoria, o almeno la traccia del solo titolo, nei pudichi cimiteri chiamati bibliografie, ma affronta senza esitare problemi di portata generale (e capitale) nelle culture storiografiche occidentali, fondativi, anzi, della stessa categoria di *Western Civilisation* nella tradizione angloamericana: Rinascimento e Modernità, appunto.
E se trent’anni ci bastano per invecchiare irreversibilmente nei nostri corpi (e non solo: con le conversioni o i tradimenti, o le amnesie, di ciascuno rispetto a «quand’era in parte altr’uom da quel ch’i’ sono»), come può un libro, e con queste caratteristiche poi, essere di nuovo proposto come ancora attuale, quando proprio di Rinascimento e di Modernità (e persino di Post-Modernità) tanto si è discusso in questi trent’anni e si discute oggi, e nel mondo intero, con un’alluvione di studi d’ogni tipo, che ha assunto ritmi ormai tanto frenetici (e globalizzati: a dominanza anglofona) da risultare umanamente incontrollabili da chiunque? E non soltanto di studi, se si pensa a quanto e come queste due parole, Rinascimento e Modernità, abbiano assunto in quasi tutte le lingue un valore semantico praticamente universale (anzi: onnivoro), disponibile a connotare pressoché tutto, luoghi, eventi, mode, che intendano, assumendole, usarle e proporle come propria etichetta positiva, e di qualità distintiva, magari con qualche sfumato sottofondo che rinvii a remoti modelli culturali italiani. Pizza e Rinascimento.
La scelta editoriale di ripubblicare nel 2016 questo *Rinascimento dei moderni* attesta che si tratta di un libro ancora vivo e vitale che ha molto da dire e dare nella babele universale che ci travolge, e non solo nel settore degli studi sul Rinascimento italiano. Questo libro è ripubblicato perché in questi trenta anni è diventato un classico della storiografia letteraria, non per ragioni esterne o per particolari promozioni editoriali, ma con un passaparola sempre più diffuso e incisivo da parte dei suoi lettori ed estimatori. E ha dimostrato di esserlo sul campo, un classico della storiografia letteraria, continuando, nel tempo, malgrado il naturale invecchiamento di alcune sue parti, a disseminare generosamente idee e sollecitazioni, le tante di cui subito si mostrò dotato quando apparve, a ridosso dell’estate del 1985: tante e problematicamente innovative, per le cose che diceva e per come le diceva.
A leggerlo o rileggerlo trent’anni dopo facilmente si potrà riconoscere che è un libro pensato e scritto prima della rivoluzione informatica, scritto a mano su tormentati brogliacci e poi battuto a macchina (una sgangherata Lettera 22) per produrre pagine altrettanto tormentate. Forse anche per questo il suo stile potrà risultare a qualcuno, aduso a leggeri e fulminei *post* usa e getta, troppo elaborato e troppo impegnativo (e

[1] Già pubblicato come premessa a G. Mazzacurati, *Il rinascimento dei moderni*, Bologna, il Mulino, 2016.

persino faticoso), ma è anche questo che lo rende un classico: come tutti i classici, è testimone, impegnato e impegnativo, di un tempo (e di uno stile) che non c'è più.
In realtà, nel 2016 non è soltanto questo libro a risultare vivo e vitale tra gli studiosi di ogni generazione, ma lo è soprattutto la presenza (cosa ben diversa e tanto più profonda della memoria) del suo autore, anche se sono ormai più di venti anni che G. M. è morto: era il 2 agosto 1995. Aveva da poco compiuto cinquantanove anni.
Anche questo aspetto particolare, nel suo collegare un libro al suo autore, è qualcosa che appartiene di diritto ai classici, per quanto non sia facilmente descrivibile, fatto com'è di tante piccole o grandi storie che si rinnovano nella catena testimoniale tra le generazioni: la presenza (non solo la memoria) di G. M. in questi venti anni non ha seguito il corso naturale del suo farsi flebile fino a svanire, ma si è progressivamente rafforzata, e proprio tra chi non lo aveva mai conosciuto, per ragioni intanto anagrafiche. Nello spietato scorrere del tempo in queste nostre feroci culture della comunicazione, che trasformano ben presto in fantasmi tanti nomi che pure ebbero i loro 15 (o 1500) minuti di celebrità, meteore o no che fossero, il nome di G. M. sembra avere seguito un percorso diverso: lentamente, ma senza esitazioni, si è insediato come un punto stabile di riferimento. E se qui, in questo libro, sono in questione il Rinascimento e la Modernità, lo stesso rilievo vale anche per i suoi lavori sul romanzo moderno europeo, che portarono G. M. a reinventarsi gioiosamente come comparatista, e prima ancora come traduttore, mestiere che volle praticare per annidarsi dentro la forma profonda di alcune opere inglesi che ritenne capitali nella fondazione e storia di questo genere letterario. Non solo traduttore: il suo impegno fu anche di commentatore di testi capitali della tradizione narrativa italiana tra Ottocento e Novecento (Verga e Pirandello).
Detto questo, e subito, devo dichiarare di sentirmi in forte imbarazzo, se non in conflitto d'interessi, perché questo libro, al di là dei suoi meriti storiografici e interpretativi, ha conservato nel tempo anche una coinvolgente intensità affettiva che per fortuna non riguarda solo la sempre più esigua pattuglia dei sopravvissuti e dei reduci (allievi e sodali), ma persino – come ho ricordato – schiere di giovani che non hanno mai conosciuto G. M. e il fascino discreto della sua personalità. Per me, poi, l'imbarazzo e il conflitto sono tanto più forti, e potrebbero essere probante indizio della loro ragion d'essere le generose citazioni che in questo libro mi sono riservate (ma tutta la sua trama citazionale è in primo luogo sentimentale: profila una rete di "amici", che non disponeva allora di *social network* per tessere le sue innocenti trame letterarie). Ma non è certo per questo motivo che mi sento in imbarazzo e conflitto, bensì per l'essere stato testimone diretto, con tanti altri, della nascita di questo libro, e credo che già questo potrebbe essere ragione più che sufficiente per sentirmi particolarmente coinvolto nel parlarne. Ma cercherò di farlo con la sobrietà che è d'obbligo in questi casi.
Dai remoti tempi della mia tesi di laurea ho frequentato Napoli per ragioni di studio, e le occasioni si sono fatte più intense quando, nei primi anni Settanta, sono stato chiamato a collaborare alla sua *Storia* in più volumi, e proprio su temi tra Rinascimento e Arcadia. Ma furono vicende personali a legarmi profondamente a G. M., e proprio quando il progetto di questo libro stava prendendo corpo. Ero di casa

nella sua casa di Posillipo, alta sul mare di contro al Vesuvio: in un “parco” che la Napoli degli anni delle “mani sulla città” aveva ridotto a un denso conglomerato abitativo. Napoli, si sa, è il paese d’o sole, e quindi in casa di G. M. non c’era riscaldamento: ma poteva bastare il fervore di *entretiens* infiniti, fumosi tra nuvole di fumo. Poi di mattina si scollinava verso Pozzuoli a comprare il pesce e magari anche in centro città per un babà da Scaturchio o da Moccia, o per fare un salto in Facoltà.
Ricordo questi dettagli che, come è giusto, non interessano a nessuno, solo per restituire almeno un’idea, parzialissima e distorta (ma autentica nel suo contesto pratico e vissuto), di quali fossero le tensioni di quegli anni, sul crinale epocale (per dirla con G. M.) tra i Settanta e gli Ottanta: e non solo tensioni intellettuali e letterarie, se questi furono gli anni di piombo e del craxismo (ma a Napoli furono gli anni del suo cosiddetto “rinascimento”: con il sindaco Maurizio Valenzi, e furono gli anni di forte impegno civile di G. M.).
Non credo di forzare le cose dicendo che di queste tensioni *Il Rinascimento dei moderni* è un testimone inquieto e pensoso, ma senza indulgere alle improprie sbavature militanti o attualizzanti che erano allora diffuse tra gli “intellettuali” (“organici” o “sciolti” che fossero), per poter essere mimeticamente alla moda: è un testimone che si impegna con rigore, anche deontologico, non solo a fare quanto era dovuto (e dovrebbe sempre esserlo) a un saggio di storiografia e interpretazione letteraria, ma anche a fare di più, molto di più. Vi si riconosce infatti un tenace impegno a confrontarsi con la definitiva crisi degli storicismi che stava emergendo in tutta la sua evidenza, pressata anche dall’irrompere di esotici nuovi modelli di analisi e interpretazione delle dinamiche culturali e dei loro testi, strutturalismo, prima, e decostruzionismo, poi (per non dire del Sessantotto e delle sue istanze libertarie e di radicale discontinuità culturale, anche nelle pratiche quotidiane). Basta del resto sfogliare l’indice di quella fortunata rassegna dei *Metodi attuali della critica in Italia* che Maria Corti e Cesare Segre pubblicarono nel 1970, per rendersi conto di cosa significasse la vistosa assenza della storiografia letteraria, di contro alle tante nuove proposte metodologiche (in gran parte di effimera durata) ampiamente rappresentate in quel fortunato libro. Questa assenza certificava di fatto il fallimento di quel progetto di “ritorno a De Sanctis” che era stata la parola d’ordine della revisione gramsciana del crocianesimo e della stessa politica culturale del PCI (o di quella che la rivista «Rinascita» chiamava la “battaglia delle idee”); un fallimento tanto più evidente, peraltro, nei campi della storiografia medievale e moderna per l’impatto delle innovative, e ben presto egemoni, metodologie storiche che venivano da Oltralpe, parlando inglese e soprattutto francese.
Restituito al tempo della sua nascita e a questi fluidi contesti, il *Rinascimento dei moderni* di G. M. si presenta in primo luogo come il diario di una strenua ricerca di una via d’uscita da questa crisi, di un transito verso una nuova storia letteraria e culturale, senza ammiccamenti a mode transitorie e di comodo, ma radicato in una tradizione di studi sulla letteratura che non intende in alcun modo rinunciare al dovere di narrarne e interpretarne la storia delle sue forme e dei soggetti che la praticarono, da scrittori e da lettori. Una storia che fosse in grado di cogliere la mobile pluralità delle esperienze letterarie, la loro contraddittorietà indisponibile a

essere ricondotta in placidi affreschi in cui tutto si tiene e in cui ogni parte è in felice raccordo con le altre: una storia di conflitti e di transiti, insomma.
Non a caso sono parole, queste, che fanno parte dei titoli dei libri di G. M. e connotano geneticamente il senso del suo lavoro: *Conflitti di culture nel Cinquecento* è del 1977 (dove, nella prospettiva del *Rinascimento dei moderni*, conta molto il capitolo finale: *Gli intellettuali e le forme: per la genesi dell'ideologia rinascimentale*); mentre *Rinascimenti in transito* è il titolo che volle per l'ultimo suo libro, pubblicato poi postumo, nel 1996. Parole che rinviano al nodo problematico che coinvolge praticamente l'intera attività di G. M., e non solo in quanto storico e critico della letteratura del Rinascimento, un nodo che si sviluppa e riassume, poi, in altre tre parole chiave, presenti nel titolo prima citato del capitolo finale di *Conflitti di culture*: il rapporto tra la Letteratura (e le sue Forme) e la sua storicità (e Ideologia), nelle dinamiche relazionali tra le diverse istituzioni dei poteri e gli intellettuali. E forse non c'è bisogno di ricordare che *Forma & ideologia* è il titolo di una sua raccolta di saggi (a tutto campo: da Dante a Svevo), pubblicata nel 1974.
Che in quegli anni fosse in questione proprio il Rinascimento non è per un capriccio del caso o del destino, ma perché il Rinascimento era il fulcro primario di quel paradigma della storia (anche morale) dell'Italia dell'età moderna che lo storicismo aveva elaborato, tra De Sanctis e Croce: e mi sembra significativo dei modi di argomentare di G. M. il fatto che il primo sia citato due volte, nelle pagine iniziali, il secondo una sola volta. Una storia segnata dalla decadenza, dallo spagnolismo, dall'Inquisizione controriformistica e soprattutto da un altro dominio, ancora più negativo di quello della Spagna: il dominio della "forma", ma vacua e servile; è insomma quella favola triste e paranoica che ho più volte denunciato come patto fondativo dell'identità della Nuova Italia, suo mito di fondazione. Un Rinascimento, poi, che nelle sue prime appropriazioni angloamericane finiva improvvidamente per essere riassunto sotto il segno di un "civic humanism" (banalizzato in "civile" nella traduzione italiana) d'impronta repubblicana e tutto centrato e risolto in Firenze, che peraltro per gli angloamericani era un mito già dall'Ottocento, e continua a esserlo, per la forza inerziale dei grandi paradigmi, e soprattutto per la loro semplicità banalizzante.
Con la devastante forza inerziale di questi luoghi comuni G. M. ingaggiò una partita intensamente vissuta, per mettere radicalmente in questione, e magari liquidare, quell'ostinato paradigma del Rinascimento (e dell'Italia nell'età moderna), per liberarlo dalla tela di ragno che lo aveva avvolto e imprigionato (e al centro, il ragno: Firenze, come «polo delle culture municipali», p. 44), come è condensato in una delle sue più memorabili metafore. Ma senza aggressioni frontali e senza minimamente indulgere a quella «mediocre sociologia politica» che pure in quegli anni caratterizzava tanti studi dei processi della prima età moderna (ma G. M. qualcosa ne assume: la "rifeudalizzazione", a esempio): avvolgendolo in un'altra tela di ragno argomentativa, sinuosa e avvolgente, persuasiva nel suo abbraccio. E se tutto il *Rinascimento dei moderni* ha questo respiro argomentativo mai diretto o frontale (cioè, banalizzato), ma sempre laterale ed ellittico (cioè, consapevole della complessità delle cose, e dunque propriamente narrativo), qui basterà proporne solo

una microscopica battuta, ma esemplare, che fa i conti con gli inventori del paradigma ottocentesco: «agli occhi dei futuri produttori e riproduttori dell'ideologia risorgimentale, la continuità pur relativa di alcuni modelli, l'uniformità di alcuni processi della conoscenza scientifica, la mediazione unitaria delle tecniche, dei lessici […]» (p. 39); e così via, descrivendo per sinuosi accumuli la complessità delle dinamiche che connotano la nuova cultura moderna, il «nuovo classicismo», con tutti i suoi *crismi* (p. 131), irriducibili nelle maglie strette e iperideologiche di quel paradigma. E sempre con questo piglio polemico, ma in termini tanto più espliciti, mi sembra opportuno citare almeno l'avvio di questa altra battuta: «superata la formula ottocentesca, formalismo = decadenza, collasso etico-politico; grammatica = sterilità, epigonismo, crisi dell'invenzione […]» (p. 129).

Non vorrei indulgere in prospezioni archeologiche, ma per cogliere il senso di queste battute, e soprattutto della ricerca storiografica di G. M., converrà ricordare che erano quelli gli anni profondamente segnati dall'uscita della *Storia d'Italia* Einaudi, progettata e diretta da Ruggiero Romano e Corrado Vivanti, da correlare simbioticamente ai suoi *Annali*. Un'impresa editoriale memorabile senza alcun dubbio, ma anche per la discontinuità delle sue proposte, testimoni dirette delle contraddizioni che marcavano la storiografia italiana nella crisi dello storicismo e nella fascinazione delle esperienze d'Oltralpe (donde le «stanchezze di Clio», come furono definite in un saggio di questi stessi anni). Se il primo volume (*I caratteri originali*, nel 1972) ebbe un impatto di forte innovazione per l'impianto complessivo vistosamente antistoricistico, esemplato nei diversi suoi saggi, nei primi volumi degli *Annali* era possibile rilevare invece la persistenza del paradigma: il mito della lunga transizione *Dal feudalesimo al capitalismo* (è il titolo del primo, edito nel 1978, a cura degli stessi Ruggiero Romano e Corrado Vivanti), con la solita scomparsa dell'età moderna (i tre secoli senza storia, come sentenziò Sismondi); la topica impostazione del rapporto *Intellettuali e potere* (è il titolo del quarto annale, edito nel 1981, a cura di Corrado Vivanti).

Erano questi i termini di riferimento della riflessione storiografica di quegli anni anche per chi si poneva il problema di come fosse possibile rinnovare la storia letteraria: confrontandosi in primo luogo con il lavoro degli storici. E per G. M. era soprattutto l'esperienza francese della "nouvelle histoire" a contare, come può documentare un solo riscontro, davvero minimo: nel titolo del primo paragrafo del capitolo dedicato a Castiglione («il tempo del municipio e il tempo della corte», p. 149) è di immediata evidenza il riferimento al famoso libro di Jacques Le Goff.

Ma per cogliere fino in fondo la pluralità dei riferimenti, anche polemici e antagonisti, della ricerca di G. M. non bisogna mai dimenticare che il luogo stabile in cui è vissuto e insegnato è stata Napoli: ancora adagiata nel culto di Croce, e con alcuni combattivi storicisti in servizio permanente effettivo, e non solo ancora negli anni Settanta e Ottanta, ma persino oggi. E non bisogna neppure dimenticare che tutta l'esperienza di ricerca storiografica e di militanza intellettuale di G. M. si è svolta all'interno della sinistra italiana, in un rapporto che però non è mai stato propriamente "organico", come allora si diceva, anche se è stato sempre di solidale lealtà, anche se consapevole della crisi che la sinistra inizia ad attraversare negli anni

Ottanta. Dico questo in diretto riferimento alle difficoltà obiettive che le posizioni storiografiche e interpretative dei libri di G. M. incontrarono quando si scontrarono con i difensori, da sinistra (o presunta tale), del paradigma del "ritorno a De Sanctis": ma questa è davvero un'altra storia.
Nelle interminabili serate in cui a Posillipo si sistemava il mondo, tra crinali epocali e inquieti transiti, in fervidi colloqui tra nuvole di fumo, erano questi i temi che appassionavano e coinvolgevano. Anche perché erano gli anni in cui era agli inizi l'attività del centro di studi "Europa delle Corti" (generosamente ricordato nell'Introduzione di questo libro), che, con la presidenza di Paolo Prodi, aveva dato vita all'Istituto di studi rinascimentali di Ferrara (un'iniziativa d'avanguardia, che dopo un decennio di generosa attività finì nel famelico carniere dei politici locali). G. M. seguiva con crescente curiosità queste attività, da fratello maggiore per chi era solo di poco più giovane di lui, autorevole e pensoso punto di riferimento, ironico e solidale, distaccato e coinvolto. Le seguiva anche perché i suoi interessi erano sempre più centrati sulle culture cortigiane e sui loro modelli padani, come attestano tante pagine del *Rinascimento dei moderni*, quando ragiona del Rinascimento come «produzione storica d'una nuova egemonia» e del cortigiano come «intellettuale nuovo», titolare di un «nuovo ruolo».
Per dare almeno un riscontro del suo impegno in questa stagione di studi, anche come organizzatore d'iniziative di ricerca e discussione, mi piace ricordare che a Ferrara, con Michel Plaisance, tra il 14 e il 17 ottobre 1984 (e dunque mentre l'edizione del *Rinascimento dei moderni* era in corso), promosse un impegnativo convegno dedicato a *Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento* (i voluminosi atti furono editi nel 1987); e ancora a Ferrara, il 25 maggio 1989, tenne la relazione di apertura al *Renaissance Meeting*, che accolse i rappresentanti delle tante istituzioni che nel mondo allora erano attive su questo tema: con il titolo *La disseminazione dei "Rinascimenti"*, poi pubblicata in *Rinascimenti in transito* (ed è qui che propose la straordinaria metafora prima citata della tela di ragno.
Il lavoro di G. M. sulla letteratura del Rinascimento non si è mai esaurito e tanto meno concluso con le iniziative che ho ricordato: è continuato anche quando sono diventati preponderanti gli interessi sul romanzo moderno europeo. Mi limiterò qui a ricordare la sua Prefazione all'ampia raccolta di *Conteurs italiens de la Renaissance*, coordinata da Anne Motte-Gillet e pubblicata a Parigi nella «Bibliothèque de la Pléiade» di Gallimard nel 1993: dove G. M. si misura con la storia lunga e articolatissima di un genere letterario.

Mi sembra opportuno proporre ora alcune osservazioni sul *Rinascimento dei moderni*, orientate a meglio illustrare quanto ho detto sulla strenua ricerca di una nuova storiografia letteraria e culturale che le sue pagine perseguono: ma senza attardarmi in minute ricognizioni del loro impianto generale e delle loro articolatissime scansioni, anche per non interferire con il piacere diretto e personale di chi vorrà leggere o rileggere questo libro.
Se l'ampia, struggente, metafora che apre l'Introduzione propone un'idea della storia che può disvelare anche mediante eventi fortuiti le proprie dinamiche (di per sé

dunque una metafora antistoricistica), fatte di cancellazioni e di fondazioni | rifondazioni che si stratificano, in un palinsesto continuo di nascite e di morti, di conflitti e di conquiste, la stessa metafora, nella sua protratta complessità, avverte il lettore che in questo *Rinascimento dei moderni* non incontrerà mai didascaliche ricostruzioni che rendano facili e semplici processi storici che non lo furono. E fa capire anche che lo stesso lettore non incontrerà organiche messe a punto dei problemi, per aggirarli o svuotarli: quella metafora inaugura un saggio (un *essai*: una messa in prova, ai modi dell'amato Montaigne) di storiografia letteraria e culturale che, in quanto tale, intende invece saggiarne la consistenza, senza sconti o reticenze. È in definitiva un apologo della | sulla Storia, e al tempo stesso una sua apologia (sul modello di Marc Bloch, ovviamente): cioè, una riflessione sul mestiere dello storico, così contiguo a quello dell'archeologo quando si occupa di culture remote o scomparse, di civiltà sepolte; e sulla sua stessa deontologia: e questo è stato un tratto distintivo dell'umanità di G. M.

Dopo questo straordinario esordio, le pagine del *Rinascimento dei moderni* disseminano spunti che consentono al lettore di orientarsi nella selva delle questioni, anche dicendo cosa queste pagine non sono e non vogliono essere, in primo luogo rispetto al paradigma dominante. Come, a esempio, quando segnalano con chiarezza che «è compito ancora aperto della storiografia contemporanea» quello di «analizzare i modi dapprima contraddittori, poi sempre più organici e totalitari con cui si affermò questa cultura nuova» del Rinascimento, purché si sappia dismettere «l'ormai goffo ballo di formule che la sovrasta, il gioco dei pre-, dei post-, e degli ismi che isolano fenomeni prima d'averne accertato il quadro, inseguendo principi di periodizzazione banalmente legati alla politica dei trattati e dei concili» (p. 57), eccetera. Dove è di immediata evidenza il riferimento polemico alle partizioni paradigmatiche del Rinascimento entrate anche nella manualistica (come segnala l'ellittico riferimento alla "Controriforma" tridentina), e in termini più obliqui, ma non meno efficaci, alle categorie crociane di "pieno" e "tardo" Rinascimento.

Nelle pagine del *Rinascimento dei moderni*, non si può non dirlo, affiorano qua e là anche residui gergali del lessico di base della cultura marxista (anzi, più propriamente: gramsciana, anche se Gramsci non è mai citato) di quegli anni: a esempio, «a partire dalla conoscenza ravvicinata e materialisticamente fondata di tanti percorsi all'apparenza separati […]» (p. 21); «l'intellettuale cortigiano di primo Cinquecento fu diffusore e funzionario» dell'ideologia cortigiana (p. 38), e dunque di un «processo/progetto di dominio» (38); e ancora: «quel trasferimento d'egemonia che, dal 1480 al 1530, trasforma o riforma statuti, modelli, gerarchie, primati storici e spaziali, modi di produzione delle forme […]» (p. 56); «Questa nozione di "rinascimento" come produzione storica di una nuova egemonia» (p. 60); «ceto intellettuale» (p. 118), «mandato intellettuale» (p. 124), la «professionalità sociale del letterato» (p. 132), «il cortegiano: funzioni e forme di un intellettuale nuovo» (176), e così. Peccati veniali, di un ragionare che non solo ha un suo ricchissimo lessico distintivo (e proprietario), ma sa sempre impiegarlo nella tornitura di uno stile formalmente inconfondibile.

Nei suoi sette capitoli questo libro dispiega una congerie di serrate analisi e interpretazioni di testi e di contesti, di soggetti e di eventi, che convergono nello scandire un'idea semplice e chiara di Rinascimento: in primo luogo nel titolo, dove sono i Moderni a essere proposti come i soggetti che rinascono, con un significativo, di per sé, rovesciamento della banalizzazione paradigmatica. E poi in termini tanto più espliciti: la sua caratteristica strutturale fu una «decisiva demunicipalizzazione» (p. 31; correlata e conseguente «negazione delle origini», come indica il sottotitolo del libro), di cui fu protagonista la nuova cultura cortigiana che cancellò la naturalezza delle origini, quelle municipali, appunto, e dei piccoli feudi territoriali, pervenendo a una fondazione della moderna letteratura volgare nella sua autonomia di generi e di forme (rastremati entrambi e controllati nella loro connessione imitativa con i generi e le forme degli Antichi), oltre che di lingua (in quanto eloquenza e retorica).

La chiave generale del libro è nello splendido capitolo finale, dove G. M. analizza una doppia censura che la nuova cultura dei Moderni rinati sui modelli degli Antichi commina, in termini inappellabili, a due pratiche di lunga tradizione: quella dei balli nel sole che i nobili usano fare per gioco e intrattenimento con i contadini, e quella di Nausicaa, figlia di un re, che si reca al fiume con le sue serve per lavare i panni. Questa doppia censura di due gravi violazioni del decoro nobiliare marca una radicale discontinuità: mai più balli nel sole per il gentiluomo moderno, mai più lavacri pubblici dei propri panni per le gentildonne moderne. Anche perché gli uni e le altre praticano ormai, e non possono non farlo, una nuova forma del vivere per seconda natura, una forma geneticamente classicistica.

Qui è l'idea forte di Rinascimento che G. M. ci ha lasciato, semplice e chiara: una fondazione della modernità culturale, che cancella per sempre sia le altre culture contemporanee, diverse e concorrenti, sia quelle di una lunga e folta tradizione.

Potrà sembrare tutto pacifico, o quasi, trent'anni dopo, ma posso assicurare che scrivere nel 1985 che la modernità culturale, che si dispiega a partire dalla crisi di primo Cinquecento, ebbe come suoi protagonisti «per lo più intellettuali nati od orbitanti in spazi di corte, tra il 1480 e il 1530» (p. 31), era qualcosa di più di una provocazione: quasi una bestemmia. E tanto più lo è se si tiene conto che tutto questo libro è dedicato alla nuova cultura delle corti, così sinteticamente descritta nel suo attraversare, «tra fine Quattrocento e primo Cinquecento, una fase insieme vitale e tumultuosa, che ingoia molti codici, consuma molti sistemi formali, impone una sorta di sperimentalismo e di dispersività delle tecniche retoriche, crea e disfa concrezioni di ibridismo linguistico (specie sull'asse latino-volgare), impone lunghi stadi di liquidità, di incertezza, di *work in progress* a tutte le opere rilevanti che nascono, tra il 1480 e il 1510, nelle culture e nelle terre dei "gentiluomini"» (p. 33).

Questa parola finale della citazione è proposta tra virgolette perché si tratta di una ellittica citazione da Machiavelli, che consente di rilevare un'altra caratteristica blasfema (almeno nel 1985) di questo libro: il Segretario fiorentino, che in quegli anni è sempre più al centro di una formidabile serie di studi, anche attualizzanti (il moderno Principe: cioè, il Partito), e soprattutto di origine straniera (con la stucchevole invenzione del mito "repubblicano"), è pressoché assente nelle pagine di

questo libro, cioè dalla sua analisi della nascita della modernità. Per una sorta di istintiva idiosincrasia, da parte di G. M., non nei confronti del Segretario fiorentino, ma del paradigma che lo aveva proposto in grossolana antitesi alla presunta "decadenza" degli scrittori: da qui consegue la meditata provocazione di scegliere come protagonisti del Rinascimento proprio Pietro Bembo e Baldassare Castiglione (e poi Sperone Speroni). Questa è la bestemmia del *Rinascimento dei moderni*: proporli senza sconti o manipolazioni, il primo con il suo «primato della scrittura», il secondo con il suo cortigiano. Sono loro, per G. M., i demiurghi della modernità letteraria e culturale.

Nei capitoli che sono a loro dedicati è possibile trovare la risposta al grido di Rigoletto («Cortigiani, vil razza dannata!»): «la forma del "cortegiano" è la prima grande utopia del "moderno"» (p. 185), e «la corte castiglionesca richiama per molte analogie l'immagine del laboratorio e […] anzi è forse descritta e circoscritta come il primo moderno laboratorio sociale» (p. 191); e poi il titolo del capitolo terzo: *Baldassarre Castiglione e la prosopopea della corte*; cioè, la corte si parla; con i riferimenti alla «forme seconde del cortigiano, quelle costruite attraverso la "grazia" e la "sprezzatura"», come maschera di una rappresentazione sulla scena della vita, come "seconda natura".

Mi fermo subito, per non debordare e per proporre invece un'altra folgorante immagine con metafora di questo libro: ricorre quando G. M. rievoca l'incontro a Venezia nel 1491 tra Poliziano, «chino su di un antichissimo manoscritto terenziano» e il giovane patrizio Bembo, così proponendolo: «quell'incontro […] non avvenne su un ponte ma su un bivio: fra due strade di cui una (quella del Poliziano) sembra farsi rapidamente più stretta e disperdersi in direzioni esterne», l'altra (quella di Bembo») si appresta invece a fondare il futuro (p. 115)

L'interlocutore continuo di questo libro è stato Carlo Dionisotti: vi è citato 17 volte, un record assoluto per gli autori della cosiddetta bibliografia secondaria che G. M. utilizza. Una convergenza di obiettivi, certo non di stili, è questa: per narrare la storia di come nacque la moderna letteratura volgare, attorno al 1530. Nella mia personale esperienza, per quello che vale, questi due nomi sono sempre stati intimamente correlati pur nella loro profonda diversità: e lo sono stati perché hanno entrambi cercato di ripensare sperimentalmente i modi di fare storia della letteratura e della cultura letteraria. E dai loro libri converrà ripartire, sempre che si voglia provare e riprovare a mettere finalmente in piedi, per la letteratura, qualcosa che finalmente assomigli a un libro di storia. La grande assente nei nostri studi.

Non di solo Rinascimento, però, è fatta l'esperienza storiografica e interpretativa di G. M.: e se ho già ricordato quanto profondo sia stato l'impegno sulle frontiere del romanzo italiano ed europeo, mi piace concludere rievocando l'altro autore che ha accompagnato tutta la sua attività: Giovanni Boccaccio. Tra i suoi libri postumi c'è anche *All'ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello* (edito nel 1996; ma *Il sistema del Decameron* è il titolo di un librino di dispense universitarie del 1973). Ancora una raccolta di saggi, in raccordo genetico con il volume della Pléiade, per ricostruire le traiettorie e gli intrecci di un genere narrativo tutto sommato minoritario se non marginale nel "sistema" della letteratura

volgare moderna, che però è ancora una volta il banco di prova della possibilità di tracciarne una storia: e anche qui la densità comunicativa della prosa di G. M., sempre avvolgente nelle subordinate che cercano di sgomitolare riflessioni che necessariamente si aggrovigliano, non fa che ricordare ai suoi lettori che lo studio della letteratura non è una galleria antiquaria dove tutto è possibile, bensì è un esercizio di documentazione e interpretazione che richiede dedizione assoluta, e talvolta integrale. E per Boccaccio, e la tradizione della novella, G. M. ci insegna che è possibile fare un'esperienza di lettura interpretativa, consapevole dei dati storici, che liberi Boccaccio dagli asfissianti abbracci sia dei castratori sia dei mummificatori.

Tutto questo per restituire G. M. a quella «mobile passione» cui accenna nelle battute finali dell'Introduzione al *Rinascimento dei moderni*, e che fu tutta e solo sua: nel corpo (lo "zompatreni", nel lessico famigliare), e nella mente. Per inesausta inquietudine intellettuale e umana.

Marco Santagata

Ripensando a Giancarlo Mazzacurati (1936-1995)[1]

Ripenso a Giancarlo a vent'anni dalla sua scomparsa. Venti sono anche gli anni che è durato il nostro sodalizio, cementato da vera amicizia e da una frequentazione che nell'ultimo periodo della sua vita potrei dire quotidiana. Era cominciato nel 1974. In quell'anno Giancarlo aveva pubblicato da Liguori il libro *Forma e ideologia*, una raccolta di saggi che spaziava da Dante a Svevo. È interessante rileggere oggi come allora Giancarlo giustificasse quella raccolta, di cui ammetteva la varietà di temi e argomenti: a conferirle coerenza, scriveva, sono «i problemi di analisi e di critica della produttività ideologica insita nei processi di formalizzazione». In questa frase i più vecchi tra noi risentono l'eco di un dibattito metodologico che negli anni Settanta del secolo scorso animava alcuni ambienti della sinistra, in particolare quella scuola barese, che Giancarlo frequentava, forse non del tutto convinto, riunita intorno ad Arcangelo Leone De Castris e alla rivista «Lavoro critico». Due anni prima De Castris aveva pubblicato *L'anima e la classe* (De Donato editore, Bari, 1972), un libro ambizioso fin dal titolo (riecheggiava il classico *L'anima e le forme* di Lukàcs [1911]), un libro dichiaratamente politico, impostato per l'appunto su quella che De Castris definiva «una prospettiva di critica reale dello specifico ideologico-letterario». Per i più giovani ricordo che eravamo nel pieno dell'ondata formalistico-strutturale. Oggi possiamo anche sorridere sia di quel ritorno così perentorio al marxismo, peraltro destinato a spegnersi in fretta, sia dell'orgia formalistica che, invece, sarebbe stata ancora assai duratura, ma non possiamo non guardare con un qualche rimpianto a tempi nei quali i nostri studi appassionavano, coinvolgevano e dividevano vivacemente ampi settori intellettuali, perfino discipline diverse dalla nostra. Io ero lontanissimo da quel genere di problemi, mi occupavo di petrarchisti napoletani del Quattrocento. Tuttavia capitò che Giancarlo, che non conoscevo di persona, tramite il comune amico Umberto Carpi, lui pure assiduo in quel di Bari, mi chiese se fossi disposto a recensire il suo libro su «Rinascita». Figuratevi se quel ragazzotto che allora io ero non era disposto a recensire il libro di uno degli astri emergenti dell'italianistica e, per di più, sulla prestigiosa rivista del Partito Comunista Italiano. Mi ci buttai con entusiasmo, ovviamente adeguandomi al tono intellettuale dell'ambiente dal quale proveniva la richiesta. Ho riletto dopo più di quarant'anni quella recensione: gran parte di ciò che avevo scritto oggi mi risulta oscura. Vi sostenevo la tesi che «la cifra unitaria della raccolta» era costituita dall'«analisi dei termini nei quali, nel corso della nostra storia politico-letteraria, si articola il rapporto fra quelle particolari strutture ideologiche che sono i testi letterari e i sistemi ideologici messi in atto dall'egemonia borghese». Niente di meno! Nel rileggermi mi ha colpito ancora di più un'altra affermazione che facevo con piglio sicuro. Quello di Giancarlo era un evidente libro concorsuale, allestito in vista del concorso a cattedra

[1] Già pubblicato in «Nuova rivista di Letteratura italiana», n. 2. 2017.

che avrebbe vinto nel ’76. Ebbene, senza rendermi conto che in realtà stavo ribadendo il carattere strumentale del libro, io arditamente sostenevo che l’autore bene aveva fatto a non premettergli una di quelle introduzioni giustificatorie rituali nelle raccolte di saggi, e questo perché «la tenuta unitaria del libro … emergeva con evidenza alla lettura».[2] Ingenuità giovanile che Giancarlo, il quale ingenuo non era, mi ha perdonato. Anzi, da quelle mie goffe pagine è nata la nostra amicizia.

Ripensando a Giancarlo dopo tanti anni mi accorgo che oggi mi sembra di conoscerlo meglio. Mi sembra di capire meglio alcuni aspetti del suo carattere e, soprattutto, quanto quegli aspetti abbiano inciso sulla sua attività di critico, di storico della letteratura e, più ampiamente, sulla sua figura intellettuale. Intendiamoci, conoscere in profondità chi fosse Giancarlo non era facile neppure per gli amici a lui più vicini. La sua conversazione, brillante, spumeggiante, ma anche divagatoria, ricca di incisi, di correzioni, di analessi, una conversazione che spesso controbilanciava l’aneddoto con considerazioni quasi giustificatorie - una conversazione, aggiungo, la cui tonalità di fondo echeggia anche nella prosa di Giancarlo -, comunicava almeno quanto nascondeva. E poi – e questo tratto, invece, non è della prosa – Giancarlo parlava con distaccata autoironia, con una leggerezza, diciamo pure una sprezzatura, da gran signore. Soprattutto poi quando parlava di sé. Volutamente, provocava il sorriso nell’interlocutore. E però, credo, la sua ricerca della gradevolezza a volte faceva sì che l’interlocutore non capisse fino in fondo quanto certi episodi biografici del passato a cui Giancarlo alludeva quasi scherzando fossero stati traumatici e dolorosi e come i loro effetti perdurassero ancora nel suo animo.
Ho detto gran signore. Ebbene, Giancarlo amava coltivare il mito del borghese decaduto, del rampollo di famiglia abbiente precipitato improvvisamente in povertà. Ma raccontava quella vicenda proprio come mito, come favola, e i destinatari del discorso tendevano a recepirla per l’appunto come favola, non come un evento traumatico, uno spartiacque che aveva diviso la sua vita.
Per molti anni Giancarlo ha lavorato intorno a un oggetto letterario, una sorta di romanzo, dichiaratamente autobiografico. Io ne possiedo una copia dattiloscritta datata 1993 (è intitolato *Il brogliaccio*). Ebbene, i primi capitoli di quel testo sono dedicati agli anni giovanili, anteriori al tracollo economico della famiglia. Anni che lui dice vissuti nell’Eden, nel Paradiso terrestre. Anche il Paradiso di Giancarlo era un giardino, un parco chiuso da un muro, con al centro una grande villa. Quell’Eden però non era al riparo dalle vicissitudini della storia. Arrivò la guerra:

il salone da ballo fu chiuso e divenne proibito, la sera scendeva sempre più presto e i sogni si fecero inquieti. Qualcuno addirittura piangeva, in stanze lontane. Per lungo tempo, nessuno potò i tigli e i platani; sul campo di cricket crebbero erbe selvatiche e i pesci rossi scomparvero dalla fontana muschiosa dell’atrio.

Ma la tempesta passò, e quindi,

dopo la grande paura che ci disperse tra terre desolate, città bruciate e voci straniere, qualcuno tornò: furono potati gli alberi, rifatte le nicchie e i rondò nelle siepi di alloro; e risalì lo zampillo dalla bocca del delfino di

[2] «Rinascita», 32, n. 16, 18 aprile 1975, p. 29.

bronzo, si rividero mazze e bocce di legno sul campo del cricket, si stese una nuova rete tra i paletti del tennis. Furono riaperti i cancelli lungo il muro di cinta, ogni tanto un'orchestra si installò sulla scalinata verso il prato e per giorni interi le voci, le grida, i suoni resero taciturne le rane nella gran vasca del giardino impaludata.

Un'altra tempesta ancora però si abbatté su quel luogo. Il libro non dice quale e nemmeno ne descrive le conseguenze; una riga, una riga soltanto comunica la cacciata del giovane dall'Eden:

Poi tornò il silenzio dell'abbandono; e le rane riebbero il loro regno.

Quella villa alla periferia di Pisa, vicino all'Arno, esiste ancora. E io ricordo ancora la tenerezza dolorosa con la quale, ogni volta che ci passavamo davanti, Giancarlo constatava che il parco era stato ritagliato in striminziti giardinetti e la villa lottizzata in tanti miniappartamenti.
Si sarà notato che il flusso della storia, quella grande e quella familiare, privata, con i suoi cicli di distruzione e di recupero delle rovine, di cesure sanabili e fratture immedicabili, nell'immaginario di Giancarlo si focalizza sulle vicende di un edificio. I passi che ho letto fanno parte di una scrittura autobiografica. Sono sempre più convinto che anche nelle scritture per così dire scientifiche, quelle di un critico o di uno storico – naturalmente critici e storici degni di questo nome – si infiltrino, senza che lo scrivente ne sia sempre del tutto consapevole, elementi autobiografici. Dirò di più, a mio parere la presenza di questi tratti è una sorta di certificazione di autenticità, e quindi di valore, nascosta tra le righe di quegli scritti. E allora si rilegga l'Introduzione a *Il Rinascimento dei moderni* e si dia peso, non solo storiografico voglio dire, al sottotitolo «la negazione delle origini»: ebbene, quell'introduzione si apre con quella che Amedeo Quondam, nella bella presentazione della recentissima ristampa, definisce «l'ampia, struggente, metafora» con la quale Giancarlo propone un'idea della storia fatta «di cancellazioni e di fondazioni/rifondazioni che si stratificano, in un palinsesto continuo di nascite e di morti».[3] Rileggendo l'Introduzione si vedrà che quella metafora è giocata interamente sull'immagine delle trasformazioni traumatiche subite - casualmente: «un terremoto locale o lo sbaglio di un bombardiere» o come conseguenze di eventi storici: «un conflitto, una rivoluzione» - da edifici e luoghi cittadini: la chiesa madre, il palazzotto barocco sul corso, il convento abbandonato. È un'immagine metaforica nella quale si materializzano il pensiero di un grande studioso e nello stesso tempo, io credo, sentimenti profondi in lui maturati nel corso della propria vita. Questa carica emozionale rende più acuto e per certi versi più sofferto lo sguardo che si vorrebbe distaccato dello storico. Ha scritto Giancarlo: «uno storico, certo, dovrebbe essere freddo come un giudice»; mi verrebbe da dire che, per fortuna, non è il suo caso.

Le categorie storiografiche di crisi, frattura, taglio con il passato, negazione delle origini si portano dietro, necessariamente, quelle opposte di tradizione, restauro,

[3] Amedeo Quondam, *Trent'anni dopo*, presentazione di Giancarlo Mazzacurati, *Il rinascimento dei moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*, Bologna, il Mulino, 2016, p. XVI, ora qui riedito, v. *supra*.

ritorno alle origini. Allo stesso modo, le fratture della propria vita pretendono di essere cancellate nella memoria. E i due piani possono anche sovrapporsi.
Negli ultimi anni Giancarlo ha curato e prefato la ristampa anastatica della *Fine dell'umanesimo* del suo maestro Giuseppe Toffanin. Un gesto di *pietas* nei confronti di un maestro amato, un ritorno alla giovinezza, ai diciotto anni che aveva quando lo conobbe a Napoli, ma anche un modo di trovare e segnalare una tradizione per la propria visione del Rinascimento. Quando nella prefazione scrive della «concezione densa e drammatica del susseguirsi, dell'alternarsi, e infine anche del cancellarsi dei tempi», Giancarlo parla di Toffanin o di sé? Quando parla di «immagini della storia come sequenza di conflitti, di erosioni, di fratture e di crisi» (p. XIX) non sta forse gettando un ponte tra maestro e allievo? Non sta costruendosi l'immagine di un padre? La prefazione è seguita da un *Poscritto, per fatto personale*, e il poscritto si chiude con la più scoperta esibizione di sé che io abbia letto negli scritti saggistici di Giancarlo. Qui, dopo aver affermato che «uno storico, certo, dovrebbe essere freddo come un giudice, altrettanto immune dall'autobiografismo e dal richiamo delle parentele», prosegue:

> ma ormai grava molta nebbia sulle nostre sempre più difficili primavere; ed è forte la tentazione di non chiedere più troppe ragioni, di rinviare i processi, di sospendere per un po' il pur necessario dovere di misurare le stature e gli errori dei nonni e dei padri, e di tornare ad amarli com'erano, solo perché, per un po', ci hanno alimentati ed amati.[4]

Un altro tratto del carattere di Giancarlo che strappava il sorriso agli amici era la sua irrequietezza, il suo essere sempre in movimento, da un luogo all'altro, da una città all'altra, il suo essere sempre in procinto di partire. Nella prefazione alla ristampa del *Rinascimento dei moderni* Amedeo parla di «inesausta inquietudine intellettuale e umana» e ricorda il nomignolo "zompatreni" che gli amici gli avevano affibbiato (p. XXI). Quanto a me, posso testimoniare che una delle motivazioni in base alle quali Giancarlo, trasferitosi a Pisa, aveva scelto la sua abitazione era stata proprio la vicinanza alla stazione ferroviaria. Amedeo ha ragione: non era solo inquietudine esistenziale, ma anche intellettuale. Non sarà casuale che una delle parole più ricorrenti nei suoi scritti sia «transito», tanto che il titolo dato da lui stesso al libro pubblicato postumo nella Biblioteca dell'Europa delle Corti è *Rinascimenti in transito* (Roma, Bulzoni, 1996). A vent'anni di distanza quell'incapacità di fermarsi e radicarsi in un luogo, quell'esserci e non esserci che allora mi apparivano un tratto po' nevrotico e un po' stravagante, ai miei occhi ha acquistato una risonanza assai più profonda. Ciò che allora mi sembrava solo un dato caratteriale mi fa vedere sotto una luce diversa la figura intellettuale di Giancarlo.
Per ragioni anagrafiche il professore universitario Giancarlo Mazzacurati non apparteneva alla generazione dei nostri maestri, di noi che oggi viaggiamo intorno ai settant'anni, ma nemmeno alla nostra. Non era uno dei generali, ma nemmeno uno dei colonnelli, come ci chiamavano negli anni Ottanta. I circa dieci anni che ci

[4] Giancarlo Mazzacurati, *Prefazione* a Giuseppe Toffanin, *La fine dell'Umanesimo*, Roma, Vecchiarelli editore, 1991-92 (rist. anast. dell'ed. del 1920), p. XXVI.

separavano lo collocavano in una sorta di terra di nessuno, una terra, per l'appunto, di "transito". Credo fosse difficile per lui identificarsi totalmente con le posizioni degli uni o degli altri. Cito ancora una volta la presentazione di Amedeo, il quale nota come Giancarlo seguisse l'attività dell'Europa delle Corti e poi dell'Istituto di studi rinascimentali di Ferrara con «crescente curiosità, da fratello maggiore", ma anche con uno sguardo insieme «ironico e solidale, distaccato e coinvolto» (p. XV).
Il profilo di docente e studioso di letteratura italiana di Giancarlo era quello tradizionale, cioè quello di studioso che domina l'intero arco della nostra letteratura, da Dante e Boccaccio fino a Svevo e Pirandello. E ciò in anni nei quali si affermava sempre di più, pur tra contrasti, la tendenza alla specializzazione anche cronologica. Per dare una idea di quei contrasti, ricordo, e oggi la cosa può sembrare incredibile, che ancora nei primi anni Ottanta a Pisa ci facevamo un vanto di non avere nella nostra Facoltà insegnamenti di letteratura contemporanea. Sia chiaro, anche la produzione scientifica di Giancarlo, che pure è stata di grande valore in vari ambiti e in particolare in quello del moderno romanzo italiano ed europeo, aveva un suo nocciolo duro: quel settore tra umanesimo e rinascimento, da lui coltivato per tutta la vita, al quale, io credo, resterà legato nel tempo il suo nome di studioso. Eppure egli era un convinto generalista. Ma sono anche persuaso che, a differenza dei suoi maestri, quella prateria pur ampia nella quale poteva compiere le sue scorribande di critico e di storico in fondo gli risultasse stretta. E in fatti l'irrequieto "zompatreni" non si accontentava del panorama italiano. Anche negli studi, dunque, il "qui" sembra generare un insopprimibile desiderio di "altrove". E allora ecco Smollet, Sterne, Proust, Musil. A mio parere, quella di Giancarlo non era solo insofferenza dei confini cronologici, geografici, linguistici e culturali. Nella sua ansia di cercare vie nuove, oggetti di studio diversi, aperture sull'esterno credo sia ravvisabile una inquietudine più sottile e più profonda, un'inquietudine che solo adesso, a distanza, adesso che siamo nel pieno della crisi dei nostri studi, possiamo decifrare pienamente. Giancarlo non cercava solo panorami nuovi o oggetti di studio diversi, sperimentava anche con assiduità tutti i generi di comunicazione che il nostro mestiere ci mette a disposizione: da quelli più tradizionali come saggi, libri, recensioni, commenti a quelli più insoliti come le traduzioni. Ma non solo, si avventurava anche lungo strade diverse da quelle specifiche della professione, come quel tentativo di romanzo di cui ho parlato poco fa. Io interpreto questa sua ricerca come sintomo di vitalità intellettuale e nello stesso tempo come indizio di un disagio: insomma, non era la letteratura italiana ad andargli stretta, forse era proprio il mestiere di studioso di letteratura che non lo appagava più, che non rispondeva più del tutto alle sue aspirazioni di uomo e di intellettuale. Mi ritornano in mente lunghe e appassionate discussioni, a Parigi e a Pisa, nelle quali Giancarlo lamentava la perdita di pubblico da noi subita, l'espulsione dei nostri libri dal mercato editoriale, l'irrilevanza dei nostri studi nel panorama culturale.
Ecco, questo era ciò che più differenziava Giancarlo da noi più giovani di una decina d'anni. Noi, ingannati dai numeri, pensavamo di essere dentro a una crisi di crescenza della nostra disciplina, fondavamo collane e riviste, davamo vita a centri di studi, ci battevamo contro altre discipline accademiche che tendevano a occupare il nostro

spazio perché eravamo convinti che bisognasse governare i processi di crescita innescati dalla nuova università. Giancarlo, invece, aveva intuito in anticipo che la crisi era degli assetti umanistici, che non era un fenomeno di crescita ma di erosione della funzione sociale dei nostri studi. Nel 1996 un gruppetto di "colonnelli", tutti amici di Giancarlo, fondò l'Associazione degli italianisti italiani. Giancarlo non c'era più, ma sicuramente sarebbe stato dei nostri. Lo sarebbe stato, tuttavia, a suo modo, con ironia e partecipazione, distaccato e coinvolto.
Oggi Giancarlo avrebbe ottant'anni. Mi chiedo come vivrebbe l'attuale condizione non felice della disciplina alla quale ha dedicato la sua vita e mi dico che, forse, lui, scettico delle "magnifiche sorti" dei nostri studi, oggi sarebbe meno disilluso e amareggiato di noi, che nutrivamo aspettative ed entusiasmi.

Matteo Palumbo

Mazzacurati e la genesi delle idee sul romanzo

Il titolo dell'intervento segue il filo che dalle prime analisi su testi romanzeschi, svolte da Giancarlo Mazzacurati tra la metà degli anni Settanta del Novecento, conduce ai primissimi anni anni Ottanta: alla soglia dei contributi in cui le idee si ramificano e prendono sviluppo e ordine. Lo scopo sarebbe perciò di ricostruire l'archeologia dei temi e delle questioni che entreranno in maniera organica nella stesura di *Pirandello nel romanzo europeo* del 1987, e che nutriranno il commento a *Mastro-don Gesualdo* (1992) e ai romanzi dello stesso Pirandello, spinti fino agli ultimi giorni di vita.
Si può partire, in questo percorso, da un libro ormai lontano, contrassegnato dalla simbolica copertina di una carta assorbente ripiegata in due parti tra loro inseparabili: *Forma & ideologia*, pubblicato da Liguori nel 1974. Fino a quell'epoca Mazzacurati era stato soprattutto uno studioso della cultura del XVI secolo. La sua identità di ricercatore si identificava con le indagini sui legami tra la lingua e le culture nel primo Cinquecento, che avevano trovato una magistrale trattazione nei diversi capitoli di *Misure del classicismo rinascimentale* del 1967.
Tra i contributi presenti in *Forma & ideologia*, spiccavano tre saggi su *Una vita* di Svevo. Sono questi i primi segnali di un cambiamento di rotta, che portavano verso una stagione culturale di nuove e emergenti inquietudini. Non a caso, forse, Mazzacurati, come aveva fatto nei suoi precedenti studi rinascimentali, sceglieva un momento di crisi, spostato questa volta verso la fine del XIX secolo. La sua attenzione si fermava su un genere come il romanzo, che mostrava i segni di un cambiamento di rotta rispetto ai paradigmi precedenti e offriva tracce di un'altra e inedita esplorazione di un mondo e di una cultura in trasformazione radicale.
Le microanalisi di tre luoghi del primo romanzo di Svevo si appoggiano soprattutto sulle idee di un critico in quegli anni ancora quasi del tutto assente nel panorama italiano. Si tratta di Paul De Man. Questo richiamo non implica, tuttavia, l'adesione a un modello critico invariabile, composto di precetti inflessibili e rigorosi. Nessun autore sarà mai per Mazzacurati un dogma alle cui regole sottomettersi. Come ha scritto Mario Lavagetto, «qualsiasi tentativo di ricondurre il lavoro di Mazzacurati all'interno di una scuola sarebbe fatica sprecata; si possono riconoscere certo delle influenze e tuttavia la sua resta un'impresa sostanzialmente individuale e che prevede tutte le volte – a ogni ripresa, a ogni inizio, scrivendo la prima parola del saggio – di procedere come se si ripartisse, in modo programmatico, da zero. Non c'è allora da sorprendersi per l'impossibilità di fissare e definire un metodo che valga una volta per tutte: Mazzacurati rifuggiva da qualsiasi irrigidimento tattico, preferiva una strategia

flessibile e condizionata, volta per volta, dalla natura, dagli accidenti, dalle difficoltà del terreno su cui si trovava a muoversi».[1]
Nel caso delle microanalisi di *Una vita*, il saggio di de Man che Mazzacurati utilizza con maggiore profitto è *Retoriche della temporalità*, tradotto da Mazzacurati stesso e che apparirà in appendice alla edizione italiana di *Cecità e visione*, curata da Eduardo Saccone per la Liguori nel 1975. Mazzacurati ricorre in particolar modo al valore euristico dell'allegoria, distinta in maniera concettuale e formale dal simbolo. Lo sdoppiamento che, secondo De Man, l'allegoria produce negli enunciati consente di scavare nella scrittura di Svevo, analizzata da Mazzacurati come una scrittura sdoppiata, ambigua, inaffidabile, che ha perduto ogni innocenza ed è diventata essa stessa il riflesso di una coscienza malata. Il solco che separa la scrittura moderna dal modello scientifico del naturalismo appare profondo e non ci sono modi di richiuderlo. La forma dell'ironia è la chiave che Mazzacurati sceglie per identificare il particolare segno di questa pratica narrativa:

> Ogni mossa (parola, gesto, sogno) che trascrive, distilla veleni che la intorbidano: non può più «dire» perché non può più *dominare*, non può formalizzare senza smentirsi, negarsi, riaffermarsi, mentre insegue la serpentina che traccia questo perenne esistere sdoppiato, velleitario, onirico, del protagonista e dei comprimari. La strategia della scrittura sveviana, la strategia di Svevo fino ad un certo limite (possiamo ancora confondere l'uno e l'altro totalmente?), somiglia, dicevamo, alla strategia di un ragno: [...] la scrittura / tela di Svevo (e il ragno che l'adopera e l'abita) decretano quanto a loro la fine di quell'utopia naturalista, che consisteva nel sondare cancrene, senza che lo strumento si infettasse.[2]

Qualche anno dopo Mazzacurati ritorna a Svevo e lo fa con un'altra microanalisi di grande originalità interpretativa, che si confronta questa volta con aspetti risolutivi della *Coscienza di Zeno*: *Il lavoro delle figure e la profezia di Zeno.* Il testo appare nel numero 11/12 di «Lavoro critico» ed è ripreso, con il nuovo titolo *Teresina, la luce, l'apocalissi di Zeno*, nel *Secondo Svevo*, scritto insieme con Francesco Paolo Botti e Matteo Palumbo, e apparso nel 1982. Anche in questo caso l'interpretazione di Mazzacurati prende vita dalle figure che il testo suggerisce e da quelle immagini che contengono un possibile senso allegorico. La luce da cui Teresina è avvolta è l'impronta della giovinezza. Marca il cominciamento della vita e forse annuncia anche l'aurora di una storia nuova, da cui resta escluso il borghesissimo Zeno. A differenza della giovane donna a cui rivolge le sue parole, egli resta avvolto dall'ombra, che diventa il correlativo del suo tempo biografico e suggerisce perfino la concreta rappresentazione della storia declinante del mondo a cui appartiene.
La questione del tempo e la crisi dei suoi statuti narrativi definisce una linea d'interesse, che costituisce il nucleo di un'idea di romanzo sempre più esplicita. Nel 1976 Mazzacurati scrive "*Il fu Mattia Pascal", la crisi del tempo e l'interdizione del romanzo*, pubblicato nel *Romanzo di Pirandello* (a cura di Enzo Lauretta, Palermo, Palumbo). Tempo e romanzo denotano due assi inseparabili, sempre di più messi in correlazione. Il trattamento del tempo condiziona lo sviluppo del romanzo e ne

[1] M. Lavagetto, *Sulle tracce di Yorick. Introduzione* a G. Mazzacurati, *Il fantasma di Yorick. Laurence Sterne e il romanzo sentimentale*, Napoli, Liguori, 2006, p. X.
[2] G. Mazzacurati, *Forma & ideologia*, Napoli, Liguori, 1974, pp. 234-235.

disegna l'orizzonte. Mazzacurati mette a confronto due opere: *Le confessioni di un italiano* e *Il fu Mattia Pascal*. La loro diversità nel trattamento del tempo delinea la frattura che si è prodotta e che oppone due tipi di racconto: «nelle *Confessioni di un italiano* del Nievo [...] la forma parabolica del ciclo biologico, il suo pur amaro ripiegamento sulle vicende irrealizzate del desiderio, si incrociava con un'ascesa rettilinea, con la crescita verticale di una conoscenza e di un dominio del tempo storico, che risarciva i malesseri della coscienza e della memoria, nel momento in cui li assimilava e li sottometteva al proprio travagliato ma vittorioso processo» (p. 55). Totalmente opposto è il destino di Mattia Pascal. La supremazia del tempo storico e collettivo si scontra con le incognite della coscienza individuale. Nessun risarcimento può compensare l'eclissi di un senso che governi i destini personali e li intrecci. Pirandello, a differenza di Nievo, non allestisce un *romanzo di formazione*. Delinea, al contrario, un processo inverso, a cui Mazzacurati darà successivamente il nome di *romanzo di deformazione*. Il tempo non delinea più un incremento di conoscenza e di maturazione, ma spinge il soggetto fuori da qualunque riconoscibile verità, privata e pubblica: «Nel *Fu Mattia Pascal* è [...] il tempo del soggetto e del suo desiderio che assorbe il tempo storico (presente soltanto come tempo o tempi della narrazione) espellendo o ritagliando ogni altro vettore che non coincida con la sua logica ormai tendenzialmente autosufficiente: tanto che il livello massimo d'autocoscienza coincide con l'esclusione del / dal tempo sociale, con l'inversione del soggetto verso una dimora già sub o metastorica» (p. 55).

2. Le “microanalisi” o le “radiografie” dei testi cominciano a intrecciarsi con paradigmi interpretativi più complessivi. I singoli romanzi si inseriscono in categorie più generali, di cui essi forniscono un esempio rivelatore. Il compito più impegnativo che Mazzacurati si propone si articola nella stesura di una vera «mappa dei prototipi» del romanzo moderno: una mappa naturalmente solo orientativa, che prevede oscillazioni e interferenze tra i sentieri descritti, ma che pure dovrebbe funzionare come una guida dentro un labirinto quanto mai eterogeneo di linguaggi e di architetture.
Un passaggio decisivo nella costruzione di un paradigma del romanzo novecentesco si compie solo qualche anno dopo. Nel 1979 Mazzacurati scrive *Robert Musil e la crisi della verità*, che funge da introduzione al *Discorso sulla stupidità* (Shakespeare & Company). Affiorano in modo vistoso, in queste pagine seminali e nelle tesi messe in gioco, le idee su un romanzo nuovo. Musil diventa l'archetipo massimo della dissoluzione dell'armamentario retorico e strutturale della forma classica di romanzo. L'autore dell'*Uomo senza qualità* irrompe con la ricchezza straripante delle sue soluzioni, che scompaginano qualunque principio di ordine. Musil, per Mazzacurati, «ha mischiato le carte del vecchio mondo sul tavolo della sua crisi, in un immenso gioco del raffigurare e del ricercare, del simulare e dello scoprire. Anche per Musil (e attraverso Musil) scrivere sarà un operare, un produrre forme e figure senza confini, steccati, barriere di generi; un procedere obliquo e imprevedibile, incurante di recinzioni. La narrazione, inquinato o arenato il suo corso principale (la linea tardo

ottocentesca del romanzo), dilaga da allora in territori imprevedibili, nelle culture (o coltivazioni) più atipiche» (p. 10).
Questi enunciati ormai riguardano la sostanza del romanzo del Novecento, interpretato nelle sue manifestazioni più clamorose e ricostruito nella genealogia dei suoi processi. Questi giudizi assumono un'articolazione capitale nel 1981, quando Mazzacurati pubblica il saggio *Una geografia del romanzo: dal continente Proust all'arcipelago Musil*. Si tratta della relazione svolta a Padova nello stesso anno all'interno dell'incontro *Musil contro Proust* e che fu raccolta nel volume collettivo pubblicato ancora dalla Shakespeare & Company.
In questo saggio acquistano precisione tassonomica le categorie con cui Mazzacurati catalogherà successivamente le questioni del romanzo del Novecento. Prima di tutto, descrive le opposizioni tra scrittura transitiva e intransitiva e le connette a precisi riferimenti letterari, che saranno, nella tradizione italiana, *I Malavoglia* di Verga, da una parte, e le prose di Dossi dall'altra. Distingue tra la forma transitiva del romanzo (il tipo che egli chiama romanzo antropomorfo, che descrive una precisa parabola lineare con un inizio e una fine precisamente scanditi) e quella intransitiva, che può assumere varie configurazioni ibride: il romanzo tecnomorfo oppure coacervo e ircocervo. In questa costellazione di scritture di varia specie, Musil ritorna come l'autore che spinge la dissoluzione di ogni ragione fino ai limiti estremi. Proust, invece, pur muovendo i passi nel vuoto di memorie appannate o oscure e nelle ambiguità o negli enigmi di senso, recupera, proprio dentro il movimento stesso della scrittura, la possibilità di una illuminazione, che risarcisca da ogni insolubile smarrimento. L'opposizione non riguarda, tuttavia, solo i fondamenti teorici dei rispettivi autori. Piuttosto, investe la forma stessa della narrazione. Coinvolge l'ordine dei suoi sviluppi e si riflette sulla connessione delle singole parti.
In tal senso lo spartiacque che Mazzacurati traccia è assai netto. Propri di Proust, e soprattutto dei suoi imitatori o eredi, sarebbero, certo accanto a «un'ironia segreta», il «virtuosismo lirico e l'autobiografismo geloso» (p. 20). Per Musil, invece, conterebbero l'ibridazione saggistica e la moltiplicazione digressiva, che conducono sempre più lontano da un centro ormai assente. Nella *Recherche* «scrittura e struttura viaggiano verso un ordine, una conoscenza più intima del reale che è insieme esterno ed interno a loro, ponendosi in definitiva al servizio del "tempo da ritrovare"» (p. 18); nell'*Uomo senza qualità*, invece, «l'allegoria resta disperatamente arroccata in sé, si nega alla decifrazione, alla trascrizione, cioè alla conclusione del proprio viaggio simbolico» (p. 18). Sopravvive solo un presente confuso, indecifrabile, che non ha punti di riferimento e dal cui disordine «tutto è rinviato» (p. 25).
Il Grande Stile di questo romanzo, «nel vortice di relazioni sconvolte che è il solo esito conoscitivo, ironicamente disperato, di quel testo» (p. 27), sarà formato dalla somma di tutti gli stili e di tutti i linguaggi: «costituito – come appunto la Cacania secondo Musil - da irregolarità, avvicendamenti, precipitazioni, intermittenze, collisioni di cose e di eventi, e, frammezzo, punti di silenzio abissali» (p. 18). Questa coesistenza di tutte le tecniche, miscela che ingloba in un solo corpo il racconto, il saggio e ogni altro possibile genere, mette in scena un «lungo enciclopedico funerale delle ideologie correnti, dove la nota dominante, come in ogni funerale-spettacolo, è

l'umorismo dell'iperbole collettiva e dei comportamenti liturgici, la goffaggine dell'umanesimo celebrativo, l'arabesco dei *tic* e delle parole recitate» (p. 27). Lo scrittore, cacciato in questo labirinto senza uscite, può solo procedere per assaggi, per perifrasi mai definitive, per frammenti di vita incastrati dentro ragionamenti, che di quei frammenti saggino i limiti, la precarietà, o ne svelino la falsa coscienza: «un'infinita argomentazione socratica intorno a un sapere morto che per rivivere deve attraversare deserti senza stella polare» (p. 46).

3. Con tali riferimenti alle spalle, Mazzacurati ritorna nel 1982 a Svevo e in particolare al silenzio di Svevo, cioè agli anni compresi tra la pubblicazione di *Senilità* (1898) e *La coscienza di Zeno* (1923). Dentro questo apparente distacco dalla letteratura, Mazzacurati ritrova non solo scritture che riempiono il vuoto di pubblicazioni, ma elabora un modello stesso di scrivere, che separa irreversibilmente l'autore di *Senilità* da quello del futuro grande romanzo della psicoanalisi. Anche in questo caso Mazzacurati mette a confronto due idee diverse di pensare la letteratura. In Svevo queste differenti prospettive assumono due nomi precisi: *scrivere sul serio* e *scribacchiare*. Esaminando abbozzi, interrogando ipotesi di testi e soprattutto scavando dentro pagine di diario, Mazzacurati definisce i sentieri che porteranno Svevo alla costruzione della *Coscienza*. Egli contrappone l'ambizione ancora umanistica, e di fatto morta, dello *scrivere sul serio* con l'esercizio minuto, quotidiano, provvisorio dello *scribacchiare*. Il primo obiettivo si fonda su una letteratura depositaria di valori e intesa come una pratica sociale utile e necessaria. Il secondo termine (*scribacchiare*) riguarda l'atto di scrivere come un esercizio faticoso, che intende soprattutto scavare sotto la soglia della coscienza e raggiungere gli strati informi della sua esistenza. Questo secondo Svevo è l'autore «in fuga dai confini del "romanzo", dai vecchi baricentri, naturalistici e intimistici, della "letteratura" come pratica di linguaggi e messaggi intrinsecamente autorevoli, di codici autonomi, di forme separabile per generi e categorie: in definitiva, dagli obblighi e dagli statuti convenzionali della *mimesis*, dai suoi argini storici» (p. 22). Per lui, in opposizione al modello di Proust, ancora polemicamente richiamato da Mazzacurati, le strade sono altre:

> All'altro polo dello emisfero, consumato il credito del romanzo e consumata anche la strategia diversiva del racconto terapeutico, i fogli di diario restano l'ultimo alibi della scrittura, con la loro difesa eroica del quotidiano senza più storia e senza più memoria, della stessa malattia, delle occasioni e delle emozioni sporadiche. Fogli liberi dalla tirannia del fine e perciò anche da quella del tempo, come da ogni legge di costruzione "letteraria", proprio mentre o proprio come dintorno sprofonda nella guerra ogni ragione ordinatrice, ogni residuo del grande Logos di cui il "romanzo ben fatto" era parte e forma (p. 31).

Lungo questo percorso di generi abbandonati o sconfessati e questa scelta di scritture frammentarie, discontinue, resistenti a entrare in un grande ordine che le contenga e doni una direzione alla loro precaria costituzione, Svevo, per Mazzacurati, non può che incontrare, quasi fatalmente, Laurence Sterne: archetipo massimo «di frattura, di negazione, di ibridazione, di promiscuità, di ironizzazione della funzione dei "generi"» (pp. 61-62) e autore del «primo contro-romanzo, il primo epos rovesciato,

dove il protagonista adoperi in prima persona la scrittura come strumento di un contratto col tempo e con la morte» (pp. 62-63).
Ormai i riferimenti sono messi sul tavolo e tutti i fili sono stati tracciati. Le microanalisi hanno condotto verso un'ipotesi globale di romanzo del Novecento. Questo serbatoio di idee e di modelli è il grande deposito da cui, nella seconda metà degli anni Ottanta, Mazzacurati deriverà *Pirandello nel romanzo europeo* (1987) e il suo appassionato, nutriente, multiforme e strepitoso interesse per lo sternismo.

Antonio Saccone

«Quando il testo si spoglia e si riveste»
Giancarlo Mazzacurati commentatore di classici della narrativa italiana[1]

Credo che sia stato quanto mai opportuno, in un convegno organizzato dall'associazione dei comparatisti, avente, tra l'altro, come tema l'umorismo e le pratiche connesse all'umorismo, riservare uno spazio a Giancarlo Mazzacurati, uno dei comparatisti italiani di punta del secolo scorso, che ha inteso, a mio avviso, il modo di praticare la comparatistica, disciplina declinata nelle più svariate accezioni, nel senso giusto, o per meglio dire, più fertile. Non si trascuri, inoltre, che ci troviamo di fronte ad uno dei più acuti, raffinati e problematici interpreti della letteratura italiana ed europea connotata dalle procedure espressive dell'umorismo. Ed è stata indubbiamente sagace l'idea di collocare questo piccolo omaggio in una posizione decentrata, ai margini del convegno, per evitare monumentalizzazioni di cui certo Giancarlo non avrebbe meritato di subire gli effetti. Chi lo ha conosciuto sa bene che non sarebbero state in linea con il suo sornione *understatement*. Mi fa piacere che altrettanto sagacemente si sia intitolata questa conversazione *Effetto Mazzacurati*. Il titolo richiama alla mente un volume collettivo, *Effetto Sterne*, di forte spessore comparatistico, concepito alla fine degli anni Ottanta all'interno di un progetto interuniversitario tra Pisa, Napoli, Venezia e Torino, per allestire il quale Mazzacurati generosamente convocò un nutrito gruppo di alunni napoletani, da lui sollecitati a indagini sulla ricezione di Sterne nella letteratura italiana tra Settecento e Novecento.

Negli ultimi anni lo studioso ha assegnato un posto di decisivo privilegio alla pratica del commento, anche in linea con i suoi interessi di comparatista e di contemporaneista, facendone il punto di forza della capacità interpretativa, rigorosamente corredata della necessaria attrezzatura filologica, rispettosa dell'alterità storica e semantica del testo, sempre, tuttavia, disponibile a ricavarne valori per il presente. Credo che si possa applicare a tali modalità la felicissima, suggestiva locuzione di Pietro Cataldi, secondo il quale un commento per essere pertinente e produttivo, richiede, «un'oscillazione telescopica, cioè l'alternarsi di prossimità e di distanza», le due spinte che devono regolare lo sguardo sul testo da commentare, approssimandolo all'oggi senza contraffare «la percezione della distanza storica che da lui ci separa» (Cataldi 2002: 28). Mi soffermerò, in particolare, molto rapidamente su due testi commentati da Mazzacurati nella prima metà degli anni Novanta, dunque pochi anni prima della sua morte, *Mastro-don Gesualdo* e *Il fu Mattia Pascal*, edito il primo nel 1992, il secondo l'anno successivo. La funzione di spicco riservata da Mazzacurati, nella fase conclusiva dei suoi studi e

[1] Già pubblicato in «Between», n. 12, 2016.

dei suoi giorni, al commento come genere critico è collegata anche ad una precisa esigenza didattica (Verga e Pirandello sono stati oggetto, da parte sua, di più di un corso universitario). La lettura ravvicinata, un vero e proprio corpo a corpo con quei due capolavori della narrativa moderna, è attenta a non trascurare un compito ancillare, quello di servire dimessamente il testo, compito faticoso e mai gratuito, di fornirne preliminarmente la parafrasi ovvero la comprensione letterale. In questa operazione il commentatore accompagna anche il lettore, talora quasi per mano, nell'officina dell'autore, sollecitandolo, però, a sollevare i veli che nascondono le trasformazioni testuali, le diverse strategie della macchina narrativa, a «legare», per stare alle parole impiegate dal curatore nella premessa all'edizione del *Mastro don Gesualdo*, «gli organi alti dell'interpretazione ai vasi capillari che si diramano nel tessuto» (Mazzacurati 1992: 8). Basta scorrere le folte note che si addensano a piè di pagina dei due testi, anche solo dei primi capitoli, per accorgersi di un dato costitutivo del modo di lavorare di Mazzacurati commentatore.
Ricordo che a partire dalla metà degli anni Settanta Mazzacurati rivolge il suo lavoro scientifico e didattico ai testi narrativi della cultura letteraria otto-novecentesca. I sondaggi su Verga, Pirandello, Svevo, Proust, Joyce, Musil sono, ancora oggi, punti di riferimento per gli studi sulla modernità letteraria italiana ed europea. Si tratta di indagini di grande fascino e suggestione, di forte spessore critico, caratterizzate da una flessibilità di risorse interpretative consegnate ad una densità argomentativa non comune, mai compiaciuta di sé, sempre piuttosto funzionale al significato. Quel significato, sottratto ad una verità univoca, è l'esito di uno sguardo critico tutt'altro che flebile, anzi mirante, dopo approssimazioni ellittiche, a stringenti focalizzazioni. L'inflessione attenuata nasce dall'intento di dare spazio, prima e accanto all'ipotesi ritenuta più convincente, anche a quella di segno contrario. Si tratta di perlustrazioni talora trasmesse da una scrittura impervia. Nelle note ai testi spiccano, invece, un nitore, una trasparenza comunicativa, una serrata referenzialità, che non richiedono ulteriori puntualizzazioni esplicative. Con questo cosa voglio dire? Che Mazzacurati si predispone umilmente a parafrasare il testo, ovvero ad illustrarlo alla lettera, non solo nel senso di spiegarne i termini arcaici, inconsueti, ormai fuoriusciti dal lessico corrente odierno, ma anche di dare visibilità al testo, alla fisicità delle cose che vi si rappresentano, di far vivere la scena in cui sono immersi gli attori, gli oggetti, i costumi, le immagini di vita materiale, storicamente distanti dalla nostra esperienza, se si pensa al forte cambiamento storico, sociale e persino antropologico avvenuto, a distanza di oltre un secolo.
Soffermiamoci sulle prime pagine del *Mastro don Gesualdo*. Al primo rigo Verga ci introduce al «paesetto» (Verga 1992: 5) di cui non precisa il nome. È il commentatore a dirci che si tratta di Vizzini, situato tra Catania e Ragusa. L'assenza di cronologia e di geografia, annota Mazzacurati, «abolisce un rituale tipico della narrazione "storica" e inserisce subito lo sguardo di un narratore "interno", testimoniale, che non illustra perché dentro l'illustrazione e semplicemente ne enumera i luoghi, come chi evochi episodi entro una cerchia omogenea di ascoltatori legati a quello spazio» (Mazzacurati *comm. ad loc*.). E si tratta di un'indeterminatezza che è più radicale rispetto all'edizione del 1888, dove «Vizzini»

è nominato al cap. IV. L'andirivieni di Mazzacurati tra l'edizione dell'88 e quella del '89 (con incursioni nelle revisioni intermedie che documentano il lavoro di riscrittura compiuto da Verga nel breve giro di 10 mesi), continua nelle note successive. E serve a mettere in evidenza un diverso montaggio, un mutamento di passo nell'ordine della narrazione, in cui a descrizioni dettagliate e frontali subentrano altre composte per scorci, funzionali ad un progetto intellettuale mutato, implicante specifiche tecniche testuali. Così il «sasso al posto di un battente che non c'è più» (*ibid.:* 6) sul portone del decrepito palazzotto dei Trao manifesta l'intento di illuminare una scena attraverso l'enfasi di un gesto, di descrivere per ellissi un carattere o uno stato. Allo stesso modo la figura di Bianca, che nell'edizione dell'88 appariva con figurazioni più crude, con tonalità esasperate, da *feuilleton*, viene presentata con immagini più sfumate, confermando il rimontaggio dei materiali narrativi. Forse anche per questo, nel capitolo I di *MdG-88* Gesualdo non è di scena. Nell'edizione dell'89 vi irrompe, invece, improvvisamente:

> Brucia il palazzo, capite? Se ne va in fiamme tutto il quartiere! Ci ho accanto la mia casa, perdio! - Si mise a vociare mastro-don Gesualdo Motta (Verga 1992: 8-9).

Così recita il testo. Il commento, di rimando, glossa:

> È il primo ingresso in scena del protagonista, un nome e una voce ritagliata dalla folla anonima, senza preparazione e senza sottolineature. In questa voce tuttavia Verga immette una prima informazione decisiva per il suo ritratto *in fieri*: mentre il fuoco sembra minacciare non solo il palazzotto dei Trao ma forse anche le loro vite, tutta la sua [di Mastro don Gesualdo] attività si rivolge alla salvaguardia della propria casa, minacciata dal legname accatastato presso il muro di cinta comune, insomma alla difesa della «roba», che sarà l'ossessione dell'intera sua vicenda (Mazzacurati *comm. ad loc.*: 8).

Dunque le varie fasi redazionali mostrano un lungo indugio di Verga prima di dare rilievo all'apparizione dell'eroe nel testo. Il commentatore coinvolge il lettore nella questione dei motivi che possano averne ritardato (nelle stesure precedenti) l'avvento in scena. Le motivazioni si potrebbero rintracciare: 1) nell'intento di «creargli intorno un adeguato coro, anche familiare, per poi segnare, a partire dal II cap. la sua diversità» (*ibid.*: 12); 2) forse anche nella volontà di non renderlo diretto testimone della drammatica vicenda, che sta per svolgersi, qui delineata per riferimenti obliqui, per immagini appena accennate, assai più dirette ed esplicite, invece, nell'edizione dell'88: «Poi è evidentemente prevalsa l'idea di rappresentarlo subito dentro il suo cerchio, nella sua comunità di partenza» e di mostrare da subito il suo temperamento volitivo e risoluto, diverso da quello remissivo degli altri e quindi di mettere in risalto che «comincia a staccarsi dal suo branco, seguendo la logica vagamente darwiniana che segnerà la sua ascesa» (*ibid.*)

Più avanti, commentando la tecnica di graduale approssimazione alla catastrofe incendiaria, Mazzacurati sottolinea come davanti al lettore o meglio attraverso i suoi occhi, l'autore prospetti lo scenario rovinoso che nell'edizione dell'88 aveva invece anticipato. La descrizione diventa ora necessaria perché giustifica l'esitazione di tutti ad inoltrarsi tra quelle mura già pericolanti prima ancora che divampasse l'incendio.

Verga (o - per impiegare la puntualizzazione del commentatore - il suo narratore) si mette all'altezza di chi guarda e si muove dentro la scena. Non svolge più, quindi, il ruolo classico che era svolto nella letteratura precedente (e anche nella sua stessa narrativa), cioè la funzione del narratore onnisciente, che anticipa prima dell'azione caratteri, luoghi e cause. Ora inquadra, piuttosto, la realtà nel suo progressivo inscenamento, man mano che diventa indispensabile al movimento narrativo: con una graduale zoomata, parte dai particolari decentrati (il battente mancante, i cornicioni sdentati) fino a pervenire al centro del proscenio. Mazzacurati esplicita la sua interpretazione in questi termini:

> Il ritratto dell'antica feudalità che non ha saputo rinnovarsi è compiuto prima ancora che si giunga all'interno e alla vita dei sui rappresentanti; è tutto iscritto sotto il segno della cancellazione, della perdita di immagine, dello sfiguramento (Mazzacurati *comm. ad loc*.: 11).

Volendo commentare a nostra volta il commentatore, potremmo dire che anche quest'ultimo accompagna il lettore di oggi con gradualità dentro i meccanismi narrativi di Verga. Lo include in un atto di cooperazione interpretativa, sollecitandolo a fare la sua parte.
A proposito, poi, della «marmaglia» presente nel segmento «tutti quei Trao affumicati che sembravano sgranare gli occhi al vedere tanta marmaglia in casa» *(*ivi: 13), Mazzacurati, nel ribadirne l'inconsonanza con la neutralità del narratore interno, attribuisce il termine al «"punto di vista" degli altezzosi e affumicati Trao» (*ibid*.) ritratti nei quadri appesi alle pareti del palazzo smantellato che, quasi rianimandosi, sembrano manifestare un supercilioso sdegno nell'osservare la loro casa profanata. In quel termine è colto opportunamente il segnale di una moltiplicazione di punti di vista rispetto allo sguardo e alla voce unilaterale del narratore interno, di «una tendenza alla polifonia, alla variazione di toni e di angolature focali» (*ibid.*). È introdotto, in tal modo, «un margine di gioco» *(ibid*.), che agevola il diretto inserimento dell'autore empirico e della sua prospettiva critica.
Da questi, sia pur incompleti, prelievi, si comprende la perizia commentativa di Mazzacurati, affidata ad un magistrale intreccio tra i tre momenti che costituiscono l'operatività imprescindibile di ogni curatela che si rispetti, tanto più imprescindibile quando si hanno di fronte testi rilevanti per complessità formale e semantica: parafrasi, commento e interpretazione. Leggendo le note si comprende come in esse il curatore metta in opera la sua formidabile intelligenza investigativa affrontando una serie di questioni teoriche e storico-critiche indubbiamente rilevanti. Mazzacurati dimostra con estrema evidenza che l'equilibrio tra l'ossequio alla lettera del testo e l'inevitabile azzardo esegetico richiede ulteriore vigilanza critica qualora il testo abbia subito una travagliata trasformazione che ne ha modificato strutture e tecniche compositive.
Il commento è un atto critico in cui è parte ineliminabile ed essenziale anche l'attenzione filologica, grazie alla quale il testo, anche un testo moderno, è analizzato nella sua alterità storica, che impone la messa in mora di derive arbitrarie e soggettive dell'interprete. Per cui quel testo risulta difficilmente parafrasabile, commentabile e interpretabile se non si ricostruisce il *labor limae* che ne caratterizza la stratigrafia

redazionale. In un'intervista, rilasciata alla rivista «Allegoria», qualche anno prima dell'allestimento del commento verghiano, Mazzacurati, rispondendo al tema della crisi della critica e alle sue possibilità di sopravvivenza sostiene: «La critica letteraria comincia a morire o a diventare altro, il che è lo stesso, quando si consegna mani e piedi all'imperialismo di forme del sapere che non abbiano, prima di tutto, fondamenta filologiche (il che significa anche un minimo di fondamenta storiografiche)» (Mazzacurati 1990: 192), precisando, più avanti, che è sempre necessaria un'agguerrita filologia da applicare ai moderni. La rinnovata filologia ha da «riportare in primo piano le filigrane di cui la letteratura è materialmente fatta» (ivi: 195). Attraverso quell'attenzione Mazzacurati ha sempre affermato il rispetto etico e culturale del testo.

La pratica commentativa di Mazzacurati mostra che l'atteggiamento filologico non è assunto in modo unilaterale e assoluto, come asfittica microerudizione, in termini tali cioè da mettere in mora l'atto interpretativo. Il testo resta centrale: con esso, però, è indispensabile osare un incontro, che può tramutarsi anche in una sfida audace. Per Mazzacurati, lo ribadisco, l'interpretazione rimane la stella polare dell'iniziativa critica e *of course* di quella commentativa. Essa rivela la responsabilità dell'interprete, il suo ufficio pubblico, la sua tensione a valorizzare per l'oggi il significato del testo.

La passione per la letteratura e per la sua trasmissione sollecitano Mazzacurati a segnare con una forte sottolineatura la funzione di mediazione comunicativa fra scrittura e lettura in cui consiste il commento.[2] Lo studioso padovano dimostra come il commento possa diventare lo strumento per la rifondazione di una critica nuova, rigorosa, filologicamente attrezzata, in grado di rendere un testo significante per noi, ma anche di riportarlo al passato.

La capacità di esercitare una ravvicinata attività esplicativo-critica, giocando sul labile confine che corre tra commento e esegesi, è messa in atto in modo altrettanto ineccepibile nella curatela del *Fu Mattia Pascal*, approntata nel 1993. Mazzacurati, quando si accinge a quel lavoro, ha alle spalle una lunga riflessione su Pirandello. Che era iniziata grosso modo dalla metà degli anni Settanta, coincidendo con un suo più generale spostamento di interesse in direzione della cultura della modernità. Il transito del critico, fino ad allora accreditato esegeta della cultura umanistica e rinascimentale, verso il romanzo novecentesco italiano ed europeo produce novità interpretative di forte rilievo che riguardano l'intera tradizione del moderno, di cui Pirandello è esibito come indiscutibile archetipo.[3] Le ricerche sul narratore siciliano trovano il loro sbocco in un libro importante, *Pirandello e il romanzo europeo*, pubblicato nel 1987, punto di riferimento d'obbligo nella storia non solo della critica novecentesca in generale, ma anche della critica comparatistica e della critica *tout court*. In quest'ambito l'autore del *Fu Mattia Pascal* è individuato come il prototipo di un'invenzione siglata dalla moltiplicazione digressiva, antilineare, dalla presenza di un tempo ellittico e di una soggettività ironicamente postuma, decentrata, postcopernicana, apparentabile all'universo espresso da un altro grande protagonista

[2] Su tali problematiche si vedano anche le efficaci ed acute argomentazioni di Luperini (2002).
[3] Per una riflessione più dettagliata mi permetto di rinviare a Saccone 2002: 107-115.

del romanzo del Novecento, cioè da Robert Musil. È possibile, così, scorgervi non solo gli echi del romanzo europeo di specie sterniana, ma anche i prodromi di una prospettiva ulteriore, di cui Pirandello è visto come antesignano tra gli scrittori novecenteschi. Gli studi pirandelliani sono stati concepiti, prodotti e rivisti in un arco di anni non breve (tra la metà degli anni Settanta e i primi anni Novanta) in cui è cambiata la scena culturale, si è discussa e consumata la crisi della critica: di quegli anni Mazzacurati, da straordinario rabdomante, ha colto le tensioni più sotterranee. Perciò le sue ricerche possono essere considerate anche una sorta di autobiografia intellettuale dello studioso, un attento sismografo del suo modo di lavorare e dei mutamenti subiti da quel modo di lavorare. Le perlustrazioni sui testi narrativi di Pirandello, rimaneggiati e rimontati, si riversano nei commenti che corredano i testi curati per le edizioni tascabili dei classici einaudiani. Basta leggere le note apposte al *Fu Mattia Pascal* per avere, come per il *Mastro-don Gesualdo,* un'idea della ricchezza di problemi lì esposti e dibattuti. Eccone un piccolo elenco: il grossolano fraintendimento di Croce, che parla di «trionfo dello stato civile», laddove «la morte si era mostrata a Mattia Pascal non tanto per l'assenza dei diritti civili, quanto per l'obbligo di stare imprigionato dentro di sé, senza scambio» (*comm. ad loc*.: 271), l'urgenza di uscire dalle secche del naturalismo, la distonia con il vate d'Annunzio, l'alternanza tra romanzo e metaromanzo, i frequenti andirivieni tra le varie dizioni di romanzi più classiche, fino alla loro fusione, le molteplici aperture digressive sottolineate come intermittenti saggi sul romanzo, le tracce dei grandi archetipi umoristici, la fitta rete intertestuale, la rivolta al canone dei generi, il coinvolgimento, in quella rivolta, degli intertitoli (e dei meccanismi di montaggio). A proposito del celebre refrain «Io mi chiamo Mattia Pascal!» enunciato già in apertura dal personaggio narrante (Pirandello 1993: 3) Mazzacurati richiama la fine del saggio sull'*Umorismo*, in cui, dopo una divagazione sul rapporto coscienza-memoria, ispirata alle argomentazioni di un autore che ha lasciato un'impronta decisiva sulla formazione intellettuale di Pirandello, cioè Alfred Binet, affiora il nome di Blaise Pascal, e la parafrasi di alcuni dei suoi pensieri. Da questo, se si aggiungono, suggerisce il commentatore, l'invettiva contro Copernico («Io debbo ripetere il mio solito ritornello: *Maledetto sia Copernico*», ivi: 8) centrale nella *Premessa seconda*, e la considerazione che Pirandello impernia la sua analisi dell'uomo sul decentramento postcopernicano, si può dedurre che è tutt'altro che arbitraria la filiazione di Mattia Pascal dal moralista Pascal, non meno congrua dell'accostamento ad Amleto. In una sola breve nota, insomma, troviamo racchiuso un cruciale lavoro ermeneutico. Rimarchevole è l'ipotesi che il parodistico incipitario esibito nella citata *Premessa* (« il signor conte si levò per tempo, alle ore otto e mezzo precise…la signora contessa indossò… ecc, [ivi: 9]) abbia lasciato un'eco in alcuni «propos» di Paul Valéry riferiti da Breton nel manifesto del surrealismo (come il rifiuto di scrivere «La marchesa uscì alle cinque»): ipotesi associata ad una lettura valeriana della prima traduzione francese del *Fu Mattia Pascal*. Uno spazio non irrilevante è dedicato alla fisiognomica (ormai del tutto inassimilabile alle smanie catalogatrici del positivismo lombrosiano e piuttosto interessata a produrre un'estraniazione dell'io), ai cambiamenti dei punti di vista, alla pluralità delle prospettive nell'unicità del

soggetto recitante. Il commentatore sottolinea, più avanti, al cap. VI, come il romanzo sia organizzato per quadri, svincolati dal *continuum* del *feuilleton* e tematizzati attorno a un perno, che non può non richiamare, distinto quel che vi è da distinguere, analogie con i principi di montaggio che regoleranno, due decenni dopo, *La coscienza di Zeno*:

> […] là un'autobiografia come riluttante confessione autoanalitica, in vista di una salute insieme auspicata e rifiutata: qua una autobiografia senza funzione e senza destinatari, che racconta l'impossibilità del romanzo 'classico' narrando l'impossibilità di una vita 'classica', in un manoscritto destinato ad essere libro postumo (Mazzacurati *comm. ad loc*: 62-3).

La stessa duplicazione della premessa è connessa alle tipologie del romanzo umoristico internazionale: Sterne, Jean Paul, von Chamisso, le molteplici prefazioni incrociate della *Storia straordinaria di Peter Schlemil*, così come la definizione filosofica messa tra parentesi, ironica ma anche seria, per cui la natura filosofica del capitolo è negata e affermata al contempo. Il riferimento, poi, a Copernico è accompagnato opportunamente dal richiamo alla definizione pirandelliana, che si legge nel saggio sull'*Umorismo*, di Copernico come di uno dei più grandi umoristi, definizione convalidata ulteriormente dal riferimento al dialogo leopardiano intitolato allo scienziato polacco.
Non sono trascurate le risorse del linguaggio. In quest'ambito bisognerebbe fare un'incursione nell'edizione dell'*Esclusa*, in cui Mazzacurati introducendo l'opera mette in discussione un giudizio di Contini «circa un Pirandello rappresentante della *koinè* burocratico-amministrativa medio-italiana e, per così dire, romano-centrica» (Mazzacurati 1995: XVIII). «Quella del grande critico» è stimata come una «svista» (*ibid.*), un'operazione tutto sommato apodittica, che non tiene nella dovuta stima svolte e sussulti del linguaggio pirandelliano (più plurivoco e saporoso di quanto possa far sospettare la sua 'medietas'). Si ricordi anche il commento a *Uno nessuno e centomila*, in cui a proposito del termine «rinchioccito» (Pirandello 1994: 118) leggiamo la seguente annotazione: «È un altro di quegli improvvisi sobbalzi del linguaggio pirandelliano, normalmente "mediocre", che cospargono il testo come altrettanti "a fondo" in una partita di scherma di solito prevedibile e ragionata secondo le regole del discorso comune; sono segnali di un iperdescrittivismo di sapore espressionistico, ma anche punte di compiacimento verso un'elaborazione sorprendente, rara e reinventiva, della lingua» (Mazzacurati *comm. ad loc*.: 118) (mi pare un'ottica decisamente inedita, quella da cui da cui Mazzacurati guarda alla fisionomia linguistica, ma ovviamente non solo linguistica, di Pirandello).
La pratica del commentare non si è accompagnata in Mazzacurati ad un'altrettanto copiosa riflessione teorica dell'atto commentativo. O, se c'è stata, quest'ultima è in gran parte deducibile in modi impliciti dalla prima. È da menzionare, tuttavia, un intervento, che ci è stato trasmesso in una duplice versione, l'una pubblicata postuma nel volume collettaneo *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*, curato da Mario Lavagetto, l'altra apparsa poco prima della scomparsa di Mazzacurati negli Atti di un convegno abbastanza pioneristico dedicato al rapporto tra le nuove tecnologie informatiche e la funzione critica. Collazionando i due testi si ha l'impressione che il

primo, quello postumo, sia una sorta di avantesto del secondo, più completo ed organico. Evidentemente quest'ultimo è stato rintracciato tra le sue carte, ed è un abbozzo poi rielaborato nella stesura che leggiamo negli Atti. I due scritti dimostrano ancora una volta che Mazzacurati non ha mai mostrato un'inclinazione per un lavoro incapsulato in una dimensione di astrattezza teorica, al cui protocollo adeguare l'operazione concreta del commentare. In effetti il critico abbozza una rapida traiettoria storiografica di «quell'iridescente sottogenere o (se si vuole) genere sussidiario che è il commento», per stare ai termini impiegati dall'autore nel primo dei due interventi sopra citati (Mazzacurati 1996: 289). Attraversando l'altalena tra i due poli, quello dell'ipertrofia e quello della deflazione, che hanno caratterizzato la vicenda della pratica commentativa, Mazzacurati pone una problematica di non poco conto, che rende ancor più urgente l'operazione del commento, legata al rischio che non solo autori di non facile comprensione, come Carlo Dossi che «nasconde tesori di invenzione linguistica e di genio metaforico» (Mazzacurati 1994: 32), ma anche autori considerati trasparenti, corrono il rischio che col passare del tempo le loro pagine risultino poco decifrabili.

Una prima ragione di questo rischio è connessa alle «veloci mutazioni antropologiche della piena età industriale: chi sa più, nelle recenti generazioni, come era costruito e come lavorava un mulino artigianale, a mole e a acqua?» (*ibid.)* Se non lo si sa, «se non si riesce a visualizzare questa tecnica con dentro il protagonista avvinto agli ingranaggi» non si comprende «il significato simbolico» (*ibid.)* di alcune scene del *Mastro don Gesualdo*. Un'altra ragione è originata dalle «crescente normalizzazione dei linguaggi collettivi sullo *standard* di comunicazioni diverse da quella letteraria» (*ibid.*). Nello scritto, da cui sto citando, Mazzacurati si professa «glossatore sfrenato ma informatico-resistente» (ivi: 35). In questa veste propone un'alleanza tra lo strumento libro e lo strumento–computer (si tenga a mente che siamo nella prima metà degli anni Novanta in una fase embrionale dell'approssimazione dei docenti universitari alla realtà informatica). Da questa prospettiva Mazzacurati lancia la proposta della creazione di un'alta istituzione che faccia da bacino per la raccolta informatizzata di dati relativi ad autori ostici, «un *Thesaurus* che non sia più *totius latinitas* ma *totius Gaddae totius Montalis* e, perchè non, anche *totius Sanguineti*» (*ibid*.) e che forse un domani potrebbe essere necessario persino per Vasco Pratolini. Il problema ovviamente investe non solo la 'traduzione' del lessico o lo scioglimento di arduità sintattiche ma anche l'informazione di contesti, la genesi di figurazioni. L'esercizio del commento, è una mia ipotesi non credo azzardata, è quella che resta di più significativo del magistero di Mazzacurati. Una domanda è d'obbligo a questo punto: è stata seguita, in quest'ambito, la strada indicata da lui? Mi pare non siano stati in molti ad averla percorsa.[4] Anche per questo inviterei, specie i più giovani, ad imboccarla con risolutezza. Il commento rappresenta una delle esperienze più ardue e

[4] Proprio per questo mi fa piacere ricordare i commenti allestiti da alcuni allievi di Mazzacurati: Clotilde Bertoni a cui si deve l'edizione critica e il commento dei *Racconti e scritti autobiografici* di Svevo (2004) e Ugo Maria Olivieri, curatore di *Uno, nessuno e centomila* (2009). Colgo l'occasione per segnalare anche l'iniziativa compiuta da un mio allievo, ora docente alla Federico II, che ha fatto in tempo a seguire un corso di Mazzacurati, Francesco de Cristofaro: il recente, ottimo commento ai *Promessi Sposi*, realizzato, sotto la sua direzione, da un'equipe di studiosi napoletani, giovani e meno giovani (Manzoni: 2014).

complesse, ma anche più utili e gratificanti. Attraverso il commento il lettore impara a rispettare l'autonomia del testo, ad ascoltarlo e a capirlo nella sua diversità (con implicazioni, quindi, anche etico-pedagogiche) e attraverso di esso a indirizzarsi verso un'interpretazione forte, fatta di consapevolezza intellettuale e anche civile. Il commento rilancia e rivitalizza l'esercizio critico, specie quando esso, come è stato quello messo in atto da Mazzacurati, combina felicemente descrizione puntuale e forza esegetica. In tal senso può rappresentare una forma di resistenza, in cui la marginalità del critico letterario, della trasmissione didattica della grande letteratura, può diventare ragione di nuova identità.

Bibliografia

Cataldi, Pietro, *Parafrasi e commento*, in Id., *Parafrasi e commento. Nuove letture di poesia da Francesco d'Assisi a Montale*, Palermo, Palumbo, 2002, pp. 14-29.

Dolfi, Anna (ed.), *Il commento. Riflessioni e analisi sulla poesia del Novecento*. Roma, Bulzoni, 2011.

Luperini, Romano, *Insegnare la letteratura oggi*, Lecce, Manni, 2002.

Manzoni, Alessandro, *I Promessi Sposi*, Ed. Francesco de Cristofaro, Saggi di Francesco de Cristofaro, Marco Viscardi, Matteo Palumbo, Giancarlo Alfano, Nicola De Blasi, Milano, BUR Rizzoli, 2014.

Mazzacurati, Giancarlo, *Crisi della critica e strategie di sopravvivenza*, Intervista di Romano Luperini a Giancarlo Mazzacurati, «Allegoria», a. II, 1990, n. 4: 181-97.

Mazzacurati, Giancarlo, *Premessa. Mastro-don Gesualdo, uno (1988) e due (1989),* in Verga, Giovanni, *Mastro-don-Gesualdo (1888)-(1889),* ed. Giancarlo Mazzacurati,Torino, Einaudi, 1992: VII-XII.

Mazzacurati, Giancarlo, *Quando il testo si spoglia e si riveste. Funzioni e strategie del commento*, in Claudio Leonardi, Marcello Morelli e Francesco Santi (Eds.), *Macchine per leggere. Tradizioni e nuove tecnologie per comprendere i testi*, Atti del convegno di studio della Fondazione Ezio Franceschini e della Fondazione IBM Italia, Certosa del Galluzzo, 19 novembre 1993, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1994: 23-37.

Mazzacurati, Giancarlo, *Introduzione*, in Pirandello, Luigi, *L'esclusa*, ed. Giancarlo Mazzacurati, Torino, Einaudi, 1995: V-XXXI.

Mazzacurati, Giancarlo, *Commentare*, in Mario Lavagetto (ed.), *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*, Roma-Bari, 1996: 285-98.

Pirandello, Luigi, *Il fu Mattia Pascal*, ed. Giancarlo Mazzacurati, Torino, Einaudi, 1993.

Pirandello, Luigi, *Uno, nessuno e centomila,* ed. Giancarlo Mazzacurati, Torino, Einaudi, 1994.

Luigi Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, ed. Ugo Maria Olivieri, Milano, Feltrinelli, 2009.

Saccone, Antonio, *Mazzacurati e la tradizione del moderno*, in Ferroni, Giulio (ed.), *Per Giancarlo Mazzacurati*, Roma, Bulzoni, 2002: 107-115.

Saccone, Antonio, *Strategia ed economia del commento: i classici italiani del Novecento*, in *Come parlano i classici. Presenza e influenza dei classici nella modernità*, Atti del Convegno internazionale di Napoli, 26-29 ottobre 2009, Roma, Salerno Editrice, 2011: 201-221.

Svevo, Italo, *Racconti e scritti autobiografici*, ed. Clotilde Bertoni, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2004.

Verga, Giovanni, *Mastro-don-Gesualdo (1888)-(1889),* ed. Giancarlo Mazzacurati, Torino, Einaudi, 1992.

Giovanni Maffei

Il Nievo di Mazzacurati

1. Dirò degli studi nieviani di Giancarlo Mazzacurati perché sono stati importanti e hanno dato qualche direzione agli studi successivi e altrui, ma anche perché, a meglio profilare la personalità dello studioso che oggi ricordiamo, mi sembra importante quel che Mazzacurati scorgeva in Nievo e in Nievo soltanto, e a cui teneva: qualcosa che aveva distinto Nievo, il suo modo di esser scrittore, ma anche qualificava Mazzacurati, il suo modo di essere un critico, uno studioso e un docente. Qualcosa che ancora ci riguarda.
Le pagine che Mazzacurati ha dedicato a Nievo non sono molte. Sulle più antiche, che risalgono al 1974 e vertono sul *Barone di Nicastro*, mi soffermerò tra poco. Poi c'è il saggio, pubblicato alla metà degli anni Ottanta, sull'*Antiafrodisiaco per l'amor platonico*: il piccolo romanzo umoristico e quasi autobiografico che Nievo scrisse giovanissimo nel 1851 e che Mazzacurati ha avvicinato per primo in una prospettiva storico-culturale ampia.[1] Un intervento sugli elementi sterniani in Nievo, letto a Padova nel 1985, rimasto inedito e solo nel 2006 pubblicato da Matteo Palumbo nella raccolta postuma *Il fantasma di Yorick*.[2] Infine qualche sparsa notazione: si pensi all'*excursus* sulle *Confessioni d'un Italiano*, adoperate a illuminare per contrasto *Il fu Mattia Pascal*, in *Pirandello nel romanzo europeo*, nel 1987.[3]
Pochi studi, poche pagine: ma questo poco suscita attenzione innanzitutto per il merito di una precocità, anzi di una lungimiranza. Un giorno, non ricordo se nel 1978 o nel '79, gli chiesi di seguirmi nel lavoro di tesi, dovevo laurearmi, e lui mi propose le *Confessioni*. Mi disse che di Nievo ancora mancava, con l'eccezione di ciò che aveva fatto Sergio Romagnoli e di poco altro, un'immagine che fosse rispettosa della verità del suo tempo, e con ciò stesso adeguata al nostro. Mi rendo conto ora meglio di allora di quanto avesse ragione. Alla fine degli anni Settanta c'era già, è vero, l'edizione delle *Confessioni* curata da Romagnoli, quella del 1952: la prima filologicamente attendibile e cioè, anche, non svisante la lingua – e con la lingua il tono, diciamo così, morale e politico del capolavoro.[4] E, sempre di Romagnoli, nell'introduzione a questa edizione e in altri interventi, il tentativo di restituire Nievo

[1] Giancarlo Mazzacurati, *Nievo dall'epistolario all'«Antiafrodisiaco»: la catastrofe dell'amore romantico*, in «Annali dell'Istituto Universitario Orientale – Sezione romanza», XXVII (1985), pp. 357-375; precedentemente, col titolo *Dall'epistolario al romanzo: un percorso di Ippolito Nievo*, in *La correspondance (Edition, fonctions, signification)*, «Actes du colloque franco-italien», I, Aix-en-Provence, Ed. de l'Université de Provence, 1984, pp. 101-116; ora in Id., *Il fantasma di Yorick. Laurence Sterne e il romanzo sentimentale*, a cura di Matteo Palumbo, introduzione di Mario Lavagetto, Napoli, Liguori, 2006, pp. 91-106.
[2] *Segnali e tracce di Sterne nell'opera di Ippolito Nievo. Nievo e il «sentimental humour»*, in Mazzacurati, *Il fantasma di Yorick*, cit., pp. 107-116.
[3] Giancarlo Mazzacurati, *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 197-198.
[4] Ippolito Nievo, *Opere*, a cura di Sergio Romagnoli, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952. Era di là da venire l'edizione successiva romagnoliana delle *Confessioni*: Venezia, Marsilio, 1990.

al suo contesto, di verificarne la storicità, di sondarne la ricchezza.[5] Ma era stata un'esplorazione senza molti seguaci, e sintetica, una prima mappa sommaria di un territorio che sembrava ancora tutto da capire.
C'erano sì i testi: i primi volumi di due edizioni nazionali, quella già naufragata di Einaudi, quella prossima a naufragare di Mondadori.[6] Oltre alle *Confessioni* si erano pubblicati, curati bene o meno bene, i romanzi minori, le novelle, molti articoli giornalistici, le poesie, i saggi più rilevanti: insomma si disponeva della materia prima di cui nutrire una conoscenza critica. Ma questa materia non riusciva a quagliare, ad aggregare una fisionomia persuasiva, con tutte le sue cornici, per un autore che tuttavia s'avvertiva, e anzi sempre s'era avvertito, grande e imprescindibile.
Il segno di questa difficoltà era l'inerzia delle interpretazioni d'insieme. Gli appunti su Nievo di Dionisotti sarebbero usciti nel 1983,[7] quelli di Mengaldo sulle *Confessioni*, fondamentali, nell'84.[8] I ragionamenti complessivi che alla fine degli anni Settanta giravano su Nievo rischiavano lo stantio. Analisi egregie di pagine e testi ce n'erano, condotte da vari studiosi,[9] ma la più ampia monografia su tutto Nievo successiva alla Seconda Guerra credo fosse quella, risalente al 1969, di Folco Portinari:[10] con alcuni giudizi acuti, ma ferma, nella sostanza, alle discriminanti crociane, intenta a salvare da una confusione generosa (ché a questo s'erano ridotte la storicità e la politicità dell'opera nieviana, forse per reazione all'agiografia patriottica, imperversante ancora in epoca fascista, del Poeta Soldato) valori che erano giudicati tali perché, per fortuna, la confusione, ovvero ciò che di storico, di politico, infine di risorgimentale c'era in Nievo, non era riuscito a toccarli: l'idillio di Fratta, l'infanzia di Carlino, Pisana; e fuori del capolavoro una o due novelle, qualche verso, lacerti di prosa, qualche articolo ripescato dai giornali.
Un Nievo frammentario, anzi da disaggregare per poterlo apprezzare. Tutto il contrario dell'autore che oggi ci sembra conti: non tutto d'un pezzo, no di certo, né

[5] L'introduzione di Romagnoli a *Opere*, cit., era stata raccolta dall'autore, col titolo *Ippolito Nievo*, in Sergio Romagnoli, *Ottocento fra letteratura e storia*, Padova, Liviana, 1961, e altri studi nieviani erano confluiti in Id., *Momenti di vita civile e letteraria*, ivi, 1966. C'erano già anche, e mi furono preziosi per la tesi, Id., *Nievo scrittore rusticale*, ivi, 1966, e Id., *Ippolito Nievo*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, vol. VIII. *Dall'Ottocento al Novecento*, Milano, Garzanti, 1968 (poi nuova ed. 1988), pp. 100-144.
[6] La serie einaudiana, intitolata *Opere* e diretta da Sergio Romagnoli, annoverava due soli volumi usciti: *Novelliere campagnuolo e altri racconti*, a cura di Iginio De Luca, del 1956, e il mai diffuso *Teatro*, a cura di Emilio Faccioli, del 1962. L'altra tentata edizione complessiva è *Tutte le opere di Ippolito Nievo*, a cura di Marcella Gorra, di cui aveva visto la luce il primo dei volumi previsti, *Poesie*, nel 1970, e avrebbe fatto in tempo a vederla il sesto (e ultimo), *Lettere*, nel 1981 (entrambi i volumi a cura della Gorra). Attualmente va avanti senza particolari incidenti, con l'editore Marsilio di Venezia, la nuova iniziativa intitolata *Ippolito Nievo. Le Opere. Edizione Nazionale*, cui sovrintende un Comitato scientifico presieduto da Pier Vincenzo Mengaldo.
[7] Carlo Dionisotti, *Appunti sul Nievo*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, vol. V. *Indagini otto-novecentesche*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 1-13; poi in Id., *Appunti sui moderni*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 337-350.
[8] Pier Vincenzo Mengaldo, *Appunti di lettura sulle* Confessioni *di Nievo*, in «Rivista di letteratura italiana», II (1984), pp. 465-518; ora in Id., *Studi su Ippolito Nievo. Lingua e narrazione*, Padova, Esedra, 2011, pp. 151-221.
[9] Alcune mi furono preziose: Cesare Bozzetti, *La formazione del Nievo*, Padova, Liviana, 1959; la lunga nota sulle *Confessioni* in Francesco Orlando, *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai Romantici*, Padova, Liviana, 1966, pp. 206-207; l'introduzione di Mario Isnenghi all'ed. delle *Confessioni* di Padova, Radar, 1968; e poi gl'interventi di Arnaldo Di Benedetto, Marinella Colummi Camerino, Giuseppe Nicoletti, per fare qualche nome.
[10] Folco Portinari, *Ippolito Nievo. Stile e ideologia*, Milano, Silva, 1969.

monolitico né univoco, anzi pieno di fermenti e di tensioni contraddittorie, di bivalenze, di misteri, ma *ricco* di questa complessità, che va conservata e rispettata, che va studiata e capita perché si nutrì della complessità contraddittoria di un'epoca, gli anni della preparazione preunitaria, gli anni in fondo della nostra rivoluzione borghese, che è ancora importante, che è oggi particolarmente importante avvicinarci.

2. Uno degli aspetti della precocità e lungimiranza dell'interpretazione mazzacuratiana di Nievo è risaputo: l'insistenza sull'umorismo, come tassello di una proposta più ampia, direi di una campagna critica più ampia: il recupero alla conoscenza della fenomenologia diffusa e variegata dell'umorismo di marca o effetto sterniani nella nostra tradizione. Un altro aspetto di questa precocità interpretativa mi sembra sia un po' sfuggito alla messa a fuoco, forse perché più presto metabolizzato dalla critica a Mazzacurati successiva e condizionata dal suo magistero. Direi così: Mazzacurati è stato con Romagnoli il primo a capire, mentre altri si affannavano a purgarne l'opera nieviana, che storia e politica furono, in essa, nervatura essenziale, e che l'interpretazione non può sottovalutare queste coordinate. Ma è stato anche il primo a cogliere pienamente che la storicità, la politicità, la ricchezza dell'opera di Nievo sono nelle sue contraddizioni. Credo che sia stato in generale uno dei lasciti più preziosi del maestro alla sua scuola: che il vero inaudito, il sensato, ciò che conta e illumina in un testo letterario sia nel tracciato desultorio delle sue contraddizioni piuttosto che nel disegno delle sue coerenze.
Che Mazzacurati così pensasse lo si vede già nel suo primo studio su Nievo, intitolato *Pitagora a New York: per una prefazione al* Barone di Nicastro, scritto pensando a un'edizione che avrebbe voluto curare di questo breve romanzo per certi versi antifrastico rispetto alle *Confessioni* e condotto in parallelo, negli stessi paraggi temporali, l'ultimo pugno d'anni prima dell'Unità.[11] L'edizione poi non si fece e la prefazione finì in appendice al volume *Forma e ideologia* (preceduta da saggi su Dante, Boccaccio, Straparola, Manzoni, Verga, Svevo).[12] 1974: Mazzacurati non aveva quarant'anni, ma era già tutto lui. Con quel sentimento problematico e anche drammatico che aveva della propria funzione, bisogna osare la parola, di intellettuale. Con la sua inchiesta: cosa (è ancora possibile) fare? Chi lo ha conosciuto sa cosa ci metteva Mazzacurati nel termine *intellettuale*: lo studioso, il critico di letteratura, ma anche il critico del presente, l'impegno, la politica; e il maestro, anche l'insegnante nel senso più umile e fabbrile. Osservo che tale sentimento (con l'inchiesta) in lui è avvertibile sempre, ma con una particolare nettezza e, direi, trasparenza, perfino ingenuità, quando è alle prese con Nievo. Soprattutto nella prefazione virtuale al *Barone di Nicastro* sembra che Mazzacurati, nel 1974 ancora così vicino al '68 ma anche già così lontano dal '68, ci guardi e ci faccia partecipi delle sue domande, e ci ripeta la sua lezione morale.

[11] I primi quindici capitoli, col titolo *Le disgrazie del numero due*, furono pubblicati sul «Pungolo» di Milano dal 4 aprile al 22 agosto 1857, e poi, col titolo *Le dualità del Barone di Nicastro*, nel 1859, dal 20 aprile al 20 maggio, su «Il Fuggilozio»; *Le avventure del Barone di Nicastro* uscirono per intero in volume (insieme a *La corsa di prova*) solo nel 1860, nel «Florilegio romantico» dell'editore Sanvito di Milano.
[12] Giancarlo Mazzacurati, *Forma e ideologia. Dante Boccaccio Straparola Manzoni Nievo Verga Svevo*, Napoli, Liguori, 1974. Il saggio sul *Barone* è alle pp. 267-293.

3. Alla collocazione speciale, in appendice a *Forma e ideologia*, occorre far caso, e al modo in cui viene giustificata nella nota bibliografica in coda al libro. A proposito di Nievo questa nota diviene una larvata nota autobiografica, in cui Mazzacurati si racconta, mentre racconta che le sue pagine sul *Barone* sono finite in appendice, leggiamo, perché «fuori contesto», perché «frutto assai recente di una vecchia passione [...] probabilmente degenerata», perché si tratta di «una sorta di prefazione viscerale».[13] E continua:

> Le passioni proverbialmente non si spiegano, si subiscono. Dovessi poi spiegarla, confesserei goffamente che Nievo è forse (con Svevo) il solo scrittore della lunga stagione borghese su cui non ho dovuto o saputo cambiare i miei sommari pareri giovanili [...]. Pensavo nel primo, lontano incontro e penso ancor oggi che, nelle ultime opere, sia l'unico grande narratore *democratico* che abbia saputo esprimere la nostra borghesia, nel breve arco della sua maggior vitalità ideale. Il che non significa affatto l'unico suo grande narratore; anzi, potrebbe addirittura significare esattamente il contrario [...].

È affacciata l'ipotesi che Nievo non fosse un «grande narratore». Mazzacurati si affretta a correggerla (sarebbe un giudizio «paradossale»), ma l'ipotesi, pur rientrata, vale come un segnale che potremmo decifrare così: probabilmente Nievo fu un grande narratore, ma non m'interessa poi troppo stabilirlo perché se mi occupo di lui è sì per le opere che scrisse, per la sua letteratura, ma nell'intimo è la «vitalità ideale» che m'intriga, qualcosa che sospinse e accompagnò l'arte, un impegno, un *ethos* che nelle sue opere ritrovo irriducibilmente. Il mio «è un giudizio in senso lato politico, che non mi sognerei di confondere o di sovrapporre ad altri. E che tuttavia neppure vorrei fosse del tutto eluso, come inquinante o accessorio». Una prefazione viscerale.
A Mazzacurati interessava, politicamente e umanamente, la posizione 'alta' di Nievo nella parabola degli stati d'animo «borghesi» del nostro ceto intellettuale: lo colpiva che, ancora dentro il Risorgimento, fosse riuscito a sospettare di questa parabola l'incurvarsi in traiettoria discendente (è un'antiveggenza accreditata al *Barone*); ma era probabilmente preso di più dal fatto che il collocarsi in tale tratto, se non per forza euforico, almeno di aperture al futuro della nostra storia nazionale, avesse consentito a Nievo, nel *Barone* come nelle *Confessioni d'un Italiano*, ciò che non fu più possibile, poi, a Verga o a Pirandello o a Svevo: la coltivazione di una prospettiva per la comunità, valori politici forti e l'intento di vie e strumenti atti a realizzarli, la franca assunzione di una responsabilità civile, propositiva.
Verga, Pirandello e Svevo, gli autori otto-novecenteschi di cui Mazzacurati si è più occupato, venuti dopo il Risorgimento, testimoni di «stagioni apocalittiche» vicine alla nostra e profetiche della nostra, hanno registrato un disagio del presente, esprimendone una consapevolezza acuminata.[14] Questa la loro grandezza. Nievo è un'altra cosa: il disagio e la critica del presente sono, certo, anche in lui, ma subordinati alla «vitalità ideale». Proiettato in un panorama più lungo e distante, dietro il suo spartiacque epocale e gli altri e accidentati che si sono susseguiti, Nievo appariva a Mazzacurati attore fiducioso di una storia possibile e poi non stata,

[13] Ivi, dove la *Nota bibliografica* è alle pp. 295-297 e dice di Nievo alle pp. 296-297.
[14] L'espressione fra virgolette allude al titolo del volume in cui sono stati raccolti, dopo la morte, i saggi mazzacuratiani dedicati a questi autori: Giancarlo Mazzacurati, *Stagioni dell'apocalisse. Verga Pirandello Svevo*, Introduzione di Matteo Palumbo, Torino, Einaudi, 1998.

abitatore di un progetto che non s'è ancora realizzato, ma nemmeno è andato definitivamente deluso, e con ciò emblema d'impegno e di futuro, del *quid* d'utopia che immane nelle scelte di chi viva il proprio lavoro (il proprio sapere e ricercare e scrivere, se è uomo di lettere) come opportunità del bene generale e servizio reso alla comunità. Da questo punto di vista, credo che il *Barone di Nicastro* fosse per lui non solo un testo, ma un simbolo molto risonante, un *memento*. L'appendice non sminuisce, anzi, isolandola, rimarca la «vecchia» e giovanile passione, incornicia un'identificazione e una nostalgia, l'auspicio e il bisogno, che appartenevano a Mazzacurati come erano appartenuti a Nievo, nell'immagine che Mazzacurati ne coltivò, di un tempo nuovo della storia italiana.

4. Il tema dei rapporti fra cultura e politica, fra teoria e prassi è richiamato anche nel saggio sull'*Antiafrodisiaco*, dov'è l'ipotesi che «attraverso l'ingombrante metafora dell'amor platonico» appunto di tale tema Nievo ragionasse nell'operetta, dopo il '48, fra primo e secondo risorgimento. Era l'istanza, in termini generalissimi, di uno «stile intellettuale» (è l'espressione mazzacuratiana) atto a coprire lo spazio che divide astrazione teorica e assiologica e concretezza dei problemi, comprensione e trasformazione del presente.[15] Il medesimo tema, questa questione di «stile» avrebbe in Camillo barone di Nicastro (proprio nel personaggio che dà nome al romanzo) una precisa incarnazione, la sua figurazione allegorica.
Camillo, riassume Mazzacurati, è un barone-filosofo, un «pitagorico» che come i suoi antenati (altri baroni-filosofi di varia scuola) ha la passione delle lunghe speculazioni solitarie e dei bei sistemi totalizzanti e per ogni lato coerenti che possono fruttarne, ma a differenza di loro abbandona il castello natale (in una Sardegna fuori del tempo) e va nel mondo per sottoporre la teoria alla prova dei fatti. Egli gira i continenti per applicare lo «smisurato compasso a tre punte» del suo pitagorismo – una dottrina ermetica della perfezione del tre – agli accidenti irriducibilmente binari di una realtà che gli si mostra sempre ostile e sfuggente e contro la quale cozza (qui è il comico della storia) in modo traumatico, restando decurtato in tutti i suoi organi doppi (perde un occhio, una gamba e così via). Alla fine torna al suo castello, disilluso e svuotato, e vi verga poche sentenze scettiche e minimaliste (ad esempio «Pesar poco, pensar nulla») che lascia come testamento morale ai baroni-filosofi a venire. Ecco come interpreta il critico:

> Difficile [...] sottrarsi al dubbio che la stirpe dei baroni di Nicastro (col loro ultimo rampollo) adombri nel racconto la vicenda irrisoria di un lungo ciclo di intellettuali italiani, tra fine Seicento e 1848; il bisavolo, seguace di Democrito, l'avo seguace di Eraclito, il padre seguace del Santo Rosario, per i quali era stato prima troppo presto, poi troppo tardi per uscire dalla biblioteca avita a saggiare «il valore degli uomini e delle cose», hanno tutta l'aria di simboleggiare [...] un vasto arco di pensosa astensione, dai proto-illuministi ai rimpeccatiti sudditi della Restaurazione. E allora *Il barone di Nicastro* sarebbe sì anche il racconto di come l'ultimo di loro, quasi per caso, sia riuscito a compiere finalmente un viaggio dalla teoria alle sua incarnazioni [...]: ma principalmente è il racconto di come l'ultimo loro feticcio teorico (l'ambiguo pitagorismo di Camillo, evidente simulacro di molta malintesa dottrina dialettica) sia riuscito a deviare una ennesima occasione di impatto reale tra loro e la storia.[16]

[15] Cfr. Mazzacurati, *Il fantasma di Yorick*, cit., pp. 104-105.
[16] Id., *Forma e ideologia*, cit., pp. 272-273.

Camillo come bersaglio polemico: lo scrittore che presto sarebbe partito con Garibaldi secondo Mazzacurati raffigurò nel suo buffo eroe, satiricamente, la «pensosa astensione» di varie generazioni d'intellettuali italiani, la loro distanza (spesso comoda) dai bisogni, dalle domande della società reale. Lo fa sì capitare sul continente intorno al cruciale 1848, ma sottraendo al quadro dell'epoca ogni indizio o parvenza di rivoluzione, «ogni segnale anche potenziale di mutamento», a significare che

> tra alcuni intellettuali e i mutamenti storici c'è una così radicale idiosincrasia, che possono oltrepassarli senza sfiorarli [...] come i fantasmi traversano i muri. Poiché non li riconoscono quanto li sognano, non ne colgono neppure l'evidenza materiale; e possono nominarli soltanto quando li ritraducono in categorie, modelli teorici, astrazioni più o meno teologiche.[17]

Ma il barone di Nicastro per Mazzacurati era un personaggio duplice, come tutto ciò che gli pareva rivelatore. Gli preme che il pitagorico stralunato, la testa piena di teorie che non reggono alla prova dei fatti, sia il contrario del suo autore, di quell'impegno, di quella milizia identificata con la vita, ma gli preme ancor più cogliere, fra Nievo e Camillo, un altro e diverso rapporto. Camillo incarnerebbe l'insufficienza dell'«idealismo astratto», ma anche la questione seria e urgente dello «stile intellettuale», la milizia dei valori illuministici e progressisti, l'istanza di una presenza politica della cultura. Se Nievo pone una contraddizione fra Camillo e il mondo (ovvero fra le funzioni dell'intellettuale umanista e i problemi concreti, i bisogni sociali cui esso è chiamato a dar risposte) non lo fa per identificarsi con un polo della contraddizione, «ma per scorrere attraverso di essa, per coglierne la complessità».[18] Nievo – scrive Mazzacurati – ha in Camillo di Nicastro «uno strano, diverso fratello», per il quale «non può non provare risentimento e un'oscura pietà».[19] Questo fratello in fondo non lo delude: non è un intellettuale che si astiene, anzi parte per una missione rischiosa. Va, si espone agli accidenti dell'esperienza; e «vede», «il suo giro del mondo è […] una raccolta di "visioni"»:[20]

> la sua coscienza astratta, nel rovinoso impatto con la degradazione o l'inverificabilità dei propri miti, trasmette larghi frammenti di conoscenza reale, una critica serrata, non solo alle distorsioni della prassi, ma alle mistificazioni ideologiche che le sublimano e le istituzionalizzano, specialmente all'interno delle nuove democrazie.[21]

Attraverso gli occhi del fratello diverso e strano, proprio perché ne ha scomposto, frantumato umoristicamente gli schermi dell'ideologia, il cristallo umanistico della teoria, Nievo può far passare stralci di singolare chiaroveggenza: e l'apprezzamento di Mazzacurati va specialmente all'acuta «critica della ragion democratica» condotta nelle pagine americane del racconto, quando è preso di mira il rovescio affaristico e imperialistico di un mito – la democrazia americana – col quale si erano identificati tanti sogni rivoluzionari europei. Ma attraverso gli occhi del barone, coi brani di

[17] Ivi, p. 277.
[18] Ivi, p. 281.
[19] Ibid.
[20] Ivi, p. 277.
[21] Ivi, p. 284.

consapevolezza negativa, passa anche altro. Per Nievo, certo, ma Mazzacurati non si esclude, e non ci esclude, dal gioco di rifrazioni:

> Non è un'altra illusione, né una speranza, né un valore nuovo, in cui identificarsi: è piuttosto un bisogno, che emerge come il positivo dal negativo della pellicola, su dal bagno di acidi in cui Camillo è affondato. È il bisogno di una democrazia senza archetipi, o troppo teorici o troppo compromessi, ancora tutta da progettare, da rifondare; di una funzione intellettuale meno proclive a scivolare lungo l'asse che lega idillio e tragedia, mito e disfatta; infine, il bisogno di una teoria sociale che non discenda dalle affermazioni dei valori, dalla loro opposizione manichea, ma risalga lungo le contraddizioni reali e riattraversi anche i valori, che di quelle contraddizioni sono elemento, e talvolta strumento o velo.[22]

5. Mazzacurati – chi l'ha incontrato lo sa bene – era un uomo molto ironico e autoironico. Spesso si è messo in scena, conversando ma anche nelle proprie pagine, come un personaggio d'intellettuale perplesso, fuori di chiave, frastornato dalle ruvidezze della vita e afflitto da un'insufficienza a capirla. Era un suo modo discreto di sottolineare antifrasticamente l'urgenza, che gli stava a cuore, di un'attiva presenza pubblica, di un'efficacia sociale dell'intelligenza. E ho l'impressione che volentieri, per comporre questo suo personaggio-io, per arredargli intorno un teatro di contraddizioni comicamente sofferte, ricorresse alla sagoma allusiva di Camillo di Nicastro e ai fondali del romanzetto nieviano. Sarebbe interessante avventurarsi, a verifica, fra gli articoli di critica del costume e di polemica politica, così spesso smarginanti nell'autoritratto, che pubblicò in vari giornali e riviste dal 1977 al 1993 e che furono raccolti nel '95, per affettuosa volontà di Vittorio Russo, in appendice al volume di omaggi e testimonianze *Con Giancarlo Mazzacurati*.[23] Articoli di notevole qualità letteraria, dove convivono in amabile equilibrio le analisi ficcanti e i momenti calzanti di sintesi, le escursioni narrative e i paradossi, l'eloquenza degli sdegni civili e la sordina ironica; una scrittura di cui piacerebbe offrire qui qualche campione sapido, fra l'altro perché in essa è ravvisabile uno Sterne affine a quello colto da Mazzacurati nel suo Nievo: negli umori che innescano situazioni e sorprese, nelle sottigliezze del concetto e nelle peripezie del discorso, nel tributo assiduamente reso alla ragione, esercitata in un modo calmo e netto che, anche quando sembra moderare la passione combattiva, le dà maggiore agio e un più di penetrazione icastica.
Scelgo invece di chiudere sostando su un'intervista resa a Romano Luperini per «Allegoria» nel 1990,[24] dove pure intravedo la memoria del barone nieviano coi suoi sensi polemici. Intanto qui somigliano non poco all'aristocratica stirpe dei filosofi di Nicastro gli studiosi italiani di letteratura dal 1960 al 1990 dei quali Mazzacurati discute panoramicamente: lo stesso platonismo ereditario, la stessa incapacità di incontrare la storia. Invece di cogliere nella «fame di ipotesi» e nelle «voglie culturali nuove» dei primi anni Sessanta l'annunzio della «fame di politica nuova che esploderà tra il '66 e il '68», questi altri chierici indulsero al «vizio di ingaggiare conflitti sopra la testa delle cose, non *con* gli strumenti aperti del pensiero ma

[22] Ivi, pp. 292-293.
[23] *Con Giancarlo Mazzacurati*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici – Edizioni La Città del Sole, 1996. Gli «scritti civili e politico-culturali» (come li si denomina in copertina) di Mazzacurati raccolti in appendice sono venti, e occupano le pp. 51-149.
[24] *Crisi della critica e strategie di sopravvivenza. Intervista a Giancarlo Mazzacurati*, a cura di Romano Luperini, in «Allegoria», II (1990), pp. 181-197.

attraverso la contrapposizione di semplificati profili di dottrine, che private di tempo e di vita dinamica, [...] finivano per partecipare involontariamente a grottesche risse fra antenati, immusoniti e ridotti a povera effigie, come santi paesani rivali». In una stagione in cui «lotte e trasformazioni di realtà» chiedevano piuttosto «collettive riflessioni sull'intero nostro sviluppo *dentro* lo sviluppo della società mondiale», i nostri intellettuali si fecero «custodi di nobili sacrarii», «protettori donchisciotteschi degli orfani e delle vedove», «lacrimatori impotenti sulle sorti del sottoproletariato urbano e del terzo mondo»; poi si organizzarono in «*clubs* corporativi l'un contro l'altro armati»:

> Ogni "scienza" (e ogni "verità") si fece tanto più esclusiva e talvolta aggressiva nella sua pretesa di dominio, quanto più si era rarefatto ogni tessuto connettivo; e il vantato possesso di grimaldelli o chiavi inglesi divenne più importante d'ogni dibattito sulla loro funzione.[25]

I dediti allo strutturalismo (Mazzacurati li chiama precisamente «i nostri pitagorici») si volsero a «codici puramente racchiusi tra le cose innate, in un cosmo vagamente primordiale, compresente e impermeabile alle mutazioni storiche».[26] Tutti infine scontarono «gli effetti spesso devastanti di sospensione o di neutralizzazione d'ogni confronto tra la cultura del presente e la sua storia», mentre «nella sfera più ampia della nostra vita, tra soprassalti nihilisti e grumi di resistenza passiva intorno ad ipotesi scadute», si creavano «le condizioni di una stasi collettiva, chiazze sclerotiche di amnesia, irrazionali neofobie impastate a gestioni sfocate dell'esistente». «Scivolando per questa china, – termina Mazzacurati, e fa pensare al ritiro definitivo dal mondo di Camillo di Nicastro, nello scetticismo e nel disincanto – un giorno (non lo saprei segnare bene sul calendario) siamo forse divenuti, anche noi, tutti casa e laboratorio, classici esponenti intellettuali del capitalismo "maturo", che non marcisce mai, privo com'è di autentici conflitti, venato al massimo di qualche contraddizione che fa sobbalzare per un po' il listino».[27]
Ha detto «noi», si è messo fra gli imputati del suo processo, fra gli intellettuali che, mancata la storia, sono rifluiti dalla politica: con gli antichi filosofi-baroni che seguirono Democrito o Eraclito, coi moderni cultori di scienze impermeabili, manipolatori di grimaldelli di cui non importa più la funzione. Più avanti, però, Mazzacurati pare proprio Camillo, ma non mentre medita rinchiuso in biblioteca, bensì negli atti eroicomici del suo andare per il mondo. È la parte dell'intervista in cui tesse l'elogio dell'«eclettico», ne fa una propria controfigura, un personaggio esilarante e quasi surreale, però nella sostanza serissimo. L'«eclettico» è il critico che per incontrare la storia e la società paga un prezzo: rinuncia all'armatura del «metodo», alle tutele dello stato professionale, si rende vulnerabile come Camillo dopo aver lasciato il castello (che mura e protegge i baroni) e la biblioteca (dove ogni pitagorismo fiorisce al sicuro dalle confutazioni). In queste condizioni, scrive Mazzacurati, l'eclettico

[25] Ivi, pp. 183-187.
[26] Ivi, p. 188.
[27] Ivi, p. 189.

si troverà non soltanto cacciato da ogni città, ma coinvolto in ogni scaramuccia di frontiera o travolto da veri e propri conflitti esegetici, senza mai ritrovare le insegne del proprio battaglione e i confini della propria terra. Nessuno lo riconoscerà come compagno d'armi o correligionario e quasi tutti gli punteranno prima o poi i fucili contro o lo tratteranno, se è fortunato, da insignificante apolide [...]. Questo simulacro patetico di guerriero mancato, forse più poliforme che irresoluto, più conciliante che codardo, è il possibile ritratto di un Candido attuale, nelle Austerlitz e nelle Waterloo di tante scienze già votate all'imperialismo esegetico, di tanti saperi-guida, di tanta esclusiva, onnisciente ermeneutica.[28]

Privatosi dei gusci del mestiere e della scuola, l'eclettico, nell'allegoria mazzacuratiana dei conflitti metodologici ed esegetici, è isolato ed esposto a rovesci proprio come Camillo quando le rudezze del reale lo travolgono. Ma, come per Camillo, la sua vulnerabilità ha una contropartita preziosa: l'esperienza, che gli apre gli occhi in un'espressione interrogativa e stupita, li fa più capaci, offre ad essi spazi nuovi di conoscenza critica.
Legato ad «antiquati modelli di comportamento "politico"», l'eclettico si aggira, con «passo frastornato», «tra strumenti diversi e diversi approcci», non è «catecumeno di un solo Verbo», ha perso la fede nelle spiegazioni totali, nelle interpretazioni ultime: ma proprio perché è così – incerto, dubbioso, disarmato o armato di una «panoplia» leggera, che sembra un «ircocervo di prede raccolte alla rinfusa, fatta comunque più per difendersi che per combattere» – a lui più che ad altri è dato di attingere a delle verità, per frammenti, per angolature parziali, per accertamenti provvisori, convinto com'è «che l'interpretazione sia un processo a più stadi, a più volti, e che il suo significato nel tempo nasca più dalla confluenza e interazione possibile degli strati *in progress* che dalla periodica supremazia di un metodo».
Mazzacurati volle essere appunto questo eclettico, un «Candido», come pure lo denomina (e si noti che il *Candide* di Voltaire fu il più diretto modello del *Barone* di Nievo), esitante e curioso, con gli occhi sempre aperti e pronti a catturare e a tradurre «ogni fenomenologia in cui s'imbatte in un'implicita, rinnovata domanda di storia».[29]

[28] Ivi, p. 195.
[29] Ivi, pp. 195-196.

Giancarlo Mazzacurati

Quando il testo si spoglia e si riveste
Funzioni e stagioni del commento

1. A nessuno sfuggirà, spero, che la ricerca del commento ideale o, in prospettiva più dimessa, del commento minimo in ogni tempo necessario, è del tutto esclusa dall'orizzonte di chi vi parla. Del resto, un tentativo di definire un modello del genere l'ha compiuto di recente Cesare Segre:

> Il commento è un apparato di illustrazioni verbali destinato a rendere più comprensibile un testo. Questo apparato ha senso esclusivamente in rapporto col testo: preso in sé, non ha valore di testo perché privo di autonomia comunicativa. Si può dire che il commento si inserisce tra emittente e ricevente come decrittatore del messaggio...[1]

ed io non credo di avere, per ora, molto da aggiungere, salvo l'avvertimento che in alcuni commenti antichi (ad es., quello di Boccaccio a Dante) e in alcuni auto-commenti (ad es., quello di Lorenzo de' Medici al proprio "Canzoniere" o certe note a se stesso di C. E. Gadda) il margine di "autonomia comunicativa" può essere in realtà molto ampio.
La domanda che mi insegue, almeno in questa prima parte, vagamente *historica* della mia conversazione, è se vi sia una regola o almeno un'indicazione estendibile fino ad oggi, che sia possibile estrarre dall'osservazione dei grandi moti di inflazione e di deflazione, di smagrimento e di sovrabbondanza percepibili sul lungo periodo attorno alle scritture antiche e moderne, cioè sui loro margini; se insomma vi sia una lezione delle cose, con cui confortare una pratica o addirittura una politica contemporanea del commento, tenendo anche conto delle nuove tecniche di inventario e di archiviazione di cui disponiamo, nonché, ovviamente, dei pubblici nuovi cui potrebbero essere destinati i vari strati di informazione accumulabili.
Partirò da un punto ormai intermedio tra noi e il passato remoto, per poi retrocedere a folate verso le prime soglie della letteratura delle origini e tornare poi di qui verso un presente ipotetico, come tale difficilmente circoscrivibile. Il punto di partenza è una citazione da un saggio critico memorabile e, fino ad ieri, largamente diffuso anche nella media cultura dei Licei!

> Ho ricevuto, è poco più di un mese, una lettera sottoscritta da tre alunni del Liceo di Bari. Questi bravi giovani volevano da me sapere perché il Petrarca aveva scritto il Canzoniere in italiano e non in latino. E mi raccontavano che c'era una scommessa tra loro, sostenendo chi un'opinione e chi un'altra. Ebbi proprio una brutta tentazione. Volevo rispondere che il Petrarca aveva fatto così, perché Laura non sapeva il latino. Ma parvemi cosa crudele rispondere con uno scherzo a giovani che disputavano con tanta gravità.
> Pur, se la mia voce avesse qualche peso sulla nuova generazione, io direi: lasciate queste dispute agli oziosi da convento o da caffé, e voi gettate via i commenti e avvezzatevi a leggere gli autori tra voi e loro

[1] Cfr. in *Il commento ai testi*, a cura di O. Besomi e C. Caruso, Basel, Birkhâuser, 1992 (Seminario di Ascona, ottobre 1989).

solamente. Ciò che non capite, non vale la pena che sia capito: quello solo è bello che è chiaro. Soprattutto, se volete gustar Dante, fatti i debiti studii di lettere e di storia, leggetelo senza commenti, senz'altra compagnia che di lui solo, e non vi caglia di altri sensi che del letterale. State alle vostre impressioni, e soprattutto alle prime, che sono le migliori. Più tardi ve le spiegherete, educherete il vostro gusto; ma importa che ne' primi passi non vi sia guasta la via da giudizi preconcetti e da metodi artificiali[2]

Così, come molti di voi forse ricordano ancora, De Sanctis chiudeva i "prolegomena" alla sua celebre lettura del canto di Paolo e Francesca, in una chiave probabilmente provocatoria, che richiederebbe da sola un lungo commento di acclimatazione, pieno di filigrane (tratte anche dalla sua auto-biografia), dove si incrocino la sua tipica mistura di gratitudine e di noia verso i vecchi esercizi linguistici e grammaticali alla scuola di Basilio Puoti, coi recenti progetti di una pedagogia democratica per la nuova scuola post-unitaria. Non è ovviamente questa la mia intenzione: la citazione serve solo come precario termometro di una stagione, dove tra l'altro stavano crescendo da tempo anche altre febbri, di diverso segno, come quelle che porteranno ai grandi commenti di scuola carducciana o più generalmente "storica", alcuni dei quali (vedi il commento di Vittorio Cian al *Cortegiano*) restano a tutt'oggi preziosi e insostituiti.
Neppure un termometro o un goniometro tanto autorevole, che (specie attraverso la mediazione crociana) autorizzò di lontano la stagione primonovecentesca del non-commento o del commento prevalentemente "estetico", di cui si adornano (ma più spesso si infestarono) i "classici", dagli anni '20 agli anni '50, riesce dunque a dare un segnale chiaro, dominante, degli umori e dei progetti di fine Ottocento; che è poi il tempo in cui fu fondata, con successivi ritocchi, la struttura disciplinare delle moderne scuole superiori, nonché il loro primo orizzonte sociale allargato.
Sono comunque trascorsi centoventi anni e più, da quando questo ed altri "manifesti" desanctisiani cominciarono a spazzare via, per l'ennesima volta le concrezioni di glosse che erano allineate sui nobili scafi della poesia, da troppo tempo ancorati nei porti; e i porti, fino a tutti gli anni Cinquanta (spesso anche oltre) erano stati quelli del purismo o del "bellettrismo", diffusi, l'uno e l'altro, nei manuali in uso nelle scuole private, fin dai tempi della Restaurazione.
Ho detto "per l'ennesima volta", con cicli alterni e irregolari fin dalle origini i testi della nostra letteratura si sono liberati di vecchi apparati esplicativi per poi conquistarne progressivamente di nuovi fondati su altri paradigmi della filologia o dell'estetica, su altre suddivisioni del sapere ed altri progetti di conoscenza. Ogni volta, dietro questi fenomeni, sia che si facciano visibili come le mute o le metamorfosi di certi animali, sia che restino allo stadio di corrosione segreta degli apparati, vi sono crisi lungamente preparate e poi lungamente elaborate, che percorrono modelli culturali, funzioni, utenze, cioè i pubblici della letteratura e dell'arte, i rapporti mutevoli tra consumazione estetica e forme sociali.
Nulla di particolarmente nuovo, dunque, o nulla di particolarmente sorprendente, almeno nei meccanismi di superficie della ventata anti-dottrinaria che attraversa il prologo di De Sanctis: solo il segno ricorrente, quasi la cartina di tornasole, di un nuovo modello di lettura, destinato a divenire altrettanto istituzionale a sua volta; e

[2] Citiamo dalla II a ediz. (definitiva) dei *Nuovi saggi critici*, Napoli, Morano, 1979, p. 3.

che ora si accinge a subentrare e ad ingaggiare battaglia contro l'opacizzazione e l'ispessimento dei vecchi modelli, là dove fan corpo coi testi come concrezioni già morte, ma tuttavia capaci di nascondere o indebolire la vitalità e la stessa visibilità del loro messaggio.
Sarebbe facile, ma un po' troppo automatico, trarre dalla relativa ritualità, dalla ripetizione di questi periodici processi di espulsione, una lezione di metodo; e leggere perciò la liberazione dei bordi testuali come segnale di rinnovamento incipiente, il loro affollamento invece come segnale di una senescenza scolastica della funzione letteraria, di una prigionia accademica incombente sulle forme e sulla loro storia. In effetti, accade anche il contrario e cioè che, in certe fasi, sia segnale di metamorfosi o di innovazione di un modello culturale proprio l'infittirsi delle glosse o comunque l'invenzione di tutta una serie di apparati esplicativi, di sistemi di comunicazione e di mediazione, tra testo e pubblico. La *Vita Nova*, che fu anche un grande commento ad un romanzo poetico, nonché ovviamente il *Convivio*, stanno lì, quasi sulle prime soglie della letteratura volgare, a mostrare l'altro polo del principio desanctisiano, cioè la vocazione democratica non solo dell'*explicatio verborum* (la sola poi ammessa dal Croce) ma anche dell'*explicatio signorum,* la liberazione in pubblico dell'arduo mallo segreto della poesia, dei suoi più privati sigilli. Qualcuno pensa (ed io sono tra loro) che la crisi dei rapporti fra Guido Cavalcanti e Dante possa aver avuto per contesto, se non addirittura per origine, proprio il conflitto tra due vocazioni contrastanti del fare poetico: quella intransigente e gelosa di Guido, tesa alla separazione dei linguaggi della scienza e del sapere lirico da quelli della comunicazione in pubblico, quella ecumenica, risarcitrice del male collettivo, conquistata da Dante, specie dopo la morte di Beatrice. A questa seconda vocazione corrispondeva, quasi per simmetrica necessità o coerenza, la nascita dell'auto-commento.
Questo riconoscimento della forza di aggregazione e di conquista di nuovi pubblici che ha avuto il commento, sia sotto forma di "sposizione" dei testi sacri che sotto forma di esegesi (o auto-esegesi) ai testi laici e "volgari", non basta tuttavia a mettere in questione le ragioni e le intenzioni di De Sanctis. Il fatto è che anche il commento ha avuto le sue stagioni, dapprima fortemente generative, poi parassitarie e ripetitive. Basta pensare, da un lato ai molti "generi" che trovarono proprio nella "sposizione", nella "dichiarazione" e nell'attività esegetica i loro primi embrioni, dalla narrazione esemplare (gli *exempla* dei predicatori) alla critica, nel senso filologico e interpretativo del termine: attività dapprima ospitata ai bordi, poi (specie dal Cinquecento in poi) sempre più autonoma nelle proprie fondamenta teoriche, anche se sempre legata, fino ai nostri giorni, a continui itinerari di andata e ritorno ai testi; tanto da costituire, nella spropositata nebulosa che ha prodotto, una sorta di iper-commento perpetuo alla loro storia e alle loro forme di produzione[3].

[3] Cfr., tra la bibl. internaz. d'ambito rinascimentale (ma, per l'Italia, la cronologia potrebbe arretrare di almeno un secolo, al primo Quattrocento, se proprio pare eccessivo discendere fino ai commenti danteschi del XIV secolo), *Les commentaires et la naissance de la critique littéraire*, a cura di G. Mathieu-Castellani e M. Plaisance, Paris, Aux Amateurs du Livre, 1990 (Atti del Colloquio parigino del maggio 1988).

Periodicamente, tuttavia, il peso della glossa si fa insostenibile; ed ecco comparire, a ridosso del nugolo che si affolla e deprime la leggibilità stessa del dettato originario, un'istanza di azzeramento e di rigenerazione del modello intorno a cui si accanisce la battaglia esegetica. Infatti, come già accennavamo, non fu certo De Sanctis il primo a chiedere la pulizia dei bordi e dei corridoi di accesso ai classici; né fu certo il secondo Ottocento e il primo Novecento di scuola idealista il primo tempo in cui i testi della letteratura antica e moderna si sono liberati dei vecchi apparati, per riconquistarne a poco a poco di nuovi, fondati su altri paradigmi dell'estetica, su altre cautele della filologia, su altri progetti di conoscenza.
Era accaduto, ad esempio, già nel primo Cinquecento, quando non si erano ancora spenti i furori e i conflitti della filologia umanistica né le convinzioni nonché le passioni teoriche che avevano attribuito, fino al commento dantesco del Landino, uno sguardo "teologico" all'immaginario dei poeti, una forza filosofica e addirittura scientifica di natura fondativa al loro dettato. Fu proprio allora, tra il 1501 e il 1502, che cominciarono a circolare le gloriose edizioni aldine di Petrarca e di Dante, curate dal Bembo, spoglie e quasi tascabili, come altrettante edizioni *vademecum*, fondate sull'idea che la loro lezione, grammaticale, retorica e spirituale i poeti la rechino tutta inclusa e conclusa in sé, senza bisogno di soverchianti mediatori o di oppressive esercitazioni di filosofia morale o di pedagogia caricate sulle loro spalle. Una spoliazione, quasi una muta analoga, forse per illuministico disdegno della scoliastica e della scolastica antica, i testi classici la subiranno in certe eleganti edizioni del Bodoni o del Remondini, dove lo splendore tipografico basta da solo a sottolineare il prestigio dei poeti, senza che ai confini dei loro testi si trascinino più le vecchie *querelles* tardo-rinascimentali o le estreme tracce di pedagogia arcadica delle forme.

2. La semplice geometria dei cicli, senza l'analisi della loro sostanza, il solo movimento di aggregazione e di disgregazione dei sussidi esegetici attorno ai testi, offre dunque risposte anodine, a chi interroghi l'esperienza storica nella speranza di poterne estrarre un modello, una direzione, per l'uso e per la forma contemporanea del commento. Tornare a spogliare del tutto i testi, specie di fronte ai nuovi accessi che si sono bene o male aperti nell'ultimo trentennio, sia per la scuola superiore che per l'università, sembra mossa intransigente e sottilmente elitaria, come certo non fu l'analoga mossa auspicata, a fine Ottocento, dal De Sanctis: quando solo un gruppo percentualmente ancor piccolo di nuova borghesia cercava il proprio spazio e il proprio nuovo rapporto col tempo (nonché coi "classici"), partendo tuttavia da abitazioni non del tutto disavvezze alla presenza del libro e alle ore di lettura. Tornare a rivestirli e un po' a soffocarli con l'acribia non di rado molesta e ridondante dei commenti perpetui, specie se si pretende che essi entrino in funzione già fin dai livelli medio-superiori dell'apprendimento letterario, pare mossa più generosa (perché più faticosa), ma altrettanto dominata da un'ipoteca d'alta scuola, probabilmente inapplicabile alle scuole e alle università che si definiscono, con sempre più fastidiosa convenzione terminologica, "di massa".
Occorre graduare e variare le strategie di accesso alla comprensione dei testi, tenendo conto di molti fattori, in parte concomitanti, in parte contraddittorî, che agiscono nel

contesto. Prima di tutto, tenendo conto che, anche per effetto delle nuove tecnologie e d'altre condizioni ben risapute che formano il pubblico contemporaneo del libro in Italia, la lunga coperta che fino a pochi decenni fa ha ricoperto la storia della lingua italiana, dai piedi duecenteschi alla testa primo novecentesca, si sta accorciando. Ci stiamo rapidamente adeguando alla vicenda di tutti gli altri paesi europei, dove nessun testo pre-cinquecentesco può essere letto e compreso davvero, se non in traduzione moderna; nella migliore delle ipotesi, con testo antico a fronte. Non dirò che si impongano, anche per noi, traduzioni fedeli (e non avventurose riscritture come quelle che già circolano) delle nostre principali scritture dei primi secoli: ma confesserò che, per mia anche recente esperienza, il solo sussidio di traduzione linguistica compiuto tramite l'aiuto dei sinonimi a pié pagina non basta più, neppure per Boccaccio; e che per molti tratti del testo decameroniano, ormai occorre una analitica parafrasi, qualcosa che stia tra la traduzione del periodo e l'interpretazione del senso, spesso avvolto in una sintassi troppo ardua per i nuovi lettori prodotti dalla scuola dell'obbligo, dalla televisione, e dagli altri mezzi di comunicazione odierni: stiamo assistendo anche noi, com'era già accaduto nei paesi anglofoni e francofoni, alla crisi forse irreversibile del congiuntivo e di quelle forme di retorica che sono il suo *habitat* naturale.

Quanto poi ai moderni, anche i più "regolari" o i meno ardui nell'invenzione del proprio linguaggio, è difficile dire quanto potrà ancora durare l'illusione di piena leggibilità che ha indotto (per fare il casuale esempio di una esperienza personale) trecento studenti a frequentare, nell'anno 1991-'92 il mio corso su Verga, cinquanta a frequentare nel 1992-'93 quello su Boccaccio, di nuovo trecento a seguire le mie recenti lezioni su Manzoni e Nievo. Ho avuto un bell'ironizzare con loro sulla stravagante gerarchia di interesse e di piacere che una tale scelta comporta; di fatto, è la stessa che i più recenti manuali di letteratura per le scuole superiori hanno talvolta subito, altre volte anticipato e aizzato, con il loro misero tometto di seicento pagine dedicate alla letteratura pre-settecentesca (quando la letteratura italiana era all'origine delle letterature europee) e il loro greve tomo otto-novecentesco (quando la letteratura italiana ha sfiorato declassamenti balcanici e subordinazioni culturali da piccola provincia dell'Impero, prima francese e poi anglo-americano). Sono episodi di un malinconico tramonto, altrove già giunto alla notte, di quello che si potrebbe ancora definire il tempo lungo della storia, della cultura storiografica media e collettiva, della stessa reinvenzione e reimpaginazione del tempo, da parte dei grandi centri di ricerca. Ad esso non pongono ormai gran rimedio neppure le bisontesche migrazioni collettive attraverso le antiche città d'arte, né gli itinerari raccomandati dai *media* per grandi mostre riassuntive di stagioni e culture di cui il pubblico medio ha perduto non solo il tessuto di fondo, ma anche l'ubicazione cronologica.

È tempo ormai di chiedersi (chiudendo questa malinconica divagazione) con quali invisibili meccanismi, cali di tanto in tanto, la barriera che separa il presente, moderno o post-moderno che sia, dal suo sempre meno prossimo passato, destinato, lo temo, a farsi remoto rapidamente, a ridosso delle spesse mura che lo sguardo dei contemporanei erige intorno a sé. Su un simile sfondo, i pur necessari rigori della filologia somigliano sempre più alla bizza utopica di una altera corporazione, votata a

far leggere bene, mentre il principale problema ormai è far leggere e basta. Così almeno sembra, a visitare i luoghi, licei e università, dove la lettura dovrebbe essere, oltre che un impegno imposto dai programmi, una sorta di abitudine quieta e continua, protesa ad allargarsi quasi per spinta interna, per concatenazione naturale di occasioni, di rinvii, di curiosità che si propagano come cerchi d'acqua intorno ai pochi sassi che i docenti sono in grado di gettare nello stagno.
Non bisogna illudersi: in questa più generale crisi del libro, che sta a ridosso della crisi dei "classici", le concause sono tante, che il solo impegno di una sempre più solitaria corporazione, se anche fosse intransigente o almeno esigente come dovrebbe essere, non basterebbe ad arginare lo smottamento dei terreni di cultura sopra i quali i libri vivono o muoiono: una specie di deriva del tempo, dei suoi linguaggi, delle sue culture materiali, che a poco a poco sbiadisce e sgretola le immagini, le descrizioni, le scienze, i costumi di cui i testi si nutrono; specie quei testi che chiamiamo "romanzi", dove i segni della vita sono più immediati e dove i linguaggi stessi, meno filtrati che in poesia, sono più minacciati dalla rapidità delle metamorfosi novecentesche, dall'oblio e dall'intorpidimento dei loro scenari, delle loro visioni, dei loro stili di rappresentazione.
Qui credo s'imponga, anche per uscire dal generico, qualche minima traccia d'esperienze compiute in prima persona, sia come commentatore che come suggeritore o come "spalla" d'altri addetti ai lavori. Ho pubblicato in anni recenti, prima in nobile edizione rilegata, poi (un anno dopo) in economica, un commento al *Mastro-don Gesualdo* di Verga. Nella premessa, mi sbracciavo non poco a giustificare gli eccessi di annotazioni, l'accanimento intorno alle nomenclature tecniche e nella ricostruzione degli spazi di vita materiale, di ambienti e costumi, di cui davo prova, appesantendo, forse improvvidamente, gli apparati. Facevo lezioni, spero non troppo saccenti, sulla necessità di esaltare e di far rivivere i particolari, le spigolature del testo, specie di fronte ad uno scrittore che, giunto all'altezza del suo più alto capolavoro, non sbava e non straripa quasi più, ma lega in un'intima necessità descrizione e interpretazione, oggetti della rappresentazione e simboli della condizione umana dei protagonisti. Non ripeterò qui quello che ho scritto allora: debbo solo dichiarare che, appena un anno dopo, in occasione della ristampa in economica, e in fac-simile ho dovuto chiedere venia al mio editore per il necessario rifacimento di alcune note linguistiche e terminologiche, nelle quali io per primo era andato (anche sulla scorta dei commenti che mi precedevano) del tutto fuori dal seminato. Non avevo ad esempio inteso (e solo il provvido intervento di un amico, noto filologo e linguista di origine siciliana, ha salvato me e i miei lettori dalla perpetuazione del fraintendimento) che l'espressione "braccio di mare", adoperata per definire un personaggio, la Sarina Cirmena, per il quale di solito suona la corda del grottesco, non era affatto l'espressione di una generosità alla fra' Galdino, ma semplicemente la traduzione un po' arrembata del siciliano "vrazzu di mari", cioè "galeotto", rematore di galee, forzato e poi, per traslato, persona solida, rotta a tutte le fatiche. Mi limito a ricordare, anche per pudore e per auto-conservazione, solo questa macroscopica svista, pur continuando a chiedermi, da allora, quante analoghe revisioni dovrei fare, se mi fosse concesso di procedere a ristampe non stereotipe

ogni due anni. Racconto tutto questo per sottolineare come perfino lo scrittore considerato il più trasparente, quanto a elaborazione linguistica personale, tra i grandi narratori dell'ultimo secolo, stia già rischiando di veder calare sulle sue pagine una serie di oscuramenti, in parte originati dalle veloci mutazioni antropologiche della piena età industriale (chi sa più, nelle recenti generazioni, come era costruito e come lavorava un mulino artigianale, a mola e a acqua? Ma chi può dire d'aver inteso il significato simbolico di quella scena, nel cap. IV, p. I, del *Mastro-don Gesualdo*, se non riesce a visualizzare questa tecnica con dentro il protagonista avvinto agli ingranaggi?); e per altra parte derivati dalla crescente normalizzazione dei linguaggi collettivi sullo *standard* di comunicazioni diverse da quella letteraria.
Se comincia a incespicare, qua e là, la comprensione di Verga, è facile immaginare quale corsa ad ostacoli stia diventando (e non solo per i lettori che Virginia Woolf definiva "comuni") la lettura di Carlo Dossi, uno scrittore che, anche se quasi del tutto restaurato filologicamente dalle cure sapienti di Dante Isella, continua a nascondere oscuri tesori di invenzione linguistica e di genio metaforico: senza l'altro ormai necessario restauro, quello di un analitico commento, testi come la *Desinenza in A* minacciano di trasformarsi in enigmatiche sfingi, sui percorsi di lettori sempre meno votati alle curiosità e ai destini di Edipo. Ne ho saputo qualcosa io, quando ho vanamente tentato di aiutare un'ostinata signora, nell'impresa di tradurlo in francese; ed ho scoperto che vi sono, in quel testo, miriadi di "figure" resistenti non solo all'onesta parafrasi ma anche alla approssimativa comprensione. Debbo confessare (ma qui certamente il limite è mio, anche se forse non solo mio) che non c'è stata pagina in cui non mi sia imbattuto in almeno un ostacolo dall'apparenza insormontabile: solo qualche colpo di fortuna mi ha consentito di sciogliere qua e là un nodo, per la mia gentile amica; ma per uno che ne scioglievo, se ne aggrovigliavano tre.
La sconfitta (e la vergogna) più profonda, in questo ruolo di esitante Mentore, delegato ad accompagnare eroici ulissidi della traduzione, m'è toccata con Gadda. Qui avevo di fronte, per *Eros e Priapo*, non solo un traduttore a sua volta ostinato come Giovanni Clerico ma, quel che più conta, un interprete della lingua italiana antica di straordinario valore, come si vedrà quando finalmente apparirà la sua traduzione del *Decameron*, da decenni attesa e da decenni riscritta, instancabilmente ritoccata, perfezionisticamente limata. Questo mio amico vive in una minuta fattoria, a qualche decina di leghe da Parigi; e del fattore industre ha assunto orari e stili di vita. Da quell'allodola che è, cominciava a telefonarmi (durante un mio lungo soggiorno a Parigi) verso le 6.30 del mattino, incurante della mia natura di gufo, per sottopormi i drammi più acuti della sua erculea fatica, prima di rivolgersi ad altri corrispondenti e correligionari gaddiani sparsi per il mondo. Il più delle volte, poiché a quell'ora sono un'entità semi-lunare, un ectoplasma privo di memoria, farfugliavo qualche risposta avventata, che per lo più si rivelava una grossolana fanfaluca, tanto per liberarmi presto dell'assillo. Ma non sempre nel pomeriggio la visibilità del testo gaddiano migliorava. Talvolta (e le note generosamente apposte alla traduzione, apparsa nel 1990 presso l'editore C. Bourgois, ne fanno menzione) mi soccorreva, al

solito un colpo di fortuna. Ad esempio, quando riuscii a decifrare quello che (cadute e fattesi remote le cronache) appariva un enigma:

«L'ammiraglio e pilota nostro che ne ingiungeva il silenzio e ne apponeva il bavaglio, da frantumar carena al Tino e inarenarla a le secche di Gaiòla...».

Di quell'incrociatore arenato, nel primo Novecento, durante il primo giro di prova, dopo il varo dei cantieri di Castellammare di Stabia, sugli scogli della Caiòla, presso Marechiaro, sapevo un po' la storia divenuta già leggenda, perché la mia collaboratrice domestica di allora (vivevo a Napoli, proprio di fronte al teatro dei remoti eventi) era nata in una vecchia famiglia di pescatori, annidata da secoli là sul mare presso l'isoletta di tufo, che si chiama Caiòla ("gabbietta"), e aveva appreso dal nonno di quella nave che quasi era atterrata di prua sulla loro casa presso la spiaggia, mentre a bordo si sentivano ancora i canti e i suoni della festa di inaugurazione: la leggenda diceva anche che in quel momento, messa là per gioco o per seduzione, al timone c'era l'amante dell'ammiraglio. Uno dei mille episodi di furia gaddiana verso la cialtroneria italica, ma trascritto (come quello del naufragio all'isola di Tino) con tale ellissi, che solo l'erudito "dal piede scricchiolante", di cui fantastica Joyce, poteva scioglierne il senso, dopo pomeriggi e pomeriggi passati a scorrere le vecchie cronache: non certo il pur appassionato lettore "comune" che Gadda richiede. Un colpo di fortuna, dicevo: ma nessun sobbalzo di memoria e nessun aiuto dei dizionari m'ha soccorso in altre occasioni, brillantemente aggirate dal traduttore ma rimaste come una macchia o un'abrasione sul testo italiano. Non faccio casi perché sono innumerevoli ed alcuni suonerebbero certo a mio disdoro; ma, considerandomi un letterato "comune", con responsabilità tuttavia superiori a quelle del lettore "comune", rispetto almeno al restauro e alla conservazione dei testi, mi chiedo se l'esempio per quanto estremo, di *Eros e Priapo* non suoni anche per altri come un segnale d'allarme, circa la fruibilità presente e futura di alcuni grandi libri del Novecento, narrativi o poetici che siano.
Nelle letture correnti, certe improvvise voragini di comprensione che si creano in una pagina si possono ancora colmare o sorvolando o colmando alla meglio il vuoto con un gesto vagamente intuitivo, derivato dalla comprensione dell'immediato contesto, che si riverbera un po' anche sulla breve porzione rimasta oscura. Ma per quanto tempo sarà ancora così? Cosa ci assicura che tra cento anni alcuni grandi testi gaddiani non divengono quello che già oggi sono non dico i ghiribizzi maccaronici del Folengo ma le pagine tortuose di Dossi, cioè un teatro di misteri verbali, riservato ad un sempre più rado pubblico di enigmisti, fornito di tutti i lessici che il mercato antiquario di allora saprà fornirgli? Lo so bene: è una prospettiva alla quale in parte dobbiamo rassegnarci; qualcuno, come l'ultimo Joyce del *Finnegans Wake*, ha già lavorato perché questo esito estremo o questa estrema sfida dei linguaggi letterari si facesse provocatoriamente visibile fin dal pieno Novecento, a marcare l'irrisarcibile distanza che molte avanguardie hanno predicato, tra creazione e consumazione.
Qualche piccolo rimedio, tuttavia, può ancòra essere escogitato.
Verrò dunque, concludendo, alla sola proposta che può giustificare la presenza tra voi di un glossatore sfrenato ma informatico-resistente come temo di essere. È una

proposta di alleanza, in qualche modo tra lo strumento-libro e lo strumento-computer. Si tratta di immaginare, scegliendo qualche bacino centrale, cioè qualche alta istituzione che faccia da collettore e conservatore di molte acque affluenti, la possibilità di un *thesaurus* che non sia più *totius latinitatis*, ma *totius Gaddae, totius Montalis* e, perché non, anche *totius Sanguineti*, tanto per indicare non primati formali o nomi da preservare più e meglio di altri, ma solo casi di grande elaborazione dei linguaggi, minacciati proprio per questo, prima di altri, dalla morìa che investe i bordi poi, a poco a poco, i nodi centrali, i punti di irradiazione del senso. Non è soltanto un problema linguistico, da risolvere con più calibrati e capillari lemmi è anche, in senso lato, un problema di informazione, di genetica dell'immagine e della "figura", per il quale occorrerebbe un archivio supplementare di riferimenti, di cronache, di occasioni contingenti, da cui nascono, per metonimia o per metafora, le forme ardue e allusive del dettato, le allusioni scorciate dei poeti e degli scrittori più carichi di filtri, di individuali reinvenzioni, insomma di più forte auto-referenzialità linguistica.

Per Gadda abbiamo oggi (e cioè da qualche mese) delle ulteriori, rassicuranti certezze: alludo all'edizione dell'*opera omnia* garzantiana, diretta da Isella e curata da un'*équipe* di rara competenza. Il testo, insomma, non costituisce più un problema; e nella stratificazione, fornita dagli apparati, di quel che s'era accumulato anche un po' alla rinfusa nel laboratorio dello scrittore, parecchi conforti esegetici cominciano a farsi più netti. Ma queste, lo sappiamo, sono le necessarie fondamenta: di qui in avanti (e scegliamo ovviamente Gadda solo come un esempio, talvolta estremo, di ciò che un giorno occorrerà fare forse anche per Vasco Pratolini), sarà necessaria, intorno ai suoi come intorno a molti altri grandi testi novecenteschi, la concordia, sia pur in certi casi *discors*, di una corporazione come la nostra, propensa alle gelosie da *copyright*, alla disseminazione saggistica delle proprie agnizioni, ad una sorta di ricorrente individualismo idealistico dell'interpretazione, che le impedisce di pensare anche in termini collettivi, di dimesso servizio, alle imprese di restauro e di conservazione che pure attendono noi come gli storici dell'arte, dell'architettura e degli spazi urbani.

Del resto, nulla vieta che i singoli apporti, dal riconoscimento di un'occasione di cronaca giacente dietro il testo fino al ritrovamento di un lacerto inter- o infra-testuale, giungano al bacino informatico centrale debitamente firmati, anche per un'ovvia sottolineatura di responsabilità, oltre che per testimoniare un primato esegetico. Quello che certamente non è più proponibile, malgrado gli auspici di noi esegeti folli, è che l'oggetto libro, specie se moderno o addirittura contemporaneo, giunga tra le mani dei lettori raddoppiato o da un pié pagina o da appendici in corpo piccolo, dove si addensi tutta la scienza dei critici e dei commentatori.

Alcune esperienze recenti stan lì a segnare limiti che ritengo invalicabili, come il pur straordinario commento predisposto da Emilio Manzotti per la sua recente edizione della *Cognizione del dolore* presso Einaudi (570 pagine contro le 270 dell'edizione precedente, non annotata) o, tanto per portarmi un po' di guerriglia in casa, come la mia recente traduzione del *Viaggio sentimentale* di Sterne presso Cronopio; tra il recupero delle splendide note foscoliane e la sovrapposizione delle mie, ho imposto

all'editore un doppio tomo (uno solo per l'introduzione e le note) che ha reso il libro invendibile (e di fatto invenduto) nonché, probabilmente, illeggibile, se non per qualche certosino disposto a saltare, ogni due righe, dal I tomo alla nota corrispondente nel II.
Dalla collaborazione tra tipografia e sistemi informatici un giorno non forse troppo lontano (anche se probabilmente i più anziani tra noi non lo vedranno) potrà nascere invece una sorta di supporto parallelo alla lettura, il dischetto colmo di note appoggiato al testo a stampa, tale da rendere la lettura più libera e indipendente (a letto, nei treni, sulle spiagge, su prati romiti), ma l'eventuale richiesta di comprensione ulteriore e di esegesi dipendente da quello specifico testo, da quella specifica edizione, pagina per pagina, riga per riga. Questo accadrà, se mai accadrà, quando la diffusione dei mezzi di lettura elettronica avrà raggiunto, anche nel circuito privato, la stessa diffusione che hanno elettrodomestici più semplici, dal lettore di CD alla televisione; e non sembra, tutto sommato, traguardo lontanissimo. Ma per predisporre generosamente sin d'ora una simile potenzialità per il futuro, occorre che quell'archivio centrale che qui auspico inizi a funzionare il più presto possibile, che i dati comincino ad affluirvi prima che le memorie, singole e collettive, si affievoliscano o si spengano, almeno attorno ai grandi libri di questo secolo, alle grandi esperienze di infrazione e di rinnovamento dei linguaggi, letterari e poetici. Perché questo accada, non occorre soltanto che l'esegesi si rassegni a farsi inghiottire dalle macchine, come gli esegeti sono naturalmente rassegnati a farsi inghiottire un giorno dalla terra; occorre anche che un'iniziativa di gruppo lanci il primo bandolo, la prima esca, nello stagno addormentato delle lettere.

L'ultima lezione napoletana di Giancarlo Mazzacurati

Claudio Gigante

Come una premessa

Anche la matricola più distratta che nell'autunno del 1990 si fosse trovata a sfogliare la Guida allo studente dell'allora Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Napoli sarebbe rimasta colpita da un'evidente discrasia tra i programmi delle cattedre di Letteratura italiana. Pompeo Giannantonio proponeva un corso sui romanzi maggiori di Verga; Vittorio Russo sulla Commedia *dantesca come «autobiografia» e «cronaca sociale»; Antonio Palermo sulla forma del «narrar breve» di Capuana, Verga, Pirandello. Si sapeva poi che era appena sbarcato a Napoli, dopo un periodo di purgatorio ad Arcavacata, l'"americano" Dante della Terza: il suo corso su Machiavelli era l'unico a non figurare sulla Guida, data alle stampe qualche settimana prima del suo arrivo.*

*I temi erano di rilievo, riflettevano la storia e le competenze degli insegnanti ed erano tutti idonei ad accompagnare il primo anno del vecchio corso di Laurea in Lettere, in cui non esistevano ancora semestri, moduli, crediti e altre dementi amenità inflitte agl'incolpevoli studenti di oggi. La sorpresa, per noi che arrivavamo da un liceo ancora funzionante ma con un'impalcatura per lo più tradizionale, era suscitata da un corso dal titolo affabulante che sarebbe potuto essere quello di un saggio (*Tra «humour» e sentimento: il romanzo italiano da Foscolo a Nievo*), per il quale la prima voce bibliografica indicata era un romanzo apparentemente eterogeneo non solo per i nostri fragili canoni storiografici ma anche rispetto alle abituali impostazioni istituzionali:* The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman *di Laurence Sterne.*

Fu questo l'ultimo corso di Giancarlo Mazzacurati a Napoli – l'unico che alcuni di noi, iscritti nel 1990 al primo anno di Lettere, poterono seguire – prima del suo trasferimento nell'ateneo pisano. Nelle lezioni rifluivano in parte molti dei temi affrontati da Mazzacurati in contributi di quegli anni: penso naturalmente al commento che accompagna A Sentimental Journey through France and Italy*, la cui edizione, apparsa per Cronopio nella primavera del 1991, venne aggregata alla bibliografia per l'esame, e ai contributi poi riuniti nel 2006 da Liguori, per iniziativa di Matteo Palumbo, nel volume* Il Fantasma di Yorick. Laurence Sterne e il romanzo sentimentale*. Il corso, tuttavia, aveva un profilo proprio. Mazzacurati intendeva trattare – fondandosi principalmente sull'analisi delle* Ultime lettere di Jacopo Ortis*, dei due tempi maggiori del romanzo manzoniano e delle* Confessioni d'un Italiano *– due temi di assoluto rilievo per la civiltà delle forme letterarie del nostro Ottocento. In primo luogo, prendendo le mosse da Sterne e dalla tradizione sterniana (in quegli stessi mesi approdava alle stampe, ancora per sua iniziativa, il volume collettaneo* Effetto Sterne *pubblicato da Nistri-Lischi), Mazzacurati affrontava la questione dell'umorismo come «genere», sottraendolo alla definizione di «pseudo-concetto», retaggio dell'estetica crociana e delle varie estetiche pigramente post-crociane che indirettamente sopravvivevano in manuali allora in circolazione. In secondo luogo, Mazzacurati – ed era da un punto di vista metodologico la questione più interessante – proponeva l'idea che l'umorismo, oltre a costituire un genere, fosse una tecnica: le lezioni dedicate al* Tristram Shandy*, nelle prime settimane, erano infatti concepite per stimolare una riflessione sul tempo nel romanzo e sul montaggio dei materiali narrativi. La tesi di Mazzacurati era che si dovesse superare lo schema di due linee concorrenti nel romanzo ottocentesco (il romanzo storico e poi naturalista contrapposto alla linea minore del romanzo umoristico), perché anche nella linea maggiore la tonalità tragica, epica, o forse storico-morale*

nel caso di Manzoni, molto spesso si incrociava, in un sorprendente connubio da scoprire e decifrare, con la linea umoristica di ascendenza sterniana. Indimenticabile in questo ambito è la lunga digressione dedicata alla caratterizzazione dei personaggi nel Mastro-don Gesualdo *di Verga (Mazzacurati in quegli anni lavorava al bellissimo commento stampato poi da Einaudi nel 1992), un autore che nessuno istintivamente avrebbe accostato alla linea umoristica.*
I libri di Giancarlo Mazzacurati, sia quelli pubblicati da lui sia le cinque preziose raccolte di saggi promosse dopo la sua scomparsa nel 1995, consentono a chiunque di ammirare il suo talento critico, il talento di uno dei più acuti e sensibili studiosi di letteratura del Novecento. La bellezza dei suoi corsi resta invece incisa soltanto nella memoria di chi ha avuto la fortuna di ascoltarlo dal vivo. Proprio per questo, qualche mese dopo la sua morte, un gruppo di studenti che aveva assistito al suo ultimo corso napoletano decise di incontrarsi periodicamente per sbobinarne i nastri superstiti. Di quel gruppo facevano parte Ippolita di Majo, Vittoria Papa Malatesta (che aveva avuto il merito di conservare le audiocassette), Francesco de Cristofaro e chi scrive; a partire dall'anno successivo si aggiunse alla brigata Silvia Acocella. L'idea era quella di trascrivere e pubblicare il corso: ma in fondo era soprattutto un modo per far continuare a vivere una lezione che per ragioni diverse aveva contato per ognuno di noi. E infatti la sbobinatura – condotta in posti sempre differenti, di sera, facendo le ore piccole, in fasi varie e complicate delle nostre vite – durò un tempo infinito, quasi cinque anni, tra interruzioni, riprese, dubbi ma anche risate e boccali di birra. Ma l'«eterno lavoro» (per scimmiottare Manzoni) non giunse alle stampe.
Il 13 maggio 2016, in occasione dell'incontro Giancarlo Mazzacurati a ottant'anni dalla nascita*, Francesco de Cristofaro e chi scrive, d'intesa con Silvia Acocella, Ippolita di Majo e Vittoria Papa Malatesta, distribuirono al pubblico convenuto una plaquette edita dalla Libreria Dante & Descartes di Raimondo Di Maio con la trascrizione dell'ultima lezione del corso, tenuta da Giancarlo Mazzacurati, nell'aula del Rettifilo, esattamente venticinque anni prima, il 13 maggio 1991. Il testo viene ora riproposto in questa sede con il medesimo titolo scelto nel 2016.*
Mazzacurati spiega il senso dell'epilogo delle Confessioni d'un Italiano*, le ragioni per cui Nievo si serve di una tonalità diversa dalle altre pagine del romanzo: una tonalità che ha una funzione e un fine precisi, di natura etico-politica. Anche la voce di Mazzacurati, nel prendere congedo dai suoi ultimi studenti napoletani e da quella che resterà pure dopo il trasferimento la* sua *Università, ricorre per l'unica volta nel corso a* **un** *registro per lui inabituale, dove non occorre una particolare sensibilità per avvertire una «tensione insolitamente retorica».*

Giancarlo Mazzacurati

Una tensione insolitamente retorica

Beh, vi avevo promesso un riepilogo e, come al solito, è stata una promessa avventata (come fare un riepilogo di un corso cronologicamente così lungo e così complesso, per altri aspetti, come è stato questo?). Io mi limiterò appena ad una conclusione molto ellittica, molto rapida – ah, dimenticavo di dire che questa è l'ultima lezione –, a una conclusione molto ellittica, molto rapida, diciamo, che parte da alcune espressioni finali delle *Confessioni d'un Italiano*.
Chi di voi l'ha letto, chi lo leggerà, scoprirà che il libro s'inarca verso la fine in una tensione insolitamente retorica e perciò, per certi aspetti anche, come dire, insolitamente, diciamolo pure, remota dal gusto del lettore contemporaneo. Tuttavia, noi dobbiamo ricavare dovunque i nostri oggetti d'analisi, i nostri principî di analisi, e anche di qui, credo, un principio decisivo per comprendere anche retrospettivamente cosa è stato il romanzo fino ad ora, fino al 1858-'59, che funzione ha avuto fino ad ora e che funzione non avrà più o quale diversa funzione avrà per le generazioni successive. C'è una funzione che vale la pena di cogliere quaggiù e di sviluppare e di analizzare su uno schermo più generale, più ampio. Siamo verso la fine ormai del romanzo, del congedo, del lungo congedo di Carlo Altoviti che, come se tutto il libro fosse stato una lunga confessione, ora chiede ai suoi lettori, ai suoi amici lettori anzi, un'assoluzione, un'indulgente assoluzione. Siamo a pagina 1070 dell'edizione a cura di Marcella Gorra nei «Meridiani», siamo esattamente tre pagine prima della fine. E Nievo dice, Carlino dice:

> Ed ora che avete stretto dimestichezza con me, o amici lettori, ora che avete ascoltato pazientemente le lunghe confessioni di Carlo Altoviti, vorrete voi darmi l'assoluzione? Spero di sì. Certo presi a scriverle con questa lusinga, e non vorrete negare qualche compassione ad un povero vecchio, poiché gli foste cortesi di sì lunga ed indulgente compagnia. Benedite, se non altro, al tempo nel quale ho vissuto. Voi vedeste come io trovai i vecchi ed i giovani nella mia puerizia, e come li lascio ora. È un mondo nuovo affatto, un rimescolio di sentimenti di affetti inusitati che si agita sotto la vernice uniforme della moderna società; ci pèrdono forse la caricatura e il romanzo, ma ci guadagna la storia. Oh, se come dissi un'altra volta, noi non pretendessimo misurare col nostro tempo il tempo delle nazioni, se ci accontentassimo di raccogliere il bene che si è potuto per noi, come il mietitore che posa contento la sera sui covoni falciati nella giornata, se fossimo umili e discreti di cedere la continuazione del lavoro ai figliuoli ed ai nipoti, a queste anime nostre ringiovanite, che giorno per giorno si arricchiscono di quello che si fiacca si perde si scolora nelle vecchie, se ci educassero a confidare nella nostra bontà e nell'eterna giustizia, no, non sarebbero più tanti dispareri intorno alla vita!

Dicevo, un passo dal quale credo si possano trarre alcune lezioni, alcune lezioni su tutto il romanzo, ma anche in generale, come vedremo, sul senso che la vicenda del romanzo ha avuto fino ad allora. Tra l'altro, c'è un costo sottile: Nievo sostiene che la società moderna, per come si è venuta evolvendo, probabilmente farà perdere identità, cioè alle catastrofi individuali, soggettive, o anche al comico individuale, soggettivo. Dunque in questa società ci perderanno probabilmente caricatura e romanzo, ma ci guadagnerà complessivamente la storia dell'uomo. C'è però, al di là

di questo, un segnale, i vecchi: «Voi vedeste come io trovai i vecchi ed i giovani nella mia puerizia». Io non so se questa definizione vi dice qualcosa, ma cinquant'anni dopo ci sarà un romanzo storico di un autore molto celebre – ma non è questo certo il suo libro, il suo romanzo più noto, più letto – un romanzo storico di Pirandello che si chiama esattamente *I vecchi e i giovani*, pubblicato, la prima volta, intorno al 1909 e poi riscritto in più versioni. Ebbene, io credo che occorra centrare un momento l'attenzione, il fuoco dell'analisi, su questo indizio che non vi sto gabellando – è talmente ovvia questa dicotomia –, non vi sto gabellando come un titolo possibile che Pirandello abbia preso da Nievo, per carità, anche se non si può escluderlo affatto, perché le *Confessioni* sono un libro sicuramente molto letto a fine Ottocento e primo Novecento, e dunque forse letto molto anche da Pirandello: non vi sto gabellando, diciamo, un ennesimo episodio di intertestualità possibile, vi sto solamente richiamando sulla funzione che qui ha il mondo dei vecchi e il mondo dei giovani e sulla funzione che avrà cinquant'anni dopo. I vecchi che lui ha trovato nella sua puerizia e i giovani che ha trovato – lo sostiene alcune pagine prima – sono enormemente più angusti e duri degli altri, di quelli di oggi: lui ama più i suoi nipoti di quanto non abbia amato se stesso bambino e adolescente, perché è evidente che, diciamo, l'individuo qua dentro è continuamente bagnato dalla Storia, è dentro il tempo; e dentro la temporalità esiste un qualche cosa che distingue il passato dal presente e questo qualche cosa è ancora un concetto molto ottimistico, molto alto, come sentite, di progresso.
C'è un'idea radicale, forte, dentro il libro di Nievo che è dentro la sua cultura e che in qualche modo era ancora, malgrado contraddizioni di vario genere, dentro la storia del romanzo di primo Ottocento: cioè la Provvidenza manzoniana, il governo dall'alto della storia, diciamo, qui è diventato il governo della storia, l'elemento, la struttura che governa la storia. La Provvidenza si è per altri aspetti laicizzata e per altri aspetti si è conciliata con il tempo: mentre vedete bene che ancora nella lettura manzoniana conciliazione tra la Provvidenza e il tempo non c'è, che la Provvidenza riguarda sostanzialmente il destino individuale delle varie Ermengarde o delle varie Lucie o dei vari Renzi, ma non riguarda la collettività. Ma un altro meccanismo più oscuro e più indecifrabile resta, diciamo, a governare il processo, non il progresso, ma il processo delle cose: qui invece, lo sentiamo subito, la Provvidenza è un bagno del tempo, un bagno della Storia. Dunque, non c'è dubbio, non individualmente, non come soggetto insomma, ma come figli del tempo, i vecchi e i giovani di oggi sono migliori dei vecchi e i giovani di ieri, perché sono bagnati da un processo che si chiama appunto miglioramento della società, giustizia, sentimento della generosità verso gli altri, democrazia, e tutta una serie di elementi che noi conosciamo già bene, cioè gli elementi della battaglia risorgimentale, di fatto. Questo modello, certo, carica di una tinta retorica particolarmente alta e forse convenzionale il finale del libro, tuttavia carica anche di significato tutto il suo percorso e anche gli elementi apparentemente disgreganti, disgregati, che ci sono, che abbiamo sottolineato tante volte; questo conflitto di cui parlavamo e di cui abbiamo parlato a volte tra destini singoli e destini della collettività, questo umore che non sempre raccoglie, come dire, la felicità del soggetto e la rilancia nella felicità sociale, questo scorporare, questo

dividere in qualche modo i destini, che è stato uno dei segni del dualismo che c'è dentro tutto il libro, qui tende a ricomporsi in qualche forma, in qualche modo. E questa ricomposizione ha per segno, dicevo, decisivo un'idea fondamentale di progresso. Noi siamo abituati ad attribuire quest'idea fondamentale a tutta la cultura ottocentesca nel suo insieme: in realtà, se lo sguardo potesse andare un po' più lontano, dovremmo scoprire che è vero che, in quanto meccanismo, tutta la cultura ottocentesca subisce, è sotto l'alone di questa idea centrale, cioè del rapporto fra Storia e dialettiche progressive, ma mentre nella prima parte dell'Ottocento – e qui in modo esemplare nel finale del libro, del romanzo – questa dialettica è una dialettica totalmente ideale, totalmente spirituale, che coinvolge con sé (proprio come una forza) degli elementi spirituali, ideali, anche la vita materiale, la vita della legge, la vita delle cose; dopo, di nuovo, ritroveremo una divaricazione molto radicale, quando il Risorgimento sarà apparentemente compiuto e avrà rivelato, poi, tutta la sua debolezza, la sua fragilità – i suoi inganni, secondo qualcuno –; allora il progresso rimarrà certamente come struttura, lo ricordiamo molto bene, evocato per esempio nella prefazione ai *Malavoglia* di Verga, come una struttura decisiva, ma una struttura che ha perduto totalmente qualunque significato ideale; una struttura meccanica, una struttura cieca, inerte quasi nella sua vita morale, che porta avanti, certo, un procedimento apparentemente di trasformazione, ma che lascia in realtà intatte dentro tutte le condizioni della vita.
Dunque, prima di arrivare all'esito estremo, cioè all'esito rovesciato di questa visione ottimistica che qui vediamo aggrumarsi intorno al tema dei vecchi e i giovani, intorno a questo confronto, prima di arrivare qui, concludiamo ancora con una lettura, che è poi la lettura dell'ultima pagina, questo messaggio, chiamiamola pure questa esortazione. Del resto, a suo modo, tutto il romanzo è stato una forma di esortazione, e dunque dobbiamo comprendere che la misura retorica dell'esortazione abbia, come spesso capita, come dire, il suo luogo privilegiato in quello che, retoricamente parlando, è sempre il luogo privilegiato, cioè del congedo, naturalmente.
Dice Carlino: «Ho misurato coi brevi miei giorni il passo d'un gran popolo – incredibile a dirsi, questo gran popolo saremmo noi –; e quella legge universale che conduce il frutto a maturanza, e costringe il sole a compiere il suo giro, mi assicura che la mia speranza sopravviverà per diventar certezza e trionfo». Scusatemi, mi interrompo subito per tentare di decifrare questo segnale, quella legge universale, che così è nominata, è una legge naturale, come sentite, una legge biologica mi pare, una legge di natura, è quella che conduce il frutto a maturare, è quella che costringe il sole a compiere il suo giro del giorno e dell'anno, evidentemente; e questa stessa legge naturale è quella che assicura la speranza di Carlino, cioè il fatto che tutta la natura è movimento, tutta la natura è dinamica, e tutta la storia, in quanto figlia diretta della natura, sarà anch'essa dinamica; di conseguenza il legame storia-natura è risolto in chiave di lettura dinamica; certo la storia, cioè la vicenda dell'uomo o degli uomini, è figlia della natura, ma lo è nella forma specifica che sappiamo, cioè lo è perché la natura è *dynamis*, per certi aspetti, cioè è creatività, rinnovamento, trasformazione, desiderio, è aspirazione alla modificazione, al cambiamento: cioè è una natura vagamente, come dire, di radice vagamente neoplatonica, lo sentite, dove

in fondo esiste un'idea e un desiderio dei soggetti, del mondo, della storia che tende ad andare verso il futuro. E dunque questa natura così concepita mi assicura che la mia speranza sopravviverà – a me stesso, alla mia morte – «per diventar certezza e trionfo. Che deggio chiedere di più?... Nulla, o fratelli!... Io piego la fronte più contento che rassegnato sul guanciale del sepolcro» – e così via.

E poi c'è l'ultimo grande appello, l'appello a Pisana, l'appello al suo amore. E anche questo ha, come sentite, come sentirete tra poco, come forse avete già letto, ha dentro di sé ormai tutta la carica dei grandi miti progressivi, delle grandi mitologie del progresso. Pisana diventa un simbolo, come altre donne diventeranno più tardi in altri romanzi un simbolo, un risarcimento analogo a quello, appunto, della storia del progresso. Noi lo vedremo subito:

> O anime, mie sorelle di sangue di fede e d'amore, trapassate o viventi, sento che non è finita ogni mia parentela con voi!... Sento che i vostri spiriti mi aleggiano carezzevoli d'intorno quasi invitando il mio a ricongiungersi col loro aereo drappello... O primo ed unico amore della mia vita, o mia Pisana, tu pensi ancora, tu palpiti, tu respiri in me e d'intorno a me!

Vi invito a leggere un giorno, quando ne avrete occasione, l'ultima pagina di *Senilità* di Svevo, dove una metamorfosi molto simile tocca ad Angiolina. Molto simile, voglio dire, non soltanto in chiave figurale, ma perfino in chiave, come dire, semiotica, discorsiva: ci sono dei tratti del discorso, dell'appello che Carlino rivolge a Pisana, che sembrano in qualche modo risentibili, ascoltabili dentro l'appello finale di Emilio ad Ange, ad Angiolina, tu palpiti, tu respiri in me e d'intorno a me! Naturalmente non voglio dire che le due figure poi abbiano significato e abbiano una semantica analoga; dico però che c'è una risoluzione formale, figurale, che in qualche modo si assomiglia, e sentiremo ora qual è – poi voi, un giorno, leggerete da soli qual è l'altra risoluzione sorella se non proprio gemella: «Io ti veggo quando tramonta il sole, vestita del tuo purpureo manto d'eroina, scomparir fra le fiamme dell'occidente, e una folgore di luce della tua fronte purificata» – purificata, notate, cioè non 'pura' ma 'purificata'. Che è molto interessante perché il tempo, cioè la vicenda, la morte, ha completamente purificato tutto quello che di Pisana conosciamo, il capriccio, una certa violenza e arroganza dell'educazione feudale, tutto quello che lei ha significato e, lo dicevamo l'altra volta, come bilico tra il vecchio e il nuovo nella storia del mondo. Ora il vecchio che era in lei si è tutto purificato, la morte, cioè, la consegna totalmente al futuro, cioè l'occidente, le fiamme dell'occidente, il fulgore della sua luce che «lascia un lungo solco per l'aria quasi a disegnarmi il cammino. Ti intravvedo azzurrina e compassionevole al raggio morente della luna; ti parlo come a donna viva e spirante nelle ore meridiane del giorno. Oh tu sei ancora con me, tu sarai sempre con me; perché la tua morte ebbe affatto la sembianza d'un sublime ridestarsi a vita più alta e serena. Sperammo ed amammo insieme; insieme dovremo trovarci là dove si raccolgono gli amori dell'umanità passata e le speranze della futura». Finalmente gli amori dei soggetti e le speranze della collettività hanno una specie di luogo di congiunzione, che nella terra, appunto, non è toccato a nessuno; e questo luogo di congiunzione è altrove, naturalmente, è ancora una volta un paradiso laico, un paradiso della provvidenza, un paradiso della storia, per certe cose.

«Senza di te che sarei io mai?... Per te per te sola, o divina, il cuore dimentica ogni suo affanno, e una dolce malinconia suscitata dalla speranza lo occupa soavemente». Dicevo, c'è, come sentite, una proiezione finale di questa figura femminile straordinaria che noi abbiamo conosciuto anche nei suoi rovesci di umore, di temperamento, una proiezione nel tempo e nel futuro dell'umanità come simbolo, ancora una volta, di un accordo imminente o, diciamolo pure, di un accordo immanente tra vita individuale e storicità futura del tempo.
Ma torno a questo tema intorno al quale credo sia opportuno far ruotare non solo la lettura di questo passo ma quel tanto di, come dire, di connotazione ideologica, e ideografica perfino, che questo libro e questo passo hanno rispetto a quello che è stato il passato di cui abbiamo parlato e di quello che sarà il futuro. Torno a questo tema dialettico dei vecchi e dei giovani, nel romanzo di Pirandello: e non parlo ora dei tanti passaggi intermedi in cui, dal Verga dei *Malavoglia* fino alle pagine di De Roberto dei *Viceré*, il tema del progresso viene insieme letto come una condizione, come dire, meccanica delle cose e una condizione totalmente estranea dell'anima (questo è molto chiaro, già essenzialmente chiaro, nelle pagine della Marea, del ciclo dei Vinti come «marea», lo ricorderete), un'estraneità che torna ad essere vagamente leopardiana in qualche modo, in negativo.
Ma su questo grande tema, diciamo, che è storico, dei vecchi e dei giovani, credo che proprio l'indizio che è il titolo o una definizione già data ci possa portare a capire che il tema del progresso nell'Ottocento è un tema, come dire, anfibio e per certe cose un tema a doppio volto: nella seconda parte della narrativa, specialmente nel romanzo o nel racconto ottocentesco, questo tema resiste fortemente fino ad un certo punto, naturalmente, fino ad un certo limite, resiste dentro l'ideologia e la cultura del naturalismo, fondamentalmente, del positivismo; resiste però svuotato, scarnificato letteralmente di ogni vitalità morale, di ogni sentimento alto e ideale del tempo, della storia, della giustizia: tanto che il rapporto vecchi/giovani che troviamo qui, in Nievo, è un rapporto ordinato secondo la legge del progresso, nel senso che è normale, come vi dicevo, che i vecchi di oggi, cioè del 1850, siano migliori dei vecchi del 1780, così come è normale che i giovani siano migliori dei giovani del 1780; non, come vi dicevo, per ragioni individuali, perché quelle sono altre, ma perché sono bagnati da un'altra storia. Ebbene, in Pirandello questa prospettiva si troverà completamente rovesciata: i vecchi sono ancora in qualche modo i portatori di questi valori, sono i vecchi garibaldini, sono Ippolito Nievo diventato molto vecchio, evidentemente, e diventato invece che friulano un uomo siciliano, naturalmente. I vecchi sono ancora gli uomini della grande avventura, gli uomini che non hanno saputo fermarsi in tempo di fronte alla nuova realtà del regno d'Italia, gli uomini che hanno continuato a identificare strettamente la loro battaglia politica e ideale con un modello nuovo di storia e di stato. I giovani, invece, sono esattamente i vecchi di allora, sono i vecchi di fine Settecento, sono quelli che predicano invece il compromesso, o per lo meno l'astinenza, la distanza, il ridicolo nell'impegno e nella politica e l'idea che la storia, appunto, è un meccanismo che si ripete sempre; è un meccanismo di dominio, di potere: quello che conta è entrare nel gioco e entrarci appunto seguendo la legge più infida, più riduttiva, che non sembra sia una legge ancora del tutto scomparsa dai

nostri meccanismi storici, sociali, cioè la legge del trasformismo. È la legge che spinge *I viceré* di De Roberto, è la legge che spinge *I vecchi e i giovani* di Pirandello, sarà ancora la legge di Tancredi nel *Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa, la legge dell'immobilità scaturita dal cambiamento. Questa è la legge dei giovani pirandelliani, e dunque è la legge della sconfitta, naturalmente, cioè della fine di questo modello ideale. Quello che è sintomatico è che nell'uno e nell'altro campo voi non trovate la cancellazione del mito del progresso: il mito del progresso, nominato così astrattamente, senza contesto, senza analisi, resta fermo come epicentro del sistema ideale di Nievo e resta fermo come epicentro del sistema vagamente sociale di Verga, e poi anche in Pirandello, addirittura. Solo che sono cambiati completamente gli attributi e mentre, in un caso, il rapporto storia-progresso è un rapporto di dinamismo e di trasformazione, di moltiplicazione, garantito continuamente dalla modificazione della natura, dall'altra parte il rapporto si sgancia completamente e la garanzia della natura è una garanzia per metà, tutto sommato, è una garanzia dell'immobilità, della ripetizione, del ciclo che è sempre identico, che si rinnova sempre allo stesso modo; e dunque il progresso è un'altra cosa, è un fatto soltanto ed esclusivamente tecnico, di cui si può creare l'apologia soltanto in chiave strettamente tecnica, ma dentro, nella storia, dentro la coscienza, quello che domina è l'immobilità. E se domina l'immobilità, può dominare in chiave di disperazione, di emarginazione, o può dominare in chiave d'una capacità di governo e di dominio in cui i meccanismi della trasformazione siano tutti apparenti e i meccanismi dell'immobilità, invece, siano tutti reali.
Va bene, chiudiamo qui, anche perché credo che l'attrazione degli anni che viviamo potrebbe pericolosamente soverchiare la nostra analisi storica, tante illusioni, tante passioni… che sono passioni private, che io non posso e non devo comunicare a nessun altro che alla mia coscienza, diciamo. Chiudiamo qui con questo tipo di analogia, chiudiamo qui il corso.
Volevo anche dirvi – sento doveroso dirvelo, perché so che la voce è corsa – e ve lo dico ora, in questa ultima lezione, che è molto probabile, non sicuro perché nulla è sicuro, ma è molto probabile che questa sia anche la mia ultima lezione all'Università di Napoli. Lo sentirete dire, lo avete sentito dire, dunque vorrei dirvelo soltanto per eliminare qualunque sentimento di sgomento da parte vostra rispetto ai vostri giusti e sacrosanti interessi, cioè gli esami, i corsi; se questo dovesse accadere, riguarderà l'anno prossimo e fino all'anno prossimo, cioè fino a tutte le sessioni di questo anno accademico, io sarò evidentemente nella commissione – e così via.
È probabile, dicevo, che dopo aver studiato qui, in questa aula – per la prima volta sono arrivato nell'Università di Napoli a diciotto anni –, qui, questa sia probabilmente l'ultima volta che faccio lezione, qui. Qui ho trovato i miei maestri, i miei alunni migliori, e qui li lascio così come sono, sperando che appunto – io sono molto invecchiato come avete visto –, sperando che i giovani di cui io immagino…, in cui io spero, siano esattamente quelli di cui immaginava e sperava Nievo e non siano affatto quelli che dolorosamente diceva e vedeva Pirandello. Mi auguro appunto che tutti voi siate così e per questo vi faccio i miei migliori auguri.
[*Applausi*]

Grazie, ma il professore universitario è appena su un rango superiore a un impiegato delle poste, nessuno applaude un impiegato delle poste soltanto perché ha messo bene qualche timbro, e io, al massimo, ho messo bene qualche timbro.

Francesco de Cristofaro

Postilla

«Grazie, ma il professore universitario è appena su un rango superiore a un impiegato delle poste, nessuno applaude un impiegato delle poste soltanto perché ha messo bene qualche timbro, e io, al massimo, ho messo bene qualche timbro». Finì così, con quel pedale di sordina che mitigava, e non certo per topica modestia, l'applauso tributato dagli allievi: un applauso commosso, lunghissimo, scaramantico; e incredulo. Incredulo nonostante la presenza irrituale degli assistenti della cattedra (Matteo Palumbo, Antonio Saccone, Adriana Mauriello, Ugo Olivieri, Francesco Paolo Botti, Arturo Mazzarella, Ettore Massarese, Mariella Muscariello e qualcun altro che forse dimentico: non disposti a falange, ma disseminati) avesse un che di monitorio-solenne. Incredulo nonostante avvisasse della serietà della faccenda anche quella trovata pedagogica e profondamente etica – quella scelta, in deroga al consueto understatement del maestro, di parlare alle diverse generazioni rappresentate in aula dei vecchi e dei giovani di cent'anni prima.
Anche se già circolava da tempo la voce di un distacco di Mazzacurati da Napoli («per stare più vicino alla figlia», era la versione ufficiale: ma si trattava di affari un po' più complessi), per noi, prime matricole dell'ultimo decennio del secolo, fu un brutto tiro: anche perché non avevamo alcuna idea di chi avrebbe potuto prendersi cura della nostra formazione, nutrendo quella fiamma che ormai, c'era poco da fare, ardeva. Se è sempre poco elegante parlare di se stessi, lo sarà a maggior ragione in un caso del genere: eppure non posso non addurre, a mo' di esempio, l'esperienza di qualcuno che si era iscritto a Lettere per temperare con lo studio della storia del teatro il sogno fremente di calcare le scene, ma che dopo la prima lezione di quel professore così colto, così ironico, così fine si sentì conquistato per sempre dalla letteratura italiana. "Letteratura italiana", ma in realtà si dovrebbe dire, come sottolinea Claudio Gigante più sopra, "Letterature comparate": disciplina che non era presente nel nostro curriculum (lo sarebbe diventata solo nel '93, grazie alla lungimiranza di Antonio Gargano, che aveva appena tradotto Entre lo uno y lo diverso *di Claudio Guillén), e che però Mazzacurati di fatto insegnava quando parlava agli studenti del Rinascimento e dell'Europa delle Corti, o di Svevo che scrive su Joyce, o dello sfondo del modernismo su cui proiettare la ricerca ossessiva e solo apparentemente claustrofobica di un Pirandello. Ciò che Mazzacurati offriva ai suoi discepoli, sia pure con sprezzatura e leggerezza, era soprattutto una visione complessa e fortemente ideologica – nell'accezione migliore del termine – della letteratura e della realtà. A ogni lezione sentivi qualcosa dentro di te che si trasformava, che si muoveva e che, come dire, si esacerbava: l'anno prima dell'inizio del corso era caduto il Muro di Berlino e c'erano stati i fatti di Tienanmen, e quella ch'era ancora (ancora per poco) la "Prima Repubblica" facevamo molta fatica a riconoscerla come patria. In un mondo che cambiava troppo velocemente noi eravamo davvero spaesati. Eppure, in quell'ambiente politicamente assai connotato Mazzacurati non faceva mai comizi in aula, non si atteggiava a critico militante né a marxista ortodosso, non "insegnava" nel senso violento celato nell'etimo della parola: l'ultima frase di questa lezione è l'epitome perfetta di un modo d'intendere il proprio mestiere fatto di onestà intellettuale, di contestualizzazioni rigorose e quanto più obiettive possibile, di analisi lenticolari e garbolianamente «servili» dei testi, tanto più didatticamente ardue in epoca pre-slide. Come scrissero Giancarlo Alfano, Stefano Jossa e Giovanni Maffei nel primo dei ricordi pubblici che si tennero a Napoli (la "sua" città), per lui «la letteratura era proprio letteratura: indistinguibilmente storia e forma. Forma, un sistema di forme che mutano col mutare della storia. Forme da accertare filologicamente e, poi, da interpretare con frutto. La storia della letteratura era storia lucida e* interessata *di scrittori di fronte alla realtà, e della realtà qual è stata vissuta e detta (formalizzata) dagli scrittori. Storia di forme di coscienza. Ogni lezione esibiva la curiosità, l'interesse per queste forme, per questa coscienza. Quel che Mazzacurati istigava infine nei suoi uditori era una inchiesta su se stessi, sulla propria condizione di intellettuali:* sulla propria

coscienza*. Il significato più generale delle sue lezioni lo si può riassumere così, come un problema, come una serie di domande aperte e congiunte: può ancora qualcosa la coscienza dell'intellettuale? se è storia necessariamente, lo può essere anche attivamente, politicamente? può ancora l'intellettuale, progettando, operando, proporre storia? intellettuale, cosa vuoi fare di te?» (AA.VV.,* Con Giancarlo Mazzacurati, *La Città del Sole, Napoli 1996, pp. 48-9).*
*Vorrei però ricordare, in conclusione, quanto accadde in aula il 7 gennaio del 1991, alla ripresa delle lezioni dopo la pausa di fine anno: vorrei ricordarlo perché fu l'unico momento, durante l'intero corso, in cui il docente compassato e abitato da una costante «passione calma» si concesse un'esplicita professione deontologica, quasi una promessa morale. Quattro giorni prima gli Stati Uniti di George H. W. Bush avevano deciso di usare la forza contro l'Iraq. Gli italiani, che non erano ancora usciti dagli anni '80 (e non ne sarebbero mai usciti), non apparivano particolarmente svegli sulla questione; non così l'ambiente universitario, dove non si parlava d'altro. Che fare? Mazzacurati entrò in classe coi suoi appunti e coi suoi libri sotto il braccio (quel giorno avrebbe parlato soprattutto dell'*Estetica *di Benedetto Croce, dei suoi meriti e dei suoi effetti collaterali) e disse, con uno strano empito in falsetto: «Riprendiamo come se niente fosse il nostro discorso, anche se voi capite bene che, in un clima come questo, la formula accademica con cui si riprendevano le lezioni ai tempi in cui all'università si parlava in latino, che era la formula "heri dicebamus", è una formula che suona sempre piú ridicola – nessuno la cita piú –, e implicitamente sembra che stiamo facendo un po' come quelli del circo, per cui lo spettacolo deve andare avanti. In realtà io devo confessare di sentire un profondo imbarazzo nel fingere che non accada nulla: sappiamo bene cosa sta accadendo, però credo che sia altrettanto retorico parlarne e abusare, forse, di un microfono ufficiale, che mi viene qui offerto in prestito dallo Stato italiano, per esprimere pareri personali, che ho diritto ad esprimere soltanto in altri luoghi; non in luoghi pubblici nei quali sono pagato per essere professore, e per essere sostanzialmente, in apparenza, neutrale rispetto a quel che accade. Voi sapete bene – quelli che vogliono saperlo – che io non sono neutrale, ma fingerò, appunto, di esserlo».*
Qualche giorno dopo fu varata l'operazione bellica nota come Desert Storm*: in quell'occasione il professore non se la sentì proprio di parlarci di uncle Toby e dei suoi umoristici fortini in miniatura, giacché la guerra adesso c'era davvero. Ma neanche volle approfittare del suo carisma e del credito di cui godeva presso di noi. Stavolta non aveva libri con sé. Si mise alla cattedra e chiese a tutti noi, che eravamo forse più di duecento, molti dei quali seduti per terra: che ne pensate? Cominciò una discussione appassionata ma composta, quasi un talk-show d'altri tempi; lui parlò pochissimo, ascoltò con attenzione, chiosò solo alcune affermazioni troppo ruggenti o ringhiose. Per lo più si limitò a passarci quel «microfono ufficiale», la sola cosa che lo Stato italiano non ci avesse sottratto. Quella mattina capimmo molte cose del mondo e del nostro stare al mondo: di cosa fossero la critica e la responsabilità – di cosa volessimo fare di noi.*

SAGGI E RASSEGNE

Gualberto Alvino

La lingua di Vincenzo Consolo*

> verticalizzarlo [il romanzo], caricarlo di segni, spostarlo verso la zona della poesia, a costo di farlo frequentare da "felici pochi".
>
> V. Consolo

1. Meraviglia che la critica più avvertita sia sempre stata perfettamente unanime nell'assegnare alla prosa narrativa di Vincenzo Consolo un luogo mediano tra le turbinosità espressive delle scritture macaroniche e il lucido razionalismo nutrito di passione storico-politica avente in Leonardo Sciascia l'interprete egregio. In verità, se l'oltranza dei procedimenti e la speciosità dell'ammasso verbale non possono non richiamare alla tradizione composita che dall'eclettismo comico-caricaturale del Dossi, attraverso gl'impasti di Giovanni Faldella, mena direttamente all'officina gaddiana,[1] nulla parrebbe confermare la reale consistenza della seconda ipostasi, salvo l'insistita, a tratti viscerale accentuazione tematica di alcuni passaggi nelle opere più lodate e le numerose dichiarazioni programmatiche dello stesso autore (circa le quali dovrà quantomeno invocarsi il più ampio beneficio di inventario):

> E fare lo scrittore allora, per quelli della mia generazione, significava una cosa sola: indagare e testimoniare la realtà, fare lo scrittore sociale. [...] Io credo nel significato non solo letterario ma storico, morale, politico di questa ricerca. Io cerco di salvare le parole per salvare i sentimenti che le parole esprimono, per salvare una certa storia.[2]

Un tratto indubbiamente significativo, che tuttavia, alla luce d'una ricognizione esauriente, non tarda a confessare la propria indole strumentale, quando non esattamente pleonastica. Il molto celebrato *engagement* del Nostro meriterebbe, infatti, finalmente studio. Alcuni specimini della sua modestia sociologica:

> E cos'è stata la Storia sin qui, egregio amico? Una scrittura continua di privilegiati. [...] Ed è impostura mai sempre la scrittura di noi cosiddetti illuminati, maggiore forse di quella degli ottusi e oscurati da' privilegi loro e passion di casta (SIM 96-97);

---

* Apparso in «Italianistica», XXVI, 2, 1997, pp. 321-33; poi in G. Alvino, *La parola verticale. Pizzuto, Consolo, Bufalino*, pref. di Pietro Trifone, Napoli, Loffredo Editore-University Press, 2012, pp. 93-127.

[1] Operando le debite distinzioni, come avvisa Cesare Segre: «Consolo va certo avvicinato [...] a un altro grande romanziere plurivoco e *pasticheur*, al massimo anzi del nostro Novecento, Gadda. Essi hanno in comune la voracità linguistica, la capacità di organizzare un'orchestra di voci, il risultato espressionistico. Tuttavia [...] c'è una differenza sostanziale: la plurivocità di Gadda ha sempre una carica polemica. Gadda irride ai rappresentanti della società di cui parla citando o deformando i suoi ideologemi [...]. Consolo realizza soprattutto un accostamento vivacissimo, materico di materiali fonici, lessicali, sintattici [...]. Si colgono spesso movenze ironiche o parodiche, ma sono equamente indirizzate al mondo ritratto» (*La costruzione a chiocciola nel «Sorriso dell'ignoto marinaio» di Vincenzo Consolo*, in Id., *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 71-86, alle pp. 85-86).

[2] V. Consolo, «Leggere», II, 1988, pp. 8-15.

Ma che siamo noi, che siamo? [...] Formicole che s'ammazzan di travaglio in questa vita breve come il giorno, un lampo. In fila avant'arriere senza sosta sopra quest'aia tonda che si chiama mondo, carichi di grani, paglie, pùliche, a pro' di uno, due più fortunati. E poi? Il tempo passa, ammassa fango, terra sopra un gran frantumo d'ossa. E resta come segno della vita scanalata, qualche scritta sopra d'una lastra, qualche scena o figura (*Le pietre di Pantalica*, Milano, Mondadori, 1990, pp. 73-74).

Lingua della cultura come mezzo di sfruttamento dell'uomo sull'uomo; fugacità e insensatezza del vivere subalterno; esecrazione del privilegio sociale; glorificazione degli umili e degli oppressi, catafratti nella santità della loro negletta tribolazione: articolare l'esegesi sopra un tal dimesso regesto di *tòpoi* equivale a snaturare la cifra autentica, e finora esclusiva, dell'arte consoliana, tutta inscritta nel radicale, sdegnoso rifiuto d'una convenzione linguistica giudicata insieme sintomo e causa dell'attuale decadenza morale, civile e culturale. Se, poi, a tal rifiuto corrisponda un sempre risorgente rigoglio inventivo anziché una innocua iterazione di forme e stilemi è questione vitale e centralissima che sarebbe urgente dirimere.
Fin dalla prima comparsa[3] la portata dell'operazione fu d'altronde sùbito patente: rara perizia nell'amministrazione della cosa linguistica; ripudio dei modelli narrativi convenzionali — segnatamente del genere romanzo —, con la conseguente attivazione d'uno sperimentalismo convulso, non immune da tentazioni eversive; esuberanza dell'elemento retorico con annessa eterogeneità degli ingredienti cromatici; intrepida mescolanza di codici; esaltazione del livello fonosimbolico, esibito come pura virtualità, crudo istituto, citazione culturale; preponderanza dell'interesse formale congiunta al più sfrenato edonismo pluristilistico. Un'olla podrida ribollente di tensioni difformi, talora esorbitanti da una schietta urgenza poetica, su cui incombe costantemente il pericolo del feticismo lessicale, del funambolismo sintattico e, se si potesse dire, della glottolatria.
Di questo converrà qui discutere (in prospettiva diacronica — se s'indulge all'inevitabile ricorsività delle notazioni analitiche —, così da ripercorrere passo passo un itinerario discontinuo e talora eclatantemente contraddittorio), tenendo fermo che scrittori come Consolo — pur tutt'altro che inappuntabili, come vedremo, da ogni rispetto — costituiscono una risorsa preziosa e vitale per la prosa letteraria italiana, oggi più che mai in profondissima crisi.

2. Nell'intento di levare a dignità storica e letteraria l'oralità mutevolissima e transeunte d'un popolo, il siciliano, in odore di mitico emblema tradizionale (l'impianto apparentemente naturalistico tradisce un ruolo in fatto sovrastrutturale), la compagine linguistica di FA — conformemente alle estetiche della verisimiglianza espressiva in voga negli anni Sessanta — è orientata in direzione decisamente demotica anzitutto sul piano dello stile.

[3] *La ferita dell'aprile*, Milano, Mondadori, 1963, poi Torino, Einaudi, 1977, edizione cui si fa riferimento con la sigla FA. Questo l'elenco delle altre opere narrative maggiori qui sottoposte ad esame, con le relative abbreviazioni: *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, cit. (SIM); *Retablo*, Milano, Mondadori, 1992 (R); *Nottetempo, casa per casa*, Milano, Mondadori, 1994 (NCC); *L'olivo e l'olivastro*, Milano, Mondadori, 1994 (OO).

Oltre alla sistematica, seppur tenuemente indicativa, predilezione di *parere* e *pigliare* contro *sembrare* e *prendere*, colpisce la disseminazione capillare d'un indiretto libero debordante nel monologo interiore, finalizzato non solo a una mimesi del parlato di forte suggestione, ma alla disgregazione della voce narrante in una coralità impersonale e acremente lirica:

S'era inventato l'arte delle lame: rubava chiodi di mulo ai maniscalchi e il resto lo faceva la rotaia col treno che passava; brillavano al sole che parevano d'argento, con cinque lire pretendi pure il manico? allatta qua, gioia di mamma (54)

E poi: quella scritta andava in alto, sopra la corona, o ai piedi dell'altare? Tra loro, se la sbrigassero tra loro, Squillace Costa il sorvegliante Seminara, io l'altarino lo vedrò bell'e conciato: dimoro, dimoro qua, alla marina (113)

Diffusissime le tematizzazioni, sia nel discorso diretto che in quello autoriale, intese a riprodurre la corposa immediatezza del *milieu* sociale rappresentato: «Mùstica i temi li faceva buoni» 16, «Aveva due valige e la leggera gliela portavo io» 27, «tutto lo spirito se l'era messo nella tasca dietro» 41. (Si noti che ai nostri fini il rapporto fra stratificazione delle voci e resa verbale è del tutto ininfluente, non solo in quanto «l'orchestra che il narratore dirige è composta di una sola voce infinite volte rifratta: la sua»,[4] ma soprattutto perché in Consolo l'incursione del diegetico nel dialogico e il conseguente assoggettamento linguistico del personaggio da parte del narratore sono sistema).
Di egual segno le duplicazioni di moto rasente luogo,[5] di matrice o sapore dialettale («le barche riva riva» 61, «e, muro muro, me n'andai fuori» 130) o adibite a mansioni elative, non solo a livello avverbiale e aggettivale ma perfino di verbo e sostantivo, con esiti cromatici notevoli: «Soffrigge presto presto la cipolla» 89, «E si mise teso teso, quasi sull'attenti» 14, «Con la funzione che dura dura, sempre fermi» 5, «Solo una tralignò, a que' morti morti dove si trova» 110 (sic. *a ddi morti morti unni si ṭṛova*).[6]
Non meno rilevante l'articolato complesso delle opzioni sintattiche. Spicca su tutte l'uso dell'indicativo in luogo del congiuntivo («C'era bisogno che s'angustiava tanto?» 19, «c'era sempre quella palma nana nana che pareva si seccava» 27), ancorché non manchino casi in avverso, a testimoniare la stridente compresenza di livelli incompatibili (nel secondo esempio ulteriormente marcata dall'omissione del *che* completivo, estranea al registro popolare): «Si mise a raschiare e a tossire, poveretto, che pareva avesse i gatti dentro il petto» 10, «Filippo non volle lo aiutassi» 28.
Se caratteristico del siciliano è il perfetto con valore di passato prossimo («— Non sei cangiato. Quando tornasti?» 44, «— [...] queste cose si tengono in panza, capisti?» 45), panmeridionale è l'uso di *come a* 'come' («pareva un caruso come a noi» 27) e la sostituzione di *da* con *di* nelle espressioni del tipo «vestito di maggiore» 81.

[4] Cesare Segre, *Polifonia e punto di vista nella comunicazione letteraria*, in Id., *Intrecci di voci*, cit., p. 5.
[5] Nell'accezione proposta da Bruno Migliorini, *Lingua d'oggi e di ieri*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1973, p. 314.
[6] «Si dice quando si ricorda qualcuno di non grata memoria; la reduplicazione ha valore di moto per luogo figurato. Si potrebbe tradurre: 'il Tizio, di tra i morti dove si trova'» (Salvatore Claudio Trovato, comunicazione privata).

Ampiamente profusa la ridondanza pronominale («A Tano Squillace gli morì il papà» 21, «Seminara pareva gli era morto a lui» 21) e l'uso del *ci* attualizzante, talora con agglutinazioni grafiche proprie della scrittura popolare («gli alza la maglia e che cià per la vita?» 94), nonché l'impiego affettivo-intensivo del pronome: «mi do la licenza magistrale e me ne vado» 38, «mi leggevo un manifesto» 117.
Tra i provvedimenti topologici la collocazione postnominale del possessivo («scancellò Sara e ci mise la firma sua» 21) e il più fragrante dei sicilianismi: l'ubicazione clausolare del verbo: «lo stesso odore avete, tutta la casa lo stesso odore ha» 19-20, «tutti cristiani siamo, tutti uniti dobbiamo stare» 57, «La prima volta era?» 63.
In àmbito morfosintattico si evidenziano una serie di locuzioni d'area siciliana, quali *a cangio* 'invece' («la poteva accontentare a cangio di smaniare ogni sera» 65), *a uso* 'come' e *a uso che* 'come se' con l'indicativo: «combinata a uso signorina» 92, «inginocchiato, a uso che pregavo» 11.
Largamente rappresentati alcuni popolarismi di natura morfologica. Oltre al *ci* dativo polivalente («— O guardaci la roba che ci portarono i mericani a tua sorella!» 15), forme comico-analogiche di coniugazione («protestava che da solo la puoteva» 28, «— Se qualche signore vuol toccare [...], s'accomodisca» 50) e un tratto tipico dell'oralità siciliana: la preposizione articolata scissa: «Cercai Filì [...] a la marina» 130-31.
Assai più variegato il bottino fonetico: dall'elisione caricaturale della lingua aulica («culo grosso com'un avvocato» 74, «lo scruta con ansia mentr'egli odora» 89) all'aferesi vocalica — con oscillazioni nell'uso dell'apostrofo — e sillabica nel dimostrativo («na cavallina in caldo» 18, «— Qua, alla bocca dell'anima, ciò sempre 'na vampa» 99, «non capivano ste cose» 15) alla preferenza accordata a forme tipo *que'*, *de'* ecc., in posizione non solo avantonica: «que' stronzi» 26, «que' bastardi» 47, «la connivenza de' pezzi da novanta» 71, «— [...] se' tutto bagnato» 137.
Ma la tastiera di Consolo è inesauribile: non una nota, non una sfumatura tonale tace all'appello. Ed ecco, all'opposto versante del preziosismo e della suggestione letteraria, l'imponente investimento della convenzione metrica: un connotato originalissimo che riscontreremo in tutte le opere successive.[7] Il primato spetta all'endecasillabo, isolato o in gruppi, ma non è raro imbattersi in catene variamente misurate, sempre al governo d'una intenzionalità calcolatissima e sapiente: sia attraverso inversioni funzionali («— [...] il baffo me lo taglio, e le basette» 32, «Accanto le sedeva suo nipote» 47) sia mediante apocopi sillabiche o forme sintetiche desuete della preposizione articolata: «All'istituto i preti han già le cotte» 90, «Il padre di Merì ha la dentiera, / le scarpe troppo lunghe pel suo piede, / la donna con i serpi e la coccarda / all'occhiello della giacca / che gli cade sotto il culo» 71.[8]
Come s'è visto, il secondo campione è nettamente scandito in una sequenza di tre endecasillabi e due ottonarî, anche col sussidio della punteggiatura ritmica. Esempî del genere sono regolarmente distribuiti:

[7] I primi a rilevarlo, in un prezioso studio mirato a SIM, furono Alessandro e Mughetto Finzi, *Strutture metriche nella prosa di Vincenzo Consolo*, «Linguistica e letteratura», III, 2, 1978, pp. 121-35.
[8] Scansione nostra, come nei successivi lacerti.

sfinita per il pianto e per le grida: / pareva il pavimento l'inghiottiva, / molle com'era^e abbandonata / senza respiro, senza movimento (64)

gambe invischiate lente a trascinarsi, / schiene ricurve sotto il cielo basso, / la mano gonfia con le dita aperte; / il gallo sul pollaio / che grida per il nibbio / e il cane che risponde petulante. / Il cane e un altro cane e tutti i cani (69)

si portano nel sole a scatarrarsi, / a togliersi l'inverno dalle ossa, / disegnano il terreno col bastone, / spaventano l'uccello e la lucertola. / Le donne sui balconi, alle finestre (73)

Lo scampanio entrò dalla finestra, / era la chiesa vecchia e la Matrice, / lontane quelle sorde all'istituto, / fiaccate dalle schegge. / Il mezzogiorno a festa / dura quanto di notte / l'allarme per il fuoco / o per le barche a mare (100)

Le mine son le nespole mature / ed i baccelli gonfi delle fave [si noti come l'apocope sillabica nel primo "verso" e la dentale eufonica nel secondo obbediscano a precise necessità mensurali] (115)

Il tessuto fonico si presenta oltremodo ricco e composito. Rime e quasi-rime («Ci vuole poco ormai per la sera, il sole se ne calò a Puntalena e l'aria da grigia comincia a farsi nera» 93, «si sbottonò il cappotto ed era nudo SOTTO»[9] 133, «e allora si scosse, s'accorse» 65), assillabazioni, giochi allitterativi e parallelismi ingegnosi («bui*o fi*t*to*, *fi*n*o* al paese a *fi*l*o*» 31, «co*i* pia*tti i t*impan*i i t*riangol*i i t*amburi*, le *t*rombe a *tutt*o fia*t*o» 78, «— *M*ia *m*adre *m*i *m*orì, — *m*i disse piano» 114, «una *l*una e *l*'a*l*tre a*ll*ato due ste*ll*e» 134) appesantiscono la scrittura fin quasi a vanificare la tensione narrativa in un'adorazione estenuata del significante.
Ma è in campo sintattico che letterarietà e preziosismo vengono perseguiti col più massiccio spiegamento di forze. Le enumerazioni asindetiche con eliminazione della punteggiatura («L'avanzata i cannoni i guastatori i lanciafiamme; la ritirata la steppa il freddo la fame» 12, «Getsemani la cena le cadute la croce lo spasimo il tabuto» 90-91); il costrutto impersonale preceduto dal pronome di 4ª persona («e noi tutti s'andava al catechismo» 48); la costruzione assoluta del complemento di qualità: «guardava oltre, gli occhi alti e fissi» 29, «Gesù, cuore infiammato su tunica bianca» 55.
Due gli aspetti morfologici eminenti: la riduzione dell'imperfetto di 3ª persona («e il Costa ch'avea portato il braccio avanti» 6, «la bussìca che gli crescea davanti» 87) e la preposizione articolata sintetica: «mormorava pei trasferimenti» 27, «se ne partiva pel bosco a far carbone» 37-38.
Tra i fatti fonetici, se s'ignora l'unico caso di prostesi («per isbaglio» 108), impiegatissima l'apocope vocalica facoltativa, sempre rigorosamente preconsonantica («mi mandò al salone a far le saponate, poi il sarto, ad infilar le aguglie e levar l'imbastiture» 34-35, «per me l'avevan fatto» 74), e l'osservanza d'un tratto tosco-letterario quale la regola del dittongo mobile: «moveva le dita tra i ceci» 29, «e il mulo non moveva un piede» 97.
È però nel reparto lessicale che l'espressivismo cruento ed estremistico di Consolo si libera nella più ampia e fastosa gamma d'articolazioni: recupero di parole antiche o disusate,[10] neologismi d'autore, e soprattutto adattamenti di vocaboli dialettali.[11]

[9] Maiuscolo nel testo.
[10] *Accanire*, p. 124 rigo 1; *chiocco* 97[26]; *fragoso* 105[4]; *lontanarsi* 58[9]; *sgravo* 56[18]; *spantarsi* 115[4]; *sprovare* 34[18], ecc.
[11] Cfr., *infra*, *Coniazioni originali* e *Dialettalismi*.

3. «Come sono raffigurati i pensieri nel *Sorriso dell'ignoto marinaio*? V'è una inarrestabile discesa spiraliforme dal palazzo del barone Mandralisca e dalla buona società in cui si congiura contro i Borboni [...] all'eremo di Santo Nicolò, alla combriccola di Santa Marecùma, sino ai villici e braccianti di Alcàra Li Fusi [...]; le volute diventano gironi infernali con la strage di borghesi perpetrata ad Alcàra [...] e bolgia ancora più fonda quando nelle carceri sotterranee di Sant'Agata vengono racchiusi i colpevoli [...]. Questa discesa è anche linguistica: al sommo c'è il linguaggio vivido e barocco dei primi capitoli; negli inferi [...] le scritte compendiarie dei prigionieri [...]. Ma questi due estremi linguistici e le realizzazioni intermedie non si sovrappongono a strati, bensì alternano o si mescolano, sempre secondo uno schema elicoidale».[12]
Siamo, è evidente, agli antipodi della prova esordiale: una lingua in costume d'epoca stratificata di multiformi varianti stilistiche ma ruotante sul cardine della soggezione fonoprosodica e d'un cultismo latineggiante lussuosamente drappeggiato. Si legga un dialogo come il seguente, frazionato in limpide unità melodico-semantiche da coro greco:

— È aceto, malicarni, aceto!
— Aceto?
— Aceto?
— Miracolo!
— Il romito è santo!
— Ha stracangiato l'acqua nell'aceto!
— Frate Nunzio beato!
— Sulla trazzèra ebbe la visione.
— E urlò di piacere e meraviglia.
— E perse i sentimenti.
— E il controllo di sfintere. (62)

o si soppesi l'esibita maestria di certe manipolazioni soprasegmentali («dentro la barca, tra barca e barca, tra barca e banchina» 27, «una greca creta cotta di fattura liparitana» 95) e la segnalata subordinazione dei contenuti-significati al conglomerato formale risalterà perentoria, come lo stesso Segre dové rilevare (pur con la titubanza dovuta al fondamentale apprezzamento d'un valore inconcutibile) nelle conclusioni del saggio citato, là dove si afferma che «è difficile respingere l'impressione di un certo manierismo o barocchismo nei risultati formali. Questo manierismo (o barocchismo) è probabilmente inteso a far esplodere il linguaggio medio, spingendolo contemporaneamente verso i livelli più alti e quelli più bassi dello spazio linguistico. Ciò non toglie che il fascino della pagina di Consolo stia proprio (o anche) nella sua ardua giunzione con i principi enunciati».[13] Assoluzione con riserva che non si esiterebbe un istante a controfirmare se solo fosse dato sottrarsi alla oggettiva constatazione che «C'è sempre un di più d'indugio, un edonismo fonico-lessicologico in questa, come in ogni scrittura così densa».[14]

[12] Cesare Segre, *La costruzione a chiocciola*, in Id., *Intrecci di voci*, cit., p. 81.
[13] Ivi, p. 86.
[14] Ivi, p. 85.

Densa e opulenta fino al parossismo. A partire dalla strabordante congerie delle manovre topologiche, prevalentemente fomentate da una vocazione musicale altrettanto esteriore quanto incontenibile. Siano la dislocazione degli epiteti («urlanti parimenti e agitati» 27) e l'inversione del soggetto («Sembrava, quella, una tovaglia stramba» 45, «S'abbracciarono i due amici sulla scala» 71); l'iperbato — talora violentato fino alla sinchisi — e il collocamento del verbo in clausola («E gli occhi aveva piccoli e puntuti» 5, «— Chi è, in nome di Dio? — di solitaria badessa centenaria in clausura domanda che si perde nelle celle» 8, «niente da invidiare aveva» 83, «castello a carcere adoprato che il principe Galvano visitare mi fece» 114); la posposizione latineggiante del possessivo («covava un amore suo» 3, «il padre suo tornato d'oltretomba» 114) e il legato aggettivo etnico/relazionale-sostantivo («sveva discendenza» 99, «solare luce» 119) o la tmesi servile-infinito e ausiliare-participio («E narrar li vorrei siccome narrati li averìa un di quei rivoltosi» 96); sia, infine, l'enclisi pronominale, con risultati parodistici in tutto gratuiti nella loro inaudita amplificazione: «scogli, sui quali infrangonsi di tramontana i venti e i marosi» 4, «e giù per funi calaronla» 82, «e il territorio popolossi» 116, «faceala, a mio giudizio, ingrandire» 116.
L'ordito sintattico è tendenzialmente scabro, nervoso, fratto in blocchi asindetici nominali o in membri paratattici modulati da filze d'infiniti con funzione vivacizzante:

> Luccichìo, al vacillare de' moccoli, dei manici di rame del tabuto, piedi a zampe di grifo, impugnatore d'oro a raggera sul manto di velluto nero di sette spade nel cuore di Maria, spalancati occhi d'argento, occhio fisso, occhi, cuori fiammanti, canne a salire e scendere d'ottone sopra l'organo. Oltre i lumi, nell'ombra del soffitto e delle mura, precipitare di teschi digrignanti, voli di tibie in croce, guizzare di scheletri da sotto lastre, sorgere da arche, avelli, scivolare da loculi, angeli in diagonale con ali di membrana che soffiano le trombe (65)

Frequentissime le enumerazioni caotiche, in cui l'eliminazione della punteggiatura — o il suo esasperato impiego — produce esiti poco meno che ossessivi:

> dritti soprusi abusi angherie e perangherie... (testatico sopra ogni animale da soma che carico di cereali arriva a Cefalù, dritto del macello cioè sopra ogni bove porco e altro animale che si macella, decima sulla calce, decima sopra tutte le terre cotte, decima sulle produzioni ortilizie e sulle trecce d'agli, decima sulla manifatturazione e immissione delle scope, grana sopra legno e carbone, duodecima sopra vini mostali, dritto di dogane di mare e di terra cioè d'ancoraggio falangaggio e plateatico, decima sopra il pesce cioè sarde acciughe e pesce squamale, dritto di terragiolo (15)

Anche presente la sillessi tosco-letteraria e del tipo «Ce n'è tanti» (61) e consistente nel costrutto impersonale introdotto dal pronome di 4ª persona: «La cosa più sensata che noi si possa fare» 98. Ma due i maggiori fatti sintattici conferenti all'impaginazione testuale una togata patina classicheggiante: il participio presente con valore verbale («flessuose palme schiudenti le vulve delle spate» 6, «verdi chiocciole segnanti sulla pietra strie d'argento» 6) e la costruzione assoluta del complemento di qualità: «Schiuma l'eremita, voce raggelata nella gola, sudore e tremito tremendo nelle ossa» 61.

A livello morfosintattico, oltre al violento arcaismo rappresentato dal gerundio retto da *in* («ma, in guardandolo, colui mostravasi uno strano marinaio» 5), l'articolo determinativo in forma debole dinanzi a *z* e a *s* complicata, sovente d'intenzione prosodica: «proteggevano il zappatore» 15 (novenario), «ne' sfilacciati albagi» 105 (settenario), «col passo ferragliante dei speroni» 111 (endecasillabo).
Più ampio e variegato il ventaglio degli accorgimenti morfologici. Dalla rinunzia, metricamente mirata, alla labiodentale sonora nella 3ª persona dell'imperfetto («festeggiare soleano nei quartieri» 80, «Ma giugnea fraditanto una carretta» 109) al condizionale siciliano in *-rìa* («Il genio mi ci vorrìa dell'Alighieri» 105, «sennò sarìa stato eretico per paganità» 116); dalla preposizione articolata desuetamente scissa («a le vicende loro» 6, «pronti a vergar su le carte» 100) e sintetica («Dieci salme le scassai pel vigneto» 17, in cui, si noti, la forma analitica romperebbe la misura versale) alle varianti analogiche o arcaiche di coniugazione («uno vivuto sempre sulla terra» 5, «noi, che que' valori abbiamo già conquisi» 97).
Foltissimo il fascio delle variazioni fonetiche. Elisioni a facile effetto sonoro: «sicuro [...] ch'occhi indiscreti non scoprissero la sua debolezza» 70; apocopi d'ogni tipo: «Torrazzi [...] ch'estollon i lor merli» 4, «l'umìl saluto» 86, «passion di casta» 97, «diè ordine» 78; dittonghi discendenti ridotti: «E son peggio de' corvi e de' sciacalli» 98 (endecasillabo di 3ª e 6ª), «Alle grida s'affacciò da' cunicoli» 77 (endecasillabo sdrucciolo).
Tratto grafico-fonico peculiare delle scritture macaroniche, qui spinto a conseguenze estreme, l'indiscriminata solerzia nell'apposizione dei segnaccenti[15] (*càpperi* 31, *bàsola* 33, *làstime* 42, *trazzèra* 87, *codardìa* 88, *viòlo* 92, ecc.), adibita a dirottare l'attenzione dalla fabula al tessuto formale.
Alla maggior complessità del quadro linguistico non può non corrispondere un più acceso dinamismo lessicale. Mentre s'affinano, moltiplicandosi, le modalità delle procedure onomaturgiche (non più d'esclusiva natura compositivo-dialettale, bensì, coerentemente con la materia trattata, arcaico-letteraria) e s'intensifica il ricorso al tesoro dialettale, lo scenario ottocentesco determina un cospicuo arricchimento del vocabolario arcaico.[16]

4. Pubblicato dopo un decennio di silenzio rotto solo dall'ispido *pastiche* favolistico-teatrale intitolato *Lunaria*[17] (del quale condivide ambientazione siculo-settecentesca e

[15] Con oscillazioni e discordanze notevoli: un dato che il Nostro condivide *in toto* col suo conterraneo e per certi versi omologo Stefano D'Arrigo.
[16] *Aere* 86[15]; *ascoso* 87[21]; *binoculo* 111[18]; *dappoiché* 101[4]; *jiumenta* 104[33]; *mercatante* 28[12]; *poscia* 111[12]; *prope* 108[26]; *ricolta* 100[19]; *ricoverto* 118[37]; *tòrre* 63[24]; *tuttavolta* 105[25]; *unisonanza* 17[7], ecc.
[17] Torino, Einaudi, 1985, su cui Segre ha steso pagine superbe, agevolando l'accesso all'intero universo espressivo consoliano: «La prima [conclusione] è che la scelta delle componenti linguistiche non è fatta corrispondere rigidamente al tipo e livello dei personaggi; la seconda è che la differenza tra prosa e poesia non corrisponde all'opposizione diegetico/dialogico. La prima conclusione significa che Consolo, pur differenziando in linea di massima la lingua dei personaggi, lascia che entro questa, nei momenti della concitazione o dell'emozione o della partecipazione, traspaia la propria, con tutta la gamma dei suoi registri. Il sicilianismo o il termine letterario o latino non fungono da "ideologemi", ma rientrano nel complesso delle funzioni evocative organizzato dallo scrittore. La seconda conclusione conferma l'osmosi caratteristica di Consolo tra prosa e poesia, con predominio di quest'ultima» (*Teatro e racconto su frammenti di luna*, in Id., *Intrecci di voci*, cit., p. 100).

inappagato oltranzismo barocco), il terzo romanzo di Consolo si colloca all'àpice d'una sperimentazione votata al globale assorbimento della materia e alla pietrificazione dell'impulso narrativo in formula rigidamente preconfezionata. Assoluta mancanza di selettività; abbattimento del confine tra prosa e poesia con l'ineluttabile, perniciosa perequazione di suono e senso; ostentazione di convenzioni e istituti espressionistici squadernati allo stato puro in un cerimoniale orgiastico sostanzialmente inoffensivo: tali i limiti più inquietanti d'una scrittura che, quale quella di R, aspira innanzitutto a significare sé stessa, offrendosi come spettacoloso intrattenimento:

Rosalia. Rosa e Lia. Rosa che ha inebriato, rosa che ha confuso, rosa che ha sventato, rosa che ha róso, il mio cervello s'è mangiato. Rosa che non è rosa, rosa che è datura, gelsomino, bàlico e viola; rosa che è pomelia, magnolia, zàgara e cardenia. [...] Lia che m'ha liato la vita come il cedro o la lumia il dente, liana di tormento, catena di bagno sempiterno, libame oppioso, licore affatturato, letale pozione, lilio dell'inferno che credei divino, lima che sordamente mi corrose l'ossa, limaccia che m'invischiò nelle sue spire, lingua che m'attassò come angue che guizza dal pietrame, lioparda imperiosa, lippo dell'alma mia, liquame nero, pece dov'affogai, ahi!, per mia dannazione (9-10)

È l'*incipit*, ma si dica pure l'*ouverture* di questa sinfonia governata da una *vis* compositiva eminentemente ritmica, scevra da preoccupazioni comunicative, soggiogata dal demone della tecnica e della libera associazione sonora, «con profusione vocabolaristica da vecchia scuola accademica».[18]
Un nome, nulla più che un *flatus vocis* sezionato nei suoi componenti — *Rosa/Lia* — s'incarica d'imprimere il movimento iniziale alla sfarzosa, caotica malia melica polifilesca riboccante d'anafore, corrispondenze, marinismi, retoriche *agudezas*, liturgie mensurali, virulente ibridazioni. Caoticità litanica non ridotta d'un ette dall'ordinamento alfabetico del nome (*Lia*), del verbo seminventato *liare* da esso tratto[19] e della filza d'apposizioni inizianti per *l-* come *Lia* (*liana libame licore lilio lima limaccia lingua lioparda lippo liquame*: unica eccezione *letale*, retto in compenso da un altro tipo d'ordine: il chiasmo *licore affatturato* | *letale pozione*). Sta in fatto che l'effetto più abbagliante resta quello d'un'arida compulsazione vocabolaristica. Che sarebbe, s'intende, non solo lecito, ma godibilissimo in un autore che non s'impuntasse, come il Nostro, a professar fedi di natura storica e sociopolitica ponendole alle basi del proprio lavoro.
Ma torniamo al ritmo.
Un compendio del dirompente genio metrico di Consolo:

E gli occhi tenea bassi per vergogna (12)
La visïon di quegli ordegni bruti (26)
fuga notturna in circolo e infinita (28)
e qua e là son poggi di riposo (31)
privato vale a dire del cervello (42)
Ma Mele dico ei doversi dire (68)
I' mi trovai disteso, e non so come, / fra le dune di sabbia sulla riva, / con gente intorno a me che parlottava (104)

[18] Vittorio Coletti, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Torino, Einaudi, 1993, p. 381.
[19] Cfr., *infra*, *Dialettalismi*.

Si veda come, nel primo caso, la misura sia garantita dall'iperbato e dall'imperfetto arcaico; nel secondo da una caricata apocope vocalica compensata dalla dieresi; nel terzo dalla dislocazione degli epiteti; nel quarto, oltreché dall'apocope, da un enfatizzato polisindeto di profumo ariostesco; nel quinto da un'aspra inversione; nel sesto da un latinismo sintattico (accusativo + infinito) arricchito da insistite allitterazioni[20] e dal poliptoto giocato sulle due voci del verbo *dire*. Il settimo brano, marcato da un arguto avvio stilnovistico,[21] valga ad esemplificare la disseminazione nel testo di veri e proprî microcomponimenti poetici non di rado variamente assonanzati (ma qui il secondo e il terzo endecasillabo sono apparentati persino da una quasi-rima: *riVA* / *parlottaVA*).
Emerge, fin da questa rapida rassegna, l'oceanico profluvio degli ingredienti mescolati e messi a macerare nel capientissimo calderone gaddiano. Un tessuto stilistico irto d'incisi richiami rinvii sincopature miranti a riprodurre la libertà costruttiva della sintassi classica:

Una più alta onda, a un certo punto, sferzando fortemente la fiancata, fece rotolare ancora, e trasbordare, tranciando salmi, inabissar nell'acqua, salvandoci sicuramente da naufragio, la mia statua (125)

o a bruciare nel più parossistico manierismo formale e nell'invasata possessione litanica nevrastenia e risentimento:

Vascelli, brigantini, galeoni, feluche, palmotte, sciabecchi, polacche, fregate, corvette, tartane caricavano e scaricavano, nel traffico, nel chiasso, nell'allegria della banchina, le merci più disparate: sale per primo, e in magna quantitate, quindi tonno in barile, di quello rinomato di Formica, Favognana, Scopello e Bonagìa, e asciuttàme, vino, cenere di soda, pasta di regolìzia, sommacco, pelli, solfo, tufi marmi, scope, giummara, formaggi, intrita dolce e amara, oli, olive, carrube, agli, cannamele, seta cruda, cotone, cannavo, lino alessandrino, lana barbarisca, raso di Firenze, carmiscìna, orbàci, panno di Spagna, scotto di Fiandra, tela Olona, saja di Bologna, bajettone d'Inghilterra, velluto, flanella, còiri tunisini, legnami, tabacco in foglie, rapè, cera rustica, corallo, vetro veneziano, mursia, carta bianca (127)

col solo esito di raschiare la massa verbale devitalizzandone la polpa in un trionfale quanto edulcorato inno alla musica.
A comprovare il sostanziale eleatismo, sotto mentite spoglie eraclitee, del mondo linguistico consoliano, la sconcertante iterazione dei procedimenti: i medesimi, salvo numeratissime eccezioni, già prodigalmente investiti nei romanzi precedenti (pur tanto dissimili, si badi, sia per ambientazione storica sia quanto all'organizzazione del materiale inventivo) e che ritroveremo rotondamente identici nelle opere posteriori. Valga uno schematicissimo *excursus*.
In àmbito sintattico: costruzione assoluta del complemento di qualità («Ansava come mantice d'organo [...], grave il respiro fora dalle labbra» 68) e participio presente con valore verbale: «sommessamente mormorante paternostri» 141.

[20] Il libro ne è letteralmente infarcito: «carriole, carretti carichi di sacchi» 15; «Fra merda e fango e fumi di fritture» 15; «un gran gracchiar di nacchere, rimbombi di timballi» 42; «mele o melle, o meliàca, che ammolla e ammalia ogni malo male» 68, ecc.
[21] Non mancano citazioni poetiche: «in sul calar del sole» 34, «E sedendo e mirando» 73, quest'ultima presente anche in SIM 98 insieme al manzoniano «scendea per uno di quei vicoli» 107.

Dal rispetto topologico: inversioni («Amenissima, polita e levigata corre la strada» 31, «E più beato ancor si fece e deliziato» 54); tmesi d'ausiliare e participio nonché di fattitivo e infinito («quello loro l'avea Isidoro miracolosamente trasformato» 95, «sparir li faceva in una sacca» 44); ubicazione clausolare del verbo alla latina («sorge dal mare e tutt'il cielo indora» 23, «altr'òmini, che in ozio parevano» 35); dislocazione degli epiteti («a netti cuori e ardenti vi scaldate» 23, «una catena d'alti colli e scabri» 25, «vostro divoto amico e ammirante» 26, «grecanica fattura nobilissima» 38); posposizione del possessivo («nel breve peregrinare mio per il mondo» 134, «che la bellezza tua stava nascosta» 150); enclisi pronominale («E sfigurossi poscia in viso» 55, «lasciavansi crescere la chioma» 59, «lacerossi gli abiti» 143); chiasmi: «siamo fermi, fermi sprofondiamo» 110.
In area morfosintattica: infinito sostantivato e gerundio preposizionali («in latteggiar purissimo de' marmi [...], in rosseggiar d'antemurali» 24, «certo, in leggendolo [...] vi donerà gran tedio» 136) e articolo in forma debole davanti a *z*, non di rado a scopi ritmici: «nella ripresa del zufolo e del sistro» 55.
Nella morfologia: preposizione articolata sintetica («l'inferno pel rimorso del peccato» 13, «sacconi di bombarde pei legni che vi salpano» 25) e scissa («ne la luce di giugno» 25, «follia dolce de l'ingegnoso hidalgo» 49); coniugazioni arcaiche: «Io mi chiedei allor» 49, «giùnsimo al punto più alto» 52, «vìdimo che si svolgea [...] una processione» 140); accumuli preposizionali («con la sua spina velenosa in su nel core» 9, «e disparì in dentro d'una porta» 36); eliminazione prosodicamente funzionale — nell'imperfetto di 1ª, 3ª e 6ª persona — della labiodentale sonora: «venia ad investirmi sulla faccia» 18, «facea sinistramente cigolare» 26, «la sospingeano da una vasca all'altra» 120.
Sempre amplissimo, in territorio fonetico, lo spettro delle fattispecie citabili. Dittonghi discendenti ridotti nei monosillabi («preso da' Turchi, da' corsari» 17, «que' bagni celebrati dagli antichi» 55); preferenza per le forme monottongate (*ova* 12, *òmini* 15, *scotersi* 138, *foco* 149, *core* 151, ecc.); elisioni con *se*, *da*, *su* e coi plurali («mi chiese s'ero pratico di strade» 16, «mi preservi e salvi d'ogni dolore» 29, «stava immobile s'uno sgabello» 120, «col linguaggio ascoso dell'allusioni» 132); apocopi vocaliche e sillabiche («nell'umile mestier del facchinaggio» 27, «nell'aer lieve dell'ora antelucana» 53, «m'abbracciaro e baciaro a uno a uno» 37); aferesi d'ogni tipo: *state* 'estate' 56, *Stambùl* 74, *sendo* 95, *straneo* 122, ecc.
Quanto al registro demotico, da segnalare i numerosi intarsî dialogici pluridialettali (nei quali eccelle la collocazione siciliana del verbo in clausola); l'impiego di *tenere* per 'avere'; l'aferesi vocalica dell'articolo indeterminativo («E 'na volta eran l'ova, 'n'altra la cassatella, 'n'altra la cedrata» 12) e sillabica nel dimostrativo: «'sto cavalèr foresto, 'sto galantomo, 'sta perla di cristiano» 59.
Pur dominato dall'interesse arcaico,[22] il settore lessicale si presenta naturalmente rigogliosissimo tanto in sede onomaturgica che dialettale.[23]

[22] Un catalogo puramente indicativo: *alma* 9[20]; *amistà* 106[13]; *antichitate* 51[20]; *architettore* 27[24]; *bontate* 136[11]; *civiltate* 57[20]; *dua* 28[2]; *frale* 45[27]; *imperocché* 28[11]; *littra* 40[20]; *marmore* 119[2]; *mercatore* 98[8]; *nullitate* 26[11]; *pintore* 53[16]; *sustanza* 28[19], ecc.

5. «Eppure, romanzo storico *Nottetempo, casa per casa* senza dubbio è. […] Lo è per la fitta trama di allusioni che, come è nella tradizione più pura del romanzo storico, rimandano al presente. Lo è per l'acume con cui lo scrittore ha scelto, anche qui secondo il modello più prezioso del genere, un avvenimento particolarmente inedito e intrigante nel mare degli eventi possibili».[24]
Questo, press'a poco, il tenore degli interventi critici sull'opera consoliana fin dall'epoca dell'entrata in arte: un approccio sostanzialmente contenutistico che oltre a non rendere competente giustizia alla complessità del dettato, ne suggerisce una lettura parzialissima e fallace, proprio in quanto bloccata all'aspetto meno strutturante dell'atto creativo: la stratificazione dell'elemento concettuale.
Si legga un qualsiasi avvio di capitolo:

> Gravava il silenzio sulle case, ad ogni strada, piano, baglio, il silenzio al meriggio dove piombano sui picchi, le mura della Rocca corvi, gazze, brulicano sui canali, i limi delle gébbie nugoli d'insetti, la vita chiede tregua al fervore del tempo, all'inclemenza dell'ora, chiede ristoro ai rèfoli, alle brezze, alle fragili ombre delle fronde, delle barche, alle fresche accoglienze delle stanze (13)

o si prelevi a caso una delle tante caotiche enumerazioni che stipano il "romanzo":

> Pensò a Monreale, a San Martino delle Scale, all'Arcivescovado, allo Steri, all'Archivio Comunale, ad ogni luogo con cameroni, studi, corridoi, anditi tappezzati di stipi traballanti, scaffali di pergamene scure, raggrinzite, di rìsime disciolte, di carte stanche, fiorite di cancri funghi muffe, vergate di lettere sillabe parole decadute, dissolte in nerofumo cenere pulviscolo, agli ipogei, alle cripte, alle gallerie sotterranee, ai dammusi murati, alle catacombe di libri imbalsamati, agli ossari, allo scuro regno róso, all'imperio ascoso dei sorci delle càmole dei tarli degli argentei pesci nel mar delle pagine dei dorsi dei frontespizi dei risguardi. E ancora alle epoche remote, ai luoghi più profondi e obliati, ai libri sepolti, ai ritoli persi sotto macerie, frane, cretti di fango lave sale, aggrumati, pietrificati sotto dune, interminate sabbie di deserti. (31-32)

e si dica se una così torrenziale, rapinosa ossessione lirica possa ragionevolmente legittimare l'evocazione d'una categoria quale quella di *narrazione storica* (dove non solo l'epiteto, ma perfino il sostantivo dovrebbe indurre la più disarmante perplessità) o il ricorso al *tòpos* — non si saprebbe se vieto o semplicemente inadeguato — dell'allusorio rimando al contemporaneo mercé investigazione di compagini d'epoca. Non che, beninteso, passione teoretica e tensione morale siano estranee a un'operazione che, come NCC, si coagula tematicamente intorno alla furia irrazionalistica originata dall'avvento del fascismo e sue conseguenze. Certo si è che, ancora una volta, la scrittura par muovere non da giudizio, riflessione o progetto, ma da un tripudio calligrafico supercilioso e innaturale che solo la fermentazione erosiva e autoironica d'un Gadda o d'un Pizzuto, qui fatalmente assente, riuscirebbe a riscattare. Vi è un limite varcato il quale il vortice plurilinguistico e registruale, se non fortemente necessitato, si cristallizza in grammatica, smarrendo ragione e valore. Se infatti in SIM, e più in R, l'elaborazione d'un linguaggio sfarzoso e prestigiosissimo traeva motivo e alimento dall'esigenza mimetica suggerita dall'ambientazione rispettivamente otto- e settecentesca, si stenta a credere che in

---

[23] «Non c'è motivazione tematica che tenga di fronte a tanta esibizione di sapienza lessicografica» (V. Coletti, op. cit., p. 381).
[24] Antonio Franchini, *Introduzione* a NCC, pp. V-VI.

NCC essa sia semanticamente funzionalizzata, e soprattutto poeticamente restituita. Non si dice della sempre invasiva laboriosità fonoprosodica con forti connotati d'autoriflessività (numerose le scansioni versali — le più strutturate in endecasillabi e settenarî —, incalcolabili le serie allitterative e le corrispondenze dei tipi più svariati),[25] né degli stratagemmi topologici sovente radicalizzati oltre i limiti del leggibile;[26] ma di forzature incongrue quali gl'imperfetti arcaici di 3ª e 6ª persona («il giovine ch'avea chiesto la sua mano» 46, «già l'avean punita» 87); la preposizione articolata arcaicamente sintetica («sale pel cielo il turbine di lucciole» 5, «ritiro pei padroni alla ricolta dell'uva» 17) o vezzosamente scissa («danzando su la musica segreta d'ascosi pifferi» 16, «— O casa mia, — gemeva — casa de la dolora, patimento, casa de l'innocenza» 37); i voraci accumuli preposizionali («mesceva svelta ai clienti, quattro o cinque fedeli in su quell'ora» 13); le apocopi sillabiche e vocaliche frequentemente indotte da pervicacia metrico-ritmica: «con il fior l'amore, la passion tremenda» 26 (coppia di senarî), «tirandogli le dita dolcemente, gli fe' capire di tornare giù» 76 (endecasillabi), «Fu quello l'inizio d'una industria, d'un commercio che gli diè guadagno» 131 (decasillabi).
Il comparto lessicale gronda di neoformazioni ardite, dialettalismi, e soprattutto arcaismi brutali, spesso incastrati a forza in contesti prossimi al rigetto.[27]

6. Salmodiante *poème en prose* in bilico tra inchiesta antropologica e impetuosa esecrazione della civiltà contemporanea rappresentata al culmine del suo decadimento, OO segna un punto di svolta cruciale nella poetica del prosatore siciliano.
Già variamente debilitato nei lavori precedenti, il genere romanzo subisce qui una recisa sconfessione[28] a pro d'una corrente elegiaca seducente e poderosa (benché non priva delle escandescenze enfatiche e degli eccessi oratorî resi inevitabili dall'impianto moralistico-sentenzioso), che da un lato dissolve la diegesi in *illuminazioni* schierate sull'asse unificante dell'invettiva e dell'evocazione nostalgica, dall'altro reprime ogni pulsione sperimentale e ambizione alla differenza. Infiammata da una sincera quanto estrema disperazione *politica*, la scrittura si svincola dalle strette del virtuosismo ludico che rischiava d'ingolfare, se non impietrire, un modo di formare innegabilmente potente e costruttivo; tuttavia (questo il nodo che l'ultimo Consolo sembra deciso a sciogliere definitivamente), l'ipoteca del manierismo e della faticosità inventiva, seppure in via d'esaurimento, non cessa

[25] Qualche esempio: «col traffico di merci, passeggeri / speravan d'accansare qualche cosa» 44; «Partiva in compagnia di tre paesani, / ch'erano accanto con i lor parenti» 45; «del balenar di lini, / trascorrere di lumi» 18; «allo scuro regno róso, all'imperio ascoso» 32; «la condizione al presente della gente» 109; «uose pelose di vacca becco porco» 121; «Batte con la pala mazza alza polverazzo» 156; «oltre l'intrico dei vichi » 166.
[26] Inversione del soggetto, posposizione latineggiante del possessivo, dislocazione degli epiteti, enclisi pronominale. Ma soprattutto sinchisi: «Finsero, facendo galoppar scrosciando il cavallino giù per la discesa, d'esser partiti» 20; «dalle polle celesti della Rocca cascando, per inferi canali, per alvei di granito trascorrendo, sotto piani strade bagli case chiese conventi gorgogliando» 104, ecc.
[27] *Abissitade* 64[18]; *covrire* 6[16]; *màrmore* 61[9]; *murifabbro* 167[13]; *omai* 26[7]; *spiro* 148[1]; *vocare* 27[23], ecc.
[28] Sull'argomento ha riflessioni istruttive Giuliano Gramigna, «Il Giorno», 7 luglio 1976.

di gravare su una configurazione espressiva riluttante ad armonizzarsi fuori dalle coordinate formali.
Declina ma non s'estingue del tutto il vitalismo fonoprosodico,[29] sempre meno assistito da ordigni topologici e machiavellismi dell'ordine retorico, mentre all'esondante concertazione di toni e voci sottentra un flusso monolingue liricizzato da volute sintattiche amplissime, cantilenanti, quasi ipnotiche nel loro incatenarsi coordinativo:

> Va dentro il frastuono, la ressa, l'anidride, il piombo, lo stridore, le trombe, gli insulti, la teppaglia che caracolla, s'accosta, frantuma il vetro, preme alla tempia la canna agghiacciante, scippa, strappa anelli collane, scappa ridendo nella faccia di ceffo fanciullo, scavalca, s'impenna, zigzaga fra spazi invisibili, vola rombando, dispare. Va lungo la nera scogliera, il cobalto del mare, la palma che s'alza dai muri, la buganvillea, l'agave che sboccia tra i massi, va sopra l'asfalto in cui sfociano tutti gli asfalti che ripidi scendono dalle falde in cemento del monte, da Cìbali Barriera Canalicchio Novalucello, oltrepassa Ognina, la chiesa, il porto d'Ulisse, coperti da cavalcavie rondò svincoli raccordi motel palazzi — urlano ai margini venditori di pesci, di molluschi di nafta —, oltrepassa la rupe e il castello di lava a picco sul mare, giunge al luogo dello stupro (46-47)

All'intensità del nucleo tematico ispiratore («Un viaggio del ritorno in Sicilia, Itaca perduta che diventa metafora dell'Italia»)[30] si deve invece l'ancor nutrito contingente di arcaismi e poeticismi nell'ordine delle parole, per la prima volta necessitati da cogenti istanze sentimentali. Inversione del soggetto («Stese la regina il drappo rosso» 9, «Va lo smarrito marinaio» 50); iperbato («Il tono scarno e grave, ermetico e dolente vorrebbe avere d'Ungaretti» 84, «All'angelo ripensò del suo *Riposo*» 88); legato sostantivo-possessivo-aggettivo («nel corpo suo sereno» 86); dislocazione degli epiteti («secco paese povero e obliato» 78, «solitaria villa decaduta» 107); chiasmi: «la città s'allontana, s'allontana l'isola» 10, «il cuore s'ingrossava, si smorzava il fiato» 31.
Cala vertiginosamente, sin quasi ad annullarsi, l'attenzione rivolta al livello fonetico.[31]
Sintomatica, quanto al lessico, la contrazione dell'attività onomaturgica non disgiunta da un'altrettanto drastica rarefazione del quoziente dialettale, mentre permane ingente il sempre più innaturale ricorso a varianti arcaiche di parola[32]: spia clamante d'un allarme non ancora completamente scongiurato.

* * *

Coniazioni Originali

[29] «scioglie il lamento, il pianto. / Solo può dire intanto» 9; «la statua della Madonna, / alta sopra la colonna» 10; «Fuggono quindi da quella violenza, / da quella^incivile convivenza» 18; «ignara del segno, del presagio, / ignara d'ogni evento, / è ferma a quell'oltraggio» 32; «innocente e sapiente, / la sirena silente» 33; «chiusa fra il mare e la sciara, / assoggettata a una natura avara» 47; «Acitrezza. La Trezza. 'A Trizza, la treccia, l'intreccio» 48, ecc.
[30] Quarta di copertina.
[31] Si registra qualche rarissima apocope vocalica, esclusivamente in posizione preconsonantica: «Seguivan le bambine» 24; «ululare di cani, strider d'uccelli» 115; «all'apparir delle persone» 148.
[32] *Màcula* 86[27]; *murifabbro* 69[2]; *murmure* 50[17]; *ordegno* 130[15]; *scerpato* 85[13]; *umidore* 110[29]; *vanella* 88[22], ecc.

Lo scrutinio ha rilevato 57 neologismi attribuibili all'estro consoliano, per un totale di 67 occorrenze così distribuite: 12 in FA, 14 in SIM, 30 in R, 8 in NCC e 3 in OO.
Gli accenti, qui e nella sezione dedicata ai Dialettalismi*, sono quelli apposti dall'Autore.*
Una prima classificazione tipologica consente di rilevare l'estrema elementarità delle procedure onomaturgiche, tra cui l'univerbazione e la composizione occupano un ruolo più che consistente. Si va dalle mere giustapposizioni e grafie sintetiche:

capochino, SIM 86[30]: «uomini capochini in brache»

chivalà, NCC 162[6]: «urla comandi c.»

gastrosegato, SIM 113[27]: «la stimma del tuo g., la tacca per la fuga della bile». *Gastro* (non come primo elemento di composti, ma direttamente dal gr. γαστήρ,/τρός 'stomaco') + part. pass. di *segare*

pennaluce, NCC 146[23]: «vorticare degli occhi, delle penneluce, dei colori iridati delle ali». 'Piuma lucente'

vecchiapregna, FA 3[7]: «la corriera, la v.». '(A forma di) vecchia gravida'

agli incroci più o meno trasparentemente congegnati:

agrimogno, FA 73[4]: «nespole agrimogne». *Agro* + *asprigno* sul modello di *acrimonia*

gargarella, FA 99[4]: «il rumore dello sguazzo, la g.». *Garganella* + *gargarozzo*

incastronare, R 132[1]: «sciortinavano gli acini o cocci per fare, infilando o incastronando con l'oro e con l'argento, paternostri». *Incastonare* + *incastrare*

liconario, SIM 105[2]: «frate l.». *Licantropo* + *lupunariu* (sic.) di egual significato

oriballo, R 38[8]: «anfore oriballi». *Oro* + *ariballo* 'vaso greco arcaico'

alle combinazioni di verbo e sostantivo:

spargeveleno, FA 130[3]: «— Porco, vipera schifosa, s.!». 'Seminatore di zizzania'

sparginchiostro, FA 105[23]: «— […] lo s. non è di quella razza». 'Scrittorucolo', 'imbrattacarte'

Quanto alla formazione delle parole, mentre ricorrono due soli casi di verbi deaggettivali:

sciortinare, R 131[29] (cfr. **incastronare**). Dal sic. *sciurtiatu* 'assortito'

sfervorare, R 9[7]: «l'aere sfervora». Dal raro *sfervorato* 'che ha perso il fervore'

si registra un folto gruppo di denominali, deverbali — la più parte a suffisso zero — e parasintetici:

affoco, FA 55[13]: «faccia d'a.». Deverbale a suff. zero dal sic. *affucari* 'uccidere togliendo il respiro'

attizzo, FA 15[32]: «— […] lo mandò a Lipari il segretario con l'a. di suo padre». Deverbale a suff. zero dal sic. *attizzari* 'istigare', 'aizzare'

frastuonare, R 51[13]: «il chiasso che frastuona». Denominale da *frastuono*

ingozzo, FA 103[10]: «i. di zuccheri e di grassi». Deverbale a suff. zero da *ingozzare*

spiego, SIM 93[16]: «ali e coda a s. di ventaglio». Deverbale a suff. zero da *spiegare* 'distendere'

stralunìo, SIM 67[6]: «s. d'occhi verso l'alto». Deverbale da *stralunare* 'strabuzzare' + suff. *-ìo* di intensità e continuità

tramischio, R 41[20]: «pietre mischie e tramischie». Deverbale a suff. zero dall'arc. *tramischiare* 'frammischiare', intensivo di *mischio*

tromboneggiare, R 105[3]: «verso il ciel tromboneggiando». Denominale da *trombone* 'antica arma da fuoco a canna corta dalla bocca svasata'

Ma non è certo un caso che il primato numerico spetti al comparto neologico tradizionalmente più produttivo nell'italiano letterario: quello delle forme pre- e suffissali:

contro-:
controfascista, FA 15[31]: «— […] fetente, ch'era c.». Sul modello di *controrivoluzionario*

in- negativo:
imbattuto, R 96[14]: «— […] strade scognite, imbattute». Da *battuto* 'percorso'. 'Inesplorato'

-ìo intensivo-continuativo:
stralunìo, cit.

sopra-:
sopranatura, R 65[2]: «non d'elementi di natura ma di s.». Sul modello di *soprannaturale*

ultra- (= *tra-*):
ultrapassato, R 11[4]: «statue di cittate ultrapassate»

-ame collettivo:
asciuttame, R 127[7]: «a., vino, cenere di soda». 'Pesce essiccato'

-ano d'appartenenza:
suddano, FA 54[7]: «— […] punto debole del popolo s.». Da *sud*. 'Meridionale'

-ante di mestiere e condizione:
chitarrante, OO 33[2]: «avanza […] in mezzo ai chitarranti». Lo stesso che *chitarrista*
paonante, R 43[11]: «spavaldo e p.». Dal sic. *paùni* 'pavone'. 'Che si pavoneggia'
travagliante, R 118[24]: «bravi travaglianti». Dal sic. *ṭṛavagghïari* 'lavorare'

-are di relazione:
penisolare, R 131[11]: «città p.». Variante di *peninsulare*

-aro d'appartenenza:
stefanaro, NCC 157[16]: «la giara stefanara […] suona a ogni tocco». 'Di S. Stefano di Camastra'

-ato (=*-ale*):
nasato, R 68[11]: «un n. fischio». Lo stesso che *nasale*

-esco derivativo:
cuffiesco, SIM 16[10]: «torture, angeliche muffoliche cuffiesche». Da *cuffia del silenzio* 'antico strumento di tortura'

-ico d'appartenenza:
muffolico, SIM 16[10] (cfr. **cuffiesco**). Dal reg. *muffole* 'manette'

-ino alterativo e derivativo:
newtoncino, R 145[27]: «promettente, il n.». Dal cognome del fisico inglese Isaac Newton. 'Genietto'
pettorino, R 132[14]: «degli orecchi, del canale p.». Lo stesso che *pettorale*

-ivo di capacità, disposizione:
disfattivo, R 78[13]: «dolcemente d.». Da *disfatto* secondo il rapporto di *distrutto* a *distruttivo*

-olo alterativo:
fenicola, R 109[19]: «anatre, fenicole, calandre». Da *fenice* o *fenic(ottero)*

-*oso* di caratterizzazione e abbondanza:
gilepposo, FA 102[23]: «vino g.». Dal sic. *ggilippusu*. Lo stesso che *giulebboso* ‘dolciastro’

sdillinchioso, R 152[4]: «signore sdillinchiose»; NCC 49[27]: «— Vai, vai dalle troie di marmo, dalle sdillinchiose». Dal sic. *sdillinchiari* ‘commuoversi per tenerezza’. ‘Sdolcinato’, ‘lezioso’

vermoso, SIM 61[3]: «occhio tondo v.». Da *verme*

-*ume* collettivo-spregiativo:
ribaldume, SIM 111[14]: «L’Italia Una e Libera non tollera nel suo seno il r.»

sbirrume, NCC 169[27]: «— […] tutto lo s.»

stroppiume, OO 86[27]: «s., màcule, lordure». Da *stroppio* ‘storpio’

umidume, SIM 75[36]: «un tondo nero d’u.»

Se la compagine prevalentemente mimetica del parlato popolare non può non limitare il ricorso alle lingue classiche e moderne:

curòtrofo, OO 33[23]: «la curòtrofa, la madre possente». Dal gr. κουροτρόφος ‘che nutre, alleva figli, giovani’

eurialo, SIM 10[33]: «Siracusa bianca, euriala e petrosa». Così l’Autore: «*Eu*, *rao*, <h>*als*: luogo da cui si vede bene il mare» (V. Consolo, *La Sicilia passeggiata*, Torino, Nuova ERI, 1991, pp. 51-52)

lecana, R 38[9]: «coppe pissidi lecane». Dal gr.ληκάνη ‘vassoio’, ‘catino’

parfumo, NCC 25[16]: «il p. suadente». Adatt. del fr. *parfum* ‘profumo’

nonché l’utilizzo di basi arcaiche:

jasmino, SIM 119[10]: «le spalle a stelle di j.»; R 135[9]: «con buchè di rose e di j. in mano». Dall’ant. *iàsemin* o *iasmin* ‘gelsomino’

pifànio, R 24[20]: «la visione prima, virginia e pifània di Palermo». Dall’ant. (e dial.) *pifanìa* ‘epifania’, con accentazione greca (ἐπιφάνεια)

surtutto, R 40[1]: «— […] s. per nui»; NCC 25[12]: «La pomelia s.». Comp. dell’ant. *sur* ‘sopra’ e *tutto* (fr. *surtout*). ‘Soprattutto’

tramischio, cit.

il contingente delle invenzioni lessicali riconducibili al dialetto è proporzionalmente notevole. Oltre ai citati **affoco**, **attizzo**, **gilepposo**, **liconario**, **sciortinare**, **sdillinchioso** e **travagliante**:

scudilliere, NCC 104[16]: «gli scudillieri bisunti e incappucciati di sacco che trafficavano alla macina al torchio alla lumera al fosso». Dal cal. *scudillari* ‘rompere la schiena’

Conclude la rassegna un drappello di neologismi consistenti in minime variazioni morfologiche:

ammenciare, R 26[16]: «ricordo […] che in un istante s’ammencia». Lo stesso che *ammencire*

intestardarsi, FA 105[19]: «m’intestardo a scrivere»; SIM 76[14]: «— […] m’intestardo a dimorare qua». Lo stesso che *intestardirsi*

quantitate, R 127[5]: «in magna q.». O da *quantità* sul modello di *cittate* e sim. o direttamente dal lat. *quantitatem*

realitate, R 49[7]: «dalla finzione del teatro nella r. della vita». Cfr. **quantitate**

squallo, R 132[4]: «nel rosso pallido o s. in cui si presentava questa pietra». Da *squallido* (ad evitare omoteleuto con «pallido»)

virginio, R 24[20]: occhio tondo v.». ‘Virgineo’

Dialettalismi

*Prescindendo dalle voci contenute negli inserti dialogici interamente dialettali, il glossario accoglie 184 lemmi per un totale di 254 frequenze (54 in FA, 78 in SIM, 48 in R, 59 in NCC, 15 in OO), e precisamente: 1 calabresismo e 183 sicilianismi, di cui 59 non sottoposti ad alcuna modifica (segnalati dalla dicitura «sic.») e 124 («dal sic.») foneticamente italianizzati secondo criterî glottotecnici non sempre coerenti e persuasivi, gravando sul dettato l'ipoteca d'un impetuoso estremismo barocco. Cui saranno da attribuire sia le oscillazioni nel regime dei segnaccenti (*càscia / cascia, cianciàna / cianciana, gèbbia / gébbia / gebbia, nutrìco / nutrico, sipàla / sipala, trazzèra / trazzera, viòlo / violo*) sia, soprattutto, le flagranti discordanze procedurali in materia di adattamento: si noterà, ad esempio, come l'assimilazione progressiva tipica delle parlate centromeridionali sia sottoposta a normalizzazione in* blundo *(sic.* bblunnu*) e* smandare *(sic.* smannari*), ma non in* abbanniare*,* banneggiare *(rispettivamente dal sic.* bbannïari *e* abbannïari*, di identico significato),* ciònnolo *(sic.* ciùnnuli*); e come il suffisso meridionale intensivo-continuativo* -ïari *sia regolarmente vòlto in* -eggiare *nel caso di* banneggiare*, ma resti pressoché invariato in* abbanniare*,* fanghiare*,* lampiare*, ecc., a testimoniare la vocazione mimetica della lingua consoliana.*

abbanniare, SIM 114[12]: «il banditore abbanniò». Dal sic. *abbannïari* 'gettare il bando'.

accalarsi, FA 132[6]: «— Chi sta in faccia al mare, prima o poi si deve a., anche col pesce più meschino»; NCC 14[29]: «La regina col re solo s'accala». Dal sic. *accalàrisi* 'piegarsi'.

accansare, NCC 44[7]: «col traffico di merci, passeggeri, speravan d'a. qualche cosa». Dal sic. *accanzari* 'acquistare', 'ottenere', 'mettere da parte'.

acceppare, FA 53[16]: «Il sorvegliante glien'acceppò una». Dal sic. *accippari* 'assestare', 'mollare'.

accianza, R 15[17]: «quell'a. d'oro»; NCC 74[23]: «una mala a.». Sic. 'Occasione'.

addimorato, SIM 106[30]: «morti addimorati». Dal sic. *addimuratu* 'stantio'. 'Putrefatto'.

anciova, SIM 27[23]: «sàuri sgombri anciove». Sic. 'Acciuga'.

angarioso, OO 91[21]: «la soldataglia prepotente e angariosa». Dal sic. *angariusu* 'soverchiatore'.

armuaro, FA 56[8]: «l'a. e la buffetta»; **armuarro**, NCC 120[25]: «letto comò a.». Dal sic. *armuaru* o *armuarru* 'armadio'.

arraggiato, SIM 106[20]: «corvi […] arraggiati in cielo a volteggiare». Dal sic. *arraggiatu* 'arrabbiato'.

arrasso, FA 110[1]: «— […] a. di qua»; R 98[8]: «a. dalla Milano attiva». Dal sic. *arrassu* 'lontano'.

arrere, R 64[19]: «— […] l'ereditò dal padre suo, e così a.». Dal sic. *arreri* 'indietro'.

attassare, FA 36[33]: «Il muro era gelato, mi attassava»; NCC 60[21]: «restava ferma per lungo tempo come attassata». Dal sic. *attassari* 'gelare' 'far agghiacciare il sangue'.

attasso, NCC 42[8]: «nell'a. del cuore». Dal cal. *attassu* 'forte paura improvvisa'.

babbalèo, SIM 94[6]: «b., mammolino». Dal sic. *bbabbalèu* 'sciocco'.

babbaluci, SIM 29[13]: «asparagi finocchi b.». Sic. 'Chiocciola'.

babbìa, FA 37[8]: «pazzia, se non b.». Sic. 'Stupidità'.

baccaglio, NCC 14[26]: «frasi a parabola, a b.». Dal sic. *bbaccagghiu* 'gergo furbesco'.

baglio, SIM 32[31]: «vanelle, bagli e piani»; OO 134[12]: «i bagli, le torri merlate». Dal sic. *bagghiu* 'cortile di una casa'.

bajettone, R 127[14]: «saja di Bologna, b. d'Inghilterra». Dal sic. *baiettuni* 'panno da lutto'.

bàlico, SIM 60[17]: «leandro e b.»; R 9[4]: «gelsomino, b. e viola»; NCC 126[7]: «rose bàlichi giaggioli». Dal sic. *bbàlicu* (o *bbarcu*) 'violacciocca'.

banneggiare, FA 114[7]: «banneggiava un uomo con la carrettella». Dal sic. *bbannïari* 'gettare il bando' (cfr. **abbanniare**).

barbarisco, R 127[12]: «lana barbarisca». Dal sic. *bbarbariscu* 'barbaresco', detto di pecora o montone.

baviolo, FA 47[2]: «b. di merletto». Dal sic. *bbaviuòlu* 'bavaglino'.

beveratura, NCC 106[21]: «Oltre la b. di porta di Terra». Dal sic. *bbiviratura* ‘abbeveratoio’.

birritta, SIM 89[4]: «la b. calcata». Sic. ‘Copricapo di stoffa senza visiera’.

blundo, SIM 70[36]: «testa blunda». Dal sic. *bblunnu* ‘biondo’.

brogna, FA 33[15]: «suonavano le brogne a tutto fiato»; R 142[1]: «suonò la b.». Sic. ‘Buccina’.

buatta, FA 54[29]: «concerto di buatte e di gavette». Sic. ‘Scatola di latta per conserve alimentari’.

buffetta, FA 41[34]: «preparava la b.»; SIM 13[15]: «appoggiò le braccia sopra la b.»; R 63[26]: «sopra ’na b. dispose del formaggio»; NCC 13[13]: «i litri e le gazzose alle buffette». Sic. ‘Tavola da pranzo’, ‘tavolo rustico da cucina’.

burnìa, SIM 3[18]: «unguentarî alberelli scatole burnìe». Sic. ‘Vaso di terracotta’.

buzzonaglia, SIM 31[6]: «— […] ficazza, lattume e b.». Dal sic. *bbuzzunagghia* (*bbuzzinagghia*, *bbusunagghia*, *bbusunaglia*) ‘la carne del tonno vicina all’addome o alla lisca centrale, di colore scuro e qualità poco pregiata’.

cacocciola, FA 44[14]: «fece uno che pareva c. […] e ordinò agli altri di farsi di lato». Dal sic. *cacòcciula* ‘carciofo’; qui ‘capobanda’ (fig.).

cafiso, SIM 105[32]: «coffe cafisi botti barilotti»; NCC 104[7]: «i cafisi di vergine». Dal sic. *cafisu* ‘misura da olio’, ‘brocchetta’.

calacàusi, SIM 38[5]: «— […] un imbecille o c.». Sic. ‘Calabrache’.

calasìa, SIM 94[8]: «— […] presciutto tesoro c.». Sic. ‘Bellezza’. «Un giorno mi ha telefonato un dialettologo dell’Università di Catania e mi ha chiesto dove avessi preso la parola *calasìa* che nei vocabolari siciliani non esiste. Gli ho risposto: è semplice, viene dal greco *kalòs* che vuol dire bello. *Calasìa* significa bellezza, come si dice nella mia zona che è greco-bizantina» (V. Consolo, intervista con Sergio Buonadonna, «Repubblica», 12 giugno 2011). Il dialettologo era S. C. Trovato, che così nota: «Si tratta sicuramente di una parola del lessico familiare dello scrittore, che non ha riscontri lessicografici nel siciliano, né, in quanto non improbabile grecismo (> καλός + suff., probabilmente sul modello di γερουσία), nelle parlate della vicina Calabria» (*Italiano regionale, letteratura, traduzione. Pirandello, D’Arrigo, Consolo, Occhiato*, Enna, Euno Edizioni, 2011, p. 319).

càlia, NCC 127[17]: «andando per la c., per i gelati». Sic. ‘Ceci abbrustoliti’.

cangio (a), FA 22[15]: «— […] la maestra a c. dell’avvocato». Dal sic. *a cangiu* ‘in luogo di’.

caniglia, SIM 59[12]: «cenere e c.». Dal sic. *canigghia* ‘crusca’.

caporedina, R 28[2]: «l’altri dua di fora, uno a cavallo come c.». Dal sic. *capurrètina* ‘guida’, ‘mulattiere’.

carbàno, SIM 42[1]: «— Carbàni e montanari!». Dal sic. *carbànu* ‘zotico’.

carcarazza, SIM 107[3]: «corvi e carcarazze». Sic. ‘Gazza’, ‘cornacchia’.

carmiscìna, R 127[12]: «raso di Firenze, c., orbàci». Dal sic. *carmuscinu* ‘chermisino’. ‘Panno cremisi’.

carnezziere, SIM 29[10]: «lo c., il pescivendolo». Dal sic. *carnizzèri* ‘macellaio’.

carruggio, OO 72[14]: «carruggi, cortili». Dal sic. *carruggiu* ‘vicolo’.

càscia, SIM 105[30]: «ossa càscie crozze»; **cascia**, R 10[14]: «piansi a singulti, a scossoni della c.». Sic. ‘Cassa da morto’ nel primo caso, ‘petto’ (‘cassa toracica’) nel secondo.

casèna, R 64[15]: «— Qua, per intanto, nella mia c.». Sic. ‘Piccolo armadio a muro’.

cassariota, R 10[23]: «magàra, cassariota». Sic. ‘Donna di malaffare’.

catanonno, NCC 42[28]: «Saliba la catanonna». Sic. ‘Bisnonno’.

catarratto, R 120[5]: «vino d’inzòlia e c.». Dal sic. *catarrattu* ‘uva da mosto’.

cato, FA 3[25]: «correvo col c. alla fontana»; SIM 110[12]: «cati e lemmi»; R 32[1]: «nel concavo del c.»; NCC 38[3]: «l’immenso dio di tessere che invadeva il c. dentro la fortezza del suo Duomo». Sic. (e panmerid.). ‘Secchio’.

catoio, FA 68[23]: «la fila di catoi e magazzeni»; SIM 106[4]: «pozzo, sarcofago o c.»; NCC 5[19]: «spenti catoi melanconici»; OO 9[18]: «dammusi, catoi murati». Dal sic. *catuju* o *catoju* ‘stanza sotterranea o terrena’, ‘stambugio’.

catùso, SIM 118[11]: «pioggia di secoli che, cadendo a perpendicolo da c. grottesco, logorò le lettere». Dal sic. *catùsu* ‘grondaia’, ‘canaletta per lo sfogo delle acque piovane’.

cenisa, R 72[29]: «il crine sciolto o di c. sparso»; OO 41[27]: «si mutavano in carbone, c.». Dal sic. *cinisa* ‘carbonella’ (cfr. il nap. *cenisa* ‘cenere’). ‘Cenere’.

ceraolo, R 10[24]: «quella ceraola, quella vecchia bagascia». Dal sic. *ciràulu* ‘imbroglione’.

chianca, NCC 107[22]: «forni, chianche, saloni». Sic. ‘Macelleria’.

cianciana, FA 98[2]: «parte con un balzo tra lo scroscio di cianciane»; SIM 86[21]: «allegro tintinnar di ciancianelle»; **cianciàna**, R 16[8]: «col suono sordo delle lor cianciàne»; NCC 17[11]: «tintinnar di ciancianelle». Sic. ‘Sonaglio’.

cianciòlo, SIM 79[13]: «stendevano il c. sulla ghiaia». Dal sic. *cianciuòlu* ‘rete da pesca’.

ciarana, FA 114[32]: «i granchi e le ciarane». Dal sic. *ciranna* o *cirana* ‘rana’.

cicarone, SIM 119[18]: «scifi e cicaroni». Dal sic. *cicarùni* ‘tazzone’.

cinìsa, SIM 105[32]: «c., bragia e tizzi». Cfr. **cenisa**.

cinisia, FA 131[33]: «la brace accesa sotto la c.». Cfr. **cenisa**.

ciònnolo, FA 131[30]: «— Ciònnoli e muletti». Dal sic. *ciùnnuli* ‘ornamenti’.

cisca, R 63[25]: «le cische con il latte». Dal sic. *çisca* ‘secchia da mungere’.

criato, SIM 8[26]: «il c. era appena giunto». Dal sic. *criatu* ‘domestico’, ‘inserviente’.

crozza, FA 115[14]: «la c. bianca e gli ossi in croce»; SIM 105[31]: cfr. **càscia**. Sic. ‘Teschio’.

dammuso, FA 73[2]: «La conca s’appende nel d.»; NCC 32[1]: «alle gallerie sotterranee, ai dammusi murati»; OO 9[18]: cfr. **catoio**. Dal sic. *dammùsu* ‘stanza a pianterreno’.

fanghiare, NCC 156[8]: «È il momento dell’acqua e dell’impasto. Fanghìa principiando a caso». Dal sic. *fanghïari* ‘vangare’. ‘Mescolare con una pala’.

fangotto, NCC 155[23]: «Dal fango nasce ogni f.». Dal sic. *fangottu* ‘piatto di terracotta’.

fanniente (don), NCC 167[6]: «— sti don f.». Dal sic. *don fannenti* ‘fannullone’.

fardale, FA 92[26]: «le mani […] nascoste nel f.». Dal sic. *fardali* ‘grembiale’.

fezza, SIM 106[33]: «fezze, sughi, chiazze». Sic. ‘Feccia’.

fezzaro, NCC 104[9]: «l’olio d’inferno che prendevano i fezzari pel sapone». Dal sic. *fezzaru* ‘raccoglitore di feccia d’olio per farne sapone o combustibile da lampada’.

ficazza, SIM 31[5]: cfr. **buzzonaglia**. Sic. «Insaccato di carne di tonno tritata, salata e fortemente pepata» (S. C. Trovato, *Lessico settoriale, regionale e traduzione. A proposito del «Sorriso dell’ignoto marinaio» di Vincenzo Consolo*, Atti del Convegno su *L’Italia dei dialetti*, a cura di Gianna Marcato, Sappada\Plodn, 27 giugno-1 luglio 2007, Padova, Unipress, 2008, pp. 403-411). «La ficazza viene preparata con la parte del tonno che, dopo la sfilettatura, resta attaccata alla lisca. Separata con cura, la carne del tonno viene poi macinata e condita con sale e pepe, ed insaccata nel budello, proprio come un classico salame di carne. Dopo una pressatura che dura circa tre settimane, la ficazza di tonno viene messa ad asciugare in ambiente arieggiato» (http://www.divinocibo.it/cibo/301/ficazza-di-tonno/).

frascarolo, NCC 157[6]: «Giunge il f. dai boschi». Dal sic. *frascarolu* ‘chi raccoglie legna’.

garruso, SIM 94[12]: «— Garrusello e figlio di g. alletterato!»; NCC 129[18]: «— Che culo, ’sto g., ’sto fascista!». Dal sic. *garrùsu* ‘pederasta’, ‘mascalzone’.

gebbia, FA 28[19]: «Andammo fino alla g.»; R 88[19]: «la grande g. ove natavano pesci»; **gébbia**, NCC 13[4]: «i limi delle gébbie»; **gèbbia**, OO 24[21]: «Tra sènie e gèbbie». Sic. ‘Cisterna per conservare l’acqua d’irrigazione’.

gerbo, SIM 93[14]: «fiori gialli del ficodindia g.». Dal sic. *gerbu* ‘acerbo’, ‘non maturo’.

gilecco, NCC 58[18]: «il g. di fustagno». Dal sic. *ggileccu* ‘panciotto’.

giummara, R 101[16]: «il seccume di spighe e di giummare»; NCC 72[2]: «verde di ficodindia g. euforbia»; OO 41[27]: «le giummare dello Zingaro, gli eucalipti». Sic. ‘Foglia di cerfreglione’, ‘palma nana’, ‘agave’.

grevio, R 41[11]: «il prete g., untuoso». Dal sic. *greviu* ‘grave’, ‘pesante’, ‘antipatico’.

guaiana, SIM 92[15]: «cogliere la g. della fava». Dal sic. *vaiana* ‘baccello’.

guastella, SIM 28[26]: «la g. tonda smozzicata»; NCC 60[4:] «guastelle di pane». Dal sic. *guastedda* ‘specie di focaccia’.

guglielma, FA 14[31]: «tirò fuori il pettinino e si rifece la g.». Sic. ‘Ciuffo’.

immuscolarsi, NCC 77[6]: «s’immuscolò per tutto il corpo». Dal sic. *ammusculari* o *mmusculari* ‘aggrovigliarsi’, ‘attorcigliarsi’.

improsatura, FA 40[19]: «— Don Peppe, ostia, mi pare che qua l’i. ci pigliammo!». Dal sic. *mprusatura* ‘bidone’, ‘inganno’, ‘raggiro’.

intinagliare, R 131[29]: «perciavano, intinagliavano». Dal sic. *ntinagghiari* ‘attanagliare’.

intrezzarsi, NCC 135[13]: «Petro fumava nel letto della Piluchera con cui s’era intrezzato fortemente». Dal sic. *ntrizzari* ‘intrecciare’, ‘legare strettamente’.

jisso, SIM 118[36]: «le pareti […] levigate a malta, j.». Dal sic. *jissu* ‘gesso’.

lampiare, FA 79[27]: «lampiò un orologio d’oro». Dal sic. *lampïari* ‘lampeggiare’, ‘scintillare’.

làstima, SIM 42[34]: «— Scrive in particolare delle làstime e delle sofferenze». Sic. ‘Lamento’.

lastimare, SIM 88[4]: «— Animo, Sirna, finimmo il l.!». Dal sic. *lastimari* ‘lamentarsi’, ‘tribolare’.

lattume, SIM 31[6]: cfr. **buzzonaglia**. Dal sic. *lattùmi* ‘ghiandola seminale del tonno’.

lemmo, FA 63[9]: «i piatti dentro il l.»; SIM 9[32]: «piatti lemmi e mafaràte»; R 77[8]: «— […] un l. pieno d’acqua»; NCC 155[24]: «mafàra l. bòmbolo quartara». Dal sic. *lemmu* ‘catino’, ‘secchio’, ‘vaso di terracotta smaltata a forma di tronco di cono’.

liare, R 9[13]: «Lia che m’ha liato la vita». Dal sic. *lïari* ‘maturare’, ‘allegare’, ‘passare dallo stato di fiore a quello di frutto’; ma anche denominale da *(Rosa)lia*.

lippo, R 9[19]: «l. dell’alma mia»; OO 92[22]: «grommi, lippi». Dal sic. *lippu* ‘sporcizia’, ‘untume’.

luponario, FA 64[13]: «irruppe nella stanza come un l.»; R 19[15]: «balzai all’impiedi come un ossesso, un l.»; NCC 7[1]: «Di là della tonnara muoveva ora il l.». Dal sic. *lupunariu* ‘licantropo’.

mafàra, NCC 155[24]: cfr. **lemmo**. Sic. ‘Tappo’.

mafaràta, SIM 9[32]: cfr. **lemmo**. Sic. ‘Grande piatto concavo di terracotta smaltata’.

magàra, R 10[23]: cfr. **cassarioto**. Sic. ‘Megera’, ‘donna immorale’.

malannata, FA 32[27]: «scampati a sette malannate». Sic. ‘Anno di carestia, di cattivo raccolto’.

male catubbo, NCC 10[11]: «— […] ti salvi dal male mio c.». Dal sic. *mali catubbu* ‘mal caduco’.

marranzano, SIM 86[21]: «basso mormorar di marranzani». Dal sic. *marranzanu* ‘scacciapensieri’.

martorana (pasta), R 10[12]: «pasta m. fatta carne». Dal sic. *pasta* (o *frutta*) *marturana* ‘dolce di mandorla in forma di frutta varia, confezionato specialmente nel mese d’ottobre’.

mascarato, FA 90[7]: «mascarata di fuoco e di oro». Dal sic. *mascaratu* ‘persona vestita in maschera con colori vistosi’.

mascata, FA 11[2]: «pacche e mascate». Sic. ‘Schiaffo’.

massacanaglia, FA 4[32]: «La m. dei bastasi corre impazzita»; R 12[29]: «la m. poi in quel budello». Dal sic. *mazzacanàgghia* ‘orda’, ‘branco’.

matre, FA 79[8]: «patre e m.»; R 14[21]: «e la matrazza a dire». Dal sic. *maṭṛi* ‘madre’.

menna, FA 5[31]: «gonfiano le menne». Sic. (e panmerid.). ‘Mammella’.

mèusa, R 15[11]: «mèuse, arrosti di stigliole». Sic. ‘Milza’.

mozzone, SIM 107[36]: «quartarella o m.». Dal sic. *muzzuni* ‘brocca di terracotta dal collo mozzo’.

nascare, SIM 93[21]: «nascando in aria». Dal sic. *naschïari* ‘annusare’.

nipotanza, SIM 72[8]: «figlioli e nipotanze». Dal sic. *niputanza* ‘l’insieme dei nipoti’.

nucàtolo, SIM 19[7]: «biscotti […], nucàtoli». Dal sic. *nucàtulu* ‘dolce natalizio’.

nutrìco, SIM 8[31]: «— […] attaccato al petto come un n.?»; **nutrico**, NCC 87[23]: «come un n. che non si stacca dal latte nella poppa». Dal sic. *nuṭṛìcu* ‘lattante’.

ortilizio, SIM 15[26]: «produzioni ortilizie». Dal sic. *ortilìzziu* (*ortalìzziu*) ‘coltura ortiva’.

panaro, FA 136[30]: «i coglitori correvano col p.»; NCC 103[16]: «mettere nel p. le giarraffe». Sic. (e panmerid.). ‘Paniere’.

panzéra, FA 94[34]: «una larga cintura di cuoio come una p.». Sic. (e panmerid.). ‘Pancera’.

paràngolo, SIM 79[13]: «dipanavano il p.». Dal sic. *paràngulu* ‘attrezzo per la pesca’.

paranzo, R 124[17]: «il carraio ci procurò un p.». Dal sic. *paranzu* ‘tipo di imbarcazione’.

pastorìa, FA 106[3]: «un mostacciolo, poi na p.». Dal sic. *pasturìa* ‘pane pasquale con uova sode’.

patre, FA 79[8]: cfr. **matre**. Dal sic. *paṭṛi* ‘padre’.

perciare, SIM 80[11]: «l’orecchino di metallo che gli perciava il lobo»; R 131[29]: «polivano, perciavano»; NCC 139[22]: «il cielo perciato dalle stelle»; OO 88[21]: «La Mastra Rua era perciata da rocchi». Dal sic. *pirciari* ‘forare’.

piluchera, NCC 14[14]: «la vera p., da sempre di casa in casa a fare crocchie». Sic. ‘Parrucchiera a domicilio’.

pirrera, NCC 156[4]: «Va nella p., nei cunicoli». Sic. ‘Cava’, ‘pietraia’.

plaia, FA 29[34]: «— […] una saccoccia di rena asciutta dalla p.»; SIM 79[5]: «E s’udivano i rumori sulla p.». Sic. ‘Spiaggia’.

portiniere, FA 107[19]: «suora portiniera». Dal sic. *purtinèri* ‘portiere’, ‘guardiano’.

potìa, FA 133[5]: «la bevuta a la p.»; SIM 13[11]: «fermarsi a la p.»; NCC 136[4]: «davanti alla p.». Dal sic. *putìa* ‘osteria’.

prescialoro, FA 73[1]: «Primavera prescialora che non lascia di dire è cominciata». Dal sic. *prescialòru* ‘frettoloso’.

puranco, R 29[21]: «p. la famiglia di Fauno […] si è pietrificata». Dal sic. *puranchi* ‘anche’.

quartara, SIM 107[36]: cfr. **mozzone**; NCC 155[24]: cfr. **lemmo**. Sic. ‘Piccola brocca’.

ràbato, OO 129[4]: «di mercati, di ràbati». Dal sic. *rràbbatu* ‘sobborgo’.

rabisco, SIM 17[22]: «— […] marmi policromi, a mischio, r. e tramischio». Dal sic. *rrabbiscu* ‘arabesco’.

ràiso, SIM 10[34]: «Palermo rossa, ràisa, palmosa». Dal sic. *rràisi* ‘capo, chi comanda, dirige o guida’.

ringo (a), FA 75[12]: «si compra il fiore a r. sopra l’albero». Dal sic. *a rringu* ‘a occhio’. ‘Senza l’aiuto di strumenti di misura appositi’.

rizza, SIM 32[34]: «riparare rizzelle e nasse». Sic. ‘Rete da pesca’.

rizzo, FA 7[27]: «fanno la pelle rizza»; SIM 36[27]: «Nel porto fatto r. per il vento». Dal sic. *peddi rrizza* ‘pelle d’oca’ nel primo caso; ‘increspato’ nel secondo (in riferimento all’acqua del porto).

ròtola, R 69[3]: «rompendo la cagliata con la r.»; NCC 71[11]: «tra cazza r. fiscelle». Dal sic. *rròtula* ‘bastone con all’estremità inferiore un dischetto di legno, usato per frantumare la cagliata durante la lavorazione del formaggio’.

rua, R 133[29]: «passeggiare nella r.». Sic. *rua* ‘vicolo nel paese, rione, vicinato’.

santiare, SIM 87[26]: «sputi, lazzi, turco s.». Dal sic. *santïari* ‘bestemmiare’.

santione, FA 34[8]: «Ma era un’abitudine, come i santioni»; SIM 105[10]: «e tiravano innanti a santioni». Dal sic. *santiùni* ‘bestemmia’.

sardisco, SIM 66[35]: «ragli di s.». Dal sic. *sardìscu* ‘asino sardo’.

scapozzatore, OO 138[9]: «scapozzatori di gamberi». Dal sic. *scapuzzatùri* ‘chi leva la testa ai pesci’.

scattìo, FA 124[29]: «Nello s. del caldo delle due». Dal sic. *scattìu* ‘l’ora più assolata’.

scecco, SIM 104[33]: «scecchi in groppa»; R 13[19]: «— […] carico come uno s. di Pantelleria». Dal sic. *sceccu* ‘asino’.

sciamarra, SIM 85[4]: «dava forte con la sua s., un colpo dietro l’altro». Sic. (e panmerid.). ‘Piccone’, ‘vanga’.

sciarmère, R 53[17]: «sciarmèri e questuanti». Sic. ‘Mago’.

sciume, R 47[2]: «sciumi trasparenti». Dal sic. *çiumi* ‘fiume’.

scognito, R 96[14]: «— […] strade scognite, imbattute»; NCC 155[14]: «Altra gente scognita». Dal sic. *scògnitu* ‘sconosciuto’.

scotolare, NCC 57[1]: «un colpo secco di mortaro che scotolò la terra». Dal sic. (e panmerid.) *scutulari* ‘scuotere’.

scrèpia, R 137[17]: «roselline della s.»; NCC 120[5]: «la s. e la menta». Sic. ‘Fior di cera (pianta rampicante delle Asclepiadacee)’.

sènia, SIM 85[28]: «cigolar di secchia della s.»; NCC 38[25]: «Terra. Pietra. S.»; OO 24[21]: cfr. **gèbbia**. Sic. ‘Specie di noria’.

sgrigna, FA 56[20]: «tirava sgrigne soffocate». Sic. ‘Ghigno’, ‘ringhio’.

sipàla, SIM 93[14]: «faceva capolino una s.»; **sipala**, NCC 46[24]: «il muro la torre le sipale». Sic. ‘Siepe’.

smandare, FA 6[17]: «smandò quei due a casa». Dal sic. *smannari* ‘allontanare’.

smorfiarsi, FA 104[21]: «Smorfiandosi tutta sulle scarpe alte». Dal sic. *smurfiàrisi* ‘fare smorfie’, ‘gongolare’, ‘fare lo smorfioso’.

solità, SIM 67[24]: «— S. e privazioni gli hanno fottuto la ragione». Dal sic. *sulità* ‘solitudine’.

sosizza, R 95[1]: «sosizze, fellata, soppressata». Sic. ‘Salsiccia’.

spanto, FA 98[7]: «non c’era s. poi che s’affacciava». Dal sic. *spantu* ‘spavento’.

spetittato, SIM 43[27]: «s., non ha voglia di niente». Dal sic. *spitittàtu* ‘inappetente’.

sticchio, SIM 59[10]: «per paura di s. romito e santo». Dal sic. *stìcchiu* ‘vulva’.

stracangiare, FA 22[2]: «tutto stracangiato»; SIM 62[19]: «— Ha stracangiato l’acqua nell’aceto!»; NCC 78[22]: «si ritrovava stracangiato». Dal sic. *ṣṭṛacangiari* (*ṣṭṛacanciari*) ‘trasformare’.

tabuto, FA 21[27]: «Tano era vicino al t.»; SIM 64[34]: «un t. di tavole bianche». Dal sic. *tabbùtu* ‘cassa da morto’.

tallarida, SIM 64[31]: «volo di tallaride tra colonne». Dal sic. *taddarìta* ‘pipistrello’.

tangeloso, NCC 135[4]: «tempo t. dell’infanzia». Dal sic. *tangilùsu* ‘fragile’, ‘delicato’.

tannura, NCC 106[17]: «sventagliava nel buco della t.». Sic. ‘Fornello simile a un *barbecue’*.

taratuffolo, NCC 60[3]: «funghi taratuffoli». Dal sic. *taratùffulu* ‘tartufo’.

tarderita, NCC 47[4]: «volo avvolgente delle tarderite». Variante di **tallarida.**

timpa, SIM 92[13]: «deviavano ogni tanto s’una t.». Sic. ‘Erta scoscesa’.

tinchitè (a), R 151[13]: «cibarie sopraffine a t.». Sic. ‘A profusione’, ‘senza limite’.

tomazzo, SIM 85[7]: «pane t. e acqua»; NCC 71[17]: «un pane duro e un pezzo di t.». Dal sic. *tumazzu* ‘formaggio’.

travagliare, FA 129[2]: «— […] se ne vanno a t.». Dal sic. *ṭṛavagghïari* ‘lavorare’.

trazzèra, SIM 62[31]: «— Sulla t. ebbe la visione»; **trazzera**, NCC 164[17]: «discese alla t.»; OO 51[4]: «vanno per viottole, trazzere». Sic. ‘Sentiero campestre’.

trìscia, R 109[14]: «poseidonie e trìscie». Sic. ‘Alga’.

truscia, SIM 87[7]: «raccolse la t.». Sic. ‘Fagotto’, ‘pacco con la colazione’.

tuma, R 63[27]: «una forma di t. o fresco pecorino». Sic. ‘Cacio fresco non salato’.

vèrtola, NCC 58[21]: «mise nelle vèrtole […] i caciocavalli». Sic. (e panmerid.). ‘Bisaccia’.

viòlo, SIM 87[8]: «a precipizio giù per il v.»; **violo**, NCC 10[13]: «il v. che saliva serpeggiando»; OO 92[16]: «Scese la brigata per il v.». Dal sic. *viòlu* ‘viottolo’.

vròccolo, NCC 119[7]: «cardi vròccoli finocchi». Dal sic. *vruòcculu* ‘broccolo’, ‘cavolfiore’.

zàccano, NCC 57[18]: «in cima agli spuntoni del recinto dello z.». Dal sic. *zàccanu* ‘luogo dove si ricoverano le bestie’.

zafarano, R 95[6]: «odor di z.». Dal sic. *zafaranu* ‘zafferano’.

zammara, FA 59[34]: «buttarsi dietro un piede di z.». Dal sic. *zzammàra* ‘foglia della palma nana’.

zammù, SIM 13[13]: «una spruzzatina di z.»; NCC 13[19]: «acqua e z.». Sic. ‘Anice’.
zotta, SIM 81[18]: «con schiocchi in aria di z.»; R 16[6]: «schioccò pigro la z.». Sic. ‘Sferza’.

Viola Bianchi

Un centro di ricerca filologica

1. Un «Osservatorio sulle Edizioni Critiche»

All'interno del Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici dell'Università degli Studi di Milano è stato avviato (come ricerca del dipartimento da sviluppare in prospettiva in un'attività stabilizzata) il progetto «Osservatorio sulle edizioni critiche» (OEC), che si prefigge uno scopo di monitoraggio e orientamento nel panorama degli studi filologici italiani ed internazionali. Il progetto è stato elaborato da un gruppo di docenti e presentato alla comunità scientifica in occasione dell'undicesimo ciclo di *Prassi Ecdotiche*,[1] in un seminario tenutosi il 13 settembre 2017 presso l'Università degli Studi di Milano.[2] L'obiettivo dell'incontro era quello di mettere a punto una strategia operativa di coordinamento tra gli studiosi, chiamati ad esprimere osservazioni in merito al progetto, nei suoi aspetti teorici e di attuazione.
La finalità dell'«Osservatorio» è quella di fornire agli utenti uno strumento utile ad orientarsi in maniera più efficace nell'alta quantità di materiali che caratterizza oggi il mondo degli studi ecdotici e letterari; un incremento - notano gli iniziatori di OEC - motivato da istanze pratiche e sociali o più strettamente scientifiche: «maggiore accessibilità dei materiali di biblioteca e d'archivio; grande rapidità nella composizione e pubblicazione di articoli e monografie; incremento numerico degli studiosi e [...] degli scambi di informazioni interpersonali; urgenza di pubblicazione ai fini di progressioni di carriera; [...] possibilità di sperimentare nuove vie per l'indagine del testo e la sua rappresentazione».[3] Tale ipertrofia, non accompagnata da una riflessione teorica consapevole, rischia di livellare i contributi più seri e quelli meno accreditati, producendo perdite di tempo per gli studiosi e importanti rischi di abbaglio per i meno esperti. In particolare, l'aumento del numero delle edizioni di testi in circolazione, rende spesso difficile discernere quelle propriamente scientifiche, basate cioè su criteri chiari e verificabili, da quelle filologicamente inattendibili e quindi inadeguate a rivestire l'importante ruolo di servizio che le edizioni critiche sono chiamate a svolgere nell'ambito degli studi umanistici. Se,

[1] Si tratta dei cicli di seminari in onore di Giovanni Orlandi, avviati nel 2008 all'Università degli Studi di Milano e promossi all'interno del Dipartimento di studi letterari, filologici e linguistici.
[2] Si può leggere il progetto in A. Cadioli, P. Chiesa, W. Spaggiari, S. Martinelli Tempesta, R. Tagliani*, Osservatorio sulle edizioni critiche*, in «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria»*,* 3 (2018), web: https://riviste.unimi.it/index.php/PEML/article/view/9321/8817, pp. 445-45. Qui anche la cronaca del seminario: *Per un «Osservatorio sulle edizioni critiche». Cronaca del seminario del 13 settembre 2017* (https://riviste.unimi.it/index.php/PEML/article/view/9272/8766). Oltre agli estensori del progetto, il gruppo di ricerca comprende attualmente anche Paolo Borsa, Virna Brigatti, Massimiliano Gaggero, Rossana Guglielmetti e Giulia Ravera.
[3] A. Cadioli, P. Chiesa, W. Spaggiari, S. Martinelli Tempesta, R. Tagliani, *Osservatorio sulle edizioni critiche,* cit., p. 445.

infatti, lo scopo di un'edizione ben fatta è quello di fornire un testo affidabile a un pubblico costituito per lo più da esperti, è anche vero che essa costituisce «uno strumento primario a tutti coloro - storici della letteratura, del pensiero, della società e della cultura, linguisti, critici ecc. - che si avvicinano al testo per un'indagine di secondo livello».[4] Essa sta alla base di studi culturalmente diversificati, ma quasi sempre inseriti in un orizzonte di ricezione più ampio rispetto ai soli specialisti del settore, trattandosi per lo più di commenti, traduzioni, antologie per le scuole o altro materiale divulgativo. Nel corso del seminario del settembre 2017, Paolo Trovato definì «occasioni perdute» quelle edizioni «totalmente sbagliate, non adeguatamente progettate e nemmeno portate a termine» che, inserite in un mercato editoriale sempre meno controllato, rischiano di rimanere, anche per molti anni, fuorvianti - e spesso purtroppo esclusivi - riferimenti.
Possono essere caratterizzate da scarsa attendibilità anche le cosiddette *scholarly editions*, i cui criteri filologici sono a volte inadeguati o non sufficientemente descritti. Ad esse si rifanno le sempre più numerose *digital scholarly editions*, inserite in piattaforme digitali consultabili anche gratuitamente. Il «lettore Google» - così Paola Italia[5] definisce l'utente che cerca *online* testi da scaricare e leggere liberamente - difficilmente distingue un buon oggetto di studio dal «parafilologismo»[6] di alcune edizioni totalmente inaffidabili.
Gli sviluppi tecnologici dell'ultimo trentennio hanno inoltre permesso una digitalizzazione di massa dei testi, fenomeno descritto da Michelangelo Zaccarello in un contributo accolto nel numero 3 (2018) di «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria» e disponibile online:[7] lontana dalle prassi filologiche tradizionali, tale archiviazione è volta a «pratiche di lettura o di ricerca più generali e non necessariamente 'scientifiche'».[8] Essa è condotta il più delle volte con l'ausilio di *software* di riconoscimento ottico dei caratteri grafici, con ampi margini di errore.[9] L'utenza è troppo spesso inconsapevole, per scarsa sensibilità filologica e disinformazione, del fatto che simili risorse - utilizzate per lo più a fini di studio scolastico, ma a volte anche universitario - siano troppo spesso corrotte e basate su edizioni vetuste, non più soggette a diritto d'autore.
In un simile frangente, OEC si propone di incentivare la riflessione teorica come schermo di fronte all'alta ed indifferenziata quantità di materiali a disposizione: un incisivo titolo di Giulia Raboni, *Filologismo e bulimia*,[10] fu ripreso da Alberto Cadioli durante il già segnalato seminario sull'«Osservatorio», per far emergere il

[4] Ivi, p. 443.
[5] P. Italia, *Il lettore Google,* in «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», 1(2016), web: https://riviste.unimi.it/index.php/PEML/article/view/6971/6869, pp. 13-26.
[6] Ivi, p. 22.
[7] All'indirizzo: https://riviste.unimi.it/index.php/PEML/article/view/9491/8978.
[8] Ivi.
[9] Soprattutto, sottolinea Zaccarello, in presenza di carte danneggiate, caratteri di stampa anomali, grafie o forme arcaiche (spesso ricondotte automaticamente agli usi moderni sulla base di dizionari integrati ai programmi informatici utilizzati). A tal proposito si veda M. Zaccarello, *L'edizione critica del testo letterario. Primo corso di filologia italiana,* Milano, Mondadori Education, 2017, pp. 154-155.
[10] G. Raboni, *Filologismo e bulimia. Note sulle edizioni dei carteggi contemporanei (di Sereni in particolare),* in *Editori e filologi*, a cura di P. Italia e G. Pinotti, Roma, Bulzoni, 2014.

rischio di una non-scelta che, una volta compiuta, porta alla perdita di autorevolezza dello studioso - non più garante di una prassi risolutiva e ben definita - e, conseguentemente, della stessa scientificità dell'edizione.
Per una testualità che possa rimanere consapevole, il progetto dell'«Osservatorio» intende rilanciare la recensione come strumento di presentazione delle edizioni che «mirano a proporre al lettore un testo affidabile, costituito con parametri scientifici e introdotto/commentato con criteri scientifici».[11] Ciò consente di includere nell'attività di monitoraggio prodotti di qualsiasi genere, epoca e lingua, in una prospettiva interdisciplinare e internazionale che, da un lato costituisce il punto di forza di un progetto che crede che «lo sforzo di uniformare il linguaggio di comunicazione sia molto minore del vantaggio che si trae dal confronto di esperienze»;[12] dall'altro si pone come una scommessa difficile proprio per le irriducibili specificità di prassi e linguaggi. Ciò emerge a partire dalla definizione stessa del campo d'indagine, volutamente molto ampia in questa prima fase dei lavori per non rischiare l'esclusione prematura di edizioni che potrebbero invece rivelarsi interessanti oggetti di studio. Per quanto riguarda il supporto digitale, nonostante la sua peculiarità, esso non viene considerato dagli autori parametro sufficiente a differenziare un settore a sé stante: anche le edizioni online saranno quindi prese in considerazione, con uno sguardo più attento agli aspetti informatici.[13]
La riabilitazione della recensione costituisce la seconda sfida del progetto: tale tipologia di pubblicazione versa oggi in uno stato di trascuratezza, dovuto a fattori quali «la scarsa o nulla valorizzazione di questo genere di contributo nella fiscalità della valutazione universitaria; la grande massa di nuove edizioni prodotte, che rende difficile selezionare quelle su cui porre l'attenzione, se non attraverso procedimenti casuali; le convenienze accademiche, che rendono sconsigliabile formulare giudizi negativi, come pure talvolta sarebbe necessario; il peso tecnico, per le riviste settoriali, di gestire il carico delle recensioni, che richiede un servizio di invio di volumi».[14]
La nozione stessa di recensione sollevò, già durante il dibattito successivo alla presentazione del progetto, ampi interrogativi non solo in merito agli aspetti pratici della sua stesura, ma anche riguardo alle difficoltà intrinseche ad un genere che, se da un lato potrebbe apparire come strumento utile a sviluppare il senso critico dei più giovani, dall'altro richiede una competenza altissima per fornire le argomentazioni necessarie a vagliare in maniera onesta e proficua il lavoro di uno studioso specializzato. In quest'ottica appare ancora più problematica la svalutazione accademica di un prodotto che richiede un'elaborazione dispendiosa in termini di tempo ed impegno e che dunque risulta poco allentante per coloro che disporrebbero

[11] A. Cadioli, P. Chiesa, W. Spaggiari, S. Martinelli Tempesta, R. Tagliani, *Osservatorio sulle edizioni critiche,* cit., p. 450.
[12] Ivi. p. 447.
[13] Più lontani dal campo di indagine sono invece i prodotti della *mass digitalization* di cui parla il già citato Michelangelo Zaccarello, che, infatti, auspica la nascita di un secondo «Osservatorio» a Bologna: l'esperienza sarebbe da condurre sull'esempio di quella milanese, ma questo progetto potrebbe essere esplicitamente rivolto alle forme di pubblicazione digitale finalizzate alla libera ricerca e alla consultazione non - o non soltanto - scientifica.
[14] Ivi. pp. 445-446.

dell'autorità e della competenza necessarie a realizzarlo. OEC cerca tuttavia di avviare un tipo di indagine che si discosti dalla recensione tradizionale, tendenzialmente improntata su un'analisi individuale mirata a mettere in luce pregi e difetti del singolo contributo: lo scopo dovrà essere invece quello di evidenziare i criteri delle edizioni, al fine di monitorare - e non valutare - le prassi e il linguaggio dell'ecdotica contemporanea. Ciò non esclude la possibilità di esprimere giudizi di coerenza o incoerenza riguardo le scelte compiute dagli editori, perché - lungi dal porre etichette troppo rigide - resta imprescindibile la necessità di orientare l'utenza, specializzata e non, nel complesso panorama sopra delineato, contribuendo anche ad una educazione testuale oggi più che mai auspicabile, sebbene trascurata. La soluzione proposta dall'«Osservatorio» è quella di un testo che fornisca un nucleo di informazioni indispensabili al lettore per comprendere fisionomia e criteri dell'edizione in esame, rendendo esplicita l'attitudine degli stessi editori «nelle loro dichiarazioni metodologiche e programmatiche, nella sistematicità con cui i principi dichiarati sono poi applicati, nella trasparenza con cui i dati filologici sono presentati (e dunque nella verificabilità dei risultati). Si metterà in luce inoltre il linguaggio 'tecnico' utilizzato nell'edizione, individuando un vocabolario della disciplina che non parta da una definizione normativa, ma dall'effettivo utilizzo dei termini in un contesto filologico».[15] Toccati i nodi fondamentali, il recensore sarà poi libero di redigere uno scritto più o meno elaborato (potendo strutturare il proprio contributo sottoforma di testo discorsivo o di scheda per punti) e potrà scegliere in autonomia il livello di approfondimento, l'ordine con cui fornire le informazioni e l'approccio maggiormente valutativo o descrittivo all'edizione. I fautori del progetto sottolineano in più luoghi l'importanza di evitare eccessive rigidità nell'impostazione e nei contenuti della recensione, al fine di propiziare il confronto e il dialogo, anziché ingabbiare gli estensori entro schemi eccessivamente limitanti.

Nella pratica, l'«Osservatorio» si propone di raccogliere e indicizzare - nel sito dedicato al progetto e disponibile all'indirizzo http://sites.unimi.it/oec - tutte le schede o recensioni che man mano saranno inviate, rese facilmente interrogabili per l'utenza attraverso i filtri di ricerca (nello specifico: 'ricerca libera', 'titolo', 'autore', 'ambito cronologico', 'ambito linguistico', 'tipologia di trasmissione', 'titolo di edizione', 'tipologia di edizione', 'anno di pubblicazione' e 'parola chiave'). La pubblicazione della scheda online non sarà inoltre esclusiva: la divulgazione dei contributi in altre sedi (come le riviste specializzate) non è solo possibile, ma anzi auspicata dal gruppo di ricerca preposto al progetto. In questo modo la piattaforma di OEC fornirà agli studiosi il servizio di monitoraggio interdisciplinare relativo esclusivamente alle edizioni, mentre le riviste specializzate resteranno la sede delle ricerche mirate degli specialisti di un determinato settore, in cui continuare a consultare materiale recensivo sulle pubblicazioni, edizioni e non, più recenti delle singole discipline.

Il sito web dell'«Osservatorio» è già in funzione e permette di consultare i primi contributi accolti e raccogliere altre informazioni sull'iniziativa a tutti coloro che

[15] Ivi. p. 446.

intendono prenderne parte o cominciare ad usufruirne. Nella *home page* sono immediatamente visibili le anteprime delle ultime recensioni indicizzate e quelle delle notizie, ossia le comunicazioni relative a iniziative, convegni e seminari di interesse nei i vari settori disciplinari legati all'«Osservatorio». Gli utenti potranno essere così costantemente aggiornati non solo in merito allo sviluppo del progetto, ma anche in relazione agli eventi e alle principali iniziative organizzate nei vari ambiti degli studi letterari e filologici, al fine di incentivare l'informazione e il coinvolgimento anche in una prospettiva più ampia del singolo campo di studio. La sezione «Chi siamo» presenta invece i membri del gruppo di ricerca e il comitato scientifico, fornendo inoltre i contatti dell'«Osservatorio» (e-mail e indirizzo postale). Alla voce «Il progetto» è possibile consultare l'articolo di presentazione e scaricarne una versione pdf stampabile.[16] È inoltre presente una sezione chiamata «Guida alla consultazione», che spiega dettagliatamente il funzionamento del sistema di indicizzazione in cui vengono inserite le recensioni: dai filtri di ricerca disponibili, alla distinzione tra la «scheda sintetica» (contenente le informazioni bibliografiche dell'opera edita e dell'edizione stessa)[17] e la «scheda completa», anch'essa scaricabile in pdf. Due sezioni specifiche sono dedicate alle «Schede» e alle «Notizie», presentate in anteprima nella schermata iniziale.
Resta aperto l'invito, rivolto a chiunque trovi condivisibili finalità e metodi dell' «Osservatorio», ad inviare recensioni o schede[18] - inedite o già pubblicate altrove - e continuare ad esprimere suggerimenti o perplessità, utili alla messa a punto in itinere del progetto.

2. «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria»: la rivista online e i suoi *Quaderni*

L'esperienza di «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria» (PEML) ha preso avvio nel 2016 dall'esigenza di una riflessione teorica che riguardi la trasmissione dei testi nel periodo compreso tra la fine del Settecento e l'età contemporanea, caratterizzato dal progressivo consolidarsi di nuove modalità di creazione, produzione, pubblicazione e fruizione dei testi letterari, le quali coinvolgono in processi tra loro strettamente intrecciati le volontà degli autori e le scelte compiute dagli editori.
Le nuove poetiche e prassi ecdotiche della modernità hanno suscitato dibattiti metodologici e critici, e sono oggetto specifico delle pagine di PEML, che «pone al centro dei propri interessi l'approfondimento degli studi sulle modalità di edizione dei testi, e, in riferimento a queste ultime, attraverso gli strumenti della filologia dei testi a stampa e della filologia d'autore, delle questione inerenti le fasi della scrittura,

[16] Si tratta del già citato articolo A. Cadioli, P. Chiesa, W. Spaggiari, S. Martinelli Tempesta, R. Tagliani, *Osservatorio sulle edizioni critiche*, cit.
[17] Nello specifico: autore dell'opera, titolo dell'opera, ambito cronologico, ambito linguistico, tipo di trasmissione, titolo dell'edizione, curatore dell'edizione, tipo di edizione, sede di pubblicazione, anno di pubblicazione, lingua di pubblicazione, dati bibliografici completi, autore della recensione, tipologia del contenuto, dati bibliografici della recensione, informazioni aggiuntive.
[18] Da inviare all'indirizzo: oec@unimi.it.

degli autografi e i loro diversi stati testuali, la prima stampa e le successive, le scelte degli autori, le decisioni degli editori, le postille di lettura, per dare un indicativo sommario di possibili argomenti».[19] La rilevanza di un simile campo d'indagine viene del resto già messa in risalto fin dal 2008, quando furono avviati, nel Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici dell'Università degli Studi di Milano, i cicli di incontri seminariali di *Prassi ecdotiche.* A partire da tali esperienze, il direttore, Alberto Cadioli, ed il responsabile editoriale, Virna Brigatti, hanno messo a punto la versione online della rivista - giunta oggi al quarto numero - che viene ospitata su una piattaforma *Open Access* (http://riviste.unimi.it/index.php/PEML/index) e accoglie riflessioni, dibattiti ed esperienze degli studiosi che si muovono negli ambiti d'interesse sopra indicati. L'invito del team editoriale[20] - rivolto anche ai giovani e a coloro che, pur non lavorando nell'ambiente strettamente accademico, sono studiosi di edizioni e di carte d'autore - è quello di contribuire alla crescita delle occasioni di scambio e confronto, con l'opportunità di «pubblicare senza il limite delle scadenze dei periodici tradizionali e grazie alla possibilità di aprire possibili dibattiti in tempo pressoché reale».[21] PEML propone infatti annualmente un tema, attorno al quale sviluppare un ampio dibattito senza il vincolo di un indice chiuso e stabilito a priori, ma con la possibilità di una sua definizione in itinere, sulla base dei contributi via via sollecitati dalla redazione o ad essa pervenuti.[22]

Il sito online di «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria» consente fin dalla schermata iniziale di muoversi liberamente tra i contenuti della rivista, compiendo ricerche mirate per parola-chiave nei campi «autore», «titolo», «*abstract*», «termini di indicizzazione» e «*full text*». È presente inoltre un elenco di «*Keywords*» frequenti, che rimandano ai luoghi in cui esse compaiono.

Dalla sezione «Archivio» è possibile accedere agli indici dei numeri già chiusi: ciò permette di avere una rapida visione d'insieme delle varie parti che compongono i fascicoli ed accedere alle versioni pdf dei singoli contributi. Ciascun numero presenta una parte monografica (che riunisce gli scritti pertinenti alla tematica annuale della rivista); uno spazio dedicato a «Saggi e accertamenti testuali» (in cui confluiscono contributi di natura filologica o critica relativi ai testi della modernità letteraria) e una sezione di «Convegni e incontri aperti» (in cui sono accolte gli interventi tenuti dagli studiosi durante seminari, convegni o giornate di studio che non prevedono la raccolta degli atti). È inoltre presente un settore dedicato a «Rassegne e cronache», per accogliere le recensioni di volumi o saggi di recente pubblicazione, inerenti la riflessione teorica sulle moderne prassi ecdotiche o relativi a specifici casi di studio. In questa sezione vengono inoltre presentati, tramite rassegna, i numeri di altre riviste

[19] Redazione di PEML, *Editoriale* in «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», 1(2016), web: https://riviste.unimi.it/index.php/PEML/article/view/7132.

[20] Gli altri membri del team editoriale sono, attualmente, i redattori Stefania Baragetti, Claudia Bonsi, Maria Rita Mastropaolo, Giulia Ravera, Maria Villano e Monica Zanardo. Il comitato scientifico è composto da Christian Del Vento, Paolo D'Iorio, Bruno Falcetto, Giuseppe Frasso, Maria Antonietta Grignani, Paola Italia, Giulia Raboni, Carla Riccardi, Niccolò Scaffai, William Spaggiari e Paolo Squillacioti.

[21] Redazione di PEML, *Editoriale*, cit.

[22] Eventuali contributi (saggi, accertamenti testuali, rassegne o cronache) che si intenderanno proporre dovranno essere inviati, via e-mail e in formato *Word*, al direttore della rivista Alberto Cadioli (alberto.cadioli@unimi.it) e al responsabile editoriale Virna Brigatti (virna.brigatti@unimi.it).

in dialogo con PEML («Autografo», «Ecdotica» e «Genesis») e le cronache di giornate seminariali o di convegni i cui contenuti rientrano nel campo di indagine della rivista. Altra utile iniziativa - presente per il momento in calce ai numeri 1(2016) e 2(2017) - è quella dell'«Archivio tesi», che mira ad essere una raccolta aggiornata dei titoli delle tesi triennali, magistrali e di dottorato negli ambiti della filologia d'autore e dei testi a stampa, discusse in vari atenei italiani.
Nel sito della rivista è presente anche la sezione «Avvisi», in cui vengono pubblicate le comunicazioni relative a incontri, giornate di studio, convegni e seminari d'interesse tenuti in tutta Italia, al fine di incoraggiare la partecipazione di studiosi e appassionati.[23]
La piattaforma *Open Access* di PEML consente infine di effettuare una registrazione ed iscriversi al servizio di notifica della rivista: in questo modo si riceverà via e-mail l'indice di ciascuna uscita e si resterà aggiornati sulle principali iniziative.
Fin dalla chiusura[24] del primo numero, nel 2016, si è deciso di fissare su carta stampata le principali sezioni di PEML, al fine di soddisfare il bisogno - manifestato da molti - di un supporto più tradizionale, e per dare alla rivista una collocazione anche bibliografica, incrementandone così la ricezione nel panorama degli studi filologici. Ha in questo modo preso avvio l'esperienza dei volumi miscellanei intitolati *Quaderni di «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria»*, editi da Ledizioni ed ospitati nella collana «Consonanze» del Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici dell'Università degli Studi di Milano (https://www.ledizioni.it/collane/letteratura/prassi-ecdotiche-della-modernita-letteraria/).
I volumi cartacei offrono alla lettura la sezione monografica, quella dedicata ai saggi e agli accertamenti testuali, oltre agli interventi tenuti ai convegni e agli incontri che non prevedono atti.
Il primo numero si apre con una parte dedicata al Seminario di *Prassi Ecdotiche* del 2015. Il pomeriggio di studi, introdotto da Alfonso D'Agostino e coordinato da Alberto Cadioli, si tenne infatti il 21 ottobre 2015 presso la Sala Napoleonica di Palazzo Greppi a Milano, per approfondire il tema *Quale lettore per quale edizione?*. La prima sezione raccoglie le riflessioni dei tre relatori invitati, maturate a partire dal proprio intervento e dal proficuo dialogo aperto in seguito al seminario: sono presenti i saggi di Giulia Raboni,[25] Paola Italia[26] e Paolo Squillacioti.[27] Sempre dedicata al seminario è la sezione «Intorno al seminario: commenti e riflessioni», in cui

[23] A tal proposito, particolarmente attiva è anche la pagina *facebook* di PEML (https://www.facebook.com/PrassiEcdotiche.ML/), canale di divulgazione meno formale, rivolto soprattutto ai più giovani e costantemente aggiornato non soltanto sulle iniziative della rivista e i suoi contenuti, ma anche in merito agli eventi, le pubblicazioni e le altre occasioni di dialogo inerenti gli studi filologici e letterari, i cui interlocutori potrebbero incrementarsi grazie alla risonanza del *social network*.
[24] Per chiusura del numero online si intende la messa a punto dell'indice e di una numerazione progressiva di pagine non più modificabile, effettuata alla fine del mese di ottobre.
[25] G. Raboni, *E quale lettore per quale edizione*?, in «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», 1(2016), web: https://riviste.unimi.it/index.php/PEML/article/view/6966/6864, pp. 3-11. Gli altri contributi del primo numero saranno citati solo attraverso il nome dell'autore, il titolo e il numero delle pagine corrispondenti. Si rimanda per tutti all'indirizzo web dell'indice di PEML 1(2016): https://riviste.unimi.it/index.php/PEML/issue/view/908.
[26] P. Italia, *Il lettore Google,* ivi, pp. 13-26.
[27] P. Squillacioti, *L'edizione di Sciascia, i suoi lettori*, ivi, pp. 27-41.

confluiscono i saggi di Isabella Grisanti[28] e Virna Brigatti[29], incentrati anch'essi sulla filologia e la redazione editoriale. Dedicati ad esperienze ecdotiche più specifiche sono invece i contributi raccolti in «Saggi e accertamenti testuali», tra i quali si possono ricordare i due scritti di Giovanni Biancardi - dedicati alla *Bassvilliana* di Vincenzo Monti e all'ode pariniana *A Silvia* -[30] e il saggio di Giulia Ravera sull'attività critica di Foscolo negli anni inglesi.[31]
Tra i «Convegni aperti» è invece possibile consultare gli interventi tenuti da Virna Brigatti e Alberto Cadioli in occasione del convegno *Le forme e il testo. Editoria e filologia in Italia tra Otto e Novecento*, tenuto il 17 e 18 maggio 2016 presso l'Università degli Studi di Firenze:[32] Virna Brigatti si sofferma su questioni ecdotiche legate al carattere scientifico o divulgativo delle edizioni, mentre Alberto Cadioli indaga il rapporto tra la volontà dell'autore e quella dell'editore.
Altri interventi presentati in questa sezione, ma tenuti in occasione di altre giornate di studi, sono quelli di Maria Rita Mastropaolo (*«It cannot be consideret a finished work».* Le donne di Messina *di Elio Vittorini,* ivi, pp. 245-255) e di Damiano Rebecchini (*Il traduttore come autore,* ivi, pp. 257-263).
Per quanto concerne invece il secondo numero, la parte monografica è dedicata al tema delle edizioni dei testi novecenteschi e raccoglie gli atti del convegno *Pubblicare i 'classici' del Novecento*, che si svolse il 21 marzo 2017 presso la Sala Napoleonica di Palazzo Greppi a Milano, a cura di Virna Brigatti e Stefano Giovannuzzi. Tra le varie relazioni si possono ricordare quelle di Paola Italia sul problema delle edizioni digitali (*Filologia editoriale e canone. Testi, Collane, Opere in raccolta dalla carta al digitale*)[33] e di Elisabetta Risari, che porta il punto di vista del mondo editoriale (*Novecento: tempo presente o passato remoto?*).[34] Dedicati ad esperienze ecdotiche più specifiche sono invece, a titolo esemplificativo, il contributo di Virna Brigatti sulle *Cosmicomiche* di Italo Calvino;[35] quello di Francesca Caputo sulle *Opere* di Gesualdo Bufalino;[36] lo scritto di Adele Dei, la quale si occupa invece dell'edizione di Clemente Rebora.[37] Stefano Giovannuzzi si sofferma sull'edizione dei Meridiani di Amelia Rosselli (*Bilanci di un curatore: tra filologia e pratica*

[28] I. Grisanti, «*Questo matrimonio s'ha da fare*»*: filologi e redazione editoriale,* ivi, pp. 45-46.
[29] V. Brigatti, *Lettori e filologi: alcune considerazioni intorno alla filologia editoriale,* ivi, pp. 47-65.
[30] G. Biancardi, *La redazione definitiva della* Bassvilliana *e il suo testo critico,* ivi, pp. 83-97 ed id., *Noterella sulle edizioni dell'ode pariniana* A Silvia, ivi, pp. 99-104.
[31] G. Ravera, *Studiare Foscolo. Stato dell'arte nella critica foscoliana*, ivi, pp. 105-130.
[32] V. Brigatti, *Questioni ecdotiche tra edizioni scientifiche e edizioni di lettura,* ivi, pp. 215-230 e A. Cadioli, *Il testo letterario tra volontà dell'autore e volontà dell'editore,* ivi, pp. 231-244.
[33] P. Italia, *Filologia editoriale e canone. Testi, Collane, Opere in raccolta dalla carta al digitale,* in «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», 2(2017), web: https://riviste.unimi.it/index.php/PEML/article/view/8918/8482, pp. 7-18. Gli altri contributi del secondo numero saranno citati solo attraverso il nome dell'autore, il titolo e il numero delle pagine corrispondenti. Si rimanda per tutti all'indirizzo web dell'indice di PEML 2(2017): https://riviste.unimi.it/index.php/PEML/issue/view/1066.
[34] E. Risari, *Novecento: tempo presente o passato remoto?*, ivi, pp. 33-40.
[35] V. Brigatti, *Scelte ecdotiche e critica letteraria intorno alle* Cosmicomiche *di Italo Calvino*, ivi, pp. 61-90.
[36] F. Caputo, *I due tempi delle* Opere *di Gesualdo Bufalino* ivi, pp. 91-105.
[37] A. Dei, *La poesia impura. A proposito dell'edizione di Clemente Rebora*, ivi, pp. 107-118.

editoriale),[38] Gianni Turchetta su quella di Consolo (*Con le 'voci' di Vincenzo Consolo*).[39]
Nella sezione di «Saggi e accertamenti testuali» si possono leggere, tra gli altri, lo studio di Francesca Puliafito, incentrato sugli autografi delle lettere di Giuseppe Rovani[40] e quello di Giulia Ravera, riguardante l'edizione dell'*Epoca Quarta* di Foscolo sulla base dei manoscritti labronici.[41]
Nella parte del secondo numero dedicata a «Convegni e incontri aperti», è possibile ritrovare gli interventi che animarono l'incontro *Perché pubblicare nuove riviste di filologia*?, tenutosi il 4 aprile 2017 presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano, in occasione della presentazione del primo volume dei *Quaderni* di PEML.[42]
Il terzo *Quaderno* di PEML (2018) verte, nella parte monografica, attorno alla questione dei *marginalia*, ossia «l'espressione più tangibile di un rapporto speciale dell'autore con i suoi libri», una «testualità apparentemente periferica e 'stravagante'», ma in grado di condurre lo studioso «nel cantiere di lavoro dei grandi scrittori».[43] Il tema è stato affrontato nel convegno *Manzoni e altri grandi postillatori tra Sette e Ottocento*, tenuto nella giornata del 16 aprile 2018 presso l'Università di Parma e di cui sono raccolti gli atti in questa sede. Tra i vari contributi, si possono ricordare gli interventi di Christian Del Vento[44] e Monica Zanardo,[45] sui *marginalia* di Alfieri, o quelli di Sabrina Ghirardi[46] e Donatella Martinelli[47] sulle postille manzoniane. Gillian Pink si occupa dell'attività di Voltaire marginalista.[48]
La sezione di «Saggi e accertamenti testuali» contiene invece scritti di natura filologica, incentrati sul singolo autore - come il saggio di Stefania Baragetti, *Le rime di Giuseppe Parini: problemi testuali* - [49] o frutto di una riflessione più generale, come nel caso dello scritto di Elena Pierazzo[50] su pluralismo testuale ed edizioni digitali.

[38] S. Giovannuzzi, *Bilanci di un curatore: tra filologia e pratica editoriale*, ivi, pp. 143-167.
[39] G. Turchetta, *Con le 'voci' di Vincenzo Consolo*, ivi, pp. 119-141.
[40] F. Puliafito, *Indagini sulla biografia di Giuseppe Rovani: gli autografi delle lettere (con alcuni inediti)*, ivi, pp. 277-324.
[41] G. Ravera, *Ugo Foscolo,* Epoca Quarta. *Edizione sulla base dei manoscritti labronici*, ivi, pp. 379-424.
[42] Gli interventi, trascritti in seguito a revisione e rielaborazione, portano punti di vista diversificati a partire dalle esperienze di quattro riviste di filologia: A. Cadioli, *PEML. Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria*, ivi, pp. 427-430; Direzione e redazione di StEFI, *StEFI. Studi di Erudizione e di Filologia italiana,* ivi, pp. 431-433; P. Chiesa, *Filologia mediolatina,* ivi, pp. 435-439; A. D'Agostino e M. Milani, *Carte Romanze: l'«albero della vita», il Simurgh e i nuovi umanisti*, ivi, pp. 441-450.
[43] D. Martinelli, *Presentazione*, in «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», 3(2018), web: https://riviste.unimi.it/index.php/PEML/article/view/10549/9947, p. 5. Gli altri contributi del terzo numero saranno citati solo attraverso il nome dell'autore, il titolo e il numero delle pagine corrispondenti. Si rimanda per tutti all'indirizzo web dell'indice di PEML 3(2018): https://riviste.unimi.it/index.php/PEML/issue/view/1151.
[44] C. Del Vento, *Come leggeva e postillava Alfieri: le postille «di soglia» tra 'estrazione' e 'marginalizzazione'*, ivi, pp. 29-80.
[45] M. Zanardo, *Alfieri e i testi di lingua,* ivi, pp. 81-108.
[46] S. Ghirardi, *Le postille manzoniane al* Dictionnaire des proverbes français *di Pierre de la Mésangère,* ivi, pp. 205-232.
[47] D. Martinelli, *Dalle orecchie di lettura ai collettori: nel cantiere manzoniano delle postille di lingua*, ivi, pp. 233-263.
[48] G. Pink, *Voltaire marginalista: una classificazione tipologica delle sue tracce di lettura*, ivi, pp. 9-28.
[49] S. Baragetti, *Le rime di Giuseppe Parini: problemi testuali,* ivi, pp. 345-365.
[50] E. Pierazzo, *Il testo è morto: lunga vita ai testi. Pluralismo testuale e edizioni digitali*, ivi, pp. 321-344.

Nella parte dedicata a «Convegni e incontri aperti», sono confluiti gli interventi di Claudia Bonsi, Filippo Fonio e Lucia Bachelet,[51] tre dei convegnisti impegnati a Parigi il 4 novembre 2016 nella giornata di studi *Avant l'écriture, à côte du texte. La fonction des listes dans les manuscrits de l'époque moderne et contemporaine*, organizzata dall'Université Sorbonne Nouvelle presso la Maison de la Recherche. Compare nel terzo volume dei *Quaderni* di PEML anche il progetto[52] dell'iniziativa di un «Osservatorio sulle edizioni critiche», avviato all'interno del Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici dell'Università degli Studi di Milano. «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria» ha già proposto, per il n. 4(2019), un *call for papers* dedicato a *Storie di edizioni*: oggetto di interesse sarà, per quest'anno, la ricostruzione del complesso percorso di scelte ecdotiche, ipotesi, confronti ed errori, che conduce al risultato finale dell'edizione critica, da valutare anche all'interno del contesto letterario, culturale e di ricezione in cui gli editori si muovono.[53]

[51] C. Bonsi, *Liste lessicali e nascita di un lessicografo: il caso di Vincenzo Monti,* ivi, pp. 369-383; F. Fonio, *De quelques avant-textes et épitextes inédits du* Martyre de Saint Sébastien *de Gabriele D'Annunzio: une genèse 'polycentrique' à l'œuvre,* ivi, pp. 385-414*;* L. Bachelet *Per una nuova edizione critica dei trattati politici alfieriani*, ivi, pp. 415-439.

[52] A. Cadioli, P. Chiesa, W. Spaggiari, S. Martinelli Tempesta, R. Tagliani*, Osservatorio sulle edizioni critiche*, ivi, pp. 443-451.

[53] Il *call for papers*, con la modalità di presentazione delle proposte, è leggibile nell'*home page* della rivista e nel sito della MOD-Società per lo studio della modernità letteraria.

Stefano Curreli

«I racconti di Dracula», una collana italiana dell'orrore

> Il più antico e intenso sentimento umano è la paura, e il genere di paura più antico e potente è il terrore dell'ignoto. Ben pochi psicologi contesteranno questi dati di fatto, e la loro riconosciuta verità deve costituire una volta per tutte la genuinità e la dignità del racconto dell'orrore sovrannaturale come forma letteraria.
>
> H.P. Lovecraft, *L'orrore sovrannaturale nella letteratura*

Premessa

Al centro di questo studio è la collana dell'orrore italiana, «I racconti di Dracula» (1959-1981) edita a Roma dalla ERP del barone Antonino Cantarella. Ne analizzo aspetti e problematiche: la nascita della raccolta e l'organizzazione, i suoi autori, la modalità di creazione delle storie, la distribuzione, la veste grafica, le relazioni col sistema letterario italiano e quelle con la cultura italiana e straniera (americana).
Per comprendere i fondamenti di questa produzione e le prospettive che essa apre, ritengo importante riprendere almeno con pochi essenziali riferimenti la polemica relativa alla letteratura fantastica che ha avuto la sua data di nascita nella cultura letteraria moderna al momento della polemica tra i classici e romantici in Italia.
Per quanto il territorio italiano sia stato uno scenario stimolante per tutti quegli autori che desideravano calarsi in scenari cupi ed esotici, per raccontare storie inquietanti in ambientazioni da brivido, e nonostante le letterature straniere abbiano spesso visto l'Italia come una regione capace di offrire atmosfere ideali per racconti neri e dell'orrore, la nostra tradizione critica non è stata del medesimo avviso, anzi dalla stagione della polemica classico-romantica a oggi ha cercato in ogni modo di oscurare temi orrorifici e atmosfere tenebrose nella letteratura nostrana.
In una rivista dei primi dell'800 si legge:

> un cielo, qual'è [sic] quello della Grecia e dell'Italia, perpetuamente limpido; un aere purissimo e temperato, del continuo impregnato dai ben-olenti effluvii di mille diversi fiori, dai cedri, dagli aranci; un cielo siffatto, gaje, piacevoli, immaginose, varie sgorgar farà dalla mente de' suoi poeti le idee, siccome vaghi e varii sono i fiori e i frutti che il suolo di lui produce. Chiunque si è internato nelle melanconiche regioni del Nord, ove la mente e il cuore sono del pari oppressi delle sempiterne brume, dalle nebbie, dai ghiacci, non recherassi ad istupire, se cupe, feroci, mestissime sono le poesie che in tali paesi nascono, se uniformi le similitudini di che fanno uso i poeti di quei malaugurati climi.[1]

Fabio Camilletti, nel suo illuminante studio *'Timore' e 'terrore' nella polemica classico-romantica: l'Italia e il ripudio del gotico*, cerca di far chiarezza sul perché l'Italia venisse considerata come una terra ostile al germogliare di una narrativa nera,

[1] Anonimo, 'L'Attaccabrighe al lettore', L'Attaccabrighe ossia classico-romantico-machìa. Giornale critico-letterario, 13 (28 marzo 1819), 51–52, p. 51. Ricavo la citazione da Fabio Camilletti, *'Timore' e 'terrore' nella polemica classico-romantica: l'Italia e il ripudio del gotico*, in «Italian studies», Vol. 69 No. 2, Luglio 2014, pp. 231–45, cit., p. 237.

e ci racconta che Giovanni Gherardini «nel 1820 rimarca come le 'fibre' dei popoli del nord siano indurite e incapaci a ricevere le molli impressioni di quel bello, tanto sentite da' greci e dagl'italiani».[2] Gherardini vuole dire che l'Italia, essendo stata la terra dei greci e dei latini e della loro bella letteratura, è estranea all'orrore per natura. E non sarà il solo a pensarla in questo modo. Lovecraft nel suo saggio *L'orrore sovrannaturale nella letteratura*, nel terzo capitolo, intitolato *Gli albori del racconto dell'orrore*, scrive, a questo proposito:

> Là dove il mistico sangue del Nord era prevalente, l'atmosfera dei racconti popolari si fece più intensa; perché nelle razze latine c'è una vena di razionalismo di fondo che esclude anche dalle loro più bizzarre superstizioni gran parte di quelle sfumature affascinanti tanto caratteristiche delle nostre storie nate dalle foreste e nutrite dai ghiacci.[3]

L'atteggiamento ostile nei confronti di un certo tipo di letteratura non è ascrivibile solo all'Ottocento. Gianfranco Contini – che ha una grossa responsabilità quando si parla di scarsa attenzione nei confronti della letteratura dell'orrore italiana –, scrive nell'*Introduzione* alla sua antologia del 1946 intitolata *Italie magique*[4] che nel Settentrione e in Oriente ci sono brume e fate, mentre in Occidente non c'è nulla. È interessante a questo punto riprendere un'affermazione del giurista Pier Luigi Mabil, riportata da Camilletti nel suo saggio sulla polemica classico-romantica, che chiarisce perché l'Italia fosse vista in tali termini e quali opinioni avessero i nostri intellettuali della cultura nordica e della letteratura che vi si produceva:

> E che pretendono codesti audaci novatori? Forse che abbandoniamo l'ameno e fiorito nostro Parnaso per la selva Ercinia, pe' nevosi e dirupati gioghi della Scozia e dell'Irlanda? Che avvezzi ai gentili numeri, ai dolci modi del tejo cantore [i.e. Anacreonte], prestiamo facile ed indulgente orecchio alle irte canzoni de' bardi, degli scaldi, degli irochesi? [...] Che ingombriamo le nostre scene di patiboli, di carnefici, di teschi, di stregoni e di fantasmi?[5]

Ma a disapprovare certi temi sarà anche Leopardi, nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*,[6] e Manzoni stesso, nella lettera al marchese Cesare Tapparelli d'Azeglio[7] definirà stravaganti le storie di spettri e di streghe: un guazzabuglio per nulla meritevole di essere accolto dalla nostra letteratura. Non a caso, nella *Storia della letteratura del terrore* di David Punter,[8] considerata giustamente una vera e propria bibbia per tutti coloro che desiderino studiare la tradizione horror, l'Italia è inesistente.

---

[2] Ibidem.
[3] H.P. Lovecraft, *L'orrore sovrannaturale nella letteratura*, in H.P. Lovecraft, *Teoria dell'orrore. Tutti gli scritti critici*, G. de Turris (a cura di) , Milano, Edizioni Bietti, 2011, p. 322.
[4] Gianfranco Contini, *Italie magique. Contes surréels modernes*, Parigi, Aux portes de France, 1946.
[5] Camilletti, *'Timore' e 'terrore' nella polemica classico-romantica: l'Italia e il ripudio del gotico*, cit., p. 237. In nota al saggio, Camilletti riporta i seguenti dati: «[Pier] Luigi Mabil [sic], 'Una tirata contro il romanticismo' (1818), in *Discussioni e polemiche sul romanticismo,* vol. I, p. 470».
[6] Giacomo Leopardi, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 1988.
[7] Alessandro Manzoni, *Sul Romanticismo*, a cura di M. Castoldi, Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di A. Manzoni, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2008.
[8] David Punter, Storia della letteratura del terrore, Roma, Editori Riuniti, 1997 (The Literature of Terror. A history of gothic fictions from 1765 to the present day, Londra, Longman, 1996).

Questa indagine mira a sfatare la teoria secondo la quale il nostro Paese non si presterebbe alla materia dell'orrore, dimostrando l'esatto contrario con «I racconti di Dracula», collana dell'orrore che uscì mensilmente nelle edicole dal dicembre del 1959 fino al 1981, e che rappresenta la produzione horror più importante del nostro '900.[9] Anche precedentemente, nel nostro Paese, abbiamo comunque parecchie incursioni dell'orrore.
Nonostante alcuni antesignani, come ha fatto notare Guido Davico Bonino durante una sua lezione all'Università di Salerno,[10] bisognerà arrivare al Sedicesimo secolo, con *Le piacevoli notti* di Giovanni Straparola, per introdurre ufficialmente l'elemento fantastico all'interno della nostra letteratura. L'ingresso vero di queste tematiche si avrà con gli Scapigliati, di ispirazione poeana e hoffmanniana passata attraverso Baudelaire.[11] Ma si possono citare anche altri autori, come Michele Mistrali[12] (che nel 1869 pubblica *Il vampiro. Storia vera*,[13] opera che anticipa di tre anni la *Carmilla* di Le Fanu[14] e di ben ventotto il *Dracula* di Bram Stoker),[15] e i veristi Verga, Capuana, Serao, Giovanni Magherini Graziani e ancora Salvatore di Giacomo e la sua raccolta *Pipa e boccale, racconti fantastici*,[16] fino ad arrivare al Novecento che annovera Dino Buzzati, Massimo Bontempelli e Tommaso Landolfi. Tuttavia, altri pochissimi autori in questi anni si interessano alla materia fantastica declinata in maniera gotica, e – a parte Mario Soldati che con la sua antologia del 1962 intitolata *Storie di spettri*[17] merita di diritto di essere menzionato in questa sede – dobbiamo aspettare decenni (se si esclude la parentesi de «I racconti di Dracula» e di un'altra collana contigua a quella di nostro interesse, inaugurata nello stesso anno dei *Dracula* (1959) e intitolata *KKK i classici dell'orrore*)[18] – per trovare un po' di letteratura dell'orrore made in Italy.
Bisognerà dunque attendere i vari Gianfranco Manfredi e Tiziano Sclavi che, influenzati da autori come Stephen King e Joe Lansdale, porteranno anche in Italia il cosiddetto neo-gotico.

[9] Su «I racconti di Dracula», che d'ora in poi potranno essere abbreviati semplicemente come i «Dracula»esiste un solo saggio, di cui mi sono avvalso per ricavare principalmente informazioni storiche ed editoriali: Enrico Bissoli, Luigi Cozzi, *La storia dei Racconti di Dracula*, Roma, Profondo Rosso, 2013. Nessuna pubblicazione accademica, a parte il recentissimo saggio di Fabio Camilletti, ha mai citato – a quanto ne so – la collana.
[10] Purtroppo Guido Davico Bonino non ha mai pubblicato tale relazione tenuta il 27 ottobre 2011, all'Università di Salerno; ma il blogger Michele Nigro si è fatto carico di riassumerla: Michele Nigro, «Guido Davico Bonino e 'La letteratura fantastica italiana'»,
www.michelenigro.wordpress.com/2011/10/31/guido-davico-bonino-e-"la-letteratura-fantastica-italiana"/ (11/04/2018)
[11] Si parla in questi termini in Gian Filippo Pizzo (a cura di), *Guida alla letteratura horror*, Odoya, Bologna, 2014. Delle stesse ascendenze (Hoffmann, Poe e Baudelaire) parla anche Gianfranco Finzi, *Introduzione a Racconti neri della scapigliatura*, Mondadori, Milano, 1997, p. 9, aggiungendo i nomi di Hugo e Heine.
[12] Riprendo le informazioni su Franco Mistrali da Pizzo (a cura di), *Guida alla letteratura horror*, cit., p. 185.
[13] Franco Mistrali, *Il vampiro. Storia vera*, Avellino, Keres Edizioni, 2011.
[14] Joseph Sheridan Le Fanu, *Carmilla*, Padova, Marsilio, 1999 (*Carmilla*, London, 1871-72).
[15] Bram Stoker, *Dracula*, Roma, Newton & Compton, 2017 (*Dracula*, London,1897).
[16] Salvatore di Giacomo, *Pipa e boccale, racconti fantastici*, Napoli, F. Bideri, 1983.
[17] Mario Soldati, *Storie di spettri*, Milano, Mondadori,1962.
[18] La collana *KKK i classici dell'orrore*, inaugurata nel 1959 e curata da Leonia Celli, fu meno fortunata de *«I racconti di Dracula»*. La sua casa editrice, sempre romana, si chiamava E.P.I., ed era di proprietà di Marco Vicario (il regista cinematografico) e di suo fratello. Qualora si volesse approfondire l'argomento si consiglia la lettura di Luigi Cozzi, *KKK i classici dell'orrore. Incubi sul Tevere*, Roma, Profondo Rosso, 2013.

L'assenza di una letteratura horror italiana, protratta per così tanto tempo, è in un certo modo compensata da una produzione cinematografica di genere che dal gotico alla Mario Bava degli anni Cinquanta si è evoluto fino ad arrivare agli anni Settanta e Ottanta col giallo all'italiana ad opera di Dario Argento e dei suoi colleghi, modelli per il cinema di genere, soprattutto statunitense.

1. La collana

«I racconti di Dracula» sono comparsi nelle edicole italiane dal dicembre del 1959 fino al 1981, a cadenza mensile, per una totale di 268 numeri[19] divisi in due serie. Si tratta di romanzi brevi, di poco più di cento pagine l'uno, che affrontano le più disparate tematiche care al genere dell'orrore: il vampirismo, i fantasmi, la stregoneria o la licantropia.
Tutte le storie sono scritte in italiano da autori italiani,[20] nonostante venissero spacciate per storie straniere, solitamente inglesi scritte da autori anglofoni, infatti tutti usavano pseudonimi anglicizzanti o comunque stranieri. Raramente capitava anche che le storie venissero spacciate per tedesche, francesi e russe, mentre l'ultimo numero della collana venne presentato come romanzo giapponese.[21]
La loro fortuna e il loro apprezzamento popolare fu molto alto. Oggi i volumi della prima edizione sono molto rari, e quando si ha la fortuna di trovarne una copia in una bancarella dell'usato si deve essere disposti a spendere cifre copiose per entrarne in possesso. Altri volumi della serie si possono trovare con minore difficoltà e a prezzi molto più contenuti.
Secondo Cozzi[22] i libri sono concentrati nella prima serie: dal primo numero al 75, usciti tra il 1959 e il 1965. Dal 1966 in poi sarebbe invece iniziato un lento declino, caratterizzato da un numero sempre maggiore di romanzi scadenti, scritti da vecchi autori un tempo validi ma ora senza più ispirazione, o addirittura usciti dalla penna di qualche scribacchino scarso e confuso. Inoltre anche le illustrazioni delle copertine, dal 1966 in poi, sono decisamente mediocri e scadenti.
La prima serie, ricca di imprecisioni nella numerazione dei capitoli e conclusasi a dicembre del 1968, conta 110 numeri, più due numeri bis: il 7 bis, intitolato *Abisso*

[19] Difficile stabilire quale sia l'ordine dei fascicoli dell'anno 1960 e capire in quali mesi siano stati pubblicati, perché c'è discordanza tra le uniche due fonti che abbiamo a disposizione: Il catalogo Vegetti, http://www.catalogovegetti.com/catalogo/INDCOL.htm (21/05/2018) e Bissoli, Cozzi, *La storia dei Racconti di Dracula*, cit., nel cui testo, a pagina 11, si specifica che il barone Cantarella «ha spesso e volentieri commesso imprecisioni nella numerazione dei fascicoli di questa sua collana: per esempio, la numerazione dei titoli usciti all'inizio della Prima serie contiene varie sviste». Bissoli dice di aver corretto nel suo saggio tutti gli errori legati alla numerazione, basandosi sull'elenco degli arretrati stampato in coda a ogni volume. Il catalogo Vegetti appare quindi più confusionario nell'ordine dei fascicoli dell'anno 1960 perché non corregge gli errori commessi da Cantarella. Tuttavia da questo momento in poi la ricostruzione della serie non mostra altre oscillazioni.
[20] Il fatto che gli scrittori de *«I racconti di Dracula»* fossero italiani sotto pseudonimo straniero venne scoperto solo negli anni Settanta da Sergio Bissoli.
[21] Akira Kamazuwa, *Le stelle di Yoshiwara*, Roma, ERP, agosto 1981.
[22] Bissoli, Cozzi, La storia dei Racconti di Dracula, cit., p. 11.

maledetto,[23] pubblicato a giugno, nello stesso mese di *Femmine dell'al di là*[24] che verrà ripubblicato pochi mesi dopo, nel settembre del 1960, con lo stesso titolo e la stessa copertina, diventando il numero 10; e l'8 bis, intitolato *L'ombra*,[25] uscito a luglio 1960 nello stesso mese di *Il demonio è tra noi*.[26]
La seconda serie, composta da 158 numeri tra cui una marea di testi riciclati ma rinnovati nella copertina, a un certo punto impazzisce nella numerazione compiendo un inspiegabile balzo in avanti di cinque numeri, «in quanto in realtà il numero 51 è il 46, il 52 è il 47»[27] e via discorrendo. A questo punto Cozzi e Bissoli al contrario di quanto hanno fatto con la prima serie, nella quale hanno corretto gli errori, hanno lasciato tutto tale e quale, mantenendo l'ordine confusionario dei fascicoli.
La casa editrice de «I racconti di Dracula», la Edizioni Periodiche Romane, cambiò «ragione sociale e nome diverse volte dal 1956 al 1982»,[28] ma a capo rimase sempre il suo fondatore, «il siciliano Antonino Cantarella, barone e dottore»,[29] un uomo che dedicò l'intera vita all'editoria. Fu una di quelle case editrici «che intendeva sfruttare il mercato delle periferie e le fasce di lettori che non si accontentavano delle pubblicazioni "mainstream"»,[30] imitando «le note collane di genere della Mondadori – Gialli, Urania e Segretissimo».[31]
I fascicoli invenduti, che le edicole rispedivano indietro, venivano smerciati a pochi spiccioli e «venduti quasi a peso […] ai grossisti della Rigo di Verona, dove li imbustavano a due o a tre e li rimettevano in vendita per pochi soldi nelle edicole delle località di mare più affollate».[32]
Non ci sorprende il fatto che il barone Antonino Cantarella reinserisse in commercio i *Dracula* invenduti in luoghi affollati da lettori da spiaggia. È infatti noto che il lettore ideale di questa tipologia di produzione narrativa di genere era il pendolare, così come ci dice, in una lettera a Bissoli,[33] Red Schneider, vero nome di Giuseppe Paci, uno degli scrittori più prolifici e più validi dei *Dracula*.
Insomma, si trattava di un pubblico senza grosse pretese, che aveva voglia di passare una o due ore in compagnia di una storia avvincente lunga poco più di cento pagine; un pubblico non troppo differente da quello che durante tutta l'epoca vittoriana

[23] *Abisso maledetto* è stato scritto da Pino Belli sotto lo pseudonimo di Max Dave, utilizzato poi anche da suo fratello Carlo Belli. Su questo aspetto ci concentreremo meglio nel capitolo dedicato agli autori.
[24] *Femmine dell'al di là* è stato scritto da Doug Steiner, pseudonimo di Sveno Tozzi.
[25] *L'ombra* è stato scritto da Kriss Leclerc, pseudonimo di Giorgio Boschero, che per la stessa collana scrisse anche il numero 6 della prima serie, *La tela del ragno*, pubblicato nel maggio del 1960, con lo pseudonimo di Joe H. Bosk. Di Boschero sappiamo, grazie a Bissoli, Cozzi, *La storia dei Racconti di Dracula*, cit., p. 337, che era un giallista e che faceva il giornalista per la redazione del quotidiano «Il Tempo» a Roma; e «dopo aver fatto a lungo l'autore per le edizioni della ERP, provò a diventare editore in proprio».
[26] *Il demonio è tra noi* è stato scritto da Pino Belli sotto lo pseudonimo Max Dave.
[27] Bissoli, Cozzi, La storia dei Racconti di Dracula, cit., p 11.
[28] Ivi, p. 73.
[29] Ibidem.
[30] Cito da Giuseppe Lippi, *Per una storia della "provincia gotica"*, http://www.storiaestorici.it/2013/06/14/per-una-storia-della-provincia-gotica-/248-26-6 (23/05/2018).
[31] Ibidem.
[32] Bissoli, Cozzi, La storia dei Racconti di Dracula, cit., p. 73.
[33] Si tratta di una lettera in cui Paci, sotto richiesta di Bissoli, racconta la sua esperienza con Cantarella e coi *Dracula*, che si può leggere in *Bissoli, Cozzi*, p. 295.

acquistava i *Penny Dreadful*, che sarebbero stati gli antesignani di quella letteratura popolare così tanto bistrattata dalle accademie e rivalutata molto tempo dopo.
Sull'editore della ERP che – abbiamo visto – risponde al nome di Antonino Cantarella, sappiamo che è stato un barone trinacrio che eredita questo titolo nobiliare da suo padre, il quale «discendeva da un'antica famiglia nobile siciliana e possedeva nelle zone di Paternò vaste tenute e numerosi agrumeti».[34]
Antonino Cantarella morì negli anni '90, durante la sua vita non smise mai di lavorare alla sua casa editrice, pubblicando nuove collane e dedicandosi alla narrativa pulp, di qualsiasi genere essa fosse, dal giallo alla fantascienza, fino ad arrivare, come ben sappiamo, all'horror.
Anche se non abbiamo dati per affermarlo, non è da escludere che Cantarella conoscesse molto bene la rivista *Weird Tales* e le varie testate di genere che giravano negli anni '50 in ambito angloamericano. Da quel che sappiamo, pubblicò anche narrativa in lingua straniera e la distribuì in Francia e in Inghilterra, quindi è probabile che conoscesse molto precisamente – e apprezzasse – ciò che a livello editoriale avveniva in altre nazioni.

2. Gli autori e i loro romanzi

Quando si tiene in mano uno dei volumetti dei *Dracula*, oltre alle meravigliose e ben realizzate copertine, colpisce il fatto che, nonostante gli autori delle storie siano sempre scrittori italiani, i loro nomi sono stranieri, quasi sempre anglicizzanti.
All'interno dei volumi, infatti, gli unici nomi italiani che appaiono sono quelli dei traduttori, che in realtà però corrispondono ai veri nomi degli autori. Cantarella ci vide bene, perché spacciare i suoi volumi per lavori americani, o in generale stranieri, fu un successo. A dirla tutta non fu l'unico a utilizzare questo artificio che in quegli anni – al contrario di quanto si possa pensare – era molto diffuso sia in editoria che in altri ambiti, quale il cinema.
Già i registi italiani, infatti, soprattutto quelli di genere, avevano iniziato a spacciarsi per registi statunitensi; e ciò avveniva anche con gli attori e con altre figure del mondo cinematografico. Se Riccardo Freda, pilastro e – a detta di tanti – inauguratore del cinema horror italiano, si trasformò in Robert Hampton nel 1959 per il suo *Caltiki il mostro immortale*,[35] così Mario Bava – per citare un altro dei più grandi cineasti del genere di nostro interesse – divenne John M. Old,[36] nome con cui nel '63 firmò il suo

[34] Tutte le informazioni su Antonino Cantarella che ho ricavato dal saggio di Bissoli e Cozzi, *La storia dei racconti di Dracula*, Cozzi le ha avute direttamente dalla sorella del barone, la dottoressa Letizia Cantarella, durante un lungo colloquio telefonico.
[35] Caltiki il mostro immortale (Riccardo Freda, 1959).
[36] Ricavo lo pseudonimo di Riccardo Freda e di Mario Bava da Gordiano Lupi, *Storia del cinema horror italiano da Mario Bava a Stefano Simone. Vol. 1: Il Gotico*, Piombino, Il Foglio, 2011. Nel volume in questione, a p.37, Lupi, parlando di Mario Bava, dice quanto segue: «può considerarsi a ragione il padre dell'horror italiano. Non vi fate ingannare se trovate i nomi di John Foam, Marie Foam o John M.Old. Si tratta sempre di Mario Bava sotto pseudonimo anglofono, come [si] usava negli anni Sessanta per molti registi e scrittori horror», aggiungendo che «Il figlio Lamberto, per una sorta di omaggio al padre, utilizzava spesso il nome di John M.Old jr.».

horror *La frusta e il corpo*[37] e l'anno successivo lo spaghetti western *La strada per Fort Alamo*.[38]
A chiarire perché fosse emersa questa moda degli pseudonimi anglicizzanti ci viene in soccorso Sveno Tozzi, autore di parecchi *Dracula*, che in un suo testo autobiografico intitolato *Sergente coraggio*,[39] di cui possiamo trovare qualche estratto anche sul saggio di Bissoli e Cozzi,[40] scrive:

> C'è stata perfino la moda di mentire sul nome di parecchi autori non solo di gialli. Supponendo che in un libraccio orrendo il nome di Marco, o Antonio, complici di Faustina e Genoveffa in oscure trame e avvelenamenti, non avrebbe fatto la figura giusta, gli editori diremo così occasionali (che hanno finito col dominare il mercato) imposero agli scrittori stessi di situare le vicende atroci a Manhattan, a Soho, nel Grand Canyon anziché a Frosinone o a Viterbo; […]
> Questa tendenza demenziale si è imposta dappertutto, tanto che persone di gran dignità e apparentemente incorruttibili specialmente tra i registi cinematografici dovettero chiamarsi *"Alf Rander"* oppure *"Alf Thunder"* ripudiando i propri atti di nascita.[41]

Gli autori che pubblicarono per le collane del barone Antonino Cantarella, i quali come abbiamo visto venivano spacciati per scrittori d'oltreoceano, erano pagati più che dignitosamente e alcuni di loro, spinti proprio da dinamiche economiche, scrivevano tantissimo per la ERP, cercando di concludere ogni lavoro nel minor tempo possibile.
Sappiamo da Gianfranco Farolfi,[42] uno dei contabili che lavorarono più a lungo per la Erp, che negli anni Sessanta il compenso dato agli scrittori per ogni nuovo romanzo dei *Dracula* era di 55.000 lire; ben 5.000 lire in più di quanto l'editore milanese Ponzoni destinasse a coloro che scrivevano per la sua serie fantascientifica *I romanzi del cosmo*.
Questa cifra non corrisponde però a quella comunicata telefonicamente a Cozzi da parte di uno degli autori della collana, Carlo Belli,[43] il quale ha dichiarato che il barone Cantarella pagava i suoi romanzi e quelli di suo fratello Pino 100.000 lire.
Ma non è detto che la verità sia riposta necessariamente nell'una o nell'altra dichiarazione. È anche possibile che sia Farolfi che Belli abbiano detto il vero, e che Antonino Cantarella desse compensi differenti. Infatti, nel momento in cui Pino, con lo pseudonimo di Max Dave (che condivideva con suo fratello), scrisse il primo romanzo della collana, *Uccidono i morti?*, è possibile che Cantarella gli avesse promesso quella cifra per il primo numero da ancora prima che partisse la collana, e che una volta avviata l'attività abbia invece deciso di ridimensionare il compenso agli autori successivi, mantenendo la cifra di 100.000 lire solo con i Belli e dimezzandola agli altri. È inoltre probabile che avesse accordi economici diversi per ogni autore, e

[37] *La frusta e il corpo* (John M. Old alias Mario Bava, 1963).
[38] *La strada per Fort Alamo* (John M. Old alias Mario Bava, 1964).
[39] Sveno Tozzi, *Sergente coraggio*, S. Tozzi, 1986.
[40] Bissoli, Cozzi, *La storia dei Racconti di Dracula*, cit., pp. 227-271.
[41] Ivi, 265-267.
[42] Gianfranco Farolfi (parente di un Antonio Farolfi, collaboratore della redazione della rivista), dà queste informazioni relative alla contabilità della ERP a Sergio Bissoli, che vengono riportate in Bissoli, Cozzi, *La storia dei Racconti di Dracula*, cit., p. 85.
[43] L'intervista telefonica effettuata da Luigi Cozzi a Carlo Belli si può leggere trascritta in Bissoli, Cozzi, *La storia dei Racconti di Dracula*, cit., p. 357.

infatti sappiamo che il barone pagava 30.000 lire per ogni romanzo cedutogli da Mario Pinzauti, altro autore ricorrente della collana.[44]
Sempre Farolfi ha rivelato che la tiratura di ogni nuovo volume de «I racconti di Dracula» era di 20.000 copie. Ovviamente dobbiamo però tenere in considerazione che un grosso numero di copie restava invenduto. Tuttavia se solo la metà delle copie di ogni numero veniva venduto ogni mese, siamo di fronte a un dato considerevole, che ci fa capire quanto il genere gotico fosse apprezzato anche nel nostro Paese. E a riprova di ciò si pensi anche alla grossa produzione di cinema horror italiano che proprio in questi anni inizia a crescere esponenzialmente.
Alcuni autori dei *Dracula*, come Gianni Simonelli e Franco Prattico, sarebbero rimasti nel mondo dell'arte e della scrittura, altri sarebbero invece diventati professionisti in altri settori (continuando a praticare parallelamente la loro attività di scrittori), come Libero Samale, che divenne medico, e Giuseppe Paci che, laureatosi in scienze giuridiche, divenne magistrato. Anche coloro che scrivevano per vocazione e non per un compenso non iniziavano mai un romanzo dei *Dracula* di loro spontanea volontà, ma solo dopo aver ricevuto la telefonata di Antonino Cantarella il quale commissionava loro la storia che avrebbero dovuto scrivere, che poteva essere a volte un giallo, a volte un horror paranormale e via dicendo.[45]

3. All'interno dei *Dracula*.

La riesumazione della collana è un'operazione che risulterebbe utile anche solo al fine di aggiungere alla storia letteraria ed editoriale nostrana un corpus di testi che – soprattutto in ambito accademico – risulta essere assolutamente sconosciuto. Inoltre, lo studio di questi testi potrebbe, se non riscrivere, almeno correggere copiosamente la storia della narrativa popolare italiana del Novecento, inserendo all'interno di tale panorama una realtà letteraria che appare innovativa e meritevole d'attenzione rispetto al genere in cui si riconosce, anche e soprattutto in relazione alla narrativa d'orrore degli altri Paesi.
La prigioniera di roccia,[46] romanzo di Morton Sidney (pseudonimo di Franco Prattico), si distacca dal gotico classico per emanciparsi a genere più psicologico e pienamente novecentesco, già a partire dal protagonista che si improvviserà detective per risolvere il mistero che fa da motore; linea narrativa, questa, che inizierà a profilarsi un decennio dopo anche all'interno del genere cinematografico del giallo all'italiana. Prattico padroneggiava già – forse inconsciamente e ancora in maniera naif ed embrionale – tutti gli ingredienti che avrebbero reso celebre questo genere, divenuto poi popolarissimo grazie al seguito e al successo di Dario Argento e allievi.

[44] Apprendo questa informazione da Bissoli, Cozzi, *La storia dei Racconti di Dracula*, cit., p. 319, in cui viene riportato che Pinzauti prendeva 30.000 lire a romanzo negli anni Cinquanta, che diventò 500.000 lire nei Settanta.
[45] È la moglie di uno degli autori a rivelare che i romanzi de «I racconti di Dracula» venivano commissionati direttamente da Antonino Cantarella, in Bissoli, Cozzi, *La storia dei Racconti di Dracula*, cit., p. 97.
[46] Morton Sidney alias Franco Prattico, *La prigioniera di Roccia*, cit.

Tuttavia questo non è l'unico elemento affine al giallo all'italiana, poiché ne *La prigioniera di roccia* è presente anche l'assassino misterioso e inafferrabile, che rende questo lavoro un giallo sospeso tra diversi generi, tra cui quello di avventura e di azione. I protagonisti, infatti, sono implicati in fughe e in rocamboleschi percorsi che vanno dal paese alla montagna e viceversa, tragitti che i personaggi faranno svariate volte, vivendo esperienze particolari. Interessante notare che i due protagonisti si muovono da una grande città (Londra), simbolo di civiltà, a un paese primitivo e ricco di superstizione, esattamente come fa Jonathan Harker, protagonista del *Dracula* di Stoker.
La prigioniera di roccia, sebbene attinga da un testo centrale del genere, presenta anche elementi nuovi, che col tempo sono diventati veri e propri topoi del genere horror e che troviamo prima in Lovecraft, che li ha forgiati rendendoli immortali, poi negli scrittori che lo hanno ampiamente ripreso, come Richard Matheson e Stephen King. E non è per nulla impossibile che Prattico avesse letto lo scrittore di Providence, perché già da cinque anni prima che uscisse *La prigioniera di roccia*, dal 1960, Lovecraft aveva iniziato ad essere tradotto anche nel nostro Paese.[47]
Il tema lovecraftiano che troviamo ne *La prigioniera di roccia* è quello degli dei antichi che popolano la terra da prima della comparsa dell'uomo. Sebbene declinato in maniera differente, il nocciolo narrativo è lo stesso anche nel romanzo di Prattico. La montagna presente nel romanzo è viva ed emana una forza occulta e terribile, tanto che – si scoprirà alla fine del romanzo – questa sua forza, sinistra e ancestrale, attraverso un occulto rituale gaelico, dà la possibilità ad alcuni di ottenere l'immortalità, a patto che essi nutrano il monte con un sacrificio umano che potrà mantenerli giovani e concedere loro altri anni di vita. Sono le stesse dinamiche narrative che utilizzerà Stephen King per il suo *IT*,[48] in cui Pennywise, il mostro mutaforma della storia, un alieno arrivato sulla terra da prima che la razza umana popolasse la terra, svegliandosi ogni 25-27 anni dal suo letargo, ha bisogno di sacrificare esseri umani – nel suo caso preferibilmente bambini – per restare in vita. Gli elementi gotici di cui Prattico si serve, vengono dunque immediatamente demoliti e sostituiti con nuovi spunti e nuovi meccanismi narrativi di genere, più moderni e in linea con le esigenze del periodo.
Gli esempi di modernizzazione di genere all'interno della collana sono tanti e ancora si dovranno studiare accuratamente, prima di poter eleggere la collana come scoperta in grado di riscrivere la storia dell'horror italiano, ma mi si conceda di scomodare un altro testo dei *Dracula*, facente parte della seconda serie, intitolato *Anche dopo la*

[47] La prima traduzione di Lovecraft è avvenuta nel 1960 grazie a Einaudi che pubblica, a cura di Carlo Fruttero e Franco Lucentini, un'antologia che offre un primo assaggio della narrativa lovecraftiana, proponendo ben tre racconti sui quindici complessivi. Nonostante non si tratti di un libro esclusivamente dedicato ad H.P. Lovecraft, le traduzioni dei racconti passeranno poi da editore a editore. Ancora oggi l'antologia viene ristampata ed è presente nella collana tascabile di Einaudi. Il testo in questione è il seguente: Bruno Tasso (a cura di), *Un secolo di terrore. I diciassette più famosi racconti del terrore*, Milano, Sugar, 1960. Dopo altre due antologie in cui appaiono altri suoi racconti, uscite nello stesso anno, bisognerà aspettare il 1963 per avere finalmente la prima pubblicazione italiana con opere esclusivamente dedicate a Lovecraft, uscita per Urania, collana di fantascienza, ormai celeberrima, della Mondadori. Si tratta di: H.P. Lovecraft, *Colui che sussurrava nel buio*, «Urania», n. 310, Milano, Mondadori, 1963.
[48] Stephen King, *It*, Milano, Sperling & Kupfer, 2010.

morte,[49] scritto da Red Schneider (nel cui nome si cela Giuseppe Paci). Il romanzo – e questa è a parer mio la sua importanza – sembrerebbe anticipare tutti i pattern narrativi del genere slasher.
Giuseppe Paci fece uno slasher involontariamente, senza avere nessun tipo di modello – visti i tempi troppo precoci perché gli unici testi che oggi riconduciamo allo slasher erano al tempo poco conosciuti –, e la fortuita coincidenza è stata possibile solo perché in sé lo slasher, per usare le parole di Marco Greganti «porta con sé immagini di cui l'uomo si nutre da sempre».[50]
Gli stilemi che ora determinano questo genere, hanno preso realmente forma e coscienza, radicalizzandosi e diventando iconici solamente grazie al cinema, a partire dal '78 anno di uscita del primo vero e proprio slasher, *Halloween* di Carpenter, e non nella letteratura, genere al quale lo slasher ritornerà maturo solo dopo i fondamentali film diretti dai registi Sean S. Cunningham (*Friday The 13th*)[51] e Wes Craven (*A Nightmare on Elm Street*),[52] che assieme a Carpenter renderanno lo slasher ciò che oggi è.
Numerosissimi sono gli studi che son stati condotti su questo genere e rintracciare un romanzo che prima degli anni Settanta risulti assomigliare anche leggermente a uno slasher non è solo difficile, ma quasi impossibile. Per quanto si sia scavato all'interno della letteratura e della paraletteratura non si è riusciti a trovare nient'altro che i testi già nominati. È per questo motivo che *Anche dopo la morte* merita un'attenzione speciale.
Nel romanzo è presente non solo il pattern centrale dello slasher, ovvero il ritorno della vittima e la sua voglia di vendicarsi (nei confronti delle sempre giovani vittime) ma anche quello della sessualità vista come colpa e della *final girl*.
Dunque, sia alla luce di questo romanzo che del precedente sopra analizzato, possiamo dire che «I racconti di Dracula» tendono già a ciò che l'horror sarebbe diventato da lì a pochi anni: un genere che riprendeva le dinamiche della narrazione gotica ma mutandone sia gli spazi che – laddove ci fosse stata la possibilità – i suoi *villain*. E in questo possiamo affermare che i *Dracula* riescono benissimo, e che questi due esempi rappresentano un ottimo testimone di questo cambiamento.
Anche le copertine de «I racconti di Dracula» suggeriscono un horror che intende svecchiarsi. Poco presenti sono infatti figure canoniche come le streghe, i vampiri, i diavoli e gli scheletri, e il motivo di questi grandi assenti è senza ombra di dubbio da ricollegare all'altezza cronologica nella quale i *Dracula* hanno preso vita (anni '60 e '70), periodo storico in cui sia la letteratura (con autori come Richard Matheson che già era forte del cambiamento e del rinnovamento dell'horror apportato da Lovecraft nei confronti del gotico classico – conclusosi con la fatica letteraria di Bram Stoker – e come Stephen King) che il cinema (si pensi a Romero, Carpenter e Craven) si svecchia per dare spazio a nuove possibilità immaginative.

[49] Red Schneider alias Giuseppe Paci, *Anche dopo la morte*, Roma, ERP, luglio 1969.
[50] Marco Greganti, *Morfologia dello slasher*, Eboli (SA), Nicola Pesce Editore, 2017.
[51] *Venerdì 13* (*Friday the 13th*, Sean s. Cunningham, 1980).
[52] Nightmare – Dal profondo della notte (A Nightmare on Elm Street, Wes Craven, 1984).

Ed è dunque per queste ragioni che si giustificherebbe l'apparente imperdonabile assenza raffigurativa di archetipi dell'orrore – così come la tradizione gotica li conosceva – a favore di maniaci che faranno poi la fortuna del genere rinominato successivamente giallo all'italiana, i quali film dagli anni '70 in poi invaderanno sempre più spesso i nostri teleschermi, in pellicole come *Reazione a catena* di Mario Bava, del '71 (celebre, tra le tante cose, per essere stato l'antesignano del genere slasher),[53] e *I corpi presentano tracce di violenza carnale*,[54] uscito due anni dopo e diretto da Sergio Martino.
I vampiri e i licantropi invece sopravvivono, perché, quando la collana uscì, il conte Dracula era un personaggio giovanissimo, la figura principale del genere horror, un vero re – e anche oggi gode di ottima salute –, quindi non deve sembrarci strano che la collana di nostro interesse abbia preso il suo nome.
Si pensi che prima del *Dracula* di Bram Stoker, uscito nel 1897, nonostante di vampirismo si sia sempre parlato per tutto il medioevo e oltre, è del tutto inedita la figura del vampiro nobile ed elegante che vive in un castello, che si trasforma in pipistrello e in un lupo e che possiede le facoltà sovrannaturali che da Dracula in poi sono state attribuite a queste creature infernali.
È importante tener presente che, nonostante il *Dracula* di Stoker fosse uscito nel 1897, in Italia fu tradotto soltanto nel 1922, anno in cui uscì il *Nosferatu* di Murnau, quindi nel nostro Paese il conte vampiro non aveva neanche quarant'anni.
Fondamentale fu poi nel '58, quindi un anno prima dell'uscita del primo volume della collana, *Dracula il vampiro*[55] con Christopher Lee nel ruolo del conte. Questa pellicola riaccese nuovamente le luci sul vampiro stokeriano, mettendo anche le premesse per l'inizio di una stagione horror italiana e rimarcando la sua centralità all'interno del genere.
Insomma, il vampiro come noi lo conosciamo, e come appare nei *Dracula*, è una figura nuova, una vera e propria riscrittura.
Per quanto invece riguarda il licantropo è bene evidenziare che questo personaggio, vivendo di luce riflessa dal vampiro ed essendo a costui collegato, era un archetipo anch'egli molto accattivante negli anni in cui sono usciti i *Dracula*, e che anche oggi – così come il vampiro – mantiene la sua carica.

4. «I racconti di Dracula» tra cinema e letteratura

Quando i registi italiani muteranno la forma del genere horror – sempre più distante dai mostri archetipici e da un certo tipo di orrore ormai attempato – anche le storie de «I racconti di Dracula» muteranno di conseguenza, segnale ulteriore, questo, che gli

[53] Ricavo questa informazione da Marco Greganti, *Morfologia dello slasher*, cit., p. 23, in cui in riferimento al genere slasher si dice quanto segue: «L'Italia nella storia del genere ha avuto un ruolo centrale. Non è un segreto per nessuno che *Reazione a catena* (1971) di Mario Bava fu fonte di ispirazione per i molti che si cimentarono con lo slasher. Registi come Lucio Fulci, Sergio Martino, Ruggero Deodato e naturalmente Dario Argento, oltre che maestri, possono essere considerati per molti versi pionieri del genere».
[54] I corpi presentano tracce di violenza carnale (Torso, Sergio Martino, 1973).
[55] *Dracula il vampiro* (*Dracula*, Terence Fisher, 1958).

autori della collana del barone Cantarella erano fortemente influenzati dalla tradizione horror cinematografica di casa nostra.
I romanzi della collana di Cantarella ebbero spesso rapporti col cinema. Il caso più eclatante è rappresentato da *Lo spettro*, film di Riccardo Freda datato 1963, nonché riproposizione cinematografica di un racconto dei *Dracula* pubblicato due anni prima, intitolato *La vecchia poltrona*,[56] firmato da Carlo Belli (in arte Max Dave). Le storie dei *Dracula*, passando dalla carta alla cellulosa, riescono a mostrarsi anche da questo punto di vista moderni, ispirando nuove riflessioni sulla paura e sul terrore. Freda, infatti, a proposito del suo lavoro tratto da *La vecchia poltrona*, disse che ciò che gli interessava dire nel suo film era che «non è vero che il male proviene dall'altro mondo: i malvagi siamo noi». In un'epoca in cui il cinema gotico fatto in una certa maniera pare ancora resistere, Riccardo Freda fa un balzo in avanti, lasciando da parte il senso del timore dato dai vecchi fantasmi e dai vampiri e volgendo lo sguardo verso una concezione più realistica del terrore. Il film è ancora legato ad ambientazioni gotiche, ma il mutamento concettuale e il modo con cui la paura viene declinata sono comunque innovativi e rappresentano un nuovo punto di vista, che darà vita al genere horror-thriller che già potevamo registrare oltreoceano in autori come Hitchcock.
Se i *Dracula* hanno ispirato alcuni film, è anche vero che le storie dei volumi ripescavano a loro volta dal cinema, si pensi a *I vampiri*[57] (pure di Freda), in cui il gotico non è lo stesso che arriva dalla casa di produzione americana Universal[58] ma si gioca su un horror più psicologico e di taglio sociale. Gordiano Lupi, a questo proposito, osserva che:

> Non ci sono mostri nel film di Freda, ma esiste una realtà permeata di elementi fantastici, composta da scienziati pazzi, nobildonne che non vogliono morire e desiderano scoprire il segreto dell'eterna giovinezza, amori orribili che superano le soglie della morte.[59]

Il male dunque è incarnato dalla società stessa, composta da persone che succhiano il sangue delle proprie vittime, uccidendole, al fine di poter garantire giovinezza a una megera. Si tratta di un modo di fare horror condiviso anche da numerose storie de «I racconti di Dracula», i cui autori conoscevano sicuramente *I vampiri* e tutta la produzione gotica che in quegli anni stava prendendo piede nel nostro Paese.
Il terrore, a quest'altezza cronologica, perde le sue sembianze mostruose e si modernizza, in linea con tutta la tradizione novecentesca fantastica. Si passa dunque, coma afferma Calvino nell'*Introduzione* all'antologia del fantastico ottocentesco da lui curata e pubblicata nel 1983, dal «fantastico "visionario"» a quello «"mentale", o

[56] Max Dave alias Carlo Belli, *La vecchia poltrona*, Roma, ERP, giugno 1961.
[57] *I vampiri* (Riccardo Freda, 1957).
[58] A questa altezza cronologica la Universal frequentava il genere dell'orrore da circa trentacinque anni. I protagonisti dei film in questione sono Frankenstein, protagonista di otto film dal 1931 al 1948, Dracula, sette film sempre dal 1931 al 1948, La mummia, sei film dal 1932 al 1955, l'uomo invisibile, sette film dal 1933 al 1951, l'uomo lupo, sei film dal 1935 al 1948 e il mostro della laguna nera, tre film rispettivamente del '54, del '55 e del '56. A parte questi mostri principali, la Universal ne mise in scena altri, considerati secondari. Si tratta di Quasimodo (il gobbo di Notre Dame) il quale sarà il primo ad apparire; l'uomo elettrico; la donna lupo; la tarantola; gli uomini talpa; la mantide omicida. Ricavo queste informazioni da https://it.wikipedia.org/wiki/Mostri_della_Universal (30/05/2018).
[59] Gordiano Lupi, Storia del cinema horror italiano da Mario Bava a Stefano Simone. Vol. 1: Il Gotico, cit., p. 12.

"astratto", o "psicologico", o "quotidiano"»; il primo risulta dominante «all'inizio dell'Ottocento», il secondo «verso la fine del secolo».[60]
E ad affermare che *I vampiri* abbandona il vecchio gotico, per abbracciare il fantastico più mentale di cui parla Calvino, sarà anche Gordiano Lupi, che a questo proposito scrive:

> Si tratta di un horror d'atmosfera che porta sul grande schermo un non morto che non succhia il sangue ma ruba l'energia vitale alle vittime. Riccardo Freda crede in un orrore sottile, psicologico, senza vampiri e senza mostri, raggiungendo il terrore con mezzi semplici e comuni, sfruttando la realtà. Niente di più moderno, visto che anticipa la tematica contemporanea del serial killer dei delitti in famiglia e delle stragi immotivate ma reali.[61]

Se la stagione del gotico italiano inizia con Riccardo Freda e Mario Bava, si concluderà con Dario Argento. La sua trilogia degli animali, infatti, metterà le premesse per volgere lo sguardo verso un nuovo tipo di orrore, che parallelamente si stava sviluppando anche negli Stati Uniti, paese che, inoltre, guarderà parecchio all'Italia e a ciò che in quegli anni faranno registi come lo stesso Argento, come Fulci, Joe D'Amato, Umberto Lenzi, ecc. E questo mutamento non è solo relativo alle storie, sempre più improntate a un thriller abitato da minacce più reali e sociali, ma anche alle copertine, che dagli anni Settanta in poi vedranno il moltiplicarsi di oscuri assassini dal volto nascosto e che indossano guanti neri proprio come detta la tradizione cinematografica del periodo.

È curioso riscontrare che in questi anni l'horror italiano si impone in ogni medium narrativo: letteratura, cinema e fumetto. Daniele Francardi nel suo volume *Guida ai migliori (e peggiori) fumetti horror made in Italy*,[62] a proposito della nascita di *Diabolik*, scrive:

> con la nascita di questo criminale, si apre ufficialmente il ciclo del fumetto nero tricolore, che con l'horror ha poco a che fare per certi aspetti, ma che per tanti rappresenta la base di tutto quello che verrà da lì a breve.[63]

E aggiunge:

> Siamo negli anni Sessanta, gli anni della contestazione, anche culturale, che interessa soprattutto il mondo giovanile, manifestandosi sia in America che in Europa con atteggiamenti anticonformisti, trasgressivi e provocatori.
> La cultura è fortemente influenzata da caratteri di costume che determinano numerose svolte nei vari settori e anche il fumetto subisce questa sorta di contestazione e ribellione attraverso opere come *Jacula*, *Lucifera*, *Zora la Vampira*, che sono, in qualche modo, il simbolo della rivoluzione sessuale delle protagoniste femminili.[64]

---

[60] Italo Calvino (a cura di), *Racconti fantastici dell'Ottocento*, Milano, Mondadori, 1983, p. 14. L'introduzione è stata successivamente ripubblicata nell'edizione «Meridiani»: Italo Calvino, *Racconti fantastici dell'Ottocento, Saggi. 1945-1985*, II, Milano, Mondadori, 1995, pp. 1654-1665 (la citazione si trova a p. 1660).
[61] Gordiano Lupi, Storia del cinema horror italiano da Mario Bava a Stefano Simone. Vol. 1: Il Gotico, cit., p. 15.
[62] Daniele Francardi, Guida ai migliori (e peggiori) fumetti horror made in Italy, Roma, EUS Edizioni, 2015.
[63] Ivi, p. 17.
[64] Ivi, pp. 17-18.

Dando uno sguardo a una delle copertine di un volume qualsiasi di questi titoli ci accorgiamo di quanto i destini dei *Dracula* e di questa tradizione fumettistica si siano in qualche modo incrociati, e poter andare alla ricerca di questi eventuali legami sarebbe un'interessante ipotesi di ricerca.

5. Perché proprio gli anni Sessanta?

Se si tiene in considerazione che in Italia sia il cinema horror che il fumetto horror sono nati a cavallo tra gli anni Cinquanta e i Sessanta, stesso periodo in cui ha visto la luce anche la collana de «I racconti di Dracula», non è per nulla insensato indagare sul perché proprio a questa altezza cronologica il genere dell'orrore ha trovato la sua dimensione ideale per svilupparsi.
Per introdurre l'argomento, calza a pennello una frase di uno scrittore che l'horror l'ha frequentato in lungo e in largo e che risponde al nome di Stephen King il quale nel suo saggio *Danse Macabre*[65] scrive:

> I lungometraggi e i romanzi dell'orrore sono sempre stati popolari, ma sembra che attraversino ogni dieci o vent'anni un ciclo di maggiore successo e diffusione. Questi periodi quasi sempre coincidono con momenti di serie difficoltà politiche ed economiche, e i libri e i film riflettono le vaghe ansie (non trovo termine più adatto) che accompagnano problemi gravi ma non mortali. Sono andati meno bene, i prodotti horror, quando gli americani hanno affrontato esempi lampanti di vere tragedie nelle loro vite quotidiane.[66]

Dunque, secondo King, l'horror non attecchisce particolarmente in periodi storici estremamente drammatici come guerre, carestie e gravi problemi socio-politici, ma trova terreno fertile in momenti difficili (ma non troppo). E in effetti il passaggio tra anni Cinquanta e Sessanta, momento nel quale nasce la nostra tradizione dell'orrore, è stato per noi italiani un periodo di transito difficile che – sebbene abbia lasciato poi il posto a una stagione positiva (il boom economico) – ci ha messo di fronte a qualche problema grave ma non gravissimo, per citare nuovamente King. Gli anni Cinquanta, infatti, hanno rappresentato un periodo di passaggio tra una lacerante guerra mondiale e un momento di benessere senza precedenti. È proprio questo passaggio storico, con i suoi ansiosi cambiamenti e i suoi nervosismi, che si rivela un momento favorevole affinché una narrativa cupa come quella dell'orrore possa mettere le basi. Tensioni sociali, sommate ad altri fattori, fecero sì che il genere dell'orrore vedesse finalmente la luce anche in Italia.
Poco prima che il nostro Paese conoscesse il boom dell'economia, il Psi che nelle elezioni del '58 aveva registrato un importante progresso, si era distaccato dal modello sovietico, proponendosi di trasformare radicalmente la società. All'interno del panorama politico del periodo, le altre due forze maggiori erano rappresentate dalla Democrazia Cristiana e dal Pci. La frattura della sinistra – che come sappiamo

[65] Stephen King, *Danse Macabre*, Milano, Edizioni Frassinelli, 2016.
[66] Ivi, p. 39.

porterà, nei decenni successivi, a divisioni e ad esiti ancora più traumatizzanti – fu a quel tempo motivo di pesanti ansie sociali, se consideriamo che più di un terzo di italiani aveva votato Pci o Psi. Inoltre, se da una parte il Pci aveva ormai superato i fatti del '56 (insurrezione ungherese), il peso dell'Urss era comunque motivo di tensioni, tant'è che «Togliatti parlò di "vie nazionali al socialismo"».[67]
Questa fase di tensione, come già abbiamo ricordato, si arresterà nel giro di poco tempo, cedendo il passo al cosiddetto boom economico, stagione destinata a crescere almeno fino agli anni Settanta e che, per certi versi, non si è ancora conclusa; si pensi a questo proposito al consumo dei beni superflui che dagli anni Cinquanta ad oggi non si è mai arrestato ma che, al contrario, tende a crescere esponenzialmente.
Tra gli anni Cinquanta e Sessanta «l'economia capitalistica attraversò un periodo di sviluppo senza precedenti».[68] Siamo di fronte a un'Italia che dalle difficoltà del dopoguerra riesce in pochissimi anni a risollevarsi al punto da conoscere un rinnovamento tecnologico e un'esplosione demografica che non aveva precedenti. L'espansione del commercio fu su scala mondiale, e portò benessere e cambiamenti epocali. Una delle protagoniste di questa rivoluzione culturale fu la televisione che arrivò in Italia, come in tutta Europa, proprio negli anni Cinquanta. Si pensi che nel 1960 negli Stati Uniti possedeva una tv un abitante su quattro. E sono proprio gli Usa – assieme agli altri paesi anglosassoni – a giocare un ruolo fondamentale per ciò che riguarda il cambiamento culturale che avvenne in Italia e in tutto il resto dell'Occidente. L'egemonia culturale che questi paesi esercitavano in tutto il resto del mondo occidentale, fece sì che tra i giovani si sviluppassero nuove esigenze e nuovi gusti, fino ad allora inediti. Il gusto per ciò che non era borghese, come la letteratura popolare, la musica rock e il cinema di serie B, entrò a far parte della vita dei giovani, riflesso di quelle convenzioni antiborghesi che andavano fortificandosi proprio in questo periodo storico, come la libertà sessuale e il pacifismo. Si impongono «nuove mode e nuovi modelli di comportamento, con una forza di penetrazione sconosciuta a tutti i fenomeni analoghi del passato».[69] Non deve dunque stupire se il barone Antonino Cantarella e altri editori a lui analoghi iniziano la loro attività editoriale proprio in questo periodo, volgendo lo sguardo alle esigenze di un pubblico che era alla ricerca di una narrativa popolare di forte impatto, escapista e visivamente plateale.
È infatti proprio in questo particolare clima culturale che il gusto per il macabro e per lo straordinario, peculiarità che già erano alla base della cifra stilistica del romanzo popolare italiano,[70] trovano uno spiraglio da cui entrare. Ma stavolta le tonalità macabre e orrorifiche non sono più un misto di ingredienti ripresi qua e là e subito accantonati come avveniva spesso nell'Ottocento, ma fanno parte di una tradizione

[67] Giovanni Sabbatucci, Vittorio Vidotto, *Il mondo contemporaneo Dal 1848 a oggi*, Roma-Bari, Gius. Laterza & Figli, 2004, p. 508. Ho utilizzato questo testo per tutte le informazioni storico-sociali relative al periodo interessato.
[68] Ivi, p. 511.
[69] Ivi, p. 518.
[70] In Michele Colombo, *Il romanzo dell'Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 60, si legge che il romanzo popolare italiano ottocentesco «dal punto di vista narrativo» presenta «tra i suoi caratteri peculiari […] il ricorso a personaggi stereòtipi che incontrano e appagano le aspettative del pubblico, il gusto del patetico, del macabro e dello straordinario e l'intento didascalico».

ben codificata – ancora più di quanto non fosse quella gotica da cui scapigliati e poi autori come Buzzati attingevano – e che poteva assumere ora anche forme differenti (cinematografica e fumettistica) da quella classica del romanzo.
Inoltre, un genere come l'horror, che per sua natura tende a mostrare e ad avere una forte componente visiva anche laddove si tratti di testo scritto, incontra in questo periodo i favori di un pubblico abituato alla televisione, strumento che mostra le immagini di eventi quali «una competizione sportiva», «lo sbarco della luna» o ancora l'«eruzione di un vulcano».[71] Ciò dà vita a una nuova cultura di massa «in cui l'immagine tende a prevalere sulla parola scritta […]; una cultura i cui prodotti e i cui modelli – prevalentemente di origine americana – si diffusero in tutto il mondo, imponendo ovunque nuovi linguaggi e nuovi valori, a scapito delle culture tradizionali».[72]
Ed è proprio l'americanizzazione dell'Italia che gioca un ruolo fondamentale nella creazione di un prodotto come la collana de «I racconti di Dracula».
Un'ulteriore riflessione sul perché gli anni Cinquanta e Sessanta rappresentino il momento in cui una collana come i *Dracula* ha potuto vedere la luce, è da ricercare nell'attrazione che proprio in questo periodo l'Italia inizia a manifestare nei confronti del soprannaturale e della materia occulta. Un ruolo principale, per quanto riguarda la nascita di questo richiamo, come fa notare Fabio Camilletti in *Italia lunare*,[73] è da attribuire al *Dracula* di Bram Stoker che in Italia inizia ad essere tradotto e pubblicato integralmente solo nel 1945.[74] Ma ancora più importante – come già abbiamo fatto notare precedentemente – sarà l'influsso del *Dracula* di Terence Fisher che esce sugli schermi nel 1958 ma che diverrà popolare l'anno successivo, proprio quando Antonino Cantarella parte con «I racconti di Dracula». È palese che questa non sia una coincidenza, ma che il film di Fisher sia stato lo stimolo che più di tutti abbia spinto il barone a realizzare un progetto del genere e con quel particolare titolo. E se Cantarella decise di concretizzare la sua idea, evidentemente percepì un certo tipo di interesse da parte della gente; captava che nell'aria c'era una voglia di orrore e di occulto. Ma è stato solo merito del *Dracula* di Fisher o c'è dell'altro?
È infatti improbabile che un film, per quanto attraente, ben realizzato e di moda, abbia fatto tutto da solo. La figura del conte Dracula, nonostante il suo indubbio animo attrattivo, deve avere infatti trovato un terreno fertile per far sì che diventasse un modello così trainante com'è stato.
A questo proposito, Fabio Camilletti riprende la valutazione di Remo Ceserani (che non inserisce tra i riferimenti culturali il *Dracula* di Fisher) che individuava proprio a quest'altezza cronologica «lo spartiacque fra il moderno dell'immediato secondo

[71] Giovanni Sabbatucci, Vittorio Vidotto, *Il mondo contemporaneo Dal 1848 a oggi*, cit., pag. 517.
[72] Ibidem.
[73] Fabio Camilletti, *Italia lunare*, Peter Lang, Oxford, 2018. Ho utilizzato questo testo per approfondire la questione sull'interesse nei confronti dell'occulto manifestato dall'Italia a cavallo tra anni Cinquanta e Sessanta e per cercare di individuare quali siano stati i principali modelli culturali che hanno spinto il nostro Paese verso questi interessi i quali sono stati un motore fondamentale per la nascita de «I racconti di Dracula».
[74] In realtà nel '22 era stata pubblicata – all'interno della collana *I racconti misteriosi* di Sonzogno – una traduzione di *Dracula*. Ma quest'edizione, ad opera di Angelo Nessi, è una versione ridotta che per di più vede una traduzione dal francese e non dall'originale di Bram Stoker.

dopoguerra e la post-modernità»,[75] dicendo che «il vero cambiamento, quello che ci ha trasformato radicalmente nei nostri modi di vivere, di conoscere, di sognare, di immaginare, di comunicare con gli altri, di pensare a noi stessi nel passato e nel futuro, è avvenuto [...] negli anni Cinquanta».[76]
Per Camilletti il personaggio del *Dracula* di Fisher è la prima icona pop italiana, colui che inaugura la post-modernità del nostro Paese, una realtà che però cela qualche anomalia, dal momento in cui non ha «mai fatto veramente i conti con il moderno, diviso tra nostalgia del passato e curiosità del proibito, tra legge e godimento».[77]
Dopo l'uscita del suddetto film, assistiamo a una proliferazione compulsiva e irrefrenabile di prodotti inerenti la figura del vampiro e l'orrore, sia nel cinema (ne ho già parlato a proposito di Freda e Bava), che in antologie quali *Un secolo di terrore*,[78] del 1960 a cura di Bruno Tasso con racconti di Lovecraft, Le Fanu, Stoker, Blackwood e Stevenson. Nello stesso anno esce anche *Storie di fantasmi. Racconti del soprannaturale*,[79] a cura di Fruttero e Lucentini, dove compaiono il sempre presente Lovecraft, affiancato ai racconti di M.R. James, Arthur Machen, e lo stesso Lucentini.
Per rendersi conto di quanto i vampiri abbiano invaso il nostro Paese in questi anni si consideri l'illuminante spaccato che ne fa Fabio Camilletti:

> Nel 1959 la RAI manda in onda *Il vampiro*, uno spettacolo radiofonico curato da Silvio Bernardini per la regia di Giorgio Morandi, con la voce – tra gli altri – di Alberto Lupo. È una piccola rivoluzione, per la Rai castigata di quegli anni, che sotto lo schermo del tema vampirico veicola contenuti – morte, sangue, seduzione – che non supererebbero altrimenti il vaglio della censura. La compagnia di Raimondo Vianello, Sandra Mondaini e Gino Bramieri mette in scena la rivista *Un juke-box per Dracula*, fin troppo esplicita – sin dal titolo – nel creare un cortocircuito tra la moda dei vampiri e i nuovi riti della fruizione musicale, nell'anno che vede il boom dei cosiddetti 'urlatori' (e al cinema esce *I ragazzi del juke-box*, di un Lucio Fulci ancora al di qua dell'horror). Uno dei successi estivi di quell'anno è la canzone *Dracula cha-cha-cha* di Bruno Martino, mentre il vampiro sbarca nei luoghi della *Dolce vita* e nei locali dell'underground milanese. In via Veneto si organizzano feste a tema; a Milano, la cantante Rossana contamina le 'canzoni della mala' portate al successo da Ornella Vanoni con temi horror, su musiche del compositore Piero Trombetta; qualche anno dopo, lo *chansonnier* Roberto Brivio si guadagnerà il soprannome di 'Cantamacabro', innestando nel repertorio del quartetto I Gufi canzoni ironiche come *Cipressi e bitume*, *Il cimitero è meraviglioso*, *Vampire Twist*, *Cimitero Raccapriccing Song* e *Vampira Tango*.
> I vampiri invadono librerie ed edicole, a partire, ovviamente, dal *Dracula* di Stoker.[80]

Dunque, ricapitolando e mettendo ordine tra i vari fattori che contribuirono, intrecciandosi, alla genesi del genere horror in Italia, abbiamo un periodo segnato da ansie sociali e politiche, che si rivelerà favorevole ad accogliere le prime traduzioni integrali del *Dracula* di Bram Stoker – romanzo che darà origine al film di Fisher e al

[75] Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, p. 9. Cito Remo Ceserani da Fabio Camilletti, *Italia lunare*, cit., p. 36.
[76] Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, cit., p. 13. Cito anche qui Ceserani da Fabio Camilletti, *Italia lunare*, cit., p. 36.
[77] Fabio Camilletti, *Italia lunare*, cit., p. 37.
[78] Bruno Tasso (a cura di), Un secolo di terrore. I diciassette più famosi racconti del terrore, cit.
[79] Carlo Fruttero, Franco Lucentini (a cura di), *Storie di fantasmi. Racconti del soprannaturale*, Torino, Einaudi, 1960.
[80] Fabio Camilletti, *Italia lunare*, cit., p. 41.

primo cinema gotico italiano – e l'avvio di un boom economico che spiana la strada alla letteratura popolare e all'influsso americano che avrebbe contaminato pesantemente la cultura del nostro Paese. Ma c'è dell'altro: un elemento che è stato solo accennato ma che merita un ulteriore approfondimento, si tratta dell'occultismo, il motivo per cui il *Dracula* di Stoker e i film da esso tratti, una volta divenuti celebri, hanno mantenuto la loro fama e contribuito a tenere in piedi un intero genere. Secondo Fabio Camilletti, gli anni Cinquanta rappresentano infatti il decennio in cui l'Italia riscopre la materia occulta. Questo fenomeno è forse da ricollegare alla Seconda Guerra Mondiale e al fatto che

> Lo spiritismo è una delle più rilevanti 'conseguenze della guerra sull'immaginario religioso', dovuta all'ovvia 'esigenza di comunicare con i caduti' per mezzo di una forma di spiritualità antidogmatica e dalla presa emotiva più immediata rispetto alle confessioni organizzate. È durante la guerra che Arthur Conan Doyle – che nel 1918 aveva perso un figlio per le conseguenze di una ferita riportata sulla Somme – si avvicina allo spiritismo, divenendone uno dei divulgatori più accaniti. Tre anni prima, una medium aveva messo in contatto il fisico britannico Oliver Lodge con lo spirito di suo figlio Raymond, morto a Ypres, e i 'colloqui' fra i genitori e il figlio morto avrebbero fornito materiale al volume *Raymond*, vero e proprio best-seller degli anni del conflitto.[81]

Questo spaccato spiega, in parte, perché l'occulto troverà tanta fortuna nella seconda metà del Novecento; vi si aggiungono, poco più avanti, delle considerazioni relative a Soldati, ma valide anche per gli autori de «I racconti di Dracula» (più o meno contemporanei a Soldati), creati proprio nello stesso periodo:

> Il soprannaturale cattolico lascia una profonda traccia nell'opera di Soldati, che si forma in un'epoca e in un contesto segnati – come si è visto – da una forte tensione fra scienza e fede, influssi dello scientismo positivista – spiritismo compreso – e risposta cattolica.[82]

La passione per l'occulto, che durerà almeno fino agli anni Ottanta, diffondendosi a dismisura per tutti gli anni Settanta,[83] farà dunque della narrativa sovrannaturale e del genere dell'orrore in generale una dimensione accattivante e di conseguenza ampiamente richiesta dal pubblico, sicuramente favorita dal successo del *Dracula* stokeriano, ma che ha poi iniziato a vivere di vita propria, determinando – assieme agli altri fattori di cui abbiamo parlato e che si sono fortuitamente combinati – la fortuna del genere dell'orrore. La collana de «I racconti di Dracula», intrisa di

[81] Ivi, p. 107.
[82] Ivi, 110.
[83] Per farci un'idea di quanto la passione per l'occulto resista ai decenni, Camilletti dice, alla pagina 15 del testo citato nella nota precedente, che negli anni Settanta l'occulto godeva ancora di ottima salute, tant'è che nel 1971 viene pubblicata nelle nostre edicole una rivista intitolata *Il giornale dei misteri*. Riporto, ai fini di capire il taglio della rivista interessata, ciò che Camilletti dice a proposito di questo giornale: «Il primo numero si apre con un pezzo sulla psicologia come forma di magia contemporanea che risente dell'influenza di Pauwels e Bergier – 'tutti gli uomini di buon senso possono essere o diventare maghi' –; prosegue con un lungo articolo sul diavolo (più che mai d'attualità dopo *Rosemary's Baby* e i massacri della cerchia di Charles Manson) e un aneddoto paranormale occorso a Milano nel 1930; seguono un pezzo sulla radiestesia effettuata col pendolino, un articolo sui sogni in cui Iginio Ugo Tarchetti si affianca a Sigmund Freud, un'incursione nel macabro con le tecniche di mineralizzazione delle mummie messa a punto dall'egittologo ottocentesco Girolamo Segato, un articolo su Atlantide e uno sulle campane di Carpegna (uno dei più celebri fenomeni paranormali del tempo, occorso nel 1970); e c'è spazio, infine, anche per un pezzo sui fantasmi inglesi, prima di dare la parola ai lettori e ai loro reportage».

elementi occulti fin dalle copertine dei suoi volumi, dovrà la sua fortuna anche a questo non trascurabile incentivo popolare.

6. L'influsso americano

Nel primo numero de «I racconti di Dracula», datato dicembre 1959, scritto da Max Dave e intitolato *Uccidono i morti?*, è presente un'introduzione scritta dall'editore Cantarella che dice di essere convinto che la collana nascente porterà alla conoscenza dei lettori un tipo di letteratura che all'estero incontra molto favore e che da noi ha avanzato i primi timidi passi.
In effetti, se negli Stati Uniti e negli altri paesi anglosassoni la letteratura dell'orrore era sdoganata, in Italia non si aveva confidenza con questo tipo di immaginario, ricavato – laddove se ne avesse un minimo di familiarità – solo ed esclusivamente dal cinema britannico e americano. Riviste come *Weird Tales* e fumetti come *Tales from the Crypt*, che oltreoceano terrorizzavano milioni di ragazzini anglofoni, erano da noi totalmente sconosciuti.
Sono questi gli anni in cui i figli della guerra leggono «I racconti di Dracula», una generazione che, al confronto di quella precedente è padrona

> di un benessere che coincide, anzitutto, con la conquista della disponibilità del proprio tempo libero. Le novità provenienti dagli Stati Uniti, e in seguito dalla Gran Bretagna, rappresentano quindi la chiave di volta per una liberazione del corpo e della mente.[84]

Ma per capire come l'Italia si sia americanizzata a livello narrativo, bisogna fare un salto nel passato. A cavallo tra Ottocento e Novecento, la stampa giornalistica statunitense dà vita al fumetto, che presto si espanderà in tutto il mondo. Anche l'Italia sarà propensa ad accoglierlo, ma con molte – forse troppe – restrizioni. Infatti, se negli Stati Uniti, «società multietnica e dalla scarsa tradizione umanistica […] il fumetto […] ebbe un immediato successo presso un pubblico di tutte le età, inserendosi rapidamente nell'industria culturale organizzata dei mezzi di comunicazione di massa, parallelamente al cinema che muoveva i primi passi»,[85] in Italia ci furono resistenze non indifferenti, che modificarono profondamente il suo linguaggio. Il «Corriere dei Piccoli», infatti, eliminò i balloons e li sostituì con didascalie in ottonari in rima baciata**.** I balloons vennero reintrodotti soltanto negli anni Trenta.
Questa piccola digressione ci aiuta a capire quanto l'Italia abbia da sempre cercato di preservare la cultura nostrana a discapito delle novità che arrivavano da fuori.
Ciò che è avvenuto per il fumetto, infatti, lo si può registrare anche per il cinema (negli anni del fascismo, come ben sappiamo, fu soggetto a una forte censura); quello statunitense iniziò ad arrivare intensamente nel nostro Paese soltanto nel secondo dopoguerra.

[84] Fabio Camilletti, *Italia lunare*, cit., p. 37.
[85] Silvia Morgana, *La lingua del fumetto*, in Ilaria Bonomi e Silvia Morgana (a cura di), *La lingua italiana e i mass media*, Roma, Carocci, 2005, p. 170.

Da quel momento in poi i modelli americani diventarono parte integrante della nostra vita. Dai personaggi della Disney ai film western, l'Italia accolse questi nuovi modelli e cercò di ricalcarli il più possibile in ogni ambito, dalla pubblicità al cinema. Il fatto che la lingua inglese fosse incomprensibile per la quasi totalità degli italiani, ostacolò almeno un po' ciò che aveva tutte le carte in regola per imporre un'americanizzazione ancora più violenta e forse, potremmo dire, totalizzante. Tuttavia, l'influsso culturale che arrivava dagli Stati Uniti riuscì a farsi strada ovunque, dai fumetti al cinema fino alla letteratura. Fumetti come il già citato *Tales from the Crypt* e gli altri titoli affini pubblicati dalla storica EC Comics negli anni Cinquanta, sebbene con un po' di ritardo, furono da noi copiati. Lo stesso si può dire per le riviste di fantascienza che, sul modello dei *pulp magazine* statunitensi, arrivarono anche da noi.
La prima rivista fantascientifica italiana, intitolata «Scienza fantastica», uscì nelle nostre edicole dall'aprile 1952 al marzo dell'anno successivo,[86] mentre «Urania», rivista mensile edita da Mondadori, sarebbe uscita sette mesi più tardi e avrebbe visto all'interno delle proprie pagine racconti di autori del calibro di Richard Matheson, Isaac Asimov, H.G. Wells e Ray Bradbury.[87]
Su «Scienza Fantastica» è il caso di aprire una parentesi relativa al collegamento tra questa rivista e un autore de «I racconti di Dracula» che risponde al nome di Sveno Tozzi, il quale diventerà editore e direttore editoriale della rivista. In un estratto della sua autobiografia intitolata *Sergente coraggio*, lo scrittore, che già aveva avuto esperienze analoghe, racconta questa sua esperienza, utile per capire come venisse inizialmente recepita la narrativa popolare fantastica:

> Uscì il numero uno di *Scienza Fantastica*:[88] in Italia l'avranno visto cinquecento persone in tutto, e l'avranno acquistato in duecento. Dovevano essere duecento Italo-Americani.
> Un po' di giorni dopo la prima settimana di catastrofiche vendite, qualcuno mi parlò di questi due ragazzi, miei coetanei, e mi chiese se poteva interessarmi il lancio di questa rivista così nuova per l'Italia. Non si trattava di acquistare la testata, che praticamente non valeva nulla, ma di prendere proprio io direttamente l'iniziativa di editarla.
> Ne parlai col solito Molinari. Molinari mi disse: "E perché no?"
> E io gli chiesi: "Va bene, ma quanto in anticipo mi dai alla consegna?"

[86] Per le informazioni sulla rivista «Scienza fantastica» mi sono rifatto a https://it.wikipedia.org/wiki/Scienza_fantastica (02/06/2018), all'interno della cui pagina leggiamo: «*Scienza Fantastica* è stata la prima rivista dedicata alla fantascienza edita in Italia. Fu pubblicata dall'aprile 1952 al marzo 1953, per un totale di 7 numeri, dalle Edizioni Krator di Roma (Vittorio Kramer e Lionello Torossi) e diretta da Lionello Torossi. La rivista - che aveva come sottotitolo "Avventure nello spazio tempo e dimensioni" - pubblicava racconti e romanzi di fantascienza a puntate di scrittori prevalentemente anglosassoni tratti dalla rivista statunitense *Astounding Science-Fiction*, con importanti autori fin dal primo numero, tra i quali Arthur C. Clarke e Lester Del Rey, seguiti nei numeri successivi da C. M. Kornbluth, L. Sprague De Camp, Murray Leinster, Harry Bates, Cyril Judd, Isaac Asimov, Theodore Sturgeon e Chad Oliver. La rivista è rimasta nota inoltre per avere pubblicato le prime storie di autori italiani del genere, tra ai quali, fin dal primo numero, i racconti scritti dello stesso direttore Lionello Torossi con lo pseudonimo di Massimo Zeno. Il titolo della rivista, «Scienza fantastica», si proponeva come la prima traduzione italiana del termine inglese *science fiction*: il calco 'fantascienza' nacque solo sette mesi più tardi nel n. 3 di *Urania*, nel novembre 1952. Le storie erano illustrate. Vi erano inoltre pubblicate rubriche scientifiche, lettere, concorsi per racconti e disegni dei lettori».
[87] Ricavo queste notizie dal Catalogo Vegetti: http://www.fantascienza.com/catalogo/collane/NILF70033/urania/ (02/06/2018).
[88] Il corsivo è mio e l'ho sostituito al grassetto presente nel testo originale, sia qui che negli altri punti in cui appare il corsivo.

> "E che ti devo dare? Ti darò come per gli altri tuoi periodici. Il trenta per cento."
> "Trenta in contanti e trenta in cambiali."
> "No cambiali. Tratte."
> Io dissi pensoso: "È una novità per il nostro paese. L'italiano è un tale che apprezza le novità in fatto di stampa?"
> "Bah!" disse Molinari. "Guarda *GrandHotel!*"
> "Mbeh?" gli dissi.
> "Capirai, *Grand Hotel* era stampato solo in Francia. Gli editori sono i Del Duca, Cino e un fratello come si chiama, e dicevano '*Sì, in Francia va bene, in Francia le storie disegnate e fumettate con un soggetto amoroso vanno. Ma gli italiani le leggerebbero? Proviamo!*'[89] E così noi, dico noi, le Messaggerie Italiane, quando i Del Luca ci vennero a proporre di distribuirlo qui in Italia, gli chiudemmo la porta in faccia. Allora quelli, tignosi, che hanno fatto? Sono andati da un altro. Da Marco distribuzione… Marco, sì. E lui ci ha creduto e gliel'ha distribuito."
> "E com'è andata?"
> "È andata che noi e Brambilla soprattutto, ma anche il presidente Mauri, ci stiamo a mozzicare vicendevolmente i gomiti per aver perduto un'occasione di quel genere. Lo sai quanto vende *Grand'Hotel*? Vende due milioni di copie, vende! E da subito, eh! Il primo numero, che era la copia esatta tradotta, della edizione francese, fu letteralmente sugato dalle popolane in tutte le edicole d'Italia, e la ristampa immediata che ne hanno fatto fece immediatamente la stessa fine. Così è stato e continua a essere. Lo sai che quando i treni depositano i pacchi di *Grand'Hotel* alle stazioni c'è una fila di edicolanti lunga duecento metri e lo sai che i distributori romani che se ne sono assicurato il banco di vendita in esclusiva, sono costretti a far fare turni massacranti ai loro scagnozzi, fin dalla notte precedente, per tenere a bada con la lupara quei lupi? Te lo giuro. Questo è il popolo italiano."
> Lo guardai ammirativamente: "Molinà, dico ma te credi che *Scienza Fantastica* avrà un successo così?"
> "E chi lo può dire," egli mi disse. "Ciao ciao."
> Così divenni editore e direttore editoriale anche della prima rivista italiana di fantascienza, intitolata *Scienza Fantastica*.
> Che durò una decina di numeri insieme al *Bertoldo*, e poi come editore chiusi e tornai a zero. Perché vendevamo troppo poco.[90]

Il passo che abbiamo appena riportato è importante non solo perché ci dà informazioni circa la produzione fantastica popolare degli anni Cinquanta e quale fosse il suo séguito, ma anche perché ci rivela che i personaggi che ne facevano parte bazzicavano all'interno degli stessi progetti, incrociandosi più volte. Sappiamo che Tozzi incontrò Dario Argento e che Giovanni Simonelli scrisse il soggetto e la sceneggiatura di *Un gatto nel cervello* di Fulci. Insomma, all'interno del nascente – e pressoché incosciente – movimento pulp italiano i nomi si ripetono; rintracciamo le stesse figure che, nonostante cambino forma da giornalista a regista, da scrittore a sceneggiatore, percorrono sempre gli stessi sentieri, incontrandosi, collaborando e forgiando un ambiente che un giorno, con le dovute attenzioni, potrà forse rivelare ulteriori sorprese.
È palese che in quegli anni ci fosse la convinzione che ogni prodotto, ogni genere e ogni format che usciva dagli USA fosse considerato degno di essere riproposto anche da noi, ed è proprio per questo motivo che alla fine degli anni Cinquanta nasce (resistendo oltre vent'anni) una collana come «I racconti di Dracula». La forte americanizzazione in terra italiana ci chiarisce, inoltre, ancora meglio perché i loro

[89] Qui il corsivo non è mio ma è presente nel testo originale.
[90] Cito questo passo dell'autobiografia di Sveno Tozzi, intitolata *Sergente Coraggio* da Bissoli, Cozzi, *La storia dei Racconti di Dracula*, cit., pp. 251-253, che ne riporta alcuni estratti.

autori fossero costretti ad utilizzare nomi anglosassoni. Insomma, nel dopoguerra l'americanizzazione fu una realtà che permeò la nostra cultura in maniera talmente intensa che quasi si faticava a capire se un prodotto fosse autoctono o se fosse invece modellato su esempi statunitensi.
Un ultimo appunto sulle dinamiche che coinvolgono modelli culturali statunitensi e italiani è però d'obbligo, e pretende di far chiarezza sul fatto che l'horror statunitense – come afferma Stephen King in *Danse Macabre*[91] – vide i suoi anni d'oro, sia in campo letterario che cinematografico, negli anni Trenta, decennio nel quale film e libri statunitensi non poterono raggiungere il territorio italiano per via della censura fascista.
Dunque, alla luce di ciò, possiamo affermare che, se l'Italia si lasciò sfuggire l'occasione di poter fruire dell'ondata narrativa statunitense degli anni Trenta, non abbandonò di certo l'occasione di accogliere quella seconda ondata che fiorì un ventennio dopo, quando ormai nel nostro Paese non era più presente quel tipo di censura o di restrizione. Ci viene dunque a questo proposito da ipotizzare che, in un passato ipotetico e alternativo nel quale il regime fascista non fosse riuscito a imporsi, forse l'horror sarebbe arrivato anche da noi già in quegli anni Trenta, seguendo quel sentimento post-scapigliato che invece si riassorbì quasi totalmente con la morte dei suoi rappresentanti i quali non lasciarono veri e propri eredi e che, solo in questi ultimi decenni, stanno ricevendo una meritata attenzione e una conseguente rivalorizzazione.
Sempre secondo King, l'horror tornò in voga negli Usa dal 1955,[92] quindi solo due anni prima della nascita della collana di Antonino Cantarella sospettabile di conoscere molto bene anche il mercato estero. Fu all'interno di questo clima culturale, e in mezzo a queste dinamiche e a queste ondate di novità che arrivavano da fuori, che Cantarella ebbe l'illuminazione e fiutò l'affare, dando vita alla prima vera e propria tradizione letteraria dell'orrore italiana.

Conclusioni

Continuare ad affermare che in Italia non abbiamo avuto una tradizione letteraria horror, alla luce di ciò che hanno rappresentato «I racconti di Dracula», è – lo possiamo dire senza indugi – del tutto falso.
Certo, forse non possiamo considerare gli autori di questa collana come appartenenti a una vera e propria scuola, dal momento che non si conoscevano tra loro e avevano tutti una formazione e intenti creativi differenti, ma l'importanza che hanno rappresentato per il genere dell'orrore nostrano è incalcolabile. È vero poi che la maggior parte di loro scriveva più per ragioni economiche che per esigenza d'animo, ma è altrettanto vero che solitamente anche coloro che si dilettano a fare gli scrittori per ragioni economiche sono sempre e comunque spinti dalla vocazione per la

[91] Stephen King, *Danse Macabre*, cit., p. 40.
[92] Ivi, p. 41.

scrittura, anche perché se così non fosse deciderebbero di guadagnare denaro diversamente e svilupperebbero un'altra arte.
È molto probabile che gli autori de «I racconti di Dracula», checché ne abbiano detto nelle interviste, quasi a schernirsi, una volta arrivati alla vecchiaia, in quegli anni in cui scrivevano per la collana del barone Cantarella avevano sicuramente – e alcuni di loro, come abbiamo visto, lo hanno esplicitamente dichiarato – una vocazione letteraria che in misura più o meno intensa li spingeva a fare ciò che facevano anche a prescindere dal compenso monetario.
Nonostante questi aspetti relativi al trasporto più o meno ardente per ciò che scrivevano, è fuor di dubbio che gli autori de «I racconti di Dracula» abbiano rappresentato una vera e propria tradizione horror tutta italiana, e quindi meritevole d'attenzione a prescindere da tutto.
Certo, così come tantissime storie dei *Dracula* sono state scritte da autori che credevano in ciò che scrivevano (nonostante, come abbiamo visto, lo ammettessero raramente), altrettante sono figlie sicuramente solo dell'esigenza di denaro, e di ciò i loro prodotti ne risentivano qualitativamente. A questo proposito ritengo fondamentale un passaggio di *Danse Macabre* in cui King scrive:

> Sono pochi gli horror concepiti pensando all'«arte»; la maggioranza è realizzata in nome del profitto. La vera arte non viene creata consciamente ma emana un'aura precisa, proprio come una pila atomica emette radioattività.[93]

È inoltre vero che alcuni di questi romanzi erano più fantascientifici o tendevano più al romanzo giallo, ma stiamo parlando di una produzione di oltre duecentosessanta romanzi, in mezzo ai quali ci sono storie che hanno anticipato, come abbiamo visto, alcuni dei temi che poi sarebbero diventati veri e propri archetipi della tradizione horror, o addirittura avrebbero fondato dei veri e propri generi, come nel caso dello slasher.
Quell'orrore che Lovecraft chiamava cosmico, e del quale stila i parametri fondamentali, è presente anche in numerosi racconti de «I racconti di Dracula». Si pensi per esempio a quando lo scrittore di Providence dice che, affinché una storia possa essere classificata di orrore cosmico:

> Deve esservi presente una certa atmosfera di terrore inesplicabile e mozzafiato di forze estranee, sconosciute; e deve esserci un'allusione, espressa con una gravità e un tono sinistro adeguati all'argomento, alla più terribile concezione del cervello umano: una maligna e peculiare sospensione o sconfitta di quelle immutabili leggi di Natura che costituiscono la nostra sola difesa contro gli assalti del caos e i demoni dello spazio insondabile.[94]

Ed è proprio ciò che riscontriamo, per esempio, nei due romanzi analizzati a fondo in questo studio, *La prigioniera di roccia* e *Anche dopo la morte*, nei quali l'atmosfera di terrore è realmente inesplicabile e in cui le leggi della natura vengono sospese per dare spazio a sconosciute forse demoniache.

[93] Stephen King, *Danse Macabre*, cit, p. 151.
[94] H.P. Lovecraft, Teoria dell'orrore. Tutti gli scritti critici, cit., p. 317.

Insomma, «I racconti di Dracula» rappresentano una produzione romanzesca sicuramente da riscoprire e da studiare a fondo, che non solo contribuisce a riscrivere quella che è stata la letteratura di genere in Italia, ma permette di osservarla addirittura da una prospettiva diversa. E ci viene quasi da pensare che forse la critica ha tenuto lontani dai suoi interessi alcuni prodotti – ignorando i *Dracula* e chissà quali altre realtà in verità valide – non perché questi non siano stati validi e degni di interesse, ma per via del fatto che l'Italia, più di ogni altro paese, ha sempre avuto molte riserve nei confronti della letteratura popolare.
Sappiamo che la polemica romantica ha rappresentato un momento in cui molto chiaramente sono emerse quelle barriere erette da coloro che erano ai vertici dell'istituzione delle lettere italiane,[95] i quali tenevano fuori dagli interessi letterari tutto ciò che non fosse consono a ciò che per loro era l'unica e vera alta letteratura, esclusivo oggetto di studio degno di essere definito tale.
Successivamente, a queste barriere ne sono seguite di nuove, sempre sorrette dal potere di chi ne rappresentava il vertice. È il caso di Gianfranco Contini che, con la sua già citata *Italia magica*, restrinse il canone fantastico a pochi autori, rigorosamente spinti da intenti intellettuali. Ed è assurdo che Contini abbia tenuto fuori dalla sua antologia tutti quegli autori che in realtà rappresenterebbero il cuore pulsante e la parte più pura della letteratura fantastica, ovvero gli autori di narrativa popolare. A questo proposito Stefano Lazzarin, nel suo *Trentacinque anni di teoria e critica del fantastico italiano (dal 1980 a oggi)*, scrive:

> Se per qualche decennio la ricezione del fantastico italiano è stata condizionata negativamente, lo è stata anche dalla sistemazione del magico-surreale fornita da Contini, parziale e orientata. Ora, uno dei capisaldi che fondano il *corpus di Italie magique* è appunto la predilezione per la componente linguistico-espressiva: i testi ammessi nell'antologia «risultano» – scrive Contini – «non meno piacevolmente leggibili che espressivamente validi». Ossia, *devono risultare* espressivamente validi; e di fatto, chi esamini attentamente i racconti antologizzati, troverà in tutti, con l'eccezione del *naïf* Enrico Morovich, una lingua letteratissima.[96]

Successivamente a Contini, sappiamo che una grossa responsabilità l'ha avuta Italo Calvino il quale si fece promotore – ma tardivamente e in maniera molto discutibile – di una riscoperta e valorizzazione della letteratura fantastica italiana, che aveva per lui senso d'esistere solo se declinata in maniera intellettuale. È opportuno a questo proposito riportare quanto dice Camilletti in relazione alla celebre conferenza sul

[95] A questo proposito è però importante rendersi conto che, sebbene l'Italia abbia mostrato notevoli resistenze ad accogliere la letteratura fantastica e dell'orrore, il nostro Paese non è stato il solo ad avere queste debolezze. Si prenda per esempio in considerazione ciò che dice Lovecraft: «Il più antico e intenso sentimento umano è la paura, e il genere di paura più antico e potente è il terrore dell'ignoto. Ben pochi psicologi contesteranno questi dati di fatto, e la loro riconosciuta verità deve costituire una volta per tutte la genuinità e la dignità del racconto dell'orrore sovrannaturale come forma letteraria. Contro di esso si scagliano gli strali di un'artificiosità materialistica che resta legata a emozioni scontate e a eventi esteriori, e di un ingenuo e insipido idealismo che disapprova la motivazione estetica e auspica una letteratura didattica che "innalzi" il lettore ad un conveniente livello di sdolcinato ottimismo. Ma a dispetto di tanta ostilità il racconto sovrannaturale è sopravvissuto, si è sviluppato, e ha attinto straordinari vertici di perfezione; imperniato com'è su un principio profondo ed elementare il cui fascino, ancorché non sempre universale, deve necessariamente essere stimolante e duraturo per le menti dotate di adeguata sensibilità», Ivi, p. 313.
[96] Stefano Lazzarin, Trentacinque anni di teoria e critica del fantastico italiano (dal 1980 a oggi), saggio contenuto in Il fantastico italiano. Bilancio critico e bibliografia commentata (dal 1980 a oggi), a cura di Stefano Lazzarin, Felice Italo Beneduce, Eleonora Conti, Fabrizio Foni, Rita, Claudia Zudini, Milano, Mondadori Education, 2016..

fantastico italiano tenuta proprio da Calvino nel 1985, per renderci meglio conto di quanta responsabilità ebbe lo scrittore sulla questione a noi cara:

> è curioso che Calvino pronunciasse la sua conferenza nel 1985, a cinque anni dalla morte di Mario Bava — uno dei registi che dalla fine degli anni '50 a tutti gli anni '70 avevano tracciato una via italiana all'*horror* (lo stesso 'orrore' rigettato con zelo singolarmente analogo da Haus e dall'Antologia *Vieusseux*) che digeriva, metamorfizzava e rendeva quintessenzialmente italiana l'intera tradizione gotica, rilanciandola oltre e rivendendola al mondo arricchita di senso. Calvino non lo sapeva, o non lo riteneva rilevante: ma l'Italia era da sempre, e sarebbe continuata a esserlo, ben più lunare di quanto egli potesse supporre.[97]

Questa considerazione di Camilletti evidenzia la responsabilità istituzionale delle lettere italiane nei confronti della scarsa ricezione del fantastico nel nostro Paese, e rinsalda l'idea che l'Italia non è – come in tanti hanno voluto far credere – ostile per natura al gotico e all'orrore, come dimostra anche la collana dei *Dracula*.
A Calvino si allinearono poi Lattarulo e Ghidetti che allargarono il canone istituito decenni prima da Contini, ma ricompiendo gli stessi errori teorici. I due autori, più che ritenere che la letteratura popolare non fosse da includere nel canone fantastico di casa nostra, sembra non abbiano voluto ammettere che una valida letteratura di questo tipo ci sia stata anche da noi, e infatti nella loro *Prefazione* alla loro antologia *Notturno italiano: Racconti fantastici del '900*[98] diranno che in Italia non c'è stato quel tipo di artigianato letterario che altrove ha consentito lo sviluppo della paraletteratura. Questa lacuna non avrebbe, a parer loro, consentito alla letteratura fantastica nostrana di manifestarsi in quanto tale. La nostra tradizione fantastica sarebbe stata dunque costretta, secondo Lattarulo e Ghidetti, a cercare altre vie giustificative come quelle, appunto, dell'ibridazione e del virtuosismo intellettuale.
In conclusione, pilastri dell'istituzione letteraria a braccetto con la critica marxista, la quale pretendeva di tenere fuori da ogni interesse critico tutta quella narrativa che non aveva un intento intellettuale, hanno fatto sì che l'Italia desse un'immagine della propria letteratura differente da ciò che era realmente, ignorando spudoratamente ciò che brulicava nel sottosuolo come i romanzi brevi de «I racconti di Dracula», alcuni dei quali meritevoli di attenzione non solo per via delle tematiche che hanno trattato, inedite a quei tempi nel nostro Paese – e in parte anche altrove –, ma per l'ottima qualità letteraria che emerge in romanzi come *La prigioniera di roccia*.
Oggi i tempi appaiono maturi per riscoprire questo mondo dimenticato o addirittura mai scoperto – che in maniera ammiccante definirei 'sepolto', per utilizzare un termine in linea con quello che è l'immaginario del genere dell'orrore –, e se per la letteratura fantascientifica questa operazione di rivalutazione è già iniziata, per quella dell'orrore si tratterebbe ancora di fare i primi e importanti passi.
Certo, la letteratura fantastica ha sicuramente avuto, dagli anni Ottanta ad oggi, un'attenzione importante che pare essere in costante aumento, ma l'horror in sé, questo termine che alcuni temono pure di pronunciare in certi ambienti e in certi

[97] Fabio Camilletti, *'Timore' e 'terrore' nella polemica classico-romantica: l'Italia e il ripudio del gotico*, cit., p. 245.
[98] Enrico Ghidetti, Leonardo Lattarulo (a cura di), *Notturno italiano. Racconti fantastici del Novecento*, Roma, Editori Riuniti, 1984.

contesti – preferendo il meno adatto e anacronistico ‘gotico’ o il troppo esteso ‘fantastico’ – meriterebbe di essere accolto anche tra le aule accademiche e di essere riconosciuto come qualcosa meritevole di una vera e propria attenzione. Così, partire da «I racconti di Dracula», con un corpus di più di duecentosessanta romanzi, è non solo un buon punto di partenza ma una fonte molto ricca di materiale, e forse inesauribile, se si pensa ai collegamenti che possono nascere e possono venir rintracciati tra ognuno di questi volumi e altri prodotti, altri media e altre letterature. Potremmo concludere suggerendo che «I racconti di Dracula», i quali da una condizione di sepoltura stanno timidamente iniziando a tirar fuori dal terreno qualche arto, forse fanno meno paura di quanto si pensasse, e che se alla domanda che fa da titolo al primo romanzo della collana, *Uccidono i morti?* dovessimo dare una risposta, potremmo rispondere che sono morti ma resuscitabili, e non uccidono affatto ma meritano anzi di venir accolti con la consapevolezza che sono spesso i vivi a uccidere, soprattutto quando non superano le barriere del pregiudizio, lasciando sepolto ciò che forse meriterebbe, pur nella sua stranezza e nella sua mostruosità, di essere conosciuto e compreso da tutti.

Christian D'Agata

La password di Abulafia

Una riflessione tra lessicografia e informatica a partire dal *Pendolo di Foucault* di Umberto Eco

1. Introduzione ad Abulafia

Quando Casaubon – protagonista del *Pendolo di Foucault*[1] – cerca di penetrare i segreti di Abulafia, computer del suo collega e amico Belbo, si trova davanti a un quesito allo stesso tempo semplice e complesso: «Hai la parola d'ordine?».[2] Semplice perché può banalmente essere letto come una richiesta di password, presente in tutti i personal computer – anche nei progenitori dei moderni pc come l'elaboratore ideato da Eco –, complesso, invece, per le sfumature esistenziali che questa domanda pone all'interlocutore, ovvero un'interrogazione sul senso stesso del reale, se si intende la domanda come la richiesta di una chiave d'accesso al sapere. D'altronde questa stessa interpretazione è suggerita da Casaubon stesso, il quale non solo interpreta Abulafia come uno scrigno di conoscenze, ma si spinge a identificare Abulafia con l'oggetto del desiderio di Belbo:

> E che era Abulafia, con la sua riserva segreta di documenti e programmi? Lo scrigno di ciò che Belbo sapeva, o credeva di sapere, la sua Sophia. Egli sceglie un nome segreto per penetrare nel profondo di Abulafia, l'oggetto con cui fa all'amore (l'unico) ma nel farlo pensa contemporaneamente a Lorenza, cerca una parola che conquisti Abulafia ma che gli serva da talismano anche per avere Lorenza, vorrebbe penetrare nel cuore di Lorenza e capire, così come può penetrare nel cuore di Abulafia, vuole che Abulafia sia impenetrabile a tutti gli altri così come Lorenza è impenetrabile a lui, si illude di custodire, conoscere e conquistare il segreto di Lorenza così come possiede quello di Abulafia…[3]

Oggetto libidico e scrigno del sapere sono due dei possibili significati attribuibili ad Abulafia, vero e proprio personaggio del romanzo.[4] Proprio per questo Eco ha rivelato[5] che la durata temporale del romanzo – dodici anni – è stata determinata dalla volontà di inserire i primi computer, dato che solo attraverso la presenza di un elaboratore informatico la storia si sarebbe potuta sviluppare: l'energia combinatoria di Belbo, Casaubon e Diotallevi può manifestarsi in sommo grado solo con i computer che permettono all'utente in pochi secondi di fare migliaia di operazioni.

[1] U. Eco, *Il pendolo di Foucault*, Milano, Bompiani, 2016 (1 ed. 1988).
[2] Ivi, p. 39.
[3] Ivi, pp. 54-55.
[4] «Il personaggio più importante, o per meglio dire è l'ur-personaggio, è l'archi-personaggio del libro» (A. Asor Rosa, *Il trattato dell'impostura*, in *La Repubblica*, 4 ottobre 1988, p. 32).
[5] «Se Le dico la ragione per cui ho fatto nascere tutto verso l'81, 82, 83, è perché avevo bisogno che Jacopo Belbo scrivesse sul computer, e i personal computer sono stati messi in commercio nell'83 – e non poteva essere prima» (S. Kleinert, *La narrativa oggi è come una storiografia critica dell'immaginario – Ein Gespräch mit Umberto Eco*, in *Grenzgänge*, 1, 1994, pp. 65-83).

Nel momento in cui Belbo introduce in ufficio il computer, che poi chiamerà Abulafia come lo studioso della Torah, Diotallevi è però scettico sulle potenzialità conoscitive del computer opponendogli l'arte combinatoria della *Temurah*. Belbo crede invece che l'elaboratore permetta una via privilegiata alla conoscenza e per dimostrarlo presenta un programma capace di elaborare in pochi secondi tutte le possibili permutazioni delle lettere «IHVH»,[6] ovvero i possibili nomi di Dio secondo la tradizione ebraica. Non solo, attraverso questo programma Belbo si propone di permutare tutte le ventidue lettere dell'alfabeto ebraico per trovare infine tutte le possibili combinazioni delle lettere della Torah. Ma a questa concezione si oppone con forza Diotallevi, che reputa illusoria la conoscenza promessa da Abulafia:

> È vero che la Torah, dico quella visibile, è solo una delle possibili permutazioni delle lettere della Torah eterna, quale Dio la concepì e la consegnò ad Adamo. E permutando nel corso dei secoli le lettere del libro si potrebbe arrivare a ritrovare la Torah originaria. Ma non è il risultato quello che conta. È il processo, la fedeltà con cui farai girare all'infinito il mulino della preghiera e della scrittura, scoprendo la verità a poco a poco. Se questa macchina ti desse subito la verità non la riconosceresti, perché il tuo cuore non sarebbe stato purificato da una lunga interrogazione. […] Logica mistica, il mondo delle lettere e del loro vorticare in permutazioni infinite è il mondo della beatitudine, ma attento a muoverti con lentezza, e con cautela, perché la tua macchina potrebbe darti il delirio, e non l'estasi.[7]

Questo dialogo si conclude senza che i due interlocutori abbiano cambiato idea, soprattutto perché Belbo non è interessato quanto Diotallevi alle questioni teologiche. Per lui il computer è qualcos'altro: nel suo costante senso di inferiorità rispetto agli scrittori, il computer gli promette infinite parole, modifiche, rimozioni, citazioni, plagi, decostruendo così il mestiere stesso dell'intellettuale e dello scrittore.[8] Ma questo passo è significativo per il modo in cui Eco descrive i giochi combinatori possibili grazie ad Abulafia: questi non sono poi così distanti dai raffinati strumenti informatici che gli studiosi di lessicografia possono utilizzare nel ventunesimo secolo.[9] Eco – attraverso Diotallevi – ci avvisa che la conoscenza permessa dall'informatica è illusoria se non è legata a un'interrogazione profonda, a una ricerca cauta e lenta. Il lessicografo allora non deve peccare di *hybris* pensando di possedere lo strumento capace di penetrare i segreti del testo, ma deve porsi al servizio del testo, chinandosi su di esso, tendendo l'orecchio in ascolto della sua flebile parola. Ci proponiamo così di raccogliere la sfida di Eco e di utilizzare quegli stessi strumenti

[6] U. Eco, *Il pendolo di Foucault*, cit., p. 48.
[7] Ivi, pp. 46-47.
[8] «I vantaggi del computer che permettono a Belbo di superare la sua paura rispetto alla scrittura sono la velocità e la possibilità di far scomparire e riapparire un testo a volontà. I files di Belbo vengono distinti all'interno del testo del romanzo attraverso l'uso di una veste grafica diversa, che li fa apparire come scritti al computer ed evidenzia al contempo il principio del montaggio intertestuale. L'aspetto dell'esteriorizzazione della memoria affascina Belbo, mentre il narratore Casaubon che ama le enciclopedie è piuttosto attratto dalla forza combinatoria della tecnologia informatica». (S. Kleinert*, L'intellettuale e il computer: il gioco combinatorio e la riflessione sulla figura dell'intellettuale nel Pendolo di Foucault di Umberto Eco*, in *Cahiers d'études italiennes*, 11/2010, p. 93).
[9] Con le debite differenze, infatti il ricercatore nell'ambito delle *Digital humanities* più che permutare i caratteri ha la possibilità di sezionare il testo e interrogarlo in modi sempre diversi, elaborando un'enorme quantità di dati. La potenza di elaborazione del computer permette il trattamento di una grande mole di dati con risultati – evidentemente parziali – in tempi relativamente brevi.

informatici di cui si prende gioco per scoprire, se non la chiave del sapere, almeno la chiave di accesso al suo romanzo.

2. Il lessico del *Pendolo*

Il romanzo è stato analizzato attraverso lo strumento di analisi di corpora Sketch engine[10] dopo essere stato trattato manualmente con la rimozione del paratesto. Il file con codifica UTF-8 ed estensione .txt è stato poi inserito e compilato attraverso Sketch engine. La lemmatizzazione è stata generata automaticamente tramite il tool TreeTagger sviluppato da Helmut Schmid per un progetto dell'Institute for Computational Linguistics dell'Università di Stuttgart utilizzando i parametri (*part-of-speech tagset*) di Marco Baroni.[11]
Il pendolo di Foucault consta di 195.783 occorrenze di parole, distribuite su 24.781 forme e 15.387 lemmi.[12] Il rapporto type/token è rispettivamente di circa 0,127 e di 0,079. Se si confronta ad esempio il rapporto occorrenza/forma con le opere di Italo Svevo – il corpus intero (0,08), *La coscienza di Zeno* (0,104), *Senilità* (0,125)[13] – e il rapporto occorrenza/lemma con *I vecchi e i giovani* di Luigi Pirandello (0,062),[14] si può notare come in entrambi i casi l'opera echiana mostri una maggiore ricchezza lessicale. Al di là di ciò, selezionando solo i lemmi con frequenza assoluta uguale o maggiore a 10 – ovvero circa i 2000 lemmi più frequenti[15] – si può notare come il 13% dei lemmi componga l'85% dell'intero testo, in linea con l'opera pirandelliana. Scavando tra i risultati si possono individuare tra i primi 2000 lemmi almeno cinque nuclei fondamentali che caratterizzano l'intero testo. Il primo è il lessico del mistero, cosa che non sorprende in quanto l'opera echiana è essenzialmente un'ironica enciclopedia delle scienze dell'occulto.[16] Il lemma maggiormente presente in questo campo – nonché una delle parole con maggiore frequenza in tutta l'opera – è «templare», il quale come sostantivo maschile ha 299 occorrenze mentre come aggettivo 77. Tra i lemmi più frequenti abbiamo poi «segreto» (298), «mistico» (64), «mistero» (53), «misterioso» (34) «occulto» (38) e «Graal», che con le sue 48 occorrenze declina l'occultismo del *Pendolo* in senso leggendario e cristiano. Di fatti, il secondo campo semantico che si può individuare è quello del linguaggio religioso,

[10] Reperibile all'URL: https://www.sketchengine.eu
[11] Per ulteriori informazioni si veda https://www.sketchengine.eu/italian-treetagger-part-of-speech-tagset/
[12] Per ottenere un risultato maggiormente affinato si sono confrontate le statistiche con un altro strumento informatico di lessicografia: Antconc (http://www.laurenceanthony.net/software/antconc/). Quest'ultimo ha dato come risultati 196189 occorrenze di parole distribuite su 24752 forme. La motivazione è attribuibile alla diversa sensibilità che i due programmi hanno nel selezionare automaticamente le parole. Ad es: la parola abat-jour viene correttamente individuata come un'unica parola da Sketch Engine, mentre viene interpretata come due termini diversi da Antconc. Un testo ricco di ambiguità e parole straniere come *Il pendolo di Foucault* può comportare risultati relativamente diversi, ma dal confronto dei due strumenti si è notato che le differenze sono trascurabili. È stato quindi scelto Sketch Engine perché maggiormente accurato, avendo sempre presente la possibilità di un errore di misurazione dello strumento, il quale comunque – nella sua limitatezza – non inciderebbe sulle considerazioni generali qui fatte.
[13] F. Stella, *Testi letterari e analisi digitale*, Roma, Carocci, 2018, p. 64.
[14] A. Sichera, *Ecce Homo! Nomi, cifre e figure di Pirandello*, Firenze, Olschki, 2005, p. 223.
[15] Per la precisione 2042 lemmi su 166397 occorrenze.
[16] E. Forcella, *Nella giungla delle scienze occulte*, in *La Repubblica*, 4 ottobre 1988 (raggiungibile su https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1988/10/04/nella-giungla-delle-scienze-occulte.html)

fortemente connotato in senso cattolico. «Dio» appare ben 143 volte, rappresentando quell'inesausta ricerca divina che muove molti dei personaggi del *Pendolo*. Accanto a «Dio», i lemmi «San» e «santo» hanno rispettivamente 106 e 48 occorrenze. «Cristo» ha 29 occorrenze, mentre «Gesù» ne ha 20. «Croce» ha 37 occorrenze, «crocifisso» 9, invece, «chiesa» risulta essere una delle parole determinanti del campo con 121 occorrenze, laddove il lemma «papa» si ferma a 32. Infine si possono rilevare i lemmi «vergine» (33), «angelo» (29), «fede» (29) e «cristiano» (27). Il lessico cattolico si contraddistingue quindi per una parziale sovrapposizione con quello misterico (in particolare per la rievocazione della storia dei Templari che si lega alla storia della Chiesa), ma risulta interessante la predilezione per la figura del Cristo, della croce e del crocifisso. Allora si può ancora notare che il lemma «crocifiggere» ha 3 occorrenze, mentre il lemma «sacrificio» ne ha 11. Tutto questo acquista grande significato alla luce del sacrificio di Belbo, impiccato al Pendolo come se fosse crocifisso, divenendo nel suo estremo gesto «il punto di sospensione, il Perno Fisso, il Luogo a cui si sostiene la volta del mondo»,[17] in altre parole il Pendolo-Dio.[18]
Un terzo nucleo fondamentale del lessico del *Pendolo* ha nella parola «libro» - con 185 occorrenze – e nel verbo «scrivere» – con 200 occorrenze – i suoi lemmi principali. D'altronde *Il pendolo di Foucault* è un libro che parla di altri libri e ha come protagonisti tre operatori dell'editoria («editoria» ha 5 occorrenze, «editore» 42). Tale campo semantico si declina in un'opposizione tra scrittura e lettura e, sebbene il lemma «lettura» con 19 occorrenze sia più frequente rispetto a «scrittura», che ha 13 occorrenze, *Il pendolo* si caratterizza per essere un libro sull'autore più che sul lettore: «scrivere» (200) è molto più frequente di «leggere» (133); «autore» (66) viene preferito di gran lunga sia a «lettore» (21) che a «scrittore» (13). Assoluto protagonista è il «libro» che è presente anche con diversi sinonimi: «opera» (64), «testo» (57), «manoscritto» (49) e «documento» (49). Il genere di opere che invece viene preferito è il «romanzo» con 25 occorrenze. Dieci in più rispetto a «poesia», «mito», «filosofia»; in ultima posizione si trova «racconto» con 12 occorrenze.
Rivolgendoci poi al campo semantico dell'antitesi tra verità e menzogna, è significativo che il campo del vero sia quello preponderante (soprattutto per quanto riguarda i sostantivi e gli aggettivi): «vero» (186), «verità» (91), «veritas» (2), «reale» (16), «onesto» (6) sono in netta maggioranza rispetto a «falso» (39), «menzogna» (11), «falsità» (1), «inventato» (22) «disonesto» (1). Per quanto riguarda invece i verbi la questione sembra più complessa e sembra esserci un'inversione di tendenza: «dire la verità» (10) «essere sincero» (2) «verificare» (9), «confermare» (14) e «controllare» (24) sono in netta minoranza rispetto a «inventare» (70), «fingere» (37), «ingannare» (15) e «mentire» (11). La questione si fa complessa anche perché un lemma come «inventare», che con le sue 70 occorrenze risulta essere il lemma più significativo del campo del falso, in realtà mostra un'ambiguità di fondo. Se una cosa è inventata – pur non esistendo – allora si può dire che sia per questo meno vera? O forse non sarà che l'invenzione letteraria – come quella del

[17] U. Eco *Il pendolo di Foucault*, p. 656.
[18] R. Puletti, *La storia occulta: Il Pendolo di Foucault di Umberto Eco*, Manduria-Roma-Bari, Piero Lacaita Editore, 2009, p. 58.

Piano di Casaubon, Belbo e Diotallevi – è per sua stessa natura vera perché non ha niente al di fuori di sé? Mettendo dunque da parte l'ambiguità del lemma «inventare», risulta chiaro come il campo semantico della verità sia quello maggiormente espresso nel *Pendolo*.
Il lessico del *Pendolo* si caratterizza infine per la preferenza di figure maschili, non soltanto nel sistema dei personaggi, ma anche nel campo semantico della famiglia. Il lemma «zio» con 56 occorrenze è il più frequente – certamente per l'importante personaggio dello zio Carlo nei ricordi di Belbo – che si discosta ampiamente da «zia» con 18 occorrenze. Abbiamo poi «padre» con 48 occorrenze rispetto alle 20 di «madre», «fratello» con 42 supera di gran lunga «sorella» con 6 e infine «figlio» è presente 42 volte mentre «figlia» soltanto 9. Non si può certo parlare da questi pochi dati di scrittura maschile, ma sicuramente *Il pendolo* è un romanzo con una netta predominanza di figure maschili, come è possibile vedere anche nel sistema dei personaggi.

3. Il sistema dei personaggi

L'analisi statistica attraverso l'uso di strumenti informatici può essere utile anche per individuare i rapporti di forza tra i personaggi di un'opera. Infatti un personaggio che è nominato più spesso, a cui sono dedicate più righe, ha una maggiore probabilità di essere più significativo all'interno dell'universo romanzesco. Nel *Pendolo* il personaggio che viene nominato maggiormente è Belbo, vero protagonista della storia, con ben 656 occorrenze. A lunga distanza stanno Diotallevi, Agliè (antagonista della vicenda) e Casaubon (il che è piuttosto comprensibile in quanto è il narratore in prima persona della storia).[19] Agliè con le sue 237 occorrenze ricorre più spesso di Diotallevi e questo dimostra come il triangolo dei personaggi principali non sia, come si potrebbe credere, il trio degli editori della Garamond (Casaubon, Belbo e Diotallevi). Alla base di questo immaginario triangolo invece vi sarebbero Casaubon, l'io narrante che racconta la vicenda dall'interno, e Agliè, esperto di occultismo, nonché vera e propria antitesi di Belbo; al vertice più alto vi sarebbe poi Belbo, protagonista delle scene più intense del romanzo nonché di alcuni scritti presenti in Abulafia. Infine rimane Diotallevi che, pur essendo spesso ai margini della vicenda, è il primo ad accorgersi dell'abominio perpetrato dai protagonisti, rei di aver manipolato la Parola e di averla tradita. Inoltre la marginalità di Diotallevi sta anche nella sua morte: se Belbo muore sacrificandosi davanti agli occhi di Casaubon e quest'ultimo attende la sua fine in collina nella conclusione del romanzo, la scomparsa di Diotallevi è riferita al telefono da Gudrun, la segretaria della casa editrice Garamond. Così viene suggellata la figura di Diotallevi: un personaggio sempre in disparte ma che con la sua saggezza midrashica è una risorsa per tutta l'opera.

[19] Belbo (656), Agliè (237), Diotallevi (223), Casaubon (69).

Dopo il trittico dei protagonisti, ci possiamo rivolgere alle occorrenze dei personaggi femminili: Lorenza (145), Amparo (77), Lia (66). Il fatto che Lorenza sia la prima figura femminile del romanzo non deve sorprendere perché non è solo la donna amata da Belbo: è la donna-occasione, la donna sfuggente, Sophia, il Desiderio, colei che Belbo vorrebbe fare sua anche solo per un attimo, ma che è assolutamente irraggiungibile. La gelosia verso Lorenza è infatti il motore stesso dell'azione romanzesca: Lorenza tradisce Belbo con Agliè e allora Belbo impulsivamente cerca di prendersi una rivincita nei confronti del suo rivale raccontandogli il piano inventato con Casaubon e Diotallevi. Questa menzogna porterà la vicenda a precipitare con la morte di Belbo impiccato al pendolo. Le altre due figure sono invece le donne amate da Casaubon: Amparo e Lia. Colpisce allora che la donna della sua vita, la sua compagna, nonché la madre di suo figlio abbia meno occorrenze di Amparo, che invece rappresenta l'amore giovanile, l'avventura. La questione è parzialmente giustificabile dal fatto che una parte importante dell'azione romanzesca avvenga proprio in Brasile e abbia Amparo come protagonista. Lia invece non agisce, nemmeno quando partorisce dato che Casaubon non arriva in tempo e Lia può solo raccontargli a posteriori cosa sia successo. In realtà, non è esatto dire che Lia non agisca, perché la parola è la sua azione. Attraverso la parola Lia manifesta intelligenza pratica e semplicità; è la sua parola che demolisce l'interpretazione sospettosa[20] di Casaubon. Amparo invece anticipa la stessa *bildung* di Casaubon. Da incredula cede alla fascinazione del mistero, così come Casaubon cederà alla fascinazione dell'analogia.
Infine bisogna notare che Abulafia, vero e proprio personaggio del *Pendolo*, pur essendo fondamentale all'interno della struttura romanzesca ha soltanto 47 occorrenze (per un totale di 60 occorrenze contando anche l'affettuoso soprannome – Abu – datogli da Belbo). Ciò dimostra come Abulafia sia un personaggio assolutamente atipico: poco presente rispetto agli altri personaggi, ma sempre in scena nei momenti fondamentali del romanzo. Le sue occorrenze sono distribuite prevalentemente nella prima parte del romanzo (circa la metà) per poi essere distribuite più uniformemente nella seconda parte. Questo perché gli episodi in cui è protagonista sono in *Hokmah*, all'inizio, mentre nella seconda parte la sua figura silenziosa viene rievocata come mediatore delle fondamentali confessioni di Belbo.

4. Conclusione

La statistica lessicale ci ha permesso di individuare alcuni dei nuclei lessicali e tematici dell'opera, ma senza un'interrogazione profonda i dati rimangono muti. Sin dalla prima selezione vi è un'ineluttabile questione ermeneutica che si pone: non vi è analisi di dati senza interpretazione. Esattamente come Diotallevi, il quale si opponeva con forza alla visione naïf di Belbo, bisogna porre con forza il primato dell'interpretazione sul dato lessicografico. Ad esempio il lessico del *Pendolo* e la

[20] Per una trattazione completa di Umberto Eco sull'interpretazione sospettosa si veda il capitolo *Aspetti della semiosi ermetica* in U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, La nave di Teseo, 2016, pp. 57-134.

struttura dei personaggi sembrano irrimediabilmente maschili – e in parte lo sono – ma non riconoscere l'importanza delle figure femminili potrebbe portare a un'interpretazione errata o quantomeno arbitraria del testo. Lorenza, pur essendo il motore della morte di Belbo e pur essendo stata dipinta come una donna volubile e traditrice, si sacrifica per proteggere – inutilmente – Belbo (non a caso il lemma «sacrificio» è attribuito innanzitutto a lei);[21] Amparo è un alter ego di Casaubon e anticipa il suo destino; infine Lia è la portatrice delle uniche cose positive del romanzo: il figlio Giulio e l'interpretazione filologica e razionale che si oppone all'interpretazione aberrante esercitata da tutti gli altri personaggi del romanzo. Dunque il lessico del *Pendolo* è maschile, ma nel complesso del romanzo le figure femminili sono ampiamente valorizzate.
Un altro aspetto degno di nota riguarda il lessico misterico e cattolico: infatti non si può dire che non sia preponderante, ma bisogna almeno sottolineare la sua opposizione alla struttura del romanzo, che è invece fortemente influenzata dalla cabala ebraica.[22] Poi, bisogna mettere in evidenza come il lessico del libro sia fortemente centrato sull'autore, molto più che sul lettore, in netta controtendenza con l'attività critica e semiotica di Eco tesa ad illuminare il ruolo del lettore,[23] perché a differenza di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino, non è qui protagonista il lettore (o la lettrice), ma editori e autori che si smarriscono nel labirinto dell'interpretazione aberrante. Senza dimenticare, infine, che nonostante la passione di Eco per il falso e la contraffazione,[24] il *Pendolo di Foucault* è un romanzo che utilizza il falso per parlare della verità.
Non soltanto, come abbiamo visto, l'interpretazione agisce per far parlare i dati, ma di per sé questi cinque nuclei sono frutto essi stessi di un'interpretazione, poiché da dati oggettivi si è attuata una selezione che non vuole – e non può essere – esaustiva. D'altronde, è lo stesso Eco a rivelare che non esiste una password, una parola d'ordine, una chiave d'accesso unica al sapere:

> "Hai la parola d'ordine?" era la domanda. E la risposta, la chiave del sapere, era "no". C'è qualcosa di vero, ed è che non solo la parola magica non c'è, ma neppure la sappiamo. Ma chi sappia ammetterlo può sapere qualcosa, almeno quello che ho potuto sapere io.[25]

Belbo ha scelto come password di Abulafia la negazione pura perché ha capito che non esiste una parola che può spiegare complessivamente il reale. Ha dunque imparato la lezione di Diotallevi e il suo «no» è riferito a tutte quelle spiegazioni semplicistiche della realtà. Lo stesso «no»[26] che rivolge ad Agliè prima di morire e

[21] U. Eco, *Il pendolo di Foucault,* cit., p. 655.
[22] Si pensi alla struttura delle parti in cui è divisa l'opera, le quali prendono il nome dalle sefirot della cabala ebraica. Un ulteriore aspetto da rilevare è la figura di Diotallevi che, pur nella sua marginalità, rappresenta lo spirito ebraico nel romanzo.
[23] Cfr. U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 2001.
[24] Cfr. U. Eco, *Falsi e contraffazioni*, in *I limiti dell'interpretazione*, cit., pp. 211-250.
[25] U. Eco, *Il pendolo di Foucault*, cit., p. 683.
[26] «No» che viene espresso attraverso la frase goliardica «me gavte la nata» e che sostanzialmente rappresenta il rifiuto di Belbo a sottomettersi al non-senso di Agliè. Per un ulteriore approfondimento si veda G. Verri, *«Me gavte la nata»: sconfitta del non-senso, sospensione del processo interpretativo ed epifania dell'occasione ne ' Il pendolo di Foucault di Umberto Eco*, in *Levia Gravia*, XI (2009), pp. 169-187.

che rappresenta l'ultimo baluardo della verità che non soccombe alla menzogna. Seguendo la stessa *bildung* di Belbo si vuole qui, in conclusione, sottolineare la necessità per la critica letteraria di affidarsi alle indagini lessicografiche e concordanziali attraverso l'uso di strumenti informatici senza, però, dimenticare la necessaria fatica dell'interpretazione, la quale sa che non ci sono parole d'ordine, ma solo umili vie al testo.

Domenico Fadda

La presenza di Dante nella prima poesia dannunziana
Primo vere, *Canto novo*, *Intermezzo*

I. Premessa

Gli studi sulla lingua letteraria di Gabriele d'Annunzio, sia nell'ambito della poesia che in quello, non meno complesso, della prosa, sono numerosi. Una sintesi esauriente per quanto riguarda la produzione in versi è sicuramente quella offertaci da A. Afribo e A. Soldani nel volume *La poesia moderna*, dove se ne tracciano le coordinate fondamentali. Innanzitutto viene messa in evidenza la ricchezza della lingua dannunziana, nella quale «sembra confluire l'intero arco della tradizione, italiana e greco-latina».[1] Rilanciando una definizione di Mengaldo, secondo il quale si tratterebbe di un codice nel quale viene attuata «piuttosto una pancronia che una stratificazione»,[2] si passa ad analizzare nel dettaglio varie caratteristiche di questa lingua in cui «vengono attivate contemporaneamente tutta la diacronia e - almeno in potenza - tutta la sincronia dell'italiano»:[3] l'uso dei tecnicismi (spesso ricavati da repertori lessicografici), l'influenza delle prose di servizio, la «dizione eletta ottenuta con minime variazioni fonetiche o ortografiche»[4] e altri aspetti ancora.
Quando ci si occupa della prima produzione dannunziana è facile constatare come questi elementi siano già presenti in embrione, così come numerose immagini e tematiche che torneranno nelle opere della maturità. Tuttavia, si avrà a che fare con un linguaggio magmatico, in divenire, dove non è facile stabilire delle leggi generali, e questo per diversi motivi. Fin dal 1880, l'allievo del Cicognini si mostra fortemente determinato a migliorare le proprie capacità tecniche: «Ho deciso di non scrivere più versi per un anno […]. Credo che poi sarò più originale»[5], scrive in primavera a Giuseppe Chiarini; «ho bisogno di addestrarmi ad armeggiare», sostiene in una lettera a Guido Biagi dello stesso periodo.[6] Le conseguenze di questa disposizione autocritica si rilevano sia nelle varianti tra un'edizione e l'altra della stessa opera che nelle differenze stilistiche tra un nuovo progetto poetico e il successivo. *Primo vere*, *Canto novo* e *Intermezzo*, che saranno oggetto di questo articolo, ne danno ampia prova. Ma migliorare, per d'Annunzio, significa soprattutto studiare, rifarsi ai modelli, e se questa inclinazione è riscontrabile in quello che vent'anni più tardi sarà

[1] A. Afribo - A. Soldani, *La poesia moderna*, Bologna, il Mulino, 2012, p. 50.
[2] P. V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati Boringhieri (I ed. Milano, Feltrinelli, 1975), p. 201.
[3] A. Afribo - A. Soldani, op. cit., *ibid.*
[4] *Ibid.*
[5] La citazione è tratta da G. d'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, I, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, Milano, Mondadori, 1982, p. 774.
[6] *Ivi*, p. 770.

il poeta delle *Laudi*, a maggior ragione se ne dovranno cercare i sintomi nella produzione giovanile. Ecco, in ordine sparso, alcuni autori di riferimento (l'elenco è ricavato dalle notizie sul testo che N. Lorenzini premette ai commenti delle tre opere citate): Carducci, Guerrini, Marradi, Rapisardi, Foscolo, Leopardi, Boito, Dante, Hugo, Baudelaire, Shakespeare, de Musset, Zola, Gautier, Maupassant, Flaubert, Banville, de Heredia, Glatigny, Keats, Shelley, Tennyson. Ma l'elenco potrebbe continuare, come dimostrano le chiose alle singole liriche, in cui vengono citati numerosi altri autori: da Omero ai parnassiani, passando finanche per Beethoven.
Con le note che seguono, si è tentato di raccogliere alcuni dati che possano testimoniare la presenza di Dante nella poesia del primo d'Annunzio. L'indagine non può che definirsi preliminare, sia perché gli scritti giovanili del pescarese non si limitano certo alle tre opere suindicate (molte lettere di questo periodo, ad esempio, sono inedite), sia perché le vicende editoriali di *Primo vere*, *Canto novo* e *Intermezzo* coprono un arco di tempo compreso tra il 1879 e il 1896, sia perché, soprattutto, l'influenza di Dante dovrebbe essere considerata in prospettiva, nell'ambito della formazione di quel linguaggio «pancronico» di cui parlava Mengaldo.
Per quanto riguarda la storia editoriale, ci si limita a ricordarne le tappe fondamentali (in merito ai singoli componimenti, spesso pubblicati prima in rivista, si rimanda al commento di Lorenzini):

- *Primo vere*: Chieti, Tipografia Ricci, 1879 (R); Lanciano, Carabba, 1880 (C);
- *Canto novo*: Roma, Sommaruga, 1882 (S); Milano, Treves, 1896 (T);
- *Intermezzo di rime*, Roma, Sommaruga, 1883 (S); *Intermezzo*, Napoli, Bideri, 1894 (B).

L'ordine dei componimenti segue quello dell'ultima edizione ma, per ragioni cronologiche, si darà la precedenza ai componimenti espunti. Qualora uno stesso componimento abbia titoli diversi nelle varie edizioni, vengono indicati entrambi. Le citazioni dantesche sono tratte dalla *Commedia* di G. A. Scartazzini.[7]

II. *Primo vere*

A l'Etna (R)

185. «Or tutto è muto! Non più Ninfe eterne / scorron que' piani e guidan balli a sera»: «ninfe eterne» in chiusa di verso si trova in *Par*. XXIII, v. 26 (al v. 34 occorre «guida»). Del sintagma, d'Annunzio si ricorderà in *Alcyone* (*Il novilunio*, v. 27).

Palude (R, C)

[7] D. Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di G. A. Scartazzini, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1874-1890. Si ricorda che l'*Inferno* uscì nel 1874, il *Purgatorio* nel 1875, il *Paradiso* nel 1882 (nel 1890 saranno pubblicati i *Prolegomeni*). Il *Paradiso* uscì dopo la pubblicazione di *Primo vere* e nello stesso anno di *Canto novo* ma, come si vedrà, i riferimenti a questa cantica sono pressoché assenti. Si tenga presente, comunque, che le citazioni dalla *Commedia* tratte dall'edizione Scartazzini sono provvisorie ai fini di questo studio.

25. «e traggono, e traggono»: l'esempio più noto di «trarre» col significato di «muoversi, andare, accorrere, concorrere»[8] è presente in *Purg*. II, 70-71, nella famosa similitudine del messaggero: «E come a messaggier, che porta olivo, / tragge la gente per udir novelle». Ma, come segnalato da E. Palmieri, questo componimento è debitore di *Monte Circello*, componimento dell'Aleardi, dove abbiamo «Traggono a mille qui».[9]

A Firenze (C)

45. «mia Fiorenza»: in *Purg*. VI, 127 occorre «Fiorenza mia».

84. «palagi»: altro termine di illustre tradizione dantesca, presente in *Inf*. XXXIV, 97: «non era camminata di palagio».

91-92. «ed io pensavo all'Alighieri e all'estasi / de 'l suo sublime amore»: il riferimento antroponimico si combina con la chiusa del componimento, ai vv. 111-112:«- Ov'è il disio de gli occhi miei? - la giovine / Musa cantava a Dante». La citazione del v. 111 è tratta da Rime, LXXXV.[10] Questi elementi, per quanto stilizzati e forse inevitabili in un componimento giovanile dedicato a Firenze, si ritroveranno in *Beatitudine*, lirica alcionia e quindi della piena maturità poetica dannunziana. Anche nel componimento del 1902 troviamo una citazione dantesca (dalla *Vita nuova*), e anche in questo caso la citazione si trova alla fine del testo. Inoltre, *Beatitudine* condensa (si noti la diversa lunghezza: 34 versi, a fronte dei 112 della lirica giovanile) diverse immagini di *A Firenze*: le messi, l'Arno, gli edifici religiosi e signorili. È comune anche la rima in *-ore* (*A Firenze*, vv. 34 e 36; *Beatitudine*, vv. 7 e 10).

Sera d'estate (R, C)

11. «lunghesso l'Arno»: Si veda il commento di *A Giulo Antonio*, v. 31.

15. «frequenti piazze»: per il significato di popolose, Passerini[11] rimanda a *Par*. XXXI, vv. 25-26. Tuttavia, considerando l'illustre tradizione latina del termine con questo significato (si veda Orazio, ad esempio, autore compreso in *Tradimenti*, sezione di *Primo vere* contenente traduzioni dal latino e dal greco), si può dubitare della derivazione dantesca. È probabilmente tratto dal *Paradiso*, invece, il sostantivo «melode», che si rileva al v. 48 (cfr. *Par*. XIV, v. 122; XXIV, v. 114; XXVIII, v. 119) ed è presente anche in *A l'Etna*, vv. 99 e 116.

[8] La definizione è tratta da N. Tommaseo - B. Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1861-1879.
[9] Citato in G. d'Annunzio, *Poesie complete*, I, a cura di E. Palmieri, Bologna, Zanichelli, 1953, p. 24.
[10] Come indicato da Palmieri (*ivi*, p. 34).
[11] G. L. Passerini, *Il vocabolario della poesia dannunziana*, Firenze, Sansoni, 1912.

Sappho (C)

23. «sotto le pieghe de la bianca stola»: «stola» in chiusa di verso e in un endecasillabo con accenti in quarta e ottava sede[12] si trova in *Inf*. XXIII, 90: «vanno scoverti della grave stola?». Ma si veda anche la *princeps* di *Canto novo* (*Libro terzo*, XVI, vv. 3-4): «e su questa / morta natura, o Dante, qual funebre cappa di piombo / grava il tuo cielo perso». I dannati della sesta bolgia, descritti proprio in *Inf*. XXIII, incedono coperti da una cappa di piombo, la «grave stola» del verso citato.

Ne 'l viale (C)

1. «Soli eravamo lungo il bel viale»: come chiosa Palmieri,[13] l'incipit di questo sonetto è tratto da uno dei versi più noti dell'*Inferno*: «soli eravamo e senza alcun sospetto» (V, v. 129). Comuni sono anche la tematica amorosa, sebbene nella lirica venga declinata positivamente, e il riferimento agli uccelli (*Inf*. V, vv. 40-41 e 46-47; *Ne 'l viale*, vv. 2-4).
Il componimento rivela che la tecnica per trovare ispirazione poetica descritta nel *Libro secondo* de *Il piacere*, consistente nell'esercitare la propria creatività a partire da un modulo versale altrui, veniva praticata già dal d'Annunzio esordiente. Nel romanzo sono «i primi versi d'una canzone del Magnifico»[14] a dare il *la* al compositore; in questo caso, si tratta di un poeta nato due secoli prima. Ma nello stesso passo del romanzo si elencano, in qualità di ispiratori plausibili, anche Lapo Gianni, Guido Cavalcanti, Cino da Pistoia, Petrarca (non Dante, il quale però viene citato poco prima).[15]
Un interessante collegamento tra *Ne 'l viale* e *Il piacere* è stato individuato da Lorenzini nella frase che chiude la lirica (v. 14: «e - Sai, - disse ridendo - tu mi piaci»): la stessa affermazione si ritrova nel *Libro terzo*.[16]

Letterina alla mamma (C)

9-10. «Co' l'alma piena dei disii d'amore, / penso a 'l tuo bacio, a 'l tuo sospir tremante»: anche in questo caso si può fare un confronto con *Inf*. V, vv. 133-136 (poco oltre il passo citato nella chiosa precedente): «Quando leggemmo il disiato riso / esser baciato da cotanto amante, / questi, che mai da me non fia diviso, / la bocca mi baciò tutto tremante».

Piove… (C)

[12] Così anche in *Purg*. XXXII, v. 81, il cui schema metrico, tuttavia, può essere interpretato anche in modo diverso.
[13] G. d'Annunzio, op. cit., a cura di E. Palmieri, p. 87.
[14] G. d'Annunzio, *Il piacere*, in *Prose di romanzi*, I, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, Mondadori, Milano, 1988, p. 146.
[15] *Ivi*, p. 134.
[16] G. d'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, I, cit., p. 797.

6. «strosci»: Lorenzini considera il termine «di uso dantesco»[17] e rimanda a *Inf*. XVII, v. 119.

Nevicata (C)

35. «turbo»: termine di derivazione dantesca (es. *Inf*. III, v. 30). Si incontra anche in *Seyda*, v. 21.[18]

Cicogne (C)

27. «adamante»: ulteriore termine di ascendenza dantesca: si veda *Par*. II, v. 33. In entrambi i casi il contesto è relativo al cielo.

A Giulo Antonio (C)

14. «i gran Centauri»: né l'originale oraziano, né il commento ai *Carmina* compulsato da d'Annunzio (si veda la chiosa seguente) giustificano l'aggettivo. Questo è probabilmente tratto da *Inf*. XII, v. 104, dove abbiamo «gran Centauro», riferito a Nesso. Nello stesso canto l'aggettivo si lega anche a Chirone (v. 71: «è il gran Chirone, il qual nudrì Achille»; v. 79: «Quando [Chirone] s'ebbe scoperta la gran bocca»).

31. «lungh'esso i rivi»: la preposizione, che verrà frequentemente usata da d'Annunzio in poesia, sembrerebbe derivata da *Purg*. II, 10: «Noi eravam lunghesso il mare ancora». Anche qui si fa riferimento all'acqua, e così sarà in tutte le occorrenze alcionie: si vedano *Ditirambo II*, v. 73; *L'oleandro*, v. 222; *Ditirambo III*, v. 34; *L'asfodelo*, vv. 6 e 73; *L'orma*, v. 1; *I pastori*, v. 16; *Il commiato*, v. 9.
Per valutare il caso di «lungh'esso» (o «lunghesso») in *Primo vere*, tuttavia, prendere in considerazione questa rassegna ricavata da una raccolta poetica posteriore sarebbe fuorviante. Come indicato da Lorenzini (su suggerimento di Pasquini),[19] per realizzare la propria traduzione (si ricorda che *A Giulo Antonio* fa parte di *Tradimenti*) d'Annunzio si servì di un commento alle opere di Orazio (in particolare a *Carmina*, IV, 2) realizzato da Enrico Bindi, che «traduce *circa… ripas* con *lungh'esso*».[20]
È pur vero che anche in *Sera d'estate*, v. 11 troviamo un contesto relativo all'acqua («lunghesso l'Arno»), ma in *Fa freddo!…*, v. 5 si trova «lunghesso i muri».

[17] *Ivi*, p. 800.
[18] *Ivi*, p. 807.
[19] G. d'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, I, cit., p. 775.
[20] *Ivi*, p. 817.

III. *Canto novo*

Libro terzo, II (S)

8. «strozza»: nel componimento si può individuare un'eco di *Inf*. VII. In entrambi i casi il termine «strozza» è riferito a chi si esprime con difficoltà, a singhiozzi: gli accidiosi nel canto dantesco (vv. 125-126: «Quest'inno si gorgoglian nella strozza, / ché dir nol posson con parola integra»), i partecipanti a un corteo funebre sulla spiaggia nella lirica dannunziana (vv. 8-10: «qualche singhiozzo di strozza umana / a tratti a tratti rompe il silenzio / greve»).
Se un solo termine non basta a stabilire un nesso tra i due passi citati, non sarà certo casuale la comune immagine delle bolle che emergono dalla superficie dell'acqua. Si tratta di quella marina in d'Annunzio: «metallico bolle il mare» (v. 4), dell'acqua «persa» in Dante: «Noi ricidemmo il cerchio all'altra riva / sovra una fonte, che bolle e riversa / per un fossato che da lei diriva» (vv. 100-102); «sotto l'acqua ha gente che sospira, / e fanno pullular quest'acqua al summo» (vv. 118-119). Nello stesso canto, inoltre, è presente una similitudine marina ai vv. 22-23: «Come fa l'onda là sovra Cariddi, / che si frange con quella in cui s'intoppa, / così convien che qui la gente riddi».
Ma sono riscontrabili anche altri due parallelismi: tra i termini «inno» (si veda il verso dantesco citato) e «litanie» (v. 14 della lirica); mettendo in relazione le «maligne piaggie grige» (v. 108) del paesaggio infernale e la spiaggia immersa in un'atmosfera opprimente del componimento dannunziano.
Si è messo in evidenza il colore dell'acqua in *Inf*. VII (v. 103: «L'acqua era buja molto più che persa») perché lo stesso aggettivo, riferito al cielo, si riscontra anche in un altro componimento (*Libro terzo*, XVI) presente nell'edizione del 1882. Nel corpus dantesco il termine viene usato anche in altri luoghi, ma è interessante notare come d'Annunzio, in questa lirica dedicata alla descrizione di un paesaggio marino con forti connotazioni negative (ne sono stati anticipati alcuni aspetti nel commento a *Primo vere*, *Sappho*, v. 23), definisca «maligne» le acque (nel passo dantesco, l'aggettivo si riferisce alle «piaggie grige») e inviti delle creature (non dei dannati, ovviamente, ma delle creature marine) a emergere dall'acqua: «drizzate / su su da l'acque maligne le livide fronti» (vv. 14-15).

Libro terzo, XVI (S)

Si vedano i commenti a *Primo vere*, *Sappho* e *Canto novo*, *Libro terzo*, II.
Per completare la rassegna di concordanze, quantomeno semantiche, con *Inf*. VII, si possono indicare i comuni riferimenti al sangue e al serpente (*Inf*. VII, vv. 80 e 84; *Libro terzo*, XVI, vv. 7 e 1).

Libro quarto, II (S)

48. «o candida suora di Beatrice»: anche in questo caso, come in *Canto del sole*, III, si ha l'esplicito riferimento a un personaggio dell'universo dantesco.

65. «strozze»: si veda la nota a *Libro terzo*, II, v. 8. Anche in questo caso, il termine si trova vicino a un riferimento al singulto e all'immagine di qualcosa che sta al fondo: «ode ei cupi rantoli di strozze fameliche, a 'l fondo / come un brulichìo turpe di vermi umani; // ode ei singulti di laceri petti, infantili / gemiti, aneliti, misere bestemmie…» (vv. 65-68).

Libro secondo, XIII (S); *Canto dell'Ospite*, XII (T)

21-22 (S), 33-34 (T). «omeri / miei forti»: si veda *Inf*. XVII, v. 42: «che ne conceda i suoi omeri forti».

Canto del sole, III (T)

38-42. «Oh limpida / ebrezza diffusa pe' cieli / ove il sogno di Dante s'aperse! // Puri ne l'albe i sogni erravano / di Beatrice»: il componimento viene pubblicato per la prima volta nell'edizione del 1896, ma risulta dalla fusione di due odi precedenti: *Libro primo*, III e *Libro quarto*, III, presenti nella *princeps*.[21] In queste composizioni sono assenti le figure di Dante e Beatrice, che compaiono nella nuova versione, probabilmente, in seguito a uno «sviluppo del motivo stilnovistico divenuto pretesto per un affinamento prezioso della lingua e dell'ispirazione».[22]
Si coglie l'occasione per ricordare che Dante, durante il periodo della composizione del primo *Canto novo*, era già presente in una lettera a Elda Zucconi (che si cita dal commento di Lorenzini): «Guardavo stasera il bellissimo tramonto: era un gran fondo d'oro su cui Giotto avrebbe dipinto volentieri una delle sue Madonnine dagli occhi volti in su. Io ci ho visto il tuo viso, ma più giovane di quello di una santa vergine del buon amico dell'Alighieri».[23] Questa lettera nasconde una citazione rivelatoria per quanto riguarda le letture del giovane d'Annunzio: Giotto venne già definito «buon amico dell'Alighieri» nel numero del 29 maggio de *La festa di Dante: letture domenicali del popolo fiorentino*, giornale edito a Firenze tra il 1 maggio 1864 e l'11 giugno 1865[24] e successivamente raccolto in volume, come indicato in ogni numero. L'articolo, intitolato *Il ritratto di Dante*, è firmato da un tale G. P.
Dato che questo giornale viene pubblicato nel biennio 1864-65 (d'Annunzio nasce nel '63), è forse più probabile che il giovane poeta abbia avuto accesso al volume che rilegava tutti gli articoli piuttosto che a una singola edizione domenicale uscita più di dieci anni prima. In ogni caso questo documento ci illumina, anche se di sfuggita,

[21] G. d'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, I, cit., p. 841.
[22] *Ibidem.*
[23] *Ivi*, p. 843.
[24] *La festa di Dante: letture domenicali del popolo fiorentino*, Firenze, tip. Galileiana di M. Cellini e C., maggio 1864 - giugno 1865. Ma nella raccolta in volume (1865) il titolo è *La festa di Dante: letture domenicali del popolo italiano.*

sulle letture di d'Annunzio durante il periodo della sua prima produzione letteraria e testimonia un interesse per Dante tutt'altro che superficiale.

IV. *Intermezzo di rime* e *Intermezzo*

Preludio (B)

8-9. «la Nave bella / come un cigno e veloce come un dardo»: la similitudine tra la nave e la freccia è presente in *Inf*. VIII, vv. 13-16: «Corda non pinse mai da sé saetta / che sì corresse via per l'aer snella, / com'io vidi una nave piccioletta / venir per l'acqua verso noi in quella». Anche in d'Annunzio abbiamo «snella» in rima (v. 10). In questo caso il termine si riferisce non alla saetta ma alla prora, che in Dante è tuttavia nominata al v. 29.
Anche *Preludio*, inoltre, è in terza rima.

14. «mentre lugùbri scintillavan l'Orse»: il termine in chiusa di verso rima con «forse» (v. 18), come ai vv. 9 e 5 di *Par*. II (dove ha la stessa valenza astronomica). In entrambi i casi è presente un indiretto riferimento a Ulisse: «non vi mettete in pelago, ché, forse / perdendo me, rimarreste smarriti» (*Par*. II, vv. 5-6).

19. «Vigile attesi»: in *Inf*. XXVI, il cosiddetto "canto di Ulisse", troviamo «vigilia» (v. 114).

64. «una donna furtiva come un angue»: il riferimento metaforico al serpente nascosto è tratto da *Inf*. VII, v. 84. In entrambi i casi (vv. 80, 84 del canto dantesco; vv. 62, 64 del testo dannunziano) si ha la rima *sangue* : *angue*, ma è pur vero che si tratta di rima quasi obbligata.

Vere novo (B)

La triade rimica *ora* : *ancora* : *infiora* è presente in *Par*. XIV, vv. 11, 13, 15.

S*onetti di primavera*, II (S); *Pànico* (B)

8. «pianta umana»: il sintagma, collocato in chiusa di verso, rima con «strana». Il che rimanda a *Inf*. XIII, vv. 13 e 15, dove troviamo la rima *umani* : *strani*, in un contesto dove compaiono, letteralmente, delle piante umane.
Nella *ne varietur* il sonetto presenta la variante «mi preme», che sostituisce il «mi tenta» della *princeps*. L'esempio più noto di questo verbo è senz'altro dato dall'uso che ne fa Dante in *Inf*. XXXIII, v. 5 («disperato dolor che il cor mi preme»), anche qui in un contesto che si richiama al mondo vegetale, quantunque in metafora: «ma se le mie parole esser den seme / che frutti infamia» (vv. 7-8). Il concetto di pianta

umana, inoltre, si ritrova anche nel componimento precedente in S (lo stesso che in B, dove sarà collocato subito dopo, si chiamerà *L'inconsapevole*).

Sonetti di primavera, I (S); *L'inconsapevole* (B)

12-3. «sanguigna / tinta»: il sintagma richiama *Inf*. V: «O animal grazioso e benigno, / che visitando vai per l'aer perso / noi che tingemmo il mondo di sanguigno» (vv. 88-90). L'affinità semantica si può individuare nella comune tematica, dato che non solo questo componimento ma tutto *Intermezzo* è dedicato al tema dell'amore carnale connotato negativamente.
Si è citata per intero la terzina interessata perché non si può escludere che l'«animal» del v. 88 (riferito non ai dannati, ovviamente, ma a Dante) non abbia influito sul titolo della sezione contenente il sonetto in B: *Animal triste*. Una consultazione digitale della *Biblioteca Italiana Zanichelli*,[25] tuttavia, suggerisce che l'antecedente più plausibile sia *Il filosofo inglese* di Goldoni (1754): «Ah, che non vi è nel mondo peggior triste animale / Dell'uom che con il vizio confonda la morale» (Atto III, scena 5). Tale concordanza potrà forse sembrare casuale, data la quantità di opere in cui si sono cercati, combinati tra loro, due termini piuttosto frequenti. La conferma ci viene da due elementi: il significato del periodo nel quale è contenuto il sintagma, che si attaglia perfettamente alle tematiche di *Intermezzo*; il fatto che si tratti di una commedia in versi martelliani, metro usato da d'Annunzio, proprio in *Intermezzo*, in due componimenti: *La tredicesima fatica* e *Il sangue de le vergini*.

Sonetti di primavera, III (S); *Sed non satiatus*, I (B)

2. «lampo di giovinezza or mi sorride»: da confrontare con *Purg*. XXI, v. 114, dove si trova «un lampeggiar di riso».

L'apoteosi (B)

12. «trasumana»: uno dei dantismi più comuni, sicuramente. Ma nei due versi seguenti («rapito su pe 'l turbine vocale / il visibile spirto de l'Efebo») troviamo due termini che sciolgono un sintagma di *Purg*. XXI, 88: «vocale spirto». Il contesto, in entrambi i casi, allude esplicitamente alla poesia.

Quousque eadem? (B)

5. «Con quanto affanno il giovincello arranca»: il verso riecheggia dei moduli danteschi di *Inf*. XXIV.[26] Nel termine «giovincello» si fondono «giovanetto» e

[25] *Biblioteca Italiana Zanichelli (BIZ)*, Zanichelli, Bologna, 2014.
[26] Cfr. *Inf*. XXIV, 1-15: «In quella parte del giovanetto anno / che 'l sole i crin sotto l'Aquario tempra / e già le notti a mezzo dì sen vanno, / quando la brina in su la terra assempra / l'imagine di sua sorella bianca, / ma poco dura alla sua penna tempra; / lo villanello a cui la roba manca, / si leva, e guarda, e vede la campagna / biancheggiar tutta; ond'ei si batte l'anca, / ritorna in casa, e qua e là si lagna, / come 'l tapin che non sa che si faccia; / poi riede, e la speranza

«villanello» del passo dantesco (il primo termine si riferisce a un certo periodo dell'anno: ma il componimento dannunziano fa riferimento proprio al passare delle stagioni), e in entrambi i casi abbiamo la rima *bianca* : *manca* (vv. 5 e 7 del canto dantesco; vv. 4 e 8 del sonetto). Comune è pure il contesto semantico relativo all'affanno, alla disperazione, sebbene si leghi a concetti totalmente irrelati.
Ai vv. 2, 6, 7, inoltre, si hanno le rime *una* : *fortuna* : *luna*, presenti in *Inf*. VII, vv. 66, 62, 64. Al v. 8 della lirica troviamo anche «bruna» in rima interna, e la triade *fortuna* : *luna* : *bruna* è presente in *Purg*. XIX, vv. 4, 2, 6.

Il censore (B)

La rima *capestro* : *maestro* (vv. 9 e 12) si trova in *Inf*. XXVII, vv. 92, 96 e *Par*. XI, vv. 87, 85.

Ennia Giunia (B)

1. «epa»: come rileva Palmieri, il sostantivo è presente in *Inf*. XXX, v. 102. In entrambi i casi si riferisce al ventre pieno.[27]

10. «passa Ennia Giunia da la siria stola»: per «stola» in chiusa di verso, si veda il commento a *Primo vere*, *Sappho*.

Mona Castora[28] (B)

4. «roggio»: Lorenzini[29] rimanda a Passerini, che a questa voce, nel suo vocabolario, cita *Inf*. XI, vv. 73-74: «perché non dentro dalla città roggia / son ei puniti, se Dio gli ha in ira?».

7-8. «ove per l'Amidea fu Buondelmonte / morto, ha faccende il popol fiorentino»: la vicenda di Buondelmonte dei Buondelmonti viene evocata in *Par*. XVI, vv. 140-141. Nello stesso canto troviamo anche «popol» (v. 152) e «fiorentino» (v. 61), e poco oltre quest'ultimo (v. 66) si nominano i Buondelmonti.

Anna Bolena (B)

10. «Miserere di me, Cristo Gesù!»: è evidente la derivazione da *Inf*. I, 65: «"Miserere di me" gridai a lui». Nello stesso canto (vv. 1, 7), come nel sonetto (vv. 2, 12), troviamo in rima i sostantivi «vita» e «morte».

---

ringavagna, / veggendo 'l mondo aver cangiata faccia / in poco d'ora, e prende suo vincastro, / e fuor le pecorelle a pascer caccia».
[27] G. d'Annunzio, op. cit., a cura di E. Palmieri, p. 322.
[28] Palmieri (*ivi*, p. 330) rimanda a Firenzuola; si può aggiungere che un certo Francesco Castoro, orafo, viene citato nella *Vita* di Benvenuto Cellini, artista caro a d'Annunzio, che vi fa riferimento proprio in *Intermezzo.*
[29] G. d'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, I, cit., p. 936.

Madama Violante (B)

La rima *fondo* : *profondo* : *giocondo* (vv. 2, 6, 7 della lirica) è presente in *Par*. XV, vv. 35, 39, 37.

12. «senza far motto»: è forse rintracciabile un'eco di *Inf*. XXXIII: «Ed io sentii chiavar l'uscio di sotto / all'orribile torre; ond'io guardai / nel viso a miei figliuoi senza far motto» (vv. 46-48). Il sospetto è lecito, perché in entrambi i casi si hanno dei personaggi chiusi all'interno di un edificio, senza via di fuga e costretti a morire perché sia vendicato un tradimento: quello del Conte Ugolino in Dante, quello dell'adultera Madama Violante in d'Annunzio.

Venere d'acqua dolce (S; B)

34 (solo in B). «mute vagando senza compagnia»: si veda *Inf*. XXIII, 1: «Taciti, soli e senza compagnia».

Il sangue de le vergini (B)

5. «s'ingiglia»: dantismo, presente in *Par*. XVIII, v. 113.

42-43. «e vana / facean siepe de i petti fermi a la correntia»: espressione ricavata da *Inf*. XXXIII, vv. 82-83: «muovansi la Caprara e la Gorgona, / e faccian siepe ad Arno in su la foce». Per l'influenza di questo canto si veda anche il commento a *Madama Violante*.

108-109. «tingean di una vena / sanguigna l'acque»: si è già citata l'eco di *Inf*. V, v. 90 nel sonetto *L'inconsapevole*. Anche in questo caso ci troviamo in un contesto relativo all'unione carnale. Inoltre, poco più avanti (al v. 133 del poemetto dannunziano), è presente «sanguigno».

170. «O miei poveri figli ebri d'odio e di guerra»: il verso rima con «terra» al v. 172, e poco più in là abbiamo *traccia* : *caccia* (vv. 175, 177 e, ancora, vv., 221, 223). Queste coppie di rime sono presenti in *Inf*. XII, vv. 138, 134 e 55, 57. Ma l'influenza del canto dantesco si può riscontrare anche nel v. 250, dove troviamo «i bulicanti rivi de 'l sangue umano»: in *Inf*. XII, v. 117 occorre «bulicame», riferito al sangue bollente in cui sono immersi i violenti contro il prossimo (e al v. 93 del componimento dannunziano si dice: «l'ira bolliva»).

Studii di nudo, II (S); *La lotta* (B)

12. «se l’uom, livido in faccia, a capo chino»: la stessa chiusa di verso si riscontra in *Inf*. XV, v. 44, mentre nel v. 45 è presente «uom»: «per andar par di lui; ma il capo chino / tenea, com’uom che reverente vada».

Marina Paino

Calvino, Cosimo e l'«altra vegetazione»

In uno dei frammenti autobiografici sparpagliati variamente tra gli anfratti della propria attività di *homme de lettres*, nel fare specifico riferimento ad una sua individuale diversità rispetto alla vocazione botanica dei genitori agronomi, Calvino ricorre ad una felice metafora che intercetta palesemente le dinamiche narrative da lui messe in campo nel *Barone rampante*, unico romanzo in cui – con un marcato investimento personale - si cimenta a raccontare di un'intera vita: «Il sapere dei miei genitori convergeva sul regno vegetale, le sue meraviglie e virtù. Io, attratto da un'altra vegetazione, quella delle frasi scritte, voltai le spalle a quanto essi m'avrebbero potuto insegnare; ma la sapienza dell'umano mi restò ugualmente estranea».[1]
Va da sé come all'interno del *Barone*, attraverso l'alter ego Cosimo che decide caparbiamente di vivere sugli alberi, Calvino scelga di optare in modo vistoso per una volontaria, e per lui straniante, immersione nel mondo 'vegetale', dominio dei genitori; eppure, non può non saltare all'occhio come tra le fronde del romanzo non manchino affatto ripetuti agganci a quell'«altra vegetazione» a lui cara, «quella delle frasi scritte», quella delle parole dei libri che intrecciano in modo semanticamente significativo le proprie apparizioni narrative con la singolare vicenda esistenziale del protagonista.[2] Il serrato contrappunto che i riferimenti letterari scandiscono lungo le pagine di questa storia arborea costituisce anzi un inconsueto e riuscito tentativo di connubio tra quei due mondi 'familiari' calviniani così distanti, e tra i quali il doppio rampante dello scrittore-«pecora nera» tenta fantasticamente di trovare armonia e ideale sintesi.

Un brigante per amico

Seguendo quest'ottica di lettura, elemento diegetico cruciale e determinante nelle logiche del libro è sicuramente il cammeo narrativo con al centro il temuto brigante Gian dei Brughi, che dà avvio nel testo ad un insistito ricorso della letterarietà, emergente nella storia arborea del protagonista attraverso la menzione delle numerose opere lette da Cosimo negli anni, così come attraverso la sua passione per i racconti misti di realtà e di finzione, da lui stesso confezionati per occasionali ascoltatori. È

[1] I. Calvino, nota autobiografica scritta nel 1980 per la rivista «Gran Bazaar», ora in Idem, *Eremita a Parigi. Pagine autobiografiche*, Milano, Mondadori, 1994, pp. V-VII.
[2] Su questo aspetto cfr. G.C. Ferretti, *Le avventure del lettore*, in G. Bertone (a cura di), *Italo Calvino. A writer for the next millennium. Atti del Convegno internazionale di studi di Sanremo* (28 novembre 1996 - 1° dicembre 1996), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998, pp. 79 e ss., poi, largamente rivisto e rifuso, anche in Id., *Le avventure del lettore. Calvino, Ludmilla e gli altri*, Lecce, Pietro Manni, 1997; e I. Piazza, *I personaggi lettori nell'opera di Italo Calvino*, Milano, Unicopli, 2009, pp. 76 e ss.

comunque dall'apparizione di Gian dei Brughi che prende le mosse lo sviluppo della dimensione metaletteraria del romanzo, la quale viene in qualche modo ad essere idealmente rappresentata dallo stesso personaggio in questione, anch'esso nella sua caratterizzazione per molti aspetti portatore di forti elementi allusivi della letterarietà; e questo già a partire dalle prime battute del testo a lui riferibili, che ne sospendono l'identità in un indistinto limbo collocato tra verità e invenzione, nel regno del 'si narra' (che è poi quello del mito) in cui può essere messa in dubbio la stessa effettiva esistenza del misterioso figuro che compare nel romanzo tramite le ricostruzioni favolose degli abitanti di Ombrosa:

-Gian dei Brughi ha dei nascondigli che nessuno può trovare, e cammina per strade che nessuno conosce! […] – Ha fatto il brigante per tutti i boschi della costa! – Ha ucciso anche un suo capobanda in gioventù! – È stato bandito pure dai banditi! […] – L'avete visto, voi? – Noi? E chi l'ha mai visto? – Ma siete sicuri che ci sia? – O bella! Certo che c'è! E anche se non ci fosse… - Se non ci fosse? - …Sarebbe tale e quale. Ah, Ah, Ah! – Ma tutti dicono… - Certo, così si deve dire: è Gian dei Brughi che ruba e ammazza dappertutto, quel terribile brigante! Vorremmo vedere che qualcuno ne dubitasse! – Ehi tu, ragazzo, avresti mica il coraggio di metterlo in dubbio?[3]

Falso e vero insieme, come la letteratura stessa, Gian dei Brughi è ad un tempo un fuorilegge, ovvero uno che vive all'insegna dell'infrazione e della libertà da ogni regola vigente nel consorzio umano; una sorta di camuffato replicante di Cosimo che dal canto suo, significativamente, durante il primo incontro con Viola, si era presentato alla bambina proprio come un ladro, assimilando la condizione dei ragazzi che rubavano frutta sugli alberi del circondario ad un desiderabile modello di esistenza priva di vincoli e costrizioni («per la prima volta pensò a quanto doveva essere libera e invidiabile quella vita»).[4] Quello stesso temibile malfattore di cui nessuno degli Ombrosotti aveva reale conoscenza, dopo l'incontro con Cosimo diviene rapidamente un indefesso lettore di libri, attività totalmente assorbente che lo allontana senza rimpianti dal brigantaggio; essere fuori dalla legge, vivere sugli alberi, immergersi nella letteratura diventano così, attraverso la sua mediazione, condizioni metaforicamente sovrapponibili che nella semantica del libro permettono a Calvino di ricongiungere, nell'esperienza di Cosimo, il mondo di rami e foglie col mondo di carta e inchiostro. D'altronde, anche attraverso il suo stesso nome che fa riferimento ad una pianta della famiglia dell'erica, il brugo appunto, il brigante appassionato di letteratura si pone come ideale punto di incontro delle due culture della famiglia Calvino apparentemente in contrasto.[5]
In linea con questa feconda confusione dei due mondi, in un'intervista rilasciata a Mladen Machiedo alla fine degli anni 60 lo scrittore evocava del resto per il suo personaggio arboreo un modello fuori dalle regole, chiaramente riconducibile ad

[3] I. Calvino, *Il barone rampante*, in Id., *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, II, Milano, Mondadori, 2004, pp. 638-639.
[4] Ivi, p. 564.
[5] In uno scritto dal significativo titolo *Personaggi e nomi*, Calvino precisa: «Io credo che i nomi dei personaggi siano molto importanti. Quando, scrivendo, devo introdurre un personaggio nuovo, e ho già chiarissimo in testa come sarà questo personaggio, mi fermo a cercare alle volte anche per delle mezzore, e finché non ho trovato un nome che sia il vero, l'unico nome di quel personaggio, non riesco ad andare avanti» (I. Calvino, *Personaggi e nomi* (1952), in Id., *Saggi*, 2 voll., a cura di M. Barenghi, II, Milano, Mondadori, 1995, p. 1746)

un'immagine di vita parallela, resa altra anche dalla devozione alle invenzioni letterarie: «Continuo a sentire vivo lo spirito con cui undici anni fa ho scritto *Il barone rampante* come una specie di Don Chisciotte della 'filosofia dei lumi'».[6] Cosimo come l'hidalgo della Mancia e la salita sugli alberi come la sfida cavalleresca ai mulini a vento; ma in realtà il baroncino di Rondò, sempre saldamente in contatto con la concretezza della natura, non lascia mai che la letteratura e i libri lo allontanino dalla vita vera, circostanza vista anzi nel romanzo come pericolosa e negativa, tanto da portare alla morte lo stesso brigante Gian dei Brughi.
A sottolineare la valenza metaletteraria della comparsa del pericoloso fuorilegge nella vita di Cosimo, il testo presenta, in quel frangente del primo incontro fra i due, il protagonista 'rampante' straordinariamente (perché cosa inconsueta fino a quel momento) intento a leggere un libro:

> Cosimo era su un noce, un pomeriggio, e leggeva. Gli era presa da poco la nostalgia di qualche libro: stare tutto il giorno col fucile spianato ad aspettare se arriva un fringuello, alla lunga annoia. Dunque leggeva il *Gil Blas* di Lesage, tenendo con una mano il libro e con l'altra il fucile.[7]

E mentre è immerso nella lettura si trova a salvare il brigante dagli sbirri accogliendolo sugli alberi:

> -Cosa legge di bello? – Il *Gil Blas* di Lesage. – È bello? – Eh sì. - Le manca tanto a finirlo? – Perché? Be', una ventina di pagine. – Perché quando l'aveva finito volevo chiederle se me lo prestava, - sorrise un po' confuso. – Sa, passo le giornate nascosto. Non si sa mai cosa fare. […] In mezz'ora Cosimo finì il libro e lo prestò a Gian dei Brughi. Così cominciarono i rapporti tra mio fratello e il brigante.[8]

I loro scambi letterari cominciano dunque da un romanzo di formazione come il *Gil Blas*, racconto picaresco in cui le vicende del protagonista si succedono l'una dopo l'altra tra avventure e colpi di scena. Per entrambi i personaggi calviniani la lettura è inizialmente il riempitivo di un vuoto, un baluardo per la noia, da contrastare con il troppo pieno del Lesage preso in mano in prima battuta. Non tutte le letture interessano tuttavia il brigante: nel confronto tra Cosimo e Gian dei Brughi, Calvino comincia ad abbozzare brevemente quella riflessione sui differenti gusti dei fruitori dei libri che svilupperà poi compiutamente in ambito narrativo all'interno di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, senza dire che negli stessi anni del *Barone* egli troverà modo di concentrarsi sulle figure di lettori anche nel racconto *L'avventura di un lettore* poi confluito in *Gli amori difficili*. Il brigante, cui non era dispiaciuto il *Gil Blas*, rifiuta un altro testo di formazione ben più impegnativo, ovvero *Le avventura di Telemaco* di Fenelon, aggravato da un tono più marcatamente pedagogico, nonché da risvolti e allusioni politiche alla Francia di fine Seicento. Minaccia addirittura Cosimo «che se un'altra volta gli dava un libro così noioso, lui gli segava l'albero di sotto»,[9] laddove il ragazzo si sentiva dal canto suo sempre più attratto da testi maggiormente impegnativi e costretto pertanto a leggere un po' per sé e un po' per

[6] I. Calvino, *Due interviste su scienza e letteratura*, in Id., *Una pietra sopra*, ora ivi, I, p. 235.
[7] I. Calvino, *Il barone rampante*, cit., p. 640.
[8] Ivi, pp. 641-642.
[9] Ivi, p. 643.

visionare in anticipo i romanzi da passare al suo nuovo amico, in un lavoro indefesso e totalizzante sulla pagina scritta che nasconde velatamente per Calvino un risvolto autobiografico poi anch'esso sviluppato anni dopo nel *Viaggiatore*.
L''intellettuale' Cosimo «comincia a prendere piacere alle letture più sostanziose», ma non per questo molla i libri graditi al compagno lettore, più incline invece a testi di facile fruizione, fino alla felice scoperta della narrativa di larga popolarità del tempo, ovvero i romanzi di Richardson.[10] Cosimo ripete e traspone così in qualche modo sugli alberi l'esperienza del Calvino einaudiano costantemente impegnato nella lettura e pubblicazione di libri di suo stretto interesse, senza mai perdere di vista i libri che dovevano incontrare il gradimento di un pubblico differente e più vasto. Mentre Gian dei Brughi legge Richardson, in parallelo Cosimo si immerge infatti nelle *Vite* di Plutarco, attingendo al repertorio classico, con una scelta comunque solo apparentemente antitetica rispetto a quella del brigante: tutte le letture menzionate nel *Barone*, e che cominciano a comparire in coincidenza dell'incontro con Gian dei Brughi, mirano infatti a proporre insegnamenti di vita, senza contare che tanto Richardson quanto Plutarco, in opere tra di loro così distanti e diverse, si volgono deliberatamente a privilegiare la dimensione più privata e quotidiana dell'esistenza per decifrare l'animo umano. Si tratta di elementi che richiamano intenti affidati dallo stesso Calvino al suo romanzo 'settecentesco', che del resto in questo episodio presenta plutarchianamente le vite parallele dei due lettori-personaggi postisi volontariamente e specularmente entrambi ai margini del consorzio degli uomini. Le tangenze tra le loro esperienze sono indirettamente sottolineate dalla comparsa dei due malviventi Ugasso e Bel Lorè che avrebbero voluto riportare Gian dei Brughi ai furti di un tempo e che, molti capitoli prima, si erano già affacciati nel romanzo nelle vesti di monelli ladri di frutta nonché rivali di Cosimo nelle simpatie di Viola.[11] Un tempo antagonisti di Cosimo nel contendersi la benevolenza e l'attenzione della bambina, all'interno dell'episodio di Gian dei Brughi i due delinquenti, ormai adulti, si fanno piuttosto antagonisti della passione del brigante per la letteratura, sequestrandogli *Clarissa* e minacciandolo di distruggerne le pagine non ancora lette se egli non si fosse piegato alla loro richiesta di complicità in un'ennesima ladreria. Rispetto a Ugasso e Bel Lorè, la letteratura e Cosimo si trovano così in qualche modo in posizioni di antagonismo equivalenti, in una specularità sancita attraverso la ricomparsa nella narrazione (indubbiamente voluta perché affatto necessaria allo sviluppo diegetico) dei due giovinastri già incontrati da Cosimo sulla propria strada arborea.
Nello scorcio finale dell'episodio di Gian dei Brughi, il baroncino rampante si fa per il brigante sostituto della letteratura stessa, attraverso circostanze ampiamente familiari al Calvino fresco curatore delle *Fiabe italiane*, preso in esse dalle logiche del racconto orale (e anche Cosimo legge i libri a voce alta all'amico catturato dagli sbirri e chiuso in prigione) e dell'aspettativa per l'epilogo della storia (alla stregua del

[10] A proposito dei romanzi richardsoniani, il Calvino della riduzione scolastica einaudiana del *Barone* scrive: «I romanzi di Samuel Richardson rappresentano lo spirito sentimentale e moraleggiante della buona società inglese settecentesca» (Torino, Einaudi, 1965, p. 142, nota 3).
[11] Cfr. I. Calvino, *Il barone rampante*, cit., p. 585.

barone il quale, al fine di sedare l'angoscia dell'amico per la perdita e il danneggiamento del libro che aveva in lettura, «riuscì a procurarsi un'altra copia di *Clarissa* e se la portò sul pino»).[12] In modi diversi, tanto il brigante incarcerato e condannato a morte quanto il protagonista arrivano a coincidere, nella parte conclusiva di questo cammeo, con la letteratura stessa, Cosimo perché la veicola all'altro, Gian dei Brughi perché, dopo la folgorazione per i libri e la totalizzante immersione in essi, ascolta dalla prigione la lettura di un ultimo romanzo che in qualche maniera racconta la sua storia e la sua stessa morte. Il testo in questione è *La storia della vita del fu Signor Jonathan Wild il Grande* di Henry Fielding, ovvero l'ironico dissacratore, con *Shamela* (*An apology for the life of Mrs. Shamela Andrews*, 1741), della *Pamela* di quel Richardson amato da Gian dei Brughi,[13] come nel tentativo di Calvino di cominciare idealmente a porre sullo scaffale tra le fronde del *Barone rampante* tutta la cultura del tempo. Fielding viene del resto espressamente scelto da Cosimo come un anti-Richardson:

> Finita *Clarissa*, sentendolo un po' rattristato, Cosimo si fece l'idea che Richardson, così al chiuso, fosse un po' deprimente; e preferì cominciare a leggergli un romanzo di Fielding, che con la vicenda movimentata lo ripagasse un poco della libertà perduta. Erano i giorni del processo, e Gian dei Brughi aveva mente solo ai casi di Jonathan Wild.[14]

Il romanzo di Fielding è tratto dalla vera storia del più celebre ladro e capobanda della Londra di inizio Settecento alla quale è verosimile che Calvino si sia ispirato 'in piccolo' proprio nella creazione del personaggio di Gian dei Brughi, morto sulla forca come il suo predecessore letterario e arrivando anzi a farsi tutt'uno con lui:

> Quand'ebbe il cappio al collo, Gian dei Brughi sentì un fischio di tra i rami. Alzò il viso. C'era Cosimo col libro chiuso. – Dimmi come finisce, - fece il condannato. – Mi dispiace dirtelo, Gian, - rispose Cosimo, - Gionata finisce appeso per la gola. – Grazie. Così sia di me pure! Addio! – e lui stesso calciò via la scala, restando strozzato.[15]

La letteratura messa in campo da Calvino nel *Barone* comincia a moltiplicare i suoi legami interni e il richiamo al *Jonathan Wild* con i suoi riferimenti allusivi alla politica di ladrerie dei *whig* di Robert Walpole fa il paio con i neanche troppo velati rimandi alla politica di Luigi XIV corrosivamente contenuti nel già citato *Le avventure di Telemaco* di Fenelon, testi a doppio fondo come del resto lo stesso racconto della salita sugli alberi di Cosimo, ideale trasposizione metaforica del disagio vissuto da Calvino all'indomani dei fatti di Ungheria.

---

[12] Ivi, p. 648.

[13] In realtà anche Calvino aveva già creato una sua personale alternativa alla celebre protagonista richardsoniana con la figura della Pamela del *Visconte dimezzato*; su questo punto cfr. L. Carpanè, *Capre, anatre, ragni: come ti disturbo il lettore. Calvino e l'umorismo 'librario' nel Visconte dimezzato e nel Barone rampante*, «Studi novecenteschi», 2, 2011, pp. 379 e ss. I riferimenti ai romanzi di Richardson e Fielding sono marcatamente letti da Martin McLaughlin come spia della sofisticata parodia che nel *Barone rampante* verrebbe messa in atto nei confronti della narrativa inglese a sfondo morale (cfr. M. McLaughlin, *Italo Calvino*, Edinburgh University Press, 1998, p. 42).

[14] I. Calvino, *Il barone rampante*, cit., p. 649.

[15] Ibidem.

Il lettore rampante

La tragica fine 'letteraria' di Gian dei Brughi e della sua passione per la lettura, trasformatasi indirettamente in motivo di autocondanna alla cattura e all'impiccagione, non determina tuttavia per il barone rampante un allontanamento dai libri. Dopo la morte del brigante, Cosimo scopre anzi una fame di cultura («divorava libri di ogni specie») da cui scaturisce un reale cambiamento delle sue abitudini ormai consolidate:

A frequentare il brigante, dunque, Cosimo aveva preso una smisurata passione per la lettura e per lo studio, che gli restò poi per la vita. L'atteggiamento abituale in cui lo si incontrava, adesso, era con un libro aperto in mano, seduto a cavalcioni d'un ramo comodo, oppure appoggiato a una forcella come a un banco di scuola, un foglio posato su una tavoletta, il calamaio in un buco dell'albero, scrivendo con una lunga penna d'oca. Adesso era lui che andava a cercare l'Abate Fauchelafleur, perché gli facesse lezione, perché gli spiegasse Tacito e Ovidio e i corpi celesti e le leggi della chimica.[16]

Tacito, Ovidio, le discipline scientifiche: l'Ovidio tanto amato da Calvino si fa così idealmente tramite tra il sapere umanistico (Tacito) e il sapere delle scienze, cifra anticipatrice e allusiva della progressiva 'metamorfosi' del barone da potenziale uomo della storia a uomo della natura, nonché dei crescenti interessi di Cosimo per quelle piante e quegli animali in cui si erano trasformati tanti dei protagonisti ovidiani.[17] In questa voracità di letture il ragazzo rampante ha sempre nuove storie da raccontare al suo precettore che comincia così ad imparare dal ragazzo; e, tra queste storie di una cultura 'nuova' ignota al vecchio abate, la prima menzionata nel testo dice significativamente «di Rousseau che passeggiava erborizzando per le foreste della Svizzera»: il Calvino sempre attento ai minimi particolari narrativi, nel descrivere la passione di Cosimo per il sapere e il suo rapporto 'a parti invertite' col maestro Fauchelafleur, non manca così di citare espressamente l'autore dell'*Emile*, teorico di un'educazione a contatto con la natura e a riparo dai condizionamenti della vita sociale,[18] il quale (ancora nell'inseguimento di un'ideale sintesi tra 'le due culture' della famiglia Calvino) viene colto mentre è intento ad 'erborizzare' tra le montagne svizzere.
In questa formazione da autodidatta di Cosimo, la cultura francese del tempo (o di poco precedente) la fa da padrona, a cominciare naturalmente dagli enciclopedisti Diderot e D'Alambert, anch'essi involontari facilitatori di quel ricercato, difficile connubio calviniano tra la letteratura e il sapere botanico dei genitori:

E se negli ultimi tempi a forza di stare in mezzo ai libri era rimasto un po' con la testa nelle nuvole, sempre meno interessato del mondo intorno a lui, ora invece la lettura dell'Enciclopedia, certe bellissime voci come

[16] Ivi, p. 650.
[17] Molti i debiti dello scrittore nei confronti dell'autore delle *Metamorfosi* più volte citato negli scritti calviniani; inoltre, esattamente come avviene nella narrazione del *Barone*, l'Ovidio di Calvino è uno che ha come tratto distintivo «sempre quello d'aggiungere, mai di togliere; d'andare sempre più nel dettaglio, mai di sfumare nel vago» (I. Calvino, *Ovidio e la contiguità universale*, ora in Id., *Saggi*, I, cit., p. 912).
[18] Per alcune considerazioni sul rapporto tra Cosimo e il personaggio rousseauiano cfr. S. Di Pasqua, *Lo strano caso del Barone di Rondò: un Bildungsroman che interessa tutta una vita*, «Misure critiche», VII-VIII, 2008-2009, pp. 52 e ss.

Abeille, *Arbre*, *Bois*, *Jardin* gli facevano riscoprire tutte le cose intorno come nuove. Tra i libri che si faceva arrivare, cominciarono a figurare anche manuali d'arti e mestieri, per esempio d'arboricoltura, e non vedeva l'ora di sperimentare le nuove cognizioni.[19]

Quella cultura dei lumi è anche simbolo della sua libertà, della sua non compromissione col mondo vetusto nel quale si muovono gli altri personaggi e del quale resta invece vittima il povero abate Fauchelafleur, finito sotto l'occhio inquisitore del Tribunale ecclesiastico per le letture suggerite da Cosimo, e imprigionato per il solo possesso delle opere («ancora intonse, ma tanto bastò perché se lo prendessero in mezzo e lo portassero con loro»)[20] di quel Pierre Bayle che tanta influenza ebbe su Voltaire.[21]
Dalla lettura indefessa dei libri e dall'interesse per le storie in essi raccontate Cosimo passa presto alla produzione di narrazioni in proprio, miste di verità e invenzione come si conviene alla letteratura; i suoi sono racconti orali che prendono le mosse da episodi di vita vissuta (è il caso ad esempio dell'avventurosa morte dello zio per mano dei pirati) e che, dinanzi al nutrito e interessato uditorio degli Ombrosotti, il protagonista rielabora ogni volta in maniera diversa. La serrata frequentazione calviniana delle fiabe della penisola con tutte le loro diverse varianti si fa sentire in maniera inequivocabile nella descrizione di questa nuova vocazione di Cosimo, che lo scrittore (sempre nascosto dietro il narratore Biagio) si dilunga a spiegare e chiosare, dandole il rilievo di un passaggio assai significativo:

Continuava a raccontare, sempre in modi diversi, la fine del nostro zio naturale […] aggiunse la storia di Zaira […]. Dall'invenzione di sana pianta, io credo, Cosimo era giunto, per successive approssimazioni, a una relazione quasi del tutto veritiera dei fatti. Gli riuscì così per due o tre volte; poi, non essendo gli Ombrosotti mai stanchi d'ascoltare il racconto e sempre aggiungendosi nuovi uditori e tutti richiedendo nuovi particolari, fu portato a fare aggiunte, ampliamenti, iperboli, a introdurre nuovi personaggi ed episodi, e così la storia s'andò deformando e diventò più inventata che in principio. Ormai Cosimo aveva un pubblico che stava a sentire a bocca aperta tutto quel che lui diceva. Prese il gusto di raccontare, e la sua vita sugli alberi, e le cacce, e il brigante Gian dei Brughi, e il cane Ottimo Massimo diventarono pretesti di racconti che non avevano più fine. […] Sospendeva il racconto, e quelli allora: - E come ve la siete cavata, Signoria? – E lui, ogni volta, a tirar fuori un finale diverso.[22]

La trattazione di questa passione narrativa (opportunamente e intertestualmente arricchita con l'evocazione dell'esotismo voltairiano della *Zaira*) è nel romanzo ben più articolata del passaggio appena citato il quale offre tuttavia l'occasione a Calvino per cominciare a declinare il tema della mutevolezza del testo, destinato a divenire uno dei motivi forti della sua riflessione letteraria negli anni successivi. Ma l'attività narrativa di Cosimo è anche spunto per alcune considerazioni non superficiali sul rapporto tra verità della vita e invenzione del racconto, preludio ancora acerbo della

[19] I. Calvino, *Il barone rampante*, cit., p. 654.
[20] Ivi, p. 653
[21] Su Calvino e la letteratura illuminista cfr. N. Jonard, *Calvino et le siécle des lumiéres*, «Forum Italicum», XXVIII, 1, 1984, pp. 93 e ss., J.M. Gardair, *Lumi e ombre del Settecento*, in G. Falaschi (a cura di), *Italo Calvino. Atti del Convegno Internazionale*, Firenze, Palazzo Medici-Ricciardi, 26-28 febbraio 1987, Milano, Garzanti, 1988, pp. 289 e ss., nonché le interessanti pagine dedicate al Calvino del *Barone* in R. Donati, *I veleni delle coscienze. Letture novecentesche del secolo dei lumi*, Roma, Bulzoni, 2010.
[22] I. Calvino, *Il barone rampante*, cit., pp. 674-675.

dicotomia tra mondo scritto e mondo non scritto che si affermerà come uno dei tratti più riconoscibili della teorizzazione calviniana.[23]
Nell'economia del libro questo soffermarsi del testo sulla voglia di Cosimo di raccontare non costituisce tuttavia una parentesi fine a se stessa, ma anzi viene immediatamente volta a riagganciare l'evoluzione narrativa della storia attraverso un repentino collegamento tra la pienezza di tale passione e il vuoto che essa in realtà colmava, confermando come i riferimenti alla letterarietà non restino mai a margine delle dinamiche portanti del romanzo apparentemente tutto basato sull'immersione nella natura. Prende anzi direttamente le mosse da questi eccessi narrativi di Cosimo l'introduzione nella storia del protagonista di una compiuta dimensione amorosa sulla quale verrà incentrato più avanti tutto il cuore del romanzo, costituito dalla altalenante relazione con Viola. È la sua smania narrativa a mettere in luce un'assenza più riposta e pungente e ad avviarlo ad una felice iniziazione: «Ma in tutta quella smania c'era un'insoddisfazione più profonda, una mancanza, in quel cercare gente che l'ascoltasse c'era una ricerca diversa. Cosimo non conosceva ancora l'amore».[24]

I libri e gli amori

E l'amore viene da lui trovato frequentando la comunità di esuli spagnoli confinati sugli alberi della vicina Olivabassa, lì dove incontra Ursula, presto avviata ad una lettura condivisa che coniugasse sugli alberi sentimento e passione per i libri:

> Cosimo scrisse al libraio Orbecche che da Ombrosa gli rimandasse per la posta a Olivabassa i volumi arrivati nel frattempo. Così poté far leggere a Ursula *Paolo e Virginia* e *La Nuova Eloisa*.[25]

Il nome del libraio (Orbecche), attraverso il richiamo dell'iniziale in 'O', sembra appartenere alla stessa famiglia dei toponimi legati alla vita arborea di Cosimo (Ombrosa, Olivabassa, Ondariva), quasi parte di essi, come se la letteratura fosse un luogo in qualche modo similare; e quel nome del libraio è tuttavia nello stesso tempo anche un nome letterario che aveva già dato il titolo ad un'omonima tragedia di Giambattista Giraldi Cinzio. Tanto la cinquecentesca *Orbecche*, quanto i due romanzi di Bernardin de Saint-Pierre (*Paul et Virginie*) e del già precedentemente citato Rousseau (*La Nouvelle Eloise*) narrano storie di amore e morte, assolutamente antitetiche alla levità del rapporto erotico del protagonista con Ursula, ma esse accompagnano in qualche modo da lontano – come nei casi delle letture

[23] Così nel libro: «Insomma, gli era presa quella smania di chi racconta storie e non sa mai se sono più belle quelle che gli sono veramente accadute e che a rievocarle riportano con sé tutto un mare d'ore passate, di sentimenti minuti, tedii, felicità, incertezze, vanaglorie, nausee di sé, oppure quelle che ci s'inventa, in cui si taglia giù di grosso, e tutto appare facile, ma poi più si svaria più ci s'accorge che si torna a parlare delle cose che s'è avuto o capito in realtà vivendo. Cosimo era ancora nell'età in cui la voglia di raccontare dà voglia di vivere, e si crede di non averne vissute abbastanza da raccontarne […] e raccontava agli Ombrosotti nuove storie che da vere, raccontandole, diventavano inventate, e da inventate, vere» (ivi, p. 676).
[24] Ibidem.
[25] Ivi, p. 685.

precedentemente menzionate nel testo - lo sviluppo narrativo della vicenda di Cosimo. Egli cerca di avviare alla lettura anche gli altri esuli spagnoli che vivono sugli alberi come lui, ma i libri sembrano in realtà merce poco adatta a quei temporanei compagni di destino, pronti appena possibile - e a differenza del barone - ad abbandonare la loro situazione di separatezza. Più in linea con la condizione altra del protagonista ('altra' come anche quella, di ricercato prima e prigioniero poi, di Gian dei Brughi) è il personaggio del Conde, il più riflessivo e isolato della comunità spagnola e al quale Cosimo propina Montesquieu e il solito Rousseau:

tra tutti, i soli che potevano dargli ascolto erano El Conde, [… e] Ursula che aveva letto qualche libro. […] Insomma, questo Conde, dài e dài, invece di star sempre a contemplare il paesaggio, cominciò a volersi leggere dei libri. Rousseau gli riuscì un po' ostico; Montesquieu, invece gli piaceva: era già un passo. Gli altri hidalghi, niente, sebbene qualcuno di nascosto da Padre Sulpicio chiedesse a Cosimo in prestito la *Pulzella* per andarsi a leggere le pagine spinte.[26]

La *Pulzella* (*d'Orleans*) alla quale allude il romanzo è verosimilmente quella voltairiana, necessario accenno alla componente a sfondo erotico della letteratura del secolo dei lumi, nonché spia della futura apparizione nel romanzo dello stesso Voltaire interessato, in un incontro col narratore Biagio, alla vicenda dell'*homme sauvage d'Ombreuse*.[27] Fortemente debitore della cultura illuminista, Cosimo si lascia persino tentare dalla composizione di un trattato utopico su un'«immaginaria Repubblica d'Arborea, abitata da uomini giusti»; dopo tante letture, e dopo tanti racconti da lui elaborati a voce, il protagonista è dunque pronto a trasformare la propria vocazione 'autoriale' con un passaggio dall'oralità alla scrittura, la quale, puntualmente, da scrittura di stampo trattatistico gli si trasforma però tra le mani in scrittura narrativa («Lo cominciò come un trattato sulle leggi e i governi ma scrivendo la sua inclinazione d'inventore di storie complicate ebbe il sopravvento e ne uscì uno zibaldone d'avventure, duelli, storie erotiche»).[28] Inventore di storie complicate come il suo creatore Calvino, Cosimo non manca di indulgere agli stessi gusti letterari del proprio creatore e così, mentre si intrattiene in piacevole compagnia di più amanti in una volta, legge nel frattempo versi del già citato Ovidio e di quel Lucrezio[29] che la prima lezione americana eleverà ad emblemi di leggerezza (e i cui nomi compariranno ancora in coppia anche in *Molteplicità* in riferimento all'accantonamento di centralità consolidate nel nome di «quella parità di tutto ciò che esiste di cui ho parlato a proposito di Lucrezio e di Ovidio»).[30]

[26] Ivi, p. 686. Su quest'attività di mediatore letterario di Cosimo nei confronti di altri personaggi del libro, cfr. le riflessioni di Isotta Piazza dedicate all'argomento (*I personaggi lettori nell'opera di Itali Calvino*, cit., pp. 90 e ss.).
[27] Su Voltaire e Rousseau si veda E. Filippini, *L'ironia e l'estasi (Intervista con Italo Calvino)*, «la Repubblica», 18 aprile 1978, ora (con il titolo *Voltaire e Rousseau*), in I. Calvino, *Sono nato in America… Interviste 1951-1985*, a cura di L. Baranelli, introduzione di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 2012, pp. 271 e ss.
[28] I. Calvino, *Il barone rampante*, cit., p. 695.
[29] Ivi, p. 693.
[30] I. Calvino, *Leggerezza*, in Id., *Lezioni americane*, ora in *Saggi*, I, p. cit. 640. Nella lezione sulla *Molteplicità* Calvino ritorna su questo comune riferimento ai due poeti: «Nella mia prima conferenza ero partito dai poemi di Lucrezio e di Ovidio e dal modello d'un sistema d'infinite relazioni di tutto con tutto che si trova in quei due libri così diversi» (I. Calvino, *Molteplicità*, ivi, p. 722). Prende le mosse proprio dall'Ovidio e dal Lucrezio delle *Lezioni americane* lo studio di Antonio Saccone, *«La continuità e la mobilità del tutto»: classici latini interpretati da Italo Calvino*, in A. De Vivo,

La letteratura si accompagna ancora alla scoperta dell'eros, presto incarnato dall'amata Viola ritornata ad Ombrosa, e che già dal primo incontro con Cosimo contrappunta all'insegna del richiamo letterario questo loro felice ritrovarsi: «Sembri Robinson! – L'hai letto? – disse subito lui per farsi vedere al corrente. Viola s'era già voltata».[31] Robinson Crusoe rientra sicuramente tra i modelli di Cosimo, personaggio che sugli alberi deve ricominciare una vita tutta da capo ingegnandosi per la sopravvivenza in base a quello che il contesto gli offre;[32] nella considerazione collettiva, il romanzo di Defoe può magari essere espressione di una letteratura minore – come ipotizza il Calvino di *Natura e storia del romanzo*[33] – proprio perché teso a privilegiare il legame uomo-natura attraverso l'avventura,[34] ma è comunque per generazioni di lettori il testo per antonomasia della lotta per la vita, già caro ad uno dei compagni di strada privilegiati dello scrittore, ovvero quell'Elio Vittorini che proprio dal *Robinson* faceva cominciare il proprio rapporto con la letteratura.
Ma in questo accidentale riferimento al romanzo di Defoe, che provoca il veloce scambio di battute tra i due personaggi, c'è in realtà molto di più. Intanto, il *Robinson Crusoe* è un romanzo assai presente nella biblioteca mentale di Calvino che, proprio nello stesso anno del *Barone*, dava alle stampe un breve commento al libro (*Defoe:* Robinson Crusoe*, il giornale delle virtù mercantili*),[35] libro oggetto quindi in quel periodo di una fresca rilettura, la quale non manca di esercitare precise influenze sul testo calviniano. Probabilmente debitori delle trame robinsoniane sono l'episodio della lotta ai lupi di Cosimo che ha la meglio sulle feroci belve[36] (così come Robinson e Venerdì durante l'attraversamento dei Pirenei nella parte finale del *Crusoe*), nonché l'idea narrativa della comunità di esuli spagnoli che condivideva da lontano col protagonista l'esilio arboreo, la quale ricalca in qualche modo la notizia che Robinson ha ad un certo punto di un piccolo insediamento di spagnoli allocato non lontano da lui[37] (particolare per altro espressamente ricordato dal Calvino dello

---

R. Perrelli (a cura di), *Il miglior fabbro. Studi offerti a Giovanni Polara*, Amsterdam, Adolf M. Hakkert editore, 2014, pp. 453 e ss.

[31] I. Calvino, *Il barone rampante*, cit., p. 710.

[32] Un esplicito e indicativo riferimento al romanzo di Defoe è pure presente nella *Prefazione* calviniana all'edizione scolastica del *Barone* firmata sotto lo pseudonimo di Tonio Cavilla: «ci si può trovare anche il gusto di quei classici della narrativa avventurosa in cui un uomo deve risolvere le difficoltà d'una situazione data, d'una lotta con la natura (a cominciare da Robinson Crusoe naufrago sull'isola deserta)» (I. Calvino, *Prefazione* all'edizione scolastica del *Barone rampante*, ora anche in Id., *Romanzi e racconti*, I, cit., p. 1226).

[33] Cfr. I. Calvino, *Natura e storia nel romanzo*, in Id., *Una pietra sopra*, cit., p. 34.

[34] Nell'interesse dello scrittore per il romanzo di Defoe, non va sottovalutato come in più occasioni Calvino si soffermi sulla formale assenza del nome dell'autore nel frontespizio del *Crusoe*, elemento che intercetta a diversi livelli questioni teoriche a lui care (cfr. I. Calvino, *I livelli di realtà in letteratura*, ivi, p. 389; e *Risposte a 9 domande sul romanzo*, «Nuovi Argomenti», 38-39, mag.-ago. 1959, ora in Id., *Saggi*, I, cit., p. 1522). La personale attenzione al mito robinsoniano fa capolino anche in uno dei primi articoli della collaborazione stabile di Calvino col «Corriere della Sera» (I. Calvino, *Forse si ritornerà a Robinson*, «Corriere della Sera», 20 gennaio 1974).

[35] I. Calvino, *Defoe:* Robinson Crusoe*, il giornale delle virtù mercantili*, in AZ Panorama: Enciclopedia monografica della letteratura, *Libri nel tempo*, Torino, Editoriale Aurora Zanichelli, 1957, pp. 163 e ss., ora in I. Calvino, *Saggi*, I, cit., pp. 831 e ss.

[36] Cfr. I. Calvino, *Il barone rampante*, cit., pp. 738 e ss.

[37] Il particolare è sottolineato anche in A. Botta, D. Scarpa (a cura di), *Italo Calvino newyorkese*, Cava de' Tirreni, Avagliano, 2002: «l'episodio degli esuli spagnoli di Olivabassa era già fisso nella sua mente prima di iniziare la stesura del romanzo, ed è probabile che l'episodio sia stato un punto fisso appunto perché aveva letto così attentamente in quegli stessi anni il romanzo di Defoe», ivi, p. 56). L'originarietà di questo episodio nella stesura del romanzo è rivelata dallo stesso Calvino: «l'episodio degli Spagnoli era uno dei pochi che mi fossero chiari già dall'inizio: il contrasto tra

scritto su Defoe in cui si fa infatti riferimento al protagonista che «apprende l'esistenza d'un gruppo di naufraghi spagnoli in un'isola vicina», ma «ha paura d'unirsi a loro perché teme che lo vogliano consegnare nelle mani dell'Inquisizione», con un accenno quindi anche al timore dello stesso Robinson per quei tribunali ecclesiastici che nel *Barone* avevano condannato l'abate Fauchelafleur e di cui si farà menzione anche in altri luoghi del romanzo calviniano).[38] Tra le righe del contributo calviniano su Defoe, lo scrittore presenta inoltre Robinson e il tratto descrittivo del suo autore con parole che calzerebbero a pennello anche al proprio romanzo e al proprio personaggio («Minuziose sino allo scrupolo sono le descrizioni delle operazioni manuali di Robinson: come egli si scava la casa nella roccia, la cinge con una palizzata, si costruisce una barca che poi non riesce a trasportare fino al mare, impara a modellare e cuocere vasi e mattoni. Per questo suo impegno e piacere nel riferire le tecniche di Robinson, Defoe è giunto fino a noi come il poeta della paziente lotta dell'uomo con la materia, dell'umiltà e difficoltà e grandezza del fare, della gioia di vedere nascere le cose dalle nostre mani»),[39] in una specularità ripresa anche in un riassunto del Robinson pubblicato come esercizio stilistico da Calvino ad inizio degli anni 80.[40] Per altri aspetti, tuttavia, Calvino mette in atto col personaggio di Cosimo un rovesciamento prospettico del romanzo di Defoe in cui l'involontario esilio veniva ad un certo punto abbandonato e il protagonista approdava ad un riconoscimento dei giusti insegnamenti paterni nonché delle logiche della vita borghese;[41] il barone rampante non si sottometterà mai, fino alla fine, né agli uni né agli altri, anche se, proprio attraverso il tramite di Robinson, Calvino riuscirà, anni dopo, a tentare una affettuosa assimilazione al proprio padre tra le righe della *Poubelle agréée*.[42]

---

chi si trova ad essere sugli alberi per motivi contingenti, e, cessati questi motivi scende; e il "rampante" per vocazione interiore che resta sugli alberi anche quando non c'è nessun motivo esterno per restarci» (I. Calvino, *Postfazione* a *I nostri antenati* [1960], ora anche in Id., *Romanzi e racconti*, I, cit., p. 1214).

[38] I. Calvino, *Defoe:* Robinson Crusoe*, il giornale delle virtù mercantili*, cit. p. 835.

[39] Ivi, pp. 833-834.

[40] Ad inizio del riassunto si legge: «Un naufrago raggiunge un'isola deserta, unico scampato. Ha con sé solo pipa e tabacco. Dal relitto faticosamente recupera provviste, rum, armi, munizioni (andrà a caccia d'uccelli e capra), ascia e sega (costruirà un fortino), chicchi di grano (seminerà e raccoglierà). Trova anche denaro ("A che servi?", ma lo prende), penne inchiostro e carta; tre Bibbie; cani e gatti. Si fa un tavolo, una sedia, si mette a scrivere: un bilancio della sua sorte in due colonne, il male e il bene che lo compensa, per cui ringrazia Iddio. Fa tutto da sé: reinventa l'agricoltura; fa il vasaio; si veste di pellicce. Ha un pappagallo, sola voce amica» («L'Espresso», 17 ottobre 1982, ora in I. Calvino, *Saggi*, II, cit., p. 2987).

[41] Cfr. A. Botta, D. Scarpa (a cura di), *Italo Calvino newyorkese*, cit., p. 56, in cui si sottolinea come «sotto altri aspetti il libro italiano è un'anti-Crusoe: le lodi dell'obbedienza al genitore e della superiorità della condizione borghese verranno rovesciate e condannate nel *Barone*».

[42] Nella *Poubelle agréée* il racconto del trasporto fuori da casa della pattumiera, così come di quello dei sacchi della spesa, spinge Calvino ad una precisa rievocazione: «Ecco che il mio passato agricolo riaffiora dal contesto metropolitano, e mi riporta l'immagine di mio padre carico di ceste, fiero d'esser lui a trasportare i prodotti del podere alla casa, come segno del sentirsi "padrone", nel senso innanzitutto di "padrone di sé", d'indipendenza autosufficiente alla Robinson Crusoe, indipendenza anche rispetto alle braccia […] sempre renitenti dei suoi figli» (ora in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, III, cit., p. 75); la fissazione paterna per il trasporto delle ceste e la resistenza dei figli a questa attività 'agricola' è uno dei punti su cui Calvino si sofferma nella *Strada di San Giovanni* (ivi, pp. 13-15), testo autobiograficamente determinante nella definizione della inconciliabilità tra il mondo paterno della natura e la vocazione letteraria del figlio. Per la sottolineatura del legame di questi due testi col 'robinsonismo' del *Barone*, cfr. E.M. Ferrara, *Calvino e il mare dell'altro*, Napoli, Magma, 2008, pp. 33 e ss.

Nel ritrovamento di Viola, quello al *Crusoe* non è tuttavia l'unico riferimento letterario presente, posto che, anche in relazione al diretto complice a quattro zampe del loro incontro, a stretto giro la giovane donna puntualizza come il nome originario del bassotto adottato da Cosimo e già appartenuto a lei bambina fosse Turcaret,[43] col ricorso quindi al nome di un personaggio e al titolo di un'opera di quel Lesage già chiamato in causa nel corso dell'episodio di Gian dei Brughi come autore della vera iniziazione di Cosimo alla lettura. Anche il cane Ottimo Massimo partecipa quindi in qualche modo del mondo dei libri, parallelo a quello degli alberi, in un coinvolgimento degli animali, oltre che delle piante, in questo intreccio di piani che ritornerà in occasione della stesura di trattati ornitologici da parte di Cosimo, nonché della sospensione per aria, sui rami, del cavallo di Viola, trasformato per l'occasione in una sorta di cavallo volante, indiretto omaggio a quell'immaginario del *Furioso* ariostesco così caro a Calvino.[44]
Come l'Orlando di Ariosto, il protagonista esce del resto «fuori di senno», «del tutto ammattito», dopo la rottura con l'amata, e immancabilmente, pure in questa circostanza, i libri e la letteratura accompagnano la sua nuova condizione: scrive opere sulla vita e le abitudini degli uccelli e si fa stampatore degli stessi, mentre, sempre sospeso sugli alberi, compone pagine e tira copie di volumi nelle quali scrittura e natura si fanno tutt'uno:

> Alle volte tra il telaio e la carta capitavano dei ragni, delle farfalle, e la loro impronta restava stampata sulla pagina; alle volte un ghiro saltava sul foglio fresco d'inchiostro e imbrattava tutto a colpi di coda; alle volte gli scoiattoli si prendevano una lettera dell'alfabeto e se la portavano nella loro tana credendo fosse da mangiare, come capitò con la lettera Q che per quella forma rotonda e peduncolata fu presa per un frutto.[45]

Il mondo di foglie e il mondo di carta

È evidente come, attraverso la 'favola' di Cosimo, Calvino spinga sempre di più verso la fusione dei due versanti culturali, scientifico e letterario, che dividevano lui dalla sua famiglia, accentuando nelle descrizioni contenute nel libro l'interferenza dell'uno con l'altro. Inizia non a caso ad addobbare gli alberi con strani oggetti, e innanzitutto «di fogli scritti e anche di cartelli con massime di Seneca e Shaftesbury»[46]; ricomincia, dall'alto delle fronde a farsi narratore, magari vivendo le esperienze anche per il piacere di raccontarle (come ad esempio nel caso della lotta ai lupi che infestavano le contrade);[47] si sprofonda in un letargo simile a quello degli animali, in cui si concede solo di «leggiucchiare»; per stare sugli alberi rinuncia alla gestione attiva del patrimonio, riservandosi però una piccola rendita «che gli andava

[43] Cfr. I. Calvino, *Il barone rampante*, cit., p. 714.
[44] Cfr. ivi, p. 720.
[45] Ivi, pp. 736-737.
[46] Ivi, p. 736.
[47] Anche questi racconti restano sospesi in un limbo a metà tra verità e invenzione: «Di questa caccia ai lupi, in seguito, Cosimo raccontava episodi in molte versioni, e non so dire quale fosse la giusta» (ivi, p. 739).

quasi tutta in libri»,[48] libri puntualmente allocati tra i rami, come a divenirne un fogliame aggiunto.
L'esistenza di Cosimo prende ad intrecciarsi in maniera sempre più fitta con i suoi racconti e il fratello-narratore Biagio finisce in tal senso a raccontare… che egli raccontava, quasi a sostituire il racconto di una vita col racconto dei racconti di essa, per lasciare poi direttamente la parola a quelle narrazioni:

> Sulle imprese da lui compiute nei boschi durante la guerra, Cosimo ne raccontò tante, e talmente incredibili, che d'avallare una versione o un'altra io non me la sento. Lascio la parola a lui, riportando fedelmente qualcuno dei suoi racconti.[49]

La metanarratività si fa dichiarata, così come più in generale la metaletterarietà messa in campo da Calvino a supporto delle vicende di Cosimo: proprio nel momento in cui la narrazione di Biagio si fa da parte per dare spazio ai racconti di guerra di Cosimo del periodo napoleonico, si legge che il protagonista incontra infatti in prima istanza un poeta, o meglio un soldato-poeta con un nome evocante tanto l'una quanto l'altra delle sue attività attraverso l'austerità generalizia del nome Agrippa e l'etereità musicale del francesizzante Papillon. La descrizione del personaggio avviene chiaramente in una chiave metaforica, volta a coniugare la poesia (e quindi la letteratura) con il mondo della natura, molto di più che non con quello della guerra: il tenente e i suoi uomini in divisa sono infatti integralmente coperti di muffe e muschio e «Papillon non voleva che i suoi soldati si scollassero gli aghi di pino, i ricci di castagna, i rametti, le foglie, le lumache che s'attaccavano loro addosso nell'attraversare il bosco», tanto da far sì che «la pattuglia stava già tanto fondendosi con la natura circostante».[50] Di soldatesco questi uomini hanno ormai assai poco, così come il loro capo che, con atteggiamento scarsamente guerresco, va declamando ai boschi liriche invocazioni alla notte e alla foresta. A prima vista pensa che Cosimo possa essere un uomo-uccello, una creatura mitologica, rapportando anche lui a quella dimensione sospesa tra vero e invenzione che appartiene alla letteratura, per poi porsi in ascolto delle cose che Cosimo ha da dirgli. È significativo per altro notare come il tenente Papillon si rivolga al barone rampante con una precisazione («sono ansioso d'ascoltare») che vent'anni più tardi diventerà cifra e suggello del desiderio di fruire racconti narrato da Calvino nel suo romanzo più marcatamente metaletterario e cioè *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, come a confermare indirettamente l'iscrizione di questi segnali narrativi del *Barone* ad una precisa anagrafe.
Ad una figura surreale come quella di Agrippa Papillon fanno da *pendant* i protagonisti dei successivi due incontri vissuti da Cosimo in quel momento di grandi rivolgimenti, due incontri che, quasi sciogliendo le due componenti del nome del tenente-poeta (quella storica e quella di invenzione) segnano un momento cruciale del romanzo nella sua componente di discorso che coinvolge esplicitamente la letteratura

[48] Ivi, p. 737.
[49] Ivi, p. 756.
[50] Ivi, p. 758. Sul senso della presenza di questo personaggio nel romanzo cfr. V. D'Orlando, S. Amrani, *Farfalla farfelue: à propos d'un soldat Papillon d'Italo Calvino*, «Sinestesie», 12, 2014, pp. 269 e ss.

all'interno della narrazione. Il primo incontro è quello di Cosimo con Napoleone, curioso del 'cittadino' che vive sugli alberi, e durante il quale la conversazione resta presto catturata da espliciti riferimenti intertestuali:

-Posso fare qualcosa per voi, *mon Empereur*? – Sì, sì, - disse Napoleone, - statevene un po' più in qua, ve ne prego, per ripararmi dal sole, ecco, così, fermo… - Poi si tacque, come assalito da un pensiero, e rivolto al Viceré Eugenio: - *Tout cela me rappelle quelque chose… Quelque chose que j'ai déja vu…* - Cosimo gli venne in aiuto: - Non eravate voi, Maestà: era Alessandro Magno. – Ah, ma certo! – fece Napoleone. – L'incontro di Alessandro e Diogene! – *Vous n'oubliez jamais votre Plutarque, mon Empereur*, - disse il Beauharnais. – Solo che allora, - soggiunse Cosimo, -era Alessandro a domandare a Diogene cosa poteva fare per lui, e Diogene lo pregò di scostarsi. Napoleone fece schioccare le dita come avesse finalmente trovato la frase che andava cercando. S'assicurò con un'occhiata che i dignitari del seguito lo stessero ascoltando, e disse, in ottimo italiano: - Se io non era l'Imperator Napoleone, avria voluto ben essere il cittadino Cosimo Rondò.[51]

Ritorna in campo il Plutarco che aveva già appassionato il baroncino rampante con le sue *Vite* e che ora viene citato per il celebre aneddoto di Alessandro e Diogene, il sapiente che non era andato ad omaggiare l'imperatore e che con distacco e scarsa considerazione per il potere di lui se ne era rimasto per conto proprio. L'intellettuale Cosimo, ormai ben consapevole del proprio equilibrio e della propria alterità, non ha bisogno di sfidare – come nel caso di Diogene - il potente Bonaparte, innescando così involontariamente la replica della situazione plutarchiana a parti invertite, salvo naturalmente a condurre alla fine Napoleone alle stesse conclusioni di Alessandro nel riconoscimento della dignità dell'interlocutore. L'imperatore francese 'ripete' senza accorgersene un pezzo di letteratura, entra in qualche modo in un'altra storia già raccontata (con un *déja vu* che è in realtà un *déja lu*), quasi a rimarcare al cospetto di Cosimo il proprio ruolo di personaggio più che di individuo storico.

In tal senso il *vis a vis* con Napoleone anticipa il successivo e fugace incontro con l'altro ufficiale in cui il protagonista del romanzo si imbatte poco dopo, un ufficiale russo capace di esprimersi in perfetto francese: «- *Quel est votre nom*? – *Le Baron Cosme de Rondeau*, - gli gridò dietro Cosimo, che lui era già partito. – […] *Et le vôtre*? – *Je suis le Prince Andréj…* - e il galoppo del cavallo si portò via il cognome».[52] Di libro in libro, Cosimo finisce così per incrociare il personaggio di un altro libro, libro e personaggio oggetti specifici dell'interesse calviniano e sui quali lo scrittore aprirà infatti in seguito le proprie riflessioni su *Natura e storia nel romanzo*: il libro è *Guerra e pace*, il personaggio è il principe Bolkonskij, l'occasionale interlocutore di cui Cosimo non riesce a sentire il cognome e che, uscito fuori dalle pagine tolstojane, viene intercettato mentre si aggira per i boschi di Ombrosa. È la letteratura che si materializza, che entra a far parte della vita di Cosimo, che si presenta davanti a lui, in carne e ossa, con quell'ufficiale russo «alto, esile, d'aria nobile e triste», assai somigliante al Mel Ferrer che gli aveva prestato il volto nel film di King Vidor uscito l'anno prima della pubblicazione del *Barone rampante*;[53] un

[51] I. Calvino, *Il barone rampante*, cit., pp. 766-767.
[52] Ivi, p. 772.
[53] L'attenzione di Calvino alle trasposizioni cinematografiche di testi letterari è testimoniata da più scritti, tra i quali si segnala per la specificità del tema *Gli amori difficili dei romanzi coi film*, «Cinema Nuovo», III, 43, 25 settembre 1954,

principe Andreij che in *Guerra e pace* aveva incontrato anche lui Napoleone ad Austerlitz, e che ora appartiene, e insieme non appartiene più, alle pagine di Tolstoij, sopravvissuto – in contrasto con esse – alla battaglia di Borodino e ancora vivo e galoppante per l'Europa dopo la successiva battaglia della Beresina citata da Calvino ad apertura del capitolo in questione.[54] Ma nella visione del Calvino del celebre intervento di poco successivo all'uscita del libro (*Natura e storia nel romanzo*), il personaggio tolstoijano è altresì l'involontario catalizzatore del rapporto tra individuo, natura e storia all'interno del romanzo moderno, esempio perfetto di quell'interrelazione cercata nel *Barone* e che lo scrittore trovava splendidamente esemplificata nelle pagine di *Guerra e pace* in cui il principe Andreij si prepara alla battaglia di Borodino; si tratta di pagine in cui la letteratura mette l'individuo a confronto con la grande Storia, e lo spinge nello stesso tempo a ricercare un contatto con quella Natura rappresentata da vistosi alberi, anche nel caso del Tolstoij citato da Calvino:

Da un'apertura della muraglia diroccata guardava lontano, lungo la siepe, la fila delle betulle trentenni, coi rami bassi tagliati […] e la boscaglia sulla quale appariva il fumo dei fuochi accesi per la cucina dei soldati. […] Guardò la fila di betulle che luccicavano al sole, col loro immobile fogliame giallo e verde e la loro scorza bianca.[55]

Come Gian dei Brughi all'inizio, anche il protagonista tolstoijano comparso all'improvviso nel romanzo riveste nella storia sugli alberi narrata da Calvino un ruolo chiaramente simbolico: la letteratura non è cosa altra rispetto all'esistenza di Cosimo, ma partecipa pienamente di quell'alterità da lui scelta quale condizione di vita, in una sovrapposizione tra vita sugli alberi e vita a stretto contatto con la letteratura che la voluta confusione tra intrecci di fronde e ghirigori della scrittura posta a suggello del libro conferma come chiave di lettura accreditata nell'attraversamento di esso. Nel finale viene messo addirittura in dubbio che tutti quegli alberi siano mai esistiti, o forse la loro esistenza era solo funzionale alla narrazione della vicenda di Cosimo: un espediente letterario, insomma, non a caso assimilabile all'intrico del filo d'inchiostro sulla pagina bianca, in una finale assimilazione affettiva della vegetazione naturale, cara ai genitori botanici, con la vegetazione delle frasi scritte, all'ombra della quale il figlio ribelle trascorse senza pentimenti tutta l'intera vita:

Ombrosa non c'è più. Guardando il cielo sgombro, mi domando se davvero è esistita. Quel frastaglio di rami e foglie, biforcazioni, lobi, spiumii, minuto e senza fine, e il cielo solo a sprazzi irregolari e ritagli, forse

---

ora in I. Calvino, *Saggi*, II, cit., pp. 1899 e ss.; sullo stesso argomento anche *Film et roman*, «Cahiers du Cinéma», 185, décembre 1966, ora in I. Calvino, *Saggi*, I, cit., pp. 1530 e ss.

[54] Cfr. I. Calvino, *Il barone rampante*, cit., p. 768. In *Guerra e pace* il principe Andreij muore infatti in seguito alle ferite riportante nella battaglia di Borodino del settembre 1812, laddove all'interno del *Barone rampante* il suo incontro con Cosimo viene collocato da Calvino dopo la battaglia della Beresina di fine novembre 1812.

[55] Passi di *Guerra e pace* scelti da Calvino e riportati in I. Calvino, *Natura e storia nel romanzo*, cit., pp. 28-29. A rendere esplicita la compresenza in questo episodio tolstoijano dei diversi elementi da Calvino ricercati, lo scrittore aggiunge: «Che cosa c'è in queste pagine di Tolstoij, che tanto ci affascina? C'è un uomo con la sua coscienza di sé, della finitezza della sua vita, c'è la natura, come un simbolo di vita ultraindividuale che c'è stata e ci sarà dopo di noi, c'è la storia, il suo trascorrere, il suo cercare un senso» (ivi, p. 30).

c’era solo perché ci passasse mio fratello col suo leggero passo di codibugnolo, era un ricamo fatto sul nulla che assomiglia a questo filo d’inchiostro, come l’ho lasciato correre per pagine e pagine, zeppo di cancellature, di rimandi, di sgorbi nervosi, di macchie, di lacune, che a momenti si sgrana in grossi acini chiari, a momenti si infittisce in segnali minuscoli come semi puntiformi, ora si ritorce su se stesso, ora si biforca, ora collega grumi di frasi con contorni di foglie o di nuvole, e poi s’intoppa, e poi ripiglia a attorcigliarsi, e corre e corre, e si dipana e avvolge un ultimo grappolo insensato di parole idee sogni ed è finito.[56]

La vita si è fusa con la scrittura del racconto e la parola conclusiva «finito» suggella tale coincidenza, nel segno di una autoreferenzialità metaletteraria che in questa chiusa prende pienamente la scena, illuminando la vicenda del barone di una luce diversa, proveniente da quella diversa vegetazione scritta, per un momento non più distinguibile da quella di foglie e fronde amata dagli altri Calvino.

[56] I. Calvino, *Il barone rampante*, cit., pp. 776-777. Questo finale viene preso ad emblema di una precisa strategia poetica calviniana in M. Palumbo, *Appunti su Calvino*, in C. De Caprio, U.M. Olivieri (a cura di), *Il fantastico e il visibile*, Giornata di studi su L'itinerario di Italo Calvino dal neorealismo alle *Lezioni americane*, Napoli, 9 maggio 1997, Napoli, Libreria Dante & Descartes, 2000, pp. 83 e ss.

Elena Porciani

Per una periodizzazione aggiornata della scrittura giovanile di Elsa Morante

È curioso notare come l'enfant prodige non differisse molto, nelle sue conclusioni, dalla trentatreenne. V. morale del mio attuale romanzo. Ed è anche curioso il pensiero che la quattordicenne scriveva contemporaneamente poesie come questa sopra, brutte e pessimiste, ma spontanee, ed altre di un pessimismo accademico, o di un voluttuarismo alla D'Annunzio; o, infine, delle ottimistiche fiabe infantili. Curiosa molteplicità destinata a unificarsi – quando? Più tardi.[1]

Così leggiamo in un appunto del 1945 del cosiddetto *Quaderno di Narciso* in cui Elsa Morante, già impegnata a scrivere *Menzogna e sortilegio*, riconduce, non senza autoironia, una poesia adolescenziale appena trascritta – «assai brutta ma [che] rivela una quattordicenne alquanto pessimista»[2] – a quella «curiosa molteplicità» della sua ispirazione che, come lei stessa riconosce, si sarebbe progressivamente armonizzata negli anni dell'apprendistato giovanile per condurre alla composita ispirazione del romanzo in corso, al tempo, di stesura. In effetti, per quanto solo in alcuni casi la giovane autrice raggiunga il livello estetico della maturità, ripercorrere il laboratorio degli anni Trenta e primi Quaranta rende palpabili le intricate stratificazioni tematiche e formali alle radici della metamorfica magmaticità della più che cinquantennale carriera letteraria di Morante[3].
Pertanto, anche se ciò che qui si propone dovrà poi essere sottoposto al confronto delle ultime (recentissime) acquisizioni dell'Archivio della scrittrice presso la Biblioteca centrale nazionale di Roma, ritengo opportuno presentare intanto alcune considerazioni che consolidate novità filologiche e critiche[4] inducono a fare riguardo alla periodizzazione in tre fasi – 1933-1936, 1937-1938, 1939-1941 – che avevo proposto nel 2006 nella mia monografia *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di*

[1] Citato in M. Bardini*, Elsa Morante e «L'Eroica»*, «Italianistica», XLI (2012), 3, p. 127.
[2] Ivi, p. 126. La poesia, per quanto acerba, ha al centro l'ossessiva figura di un fantasma somigliante a certi personaggi della maturità nell'accompagnare l'io poetico, che sognerebbe «d'abbandonarlo, di fuggire, d'esser io» (ivi, p. 126), ma che appare ad esso inesorabilmente avvinto, tanto più che «Se voleva ingannarmi, per gioco si trasfigurava. | Diventava un angelo, un fiore,□| l'anima mia l'adorava» (*ibidem*).
[3] Doveroso ricordare che questa costituisce una delle intuizioni più fertili e resistenti di Cesare Garboli: «L'incessante metamorfosi che si nota di libro in libro nell'opera della Morante tende a descrivere progressivamente, nel suo arco, un sistema dotato di forte, ma anche tragica coerenza, attraversato e sostenuto da simmetrie interne» (C. Garboli, *Premessa* [1990], in *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Milano, Adelphi, 1995, p. 24). Sulla questione dell'autotranstestualità morantiana, intesa come riuso e riproposizione da parte di autrice di immagini, figure, oggetti nel corso della sua produzione, cfr. E. Porciani, *Nel laboratorio della finzione. Modi narrativi e memoria poietica in Elsa Morante*, Roma, Sapienza Università Editrice, in corso di pubblicazione, che costituisce l'orizzonte in cui si situa questo articolo e a cui dovrò in alcuni casi fare necessariamente riferimento.
[4] Si può parlare infatti, nella storia della critica morantiana, di una vera e propria svolta filologica, avviata dalla prima donazione degli eredi delle carte della scrittrice alla Biblioteca nazionale centrale di Roma nel 1989 e resa 'pubblica' nella primavera del 2006 dalla mostra *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante*, organizzata da Giuliana Zagra e Simonetta Buttò presso la biblioteca capitolina. Sulle vicende delle varie donazioni degli eredi alla BNCR e sui loro effetti in sede critica cfr. M. Zanardo, *Il poeta e la grazia. Una lettura dei manoscritti della Storia di Elsa Morante*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017, pp. 17-19 ed E. Porciani, *Nel laboratorio della finzione*, cit., pp. 1-5.

Elsa Morante; se, infatti, il *corpus* mappato consisteva allora in circa centoventi testi letteralmente straboccante di generi e filoni diversi, in questi anni esso è molto cresciuto, anche in virtù, come si mostrerà nelle pagine seguenti, di recuperi di testi dimenticati su riviste del periodo. In particolare, si tratta di rilevare che, se nell'insieme la tripartizione cronologica ha tenuto, così come la scansione relativa all'ultima fase, una parziale risistemazione risulta necessaria per il termine anteriore della fase iniziale e per la soglia fra questa e la seconda.

Riguardo al primo aspetto, tra le carte donate dagli eredi si sono ritrovati quaderni infantili che testimoniano della precocità compositiva della scrittrice[5], confermando quanto si legge nei racconti, sospesi fra autobiografia e finzione umoristica, della rubrica *Giardino d'infanzia* tenuta su «Oggi» fra il 1939 e il 1941[6], ma anche in più tarde ricostruzioni autobiografiche, come un appunto del 1959-60 in cui Morante scrive: «La mia intenzione di fare la scrittrice nacque, si può dire, insieme a me»[7]. Tuttavia, nonostante l'indubbia rilevanza dei testi, risulta senz'altro più opportuno distinguere questa nebulosa fase iniziale, che si può affermare costituisca adesso la vera preistoria dell'autrice[8], dalla produzione successiva al suo esordio a stampa, che allo stato attuale delle conoscenze non corrisponde più, come si riteneva fino a qualche anno fa sulla scorta dei titoli pubblicati da Cesare Garboli in appendice al secondo Meridiano di Morante del 1990, al 12 febbraio 1933, data della pubblicazione di *Paoletta diventò principessa* sul «Corriere dei piccoli», bensì all'agosto-settembre 1931 quando sul quaderno 156-157 dell'«Eroica» apparve la poesia *Tutto*. Seguendo infatti una traccia di Marcello Morante[9], Marco Bardini ed Eleonora Cardinale hanno pressoché in contemporanea reso nota l'esistenza di quattro lavori poetici – *Tutto*, *Gioia*, *Grido dell'allodola* e *Saluto della sera* – che furono pubblicati fra l'estate del 1931 e il gennaio-febbraio 1933 sulla rivista di stampo dannunziano «L'Eroica», diretta dal 1911 al 1941 da Ettore Cozzani. Mentre

[5] Mi riferisco a due quaderni di scuola elementare, contenenti uno varie filastrocche, l'altro la favoletta *Storia di una bambola* (cfr. G. Zagra, *«Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia». Il gioco del teatro di una bambina di nome Elsa*, in G. Zagra (a cura di), *Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia. Inediti e ritrovati dall'Archivio di Elsa Morante* (Biblioteca Nazionale Centrale. Roma, 26 ottobre 2012 – 31 gennaio 2013), Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 2012, pp. 17-28. Si pensi anche alle «poesiole a Gesù» (*L'amata. Lettere di e a Elsa Morante*, a cura di D. Morante, con la collaborazione di G. Zagra, Torino, Einaudi, 2012, p. 17) che il sacerdote gesuita Pietro Tacchi Venturi, che aveva battezzato Elsa bambina, menziona in una lettera alla scrittrice del 17 settembre 1936. L'identificazione del mittente si deve a M. Beer, *Costellazioni ebraiche: note su Elsa Morante e l'ebraismo del Novecento*, in E. Cardinale – G. Zagra (a cura di), *Nacqui nell'ora amara del meriggio». Scritti per Elsa Morante nel centenario della nascita*, «Quaderni della biblioteca nazionale centrale di Roma», 2013, n. 17, p. 184.

[6] Ad esempio, in *Prima della classe*, pubblicato il 17 giugno 1939, leggiamo: «Io facevo poesie con le rime, che venivano recitate da ragazzini scornati e lamentevoli nelle feste scolastiche. La direttrice mi presentava al pubblico dicendo: – Signori, devo premettere che le poesie che udirete sono state composte dalla bambina qui presente, e non esito a riconoscere, con intensa emozione, che siamo dinanzi a un genio –» (E. Morante, *Aneddoti infantili*, Torino, Einaudi, 2013, p. 3).

[7] C. Garboli – E. Morante, *Cronologia*, in E. Morante, *Opere*, a cura di C. Cecchi e C. Garboli, Milano, Mondadori, 1988, vol. I, p. XX.

[8] Come dovrebbe essere noto, il termine 'preistoria' è utilizzato dalla stessa scrittrice nella *Nota* che chiude nel 1963 *Lo scialle andaluso*: «*Il ladro dei lumi*, finora inedito, porta la data del 1935, e appartiene dunque ancora alla preistoria dell'autrice. Una preistoria, come si vede, non risparmiata dai terrori primordiali» (E. Morante, *Lo scialle andaluso*, Torino, Einaudi, 1994, p. 215).

[9] M. Morante, *Benedetta maledetta*, Milano, Garzanti, 1986, p. 128.

Cardinale ne ha dato notizia in un saggio dedicato al *Quaderno di Narciso* per ribadire che la pratica della poesia «accompagna la scrittrice fin dai suoi esordi, anzi nasce in lei ancora bambina come testimoniano due quaderni scolastici dove si incontrano i suoi primi versi»[10], Bardini ha più dettagliatamente analizzato il tono da «baccante in décolleté»[11] dei componimenti, pubblicandoli integralmente insieme a un altro scritto apparso sulla rivista nel dicembre 1937, il breve racconto *Il bambino ebreo*, sul quale tornerò più avanti.
Le quattro poesie pagano un tributo al contempo pretenzioso e ingenuo ai modelli del 'voluttuarismo alla D'Annunzio', per dirla nei termini della stessa Morante del *Quaderno di Narciso*, e delle *femmes fatales* tardo-romantiche, sublimando le «maniacali aspirazioni piccolo-borghesi»[12] della giovane autrice in un erotismo kitsch, dalla versificazione impacciata e ben distante dalle tendenze più avanzate di quegli anni. Tra di esse la più interessante, come giustamente rileva Bardini, è *Grido dell'allodola*: non per un qualche valore estetico dei versi – anzi, delle quattro appare persino la peggiore –, ma perché, dedicata, nel numero commemorativo dell'«Eroica», alla figura di Giorgio Cicogna, poeta, aviatore e inventore morto nel 1932 per un incidente[13], fu riciclata nel 1939 nel raccontino *Lettere d'amore* della già menzionata rubrica *Giardino d'infanzia* («Oggi», 29 luglio 1939). Qui la narratrice ricorda come al ginnasio, mentre i suoi compagni e le sue compagne si infatuavano di coetanei, lei si era innamorata di Lindbergh, il celebre aviatore americano, al quale indirizzava lettere e versi d'amore: «Gli dedicai una poesia dal titolo *Grido d'allodola*, che finiva: *O terra, o cielo, gettate a quest'attimo / la vostra stupida eternità*»[14]. Si tratta di un'autocitazione parodica che bene mostra l'evoluzione in atto nella giovane scrittrice, che non solo nel giro di sette anni si era lasciata alle spalle il goffo vitalismo della primissima produzione, ma già sapeva riusare i cliché sentimentali ed estetizzanti dei suoi esordi in chiave ironicamente melodrammatica. È una prima dimostrazione della memoria poietica della scrittrice: sin dagli anni più precoci nel laboratorio di Morante nulla si distrugge, ma tutto si rielabora in virtù di un'ispirazione stratificata e molteplice.
Forti del ritrovamento di queste poesie, possiamo adesso circoscrivere il primissimo periodo dell'attività giovanile tra il 1931 e il 1933. Si tratta di tre anni nei quali, costretta a lavorare a ritmi frenetici per pagarsi da vivere dopo aver lasciato la casa familiare, la giovane Elsa si dedicò, oltre che a dare lezioni private di italiano e latino e a scrivere tesi di laurea, a pubblicare «poesie (non pagate) e racconti (pagati) su

[10] E. Cardinale. *«O genio rinchiuso in una cupola ornata di papaveri»: prime osservazioni sul quaderno di* Narciso, in G. Zagra (a cura di), *Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia*, Biblioteca Nazionale Centrale, Roma, 26 ottobre 2012 – 31 gennaio 2013, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, p. 93.
[11] M. Bardini*, Elsa Morante e «L'Eroica»*, cit., p. 130.
[12] Ivi, p. 131.
[13] Bardini dubita che i versi fossero stati originariamente scritti per Cicogna, che probabilmente Morante nemmeno conosceva; possibile, piuttosto, che «la giovane, per cogliere l'occasione di vedersi nuovamente pubblicata, abbia aderito al numero commemorativo riadattando qualche suo verso preesistente, o scrivendo in fretta questo sciatto componimento, che risulta insincero a partire dal titolo, con quell'involontario (mi auguro) e irrispettoso gioco di parole aviario tra il cognome del defunto, Cicogna, e l'allodola che grida» (ivi, pp. 132-133).
[14] E. Morante, *Aneddoti infantili*, cit., p. 21.

qualche rara rivista»[15]. In particolare, al 1933 devono essere ascritti *Il romanzo del piccolo Bepi*, in realtà un racconto breve ma fondativo dell'immaginario morantiano, apparso il 1° ottobre su «Novella»[16], e le prime pubblicazioni di fiabe e filastrocche, in primo luogo sul «Corriere dei piccoli», grazie all'intercessione di Guelfo Civinini, come si legge in una lettera della scrittrice a lui indirizzata il 28 novembre 1938: «vi ricordate che foste voi stesso, molti anni fa, che con la vostra cortesia e amicizia mi presentaste al "Corriere dei piccoli" procurandomi una collaborazione abbastanza regolare a quel giornale»[17]. La collaborazione si concluse nel 1937, nonostante un tentativo l'anno successivo di riavviarla, testimoniato proprio dalla lettera a Civinini,[18] e comprende anche la partecipazione come *ghost writer* per il romanzo a puntate *Scricciolo e C.i,* firmato dallo scrittore livornese[19]. La scrittrice, tuttavia, già all'altezza della prima metà del 1935 mostra un'evidente insofferenza verso un tipo di scrittura alla quale è costretta dalle contingenze, come si nota in una lettera a Luisa Fantini del 28 maggio 1935:

> È già faticoso per me scrivere piccole storie impossibili [xxx xxx] a cui non credo più. Figurati che invece allora ci credevo! E vedere riesumata la propria gioventù è una cosa irritante, specie se è una gioventù stupida come la mia.[20]

Il brano testimonia della prima forte svolta nella carriera della giovanissima autrice: se la fiaba morantiana non piega lo sguardo adulto verso l'universo dei bambini, ma si fa portavoce di una «realtà vista e descritta direttamente da una bambina poi diventata adolescente»[21], tanto più si capisce il disagio di dover continuare a praticare un genere sentito sempre più estraneo alle proprie corde letterarie, come si evince

---

[15] C. Garboli – E. Morante, *Cronologia*, cit., p. XXVII.

[16] Il racconto, ripubblicato sui «I diritti della scuola» il 30 marzo 1936, ha come protagonista un bambino, Bepi, che scopre per caso l'adulterio della madre e la propria nascita illegittima, inaugurando una costante tematica di lungo corso nella scrittura morantiana che è persino troppo ovvio ricondurre alla situazione familiare dei Morante.

[17] *L'amata*, cit., p. 14. La collaborazione, comunque, fu tutt'altro che regolare e semplice, come si evince da una lettera a Luisa Fantini del 31 gennaio 1936: «Non parlarmi del "Corriere dei piccoli", a cui si manda un racconto – e intanto scoppiano guerre, crollano regni, lo spirito umano si trasforma e le mode declinano. E finalmente il racconto esce – sorpassato di chilometri e chilometri e fa pietà» (ivi, p. 44). Forse comunque fu grazie anche alle pubblicazioni sul giornalino che la ventunenne Elsa aveva potuto permettersi l'acquisto di una macchina da scrivere, come si legge nella lettera del 3 novembre 1933: «Arrivederci, Luisa cara; scusa se ti scrivo a macchina, ma, come tutti i novellini, i primi tempi non so farne a meno; mi sembra di avere chi sa che cosa perché ho questa macchina (a rate)» (ivi, p. 28).

[18] «Recentemente ho inviato una novella, illustrata come al solito, desiderando riprendere la collaborazione interrotta e chiedendo pure di potere eventualmente lavorare al "Corrierino" con una certa regolarità. Con mia sorpresa, il racconto mi venne respinto adducendomi il Bianchi a scusa di non potere accettare la mia offerta, a causa del cumulo di scritti che attende la pubblicazione sul "Corrierino"» (*AM*, p. 14). Forse una scusa, quella del direttore del periodico, ma senza dubbio in linea con quanto la stessa Elsa rilevava nella lettera a Luisa Fantini citata alla nota precedente.

[19] Il romanzo uscì in dodici puntate tra il 28 aprile e il 4 luglio 1935 e poi in volume nel 1937 presso Bemporad. A suggerire la cospicua entità del lavoro svolto dalla *ghost writer*, Daniele Morante ricorda, in una nota dell'*Amata*, che sotto la dedica di Civinini nella copia di *Scricciolo* a lei donata – «A Elsa | questo mio libro è anche un po' suo» –, Morante ironicamente scrisse: «Grazie per quell'un po'!!!» (citato in *L'amata*, cit., p. 10). Il lavoro comune, peraltro, non fu sempre agevole, come suggerisce una lettera a Luisa Fantini del 22 agosto 1934 da Capri: «Civinini, secondo il solito, non si fa più vivo, e io non niente di lui» (*L'amata*, cit., p. 31).

[20] *L'amata*, cit., p. 21. Le collaborazioni di Morante alla stampa periodica della prima metà degli anni Trenta, specie quella infantile, devono essere comunque ulteriormente esplorate, sulla scorta anche dei materiali, epistolari e testuali, emersi.

[21] G. Zagra, *«Certamente questo splendido sogno fu il premio» ovvero il mondo salvato da una ragazzina*, in A. Motta (a cura di), *Un altro mondo. Omaggio a Elsa Morante (1912-2012)*, «Il Giannone», 2012, X, n. 19-20, p. 80.

anche da un'altra lettera del 31 gennaio 1936: «Non mi piace più di scrivere storie [per i piccoli], eppure debbo farlo e continuerò»[22].
A dimostrazione di questa necessaria ma sempre più faticosa duplicità di ispirazione è emblematico che il 12 maggio 1935, nella stessa data in cui sul «Cartoccino dei piccoli» usciva *Un negro disoccupato*, apparve su «I diritti della scuola» *Giorno di compere*, che inaugurò la collaborazione a questo bisettimanale per insegnanti elementari, destinata a durare, con decrescente regolarità, sino all'autunno del 1940[23].
Siamo peraltro in contiguità, a conferma di una 'molteplicità' resa 'curiosa' anche dalla necessità di pubblicare per guadagnarsi da vivere, della data di pubblicazione, delle tre poesie apparse sulla rivista femminile cattolica «La rassegna nazionale» nel giugno 1935 e recentemente riscoperte da Mario Cianfoni: *La meta*, *Estranea*, *L'ora*, che appaiono ancora acerbe e debitrici dell'ispirazione alla base delle precedenti prove dell'«Eroica»[24].
Su «I diritti della scuola» Morante pubblicò testi di varia natura, come leggende e storie didattiche, ma soprattutto racconti e persino un romanzo a puntate, apparso fra il 25 settembre 1935 e il 30 agosto 1936: *Qualcuno bussa alla porta*, che la compresenza di elementi fiabeschi, fantastici, romanzeschi, pastorali, evidentemente assemblati insieme per onorare con continue invenzioni e peripezie i ventinove episodi stabiliti dal contratto[25], rende un pasticcio romance più che un romanzo pastiche, molto interessante in prospettiva ma di per sé assai 'sgangherato'.
Ben più robusto appare il corpus dei racconti usciti sul «Meridiano di Roma», che segna il passaggio a una narrativa dominata da quello che potremmo definire un «fantastico post-classico»[26], variamente declinabile come perturbante allegorico – *L'uomo dagli occhiali* (25 maggio 1937) –, fiabesco perverso – *La nonna* (1 e 8 agosto 1937) –, surreale-onirico – *Via dell'Angelo* (14 agosto 1938) –, oltre che melodrammatico-teatrale in quello che è forse il pezzo più pregiato del laboratorio giovanile: *Il giuoco segreto* (13 giugno 1937), poi divenuto *Il gioco segreto* nella raccolta del 1941 a cui, non a caso, dà il titolo.
Il senso di un'ulteriore svolta dovette essere chiaro anche alla stessa autrice, che il 20 maggio 1937, pochi giorni prima della pubblicazione del primo racconto sulla più autorevole rivista, afferma in una lettera all'amica Luisa, ritornando su quel progetto di libro di cui aveva accennato a Moravia in una lettera risalente al periodo della

[22] *L'amata*, cit., p. 44.
[23] Per quanto non una rivista letteraria, il periodico godeva di una buona reputazione, «fondato nel 1899 e già con un suo indiscutibile ruolo nella storia della cultura di base italiana. Negli anni vi avevano collaborato autorevoli firme del mondo della scuola e della letteratura (la Baccini, Prezzolini, Capuana, Lombardo-Radice, Ardigò ecc.)» (L. Cantatore, *"Una casa dei bambini" per Elsa Morante*, in G. Zagra (a cura di), *Santi, sultani e Gran Capitani in camera mia*, cit., p. 37).
[24] Per una presentazione più approfondita della vicenda si rimanda, in questo stesso numero di O.B.L.I.O., alla recensione dell'articolo in cui Cianfoni ha pubblicato le tre liriche.
[25] Si legge nella lettera del 3 agosto 1935 a Luisa Fantini: «Anch'io debbo lavorare molto in questi giorni, perché debbo terminare entro Agosto una storia lunghissima, che mi sono impegnata a consegnare» (*L'amata*, cit., pp. 41-42); e in quella del successivo 21: «Il tuo lavoro come va? Hai terminato i disegni? Il mio è andato molto bene, almeno la parte già consegnata, e me l'ha perfino pagata in anticipo. Ora devo fare il resto e lavoro molto» (ivi, p. 43).
[26] S. Lazzarin, *Tre modelli di fantastico per il secondo novecento*, «Allegoria», 2014, n. 69-70, p. 44.

composizione di *Via dell'Angelo*[27]: «Io sto lavorando perché alcune novelle che ho scritto sono molto piaciute e dovrei prepararne un volume. Intanto le vanno pubblicando sui giornali e te le manderò»[28]. Anche se non mancano altre prove di valore, come l'articolo *Mille città in una* apparso nel febbraio 1938 su «Prospettive», la rivista di Curzio Malaparte, sono infatti soprattutto questi lavori a conferire al biennio 1937-1938 il valore di una fase in cui Elsa maturò un linguaggio narrativo più personale e maggiormente si fece conoscere e apprezzare.
A proposito di Moravia, all'inizio del 1937 Morante aveva iniziato la relazione con lo scrittore, conosciuto nel novembre dell'anno precedente[29], e ciò costituì senza dubbio un ulteriore viatico per l'ingresso nella società intellettuale del tempo, sebbene lo zibaldone onirico delle *Lettere ad Antonio* testimoni di insicurezze e ansie riguardo sia alla relazione sentimentale che alla frequentazione di ambienti più *à la page*[30]. Vale la pena comunque di ricordare che il valore del testo, pubblicato da Alba Andreini già nel 1989 con il titolo *Diario 1938*, non si esaurisce nelle annotazioni personali, in quanto Elsa riflette anche su come trasformare la materia psicologica dei 'sogni processi' nella forma letteraria del 'sogno autore'[31].

L'indubitabile crescita della giovane autrice non deve però essere scambiata per una netta e regolare progressione teleologica. Innanzitutto, il dattiloscritto del *Ladro dei lumi*, datato maggio 1936[32], sembrerebbe situare la transizione verso questo periodo di maggiore maturità già intorno alla metà del decennio, cosa che sarebbe confermata anche dall'affermazione, contenuta nel *Quaderno di Narciso*, di aver scritto *L'uomo dagli occhiali* a «23 anni» (A.R.C. 52 I 4/2.1), quindi nel 1935 o, al limite, come suggerisce la *Nota* finale dello *Scialle andaluso*, nella prima parte del 1936. Sebbene non si possano accogliere con assoluta certezza queste autodatazioni, è comunque possibile che lo scarto tra la prima vena fiabesca e basso-romanzesca e quella successiva, spostata nei territori del perturbante, sia stato innescato dalla lettura di Kafka, di cui Frassinelli aveva tradotto nel 1933 *Il processo* e nel 1935 *Il messaggio*

[27] «Che cosa fai? Lavori? Io scrivo una cosa intitolata *Via dell'Angelo* da mettere nel libro. Spero che sia meglio di tutte le altre che ho scritto e che ti piaccia» (*L'amata*, cit., p. 139). Resta da capire a quale *Via dell'Angelo* Elsa qui si riferisse, visto che dall'Archivio della BNCR è emerso un racconto con lo stesso titolo, ma risalente al 1937 e simile, nell'intreccio, a *Peccati*, il racconto pubblicato da Irene Babboni e Cesare Garboli in *Racconti dimenticati*; per l'intera vicenda, cfr. E. Porciani, *Nel laboratorio della finzione*, cit., pp. 33-74.
[28] *L'amata*, cit., p. 51.
[29] Cfr. G. Bernabò, *La fiaba estrema*, Roma, Carocci, 2012, pp. 50-51.
[30] Insicurezze e ansie confermate da una lettera del 12 aprile 1938 a Luisa Fantini, in cui Elsa afferma che vorrebbe troncare la relazione con Moravia e ritiene che «per lui poi che è ricco, famoso, ecc. la cosa sarà più facile» (*L'amata*, cit., p. 56), anche se sei giorni dopo scrive con una certa autoironia: «ho l'amicizia di alcuni grandi pittori e poeti che mi vengono a trovare e mi dicono che sono tanto brava, tanto bella e tanto buona e che devo abbandonare A., perché lui mi fa venire le rughe e io a lui faccio venire gli attacchi» (ivi, pp. 57-58). E sette mesi dopo, il 12 novembre 1938, scrive: «Io lavoro un po', faccio molte passeggiate al sole, vedo i soliti amici letterati, assai diminuiti di numero perché i circoli di prima si sono sciolti, e addio» (ivi, p. 64).
[31] Cfr. Porciani, *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, Soveria Mannelli (CZ), Rubettino, 2006, pp. 105-126.
[32] I materiali adesso disponibili presso l'Archivio Morante consentono infatti di gettare luce, almeno in parte, sulle vicende redazionali del *Ladro dei lumi*; cfr. al riguardo E. Porciani, *Nel laboratorio della finzione*, cit., pp. 255-268, in cui ho rielaborato *La preistoria del* Ladro dei lumi. *Varianti e archeologia d'autrice*, in G. Zagra (a cura di), *Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia*, cit., pp. 41-48.

dell'imperatore[33]. La conoscenza dello scrittore boemo, riguardo al quale l'autrice avrebbe (parcamente) riconosciuto l'infatuazione giovanile nella *Nota* del 1963 proprio a proposito dell'*Uomo dagli occhiali*[34]*,* potrebbe almeno in parte spiegare la nuova curiosità verso il fantastico, che testimonia di una vicinanza, ancora compiutamente da esplorare, con quella multiforme Italia magica poi antologizzata da Gianfranco Contini nel 1942.
Mi pare pertanto, per riassumere, che sia opportuno mantenere il discrimine rappresentato dalla più energica vena delle pubblicazioni del 1937, ma al contempo si devono sottolineare i cambiamenti in corso nel biennio precedente e parlare, dopo la prima fase del 1931-1933, di una fase di transizione per gli anni 1935 e 1936, fermo restando che la scansione deve essere considerata come uno strumento per mappare il vasto *corpus* giovanile e non come una rigida griglia cronologica.
Del resto, la tortuosità del percorso della scrittrice è confermata anche dal fatto che, a fronte dei racconti del «Meridiano di Roma» e di altri testi più *in progress*, non mancano nel 1937 e nel 1938 scritti ancorati alle linee compositive degli anni precedenti, come gli scritti agiografico-didattici dei «Diritti della scuola», caratterizzati da una tematica religiosa che sembra prendere il posto delle fiabe, e i racconti in cui l'ambientazione realistica si sposa con un trattamento sentimentale e patetico di vicende basso-romanzesche. A dimostrazione, però, di come anche filoni apparentemente distanti convergano nel processo di formazione della giovane autrice si colloca *Il bambino ebreo*, apparso sull'«Eroica» nel novembre-dicembre 1937, che si presta a un inevitabile parallelismo con il quasi coevo *Il ladro dei lumi.*
A prima vista i due testi poco sembrerebbero avere da spartire: mentre il racconto rimasto inedito sino al 1963 guarda alla materia fantastica del «Meridiano di Roma», il lavoro dell'«Eroica» è più invischiato nel filone religioso-materno dei racconti patetici dei «Diritti della scuola»[35]. A ben vedere, tuttavia, il protagonista, nel quale si potrebbe persino riconoscere un primitivo e più desolato Useppe con «le spalle aguzze, e la testa infossata, e le gambe malate e livide»[36], è un bambino che, «così brutto e sudicio e senza nulla d'infantile se non quello stupore di chi è venuto da poco e forse presto se ne andrà»[37], può ricordare i personaggi dei racconti maggiori del biennio 1937-1938, variamente segnati da sporcizia, bruttezza, malattie e menomazioni; comune poi è l'indeterminatezza della descrizione del ghetto, rappresentato in entrambi i racconti come un simbolico scenario di emarginazione più che come luogo realistico riconducibile a una qualche definita città.

[33] Cfr. M. Beer, *Costellazioni ebraiche*, cit., pp. 179-183.
[34] La cinquantenne Morante scrive che il racconto «risente poi, nel suo goticismo, di qualche influsso kafkiano (questa però fu la prima e ultima volta che E. M. – sia detto a sua giustizia – risentì l'influsso di un qualsiasi altro autore al mondo)» (E. Morante, *Lo scialle andaluso*, cit., p. 215).
[35] In un'atmosfera sospesa tra fiabesco alla Andersen e perturbante onirico il racconto, molto breve, narra del fugace incontro presso una Chiesa la notte di Natale fra un miserrimo bambino ebreo uscito per inconscia disperazione dal ghetto e una prostituta reduce da un aborto. La carezza che la donna rivolge al bambino ha il potere di una trasfigurazione: lei si trasforma in Maria – «Ella aveva tanti ricci rossi e uno scialle azzurro e il volto bianco come i gigli» (citato in M. Bardini, *Elsa Morante e «L'Eroica»*, cit., p. 135) –; lui, estasiato dal gesto di pietà, «cominciò a correre non sapeva dove né perché, ansioso di gridare per lo stupore e la dolcezza» (*ibidem*).
[36] *Ibidem*.
[37] Ivi, p. 134.

Si può riconoscere, infine, anche in questo testo la lasca matrice autobiografica che soggiace al *Ladro dei lumi*: se in questo racconto erano ombreggiate storie dell'infanzia modenese della madre di Morante, nella prostituta che offre un'affettuosa carezza al piccolo ebreo e ha perduto, non si sa se volontariamente o meno, il proprio bambino, si può intravedere un nuovo riferimento a un oscuro episodio di aborto della giovane autrice adombrato nelle *Lettere ad Antonio*. Il testo, in ogni caso, non è esente da una certa ambiguità ideologica, in quanto la vicenda dell'infelice bambino, che trova conforto, fuori dal ghetto, nel gesto amorevole di una Maria reietta, potrebbe assumere le sembianze di un'allegoria della superiorità della religione cristiana su quella ebraica, ispirata non tanto da un larvale antisemitismo, poco probabile nell'orizzonte della storia familiare di Morante, quanto dall'inquieto riavvicinamento al cattolicesimo esperito dall'autrice fra la fine del 1936 e l'inizio del 1937[38].

Il triennio successivo, che si distende fra il 1939 e il 1941, è segnato da un consistente aumento del numero dei lavori pubblicati, soprattutto in ragione della regolare collaborazione al settimanale di attualità e cultura «Oggi», dove, oltre ai racconti e pochi articoli firmati col proprio nome, appaiono pezzi di costume pubblicati con lo pseudonimo di Antonio Carrera. Si tratta di tre anni decisivi, nei quali avviene la progressiva scoperta del personaggio cristallizzato nei propri sogni che, pur variato nei più disparati contesti romanzeschi, sarà tipico della maturità, ossia Don Chisciotte, per dirla nei termini della stessa autrice, che in più occasioni avrebbe ricondotto in seguito la storia della letteratura a un gioco di combinazioni fra tre personaggi matrice: Achille, Don Chisciotte e Amleto[39].
Negli anni precedenti non erano mancate le figure al contempo patetiche e tragiche, perlopiù femminili, dalle esistenze spezzate: madri adultere che si autocondannano a ogni umiliazione per espiare il peccato (il già menzionato *Giorno di compere*¸ «I diritti della scuola», 12 maggio 1935) o vecchie zitelle che vivono nel ricordo del saluto giovanile di un cugino o di un ufficiale al teatro (*La bella vita della vecchia Susanna*, ivi, 20 giugno 1935, e *La vecchia*, ivi, 5 dicembre 1937). Adesso, però, questa femminilità disgraziata e umiliata viene rappresentata in testi che accentuano la separazione tra interiorità ed esteriorità nei termini di una feroce, persino superba repressione delle passioni e del desiderio, come nel caso delle sorelle nubili che si odiano pur vivendo insieme (*Le due sorelle*, «Oggi», 16 settembre 1939) oppure della donna di casa che vive una fastosa esistenza parallela, tutta mentale, rispetto alla miseria della sua vita reale (*La moglie brutta*, «I diritti della scuola», 30/3/1940). Una simile accentuazione del sogno patologico a occhi aperti dà vita a due principali esiti: da una parte, tocca anche personaggi maschili privi di virilità, 'senza carattere', come recita il titolo, ripreso da Katherine Mansfield, di uno di questi racconti («Oggi», 28 giugno 1941); dall'altra, si intreccia con un repertorio basso romanzesco e melodrammatico – filtri d'amore, maledizioni, adulteri – oltre che con la declinazione

[38] Cfr. al riguardo le lettere di Pietro Tacchi Venturi raccolte nell'*Amata*. Sull'argomento cfr. anche S. Gentili, *Novecento scritturale. La letteratura italiana e la Bibbia,* Roma, Carocci, 2016, pp. 127-148.
[39] Cfr. al riguardo E. Porciani, *Nel laboratorio della finzione*, cit., pp. 192-194.

gotica e delittuosa della folle e repressa passionalità dei personaggi, come accade nel *Confessore* («Prospettive», 15 ottobre -15 dicembre 1940) e *Il matrimonio del barone* («Oggi», 17 - 24 maggio 1941). Si intuisce, cioè, che la giovane autrice sta sempre più raccogliendo in una narrativa composita e multiforme le diverse componenti della sua ispirazione, tra le quali non andrà esclusa anche la variante umoristica, a cominciare da quella sorta di *autofiction* a puntate che è il già citato *Giardino d'infanzia,* nella quale la giovane autrice rivela «la gioia di prendersi sottogamba e di ridere di se stessa»[40] rievocando episodi della propria infanzia e adolescenza. Riguardo alle collaborazioni del periodo, a dimostrazione del progressivo riconoscimento della sua attività e del sempre maggiore inserimento nei circoli intellettuali di prestigio, è doveroso citare l'articolo *Fine di "Lei"*, uscito sul fascicolo del novembre 1939 di «Antieuropa»[41], la rivista diretta da Asvero Gravelli, ripubblicato già da Oreste del Buono nel 1971 in un volume dedicato alla stampa italiana del ventennio e recentemente riportato da Bardini all'attenzione della critica nell'articolo sull'«Eroica». Lo scritto, sebbene apparso in una sede di chiara militanza fascista, non è così ideologicamente schierato come altri che lo accompagnano, ma è attraversato da un'umoristica formazione di compromesso che lo rende ideologicamente più sfuggente del previsto. Se da un lato, dopo aver ridicolizzato i «faticosi rigiri e [le] buffe contorsioni» a cui costringe il lei, Morante abbraccia la causa del voi – «e sia pace all'anima di Lei»[42] –, dall'altro tale conclusione segue la chiara preferenza concessa al più naturale tu, «brevissimo e semplice, e che pure esprime da solo quella felice proprietà dell'uomo, e lo mette di fronte al suo simile appunto come un simile, lo sguardo fisso nell'altro sguardo, la mano tesa all'altra mano»[43]. Di conseguenza, l'approvazione del voi si risolve in una sottile irrisione della formula di cortesia, che richiama il tono umoristico-mondano dei pezzi di costume di Antonio Carrera su «Oggi»:

> Il più bello sarebbe dunque trattarsi col tu. Ma siccome la società ha camminato, e vana ipocrisia sarebbe il fingere di esser tornati indietro (né ci teniamo del resto); siccome inoltre esiste il grazioso e caro costume di rivolgersi con una diversa e più rispettosa formula ad una signora o ad una persona con cui non siamo in confidenza; allora la migliore soluzione sta nel voi. Pronome che pur rispettando nell'interlocutore la sua proprietà di seconda persona nei nostri riguardi, e non di terza e remotissima, gli testimonia riverenza, in quanto implicitamente riconosce in lui tanta grandezza da stimarlo non un sol uomo, bensì un plurale; un uomo insomma, che ne vale due o tre, o quanti si voglia, secondo il numero che lui stesso intimamente presume o vagheggia.[44]

[40] C. Garboli, *Dovuto a Elsa*, in E. Morante, *Racconti dimenticati*, a cura di I. Babboni e C. Cecchi, Torino, Einaudi, p. XII.
[41] In realtà, l'articolo dovette uscire nel 1940 in quanto nel Fondo Morante è conservata una lettera di sollecito di Gravelli indirizzata «alla scrittrice Elsa Morante» (A.R.C. 53 V A.Antieueropa.1) e datata 2 gennaio 1940, che inizia così: «Illustre camerata, Vi prego caldamente voler dare cortese evasione alla mia precedente preghiera» (*ibidem*) relativa alla partecipazione al numero.
[42] E. Morante, *Fine di "Lei"*, in O. Del Buono (a cura di), *Eia, eia, eia, alala. La stampa italiana sotto il fascismo 1919-1943*, prefazione di N. Tranfaglia, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 389.
[43] *Ibidem*.
[44] *Ibidem*.

La riscoperta di questo lavoro, apparso su una rivista di conclamata ideologia fascista, ci conduce al cuore dei rapporti della giovane Morante con gli apparati culturali del regime, questione delicata che forse contribuisce a spiegare la ritrosia a riportare alla luce negli anni del successo le più precoci pubblicazioni. Si può comprendere, cioè, che la Morante matura avvertisse un qualche imbarazzo nel rinvangare le collaborazioni a riviste più o meno allineate con la politica fascista, quali anche «I diritti della scuola» e, per certi versi, di necessità, lo stesso «Oggi»,[45] sebbene simili frequentazioni fossero all'ordine del giorno, invero, nella generazione di intellettuali, artisti e scrittori diventati adulti durante il ventennio e, nel suo caso, rese inevitabili dal bisogno di pubblicare il più possibile per guadagnarsi da vivere.

Se questa periodizzazione mira a mappare le varie fasi e i vari filoni della scrittura giovanile nella consapevolezza delle tortuosità e delle necessità contingenti che la caratterizzano, il biennio che invece è fuori discussione segni la fine del tirocinio narrativo è il 1941-1942: nel 1941 Morante pubblicò in novembre presso Garzanti *Il gioco segreto*, cui seguì l'anno successivo l'appendice del volume delle *Bellissime avventure di Caterì dalla trecciolina*, presentato, in un appunto già citato del 1959-60, come «pubblicato postumo (per così dire) dall'Editore Einaudi».[46] Soprattutto, il 6 aprile era stato celebrato il matrimonio con Moravia, che permise alla ventinovenne Elsa di lasciarsi alle spalle la sua tumultuosa giovinezza e approdare a quella maggiore tranquillità economica che le avrebbe permesso di dedicarsi anima e corpo alla scrittura di *Menzogna e sortilegio*, come si evince dalla lettera scritta il 27 luglio 1942 a Giulio Einaudi per rinunciare alla traduzione di *La reine Margot*, con annessa restituzione dell'assegno ricevuto come anticipo: «dovendo in questo periodo dedicare parte del mio tempo a un libro che sto scrivendo, non potrei per ora impegnarmi in un libro di mole così vasta»[47].
In realtà, come testimoniano i materiali dell'Archivio e i due racconti pubblicati sull'«Europeo» fra la fine del 1945 e l'inizio del 1947[48], nonché le liriche del periodo confluite in *Alibi*, l'autrice si cimentò anche in lavori paralleli, ma l'impresa del libro segna l'ingresso in una nuova stagione di maturità letteraria, testimoniata da una pregnante lettera del 12 febbraio 1947 a Natalia Ginzburg, amica destinata a giocare un ruolo di primo piano nell'approdo del romanzo a Einaudi – ma questa è già un'altra vicenda, di cui si tratterà altrove:

Quanto a me, riguardo a questo mio lungo romanzo, veramente, cara Natalia, mi è difficile parlarne. Quel che so, è che da più di due anni non vivo che di questo, e lo scriverlo mi ha procurato una

[45] Il rotocalco diretto da Arrigo Benedetti (direttore responsabile) e Mario Pannunzio (codirettore), erede di «Omnibus», riproponeva l'equilibrio ricercato nella precedente esperienza da Leo Longanesi fra appoggio alla politica del regime nelle pagine di attualità e ricerca di una maggiore libertà di opinione nelle pagine culturali.
[46] C. Garboli – E. Morante, *Cronologia*, cit., p. XX. Per le vicende della pubblicazione cfr. L. Cantatore, *Libri per ragazzi numero uno: la lunga storia di Einaudi, Morante e Caterina*, in E. Cardinale – G. Zagra (a cura di), *«Nacqui nell'ora amara del meriggio»*, cit., pp. 65-96.
[47] Lettera conservata presso l'Archivio Einaudi, fascicolo Morante, citata ivi, p. 79.
[48] *Il soldato siciliano* e *Mia moglie*, rispettivamente il 9 dicembre 1945 e il 5 gennaio 1947. Il primo fu ripubblicato nello *Scialle andaluso*; il secondo è stato riproposto nei *Racconti dimenticati*, sebbene con il titolo *Tempo di pace* con cui fu ripresentato dell'autrice nel 1964 nella Selezione del Reader's Digest dell'anno seguente.

felicità straordinaria. Di più non so dire, ma son certa che, per quel che mi riguarda, non potrei fare di meglio.[49]

[49] *L'amata*, cit., p. 265.

Silvana Tamiozzo Goldmann

Un cerimoniale della sconfessione di sé: il Sessantotto di Sebastiano Vassalli

A celebrazioni del ’68 ormai concluse, mi piace soffermarmi sul percorso di uno scrittore come Sebastiano Vassalli che, pur sentendosi (o dicendosi) fuori da quell’epoca, di fatto vi ritorna a più riprese in una sorta di tormentone che lo accompagna si può dire in tutte le ricapitolazioni della sua storia umana e artistica. Nell’ancor oggi godibile *Il Neoitaliano. Le parole degli anni Ottanta scelte e raccontate da Sebastiano Vassalli* uscito nel 1989 con la veste grafica del Grande Dizionario Zanichelli, alla voce «Sessantottino», dopo la definizione tratta dallo Zingarelli leggiamo:
«Nei banali anni Ottanta, il sessantottino-tipo fu un ometto sui quarant’anni o poco più: grigio o con qualche ciuffo superstite di capelli nella regione soprastante le orecchie; con un accenno di pancia strangolato dai jeans e un passato coniugale burrascoso, di separazioni e di figli a ramengo e di successive, tragicomiche, convivenze. La sua ex compagna separata, la sessantottina-tipo, fu una post femminista (V.: post) carica di veleni che disquisiva di dolcezza e d’amore ad ogni sproposito, considerandosene una grandissima esperta. Entrambi erano profs (V.) e militavano nei cobas (V.); entrambi e loro malgrado costituivano la dimostrazione tangibile della verità di quel detto, banalissimo, del generale De Gaulle: che “il destino dei giovani è diventare vecchi”.
Nel 1988, ricorrendo il Ventennale del 1968, il sessantottino-tipo comperò il libro di Mario Capanna (*Formidabili quegli anni*, Mondadori, 1988) e provò a leggerlo al cesso, come si leggevano i libri nel Sessantotto; ma le prime dieci pagine gli misero addosso una tale tristezza che gli tolsero la voglia di continuare (il libro poi finì per sbaglio in lavatrice, essendo caduto nella cesta della biancheria sporca)».[1]
In questo dizionario Vassalli posava il suo non benevolo sguardo da entomologo sullo stato di salute della lingua italiana d’uso, o meglio sulle macerie del lessico al finire degli anni Ottanta. La sua rassegna raccoglieva infatti 400 nuove parole del decennio 1979-1989.
L’impostazione del dizionario è ben riconoscibile nel lemma da cui partiamo, «Sessantottino», a cominciare dai rimandi interni a voci come «post», che fotografa «i banali anni Ottanta», per definizione gli anni del «dopo», o «profs», categoria che sarà poi demolita con voluto sadismo non solo nel lemma deputato, ma nello stesso romanzo dedicato al Sessantotto, *Archeologia del presente*.[2]

[1] Sebastiano Vassalli, *Il Neoitaliano. Le parole degli anni Ottanta scelte e raccontate da Sebastiano Vassalli*, Bologna, Zanichelli, 1989, pp.114-5
[2] Sebastiano Vassalli, *Archeologia del presente*, Torino, Einaudi, 2001. Il mondo della scuola fu ben conosciuto da Vassalli il quale se ne distaccò andando in pensione presto, a 40 anni, per dedicarsi interamente alla scrittura e alle ricerche legate ai suoi romanzi.

Giorgio Manacorda recensendo *Il Neoitaliano* sull'inserto di «la Repubblica»,[3] vide in questa operazione, che evidenziava il ridicolo linguistico - già allora generalizzato - di chi parlava con sicumera di cose che non conosceva, una sorta di compiacimento denigratorio e concludeva con l'augurio a sé e all'allora suo coetaneo Vassalli di poter vedere in salvo l'italiano-lingua degli scrittori fino almeno al 2041, anno in cui entrambi avrebbero compiuto i cento anni.
Vassalli non ci arriverà – muore infatti il 26 luglio 2015 – risparmiandosi ulteriori campionature che purtroppo oggi scendono copiose e imbarazzanti anche dai piani alti del governo del nostro Paese, adagiandosi con tutto il loro potenziale diseducativo sul cosiddetto popolo.
Al di là dei giudizi dei linguisti, il libro di Vassalli suscitò alla sua uscita nel maggio del 1989 un immediato e acceso riscontro nelle pagine culturali dei principali giornali, con firme di tutto riguardo. Scegliendone alcune, Nico Orengo gli dedica un ampio pezzo con annessa intervista a tutto tondo (lo scrittore ha già in cantiere *La Chimera*) su «Tuttolibri» del 3 giugno mettendo in rilievo il legame del dizionario con il temperamento umorale e anarchico di Vassalli e la «foto d'epoca fatta di quattrocento parole».
Domenico Starnone, pur esprimendo più di una perplessità su «la Talpa», inserto di «il manifesto» del 22 giugno, trova nel complesso non priva di stimoli l'operazione dello scrittore e per parte sua segue l'evoluzione di una parola allora in voga come «gruppo» che rimbalza in vari modi: da «gruppo di lavoro» a «collettivo», a «gruppettaro», a «lavoro di gruppo», per finire sfigurata per sempre nel «lavoro di squadra».
Oreste Del Buono sul «Corriere della sera» del 25 giugno, è il primo e forse il più severo di una lunga serie di commentatori che non apprezzano la veste tipografica del volume, di per sé fuorviante.
Sul Domenicale del «Sole 24 ore» Piero Cigada mette in guardia i lettori dal confondere il *Neoitaliano* con un dizionario di neologismi o con un trattato di sociolinguistica e considera piuttosto rozza dal punto di vista linguistico l'operazione dello scrittore che andrebbe invece rubricata come pamphlet moraleggiante. In definitiva considera l'operazione di Vassalli un «amaro e bilioso excursus sull'insensatezza della nostra età sotto il profilo delle parole».
Sia pure in modo meno drastico è sulla stessa linea Folco Portinari, che su «Panorama» del 4 giugno sottolinea come Vassalli non sia un lessicografo, ma un narratore e un moralista i cui modelli non sono né l'Ascoli, né il Rigutini e neppure l'Alfredo Panzini del *Dizionario Moderno*, ma semmai La Bruyère.
Spostandoci sul «Corriere del Ticino» del 12 agosto, Luca Lamberti intervista Vassalli il quale, dopo aver definito gli anni Ottanta la tomba di tutte le ideologie, fa l'ennesimo bilancio della propria storia con un significativo commento al '68 mancato dalla sua generazione: «La mia è una generazione nata troppo presto per fare il '68 e troppo tardi per fare la guerra: è la generazione, nata dalla guerra, di chi è cresciuto negli anni Cinquanta illudendosi di cambiare il mondo. Gli anni Settanta

[3]Giorgio Manacorda, *Quand'è così meglio la morte* in «la Repubblica. Mercurio», 27 maggio 1989, p.14.

sono stati gli anni della disperazione per chi, come noi, non si rassegnava all'impossibilità di cambiare il mondo».[4]
Tornando alla voce in questione, Vassalli offre una fotografia in cui entra il cambiamento sociale e antropologico innescato proprio dal '68.
Quale dunque il rapporto di Vassalli con quegli anni?
Lo scrittore respira quell'aria e per molti aspetti partecipa a quel mondo. Ma non si può comprendere una liquidazione tanto drastica quanto mobile, se non la rapportiamo alla sua parabola artistica.
A un certo punto della sua carriera, Vassalli rinnegò esplicitamente tutto il suo passato di scrittore e di intellettuale coinvolto nella ricerca artistica della Neoavanguardia: aveva partecipato al Gruppo '63 e proprio nel 1968 aveva dato vita - insieme a Barberi Squarotti, Greppi, Locatelli, Xerra e Caruso – ad «ANT ED», che dirigerà fissando la direzione, la redazione e la stessa amministrazione presso la sua casa di Novara[5]. Nel 1975, poi, fonda la rivista «Pianura» con lo scopo di indagare i rapporti tra realtà e parola, tra linguaggio e prassi.
Romanzi come *Narcisso* (uscito nel '68 e assai apprezzato da Giorgio Manganelli), *Tempo di màssacro* (1970), *L'arrivo della lozione* (1976, libro amato da Maria Corti) e *Abitare il vento* (1980, sentito congedo, ribadito nel romanzo *Mareblù* del 1982, da quella stagione) entravano a pieno titolo in quel clima.
Nello stesso anno del *Neoitaliano* esce a cura di Felice Piemontese l*'Autodizionario degli scrittori italiani*[6]. Vassalli si limita a una paginetta in cui oltre alle proprie coordinate, segnala di aver partecipato «alle ultime vicende ed al naufragio della cosiddetta neoavanguaardia con alcune prose sperimentali (*Narcisso*, *Tempo di màssacro*, *L'arrivo della lozione*) e con esilissime plaquette di poesia, poi raccolte in un libriccino: *Ombre e destini* (1983)».
È interessante notare che in questa scheda autobiografica in terza persona Vassalli elegge il suo *Neoitaliano* a «unico elemento di continuità tra la prima e la seconda maniera di questo autore: l'attenzione alla lingua come "luogo della parola" e, in prospettiva, "del senso", in un universo sostanzialmente insensato». Si dovrebbe trattare di un segnale chiaro e definitivo se non fosse che ci saranno ancora altri riepiloghi.
Il Vassalli degli esordi e del primo suo tempo narrativo era considerato un giovane scrittore dall'istinto eccezionale, abilissimo nel manipolare lessico colto e alto e capace di furenti aggressioni stilistiche che si innestavano nella realtà sconvolta del suo tempo, come Davico Bonino aveva sottolineato nel risvolto di copertina di *Tempo*

[4]Luca Lamberti, *I banali anni Ottanta.«Il neoitaliano», un dizionario che raccoglie quattrocento parole dell'ultimo decennio scelte e raccolte da Sebastiano Vassalli. Un'intervista all'autore.* In «Corriere del Ticino», 12 agosto 1989, p.8.
[5] Sulla rivista e sull'attività editoriale di Vassalli, cfr. Roberto Cicala, *La sperimentazione editoriale del giovane Vassalli (con bibliografia 1965-1984, catalogo delle sue edizioni CDE e Ant.Ed, immagini e testi*, in Id. *Inchiostri indelebili. Itinerari di carta tra bibliografie, archivi ed editoria. 25 anni di scritti (1986-2011),* Milano, Educatt, 2012.
[6] Felice Piemontese, *Autodizionario degli scrittori italiani,* Milano, Leonardo, 1989 (La voce Vassalli è alle pp.354-5). Felice Piemontese aveva raccolto le schede-racconto in terza persona di duecentodieci scrittori italiani che si descrivevano scegliendo liberamente le modalità della propria rappresentazione e dando vita a una sorta di romanzo polifonico ancora oggi di grande interesse, se si pensa a schede come quelle di Arbasino, Balestrini, Bellezza, Bertolucci, Cacciatore, Consolo, Frabotta, Fortini, Insana, Leonetti fino a Tadini, Viviani e Zanzotto.

di màssacro. Era apprezzato per il suo essere non un avventuriero della scrittura ma un intellettuale che indagava il suo tempo con gli strumenti dello scrittore.
Possiamo parlare di un congedo a tappe da quel mondo, un congedo faticoso, che procede per gradi avendo per perno il 1980, anno in cui poteva ancora rappresentarsi in questa posa scapigliata: «Io mi considero lo zingaro della poesia italiana. Per temperamento, attitudine ai gerghi, frequentazione di periferie, gusto dello "stare in carovana". Su terreni pubblici, sempre. Attendendo da un momento all'altro chi ti può cacciare. Forse anche per aspetto».[7]
Nello stesso 1980 esce dunque il romanzo *Abitare il vento* e sei anni dopo, nel 1989, elegge questo romanzo a epilogo di una fase inappellabilmente chiusa, rappresentandosi sintomaticamente come un naufrago alla fine degli anni settanta: «Un naufrago quello che portava il mio nome, morì alla fine degli anni settanta in un racconto che poi venne pubblicato con il titolo *Abitare il vento*: in quel racconto c'era un personaggio che nell'ultima pagina si impiccava […]. Fu così che diventai scrittore…dopo morto, quando mi accorsi che non ero più nessuno, e che non essendo più nessuno potevo (finalmente!) essere chiunque».[8]
Ma nel 1982 esce per Mondadori il romanzo *Mareblù*: altro congedo artistico e ancora non definitivo se si pensa all'edizione ampliata del 1990 per Mondadori, quando già sono usciti due dei suoi romanzi più belli, *La notte della cometa. Il romanzo di Dino Campana* (Einaudi 1984) e *L'oro del mondo* (Einaudi 1987) e, soprattutto, la nuova edizione è in concomitanza con *La chimera*, romanzo vincitore del premio Strega e vero giro di boa della sua narrativa.
Senza scendere nel dettaglio della variegata e ricca bibliografia vassalliana che precede e segue la neoavanguardia, può essere interessante seguire alcune altre ricapitolazioni, o risistemazioni, che lo scrittore compie della propria storia, in una sorta di perenne riscrittura del proprio percorso, le cui ultime tappe saranno descritte nel volume della Nesi e nel libro-intervista di Tesio a quattro mani con l'autore.[9]
Prima, fino ai primi anni Ottanta, lo scrittore affida i suoi bilanci a interviste, brevi interventi su testate giornalistiche, poesie politiche come *Ombre e destini* (1983) o pamphlet come *Arkadia* che può considerarsi forse il testo più acre e risentito di quegli anni: «Tra il 1968 e il 1970 la società italiana cominciò a muoversi, in piazza e nei posti di lavoro: anzi per essere più precisi ciò che si mosse furono le frange estreme di quella società, i disgraziati da un lato e i privilegiati dall'altro, insieme (come sempre succede in simili circostanze)».[10]

---

[7] In Silvia Batisti-Mariella Bettarini*, Chi è il poeta*? Milano, Gammalibri, 1980, p.218
[8] Così nell'auto presentazione apparsa sul «manifesto» di domenica 12 - lunedì13 febbraio 1989 che introduceva due brevi racconti espunti dal romanzo *L'oro del mondo*: *Soldato italiano 1944* e *Il visitatore*.
[9] Cristina Nesi, *Sebastiano Vassalli* di Cristina Nesi, Fiesole, Cadmo, 2005; Sebastiano Vassalli, Giovanni Tesio, *Un nulla pieno di storie. Ricordi e considerazioni di un viaggiatore nel tempo*, Novara, Interlinea, 2010, quest'ultimo sorta di bilancio testamentario di una vita, dall'infanzia a *Qualche raccomandazione per «dopo»*, arricchito da immagini e concluso dal saggio di Giovanni Tesio *Sebastiano Vassalli, un narratore di storie tra Omero e il signor B.*
[10] Sebastiano Vassalli, *Arkadia*. *Carriere, Caratteri, Confraternite degli impoeti d'Italia*, Bergamo, Edizioni El Bagatt, 1983 (stampato in proprio). In particolare impietosi e fin astiosi i giudizi su Sanguineti, i Novissimi e, nelle pagine finali (34-38), Raboni, Antonio Porta, Fortini, Siciliano liquidati come «Nuova Arkadia organizzata […] che si raccoglie attorno a quattro Padrini in altrettante Famiglie».

Vassalli da questo momento, anche se a più riprese dichiara di scrivere solo per necessità e per se stesso, comincia a rivolgersi a un pubblico diverso da quello ristretto e raffinato che ne apprezzava l'umanissima e feroce satira e che sentirà di averlo un po'perso con personaggi come la strega di Zardino o come Marco e Mattio. Quelli, come chi scrive, che avevano amato Vassalli fino a *La notte della cometa* (1984) e *L'oro del mondo* (1987), non si sarebbero più ritrovati nelle prove successive e lo avrebbero seguito con maggiore attenzione in alcuni interventi o in altre scritture da lui stesso rubricate come minori e «in presa diretta col presente» come *Sangue e suolo. Viaggio fra gli italiani trasparenti* (Einaudi 1985).
Nel bel carteggio che ho avuto la fortuna di intrattenere con lo scrittore soprattutto negli anni '88-90, Vassalli non si esimeva dal sottolineare, in modo ben perentorio il suo congedo dalle esperienze precedenti, che liquidava come «sciocchezze». Così, ad esempio, nella lettera, datata Pisnengo, 26 agosto 1988, in cui dopo essersela presa con l'«aria fritta» di tanta critica letteraria, aggiungeva:
«Io credo d'aver scritto alcuni buoni libri, negli ultimi anni, ma in precedenza avevo anche scritto e – ahimè – pubblicato, un mucchio di sciocchezze, che poi ho perso nei traslochi o addirittura buttato via. Quando parlo dei miei trascorsi letterarii (da "letterato", cioè), vorrei addirittura usare un altro pronome che il pronome "io"; vorrei poter dire "il fu", "il defunto" o qualcosa del genere. Vorrei essermi accorto per tempo della trasformazione: avrei certamente adottato un altro nome.»[11]
In altre parole, se la lezione della neoavanguardia restava sotto traccia nella prosa tersissima e tesa, negli incisi di trattenuta violenza di tutta la sua narrativa fino all'ultimo *Terre selvagge* (Rizzoli 2014), il passaggio al romanzo storico, al romanzo di fantascienza (*3012 l'anno del profeta*, Einaudi 1995), l'arretramento al mondo antico (*Un infinito numero. Virgilio e Mecenate nel paese dei Rasna*, Einaudi 1999) e tanto altro da lui esplorato suscitava certo ammirazione ma si avvertiva come l'assenza dello spirito e dell'energia che avevano animato i suoi primi passi.
Dove è finito quello spirito?
Dal punto di vista letterario, di sé scrittore, nel luglio del 2002 poteva affermare, di fatto ricalcando a rovescio il Calvino della *Prefazione al Sentiero dei nidi di ragno* del '64:
«Quando quelli della mia generazione avevano vent'anni (erano gli anni sessanta e credevamo nello sperimentalismo e nelle avanguardie) si partiva dal presupposto che tutto fosse già stato raccontato, che non ci fosse più nulla da raccontare e che l'unico problema fosse quello di raccontare il nulla (come lo raccontiamo?) […] a un certo punto mi sono reso conto che la prima strada non mi portava da nessuna parte. Ho scoperto che il mondo è pieno di personaggi, di storie da raccontare, e che ci sono più storie da raccontare che tempo e vita per raccontarle.»[12]

[11] Posseggo una ventina tra lettere e cartoline, alcune decisamente interessanti sul piano della messa a fuoco del suo lavoro e del suo rapporto con la critica. Conto di riordinarle e darne conto. La lettera che cito è battuta a macchina, inchiostro nero, firma a mano inchiostro nero, su carta intestata, «Sebastiano Vassalli 28060 Pisnengo di Casalvolone (No) tel. 0161-315318», con timbro azzurro con arciere inquadrato in scritta latina «Facilius natura intelligitur quam enarratur». Solo recto, misure: 16 x 22.
[12] *Scrittori contemporanei. Intervista a Sebastiano Vassalli*, a cura di Silvana Tamiozzo Goldmann, pp. 473- 495 (la citazione a pp.491-92) in: «In quella parte del libro de la mia memoria» *Verità e finzioni dell'«io» autobiografico*, a

Lo scapigliato Vassalli con posture da scrittore maledetto, un po'artista (era stato anche pittore) e un po'poeta, innamorato di Dino Campana e poi mordace indagatore del costume degli italiani lascia il posto al romanziere solitario e scontroso, al personaggio isolato nel suo eremo pieno di simboli nel bel mezzo della campagna novarese.[13]

Senza proseguire sulla traiettoria delle variazioni sul tema dei ritratti d'autore, torniamo al lemma «sessantottino» da cui siamo partiti per fermarci al romanzo *Archeologia del presente* del 2001.

Qui il Sessantotto è attraversato si può dire in tutti i suoi capitoli, naturalmente visti con l'occhio di chi ne ha preso le distanze e propone una rappresentazione anche di sé scrittore in quegli anni come di qualcuno che, morto a quella vita, la compensi con la storia di due personaggi con i quali non gli è forse mai stato possibile identificarsi se neppure il narratore che ricostruisce le loro vicende e neppure l'*io* dell'autore che introduce e conclude il romanzo sembrano possedere la chiave degli accadimenti di quegli anni.

Attraverso i personaggi di Leo e Michela e del loro amico che ne narra la storia, lo scrittore rimette in scena la disillusione del mito dell'uomo buono, costantemente smentito dalla realtà e bordeggia le illusioni e le disillusioni del 1968.

Il titolo ossimorico, che verrà spiegato nella pagina finale, è già indicativo di una ricostruzione paradossale. Il romanzo è incorniciato da un preambolo e da un epilogo in corsivo, come quasi sempre accade nei romanzi di Vassalli.

Nella pagina iniziale, datata primo gennaio 2001, lo scrittore saluta il secolo nuovo non prima di aver elencato quello che il secolo passato ha offerto: due guerre mondiali e l'olocausto degli ebrei, il volo umano, la radio, la televisione, il computer e la bomba atomica. E aggiunge:

«*In quel secolo, e nella vita di chi si sta avviando a diventare vecchio, c'è un anno particolare, il 1968, che in realtà durò molto più a lungo di un anno: fu un'epoca di grandi inquietudini e di grandi trasformazioni e si stiracchiò, si allargò, dalle prime rivolte degli studenti americani contro la guerra in Vietnam fino alla cosiddetta "rivoluzione dei garofani" in Portogallo, e più oltre ancora. Un'intera generazione di donne e di uomini, in quell'anno, sognò di poter abolire le differenze di classe, le classi, i titoli di studio, le carriere e le gerarchie. Sognò di cancellare le leggi, le frontiere, i documenti d'identità, le caserme e le prigioni, e di poter fare a meno dei preti e dei soldi* […] *I più, quando le immagini del sogno incominciarono a dissolversi, si resero conto che il mondo intorno a loro non era cambiato, o che era cambiato in pochi dettagli, e che per viverci senza problemi bisognava accettarlo così com'era. Allora gli orizzonti tornarono a chiudersi*».

I protagonisti Leo e Michela sono raccontati come due sessantottini tipo, che all'altezza della storia che viene narrata, hanno attraversato un intero trentennio

---

cura di Francesco Bruni, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Marsilio, 2003. Il volume contiene gli Atti del XXVI Corso di aggiornamento e perfezionamento per Italianisti organizzato da Francesco Bruni a Venezia sull'Isola di San Giorgio Maggiore per la Fondazione Cini tra il 7 e il 18 luglio 2002.

[13] Nella scheda dell'*Autodizionario* di Felice Piemontese (cit., p.355), lo scrittore così conclude il suo ritratto: «Dall'inizio degli anni Ottanta Vassalli vive in campagna, nella pianura tra Novara e Vercelli: del tutto estraneo a gruppi, circoli e mode letterarie; e, come il Candido di Voltaire, "coltiva il proprio giardino"».

scandito da rivolte studentesche, da impegni ecologisti, da crociate di sensibilizzazione per il buco nell'ozono, da battaglie in favore dell'antipsichiatria, della medicina alternativa, in favore delle adozioni (adotteranno con risultati disastrosi due figli) fino all'impegno per l'accoglienza degli extracomunitari. Insomma non c'è battaglia civile che non li abbia coinvolti.
La loro vicenda inizia all'università, durante una occupazione, prosegue a passo doppio nell'insegnamento in un istituto tecnico: Leo insegna italiano, Michela inglese e nella loro storia si innesta un altro protagonista, l'amico che diventerà architetto e che è voce narrante del romanzo.
Leo e Michela si sposano e la loro unione è cementata da una comune incrollabile fede nella necessità dell'impegno nella società; attraverso le loro imprese si incrociano diverse parole d'ordine, prima fra tutte «l'immaginazione al potere», su di loro si abbattono ostacoli e controversie che non scalfiscono la loro determinazione a spendersi in tutte le direzioni, né si arrestano quando – unico cedimento sensibile nelle loro battaglie per il riscatto umano – si impegnano nella battaglia animalista alla quale approdano dopo aver concluso che gli animali sono meglio degli uomini. Il risultato di quest'ultima impresa sarà Leo morso da uno dei cani che vuol salvare dal canile mentre Michela lo vaccinava. Quest'ultima si unisce all'associazione «Donne nella bufera» e dà vita a tutta una serie di personali crociate che si arenano senza riuscire a incidere in nulla.
Vassalli sembra punire questi suoi ostinati personaggi pieni di candore facendo fallire una dopo l'altra le loro imprese. Li fotografa nel loro essere e rimanere due rivoluzionari di buona famiglia intrisi di ideali e di generosità: la casa sempre aperta e Leo eletto in Parlamento dove continua in buona fede la sua buona battaglia nell'illusione di migliorare e cambiare il mondo.
Il romanzo si distende in 30 capitoli numerati, all'interno dei quali si inseriscono quattro capitoli invece titolati: *Storia di Nina, la ragazza che morì in un cesso per overdose, Una lite in giardino, l'ultimo supermaschio* e *Una telefonata in Questura*. In *l'ultimo supermaschio* a Leo non viene risparmiato l'avvilimento di scoprirsi impotente e di cedere alla tentazione di sottoporsi a una artificiosa cura palliativa. In qualche modo questo capitolo diventa la metafora dell'impotenza di ogni slancio generoso e forse velleitario, al suo essere destinato a infrangersi nell'indifferenza e nell'ipocrisia di una società malata.
Leo e Michela non migliorano il mondo e l'impotenza di Leo sembra segnare la fine di un percorso, tanto più che Michela fin dalle prime pagine chiarisce che «il sesso è ciò che ci tiene legati alla parte profonda e oscura di noi».
Senza scendere nei dettagli del romanzo, col senno di poi sembra evidente la censura che cala sull'autore stesso per quanto riguarda l'epoca del Sessantotto: l'immagine che in questo romanzo Vassalli restituisce è devastante, di una cupezza senza spiragli. Non solo per il finale tragico, quanto per il contesto generale in cui si inquadra. Lui stesso sembra non uscirne.
Leo, Michela e la loro figlia adottiva Aria saranno brutalmente assassinati dall'altro figlio adottivo Marlon, a sua volta vittima di una concezione della vita che gli imponeva di essere infelice per essere amato e rispettato e rendere felici i genitori

adottivi: rovescia sulla generosità dei protagonisti un giudizio impietoso sugli slanci altruistici particolarmente vivi nel mondo sessantottino, già espresso negli interventi contro Don Milani.[14]
I funerali popolati da tantissime persone, offrono peraltro un giudizio altrettanto duro sul mondo che ha circondato i due personaggi: è la folla di quelle stesse persone contro cui Leo e Michela avevano combattuto per tutta la vita perché erano indifferenti a tutte le loro battaglie.
Contro i loro ideali le persone presenti alle esequie avevano opposto vittoriosamente la loro idea di saggezza nel mondo, quella di farsi gli affari propri. Lo scrittore li raduna tutti: i politici, i notabili, e tutto l'arco costituzionale perché «I grandi moralisti e rompicoglioni, come Leo e Michela appartengono a tutti: sono, per così dire, un patrimonio della collettività».
La chiusa in corsivo è datata 2 gennaio 2001, a dichiarare che la storia è stata scritta di getto, in due giorni. E viene spiegato il vero senso del titolo, vale a dire quell'aver tirato fuori i ricordi dalla memoria uno dopo l'altro, come un archeologo tira fuori dal terreno i frammenti di un vaso o di una statua: «*li ho puliti dalle incrostazioni del tempo, li ho trascritti, e ho cercato di farli combaciare tra loro* […] *il mio è stato un lavoro di recupero e di restauro*».
E continua raccontando di essersi fermato a guardare, davanti all'istituto tecnico industriale da cui prende le mosse la sua storia, l'uscita degli studenti e di aver immaginato che fossero quelli stessi della sua generazione, quelli che facevano gli scioperi al grido di «cazzo, compagni!».
Quelli che lo scrittore si ferma a guardare, però, sono i loro figli e non si sono mai posti il problema di fare la rivoluzione o di cambiare il mondo, perché tutto sommato gli va bene così com'è, anche se è pieno di bombe atomiche, di inenarrabili ingiustizie e di malattie.
Dopo aver affondato i suoi protagonisti, dopo averli sconfitti sotto ogni punto di vista, averli fatti morire di morte violenta per mano del figlio adottivo in modo da sancire il fallimento di un amore giudicato egoista verso i figli, è allora la distanza abissale tra la generazione del '68 e quella dei suoi giorni a venire in superficie senza risoluzioni possibili.
Il bilancio è sconfortante se alla fine si ritrova a esclamare a mezza voce e più volte «Che idioti», riferito ai suoi protagonisti e insieme «*a quelle migliaia di uomini e di donne di cui si parla nelle enciclopedie e nei libri di storia* […] *A tutti quelli che in ogni epoca hanno speso le loro vite per far diventare il mondo perfetto, e che a prezzo di sofferenze e di enormi fatiche sono riusciti a portarlo dov'è adesso, cioè sull'orlo del baratro. Ho scosso la testa. Ho ripetuto. "Che idioti"*».
Come fare a dare una lettura di un presente così schiacciato su di noi, sembra chiedersi Vassalli, e le domande che si accavallano sono molte, prima tra tutte se la coppia è riuscita davvero a cambiare il mondo anche in qualche dettaglio, o se fanno

[14] Diversi gli interventi su don Milani, a partire dagli articoli su «La Repubblica» del 30 giugno (*Don Milani che mascalzone*) e del 4 luglio 1992 (*Ma allora i miti non muoiono mai*) poi confluiti in *Gli italiani sono gli altri. Viaggio* (*in unici tappe*) *all'interno del carattere nazionale italiano*, Milano, Baldini e Castoldi, 1998.

invece parte di una generazione che ha perso, la generazione, dei Vassalli, dei Gaber, di tutti quelli che nel ’68 hanno, almeno all’inizio, creduto?
O semplicemente, sulla linea del *Gattopardo*, da allora il mondo è cambiato senza cambiare mai?
Vassalli apostrofa i suoi protagonisti con affetto «rompicoglioni» e sotto sotto sembra dirci che senza gente come loro, sempre più scarsa o magari soltanto più difficile da individuare e riconoscere nella confusione odierna, sarebbe tutto più difficile e triste.
Ma non rinuncia a una conclusione nichilista. Nel 1968 esistette un’intera generazione di giovani che credeva possibile rivoluzionare il mondo: nel suo romanzo Vassalli ridicolizza di fatto i loro ideali, la loro fiducia cieca e incrollabile nel progresso, le loro letture (nella biblioteca di Leo e Michela ci sono Marx, Mao, Foucault, Illich, Fourier, Lenin, Gramsci, Engels, Whitman, Marcuse, Rousseau, Freud, Jung, don Milani,…). E li distrugge.
Quel lungo presente durato più di 30 anni che è stato il ’68, per Vassalli è un reperto archeologico tutt’al più da studiare: dalla sua postazione di orgoglioso isolamento tutto gli appare inutile, anche se tutti resteranno più poveri senza persone come quelle da lui raccontate, che sembra salutare per sempre, con amaro sarcasmo, nel riepilogo finale di tutte le loro battaglie:
«*Chi affronterà le ingiustizie, ad una ad una, come don Chisciotte affrontava i mulini a vento? Chi eliminerà le scorie radioattive e le malattie iatrogene? Chi pulirà l’atmosfera, e ci restituirà le stagioni? Chi provvederà ai cani e ai gatti abbandonati? Chi difenderà gli zingari e gli immigrati clandestini? Chi farà da scudo umano contro le guerre, e terrà lontano tutti i flagelli che ci perseguitano da sempre, e che noi non siamo ancora riusciti a sconfiggere?* [...] *Ho alzato gli occhi sugli edifici dall’altra parte del viale e mi è sembrato di vedere, per la prima volta da quando sono vivo, l’opacità delle cose, la loro sovrana indifferenza* [...] *Il mondo va dove vuole lui, e non dove noi vorremmo che andasse. Ho esclamato ad alta voce: “Che idioti!”*» (p.171)
Qual è dunque il succo di questa storia e perché Vassalli ha scelto proprio con questo libro di fare i conti con la propria di storia? Per un ultimo congedo definitivo? Per mostrare che senza questi ideali che erano esplosi nel ’68 si resta più poveri e più soli, più pieni di paura? Per dirci che siamo precipitati in un mondo senza emozioni e senza vere passioni?
L’architetto amico dei protagonisti che ne narra in prima persona le vicende è controfigura di Vassalli stesso, qualcuno che come lui sente che molte delle utopie cavalcate in buona fede abbiano travalicato il limite della vuota retorica (basti pensare alla serie di punti esclamativi che punteggiano tutte le parole d’ordine dei protagonisti). Dichiara di credere all’Aspirina, alle sue scatole bianche e verdi e di considerarla una delle poche certezze del secolo del ’68. La condanna per l’ottimismo acritico dei protagonisti, per l’ingenuità con la quale sempre in ritardo si accorgono che le vittime non sempre sono innocenti e che dietro la bandiera delle loro utopie e del loro idealismo si possono allineare, come avverrà per il loro stesso funerale, gli arrivisti, i politici corrotti e i profittatori, i furbi, è palese e senza appello.

È un bilancio amaro e insieme appassionato. Nell'intervista rilasciata a Cristina Nesi[15], Vassalli diceva che con *Archeologia del presente* aveva perso dei cari amici, in un'altra intervista lamentava di aver perso dei lettori, i fedeli del'68. Altrove dichiarava che se fosse tornato indietro avrebbe evitato di «perdere tempo» durante il '68.[16]

Nel romanzo traccia, forse un po'sbrigativamente, la storia di una generazione che ha perso, che mentre si affannava a cambiare il mondo non vedeva che il mondo cambiava per conto suo. Con quel suo occuparsi del lungo presente del '68 con l'attitudine dell'archeologo che estrae dal terreno i frammenti di un oggetto antico che appartiene al nostro passato prossimo, rivela che tutto questo ha perduto irrimediabilmente la sua funzione.

Vassalli già da tempo aveva cambiato rotta, rifugiandosi nella riesumazione di altre storie da resuscitare nelle biblioteche, come si è visto, e dando vita di volta in volta a romanzi storici, romanzi di costume, di fantascienza.

La sua idea di romanzo dagli esordi è cambiata drasticamente e la teorizza forse nella maniera più chiara in un intervento del 1984, sulla rivista «Sigma» interamente dedicato al romanzo:

«"Il resto è letteratura" dice Pavese citato da Mondo e io sono perfettamente d'accordo con lui: la letteratura è fuori dei libri, il romanzo è straripato nella vita, dalla fine degli anni sessanta e poi negli anni settanta. Era addirittura impossibile distinguere gli autori dai loro personaggi: Giangiacomo Feltrinelli e Aldo Moro, il Grande vecchio e il grande Timoniere, il ballerino Valpreda e il presidente Leone e l' "operaio massa" Nanni Balestrini e tanti altri (troppi altri) erano, contemporaneamente, soggetti e oggetti di una letteratura dell'incubo, di una assoluta ed assurda dissipazione del romanzo fuori dei libri, nella vita…» (pp.7-8) [17]

Vassalli, che è sostanzialmente passato indenne tra le mode, ha attraversato sperimentalismi confortati da buoni risultati; costeggiando le esperienze di Celati, Cavazzoni, Scabia, e altri, ha poi dato il suo tributo originale alle tendenze postmoderne dal romanzo neo-storico in avanti, portando il genere romanzo «fuori dei libri, nella vita».

Il personaggio non era e non voleva essere simpatico. Lo stesso dialogo con Giovanni Tesio[18] al lettore costa una certa fatica se non, a tratti, insofferenza. Ed è interessante che *Archeologia del presente* entri a più riprese nelle citazioni iniziali e venga richiamato spesso. Forse è il suo libro più autobiografico, pieno di risentimenti e di rancori non superati.

Al di là di tutto si resta ammirati da questo scrittore per la sua scrittura che sotto la superficie limpida e tersa anche nel periodo più tardo sempre rivela il tumulto del fondo in cui si agitano ancora le correnti a mio parere fruttuose delle sue prime stagioni.

---

[15] In *Sebastiano Vassalli*, cit. pp.149-154.

[16] *Discutibili quegli anni* in «Tempi», 3 luglio 2008, intervista a cura di Elena Inversetti.

[17] «Sigma», *La cognizione del romanzo*, anno XVII, 3, L'intervento di Vassalli, dal titolo *L'alveo della pagina,* scorre alle pp. 6-8 sotto quello di Lorenzo Mondo.

[18] *Un nulla pieno di storie. Ricordi e considerazioni di un viaggiatore nel tempo*, cit.

Quanto a me che gli contestavo un po’di cose, donandomi il suo romanzo mi scrisse questa dedica, che ribadiva attenuandolo l’ilare battibecco che avevamo avuto alla presentazione e intervista a Venezia alla Fondazione Giorgio Cini: «A Silvana con gratitudine per la soave autopsia - Sebastiano Vassalli».

Jean-Charles Vegliante

Modesta proposta per una rilettura de *L'infinito*

> Che cosa sono dunque i ritmi del verso? Sono gli spettri d'un corpo che accompagni danzando il grido d'un'anima. Così il poeta ha di nuovo imparato l'armonia poetica, che non è un'armonia imitativa […].
> G. Ungaretti, *Ragioni di una poesia*, 1949 [1934], *Vita d'un uomo – Saggi e interventi* (a cura di M. Diacono - L. Rebay), Milano, Mondadori, 1974, p. 756.

La forma «idillio», probabilmente di origine greca in e per Leopardi, non ha finito di suscitare in noi perplessità e riflessioni, a partire già dal primo di essi, *L'infinito* (1819), strofe unica senza divisione fra le più studiate della letteratura italiana. Spesso invocato, il sonetto *Alla sera* del Foscolo, specie con quella famosa espressione in inarcatura debole «su l'orme / che vanno al nulla eterno» (v. 9-10), ha pesato forse sulla lettura – da tempo invalsa – de *L'infinito* come sonetto prolungato: 14 versi più uno; a dir vero non più accettata oggi dalla critica universitaria benché diffusa (e sostenuta dalla prima versione di *Alla luna* con toni quasi «tardo-settecenteschi» – W. Binni), anzi spesso insegnata a titolo almeno di possibilità. Invero, non sarebbe facile affrontare un testo così noto con occhio non dico «rinovellato» (pretesa eccessiva o ingenuità) ma secondo l'apertura necessaria al tradurre, in cui ogni opera diversa va considerata come novità assoluta. Qui, la suggestione del *14 più uno* è fortissima. Però, una pur semplice aritmetica ci suggerisce anche d'acchito la possibilità di 5 x 3, ossia cinque terzetti, di cui il primo spicca da subito per la sua perfetta aderenza alla sintassi (una frase). Meno convincenti i successivi, certamente, ma proviamo lo stesso a prospettarne l'ipotesi, o forse l'ombra, e vuoi anzi la penombra cangiante, trattandosi di giovanissimo poeta. Proseguendo lungo questa prima impressione, infatti, se si accetta di considerare il polisindeto coordinato «e mi sovvien l'eterno, / e le morte stagioni, e la presente / e viva, e il suon di lei» (v. 11-13) come enunciato complesso sì, ma relativamente autonomo, o 'frase' nell'accezione moderna del termine linguistico, anche le frasi sarebbero cinque:[1] solo per dare l'avvio a questa proposta di lettura traduttiva, avremmo allora, in ordine: cinque segmenti, di versi 3; 4 e mezzo; 3; solo 2; 2 e mezzo. Fra le prime prove poetiche – tradotte o sue proprie – del giovane Leopardi, compaiono d'altronde non pochi terzetti (o anche terzine dantesche), come nelle *Inscrizioni greche triopee*, nel frammento *Appressamento della morte*, a non

[1] Ciò non inficia affatto la suggestiva lettura di Fubini, anzi sarei convinto dall'idea di una «forma chiusa» di [quattro] frasi, alternativa delle quattro strofe del sonetto tradizionale: Cfr. FUBINI, Mario, *Metrica e poesia: Lezioni sulle forme metriche italiane*, Milano, Feltrinelli, 1962 (p. 295 e pass.). A sua volta, Luigi Blasucci ha parlato di quadripartizione sintattico-metrica e tematica, specie nel suo *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologna, Il Mulino, 1985.

rammentare *Il primo amore* (*Elegia I*) del 1817,[2] particolarissimo. Di qui il secondo interrogativo, riguardante la caratterizzazione generalmente ammessa, di un metro classico in versi sciolti (la prima definizione presente in rete recita, su vari siti, infatti: «Lirica composta di 15 endecasillabi sciolti»), rovesciata talvolta in – addirittura – «prima poesia in versi liberi italiana», forse un poco avventata. Ma andiamo per ordine.

L'impressione più diffusa, alla semplice lettura corsiva della poesia, è probabilmente quella di una straordinaria musicalità. Questa è stata analizzata minutamente nel tempo, da molti studiosi che non staremo a ricordare qui, ma oggi rimaniamo colpiti innanzitutto dalla fusione o *continuum* dell'insieme, forse ancora da indagare. Tra i vari fattori messi in risalto, le componenti sonore e ritmiche vi sono o sembrano di peculiare importanza (ricordo solo il passaggio da -r- a -v-, già molto studiato: da *caro erme guardo* a *sovrumani vento voce*, per riassumere). Ad esempio ancora, la successione di gerundi (*sedendo*, *mirando*) echeggiati dal quasi rimante «sovrumani», poi in assonanza forte con «interminati», tra i v. 4 e 5, immettono da subito in quell'atmosfera di vago indefinito, spesse volte rilevata e teorizzata dal poeta medesimo già prima di essere ripresa dalla critica (è noto il «trionfo di -à-» enfatizzato dal Contini). Oppure, il continuo accavallamento dei versi, per semplici inarcature o veri *enjambements*, ammorbidito dalla fusione vocalica interversale: ben 9 versi su 15 iniziano per vocale e danno luogo a possibile episinalefe (addirittura doppia nel momento culminante dell'ultimo verso, quel «naufragar» a tutti familiare), come collante con il verso precedente, o più vasta diluizione. Sicché, e ciò è ben noto, un segmento come *ove per poco_il cor non si spaura* viene a formare (o anche *s'annega il pensier mio_e il naufragar*… ecc.) un perfetto endecasillabo interversale. Di qui «la vertiginosa dinamica 'infinitiva' del pensiero fingente» nel testo eponimo, per citare Luigi Blasucci.[3] Il dettato ugualmente sciolto, con termini comuni o lievemente letterari ma senza affettazione d'arcaismo, partecipa della stessa fluente, non vistosa innovazione. Basti l'ascolto, senza pregiudizi, dell'onda lunga della poesia fino all'annientamento finale. C'è insomma un continuum fonico-ritmico, sorretto da una struttura portante assai ferma e sicura, di cui anche le possibili combinazioni trans-versali con «endecasillabi nascosti» sono parte: si noti velocemente «ove per poco –> il cor non si spaura» (v. 7-8), «E come il vento –> odo stormir tra queste…» (8-9), «e la presente –> e viva, e il suon di lei» (12-13), «Così tra questa –> immensità s'annega…» (13-14), «il pensier mio: –> e il naufragar m'è dolce» (14-15); ma pure, in alternativa, «s'annega –> il pensier mio: e il naufragar»[4] già segnalato, magari da discutere perché meno ovvio. E questa stessa variabilità la dice lunga sul prevalere musicale (asemanticamente musicale, se mi si consente di

[2] Vedi adesso: LANDI, Patrizia, *La parola e le immagini – Saggio su Giacomo Leopardi*, Bologna, Clueb, 2017 (p. 67-69). Si sa della stima di Leopardi, ad es. per le *Visioni* del Varano, e altri componimenti in terza rima (v. la *Crestomazia italiana poetica* del 1828), fondamentali per capire la sua ripresa poetica – alla stessa data – della lirica pura, ossia di «versi veramente all'antica» (Lettera alla sorella Paolina).

[3] BLASUCCI, Luigi, intervento su *Alla luna*, in «Per leggere. I generi della lettura», 2, primavera 2002, p. 66.

[4] Su tutto questo, fuso in «perfetta fluidità ritmica», si veda: DI GIROLAMO, Costanzo, *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, Il Mulino, 1976 (p. 177-81), e più in generale MENICHETTI, Aldo, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993 (ad es. rima «interminati: sovrumani», notata a p. 478).

privilegiarne la *forma dell'espressione* sui meri contenuti), quel «naufragar» preparato a lungo nel testo. Tutti versi latenti, mi si passi l'insistenza, con legamento addolcito da episinalefe che li rende se si vuole più convincenti. Per conto mio, aggiungerei pure il doppio settenario (virtuale) «e mi sovvien l'eterno, –> e le morte stagioni» (11-12), se non altro come ennesima figura di ripetizione (ritmica); [5] e, allargando la visuale a versi per così dire *scalari* (ove la vocale finale, in cesura, non va computata), comunque latenti ma orecchiabili, «interminat*i* –> spazi di là da quella» (4-5) e «e sovruman*i* –> silenzi, e profondissima» (5-6), sicché – lasciando ora da parte il verso doppio in 11-12 – si arriverebbe a ben otto «endecasillabi nascosti» fra i quindici versi, certamente non indifferenti a un orecchio italiano.
Ma veniamo ora a osservare più da vicino se la disposizione reale dei versi, già ipotizzata per terzetti, possa valere in qualche modo di là dalla mera aritmetica, da un punto di vista letterario, anzi della letterarietà. La posizione strategica de *L'infinito*, anche questa ben nota nella *dispositio* dell'opera, dopo le grandi *Canzoni* e la composizione in terza rima *Il primo amore* (e il recupero tardo del *Passero solitario*), sarebbe di per sé una spia interessante della consapevole innovazione formale – e non solo – già in atto nella breve poesia o «idillio»,[6] tanto più se si consideri anche la data (precoce) della sua composizione. Il costrutto sintattico può sembrare leggermente mosso, a parte come s'è visto per la prima frase, eppure dopo il terzetto d'avvio si intravedono ancora altri insiemi coerenti: tre versi di complementi (uno temporale, tre oggetti diretti), introdotti dal «Ma» narrativo più volte messo in risalto da (e dopo) Blasucci; sei versi di predicati centrali «mi fingo», «si spaura», «odo», «vo comparando», «mi sovvien») prolungati da epifrasi doppia («e viva, e il suon di lei») – con un'aderenza tra figura retorica e slittamento strutturale che forse val la pena sottolineare – ; un terzetto finale incompleto (due versi e mezzo per due ultimi predicati). Riassumendo dunque, 3 + 3 + 6 e mezzo + 2 e mezzo. La sintassi reale non combacia quindi esattamente con il semplice *découpage* grammaticale, ma i conti alla fine tornano, e anzi sono probabilmente più aderenti al flusso continuo della voce poetica, al di là o di qua dalla punteggiatura appariscente; i predicati centrali, d'altronde, sono tutti per così dire meri *durativi*. E ciò coincide ovviamente con quanto è stato da sempre osservato circa il continuo squilibrio degli *enjambements* riporti silenzi ecc. (ben atti a fluidificare l'enunciato globale del componimento), e la solida impalcatura sintattica e tematica della strofe o stanza unica: compatta di quindici endecasillabi piani, per lo più *a majori*, alcuni (e soprattutto l'ultimo) ancipiti, mai con accento brusco di settima.[7] Anche qui, l'armonia prevale sulle altre pur giuste osservazioni della critica nel tempo; anzi, è proprio dal ritmo complesso o, come avrebbe avuto a dire il Pascoli, «riflesso», dalla sovrapposizione delle varie componenti e strutture insomma che può manifestarsi e «danzare» quel «corpo» poetico cui alludeva Ungaretti nella frase riportata sopra a mo' d'epigrafe. Si vanno

[5] Sul ruolo del ritmo e dei vari schemi di verso doppio, mi permetto di rimandare al mio *Quasimodo (et Cielo d'Alcamo), hypothèse andalouse*, «Stilistica e Metrica Italiana» 16, 2016 (part. p. 306 e n.).
[6] L'edizione diretta da Lucio Felici, *Leopardi. Tutte le poesie, tutte le prose e lo Zibaldone*, Roma, Newton & Compton, 1997 (citiamo dalla terza edizione, 2013), mette in risalto ovviamente tale posizione.
[7] Si potrebbe discutere se il verso 7 (comunque ancipite) «io nel pensier mi fingo; ove per poco» porti un contraccento di settima (comunque, anche lì ammorbidito, petrarchescamente, da sinalefe).

integrando e «danzando» insieme, così, senza confondersi, le due impalcature frastiche in 3 + 3 + 6 *prolungato* + 3 *incompleto*, e (come visto prima) in 3 + 4 *e mezzo* + 3 + 2 + 2 *e mezzo*. Anche le molte assonanze si aggiungono alla fitta rete di quasi-rime (una per tutte: «colle» / «quello», ai versi 1 e 9). Del resto, uno scavo anagrammatico consentirebbe di far emergere altre «quasi-rime» virtuali (come – tra i due *enjambements* 7-8 e 10-11 non a caso – i nessi «poco / il cor» e «voce / vo com-»), e diverse reti semantiche determinanti dal punto di vista tematico, specie intorno all'*estasi* del naufragio finale (v. 2 «questa siepe» e v. 14 «immensità s'annega», ove come sappiamo «immensità» ha opportunamente sostituito «infinità»).[8] E con ciò possiamo passare infine allo schema rimico.

Che ci siano rime o quasi-rime in questi endecasillabi sciolti mi sembra fuori discussione se solo si ascolti il suono – anzi «il suon di lei», della poesia cioè –, senza a priori, nel fluire libero dei versi. Proporrei di chiamare meglio tali fenomeni musicali *accordi*, intendendo così, almeno in modo provvisorio, combinazioni armoniche o echi diffusi, o rime complesse estese su più di una vocale. Per fare subito gli esempi meno opinabili, a mio sentire, anche da una visuale accademica tradizionale, ascolterei con attenzione:

ermo colle :: per poco :: questa voce	(vv. 1, 7, 10)
quiete :: io quello	(vv. 6, 9)

– ove non possono non colpire l'orecchio gli accordi (appunto), in ordine, e/o - i/e (sottolineate, le assonanze che sarebbero ad ogni modo predominanti, come anche nei versi 4 e 5 con la famosa -à- trionfante già ricordata), e le ricche consonanze (*r* e *kw*, in successione). Sia detto per inciso, quel «quiete» con dieresi d'obbligo è il primo rimante del sonetto foscoliano evocato sopra (la «fatal quïete»), e insieme riecheggia il tema germinativo della «siepe» [in Foscolo, «sera»] al secondo verso, e annuncia quello meno esplicito della scomparsa («infinito silenzio», «l'eterno», «morte stagioni», «s'annega», «il naufragar»)[9] nella discesa finale in anticlimax o *bathos*. Osserviamo quindi tutte le uscite di versi della stanza, coi relativi accordi:

ermo *colle*	e / o
tanta *parte*	a
esclude	e / u
interminati	[e] i / a
sovrumani	[o] u / a
quiete	i / e
per *poco*	e / o
il *vento*	i / e
io *quello*	[i] o / e

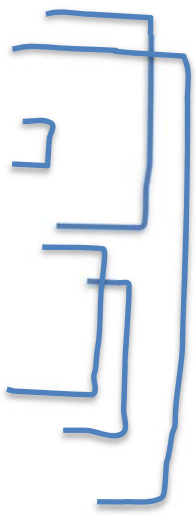
[8] Si veda, con approccio del tutto diverso: SASSO, Giampaolo, *La mente intralinguistica* […], Genova, Marietti, 1993 (part. p. 272-73). L'anagramma Silvia/salivi è stato notato, sappiamo, da Stefano Agosti fin dal 1972 (*Il testo poetico*), vera sfida al tradurre. Rimando pure, per qualche osservazione puntuale (e limitata) al mio «Il vuoto-pieno referente (Una poesia di V. Sereni)», in: *Mélanges offerts à Marie-Hélène Caspar. Littérature italienne contemporaine, musique*, Nanterre, CRIX, 2005 (p. 633-44).

[9] Rispetto a Foscolo, forse ancora varrebbe la pena di considerare – non ne abbiamo il tempo qui – alcuni più vasti accordi: «l'orme che vanno» vs nostro «ermo colle» (anche consonantici), così come l'opposizione retorica «questo reo tempo / quello spirto guerrier» vs «quello [silenzio] / questa voce» in Leopardi.

questa *voce*	[e] a / o
l'*eterno*	e
presente	e
tra *questa*	a / e
pensier *mio*	e / i
questo *mare*	[e] o / a

Se si accetta l'ipotesi delle rime (o quasi-rime) per *accordi* – di una, due o tre vocali – si può arrivare allo schema seguente, in cui propongo di indicare con una minuscola la vocale d'appoggio laddove essa consente di non isolare in assoluto i rimanti apparentemente irrelati (cioè «esclude», u; e «pensier mio», i, che segno *vulgo* con X e Y): ABcX, BBC, ACC, ACC, CcYB. Un'architettura musicale di cinque terzetti, come si intuiva dal principio, con uno schema dominante alterno agli estremi (vv. 1-3 e 13-15 ABX / CYB), baciato con una rima aggettante nel centro della stanza (vv. 4-6, 7-9 e 10-12). Di qui, sia detto di passata, l'estrema difficoltà di resa de *L'infinito* in altra lingua (di destinazione), per lo meno in quelle lingue che posso bene o male conoscere[10]… né i sonetti «quinzains» del simbolista Albert Samain, a volte evocati, hanno niente da spartire qui. Dal punto di vista semantico, basterebbe osservare lo schema delle rime (o accordi), dico quello meno opinabile, per trarre alcune verifiche utili a letture o nuove o per altro già ammesse dagli studiosi (ad es. *colle*/*poco* o *vento*/*presente*, oltre ovviamente all'opposizione *quello*/*questa* e alla quasi-rima *interminati : sovrumani* generalmente in quanto tale accettata): quanto a valenze strutturali, parola in rima equivale sempre a parola in rima corrispondente. Pur lasciando da parte le coppie più labili viste sopra (*poco*/*voce*, *quiete*/*quello*), tali «equivalenze» disegnano una rete alquanto fitta. A titolo provvisorio e puramente illustrativo, ne darei qui l'immagine che segue:

1 Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
e questa siepe, che da tanta parte
dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
4 Ma sedendo e mirando, interminati
spazi di là da quella, e sovrumani
silenzi, e profondissima quiete
7 io nel pensier mi fingo; ove per poco
il cor non si spaura. E come il vento
odo stormir tra queste piante, io quello
10 infinito silenzio a questa voce
vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
e le morte stagioni, e la presente
13 e viva, e il suon di lei. Così tra questa
immensità s'annega il pensier mio:
15 e il naufragar m'è dolce in questo mare



[10] Il passaggio ad altra lingua (una LD appunto) è sempre una «prova di resistenza» interessante (secondo la giusta espressione di Fortini); anzi un approccio alla letterarietà del testo medesimo (rimando, in altra sede, per comodità, ai miei *Traduzione e studi letterari: una proposta quasi teorica*, in: Anna Dolfi, *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2004 (p. 32-52), e *Tradurre (a) L'infinito*, seminario *Leopardi and Translation*, Univ. of Birmingham (UK), marzo 2001 (8 p.), accessibile in rete: https://www.birmingham.ac.uk/Documents/college-artslaw/lcahm/leopardi/leopardi.pdf). Si veda pure, avanti, nota 13.

Con ciò, proposto e illustrato almeno a titolo di ipotesi da vagliare e discutere, non pretendo di avere inventato nulla: soltanto di suggerire in effetti un superamento della solita pigra qualifica di «sonetto prolungato in endecasillabi sciolti», niente di più[11] per il lettore attento. Niente di meno: il primo degli idilli contiene in sé una carica innovativa ben oltre le solite parafrasi tradizionali che ne vengono via via ripetute (dico a livello scolastico) nel tempo. Una tale complessità strutturale, in un giovane poeta qual era allora Giacomo Leopardi duecento anni fa, rimane impressionante. Non deve stupire se la sua continua reviviscenza attraverso le letture di generazioni successive – che sono in fondo il momento in cui veramente la poesia si fa in atto «presente / e viva» con «il suon di lei», s'è sentito (opportuna espressione, quasi di meta-poesia all'occorrenza) –, il suo «risorgimento» ne ha da sempre esaltato l'eccezionale potenza, di poesia e di pensiero, fusa in una musicalità probabilmente mai superata in seguito, nemmeno forse dal suo stesso autore. Miracolo (mi si passi l'immagine) di alcune prime prove, mettiamo del quasi clandestino *Porto sepolto* di Ungaretti, dell'unicum *Canti orfici* di Campana, e pochi altri forse). Una semplice – avrebbe detto qualcuno, mezzo secolo dopo – «*Illumination*» (*Les talus le berçaient…* […] *C'est aussi simple qu'une phrase musicale.* ecc.)? Non saprei, qui. Ma tanto bastava e basta, mi sembra, alla gloria di un poeta.

P. S. Ancora più ipotetico (anche dal punto di vista metodologico), un sondaggio si potrebbe forse iniziare ora, per chi ne avesse voglia, in direzione di poesie ulteriori con una forma di musicalità diffusa abbastanza simile, o diciamo meglio paragonabile; per lo meno in autori non troppo alieni dal Nostro. Penso a certi brani di Ungaretti, almeno a partire dal *Sentimento del Tempo* e l'incidenza in lui della scrittura bilingue; alle rime complesse, diffuse su più di una parola, o per accordi (assonanzate paronomastiche «ad accento mobile» secondo P. V. Mengaldo, e altre) di Carlo Betocchi; o anche a passi di delicata lettura metrica ne *L'ultimo viaggio* di Pascoli in endecasillabi sciolti (*Poemi Conviviali*), guardacaso: ad es. nel canto XXI, delle *Sirene*, a partire dal v. 14 (già per altro eco di un precedente al canto VII – ed. Nava 2008) si infittiscono gruppi o lasse di versi rimati (per lo più a rima baciata). Basti citare, per non concludere: «squittiva dentro, come un cane in sogno: / – Il mio sogno non era altro che sogno; / e vento e fumo. Ma sol buono è il vero. – / E gli sovvenne delle due Sirene. / C'era un prato di fiori in mezzo al mare. / Nella gran calma le ascoltò cantare: / – Ferma la nave! Odi le due Sirene / ch'hanno la voce

[11] Semplificando in maniera probabilmente eccessiva, a scopo solo didattico, il costrutto rimico diventa (al di là dell'apparente ABX, DDC̃, AEC, ÃC̃E, CYB, ove si indicano con ~ le quasi-rime) un più efficace ABC̃, BBC, ACC, ACC, CC̃B. Sulla valenza delle rime (e relativi problemi di resa traduttiva, mi permetto ancora di rimandare al mio *Alcune riflessioni sulla rima, e come tradurla*, «Rivista di Letterature moderne e comparate» LXX, 1 (gen. 2018), p. 89-97. Quanto alla rilevanza di corrispondenze anche spaziali (cioè sulla pagina stampata) tra fonemi – e a volte pure semplici grafemi –, si veda ancora RICARDOU, Jean, *Les retours de l'écrit dans l'impensé de la parole et de la langue*, «Linx» VII, 1995 (p. 395-421).

come è dolce il miele», ecc.[12] Sì, talvolta la tentazione melica prevale in autori poco o punto vicini agli incanti del melodramma (come, per intendersi, sarebbe stato ne *Il risorgimento*), o addirittura ad esso ostili. E, per tornare all'osservazione iniziale sulla lettura traduttiva, piace segnalare per finire che, sulle 28 versioni francesi in versi compilate in un recente omaggio al celebre *idillio*, solo 15 constano di 15 versi (si va, per le altre, da 13 a 18 per Y. Bonnefoy, a 21 versi).[13]

JcV

[12] Vv. 14-21. Stessa cosa ai vv. 40-47 (segnalati questi, invece, da tutti gli editori), ma anche in seguito, e in altri canti, come nel XXIII «soave : nave» ripetuto quattro volte), e *passim*. Ringrazio Aldo Menichetti per la sua benevola lettura.
[13] *Cfr.* G. L., *L'infini* (a cura di Pascale Roux), Droue-sur-Drouette, La Pionnière, 2018.

Eliana Vitale

Dalla fonte alla foce del tempo: la sete d'origine di Giancarlo Pontiggia

1. Premessa

Mettersi in ascolto di un poeta come Giancarlo Pontiggia è un atto quasi obbligato, oltre che affascinante, se si desidera affondare lo sguardo nello scenario letterario contemporaneo.
Dopo l'esperienza di una poesia spesso gelosamente chiusa in se stessa e nei propri umori, qual era stata quella novecentesca di certi filoni, Pontiggia, anima contemporaneamente classica e moderna, si colloca come una voce di raffinata misura, capace di riaprire le porte del mondo e di rivolgergli il suo canto.
Dopo quasi vent'anni di silenzio, dovuti ad un progressivo allontanamento dalle prime esperienze poetiche dell'antologia *La parola innamorata* (1977), il suo ritorno alla poesia avviene durante il lavoro di traduzione destinato alla stesura di un manuale di letteratura latina. Reimmergendosi nella classicità più pura, al lato dei fogli di lavoro, pian piano, inizia a scrivere i primi versi, germogli spontanei di un nuovo sentire. Partendo da questi primi rinnovamenti, nel 1998, viene finalmente pubblicata quella che il poeta considera la sua vera raccolta d'esordio: *Con parole remote*. Seguiranno, nel 2005, le raccolte *Bosco del tempo* e, nel 2017, *Il moto delle cose*, pubblicata nella collana *Lo specchio,* Mondadori: esempio, quest'ultimo, di quanto la poesia di Pontiggia abbia ottenuto importanti riconoscimenti. Numerosi e crescenti, del resto, sono i contributi critici a lui dedicati, confluiti in un numero della rivista *Atelier* (64-XVI, dicembre 2011), oltre alle interviste, raccolte nel volume *Undici dialoghi sulla poesia*.[1]
Nel presente contributo, in parte basato su un'indagine di tipo lessicale, si desidera chiamare a raccolta e ripercorrere le forze elementari che animano la visione di Pontiggia, enuclearne i pilastri fondamentali e i motivi ricorrenti, siano essi semi di pensiero o elementi squisitamente formali. La parola possiede per il poeta una forza immane, capace di contenere universi dai sensi infiniti e, soprattutto, di custodirne il mistero. Si cercherà, allora, di dare verità e corpo a quanto essa cela dentro di sé.

2. Una poesia ultratemporale

Addentrandoci nel cuore della poesia di Giancarlo Pontiggia, è possibile imbattersi in alcuni termini che, nella loro potenza semantica, rivelano la cifra del suo sguardo poetico ed esistenziale. Immergendosi nelle tre raccolte principali, come abbiamo

[1] GIANCARLO PONTIGGIA, *Undici dialoghi sulla poesia*, Milano, La Vita Felice, 2014

visto, *Con parole remote* (1998), *Bosco del tempo* (2005), *Il moto delle cose* (2017), emerge che il lemma «tempo» è l'occorrenza principale, parola e dimensione intimamente radicata nel suo sentire (139 sono, infatti, le occorrenze). E «tempo» è, non a caso, il lemma più adoperato all'interno della raccolta *Bosco del tempo* (72 occorrenze).

L'incedere di Pontiggia nei meandri del tempo restituisce l'immagine di un cammino intrapreso all'interno di una dimensione precaria e franante. Il flusso temporale si polverizza o si disperde, necessita di una purificazione, di un ricompattamento, se non di un ritorno a se stesso. Il movimento consiste soprattutto nella ricerca di un tempo remoto nel quale il mondo viene vissuto, sentito e nominato nella sua essenza, anni luce lontano dalle sovrastrutture e dalle dispersioni contemporanee.

Il contrasto tra un tempo serbante ed un tempo, al contrario, dispersivo emerge già dalle prime ondulazioni di *Con parole remote*.

Il tempo, che non rivela più verità - «un tempo che non è più tempo»[2] (*Per voi, tra giugno e luglio, lungo*) - si irrigidisce in immagini pregnanti come quella del marmo: «[…] contro/ il marmo del tempo, quando/ le picee/ spighe degli anni/ declinano verso un desolato/vuoto»[3] (*Restate, versi*); e ancora si ammutolisce, chiudendosi ermeticamente, dentro una prigione di silenzio, sfuggendo ad una qualunque lettura di senso, suggerendo soltanto inquieti presagi: «e il legno/ di una chiusa cella/ dove il tempo resta muto/ contro uno spigolo buio/ non più ombre ma resti/ di un responso più duro»[4] (*Con parole remote*). Ma il tempo, in *Con parole remote*, sa diventare anche custode in modo da sigillare, come una reliquia, ciò che resiste alla fugacità delle cose: il nòcciolo dell'esistenza, i suoi vessilli sempiterni, tradotti e perpetuati nei nomi. Nella lirica *Penso* esso prende curiosamente la forma di un sigillario: «nomi segreti/ e nomi di silenzio/ chiusi nel sigillario/ del tempo;// nomi, / nomi invocati/ e mai tornati/ vi solleva il tempo/ verso quale tempo?».[5] Mentre in *Già più non raggiungi le loro* «il tempo scandisce quattro o cinque/ sigillate perfezioni».[6]

Nella prima raccolta del poeta di Seregno, il nome - e, quindi, la potenza espressiva della parola poetica -, assume i contorni di un nume tutelare, se non di una formula magica: le sue sillabe custodiscono tutto ciò che il poeta, «modesto ascoltatore del mondo»[7], desidera strappare all'oblio. Si tratta di proteggere le cose che contano dallo scorrere dei giorni, da un tempo impietoso, per poi sigillarle, in un necessario movimento ossimorico, in un tempo che conserva ed eterna, entro «i confini del canto».[8]

Per «tempo», tuttavia, si intende anche la ciclicità delle stagioni: sia nei meccanismi della natura, che nell'arco della vita umana. Tale tratteggio, avviato nella prima raccolta, arriva ad un più concreto disegno nel tragitto di *Bosco del tempo*.

---

[2] ID., *Per voi, tra giugno e luglio, lungo*, da *Con parole remote*, (in *Origini, Poesie 1998-2010*, Novara, Interlinea, 2015), cit., p. 15

[3] *Restate versi*, *CPR*, cit. p. 29

[4] *Con parole remote*, *CPR*, cit., p. 69

[5] *Penso*, *CPR*, cit., p. 67

[6] *Già più non raggiungi le loro*, *CPR*, cit., p. 34

[7] *Penso*, *CPR*, cit., p. 63

[8] *Nomi e nati*, *CPR*, cit., p. 13

Se la stagione di *Con parole remote* era l'estate, inscritta nella dimensione appartata del giardino, la seconda raccolta esordisce in autunno e si inoltra in uno spazio più vasto e dinamico: il bosco. In parallelo, la stagione della vita a cui si fa ritorno nella prima raccolta è l'infanzia «inaudita», il periodo, cioè, delle prime scoperte, mentre nella seconda raccolta, ci si inoltrerà nell'adolescenza «severa», fase nella quale il pensiero si fa più articolato e consapevole.
Il bosco di *Bosco del tempo*, dipinto nelle sue fronde e nei suoi improvvisi squarci di cielo, nei suoi colori e nelle sue suggestioni sensoriali, è certamente effigie mitica del mondo, una dimensione di scoperta nella quale il poeta ripercorre i passi di un'esistenza non solo individuale, ma universale. Nel bosco, l'autunno si lascia pian piano imbiancare dal gelido inverno, quello intonato da *Canti di Boréa*. E nel bosco, nuovamente, secondo un movimento circolare, ritorna la fulgida bellezza della stagione estiva, in particolar modo dell'estate greca della sezione *Cicladi*.
Coerente, in tal senso, si rivela la scelta degli aggettivi riferiti al tempo nelle prime liriche della raccolta, quelle, cioè, ancora inscritte in uno scenario autunnale e invernale. Aleggia, prepotente, un'immagine, quasi olfattiva, di fangoso ristagno e di putrescente immobilità.
All'altezza di questi versi, il tempo si incastra in una staticità abissale. Diventa un tempo «che s'impigra in scure anse»,[9] un «tempo molle che si sfalda»,[10] addirittura un «otre sfondato», oramai incapace di custodire il contenuto della memoria: «-E il tempo? Chiesi io. / -il tempo? Solo un otre sfondato, / un legno che le acque gonfiano, / rodendo le giunture delle doghe».[11]
Proseguendo, ci imbattiamo in una palude stagnante, priva di movimento e di respiro: «S'impaludava, il tempo, / tra canne, vampe, e afrori/ di un'estate lunghissima, //inaudita».[12] Il flusso è ostacolato, la vita stessa si rapprende, perché la forza della memoria non è più in grado di recuperare il ricordo e nemmeno il presente può rivelare un significato, ormai troppo indurito nella sua scorza.
Nella strofa conclusiva di *Canti di Borèa* il congelamento arriva a compimento:

> Contro la tempia, nel sonno,
> tra le buie
> pareti della mente, nei pertugi
> infinitesimi di una palpebra,
> quando il tempo non scorre, pacificato,
>
> il tuo chiarore s'intrude lo stesso:
> un fiotto
> impercettibile, un raggelato
>
> messo?[13]

[9] ID., *Pensieri, in autunno*, da *Bosco del tempo*, (in *Origini, Poesie 1998-2010*, Novara, Interlinea, 2015), cit., p. 77
[10] *Nomi*, *BDT*, cit., p. 85
[11] *Nell'ombroso dove*, *BDT*, cit., p. 123
[12] *Il male, un giorno, vidi- il male*, *BDT*, cit., p. 93
[13] *Canti di Borèa*, *BDT*, cit., p. 117

Nella paralizzazione insanabile della natura e dei pensieri, fattisi di una razionalità tagliente, anche il tempo pare raggelarsi in un iceberg di disperata indicibilità. Esso non è «pacificato»: non allieta e non dà risposte, non fluisce in armonia. Semplicemente tace, imbalsamato nel ghiaccio di una mente oscurata dal dubbio. Eppure, man mano che ci si avvicina all'atto conclusivo della raccolta, il disgelo riesce a farsi strada in versi di piena vitalità. Il movimento che orchestra le ultime liriche di *Bosco del tempo* abbraccia sempre più un sentimento oraziano di gioiosa immersione nel presente. Già nella strofa finale di *Ecloga,* un dialogo tra un musico melanconico ed un saggio viandante, leggiamo un messaggio essenziale: «Il tempo è, amico, ed è/ qui che ardono i suoi ceppi, / nel cuore. Disperdi in questo vino/ il tuo nome: versalo, / fin che puoi, / sul fuoco che non muore».[14] Il tempo *è*, semplicemente esiste, per questo viene volutamente lasciato privo di un attributo. Non è un'entità scissa dalla vita, una forza capricciosa che sfugge al controllo umano, ma un banchetto che siamo chiamati ad onorare e nel quale possiamo eternare il nostro nome, esprimerci nel vino, nell'*adesso*. Tale consapevolezza arriva ad una trionfale esplosione nella sezione *Cicladi*. Non solo la natura si schiude in un'estate radiosa e marina, ma il tempo stesso assume dei contorni felici, perché cessa di proiettarsi in un passato inattingibile o in un futuro nebuloso, ma si ribattezza alla meravigliosa coerenza del presente.

Si ferma, è vero, ma stavolta la sua fissità corrisponde a pura luce, bellezza incastonata in una cartolina eterna, non più palude o stagno, ma accettazione del *qui e ora*. Del resto, gli attributi che il tempo indossa in queste liriche sono dei più prosperi: «tempo quieto, felice»,[15] «tempo fisso di luce e di sale».[16] Il tempo è ozioso compagno delle correnti, rallenta il suo flusso, si adagia nella calma dell'isola sempiterna, senza tuttavia impaludarsi. Semplicemente scorre nel letto della vita, lasciandosi andare al destino: «E il tempo, ozioso/ compagno dei flutti, si perde/ nella tua azzurra materia, / s'intènebra// lento».[17]

Finalmente si può abbracciare la «stupefatta poesia del presente»,[18] ormai magnificamente lontana dall'«elegiaco imperfetto»[19] e dalle sue introspettive melanconie. In questa meravigliosa esaltazione di un «presente immane, intatto»[20], il poeta celebra soprattutto il mondo, la perfezione sensibile e ultrasensibile delle cose che si offrono allo sguardo, la loro necessaria presenza. Si offre un canto che si ricongiunge alla realtà, finalmente estraneo ad una poesia che aspira a sostituirvisi. E in questo inno alla vita, in questa pace ritrovata, nel tempo definito «generoso» e poi «forte» dell'ultima lirica, *Per vie straniere, disusate*,[21] il viaggio nel bosco del tempo soppesa i frutti raccolti. Il cammino non s'arresta, nemmeno la vita. Si rimodula solo il modo di incedere, di osservare il cielo e di nominarlo. L'anima si lascia finalmente

[14] *Ecloga (Sempre è fine)*, *BDT*, cit., p. 160
[15] *Come una ciurma, a lungo*, *BDT*, cit., p. 162
[16] *Brucia in voi, onde, come un fuoco*, *BDT*, cit., p. 165
[17] *Thàlassa, kìmata, skià*, *BDT*, cit., p. 163
[18] *Tra queste isole, pensavo*, *BDT*, cit., p. 167
[19] *Ibidem*
[20] *Ibidem*
[21] *Per vie straniere, disusate*, *BDT*, cit., p. 171

accarezzare dal flusso delle cose. Accettando il precario, l'ignoto, si ricongiunge al cuore del mondo.
Tuttavia, l'equilibrio raggiunto nelle ultime battute di *Bosco del tempo*, viene messo nuovamente in discussione e si lascia riplasmare nell'ultima raccolta dal titolo *Il moto delle cose*. Sebbene la poesia di Giancarlo Pontiggia sia sempre stata classicamente fondata su degli interrogativi, è certamente l'ultima raccolta a porsi come libro della *quête*, di una ricerca disperatamente ariostesca tra i confini della mente e quelli del cosmo. Oggetto della ricerca è proprio il senso primo delle cose dell'universo, quello spremuto dal loro moto instancabile.
In questo altalenarsi di polveri e di pesi, di corse e di soste, di oceani e di secche che il poeta dipinge in toni chiaroscurali, trovare una verità chiarificatrice, un senso rivelatore, è quasi un'utopia. Il moto ancestrale delle cose è un *rebus* di cui si possono risolvere soltanto i geroglifici superficiali, ma non l'equazione più profonda. Domina così, in queste liriche, una dimensione di sfaldamento, di riflessione irrequieta, di progressiva pietrificazione del pensiero. In questo disegno, persino il tempo torna a farsi accompagnare da attributi e movimenti verbali di profonda inquietudine.
Ritroviamo un «tempo che s'ingorga»,[22] un tempo che cambia e che disfa ogni cosa con la sua unghiata («Vicenda dopo vicenda/ nella furia viola, nel delirio/ dei giorni, s'imprime, sulla pelle/ degli esseri del mondo, l'unghia/ del tempo»),[23] un tempo che si sgretola esso stesso, caduco e irrefrenabile, che si accartoccia in un movimento labirintico:

> s'indedala il tempo, in un sonno
> di semi e di stampi, vedi
>
> ciò che sei, in te, dentro di te, ma non in te, in altro
> moltiplicato in fronde
> dolorose, baluginanti
> di vite, o ex-vite, remote, sinistre,
> che imperterrite
> s'incavediano in cumuli
> terragni, franosi, cunicoli
> del tempo che si disfa, ultimo,
> farraginoso.[24]

Tempo su tempo, tempo che si sgretola, si deposita e s'aggruma incessante su altri cumuli di se stesso: tempo che frana. Tutto ciò che è stato, tutto ciò che è o che sarà è già passato, si è polverizzato in vita remota, «ex-vita», indecifrabile. Il tempo «s'indedala» (e tale neologismo sfida i limiti dell'immaginazione), si trasforma, cioè, in un labirinto in cui nessun filo d'Arianna può essere salvifico.
C'è una gran sete d'origine, in queste liriche: è ricerca di un principio assoluto, di una dimensione prenatale e primordiale, di una verità scolpita nel midollo.

---

[22] ID., *Sovrastino, su queste sabbie*, in *Il moto delle cose*, Milano, Mondadori, cit., p. 15
[23] *Vicenda dopo vicenda*, *IMDC*, cit., p. 27
[24] *Quando dal niente (apparizioni, stridi)*, *IMDC*, cit., p. 123

Se ogni poeta matura, più o meno consapevolmente, una sua idea di infinito, si potrebbe azzardare che quella di Pontiggia consista nel desiderio di un tempo primo, ovarico e genesiaco, che ne diventa sinonimo e immagine sostitutiva. Curiosamente, infatti, il sostantivo 'infinito' non viene utilizzato in nessuna raccolta, e solo raramente in funzione di aggettivo.[25] Che il suo infinito sia proprio «l'ex-vita» dispersa sotto le macerie del tempo, il «bollore d'origine»[26] solo lontanamente sfiorato dall'immaginazione?
In tal senso la poesia di Pontiggia appare come una poesia *ultratemporale*, una poesia, cioè, che anela ad oltrepassare i confini intuiti dalla mente umana, all'inseguimento di qualcosa che sia sempre stato e che sempre sarà, prima e aldilà del tempo. Di una verità, forse, semplicemente racchiusa nello sguardo di chi ha il coraggio di ricercarla, sospeso tra ieri e oggi, come disegnato nei versi densissimi di *Una linea infinita di tempo*:

> Una linea infinita di tempo
> ci precede; un'altra
> ci segue: attoniti le contempliamo,
> sospesi fra due mondi
> indifferenti, lontani. Eppure, niente li separa
> se non te, che guardi.[27]

E chi ha il coraggio di riconoscersi fibra del tempo, chi comprende di essere sospeso tra due mondi lontani ed oscuri, quali il passato ed il futuro, è, altresì consapevole della circolarità della vita, come splendidamente emerge da alcuni versi di *Ecloga (Sempre è fine)*:

> Sempre è fine, amico, sempre, giorno
> dopo giorno, ora dopo ora; e un secondo
> già sente, dentro, il suo morire. E sempre
> la vita ha il suo ritorno.[28]

Ogni secondo è talmente effimero da contenere inevitabilmente il senso della sua fine. Eppure, la certezza della vita si basa proprio sul sapere che, alla morte di ogni secondo seguirà sempre la nascita di un altro e di un altro ancora, in un moto infinito. Perché la vita non s'arresta mai: essa sa sempre come tornare, più forte di tutto.

3. Una poesia chiaroscurale

Se la poesia di Giancarlo Pontiggia fosse traducibile in arte visiva, essa sarebbe il risultato di una raffinata tecnica chiaroscurale. Luce, ombra; bianco, nero: sono queste le principali opposizioni visive e tematiche che si rincorrono nei suoi versi.

[25] «Con pazienza calcolo i vostri numeri, frazioni con esponenti infiniti […]», *Penso*, *CPR*, cit. p. 63; «Una linea infinita di tempo/ ci precede; un'altra/ ci segue […]», *Una linea infinita di tempo*, *IMDC*, cit., p. 45
[26] *E sei, e non sei, sei*, *IMDC*, cit, p. 29
[27] *Una linea infinita di tempo*, *IMDC*, cit., p. 45
[28] *Ecloga (Sempre è fine)*, cit., *BDT*, cit., p. 160

«Ombra» è, del resto, il lemma più ricorrente nella prima raccolta *Con parole remote* (ben 45 occorrenze).

All'ombra il poeta si rivolge nella lirica proemiale di *Con parole remote*, *Canto di Evocazione*, alla stregua di un antico sacerdote che invoca una divinità durante i suoi riti (Ombra vieni/ ombra ombra/ vieni ombra// nel vento nel vento// nel greve tormento// vieni oh vieni tra i numeri, nel fuoco// diventa canto roco […]).[29] E sempre l'ombra, un'ombra quasi personificata, si staglia sulla soglia de *Il moto delle cose*, nella lirica d'apertura dal titolo *Un'apparizione*. Essa è l'ombra «funesta, troppo amata», l'ombra a cui il poeta chiede innanzitutto indizi su un'esistenza insondabile, percepita in perenne mutamento. È la voce che, anziché concedere risposte, lancia paradossalmente altri interrogativi: «[…] di' tu, piuttosto, di'/ qualcosa che valga/ per me, per noi, che ti guardiamo […]; di, se sai, qualcosa che valga la pena».[30]

L'ombra per Giancarlo Pontiggia è, al tempo stesso, personificazione del mistero e pennellata di colore, grumo di verità e impronta primordiale. Il poeta invoca le «ombre della prima vita»[31], ritrae le «ombre di scuri satelliti»,[32] dipinge sinesteticamente le «ombre odorose della grande estate»,[33] si immerge nelle «ombre pigre del sonno».[34] Eppure, all'ombra non manca mai di alternarsi la luce, in un chiaroscuro espressivo di grande potenza.

Emblematica, in tal senso, la lirica *Era un'alba, ricordo, e tra i vapori* (*Bosco del tempo*):

> Era un'alba, ricordo, e tra vapori
> di una bianca periferia, l'abbandonata,
> un bagliore di acque, una scura mareggiata
> fissava la città. E sferzava, il vento, sferzava
> il resto di una notte stremata, colpita
> al cuore, nell'albume
> di uno scuro mattino.
> Dov'eri, anima, e dov'eri, tempo
> della vita che si cela, a tratti, in un caffè,
> nero come il cielo
> di quella mattina: un freddo
> bitume, un'ala assassina?
> Sferzava, nella mente che non vede
> altro da sé che una vuota storia
> di gesti - ombre, ore, scorie
> di un passato torpido, opaco - sul mattino
> esile, provvisorio,
> sull'inanimato. E tu,
> dov'eri, anima, molle
> come un ovario nel buio, tiepido,
>
> che attende?[35]

[29] *Canto di evocazione*, *CPR*, cit., p. 11
[30] *Un'apparizione*, *IMDC*, cit., p. 10
[31] *In un'altra stanza di questo libro*, *CPR*, cit., p. 21
[32] *Ad gallicinium*, *CPR*, cit., p. 44
[33] *Al lettore*, *CPR*, cit., p. 47
[34] *Felicità, puoi venire domani*, *BDT*, p. 136
[35] *Era un'alba, ricordo, e tra i vapori*, *BDT*, cit., p. 129

L'impressione è quella di osservare una litografia in bianco e nero. Nei versi d'apertura, l'alba, la luce e il bianco della periferia costituiscono inizialmente lo scenario. Si scorge persino il riverbero luminoso di un corso d'acqua; ma la luce, elemento primario del mattino, viene insidiata da un'oscurità crescente. Tale miscela di contrari arriva al suo apice nell'ossimoro «nell'albume di uno scuro mattino». L'albume, di per sé candido, si fa curiosamente attributo di un cielo oscuro, inquieto, trapuntato di domande, interrogato a sua volta da una mente che invoca un significato, ma «non vede altro da sé che una vuota storia di gesti». L'elemento oscuro si condensa in immagini pregne come quella del caffè, il cui colore opaco viene paragonato al cielo plumbeo del mattino, e come quella corposa del «bitume», in evidente assonanza con «albume». In tale sistema di contrasti, la luce e l'ombra rappresentano sfaccettature inscindibili di uno stesso respiro, opposte ma necessariamente coesistenti, emblema lampante della vita e delle sue contraddizioni, tonalità di una mente interrogante che non approda a risposte.
Ancora da *Il moto delle cose*, giochi di luce e di buio notturno si intersecano in movimenti ossimorici:

> Cieli, tempi, cose - ori
> ombrosi della mente. Come in un'anfora
> scaldata dal sole, tutto
> fu veduto in un lampo
> da un pertugio di fiamme
> sopite. Anche tu, che guardi
> dal di fuori; e sei dentro, invece: dentro
> la notte che contempli, notte
> della sua luce, luce
>
> in cui ti annienti.[36]

Gli ori della mente, ovvero le immagini luminose sedimentate nella memoria, si fanno ombrosi. Colmi di pensiero, nel ricordo ci sembra di rincorrere tali immagini come da spettatori esterni, ma in realtà vi siamo già stati dentro, protagonisti anima e corpo, e vi siamo tuttora immersi, partecipi della vita presente. La notte, oggetto di malinconiche contemplazioni, è sorella della luce, di una luce primigenia in cui ci si annienta, la luce eternamente cangiante dell'esistenza. La luce degli ori, del sole che scalda l'anfora della memoria, del lampo di reminiscenze, delle fiamme dei ricordi sopiti, è luce eterna, anche nella notte nella quale ci si addentra. È una danza degli opposti che rivela in realtà come ogni elemento sia se stesso e il suo contrario.
Non c'è giorno senza notte. Non c'è luce senza buio. E l'ombra sarà non solo il massimo comune denominatore dell'esistenza, ma anche un suo attributo. Così il cuore è ombroso (*Vi chiedo, spiriti del luogo*, *Con parole remote*), perché intriso di tempo e di segrete inquietudini; ombroso sarà il ragazzo, il simbolo di un'adolescenza che inizia a porsi domande su se stessa e si scopre ogni giorno diversa, altra da sé (*Tornando, a volte, entravo*); e ombroso diverrà anche il «dove», l'immanenza del

[36] *Cieli, tempi, cose -ori*, *IMDC*, cit., p. 86

qui, l'imprecisato angolo di mondo dove ogni essere umano conduce la propria esistenza (*Nell'ombroso dove*).
Ombrosa è, diremmo noi, la poesia di Pontiggia, che scava nelle fibre del mondo alla ricerca di un senso che non sosta sulla mera superficie, ma che si cela come un segreto millenario.

4. Una poesia elementare

Quella di Giancarlo Pontiggia è una poesia che desidera risarcire il divorzio con il mondo, ovvero con la concreta bellezza della natura e dell'altro da sé. Se la furia romantica e la poesia moderna, suo inevitabile prolungamento, avevano fagocitato la realtà, lasciando che il canto poetico diventasse espressione di un io assoluto, Pontiggia desidera, al contrario, risalire la corrente.
Esplicitando la sua visione nella raccolta di saggi *Contro il Romanticismo*,[37] il poeta spiega che la poesia è necessariamente ascolto del mondo da parte di un io non isolato nelle sue tempeste interiori, ma immerso nel caldo flusso della vita. In tal senso, occorre per il poeta, come per l'uomo, addentrarsi nel *bosco del tempo*, alla ridefinizione di una trama che ricalchi il *moto delle cose*, al fine di ritrovare e tutelare l'essenza, risillabandola *con parole remote*.
Il poeta si fa «modesto ascoltatore del mondo»[38] per ritornare alla vita, all'umile sostanza delle cose, per recuperare e cantare le sue forze elementari, chiamarle e riportarle agli uomini con una parola che sia «parola del mondo»,[39] civile e onesta.
Da qui la necessità di recuperare gli elementi primi del mondo: fronde, alberi, fiori, foglie, rami, in particolare, sono elementi costanti nelle prime due raccolte. Il poeta nutre ed esprime la gioia di nominare la realtà perché è attraverso i nomi che il suo sacro segreto può essere preservato. Nocciòli, melograni, fichi, oleandri, olmi, peschi, ciliegi, rose, glicini: le piante vengono nominate nella loro specificità in un tripudio di colori e di vita.
Particolarmente suggestivo è il motivo del ramo. Dall'invocazione rivolta ai rami, alle selve e ai nomi serbanti in *Rami, selve, nomi d'amore*[40] (*Con parole remote*) all'immagine vegetale di un cuore provvisto di rami («scrivi, celato, tra i rametti del cuore»),[41] fino a quella dei «rametti del caso»[42] e dei «rami del sonno»[43] e «nel sonno»,[44] l'elemento vegetale ambisce a farsi immagine speculare dell'uomo. Così come le piante se ne stanno ancorate alla terra tramite le loro radici, ma sempre con i rami protesi verso la volta celeste, al tempo stesso l'animo umano, pur essendo terreno e mortale, anela al cielo e all'eterno.

---

[37] ID., *Contro il Romanticismo – Esercizi di resistenza e di passione*, Milano, Edizioni Medusa, 2002
[38] *Penso*, *CPR*, cit, p. 65
[39] *Alle tue, cielo, frondose porte*, *BDT*, cit., p. 133
[40] *Rami, selve, nomi d'amore*, *CPR*, cit., p. 22
[41] *Nella polvere di un noto confine*, *CPR*, cit., p. 23
[42] *Canto di evocazione*, *CPR*, cit., p. 11
[43] *Così, il tempo discorreva tra di noi*, *BDT*, cit., p. 145
[44] *Ibidem*

Nel raccoglimento vegetale di questa «poesia-giardino», l'elemento terrestre equivale anche ad una declinazione dell'anima, un *modus vivendi* più volte suggerito dal poeta attraverso l'aggettivo «umile», un richiamo all'*humus*, alla terra nella sua brulla semplicità. In una strofa della delicatissima *Gnomai* (*Bosco del tempo*), che rimanda alle antiche γνῶμαι, ovvero ai proverbi dal contenuto morale, è racchiuso l'invito universale del poeta: «Non disprezzare nulla, sii / umile, sii come il legno di limone, // che profuma».[45] Essere come la terra, come il legno con il quale venivano eretti, in tempi remoti, gli antichi templi; essere semplice, leggero, ma pur sempre fedele alla propria verità: senza mai smentirla, rinnegarla, offenderla. Essere coerente con la vita, con la sua infinita casistica di gioie e di dolori, fedele al mondo, mai offuscato dalle bufere della propria interiorità e dalla tentazione di elevarle ad unico filtro di comprensione delle cose.
Oltre alla terra, ovviamente anche tutti gli altri elementi sono chiamati a raccolta: fuoco, vento, acqua, neve, ghiaccio, polvere. Tutti conducono all'origine, in un'immersione che non è dannunziana perdita di sé, ma, al contrario, ritorno a se stessi e al segreto dell'esistenza. Immersi in un «golfo di more e di foglie»,[46] scaldati da un «fuoco tutelare»[47] che rischiara ogni visione e rassicura, ci spingiamo, allora, in un cielo che si fa bosco (Alle tue, cielo, frondose porte/ eccoci, siamo […]).[48] Ed è qui, nello spazio celeste, che la poesia compone la sua musica.
Il cielo, in particolar modo, per Giancarlo Pontiggia, è misura esatta del canto poetico. Esso delimita i confini entro i quali il *poeta-augure* osserva i presagi e definisce i suoi responsi per condividerli con l'umanità. Quando il poeta cerca di carpire il segreto delle «fiamme-cuore», cioè di ogni segreto che brucia nel cuore dell'individuo e del mondo, il cielo finalmente schiude i suoi misteri:

> Sono per voi questo libro
> e questa candela, che illumini uno per uno
> ciascun verso, quelli scritti da noi
> e quelli che sogno, la notte, senza
> poter prendere sonno, quando
> il cielo che nomino pezzo
> dopo pezzo s'infuoca, schiude
> le sue azzurre porte di luce,
>
> fiamme
> quiete su di voi, cuori.[49]

La quiete sopraggiunge quando il cielo si lascia *nominare*, finalmente recintato nei confini della parola, nella meraviglia di un «libro» animato da un respiro tutto umano, un respiro troppo a lungo trattenuto dalle tentazioni di un io abissale. Finalmente si avvia la genuina ricerca della ragione di tutte le cose. E, non a caso, l'azzurro ricorre con grande frequenza: non solo per indicare strettamente il cielo («[…] un cielo/

---

[46] *Poesia/ Bosco/ Cuore/ Oh*, *CPR*, cit., p. 39
[47] *Con parole remote*, *CPR*, cit., p. 73
[48] *Alle tue, cielo, frondose porte*, *BDT*, cit., p. 133
[49] *Poesia/ Bosco/ Cuore/ Oh*, *CPR*, cit., p. 40

troppo alto e azzurro, ronzante»),[50] ma anche per dipingere l'«azzurra attesa»[51] di uno sguardo pronto ad accogliere una rivelazione e desideroso di esprimere con «azzurri avverbi/ trasparenti come il lino»,[52] con parole, cioè, limpide, l'«azzurro senso»[53] delle cose, un segreto ancora incontaminato dai grigiori di chi non vuole o non sa ascoltarle.

Se in *Con parole remote* e *Bosco del tempo* gli elementi erano stati nominati nella loro gioiosa materialità, in quanto tasselli di un mondo da custodire, nell'ultima raccolta, *Il moto delle cose*, la poesia elementare di Pontiggia sprofonda nella materia con uno slancio certamente più inquieto.
Gli elementi vengono rappresentati al microscopio, scomposti e sviscerati nella loro struttura molecolare. Subentrano le cellule, gli atomi, i semi, le spore, un gioco infinito di particelle che richiama l'origine:

> E invochi il giorno, il mese, l'anno
> dei tuoi cominciamenti
> spore, semi, stampi
> del mondo che si ripete, incessante
>
> e tremi.[54]

Rievocare i propri cominciamenti, ovvero i primi rintocchi della propria genesi individuale e sentirsi parte di un mondo che mai arresta il suo eterno giro su se stesso. E tremare, tremare di fronte alla sfiorata intuizione di un'era infinita che precede i nostri respiri e che sempre si perpetuerà nell'infinito «dopo».
Il poeta, adesso, si presta a decifrare l'energia cinetica del mondo, abissandosi lui stesso nell'incessante moto delle cose. Non a caso, «cosa» è il lemma che più si ripete lungo tutta la raccolta (45 occorrenze). I verbi di movimento si moltiplicano e si fanno messaggeri di un caos inafferrabile e tali scatti non sono semplici spostamenti lineari, ma moti di una fisica vorticosa e primigenia.
Conflagrare, disfarsi, inabissarsi, razzare, immotarsi, sbrecciare, oscillare, stridere, sfolgorare, urtare, squassare, squadernare, pullulare, infiammarsi, e neologismi come *indedalarsi* («s'indedala il tempo»)[55] ed *incretarsi* («e sai e non sai, / t'increti/ nella materia sottile delle cose»),[56] sono solo alcuni dei movimenti verbali che si inseguono lungo le pagine de *Il moto delle cose*.
Gli elementi, del resto, non sono più cellule di un disegno staticamente coerente, bensì forze proteiformi:

> E in un vimine, in un filaccio
> di stoppia, nel viticcio

[50] *Già più non raggiungi le loro*, *CPR*, cit., p. 34
[51] *Alle celle scure dei monaci*, *BDT*, cit., p. 108
[52] *TERZA SOSTA (LEGGEVO, UN GIORNO, «LE API» DEL RUCELLAI)*, *BDT*, cit., p. 119
[53] *Alle tue, cielo, frondose porte*, *BDT*, cit., p. 133; *Brucia in voi, onde, come un fuoco*, *ivi*, cit., p. 165
[54] *E invochi il giorno, il mese, l'anno*, *IMDC*, cit., p.
[55] *QUANDO, DAL NIENTE (Apparizioni, stridi)*, *IMDC*, cit., p. 125
[56] *Ivi*, cit., p. 123

che si avviluppa - sovrano, irripetibile -
alle correnti, ondose, dell'aria, è

cielo
e fuoco,
terra che smotta, acque
che sprofondano in altre

acque[57]

In una danza fonica di consonanti geminate e di suoni aspri, Pontiggia è in grado di tessere come dei «vimini», ovvero come i rametti utilizzati negli intrecci artigianali, le forze elementari della natura, forze guizzanti in un movimento centrifugo e centripeto. L'aria assume delle correnti ondose e ad esse si avviluppa il viticcio splendidamente «sovrano» e «irripetibile», immagine di una natura semplice e accurata, che si esprime nella delicata perfezione dei filamenti erbosi. E seguono il cielo e il fuoco e una terra che non è più un compatto basamento, ma sostanza smottante, incerta. E infine l'acqua, un'acqua che si raggomitola in una profondità infinita: acque su acque, in un punto mai raggiunto. Senza fine.
Disgregazione ed eterna rigenerazione degli opposti, esplosione da *Big Bang* e apocalittico disfacimento delle cose. Ma, al tempo stesso, desiderio di unità in una poesia che cerca di distillare il miele opaco dell'esistenza e il suo meccano, estraendo la particella minima dell'esistere:

Vortica, l'infinitesima
frazione delle cose, folgora
come al tempo dei tempi

cognizione, talla, scura
deità

forme, stampi[58]

In movimenti infiniti e vorticosi, le cose, gli elementi, le vicende, i cuori, analizzati nella loro frazione più infinitesimale e nell'irriducibile atomo che li compone, si avvicinano al loro stato primigenio, al «tempo dei tempi». Svuotandosi dei significati maturati con lo scorrere del tempo, essi fanno ritorno alla loro forma elementare: sono le «forme» e gli «stampi» dal quale tutto ha preso vita. Così si riesce a sfiorare l'oscuro segreto, il seme divino, la *ratio* che tutto crea ed ordisce, in una continua sete di origine che avvicina il poeta a dimensioni sempre più rarefatte. Siamo ormai lontani dal giardino di *Con parole remote* e dal bosco di *Bosco del tempo*: ci immergiamo e fluttuiamo nella rete abissale del cosmo.

[57] *E in un vimine, in un filaccio*, *IMDC*, cit., p. 32
[58] *Vortica, l'infinitesima*, *IMDC*, cit., p. 37

5. Da una poesia tutelare ad una poesia della disgregazione

Una dimensione che ne *Il moto delle cose* si fa dominante è quella della «mente», lemma che si ripete frequentemente (20 occorrenze), all'interno dell'ultima raccolta. Nell'instancabile ricerca di una verità che rischiari e che doni conforto, il pensiero aguzza i propri strumenti e si sforza di sviscerare la realtà, di collocare le cose, sottraendole al loro moto, in una precisa schiera di significati.
Il poeta disegna la mente come un crivello colto nell'atto di setacciare la realtà e di catalogare i suoi granuli di senso, alla ricerca del grano irriducibile, quello che resta sulla superficie e che non si disperde: «E sprofondi/ nella vita che è, nel tutto/ che s'invasa in uno, prima/ di sfarsi nel crivello della mente».[59] La vita si disfa, si scompone perché viene chirurgicamente sviscerata dal pensiero che la interroga e che cerca di unificare il tutto in «uno», in un senso che sia finalmente univoco.
Eppure, la verità delle cose e il senso puro della vita, individuale e universale, non si lasciano carpire facilmente. Questo movimento ostinato si dipana in maniera evidente nella sezione dal titolo *Stanze di una mente invasa*, che comprende tre brevi liriche dal titolo *Si accendono*, *Restano solo metafore cieche* e *Sugli stampi*.
In *Si accendono*, la mente, raffigurata come un complesso di stanze, finalmente si illumina come l'alabastro dal bianco più puro di fronte al fuoco di una candela, ovvero di fronte ad una repentina intuizione:

> Si accendono
> le stanze della mente
> come l'alabastro al fuoco di una candela.
>
> Piove da due notti.
>
> Briciole, barbagli.[60]

Eppure, tale epifania è illusoria: intravediamo soltanto bagliori, briciole, piccoli, insignificanti frammenti di un quadro che non ci è dato comprendere nella sua totalità. E ritroviamo tali barbagli nella lirica successiva, in un disegno nel quale la mente finisce addirittura per rapprendersi alla stregua di una roccia: «Restano solo metafore cieche, / inesplicabili – barbagli / di gemme/ nella roccia della mente».[61] I pensieri non fluiscono liberi, ma paiono incastrarsi in un muro di quesiti. Le metafore, di per sé contenitori di profondo significato, sono diventate «cieche», non sanno più farsi rappresentazione di qualcosa di vero. Restano solo «barbagli di gemme», effimeri lampi di comprensione, fatui avvicinamenti ad una verità risolutiva, pur sempre invischiati all'indecifrabile.
Nell'ultima lirica della triade (*Si accendono*), il pensiero è destinato a ridursi in brandelli, vittima di se stesso, specchio di un mondo inconsistente:

> Sugli stampi

[59] *Un'apparizione*, *IMDC*, cit., p. 10
[60] *Si accendono*, *IMDC*, cit., p.
[61] *Restano solo metafore cieche*, *IMDC*, cit., p. 118

-tenui, corrosi, rarefatti-
del mondo
brandelli di una mente invasa

crivelli, vagli.[62]

In assenza di un predicato verbale che tracci un movimento o attribuisca un senso, a regnare è l'ignoto. Gli «stampi» del mondo, ovvero le sue colonne e i principi elementari su cui si regge, sono usurati, ridotti all'inconsistenza. In questo quadro di disgregazione, rimangono soltanto le rovine di una ricerca armata di crivelli e di vagli, cioè di utensili atti a squadrare e setacciare la realtà.
La mente si è ridotta a frammento e simile ad un frammento è, del resto, la forma adoperata dal poeta in queste liriche e in molte altre de *Il moto delle cose*.
La vita stessa, oggetto privilegiato della sua ricerca, si frantuma e si coniuga nella forma degli opposti: «E sei, e non sei, sei/ dove non è che vita/ prima, bollore// d'origine».[63]
Proprio perché la vita è fuggevole il poeta ne insegue l'origine, anela ad una dimensione eterna e primigenia, ma non riesce ad abbracciare una verità solida. Rimane sempre la sensazione di qualcosa che si disperde, di qualcosa che resta in bilico, indecifrabile:

[…] senti
com'è la vita, tutta, un trepidare

di mezze verità, che s'invetrano
nelle cantine -umide, umbratili-
della mente.[64]

Ne *Il moto delle cose* la vita si *mentalizza*. Essa è sottoposta al setaccio della mente che ne scandaglia sensi e forme, moti e profondità. La vita sa rivelare solamente «mezze verità», indizi di cui non ci si può accontentare. Ogni minima comprensione si lascia trascinare dal moto incessante delle cose e dalla sua indecifrabilità.
L'ultima raccolta di Pontiggia diviene emblema di un nuovo approccio poetico ed esistenziale: dalla poesia tutelare di *Con parole remote* e di *Bosco del tempo* approdiamo alla poesia della disgregazione de *Il moto delle cose*.
Nelle prime due raccolte la poesia si edificava sul sacro tempio della *quies* e i significati più profondi venivano custoditi e venerati nell'ara eretta dai nomi. Al mondo il poeta era tornato per cantare la vita, per riabbracciarla nella sua forma più onesta, umile, «secondo misura di occhi, cuore e mente».[65]
Il moto delle cose, invece, osserva il mondo da troppo lontano o da troppo vicino, nell'infinito cosmico o nell'infinitesimale. La coscienza si fa nervosa, ripercorre i gorgoglii dell'esistere, abbraccia le nuvole, si bea della polvere, ma questa ricerca

[62] *Sugli stampi*, *IMDC*, cit., p. 119
[63] *E sei, e non sei, sei*, *IMDC*, cit., p. 29
[64] *E ciò che persiste*, *IMDC*, cit., p. 142
[65] *Nomi e nati*, *CPR*, cit., p. 13

sfocia nell'indicibilità, nel «niente che germina dal niente/ stesso che genera se stesso».[66]
Siamo distanti dall'atteggiamento di raccoglimento e di quieto ascolto delle precedenti raccolte, ma resta pur sempre invariato il desiderio di immersione nella danza della vita: dal corridore in giallo di *Ho sognato il Tour* che, pur rendendosi conto di essere arrivato per ultimo, percepisce la «vita segreta» pulsare «nel sudore dei polpacci, nella bava/ della bocca che si disfa, si traduce/ in fiamme e splendori»[67] e si mostra immune allo scorrere del tempo, fino al *Tuffatore*, che, raffigurato nel momento immediatamente precedente al lancio, racimola il coraggio necessario per piombare nel misterioso poi («È quel poi che lo assilla»),[68] in un rito di passaggio verso la morte, o chissà, verso una vita più vera, «immane».
A cambiare sono il colore dello sguardo e i confini entro i quali si desidera comprendere, ma nella perpetua ricerca di un'epifania, la poesia di Giancarlo Pontiggia è sempre la cifra tutelare, e successivamente inquieta, di un quesito tutto umano, civile: da quale spigolo di cosmo proveniamo? Cosa ne sarà del nostro respiro quando il moto delle cose, almeno il nostro, si sarà arrestato?

[66] *Scale*, *IMDC*, cit., p. 66
[67] *Ho sognato il Tour*, *IMDC*, cit., p. 78
[68] *Il tuffatore (Prima di ogni epilogo)*, *IMDC*, cit., p. 155

RECENSIONI

Dario Tomasello

AA.VV.
A venti anni dal Nobel. Atti del Convegno su Dario Fo
A cura di Pietro Benzoni, Layla Colamartino, Fabrizio Fiaschini, Matteo Quinto
Pavia
Pavia University Press
2018
ISBN: 9788869520891

L'occasione del ventennale del Nobel a Dario Fo non inganni ma non sia nemmeno sottovalutata di fronte a questa agile raccolta di saggi che sembra più un volume monografico miscellaneo di stampo anglosassone che una mera raccolta di atti. Non inganni perché, di là dalla retorica celebrativa, i contributi qui presentati hanno il pregio di rileggere alcuni degli stilemi tipici di Fo (dalla potente risorsa del grammelot alla funzione cruciale dell'attore-autore) aggirando le secche delle definizioni tautologiche e stereotipate che hanno costituito la virtù, ma più sovente il vizio della ricostruzione frettolosa di una certa silhouette del grande artista.
La distanza giusta dalla fatidica attribuzione del riconoscimento dell'Accademia svedese si coniuga con il superamento della ridondanza di un'auto-esegesi o di un'esegesi complice che non ha fatto che ribadire alcuni luoghi comuni, come ad esempio quello relativo alla paternità rinnegata di Jacques Lecoq. Invece, i saggi di Eva Marinai e, soprattutto, quello di Marco De Marinis chiariscono come, in una ricostruzione del profilo artistico di Fo, non andrà sacrificata l'unicità irripetibile dell'attore, che s'impone, rischiando persino di vanificare la durata di una drammaturgia costruita fortemente sulla propria figura, a partire da caratteristiche fisiche e vocali assolutamente straordinarie, che tradiscono il debito contratto persino con Copeau e, sempre per il tramite di Lecoq, con Decroux.
Tutto l'itinerario di Fo si articola lungo la necessità di combinare la mitografia di un teatro inventato, come sottolinea Luca D'Onghia, verificando l'abilità manipolatoria applicata al modello di Ruzante (piegato sapientemente ai propri scopi), e l'invenzione di un teatro necessario ai fini di una caratura squisitamente politica, in un antagonismo costante con le istituzioni e con la protervia del potere che la lingua come strumento impositivo rappresenta. È a questo che s'indirizzano i contributi di Stefania Stefanelli sull'inventività del dialetto e di Pietro Trifone sull'empito antinaturalista di *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri*. Mentre Angelo Romano si concentra sulla ripresa da parte di Fo e Rame dell'*Arlecchino servitore di due padroni*, Puppa e Soriani ridisegnano una genealogia coerente in cui il magistero di Fo propone un nuovo paradigma per tutta la linea dei performer monologanti e del cosiddetto teatro di narrazione. Allo stesso modo, retrospettivamente, Cuppone individua in Fo il momento culminante di una tradizione scenocentrica italiana che, rispetto a quella drammaturgia dell'attore novecentesca di stampo grotowskiano, può offrire un blasone più antico, contrassegnato dalla logica di clan della Commedia dell'Arte che, come spiega Marisa Pizza, il duo Fo-Rame sintetizza in una carismatica macchina attoriale. In questo senso, l'attore eurasiano ritratto da De Marinis ha un valore aggiunto e trova un bilanciamento costante delle proprie impennate nella modalità di rispecchiamento di questa partnership. Ciò non toglie che le tesi di una rilettura del passaggio cruciale dell'ultimo scorcio degli anni Sessanta, a partire dalla partecipazione al Convegno di Ivrea, appaia oggi ineludibile. De Marinis chiarisce come Fo fosse stato uno dei pochi a prendere sul serio Eugenio Barba, durante i giorni di Ivrea, forse avendo egli compreso la portata politica e non più esclusivamente estetica del lavoro dell'Odin. Sarà per questo che la costruzione del suo capolavoro (*Mistero buffo*) prende le mosse proprio da Hostelbro. Fo recupera ciò che aveva visto a Ivrea nel corso delle conferenze-spettacolo, ma re-inscrivendolo in una personalissima chiave di potenzialità eversiva del teatro ai danni della letteratura e di rovesciamento ironico della più pedissequa didattica.

A ciò si aggiunga, senz'altro, il decisivo impulso proveniente dal teatro povero grotowskiano, per il tramite di Barba (ma, si ricordi che *Per un teatro povero* di Grotowski era già stato pubblicato in Italia nel 1970 da Bulzoni), e la necessità di un rapporto diretto con lo spettatore, all'insegna del risveglio di una coscienza condivisa (che solo più tardi assumerà forme sclerotizzate e comiziali). Questo passaggio, insomma, chiarisce come Fo, per certi versi dentro ad una vocazione drammaturgica novecentesca con i suoi predecessori (Pirandello ed Eduardo, come ricorda la Stefanelli), se ne discosti definitivamente accogliendo istanze molto eterogenee ed estranee ai processi compositivi della più canonica funzione autoriale della tradizione italiana.
L'impossibilità di rintracciare, attraverso Dario Fo, la trasmissione di questa funzione, all'insegna di una certa discontinuità, rende intricata la trama della nostra storia drammaturgica. Tuttavia, sempre più, è questa discontinuità che occorrerà verificare, giacché in una temperie drammaturgicamente rarefatta come quella italiana, stabilire genealogie coerenti diviene fondamentale per ristabilire chiarezza circa le traiettorie controverse del nostro teatro.

Nemola Chiara Zecca

AA.VV.
C'è un lettore in questo testo? Rappresentazioni della lettura nella letteratura italiana
A cura di Giovanna Rizzarelli e Cristina Savettieri
Bologna
Il Mulino
2016
ISBN: 978-88-15-25991-2

Giovanna Rizzarelli e Cristina Savettieri, *Introduzione*
Elena Lombardi, *L'invenzione del lettore in Dante*
Igor Candido, *«Legere quod scripserunt primi, scribere quod legant ultimi»: itinerari della lettura (e della scrittura) tra Petrarca e Boccaccio*
Federica Pich, *Leggere e rileggere discorsi amorosi: processi della lettura tra lirica ed epistolografia rinascimentale*
Giovanna Rizzarelli, *Leggere conversando. La lettura come esperienza collettiva nei dialoghi del Cinquecento*
Fabrizio Biondi, *«I fantasmi della lettura gioconda». Materiali per una fenomenologia letteraria del lettore secentesco*
Ann Hallamore Caesar, *New readers for a new genre: the Italian novel and its readers in eighteenth-century Venice*
Francesca Fedi*, La femme est comme un livre: Casanova lettore libertino nell'Histoire de ma vie*
Olivia Santovetti, *Lettura e lettrici dentro il romanzo: il tema dell'identificazione letteraria nel romanzo italiano di fine Ottocento*
Cristina Savettieri, *Fine del contagio mimetico: leggere (e scrivere) in Pirandello e Svevo*

A Giovanna Rizzarelli e Cristina Savettieri si riconosce il merito di aver raccolto all'interno del volume *C'è un lettore in questo testo?* una serie di saggi finalizzati a restituire attraverso un percorso sistematico e criticamente coinvolgente un volto storico alla figura del lettore nella tradizione letteraria italiana, sia questo «un lettore semplice, uno scrittore che si autorappresenta alle prese con i libri o una comunità che fa della lettura un'esperienza collettiva» (p.8). Facendo assurgere la rappresentazione della lettura ad elemento interpretativo imprescindibile della macchina narrativa e metariflessiva, gli autori dei singoli contributi si interrogano su come immagini, narrazioni e scelte retoriche abbiano permesso al mondo del lettore di rientrare nel mondo testuale, dando così vita ad una fittissima rete diacronicamente estesa di relazioni che, sebbene costanti, si presentano in declinazioni cangianti a seconda delle epoche. Ne deriva il quadro di una *readership* articolata e complessa, che solo lo sforzo di un'analisi interdisciplinare si ritiene possa essere in grado di indagare nelle sue più recondite vie. La pratica della lettura, d'altra parte, intesa quale processo di naturale negoziazione tra uso e simbolo (memorabili, a tal proposito, le pagine curate da Guglielmo Cavallo e Roger Chartier, studiosi del tema, nel pioneristico saggio *Storia della lettura*, Roma-Bari, Editore Laterza, 1999), esige il ricorso a molteplici discipline – come la sociologia, la filologia, la storie delle idee e della ricezione –, ai fini di una comprensione olisticamente esaustiva dei dati materiali, spesso trasposti in forma di rappresentazioni. Proponendo una nuova riflessione sul valore dell'immaginario letterario, non più visto «come riflesso della storia, né come dimensione nella quale la storia si cancella» (p.9), il volume in oggetto, con i nove capitoli che lo compongono, ha l'ulteriore merito di riconoscere alla letteratura, attualmente sempre più lontana dall'ambizione di diventare il *medium* culturale preponderante, la capacità di legittimarsi ripartendo da se stessa.

La prima tappa di questo viaggio appena intrapreso, ma certamente non ancora concluso, non poteva che essere rappresentata da Dante, Petrarca e Boccaccio: Elena Lombardi e Igor Candido, autori dei primi due contributi, osservano la rilevanza che, per motivi talvolta analoghi, hanno assunto il lettore e la lettura per i tre scrittori fiorentini. È primariamente in Dante, presentato nelle vesti di lettore di se stesso nella *Vita Nova* e come fedele devoto di Virgilio nella *Commedia*, che si nota un'attenzione costante rivolta alla definizione di un proprio pubblico di uditori e uditrici, in un'epoca in cui il confine tra parola scritta e oralità non era né netto né chiaro. Analizzata la funzione che Dante riconosce alla lettura nello sviluppo performativo di alcuni canti del poema (esemplificativi, a tal proposito, restano il quinto dell'*Inferno* e il ventunesimo del *Purgatorio*), si passa ad esaminare il ruolo che Petrarca conferisce alla lettura nel riecheggiamento (per lo meno, durante il raccoglimento meditativo) del ricordo individuale e, dunque, come fonte di nuove suggestioni. Al paradigma di sovrapponibilità tra vita e letteratura che si applica allo scrittore aretino si sostituisce, poi, nel Boccaccio raccontato da Candido, angosciato dalla costante preoccupazione di indirizzarsi ad un pubblico di lettori (ma soprattutto di lettrici) spesso poco avvertiti, un'attenzione rivolta al testo come sorgente di *delectatio* e *moralisatio*.
Nella consapevolezza che la rappresentazione della lettura svolga un ruolo essenziale non solo nella poetica di specifici autori, ma anche nell'economia di diversi generi letterari, Federica Pich e Giovanna Rizzarelli, autrici – rispettivamente – del terzo e del quarto contributo, propongono al lettore un'indagine tematica rivolta all'epistola amorosa in versi e al dialogo cinquecentesco. In entrambi i casi, le studiose restano avvertitamente lontane dal ritenere l'interesse per la lettura e per i destinatari del testo un passaggio presente perché imposto dal protocollo comunicativo richiesto dai generi. Al contrario, riconoscono alla lettura una parte essenziale nel costituirsi di un immaginario erotico – come dimostra, nel primo caso, Pich, citando alcune sequenze narrative, scelte a titolo esemplificativo nel *mare magnum* della trattatistica d'amore rinascimentale – , e nell'avvalorare o meno la tesi di ciascun dialogante, come afferma, nel secondo caso, Rizzarelli, rammentando la funzione maieutica del contraddittorio, destinata a declinare in epoca tridentina. Sulla pervasività del clima controriformistico insiste, nel capitolo 5, Fabrizio Biondi, presentando un'interessante fenomenologia letteraria del lettore barocco. Mettendo a confronto il prototipo del lettore passivo, che resta «indifeso nei confronti della selvaggia forza evocativa del testo» (p.122), con quello di un lettore adulto e creativo, che «si lascia felicemente fecondare dalle immagini mentali suscitate dalla lettura» (p.124), Biondi apre la strada alla definizione di quella nuova *readership* che solo la rivoluzione gutemberghiana avrebbe reso possibile.
È Ann Hallamore Caesar a descrivere nel capitolo successivo i mutamenti decisivi che la *Leserevolution* settecentesca determinò nella definizione di un rinnovato pubblico di lettori e lettrici e, consequenzialmente, nelle rappresentazioni di nuove pratiche di lettura. Riconoscendo al romanzo un ruolo essenziale in questo processo, l'autrice ricostruisce questo panorama a partire dal caso veneziano (già di per sé caratterizzato da una cultura teatrale e giornalistica estremamente vive) e da colui che ne fu il principale protagonista, Pietro Chiari. Al modello di un lettore statico e cristallizzato, quale quello costruito nella produzione romanzesca del Chiari, Giacomo Casanova contrappone nell'*Histoire de ma vie* una rappresentazione della lettura nelle sue plurime sfaccettature. Francesca Fedi, nel suo contributo, riconosce al celeberrimo seduttore veneziano il merito di aver declinato in chiave libertina una pratica che la precedente tradizione aveva principalmente finalizzato all'edificazione morale. «Il valore euristico della curiosità e dell'amore – anzi dell'amore come curiosità» (p. 177) portano Casanova ad insistere sulla natura mimetica del desiderio, che trova nel binomio empatia-identificazione, proprio del realismo ottocentesco, l'apice della sua teorizzazione. Sui rischi indotti dal contagio con l'immaginario, che fece del romanzo pre-modernista oggetto di ansie e preoccupazioni morali, offre un panorama generale ed esplicativo Olivia Santovetti nel penultimo capitolo del volume. Facendo assurgere la figura della lettrice non solo a dato storico dell'emergere di una nuova soggettività in campo culturale, ma anche a mezzo di metariflessione sul romanzo stesso, Santovetti riflette sulla distanza finzione-realtà che, divenuta incommensurabile con l'avvento del modernismo, determina la scomparsa del *cliché* della lettrice.

All'inetto novecentesco che ad essa si sostituisce, altrettanto incapace di conciliare prassi e pensiero, e vittima della medesima intossicazione letteraria, Cristina Savettieri dedica attenzione nel capitolo conclusivo della miscellanea. Riflettendo sulla decostruzione definitiva del patto autore-lettore che due scrittori fondamentali del modernismo italiano, Italo Svevo e Luigi Pirandello, mettono in scena nelle loro opere, la studiosa affronta la difficoltà che la narrativa dell'epoca ha saputo ben esprimere attraverso le rappresentazioni della lettura nell'«assegnare un ruolo, sociale e simbolico, alla letteratura» (p.20). Fornendo al lettore, sulla base di questa prima ricognizione, le coordinate di riferimento per muoversi nell'intricato mondo immaginario dedicato alla lettura da Dante al Modernismo, il volume si afferma nel presente panorama saggistico quale uno dei più proficui esempi di come sia ancora possibile interrogare i classici della letteratura, andando oltre la fruizione edonistica e l'immediatezza dell'impressione. Vedendo nella rappresentazione della lettura il mezzo per esprimere ansie e pulsioni perduranti della civiltà letteraria, il volume sfida ogni orizzonte di attesa, dando voce, attraverso un'originale prospettiva, decisamente feconda di senso e nuove suggestioni, a verità culturali e antropologiche, oggi non sottovalutate ma che attendono di essere più compiutamente analizzate.

Irene Pagliara

AA.VV.
Con testo a fronte. Poeti e testi del Novecento a confronto
Salento University Publishing
Quaderni del PeNs
Numero 1, 2018
ISBN: 978-88-8305-141-8
http://siba-ese.unisalento.it/index.php/qpens

Lavoro critico
Paolo Zublena, *Ermetici o no? Bo e Macrì traduttori di poesia spagnola Novecentesca (1938-1945)*
Patrizia Guida, *Tradurre Montale: la sfida anglo-americana alla (in)traducibilità della sua poesia*
Leo Luceri, *Traduzione e non traduzione nel Corriere spagnolo di Vittorio Bodini*
Irene Romera Pintor, *Leggere Consolo da due diverse ottiche: Casimiro e Parlagreco*
Riaprire gli archivi
Vittorio Bodini, Rafael Alberti, *Inediti e carte d'autore* (a cura di S. Giorgino)
Pens papers
Roberta Caiffa, *«Reinventavo / sillabe astruse»: Amelia Rosselli, la poesia al cubo*
Anna Chiara Strafella, *«Abiammo lasciato una Storia». Autobiografia e racconto in Vincenzo Rabito*
Simone Giorgio, *La lingua e la colpa. Il tempo materiale di Giorgio Vasta; «Non detto ma più esattamente indicibile»: intervista a Giorgio Vasta*

Una officina, uno spazio destinato a contenere il confronto e il lavoro critico intorno a momenti e figure della letteratura italiana del Novecento portato avanti dal Centro di ricerca PeNs- Poesia contemporanea e Nuove scritture, istituito presso il Dipartimento di Studi umanistici dell'Università del Salento. È questo l'intento che anima i «Quaderni del PeNs» diretti da Fabio Moliterni e pubblicati da Salento University Publishing, il cui primo numero raccoglie i contributi presentati nel corso del 2017 in un ciclo di seminari dal titolo *Con testo a fronte. Poeti e testi del Novecento a confronto*, che ha visto la partecipazione di docenti della stessa Università del Salento e di altre università europee, in linea con la chiave di lettura transnazionale e interdisciplinare della letteratura novecentesca proposta dal Centro.
Il volume presenta una struttura tripartita: la prima sezione contiene quattro saggi accomunati dall'indagine critica sull'apertura europea della cultura italiana del Novecento, percorsa da confronti e influenze di altre lingue e letterature, al di là della tradizionale mediazione francese, finalizzati alla necessità di rinnovare la scrittura letteraria, anche attraverso l'importante funzione svolta dall'opera di traduzione; la seconda sezione, a cura di Simone Giorgino, intitolata *Riaprire gli archivi*, prevede la pubblicazione di inediti, carte d'autore e documenti d'archivio, che in tal caso consistono in una lettera e una cartolina provenienti dal carteggio Bodini-Alberti, testimonianza del legame di amicizia tra i due poeti, risalente al periodo dell'esilio romano di Alberti; la terza sezione, infine, raccoglie tre saggi di giovani studiosi dell'Università del Salento, che sono stati già pubblicati sulla rivista online legata al Centro PeNs (www.centropens.eu).
La prima sezione dà il titolo al «Quaderno» e appare tutta incentrata su problematiche connesse all'attività di traduzione, dalle lingue straniere all'italiano e viceversa. Paolo Zublena, in *Ermetici o no? Bo e Macrì traduttori di poesia spagnola Novecentesca (1938-1945),* ripercorre le prime traduzioni della poesia spagnola novecentesca, realizzate da Carlo Bo e Oreste Macrì già a partire dagli anni Trenta e Quaranta, ricercando la presenza del codice ermetico, attraverso il confronto con quei tratti provenienti dalla raccolta ungarettiana *Sentimento del tempo*, individuati da Mengaldo come una sorta di grammatica dell'ermetismo. L'obiettivo dell'indagine proposta da Zublena è di

rispondere all'interrogativo sull'esistenza di una lingua da traduzione legata al codice ermetico in Italia negli anni Quaranta. In riferimento a ciò, l'autore ritiene che, se la Spagna è stata percepita come ermetica, lo è stata più da se stessa che per la mediazione dei traduttori, e che se è possibile rintracciare quello che viene definito uno stile da traduzione, esso rimonterebbe comunque ad anni più bassi di quelli dell'ermetismo fiorentino.
Il terzo saggio, *Traduzione e non traduzione nel Corriere spagnolo di Vittorio Bodini* di Leo Luceri, sottopone ad un'accurata analisi linguistica i *reportages* spagnoli, frutto della fertile e formativa permanenza spagnola di Bodini, pubblicati tra il 1947 e il 1954 e raccolti in un volume postumo, *Corriere spagnolo*, curato da Antonio Lucio Giannone nel 1987 e in una successiva edizione nel 2013. Il periodo spagnolo si rivela per lo scrittore leccese un'esperienza decisiva per la formazione e per la riscoperta della propria identità culturale, che passa proprio dall'osservazione della faccia più nascosta, profonda e spirituale della Spagna, resa nelle prose esaminate mediante un *corpus* lessicale a forte connotazione spagnola, con numerose parole e frasi a volte tradotte e altre volte lasciate nella forma originaria, in modo da trasmettere quanto più possibile l'anima spagnola.
Sempre dedicato ai rapporti con la Spagna e la cultura spagnola è il quarto studio, *Leggere Consolo da due diverse ottiche: Casimiro e Parlagreco* di Irene Romera Pintor, che evidenzia la ricchezza e la complessità dell'opera e della lingua di Vincenzo Consolo, che si presta a molteplici interpretazioni e arricchimenti da parte dei traduttori. Di questo dà prova l'autrice del saggio, che illustra il proprio lavoro di traduzione in spagnolo di *Lunaria* e *Filosofiana*, settimo racconto de *Le pietre di Pantalica*, di cui si ricrea la ricchezza espressiva attraverso l'uso di altre lingue della Spagna, come il galego, di una variante regionale e di espressioni familiari e colloquiali.
Alla relazione tra letteratura italiana e cultura anglo-americana fa invece riferimento il secondo saggio, *Tradurre Montale: la sfida anglo-americana alla (in)traducibilità della sua poesia* di Patrizia Guida, che, analizzando la teorizzazione montaliana, seppur disorganica e occasionale, sull'oggettiva difficoltà del tradurre, indaga in maniera approfondita sul rapporto tra Montale e la traduzione e in particolare sulle traduzioni anglo-americane delle sue poesie, tra cui quelle di Samuel Beckett e Robert Lowell, per citarne alcune. Montale, rifiutando il principio crociano dell'intraducibilità della poesia, riconosce il valore della traduzione come riscrittura e processo creativo, che produce cosa altra rispetto al testo originale, e proprio per questo dimostra un notevole interesse verso una traduzione sperimentale dei propri versi, in grado di assecondare lo spirito della poesia.
Ad accomunare i tre saggi contenuti nella sezione conclusiva, *Pens papers*, è ancora la riflessione sul linguaggio: quello interiormente apolide nella poesia di Amelia Rosselli, decostruito al punto da giungere all'implosione dall'interno e alla compromissione della capacità di rappresentazione univoca della realtà, come evidenziato da Roberta Caiffa; il linguaggio piegato alla rielaborazione del proprio vissuto individuale e di quello collettivo ai fini di una legittimazione di sé all'interno della comunità, in *Terra matta* di Vincenzo Rabito, oggetto della trattazione di Anna Chiara Strafella; il linguaggio, infine, come oggettivazione del conflitto che oppone i tre ragazzini brigatisti de *Il tempo materiale* di Giorgio Vasta a tutto ciò che li circonda, conflitto che trova il suo epilogo nell'impossibilità di ridurre il reale o il mondo non scritto alle parole, nel saggio di Simone Giorgio al quale segue un'intervista allo stesso Vasta.

Lucia Masetti

AA.VV.
Dizionario biblico della letteratura italiana
Diretto da Marco Ballarini, Responsabili scientifici e curatori: Pierantonio Frare, Giuseppe Frasso, Giuseppe Langella
Milano
IPL
2018
ISBN: 978-88-7836-475-2

Se la letteratura italiana fosse un pianeta, la Bibbia occuperebbe il posto che sulla Terra spetta all'acqua: è presente ovunque, in mille forme e quantità, e perfino nei territori più impensati scorre nascosta come un fiume carsico. Tuttavia fino a oggi mancava un atlante idrografico capace di registrare adeguatamente tale presenza capillare. Certo non mancano precedenti di rilievo. Su scala mondiale un riferimento imprescindibile resta *Il grande codice* di Northrop Frye (1986), recentemente ripubblicato da Vita e Pensiero (Milano 2018). Per quanto riguarda invece la letteratura italiana è inevitabile ricordare l'opera diretta da Pietro Gibellini, *La Bibbia nella letteratura italiana* (Morcelliana, 2009-2017, 6 voll.), che è però una rassegna di articoli monografici, di letture a campione; mentre il merito del presente *Dizionario biblico* è proprio quello di offrire una ricognizione sistematica dei rapporti fra autori italiani e codice biblico. Ciò lo distingue anche da altre iniziative sorte in contemporanea alla stesura del dizionario, come il volume di Sonia Gentili *Novecento scritturale. La letteratura italiana e la Bibbia* (Roma ,Carocci, 2016), di argomento più circoscritto e impostato per tematiche.
Diretti antecedenti del *Dizionario* si possono considerare i tre convegni promossi all'Università Cattolica del Sacro Cuore dal Centro di ricerca «Letteratura e cultura dell'Italia unita», specialmente il secondo, che analizza il fenomeno degli *Apocrifi moderni* (Atti a cura di Giuseppe Langella, Borgomanero, Giuliano Ladolfi Editore, 2013), ossia le riscritture letterarie dei Vangeli nel Novecento e oltre.
Tutti questi studi hanno posto le premesse per il varo di un progetto alla cui realizzazione hanno contribuito parecchie decine di specialisti, quasi sempre di rango universitario, italiani e stranieri. Diretto da mons. Marco Ballarini, nel frattempo nominato Prefetto della Veneranda Biblioteca Ambrosiana, e coordinato da tre italianisti dell'Università Cattolica del S. Cuore, Pierantonio Frare, Giuseppe Frasso e Giuseppe Langella, il monumentale *Dizionario* allinea in ordine alfabetico 270 lemmi, che coprono l'intero arco della letteratura italiana, dalle origini agli anni Duemila. Di norma, a ciascun autore è riservato uno spazio proporzionato alla sua importanza nel canone letterario. Alcuni autori sono inclusi all'interno di lemmi collettivi, dedicati a gruppi o correnti letterarie di particolare rilievo: dal *Dolce stil novo* alla *Scapigliatura*, dall'*Arcadia* al *Romanzo industriale*. Una rete di rimandi interni permette di rintracciare facilmente i singoli nomi, e la consultazione è agevolata anche dalla veste grafica, che unisce efficacia ed eleganza.
Un'altra particolarità strutturale è l'ampio spazio dato alla letteratura moderna e contemporanea. Ciò si deve solo in parte alla vicinanza temporale e alla crescita abbastanza esponenziale della famiglia letteraria: ha concorso in maniera significativa all'affollamento di voci, specie novecentesche, il sorprendente confrontarsi col codice biblico, in un corpo a corpo talvolta perfino drammatico, da parte di scrittori e poeti che il secolo della crisi ha disposto a una inquieta ricerca di senso in tutte le direzioni. Su questo sfondo diventa perciò oltremodo interessante una disamina dei modi peculiari in cui il «grande codice» è stato di volta in volta riletto e rielaborato.
A uno sguardo più analitico il *Dizionario* si rivela poi un utilissimo strumento per chiunque desideri approfondire da questa prospettiva un autore particolare. Peraltro, a parte il suo indubbio valore scientifico, esso merita un complimento che raramente si ha occasione di rivolgere a opere di tal

genere: è piacevole da leggere. L'esigenza di sintesi ha impedito ai compilatori di limitarsi a sciorinare un arido elenco di luoghi biblici, spesso insoddisfacente per l'abbondanza e la complessità del materiale. Le voci tendono piuttosto a delinearsi in gran parte come micro-saggi, che inquadrano i rapporti con la Bibbia all'interno della vicenda umana e poetica di ciascun autore. In effetti, benché la Bibbia rappresenti anche un fertile serbatoio di linguaggi, stili e immagini, i richiami a essa oltrepassano inevitabilmente il piano formale per aprire un confronto di tipo esistenziale ed etico. Il *Dizionario* ci immette così nei percorsi di vita dei diversi autori, spesso tortuosi e sempre affascinanti. Del resto appare chiaro, anche solo scorrendo il *Dizionario* a volo d'uccello, che la Bibbia è stata continuamente riplasmata nella concretezza della storia: perciò le fonti scritturali necessitano di essere inquadrate nel contesto esperienziale e storico cui appartengono.

Già la *Commedia*, per fare l'esempio più eclatante, si propone come *imitatio Bibliae*, secondo la celebre espressione di Gianfranco Contini. Dante trova nella Bibbia non solo la chiave interpretativa necessaria per capire la realtà materiale e sociale, ma anche l'esempio perfetto della funzione che deve rivestire l'opera letteraria. Similmente per molti autori delle origini, da Jacopone a Petrarca, le vicende bibliche diventano uno specchio per comprendere se stessi, passando dal piano storico a quello autobiografico. Anche nella contemporaneità la Bibbia non cessa di intrecciarsi con l'esperienza degli autori, anche se costituisce sempre meno il fulcro di una cultura codificata e condivisa tra lettori e pubblico. Richiamarsi alla Bibbia diventa dunque una scelta meno scontata, che spesso passa attraverso una profonda e originale rielaborazione. Si ha così una nuova fioritura di apocrifi, intesi come riletture personali e attualizzanti della Bibbia; in primo luogo (ma non soltanto) quegli *Apocrifi moderni* cui è dedicato appunto un lemma del *Dizionario*.

Più in particolare la rilettura della Bibbia è stata compiuta in due prospettive antitetiche: assumendola come punto di riferimento positivo, oppure reinterpretandola in senso parodico e polemico. Tale bipartizione emerge chiaramente nelle pagine dedicate agli autori più antichi, dove però la seconda tendenza è nettamente minoritaria, benché annoveri rappresentanti d'eccezione come Luigi Pulci, Giordano Bruno e in parte Ariosto. Più ci avviciniamo alla contemporaneità, più i confini tra le due scelte diventano labili, in quanto la frontiera stessa tra credenza e non credenza si fa più sfumata. Basti pensare alla «patoteologia» caproniana o alla religiosità paradossale di Bufalino, per il quale Dio è «l'ossimoro degli ossimori». Conseguentemente le citazioni bibliche compaiono sempre più spesso non come un possesso pacifico, bensì come parte di un processo di ricerca che oscilla tra ammirazione e parodia, fascino e rifiuto; e ciò vale tanto per i credenti quanto per i non credenti. Così la Bibbia entra nella dialettica forma-vita e nel «dubbio metodico» propugnati da Pirandello, dialoga con la disperazione di un Ungaretti in lutto, o di un Rebora tormentato dalla malattia; accompagna l'insoddisfazione di Leopardi e Montale nei confronti della finitezza umana, e porta nella poesia di Sereni una «brezza leggera» di speranza.

Una seconda bipartizione, interna ai rimandi biblici, è poi quella fra Antico e Nuovo Testamento. Anche in questo caso la letteratura moderna mostra un andamento peculiare, come sottolineano i curatori nella *Prefazione*. Nel corso dell'Ottocento, i moti risorgimentali si accompagnano a una forte ripresa dell'Antico Testamento: Dio è anzitutto il Signore degli eserciti e il protettore dei patrioti, celebrato tanto dalla lirica risorgimentale quanto dalla memorialistica post-risorgimentale (ciascuna delle quali è trattata in un lemma collettivo). Con il volgere del secolo, però, il fulcro si sposta sul Nuovo Testamento e acquistano enfasi le tematiche della misericordia, del riscatto degli umili, della sofferenza redentrice. Se già *I promessi sposi* sono quasi una traduzione letteraria del Magnificat, questa tendenza diventa dominante in pieno Novecento, in autori che risentono dei cambiamenti in corso, culminati nel Concilio Vaticano II. Si pensi alla poesia di Caproni *Mancato acquisto*, che registra il passaggio da un cristianesimo di stampo prescrittivo a una religiosità più libera ma al contempo più responsabilizzante. Anche nel *Canzoniere* di Saba prevalgono inizialmente sofferenza e sensi di colpa, connessi a un peccato originale che è insieme storico e biografico; ma a essi gradualmente si affianca un ideale di amore e perdono, riassunto nel simbolo della croce.

La figura del *Christus patiens* ha un ruolo importante in molta parte della produzione letteraria moderna: i contemporanei vedono riflessi nel crocifisso i propri tormenti, mescolati talvolta a una promessa di redenzione. Già Foscolo fa di Jacopo Ortis una *figura Christi*. Lo stesso discorso vale per il Gadda della *Cognizione del dolore* o per il tardo D'Annunzio, che proietta l'icona di Cristo sui soldati pronti a sacrificarsi per la patria. Cristo si propone, anche in contesto laico, come archetipo irrinunciabile del dolore, e in particolare del dolore innocente. Una funzione che spesso condivide con Giobbe, anch'esso assai presente nella letteratura moderna: sia in autori atei come Leopardi, sia religiosi come De Marchi o Turoldo. Il caso forse più emblematico è quello di Primo Levi che, come gli altri interpreti della letteratura concentrazionaria, ha vissuto il dolore di Giobbe sulla propria pelle. D'altro canto Cristo rappresenta anche un modello etico-esistenziale, un simbolo di dignità e pienezza umana. Questo non solo in Luzi e in altri autori cristiani, ma anche in scrittori quali Pasolini o Pirandello: per loro Cristo è il «supremo paradossista», capace di infrangere le catene del conformismo sociale per affermare la verità.
Un altro *topos* diffusissimo sopravvive invece dall'Antico Testamento: è il richiamo a un Eden perduto, che può assumere una connotazione preindustriale come in Pasolini, o un accento più intellettualisticamente fiabesco come nel *Barone rampante* di Calvino. E insieme all'Eden compare spesso il polo opposto, l'Apocalisse, verso cui le molte problematiche della modernità – dall'industrializzazione sfrenata all'atomica – sembrano trascinare quasi inesorabilmente. Non sorprende che, in autori come Buzzati o lo stesso Calvino, il tema della fine del mondo sia ben presente. D'altra parte spesso l'unica speranza di salvezza sembra risiedere proprio in un recupero (religioso o secolarizzato) della morale evangelica. Accade così che autori diversissimi tra loro, come Betocchi e Pavese, convergano verso una medesima esortazione: l'amore per il prossimo, la pratica della carità e della pazienza. Perché, come nota Pascoli, la carità può sopravvivere, e anzi deve farlo, anche laddove fede e speranza vengono meno. Quest'impostazione può assumere anche una connotazione sociale, mischiandosi alle istanze socio-politiche diffuse specialmente nella seconda metà del Novecento. I rimandi biblici vanno così a nutrire quell'ideale di riscatto e rivalutazione degli umili che anima le opere di Testori o Dario Fo.
Anche da questa breve disamina è facile intuire la ricchezza e l'ampiezza di spunti che il *Dizionario biblico* può offrire. Tanto che, come accade per ogni atlante ben fatto, basta sfogliarlo perché nasca la curiosità di visitare in prima persona molti dei luoghi così accuratamente mappati.

Domenico Fadda

AA.VV.
Echoing Voices in Italian Literature - Tradition and Translation in the 20th Century
A cura di Teresa Franco e Cecilia Piantanida
Cambridge
Cambridge Scholars Publishing
2018
ISBN (10): 1-5275-0590-1
ISBN (13): 978-1-5275-0590-2

Teresa Franco - Cecilia Piantanida, *Introduction*
Part I: Forms of Classical Tradition
Carlo Caruso, *Classical, Barbarian, Ancient, Archaic: The Changing Perception of the Ancient Past in Twentieth-Century Italy*
Giovanna Caltagirone, *La Metamorfosi dell'Eroe Mitico in Macchina da Guerra in Alcuni Racconti di Alberto Savinio*
Dusica Todorović, *Pirandello e il Mondo Classico*
Concetta Longobardi, *La Lettura Fascista dell'Ultimo Orazio Lirico*
Martina Treu, *Classics the "Italian Way:" A Long-Standing Paradox*
Martina Piperno, *Myth and Classical Antiquity in Carlo Levi's Cristo Si è Fermato a Eboli*
Laura Vallortigara, *L'*ammotorato viandante*: Il Mito di Enea nella Poesia di Giorgio Caproni*
Fabio Camilletti, *Italians and the Irrational*
Part II: Forms of Literary Translation
Alessandro Giammei, *Macbeth as Mussolini in Saba's Secret Shakespeare*
Federico Donatiello, *Salvatore Quasimodo Traduttore di Tudor Arghezi*
Chiara Trebaiocchi, *Plauto (in) Volgare. Il Miles Gloriosus di Pier Paolo Pasolini*
Mattia Coppo, *Sulla Traduzione in Sereni*
Maria Belova, *Giovanni Raboni as a Translator of Baudelaire: "un compito infinito"*
Sara Cerneaz, *L'*onegin *di Giovanni Giudici: Trame Poetiche di un* Amor de Lonh
Laura Organte, *Luzi, Giudici and Fenoglio as Translators of Coleridge*
Marta Arnaldi, *"Un'altra volta, fuori di me." Anthologisation and English Translation of Saba, Ungaretti and Montale in the Sixties and Nowadays*

Come suggerisce il titolo del volume che li raccoglie, i sedici saggi di *Echoing Voices in Italian Literature - Tradition and Translation in the 20th Century* rientrano in quel filone di studi che, sebbene sia appena ai suoi albori, comincia a produrre dati interessanti e prospettive inedite su quanto la tradizione classica (da Omero a Dante, passando per la latinità) e la traduzione abbiano influito sulla letteratura italiana del Novecento.
Il libro è diviso in due sezioni uguali (otto saggi per parte) e tratta numerosi autori. La prima, dedicata alle varie modalità con cui la cultura del mondo classico è penetrata negli scrittori del XX secolo, si apre con il saggio di Carlo Caruso *Classical, Barbarian, Ancient, Archaic: The Changing Perception of the Ancient Past in Twentieth-Century Italy*. Prendendo in esame il periodo che va dagli anni Settanta dell'Ottocento agli anni Trenta del secolo seguente, Caruso esplora il mutevole rapporto che la cultura italiana ebbe col mondo greco-romano. Si tratta di un'indagine svolta su vari livelli, come quelli relativi alla produzione letteraria (dalle *Odi barbare* di Carducci a *La città morta* di d'Annunzio) e alla percezione che se ne ebbe; quello dell'istruzione, prendendo in considerazione, ad esempio, le antologie scolastiche curate da Pascoli; fino ad arrivare alle mistificazioni degli autori latini sotto il fascismo. Segue *La Metamorfosi dell'Eroe Mitico in*

Macchina da Guerra in Alcuni Racconti di Alberto Savinio di Giovanna Caltagirone, che svolge un'analisi dedicata ad alcuni racconti dello scrittore italo-greco: *Achille innamorato misto con l''Evergeta'* e *Vendetta postuma*, contenuti nelle raccolte *Achille innamorato (Gradus ad Parnassum)* e *Casa «La Vita»*. Una fitta serie di concordanze mostra come l'influenza della classicità sia riscontrabile non solo nell'epica omerica, da cui provengono Achille e Agamennone («il mito narrato da Omero trova un esito nella metamorfosi dei due eroi in macchina da guerra», p. 30), ma finanche nella *Commedia* dantesca che, «a diversi livelli, di metodo e di invenzione poetica, si frappone tra l'Achille di Omero e quello di Savinio» (p. 34), e influisce su quest'ultimo soprattutto per via della prima cantica (specialmente *Inf*. XXXI). *Pirandello e il Mondo Classico*, di Dusica Todorović, è focalizzato su alcuni espedienti tecnici, afferenti alla classicità, riscontrabili nelle opere dello scrittore siciliano. Dopo aver preso in esame il concetto di 'ironia intertestuale' formulato da Umberto Eco, l'autrice ne individua alcuni esempi nell'opera pirandelliana: si veda il caso del Virgilio bucolico nella novella *Il fumo* del 1904. Quindi si passa a una disamina sull'influenza della satira menippea, facendo riferimento allo strumentario critico di Bachtin, e di alcuni classici greci (Esopo e Aristofane tra gli altri). Si torna alla latinità con *La Lettura Fascista dell'Ultimo Orazio Lirico* di Concetta Longobardi, in cui viene considerato il fenomeno per il quale l'Italia fascista «trovava nella ripresa dei motivi classici […] non solo la possibilità di un ordine […] ma parimenti un sostrato ideologico culturale del quale era di fatto carente» (p. 84). Un fenomeno che, tra le altre cose, portò gli intellettuali del tempo a inquadrare la lirica del venosino in una prospettiva astorica (esemplare la rassegna di motti a p. 89). Dopo il saggio di Martina Treu *Classics the "Italian Way:" A Long-Standing Paradox*, dedicato alla scena teatrale del Novecento italiano e in particolare al teatro di Siracusa (fino a toccarne le sorti nella contemporaneità), ritroviamo ancora una volta il mito nella trattazione di Martina Piperno: *Myth and Classical Antiquity in Carlo Levi's Cristo Si è Fermato a Eboli*. Lo scritto mostra come la mitologia sia penetrata nell'opera di Levi grazie alla mediazione della *Scienza nuova* di Vico (passando prima attraverso *Paura della libertà*), lasciando traccia in diversi echi dell'*Eneide*. Il cui protagonista è presente nel primo dei due saggi che chiudono questa sezione dell'opera: *L'*ammotorato viandante*: Il Mito di Enea nella Poesia di Giorgio Caproni* di Laura Vallortigara e *Italians and the irrational* di Fabio Camilletti. Nel saggio di Vallortigara si dimostra come la figura di Enea sia stata fondamentale per l'opera di Giorgio Caproni. Il poeta livornese, che entrò primamente in contatto con l'eroe virgiliano grazie a un complesso scultoreo a Genova, lo riconobbe come un emblema della sua concezione del mondo («l'accettazione della temporalità, nella duplice direzione del passato e del futuro, ugualmente dolorosi per l'eroe, trasforma il pius Enea in una figura carica di antinomie insolubili e contraddittorie pulsioni» p. 141), facendo propria la «solitudine di Enea, elemento ricorrente che accomuna prosa e versi e vera e propria ossatura semantica della riscrittura caproniana» (p. 147). Il saggio di Camilletti, prendendo le mosse dagli scritti di Dodds, De Martino e Pavese, va invece a sondare la considerazione che nel secondo dopoguerra si ebbe dell'irrazionale, in particolare nel mondo accademico.

La seconda parte della raccolta, come si diceva, è dedicata alla traduzione. Dopo *Macbeth as Mussolini in Saba's Secret Shakespeare* di Alessandro Giammei («He convincingly argues that *Macbeth* offered a psychological and political paradigm through which Saba would read the rise and fall of Fascism»: si cita dall'introduzione a p. XVI), si passa a *Salvatore Quasimodo Traduttore di Tudor Arghezi* di Federico Donatiello. Il saggio, analizzando una «traduzione d'autore non influenzata da preoccupazioni filologiche» (p. 202), considera ingiustificate le critiche mosse a suo tempo nei confronti della traduzione di Quasimodo, che puntava non al rigore della letteralità «bensì ad una resa in una veste poetica autonoma e artisticamente valida» (p. 208). Questioni analoghe vengono affrontate da Chiara Trebaiocchi, autrice di *Plauto (in) Volgare. Il Miles Gloriosus di Pier Paolo Pasolini*, in cui vengono scandagliate le proprietà linguistiche de *Il vantone* (1963), e da Mattia Coppo con *Sulla Traduzione in Sereni.* Maria Belova, con *Giovanni Raboni as a Translator of Baudelaire: "un compito infinito"*, esamina il reiterato lavoro di revisione cui Raboni si sottomise nel rendere in italiano *Les Fleurs du mal*. Ancora due autori stranieri con i saggi Sara

Cerneaz (*L'*Onegin *di Giovanni Giudici: Trame Poetiche di un* Amor de Lonh) e Laura Organte (*Luzi, Giudici and Fenoglio as Translators of Coleridge*), il primo dei quali è dedicato a un quarantennale lavoro di traduzione che «si staglia per i grandi riflessi sulla produzione in proprio di Giudici e per l'eco di grandi dibattiti che generò» (p. 263). Il secondo, estendendosi ad altri due traduttori, è dedicato a *The Rime of the Ancient Mariner*. Chiude il volume lo scritto di Marta Arnaldi *"Un'altra volta, fuori di me." Anthologisation and English Translation of Saba, Ungaretti and Montale in the Sixties and Nowadays*, che analizza tre antologie poetiche (*Contemporary Italian Poetry: An Anthology*, *The Faber Book of 20th - Century Italian Poems*, *The FSG Book of Twentieth Century Italian Poetry: An Anthology*) per mettere in luce «one of the various forms through which contemporary Italian poetry has been exported, translated and canonised in English» (p. 301).

Monica Lanzillotta

Giorgio Bassani, scrittore europeo
A cura di Thea Rimini
«Leia», vol. 43, 2018
Bern-Berlin-Bruxelles-New York-Oxford-Warszawa-Wien
Peter Lang
ISBN: 978-3-0343-3364-1

In occasione del centenario della nascita di Bassani, l'Istituto Italiano di Cultura di Bruxelles, in collaborazione con il Laboratorio di Ricerca LASLAR dell'Università di Caen-Normandia e con la Fondazione Giorgio Bassani di Ferrara, ha organizzato, l'8 e il 9 dicembre 2016, il convegno *Giorgio Bassani, scrittore europeo*, i cui atti sono stati editi nel volume omonimo curato da Thea Rimini e pubblicato, nel 2018, come numero monografico della rivista «Leia», edita da Peter Lang. Il volume si apre con due scritti introduttivi, la *Prefazione* di Paola Bassani e *La dimensione europea di Giorgio Bassani* di Thea Rimini, che ripercorrono gli obiettivi del convegno e gli snodi principali dei saggi che compongono il volume. I saggi sono stati organizzati in cinque sezioni, corredate da un'appendice, costituita da un articolo di Giorgio Bassani, intitolato *Dalla poesia pura all'assenza di poesia*.
La prima sezione di *Giorgio Bassani, scrittore europeo* è intitolata *Tra modernismo e decadentismo* ed è costituita dai saggi di Massimiliano Tortora e Cristina Terrile, che indagano i rapporti di Bassani con le correnti letterarie dei decenni precedenti. Tortora, in *Bassani e il modernismo europeo. Tra eredità e rifiuto*, pp. 17-29, si sofferma sulla ricezione critica dell'opera di Bassani e sul dibattito intorno al modernismo, in relazione al quale l'opera dello scrittore è stata qualificata come attardata dai critici degli anni Sessanta/Settanta. Lo studioso misura le adesioni e le resistenze di Bassani rispetto al modello modernista (costituito innanzitutto da Joyce, Proust, Kafka e Svevo), analizzando *Il giardino dei Finzi-Contini* e alcuni racconti in relazione a quattro aspetti: l'interesse per il quotidiano; l'attenzione alla vita psichica; la funzione del narratore non onnisciente; la struttura del romanzo. Per Tortora «Bassani non può essere definito specificatamente un *tardo* o *neomodernista*; ma nella sua opera si rintracciano comunque *persistenze moderniste* […], che dimostrano come l'esperienza primonovecentesca sia stata pienamente assorbita e meditata; dimostrano anzi quanto Bassani sia scrittore del suo tempo, successivo appunto alla grande stagione del modernismo europeo» (p. 29). Terrile, in *Bassani e il decadentismo europeo: l'esigenza di storicizzare le proprie "furie"*, pp. 31-47, indaga il rapporto dello scrittore ferrarese con il decadentismo europeo, in particolare con Mann, Proust e Joyce, rapporto che passa dalla mediazione della lezione di Croce, che è per lo scrittore un maestro. Bassani dichiara in un'intervista citata dalla studiosa: «non possiamo non essere decadenti; ormai, il decadentismo è consustanziale in noi, solo che bisogna uscirne e si può uscirne soltanto attraverso la comprensione, il capire fino in fondo, lo storicizzare fino in fondo le proprie "furie"» (p. 31). Lo scrittore riconosce dunque la validità dei temi del decadentismo, ma «rivendica l'impegno critico del postero che vuole andare oltre» (p. 32).
La seconda sezione, *Intertestualità e assonanze*, è costituita dai saggi di Laurent Béghin, Filippo Grendene e Thea Rimini. Béghin, in *Riflessi stendhaliani nell'opera di Giorgio Bassani*, pp. 51-65, dopo aver rilevato che la citazione, nelle opere di Bassani, ricopre fondamentalmente due funzioni, una di tipo storico-sociologico e l'altra di tipo metaforico, indaga la presenza di echi stendhaliani nel *Giardino dei Finzi-Contini*, sottolineando che lo scrittore va a costituire «un tassello, seppur modesto, di quel mosaico stendhaliano italiano novecentesco» (p. 65) che raggruppa non solo scrittori nati tra la fine dell'Ottocento e i primi anni venti del Novecento, ma anche critici come Pietro Paolo Trompeo e Luigi Foscolo Benedetto. Grendene, in *La funzione narrativa dell'intertestualità nel* Romanzo di Ferrara, pp. 67-80, si sofferma sui numerosi riferimenti intertestuali, impliciti ed espliciti, alla letteratura europea e nordamericana presenti nella narrativa di Bassani per rilevare che hanno sia una funzione orientativa, influiscono cioè sull'orizzonte di attesa del lettore, sia una funzione narrativa, entrano cioè a pieno titolo nelle strategie narrative di Bassani (servono ad approfondire un carattere, vengono collocati in passaggi narrativamente strategici, ecc.). Per il critico le citazioni concorrono «a costruire un legame – a disegnare una verticalità simbolica – fra una referenzialità minima, legata al cronotopo bassaniano, alla Ferrara fra ultimi anni Trenta e primi Quaranta, e un senso che ne oltrepassa lo spazio e, almeno in parte, anche il tempo», per cui i personaggi «abitano contemporaneamente lo spazio provinciale del reale e lo spazio europeo della letteratura» (p. 79). Rimini, in

Assonanze europee nel primo Bassani, pp. 81-101, scandaglia un *corpus* poco studiato, cioè i racconti dell'esordio narrativo, pubblicati da Bassani negli anni Trenta sul «Corriere Padano» e su «Termini», raccolti in volume da Piero Pieri nel 2014, dimostrando, in un ottica interdiscorsiva, come questi racconti rivelino «uno scrittore già consapevole dei propri mezzi espressivi» (p. 101): la prosa liricizzante, la rappresentazione del paesaggio e il bestiario mostrano i debiti contratti non solo con la letteratura europea, in particolare con Eliot, Joyce, Poe e la poesia simbolista francese (da Baudelaire a Rimbaud), ma anche con la pittura (specie con l'espressionismo pittorico, da Ensor a Munch), e la studiosa sottolinea, per quanto riguarda la pittura, la centralità della lezione di Longhi, che è per Bassani non solo un maestro, ma anche il «primo lettore ed estimatore» (p. 93) di questi racconti dell'esordio.
La terza sezione, *Bassani traduttore in versi e in prosa*, è costituita dai saggi di Martin Rueff e Vincent D'Orlando. Rueff, in *Elans d'amour et élancements du cœur. Une étude sur l'idéal traductif de Giorgio Bassani*, pp. 105-161, partendo dalla raccolta di saggi critici intitolata *Di là dal cuore*, pubblicata nel 1984, e dall'assunto che Bassani affida alla poesia la «vérité de l'identité du moi» (p. 114) e «la vérité de l'histoire» (p. 117), si sofferma a valutare le sue idee sul tradurre e le traduzioni di alcuni testi di Toulet, Char e Stevenson raccolte nel volume *In rima e senza*, traduzioni che alimentano la «poétique des élancements du cœur» (p. 112), che informa l'universo poetico di Bassani. I poeti tradotti sono poeti della verità, i loro versi rappresentano, come nel caso di Toulet, «les "élancements du cœur" d'un merveilleux versificateur, capable d'exprimer […] l'attachement et l'arrachement, aux êtres, aux choses, aux heures» (p. 147). D'Orlando, in *Un exemple de francophilie littéraire: traduction de Furetière et réappropriation du* Roman bourgeois *(de Ferrare?) par Giorgio Bassani*, pp. 163-193, valuta i rapporti di Bassani con la lingua e la cultura francese, sul piano teorico (le riflessioni dello scrittore sulla traduzione) e pratico (la traduzione di *Le Roman bourgeois* di Furetière), tenendo presenti le categorie di *sourcier* e *cibliste* coniate da Ladmiral. Nel tradurre *Le Roman bourgeois* di Furetière per Bompiani nel 1951, Bassani è «principalement cibliste, soucieux d'une retranscription du texte de Furetière qui ne soit pas seulement littérale mais s'attache aussi à la transmission de la vision d'une société et à la restitution de la critique qu'en propose l'écrivain français» (p. 167).
L'orientamento *cibliste* è determinato, per lo studioso, da due ragioni: gli obiettivi divulgativi che sorreggono *Romanzi francesi dei secoli XVII e XVIII*, il progetto editoriale in cui s'inserisce la traduzione di Bassani ideato da Michele Rago per fornire una panoramica del romanzo francese dal Seicento all'Ottocento a lettori non specialisti, progetto che D'Orlando attraversa dettagliatamente; e il fatto che Bassani non è un traduttore professionista, ma uno scrittore-traduttore agli esordi, per cui privilegia il testo d'arrivo, sicché la traduzione di *Le Roman bourgeois* si configura come «exercice translinguistique et transculturel» e «une pratique d'écriture, un exercice de style» (p. 168).
La quarta sezione, *La fortuna editoriale delle opere di Bassani*, è costituita dal saggio di Domenico Scarpa intitolato *Paperback writer*, alle pp. 197-224, dove lo studioso ripercorre la storia della fortuna delle opere di Bassani dal 1940, quando giovanissimo pubblicò, a proprie spese, la raccolta di racconti *Una città di pianura* con lo pseudonimo di Giacomo Marchi, fino alla versione definitiva del *Romanzo di Ferrara* (1980). Attraversando le tappe che trasformano i libri dello scrittore in *paperback writer*, in romanzi da leggere in treno, Scarpa rileva che sin dagli esordi Bassani agisce secondo due diverse strategie editoriali: pubblica in riviste raffinate o in edizioni in numero ridotto di copie per un pubblico elitario; pubblica o ripubblica i medesimi testi in edizioni popolari. La conversione dei suoi libri in *paperback* comincia negli anni Sessanta, quando lo scrittore passa dall'editore Einaudi a Mondadori, e gli Omnibus Mondadori, sottolinea il critico, costituiscono un'assoluta novità merceologica ed estetica nel panorama editoriale italiano.
La quinta sezione, *Un testo ritrovato,* è costituita dal saggio di Gaia Litrico, *Poesie e poesia pura: un episodio di critica bassaniana*, pp. 227-235, che precede l'articolo di Bassani, intitolato *Dalla poesia pura all'assenza di poesia*, pp. 237-239, pubblicato il 19 luglio 1947 sulle pagine del «Popolo» e mai più ripubblicato. Come osserva Litrico, l'articolo di Bassani si inserisce nella *querelle* sulla poesia pura, scaturita dalla recensione di Francesco Briatico al *Diario di Algeria* di Vittorio Sereni (nella terza pagina del «Popolo» il 19 giugno 1947) e alimentata dagli articoli di Angelo Romanò e Beniamino Joppolo, comparsi nel medesimo quotidiano. Il testo di Bassani, che chiude il dibattito, è rilevante perché si colloca agli esordi della sua carriera letteraria e permette di comprendere meglio la sua concezione della poesia, poesia che è sotto il magistero crociano. Perciò lo scrittore prende le distanze dalla poesia simbolista, che è stata decisiva per la sua formazione.
Saggi e appendice del volume, che ho brevemente ripercorso, contribuiscono in maniera rilevante ad attestare come la letteratura e l'arte europea siano stati fondamentali tanto nella formazione, quanto nella maturazione delle opere narrative, poetiche e saggistiche di Bassani, sin dagli anni giovanili.

Elena Vetere

AA.VV.
Guida ai narratori italiani del fantastico. Scrittori di fantascienza e horror made in Italy
A cura di Walter Catalano, Gian Filippo Pizzo, Andrea Vaccaro
Bologna
Odoya
2018
ISBN: 978-88-62-88-223-1

La *Guida ai narratori italiani del fantastico. Scrittori di fantascienza e horror made in Italy*, volume curato da Walter Catalano, Gian Filippo Pizzo e Andrea Vaccaro, si propone di presentare al lettore gli autori italiani che, in un arco temporale che sin dalle origini della nostra letteratura giunge fino al presente, si siano dedicati alla produzione narrativa riconducibile alla sfera del fantastico. L'intento dei curatori chiaramente non è quello di fornire una rappresentazione particolare di un dato momento letterario e di una data declinazione del fantastico stesso, bensì di creare una finestra aperta su tutto il panorama italiano fornendo al contempo diversi punti di vista sul genere. Il volume, che si inserisce in una collana dedicata alla narrativa di genere in una prospettiva internazionale – ad esempio *Guida alla letteratura di fantascienza* , a cura di Carlo Bordoni (2013), *Guida alla letteratura horror* di Walter Catalano, Gian Filippo Pizzo, Roberto Chiavini e Michele Tetro (2014), *Guida alla letteratura fantasy*, a cura di Claudio Asciuti (2015) –, si differenzia nettamente da altri lavori di simile spirito compilativo, in quanto si propone di evitare una netta separazione tra autori canonici e autori meno conosciuti.
La *Guida* offre indistintamente disamine su produzioni letterarie note e meno note, e il lettore potrà imbattersi, scorrendo tra le schede, tanto in scrittori di fama quali Dino Buzzati e Stefano Benni, quanto in autori meno conosciuti quali Giovanni Magherini-Graziani e Gilda Musa. L'intento di fornire una visuale obiettiva e completa è senz'altro un merito che va riconosciuto ai curatori; tuttavia bisogna puntualizzare che la *Guida ai narratori italiani del fantastico* include solo quegli autori che, sia tra i classici che tra i moderni, abbiano dimostrato negli anni una certa continuità nella produttività e nelle pubblicazioni.
L'opera è di spiccata impostazione enciclopedico-divulgativa. È strutturata in un ordine alfabetico di voci, redatte perlopiù dai curatori stessi ma anche da altri collaboratori, e ogni voce è incentrata su un singolo autore o autrice italiano che si sia cimentato nel campo del fantastico; oltre ad una disamina critica, più o meno esauriente in base al caso, per ogni voce vengono fornite bibliografie esaustive che comprendono l'interezza delle pubblicazioni in Italia di quello specifico scrittore, insieme ad un apparato fotografico. Le schede autoriali sono affiancate da brevi sezioni di approfondimento riguardanti correnti letterarie o particolari vicende editoriali. Il lettore si trova dinanzi ad un lavoro che tenta di abbracciare l'interezza del rapporto tra letteratura italiana e fantastico, ripercorrendo le orme di autori vicini a filoni diversi, dalla Scapigliatura al Futurismo, dalla fantascienza al più recente *new weird*.
Tra le schede di approfondimento si distingue quella dedicata al «Premio Italia» (p. 99), redatta da Gian Filippo Pizzo, in cui viene dato rilievo ad un premio che dal 1975 vuole conferire un riconoscimento ad illustratori, critici, autori italiani dedicatisi alla fantascienza ed al *fantasy*. Altrettanto interessante è la scheda sull'ucronia (p. 252), di Walter Catalano e Gian Filippo Pizzo, che, valorizzando questa etichetta, intende analizzare specificamente un sottogenere della fantascienza. Per alcuni spunti di prospettiva storica, poi, va segnalata la scheda *Protofantascienza* (p.273) di Gian Filippo Pizzo, che si propone di illustrare come opere già scritte dopo le grandi guerre della seconda metà dell'Ottocento e la prima guerra mondiale si cimentassero nell'immaginare il mondo del futuro, ipotizzando il progredire della scienza e della tecnologia. La scheda *Urban Fantasy nel nuovo millennio* (p.318), di Emanuele Manco e Andrea Vaccaro, è

invece dedicata alla strada percorsa dal *fantasy* italiano e fornisce utili suggestioni riguardanti le dinamiche editoriali italiane nella narrativa di genere, mostrando come fino al 2004 pochi autori siano riusciti a distinguersi con pubblicazioni presso grandi case editrici. Il 2004 è effettivamente, in tal senso, un anno di svolta caratterizzato dal successo di pubblico di *Nihal della terra del vento* (pubblicato per i tipi di Mondadori) di Licia Troisi. Il romanzo in questione, proprio in seguito al plauso del pubblico, avrebbe convinto molti editori italiani che fino ad allora si erano dimostrati restii a dare maggiore spazio ad una forma letteraria evidentemente troppo trascurata.
Come si vede, il volume di Catalano, Pizzo e Vaccaro non vuole rappresentare soltanto un punto di riferimento per gli appassionati del genere o per i neofiti che vogliano avere sempre a portata di mano una guida pronta all'uso; tutta l'opera è pensata e disegnata in vista di un obbiettivo di più ampio respiro, consistente nel fornire spunti di discussione su quel concetto poliedrico e sfuggente che è il fantastico, non soffermandosi soltanto sulle rappresentazioni più tradizionali del genere ma, anzi, intendendo correlare queste ultime con declinazioni più all'avanguardia o più contemporanee, come, ad esempio, accade per il *new weird*. In questo senso la *Guida ai narratori italiani del fantastico* finisce inevitabilmente con l'inserirsi nel dibattito sull'esistenza e la consistenza di un canone del fantastico in Italia, muovendosi nel senso di un'operazione di inclusione – piuttosto che di esclusione – che inevitabilmente spinge a riflettere sui confini del genere e sulla mutevolezza della stessa idea di canone.
Complessivamente il volume, esauriente e ben riuscito, risulta utile soprattutto a coloro che, interessati alla letteratura fantastica, vogliano fruire di una disamina della produzione italiana senza fermarsi ai nomi più noti e riconosciuti, godendo della possibilità di approfondire temi, scrittori e titoli secondo un punto di visa ampio che non risulta mai superficiale o generico. Naturalmente, trattandosi di un'opera, come si è già detto, di stampo prettamente enciclopedico, essa si presenta al pubblico in veste di volume compilativo e divulgativo, ma date le premesse e l'intento esplicito della la *Guida ai narratori italiani del fantastico* proprio tale caratteristica consente a questo lavoro di aspirare a fungere da opera di consultazione e da elenco di spunti, fonte sistematica di dati e di informazioni preliminari, da tenere presente per intraprendere uno studio più approfondito degli autori, delle opere o dei generi e sottogeneri di cui si argomenta nelle schede e nei piccoli approfondimenti ad esse correlate.

Dario Stazzone

AA.VV.
Il vulcano che pensa. Viaggio sull'Etna alla ricerca del genius loci
A cura di Giuseppe Andrea Cerra e Fulvia Toscano
Roma
Historica Edizioni
2018
ISBN: 978-88-3337-058-3

La raccolta di saggi curata da Andrea Giuseppe Cerra e Fulvia Toscano è incentrata sul rapporto tra la letteratura e i luoghi da essa narrati. I diversi interventi di cui si compone il libro disegnano un originale itinerario storico-letterario relativo all'Etna, il maggiore vulcano d'Europa, vero e proprio «catasto magico», per usare le parole di un famoso saggio di Maria Corti. Fin dalla prefazione Fulvia Toscano mette in evidenza il riferimento ad un saggio imprescindibile, quello di C. Noberg-Schulz, *Genius loci. Paesaggio, ambiente, architettura*, secondo cui «l'uomo non è pensabile senza un riferimento ai luoghi», e sottolinea come, dall'antichità classica alla modernità letteraria, è costante l'antropomorfizzazione del vulcano. Nella sua prefazione Cerra cita *Le memorie di Adriano* della Yourcenar e l'ascesa aurorale all'Etna dell'imperatore Adriano, ricorda la letteratura odeporica settecentesca, i versi di Calì e Guglielmino, altri scrittori e fotografi che si sono confrontati con un luogo di grande forza mitopoietica. Tra le molteplici soglie di questo testo vi è anche la dedica ad un compianto critico e storico del cinema, Sebastiano Gesù, scomparso nel luglio 2018, autore di un saggio dedicato al rapporto tra Pasolini e l'Etna e di uno studio sul rappresentazioni cinematografiche del vulcano.
Il saggio firmato da Rosario Castelli, *"Una forza interiore": memorie letterarie, declinazioni storico-leggendarie e variazioni cinematografiche sul tema dell'Etna* procede da una tesi di fondo, concentrandosi sulle molteplici antinomie etnee, sulle rappresentazioni antitetiche degli scrittori. L'Etna è stato rappresentato per secoli secondo gli statuti del *locus amoenus* o del *locus terribilis*, e ha incarnato le valenze anfibologiche del sublime. Secondo Castelli il vulcano «è un ossimoro geologico in cui riposa ogni tipo di contrasto logico», è un paesaggio metamorfico in continuo mutamento, «un crocevia di leggende che hanno smarrito tutte le frontiere. È un palinsesto di miti che non riconoscono dogane». Passando in rassegna momenti letterari e filmici l'autore sottolinea l'implicito alienante dei miti etnei e siciliani, contrapponendovi la «forza interiore» che veniva a Pasolini dal realizzare i suoi film sull'Etna, luogo in cui poteva confrontarsi con l'urgenza di una realtà difficile e imprevedibile, terribilmente recalcitrante, evidente nell'aspra e scabra presenza dei deserti sommitali del vulcano.
Giuseppe Condorelli ha scelto un taglio diverso per il suo contributo, intitolato *L'eracliteo*, in cui il *Genius loci* etneo è incarnato da un uomo, il poeta Angelo Scandurra, già sindaco di Valverde, un ridente comune etneo in cui ha messo su con amore una casa editrice che oggi può vantare un catalogo d'eccezione e testi curati con straordinaria attenzione artigianale. Nelle edizioni del Girasole sono state pubblicate opere di Pound, Aniante, Bufalino, Addamo, Bonaviri, Muscetta, Fava, Sgalambro, Antonioni, Roversi, Pecora e Fo. Condorelli ricorda il percorso formativo di Scandurra, la sua singolare esperienza di sindaco capace di portare a Valverde scrittori e intellettuali del resto d'Europa, sottolineando il valore di un'utopia editoriale divenuta realtà in un piccolo comune alle falde del vulcano.
Tra gli altri contributi sono da menzionare *L'Etna delle donne* di Marinella Fiume, che si sofferma sulle viaggiatrici straniere e sulle testimonianze odeporiche, sulle ricamatrici e sulla poliedrica figura di Elsa Emmy, scrittrice e pittrice nata a Linguaglossa, mentre Giuseppe Manitta affronta un tema esclusivamente letterario con *Il poeta che ama "Aetna", Antonio Filoteo degli Omodei:* merito di Giuseppe Manitta è di aver condotto studi puntuali su un cinquecentista castiglionese, Antonio

Filoteo degli Omodei, di aver posto dei punti fermi su annose questioni relative al suo *corpus* di scritti e, soprattutto, di avere individuato il suo canzoniere, di cui si attende l'edizione critica. Il Filoteo degli Omodei, trasferitosi a Roma, ha mantenuto un rapporto ideale con la sua terra al punto da chiamare la donna amata, ispiratrice delle sue rime, Etna, e poi, dopo l'allontanamento, Antea, ovvero il suo palindromo, secondo la tendenza alla sperimentazione onomastica tipica della cultura barocca.
Il saggio di Dora Marchese, *L'Etna di Ercole Patti e Vitaliano Brancati, omphalus mundi a due passi dalla luna* mette in evidenza come non vi sia scrittore siciliano che non si sia confrontato con l'Etna, con le sue eruzioni, col suo territorio ad un tempo fertile e lunare, col suo paesaggio unico e cangiante. La studiosa disegna un'attenta geografia letteraria. Il territorio di Trecastagni è descritto nella *Capinera* verghiana e nei romanzi di Ercole Patti, Zafferana è il comune delle villeggiature e delle descrizioni di Brancati, Nicolosi è presente in alcune opere di Savarese. I paesetti etnei sono «luoghi magici e reali» che non finiscono di affascinare, continuando a suscitare descrizioni letterarie che, confrontandosi col fascino dei luoghi, coi deserti sommitali del vulcano, con una natura spesso inquieta e irredenta, tentano di dare ordine al caos, di inscrivere in un ordine simbolico l'entropia stessa della vita.

Clementina Greco

AA.VV.
Ketty La Rocca. Nuovi studi
A cura di Francesca Gallo e Raffaella Perna
Milano
postmedia books
2015
ISBN: 9788874901449

Introduzione di Francesca Gallo e Raffaella Perna
Ada De Pirro, *S.O.S Salvate l'umanità*
Francesca Gallo, *Ombre e riflessi del corpo*
Raffaella Perna, *Da In principio erat alle Craniologie*
Elena Di Raddo, *"Non è tempo per le donne, di dichiarazioni"*
Silvia Bordini, *"Io che faccio l'arte che è sgradevole"*
Postfazione di Lucilla Saccà
Scritti di Ketty La Rocca

Il volume, dotato di un ampio apparato fotografico, ripercorre le tappe fondamentali del cammino poetico-artistico di Ketty La Rocca, la maestra spezzina che, trasferitasi a Firenze, attraversa una fase verbovisiva con il Gruppo 70, grazie soprattutto all'influenza di Lelio Missoni, per poi approdare a nuove sperimentazioni nell'ambito della fotografia, della performance e del libro d'artista. Ada De Pirro si sofferma, in particolare, sull'inizio della sua attività, databile intorno al 1964, che si esprime tramite la tecnica del collage largo, costituito da ritagli fotografici e da parti verbali ricavate da pubblicità, rinvenibili su giornali e riviste del tempo. Questa tecnica è strettamente connessa alla poesia visiva perché, come sostiene Paolo Fossati, l'intertestualità, il riuso e la decontestualizzazione tipici del collage, formano un ipertesto basato sul codice verbale e iconico. Il gruppo fiorentino eredita tale tecnica dalle avanguardie di inizio secolo e dalle importanti esperienze di Max Ernst, di Kurt Schwitters, di Robert Rauschenberg e di Jiří Kolář, per contestare l'alienazione della moderna società di massa, causata dal bombardamento di immagini prodotto dai *mass media*, dal cambiamento del paesaggio urbano e dall'utilizzo costante di oggetti *ready-made*. La poetica del frammento di La Rocca si sostanzia nella ricomposizione e nel montaggio dell'unità, in cui si miscelano differenti linguaggi tecnologici, secondo i modelli proposti da Elio Pagliarani e da Edoardo Sanguineti, che certamente influenzarono l'artista ligure. Questo «momento germinale per il suo lavoro successivo» (p. 11) vede già i semi tematici che sbocceranno in seguito come il ruolo della donna, le tragiche differenze di trattamento politico e sociale tra il nord e il sud del mondo, la politica imperialista degli Stati Uniti d'America e la funzione della Chiesa nella società a lei coeva. In questa fase, d'altro canto, scorgiamo anche i tre strumenti fondamentali nella sua officina: l'immagine fotografica, il corpo e la scrittura.
Intorno alla seconda metà degli anni Sessanta, le opere dell'autrice «presentano un carattere minimalista e rarefatto, che andrà a privilegiare sempre più l'aspetto linguistico, scarnificando i codici verbo-visivi fino a far loro prendere la forma di aforismi venati di *nonsense*» (p. 19). Questa apparente perdita di significato provoca un cortocircuito nella percezione dell'opera, lasciando trapelare brevi segnali di contrasto e una tagliente ironia che conducono allo straniamento. *La cultura non*, *Bianco napalm* o *Il sultano malato* sono solo alcuni esempi di quella poesia minimalista, caratterizzata da brevità e densità, che conduce a un immediato disorientamento. De Pirro rinviene un interessante collegamento con il *limerick* irlandese e con le sperimentazioni dei Novissimi, anche se La Rocca mescola questi ingredienti con il linguaggio pubblicitario, poetico e musicale, come si vede in *In principio erat* (1971), dove entrano anche le filastrocche per bambini.

La sua lotta al *ready-made* tramite l'utilizzo dello stesso e la sua polemica al bieco deprezzamento dell'arte, della donna, dell'amore o del corpo, prodotto dall'apparato pubblicitario, trovano uno sbocco in alcune azioni performative risalenti al 1967 tra le strade di Firenze: lei e altri artisti del Gruppo 70 consegnarono foglietti contenenti poesie e questo «segna uno dei momenti più riusciti del ribaltamento dei mezzi della comunicazione di massa in cui, ancora una volta, la manipolazione del linguaggio gioca il ruolo più significativo nello stimolo delle coscienze e diventa strumento liberatorio» (p. 26). Già per la manifestazione *Parole sui muri* tenutasi a Fiumalbo nel 1967, La Rocca creò cartelli stradali che sono dei veri e propri rebus, come *Noi 2* e *MIA 6*, ove l'interpretazione di segni, colori, numeri e lettere non può essere univoca bensì polivalente.
Francesca Gallo, nella sezione *Ombre e riflessi del corpo nel lavoro di Ketty La Rocca*, si concentra sull'importanza del corpo, in particolare di quello femminile, nel percorso artistico dell'autrice, anche se «tale centralità non assume se non occasionalmente quella piena autonomia espressiva caratteristica della Body Art, tanto che solo sporadicamente si condensa in azioni vere e proprie» (p. 39). Nei collage le immagini del corpo, tratte da riviste e giornali, sono accompagnate da parole pungenti che tendono a scardinare gli stereotipi di genere, come in *Belle e dolci* (1965). Allontanandosi dal Gruppo 70, La Rocca approda su piattaforme autonome, dove il corpo è filtrato attraverso la calligrafia, la fotografia e la scultura. Ecco che prolificano installazioni di lettere, prodotte tridimensionalmente con materiali urbani e industriali, prevalentemente *j* (che allude all'io) e *i* (che allude più genericamente alla figura umana). Queste opere sono comparabili con *Paragenesi* (1968) di Julien Blaine, con i testi-poemi di Carlo Belloli e con i corpi di poesia di Arrigo Lora-Totino. Tali esperienze sono accomunate da un ritorno all'atomo del linguaggio, la lettera, per scarnificare la comunicazione ormai sclerotizzata e riproporre «un codice originario e pertanto universale» (p. 49). La Rocca attua un ulteriore passo verso l'espressione primigenia: l'indagine della gestualità delle mani. Estremamente interessante è il parallelo compiuto da Gallo tra *In principio erat* e il videotape *Appendice per una supplica*: in entrambi sono centrali i gesti operati da mani maschili e femminili, che permettono di indagare il rapporto tra i due poli sessuali, ma se in *In principio erat* l'esito è positivo, nel video il punto di arrivo è più cupo e negativo. Negli anni Settanta, tra performances, lettere-sculture e *Riduzioni* dalle fotografie, il lavoro di La Rocca sembra segnato dalla «priorità dell'immagine sulla realtà effettuale» (p. 66).
Raffaella Perna, a sua volta, analizza il percorso artistico, teorico e creativo che condusse alle *Craniologie*, a partire da un utilizzo differente della fotografia che, dal 1971 al 1976, divenne «uno strumento privilegiato per esprimere le istanze della corporeità» (p. 72). Nello specifico, La Rocca esplora la connessione tra il corpo, i rituali antropologici, la gestualità e i comportamenti sociali. L'autrice, avvertendo una perdita del valore del linguaggio gestuale all'interno della comunicazione dell'uomo contemporaneo, suggerisce di guardare alle comunità tribali dove «la comunicazione è potenziata da una "quantità" di partecipazione corporale, che non è solamente supporto, ma contenuto emotivo e espressivo del messaggio» (Lucilla Saccà, *Ketty La Rocca: i suoi scritti*, Torino, Martano, 2005, p. 130). Il corpo, secondo La Rocca, sopperisce al vuoto lasciato dal linguaggio verbale che «non è più in grado di esprimere la realtà» (p. 78) e si è svuotato di senso. La fotocopiatura, il video, il libro d'artista, la performance e la foto su tela emulsionata sono le tecniche da lei privilegiate in questa fase, mostrando la poliedricità della sua ricerca intellettuale. Perna, alla fine del saggio, parla della serie delle *Craniologie* in cui «La Rocca sovrappone immagini radiografiche del cranio a fotografie stampate su lastre trasparenti, che ritraggono i gesti delle mani» (p. 93). Vero e proprio testamento artistico dell'autrice, le *Craniologie* raccolgono i semi delle sperimentazioni precedenti, unendo autobiografismo e riflessioni universali; malattia e desiderio di esprimersi; linguaggio verbale e gestualità; fotografia e idea della morte, strettamente connesse in chiave gozzaniana, proprio come teorizzava Roland Barthes ne *La camera chiara*.
Elena Di Raddo, nella sezione che ha il titolo significativo *«Non è tempo per le donne, di dichiarazioni». Ketty La Rocca e la questione di genere*, si concentra sulla relazione tra l'arte di La Rocca e l'essere donna. Pone, giustamente, in rilievo come l'artista abbia proposto un'arte paritaria a quella maschile, rivendicando l'uguaglianza (di diritti, di capacità, di valori) piuttosto che una

ghettizzazione in categorie, e come, di conseguenza, la sua perenne lotta contro dannosi stereotipi, come «la casalinga regina del focolare, la *femme fatale* mentre passa l'aspirapolvere e pensa a preparare la cena, la donna come merce di consumo al pari di un qualsiasi prodotto di bellezza» (p. 100), sia stata portata avanti al di fuori di gruppi femministi organizzati. L'artista, nell'ultimo periodo della sua vita, guarda all'archetipo della Grande Madre dove sono compresenti Animus e Anima, cioè il maschile e il femminile, ritenendo che sia «necessario riscoprire il valore dell'incontro tra uomo e donna, la diversità complementare, ai fini dell'autorealizzazione» (p. 114).
L'ultimo saggio del volume è di Silvia Bordini che, per una migliore comprensione del percorso artistico di La Rocca, volge lo sguardo su due lettere scritte dall'autrice ligure nel 1975: la prima è indirizzata a Lucy Lippard, la seconda a Maria Gloria Bicocchi. A Lippard, famosa critica d'arte newyorchese, La Rocca inviò una documentazione delle fasi del suo lavoro da *In principio erat* alle *Craniologie* dove il gesto è «divorato dal linguaggio espresso simbolicamente da una misura minima di linguaggio "you"» (p. 120). A Bicocchi, animatrice di art/tapes/22, parlò della sua attività con il video, concentrandosi, nello specifico, su un contratto per la gestione di *Appendice per una supplica*. Bordini cerca di coagulare in poche pagine alcune importanti riflessioni circa l'operato di La Rocca e, in particolare, si riferisce al suo isolamento di artista che non intendeva affiliarsi a un'ideologia politica; alla sua autonomia da gruppi e consuetudini; alla sua costante commistione tra gesto, fotografia, parola, disegno, azione e suono. La postfazione è affidata a Lucilla Saccà, primo studioso a recuperare Ketty La Rocca dall'oblio della dimenticanza. Tracciando un breve bilancio del volume, Saccà si sofferma sul rapporto tra La Rocca e la posterità in cui, ormai, ha guadagnato un posto di riguardo tra studiosi e giovani artisti.
È senz'altro interessante la scelta di affidare le pagine conclusive alle parole di Ketty La Rocca, offrendo al lettore la trascrizione del testo riprodotto nell'opera *Dal momento in cui* (1970); *You, you, 1972-1973*; *Ketty La Rocca: tornare a parlare con le mani*; un estratto dalla trascrizione della registrazione di una conversazione avvenuta, nel 1974, tra Ketty La Rocca e Verita Monselles; la lettera, cui si è riferita Silvia Bordini, a Maria Gloria Bicocchi; la lettera a Lucy Lippard del 1975 e il testo per la trasmissione televisiva *Nuovi alfabeti* del 1973.
Il volume curato da Francesca Gallo e Raffaella Perna si propone quale piattaforma estremamente utile per un approccio critico all'opera di Ketty La Rocca, grazie a una panoramica in parte cronologica e in parte tematica del suo percorso artistico e personale. L'ampio apparato fotografico, il riferimento costante ai rapporti con intellettuali, poeti e artisti a lei coevi, il linguaggio tanto chiaro quanto tecnico, offrono una lettura interessante anche a coloro che si accostano per la prima volta all'artista e, agli addetti ai lavori, una possibilità per ulteriori studi e approfondimenti.

Novella Primo

Franco D'Intino e Massimo Natale (a cura di)
Leopardi
Roma
Carocci
2018
ISBN: 9788843092673

Se complessa e multiforme è la produzione letteraria di Leopardi, lo è altrettanto la storia della sua ricezione e fortuna critica, rinvigoritasi nell'ultimo decennio, anche grazie a importanti lavori di traduzione (come lo *Zibaldone di pensieri* tradotto in inglese, 2013) e altre contingenze extratestuali, come ad esempio il successo del film di Mario Martone *Il giovane favoloso* (2014). Entro la pletora di pubblicazioni, accademiche e non, sul poeta di Recanati, il volume collettaneo *Leopardi* curato da Franco D'Intino e Massimo Natale per i tipi di Carocci (serie di *Studi Superiori*: *Letteratura italiana: autori, forme, questioni*), emerge per una serie di motivazioni: in primo luogo per la scelta di organizzare il volume in modo trasversale, con una scansione per aree (*La poesia; La prosa; La filosofia; L'Epistolario; Le traduzioni e gli scritti filologici; La linguistica*) e *Questioni* (*L'ironia e la comicità; La lingua e lo stile; Lo scrittoio; La biblioteca; L'antico e il moderno; L'eredità*) affidata a studiosi di Leopardi - prevalentemente di ultima generazione - specialisti dell'argomento proposto: oltre ai saggi dei curatori, il volume comprende infatti contributi di A. Aloisi, C. Genetelli, V. Camarotto, G. Basile, M. A. Bazzocchi, P. Italia, E. Brozzi, F. A. Camilletti; M. Piperno, T. Gennaro. Un altro aspetto degno di rilievo è la prospettiva adottata, unitaria dal punto di vista della cura metodologica e documentaria, che, pur tenendo presente la tradizione critica più consolidata, mira a un rigoroso, necessario e appassionato aggiornamento critico-interpretativo, scardinando molte stereotipie e motivando le argomentazioni addotte con una fitta serie di puntuali e motivati rimandi testuali e intertestuali. Inoltre il *Leopardi* di D'Intino-Natale, pur avendo come primi interlocutori gli studiosi del settore, può essere agevolmente fruibile anche da un pubblico più ampio, costituendo un prezioso e originale strumento di lavoro, in termini di alta informazione e divulgazione, mediante la proposta di una robusta e sistematica *mise au point* della critica leopardiana del terzo millennio.
Il primo saggio (cap. I, *La poesia*) di Massimo Natale prende le mosse dai «luoghi primi della poesia» (p. 21) con riferimento ai componimenti racchiusi tra i *Puerilia* per poi incentrarsi in modo pressoché esclusivo sul libro dei *Canti*, sicuramente l'opera leopardiana più nota e studiata (e spesso fraintesa?) sin dai banchi di scuola. Natale, ripercorrendo la canonizzata articolazione in canzoni, idilli, canti pisano-recanatesi, ciclo di Aspasia sino alle prove dell'ultimo Leopardi, profila un percorso volto a dimostrare come l'originalità del poeta di Recanati si esplichi a più livelli dai titoli, ai temi sino alle scelte metriche e dipenda da un «calibrato slittamento nei confronti della tradizione, che si risolve in una programmatica delusione dell'orizzonte d'attesa del lettore» (p. 34). L'analisi di singole poesie prende in considerazione aspetti non sempre sufficientemente valorizzati, come l'influenza foscoliana – soprattutto nelle canzoni –, il dialogo incessante con i modelli classici (che già Gilberto Lonardi aveva tratteggiato finemente nel suo *L'oro di Omero*, Marsilio 2005), la «ripetuta richiesta di intensità vitale, che comincia prestissimo, ad esempio dall'invito leopardiano al proprio tempo ad "agognare la vita", nel finale dell'*Angelo Mai*», richiesta (su cui si fondano le pagine più note della critica desanctisiana) immutata fino alle ultime poesie in termini di ricerca di amore e di conoscenza del sé.
Al contributo di tipo monografico di Natale segue quello di Franco D'Intino (cap. II, *La prosa*) che racchiude, entro una sapiente panoramica complessiva, la prosa leopardiana, dai saggi eruditi, critici e autobiografici sino alle esperienze di lunga durata che portano alla realizzazione delle *Operette morali* e dello *Zibaldone*. L'intento precipuo dello studioso sembra essere quello di riportare alla

giusta centralità la produzione in prosa di Leopardi, da molti ricordato e conosciuto soprattutto come poeta, ma che già Nietzsche aveva individuato come «il maggiore prosatore europeo del suo secolo» (p. 65). D'Intino individua «quattro grandi fasi di scrittura prosastica» (p. 68), gradualmente ricondotte tuttavia alla prevalente dimensione poetica che «ingloba, per così dire, la prosa» (*ibidem*): in tal modo il saggio viene a porsi in modo complementare al primo capitolo su *La poesia* in cui Natale si era soffermato opportunamente sulla *Auflösung* leopardiana, «una dissoluzione dei singoli generi, in omaggio a un primato assoluto del solo genere "lirico". Questo è riconosciuto, sin dal 1826, come il "primogenito di tutti", in anticipo sull'epica e sulla drammatica, risorsa degli antichi come dei moderni» (p. 33).
Interessanti sono le pagine, proposte da D'Intino sul progetto romanzesco del Recanatese, che individuano nel *Werther* goethiano il principale punto di riferimento leopardiano nell'ambito del romanticismo nordeuropeo così come finemente tratteggiate risultano le scritture dello *Zibaldone* e delle *Operette morali.* Di grande efficacia è, ad esempio, la configurazione dello *Zibaldone* come «un'"autobiografia antropologica" nella misura in cui, come Leopardi ribadisce più volte, la storia di ogni singolo uomo compendia quella dell'intero genere umano (cfr. *Zib.* 3029-30)» (p. 81), suggerendo un tema che viene poi sviluppato nel saggio *La filosofia* di Alessandra Aloisi dedicato proprio al pensiero antropologico leopardiano. Secondo la prospettiva adottata dalla studiosa, Leopardi può essere considerato un moralista nel senso nietzschiano di *Umano, troppo umano*, non «filosofo del concetto, ma dell'esperienza; suo strumento privilegiato non è la logica, ma è l'osservazione diretta di sé stesso e degli altri uomini» (p. 102). Il contributo si snoda attraverso la disamina di nozioni come «desiderio, conformabilità e assuefazione» (*ibidem*), individuando quale componente precipua dell'antropologia di Leopardi l'interesse verso il mondo animale, mediato *in primis* dalla lettura dell'*Histoire naturelle* di Buffon. Tuttavia, nella comparazione messa in atto da Aloisi, in Buffon è incrollabile l'impostazione antropocentrica, laddove più relativista è la visione di Leopardi, consapevole della «varietà di mondi percettivi e di modi di sentire che frantumano l'illusione di uno spazio e di un tempo oggettivi e comuni a tutti i viventi» (p. 103) con sorprendenti deduzioni e implicazioni presenti nella scrittura del Recanatese.
Christian Genetelli, nel quarto capitolo del volume, suggerisce «perimetrazioni, precisazioni, assenze» (p. 126) intorno al *corpus* dell'*Epistolario* leopardiano dalle lettere familiari (tra cui risaltano quelle di Carlo Antici nel ruolo di «instancabile catechizzatore di Giacomo», ancor più del padre Monaldo) ai noti corrispondenti esterni come Pietro Giordani, il cui discorso si pone tra l'asse della confessione e quello della dottrina, e Pietro Brighenti. A *Le traduzioni e gli scritti filologici* dedica un denso studio Valerio Camarotto, ripercorrendo compiutamente soprattutto le stagioni traduttorie leopardiane, poetiche e prosastiche, che costituiscono una tappa imprescindibile di quella «scoperta dell'antico» (p. 145), approfondita anche nel saggio *L'antico e il moderno* di Fabio A. Camilletti e Martina Piperno. In questo studio, tra tempo del mito e tempo della storia, le diverse modalità di ritorno dell'antico sono messe efficacemente in relazione con la poetica della rimembranza. Marco A. Bazzocchi esamina *L'ironia e la comicità* leopardiana, proponendo una puntuale trattazione delle diverse declinazioni del riso nella produzione leopardiana, spesso inteso quale «uno strumento di difesa, un'arma sociale, una corazza per preservare (illusoriamente) la gentilezza dell'animo e del cuore. Il ridere è l'estrema forma di dissimulazione, l'unica che mette il giovane in condizione di affrontare l'implacabile meccanismo della società civile» (p. 198).
I capitoli nono e decimo del libro *Leopardi* si addentrano proficuamente nell'officina leopardiana: *Scrittoio* di Paola Italia, contributo dal taglio filologico, e la *Biblioteca* di Elisabetta Brozzi che si sofferma sulle teorie e le pratiche della lettura leopardiana; altri significativi e necessari contributi sono dedicati alla dimensione della lingua, precisamente i bei saggi di Leonardo Bellomo, *La lingua e lo stile* e di Grazia Basile, *La linguistica*.
L'ultimo studio curato da Tommaso Gennaro, *L'eredità*, traccia infine degli itinerari, suggestivi e necessariamente sintetici, lungo le piste della ricezione leopardiana novecentesca europea, confermando con dovizia di esempi l'idea di un Leopardi, dotato di uno sguardo antico, ma in grado «di sporgersi con decisione verso il secolo che gli succede» (p. 17).

Francesca Spagnolo

AA.VV.
Sandro Penna (1906-1977) Quarant'anni dopo
A cura di Sandro Gentili e Stefano Giovannuzzi
Genova
Edizioni San Marco dei Giustiniani
2018

Sandro Gentili – Stefano Giovannuzzi, *Premessa*
Saggi
Roberto Deidier, *Il viandante senz'ombra*
Marco Corsi, *Sandro Penna: una stagione in Europa o del risentimento*
Dario Russo, *L'impronta e il dubbio. La presenza di Croce nei diari di Sandro Penna*
Riccardo Deiana, *Sandro Penna all'Einaudi: retroscena di un progetto fallito*
Carlo Serafini, *L'officina del poeta nella biblioteca di Penna*
Simone Casini, *Due alberi strani. A proposito di Pascoli e Penna*
Daniele Piccini, *Fonti e modelli linguistici della poesia di Penna*
Marco A. Bazzocchi, *Penna, Pasolini, Gàrboli e la santità del nulla*
Caterina Verbaro, *La poesia come «psicogramma»: Pasolini lettore di Penna*
Adele Dei, *Lo specchio reticente: Penna attraverso Caproni*
Salvatore Ritrovato, *La poesia di Penna, un giorno senza tempo*
Giancarlo Alfano, *Senza date. Mito(bio)grafia di un poeta senza storia*
Stefano Giovannuzzi, *Penna e il libro di poesia*
Maria Borio, *Penna e la poesia di fine Novecento*
Penna e noi
Testimonianze di poeti
Umberto Fiori, *Sandro Penna: una scoperta*
Franco Buffoni, *Su Sandro Penna*
Gabriella Sica, *Penna pellegrino a Roma*
Indice dei nomi

Il volume raccoglie gli atti del convegno su Sandro Penna tenutosi a Perugia il 5 e il 6 dicembre 2017: *Sandro Penna (1906-1977) Quarant'anni dopo.* In apertura troviamo una breve premessa di Gentili e Giovannuzzi, che illustra l'occasione del convegno, presenta i relatori e l'uscita del volume penniano de «I Meridiani». Seguono i 14 interventi del convegno e 3 testimonianze di poeti a chiusura del libro. L'autore di *Felice chi è diverso* viene presentato a tutto tondo e analizzato sotto diverse luci, permettendo così di coglierne le sfumature più intime e nascoste.
Il lavoro si apre con l'intervento di Deidier, curatore del volume Mondadori. Il suo contributo, *Il viandante senz'ombra*, prende le mosse dall'omonima poesia, analizzata tanto da un punto di vista squisitamente linguistico, quanto in ottica comparativa rispetto alla lingua usata da altri poeti. Deidier fa presente al lettore che il viandante, nel suo peregrinare, raffina e sviluppa l'arte dello sguardo e sostiene che in Penna la vista è senso dominante, che collima con un'introspezione interiore. «Per questo, in perfetta sintonia con la rappresentazione di Nietzsche, il poeta rinviene nella stessa fenomenologia dell'eros e delle pulsioni sentimentali il pericolo di una contrazione della coscienza e di una stasi, che lo allontanerebbe dalla propria viandanza: il cui solo scopo è la conoscenza per via poetica, e dunque, con fortunata tautologia, il restare viandante in contrasto con le "statue" dell'arte borghese» (pp. 12-13). Diedier continua sostenendo che «In lui *[*Penna*]* ogni possibile indirizzo irrazionalistico […] si cristallizza presto nella mitografia del puer. Da una parte il viandante attende e osserva le epifanie di una vitalità sottratta alle norme, anche a quelle del

divenire; dall'altra si manifesta il fanciullo, emblema, prima e ultima forma simbolica di una modernità atteggiata in controcanto, antivirtuistica ("Tace ogni virtù"), entrambi colti nella ritrovata "libertà della ragione", in un fulgore alcionio, "senz'ombra". O, con Nietzsche, in "una specie luminosa di ombra"» (p. 20).
Segue il saggio di Corsi dove il poeta perugino viene definito maestro di poesia, al pari dei grandi lirici greci. Nella poetica penniana un posto d'onore è occupato dall'influenza di Rimbaud, al quale ricorre più degli altri, mentre Proust si lega a Penna attraverso il concetto del 'risentimento'. Importante anche il rapporto con Nietzsche.
Secondo Russo occupa una posizione di tutto rispetto anche l'*Estetica* crociana, opera che lo stesso Penna ammette gli abbia «lasciato un'impronta grande e mille dubbi dilanianti» (p. 31).
Sicuramente un dubbio di rilevanza capitale deve aver interessato la questione delle possibilità espressive dell'arte. Russo sostiene che quella di Penna sia una poetica antiretorica, visto che, prendendo le mosse da un concetto già presente nell'*Estetica* di Croce, il poeta perugino si dichiara convinto che i testi possano nascere in maniera così perfetta che qualsiasi ritocco risulterebbe superfluo e, anzi, peggiorativo dell'opera stessa. Nella battaglia che combatte contro la retorica e il formalismo, trova in Croce un valido e degno alleato.
Deiana si è occupato di scandagliare i tormentati rapporti che, per lunghi anni, legarono Penna alla Einaudi, senza arrivare mai a un punto d'incontro e vanificando i continui tira e molla degli anni precedenti. La storia fallita tra Penna e la casa editrice inizia nel '43 e neanche una lettera scritta da Morante, il 6 novembre 1949, alla Einaudi per raccontare la miseria pietosa nella quale il poeta versava, servì a risolvere la diatriba. Solo diversi anni dopo il poeta perugino prenderà la decisione definitiva di interrompere ogni tipo di rapporto con l'editore torinese.
Serafini sposta l'attenzione su quel che resta della biblioteca di Sandro Penna, sostenendo che lo studio sarà «percorso interpretativo, strumento di studio e di comprensione riguardo l'officina del poeta, i suoi percorsi di lettura, di formazione, di studio, di critica, di ispirazione e di rapporti. Ossia la biblioteca deve essere studiata nell'ottica di rendere la raccolta libraria capace di comunicare 'temi', idee e percorsi di studio. Di una biblioteca d'autore si prende in considerazione solitamente la caratterizzazione tematica in ragione dell'attività del suo proprietario» (p.55). La biblioteca di Penna appare oggi quasi inesplorata e lo studio è in corso. La biblioteca comunale Marconi, sita in Roma, ospita il Fondo Penna, contenente 573 volumi, ma, dalle testimonianze riportate, i libri trovati nel suo appartamento subito dopo il decesso sembrerebbero essere qualche migliaio; si ha inoltre notizia di alcuni volumi presenti nell'abitazione del poeta che oggi non sono collocati nel Fondo. Nel corso degli anni circa 100 volumi sono stati ritrovati ma, come sostiene Serafini, certo è che sono ancora 492 i libri mancanti all'appello, i quali, molto probabilmente, potrebbero esser andati perduti o stati addirittura sottratti. Oggi lo studio può essere condotto solo sui 573 volumi presenti: si tratta principalmente di testi in italiano, molti in francese, pochi, invece, quelli in inglese. L'eredità libraria si presenta in buono stato: si tratta soprattutto di libri di letteratura e di monografie di pittori contemporanei, con molte prime edizioni di scrittori e poeti italiani e meno opere di saggistica letteraria e d'arte.
Casini e Piccini focalizzano la loro attenzione sui diversi strati della lingua di Penna. Casini pone l'accento sull'eco pascoliana, Piccini invece si concentra sul rapporto tra diversità e tradizione. Casini mostra come il legame Pascoli-Penna sia molto spesso oggetto di fraintendimento. In superfice i due poeti sembrano esser legati da una molteplicità di analogie ma, una volta che si scende in profondità, viene meno ogni possibile somiglianza. Penna legge Pascoli per la prima volta nel 1928, anno che può essere considerato come l'atto di nascita del poeta, ma ben presto rifiuterà l'idea di una letteratura che ostracizza la vita e che fa della malinconia, della morte e della malattia il proprio perno esistenziale; a queste brutture contrappone la vita che si esprime in Rimbaund e Marinetti per approdare ben presto alla poesia di Saba, Montale e Sbarbaro. Pasolini, uno tra i suoi maggiori interpreti, sostiene ad ogni modo che Penna, dallo studio e dalla lettura della poetica pascoliana, avrebbe ottenuto «una lingua sostanzialmente abbassata di livello» (p. 75). Pascoli avrebbe cioè creato in Penna le condizioni espressive basilari per una poesia capace di avventurarsi

in territori altrimenti impraticabili. Pasolini inoltre sostiene che allo sperimentalismo pascoliano si contrappone il conformismo stilistico di Penna, la lingua del quale non è né sperimentale, né tanto meno innovativa. Al riguardo Piccini sostiene che il lessico penniano è per lo più minimale e basico, ma assolutamente non scontato, dentro strutture formali tendenti alla ripetizione, al parallelismo, alla simmetria e alla specularità. Per ciò che concerne i temi trattati è costantemente presente quello dell'amore-passione per il fanciullo, come lo definisce Penna stesso, dell'attrazione e dell'incontro erotico. Oltre ai lasciti pascoliani vi sono tracce di Leopardi, di D'Annunzio, di Carducci e di Govoni. Nella fase poetica matura è presente l'eco di Saba e Montale, ai quali vanno aggiunti Gatto e Sinisgalli, nonché Ungaretti. A coronare il panorama delle fonti e dei modelli poetici principali è possibile ricordare anche Dante, dal quale non mancano citazioni dirette, a evidenziare il rapporto che lega Penna alla tradizione.
Bazzocchi e Verbaro esaminano la rete dei rapporti tra Penna, Pasolini e Garboli. Il primo mostra come Pasolini volesse far apparire Penna un caso eccezionale e anomalo, che però mantiene contatti con la storia e con l'umanità. Il poeta friulano ne fa un santo bizzarro e mesto, la cui santità coincide con l'isolamento dal mondo e con il dedicarsi a ciò che gli esseri umani, di norma, ritengono effimero e puerile. Penna in tal modo diviene un attento scrutatore a distanza del mondo, con il quale solo raramente si degna di entrare in contatto. In Pasolini la parola 'santità' si associa a 'diversità', per indicare la posizione di chi non contempla un pubblico, ma sceglie l'isolamento volontario e il silenzio. Come fa notare Verbaro, Pasolini è stata una figura importante, se non essenziale, nella vita di Penna: la frequentazione e l'amicizia tra i due nasce negli anni Cinquanta ma ben presto si tramuta in una supervisione protettiva, quasi morbosa, da parte del poeta friulano che, sin dagli anni Quaranta, mostrava una particolare attenzione nei confronti della poesia penniana, propensione che non tarderà a tramutarsi nel «culto di Penna» (p. 107). È negli anni Cinquanta che si inseriscono gli interventi critici più significativi di Pasolini sull'amico.
Adele Dei informa il lettore dei rapporti che correvano tra Caproni e Penna: sebbene sostenesse di essere rimasto estasiato dai suoi versi, Caproni non nominerà mai il poeta perugino nei suoi interventi fino al 1957, anno in cui recensisce *Poesie*. Il poeta livornese si renderà presto conto delle molteplici affinità che lo legano a Penna, così che la recensione del '57 appare come una sorta di introspezione personale. Ciò che Caproni ammira maggiormente nelle poesie di Penna è quell'aria di costante giovinezza, da lui smarrita all'interno di un percorso tortuoso.
In merito ai versi del perugino, Ritrovato si sofferma sulla dimensione atemporale che contraddistingue la poetica di Penna, ma che definisce «intemporale» in quanto il tempo non verrebbe abolito ma semplicemente sospeso. Il senso di solitudine provato dal poeta, che non nasce dal suo isolamento bensì dalla sua diversità, si riflette nella percezione circolare del tempo della natura: in questo modo elementi naturali come il sole, la luna, le stelle, la luce, le nuvole e il vento, andandosi ad amalgamare con gli elementi della vita quotidiana, mettono in risalto quell'intemporalità delle vicende interiori, non permettendo di collocare il poeta in un tempo inquadrabile all'interno del sistema cronologico classico.
Alfano evidenzia come tra le tappe salienti della poetica di Penna gli anni Cinquanta occupino un posto d'onore; in questi anni non solo conosce Pasolini, ma scrivono di lui Orelli, Bo, Caproni, Pagliarani, De Robertis, Giuliani, Garboli e Gadda. Inoltre nel 1957 vivrà la grande svolta grazie alle *Poesie* garzantine, che mostrano un Penna a trecentosessanta gradi e al tempo stesso distinto nelle sue diverse fasi. Alfano sottolinea come l'autore voglia realizzare due operazioni parallele in virtù dell'esistenza di un duplice percorso, l'uno pubblico, l'altro privato poiché rimasto inedito, tra i quali l'opera del '57 serve da anello di raccordo. Tale quadro trova ulteriore conferma in *Tutte le poesie* del 1970.
Giovannuzzi porta il discorso sulle questione dell'autorialità e della forma del libro, affermando che «C'è spesso un originale irrecuperabile nel Novecento, rispetto al quale l'edizione a stampa è un tradimento: nel caso di Penna costituisce la regola. Lo si comprende bene, il nodo è il libro in quanto tale, la sua difficoltà a definirsi in uno spazio autonomo e oggettivo, non restando un'appendice aleatoria della biografia in movimento dell'autore» (p. 148). Il poeta perugino

pertanto ha sempre una buon motivo per mostrarsi irrimediabilmente insoddisfatto e, sebbene il libro sia una costrizione imprescindibile, vorrebbe sempre sottrarvisi. Giovannuzzi sostiene che «*Croce e Delizia* 1958 […] rappresenterebbe il culmine dei "tradimenti", malgrado la sua utilità: un libro, sembrerebbe, interamente manomesso da Longanesi, attraverso Nico Naldini (e Pasolini), ma dal "Meridiano" i consulenti coinvolti nella scelta dei testi risultano essere una legione» (p. 152). A dispetto di quanto potrebbe sembrare, poco più avanti Giovannuzzi afferma che «il modo in cui Penna descrive la genesi editoriale e la struttura del libro è completamente distorto: per lui […] il libro falsifica sempre e l'editore ci mette sempre del suo. In realtà non è affatto così. *Croce e Delizia* esce al termine di sei mesi almeno di contrattazioni, e non per ragioni di stili o di ordinamento: dopo la condanna di Pasolini Penna è ossessionato dal timore di pubblicare testi troppo scopertamente omosessuali e non sa risolversi a pubblicare» (p. 153). Giovannuzzi conclude sostenendo che «Storie editoriali complesse, spesso collaborative, distanza tra tempo della scrittura e pubblicazione (con tutte le difficoltà connesse), progetto di sé attraverso il libro e stato reale della scrittura [...] mettono a fuoco una serie di problemi di cui tener conto quando si legge la poesia del Novecento, specie del secondo» (p.159).

Borio indaga il ruolo che la scrittura di Penna ha avuto nel corso del secolo passato intraprendendo una strada duplice: da una parte si concentra sul legame genealogico che da Penna si muove in direzione degli autori esordienti durante gli anni Settanta e oltre, dall'altra indaga su un possibile legame retrospettivo, che può aiutare a comprendere con più chiarezza e precisione l'opera penniana. Per Borio la poesia di Penna si colloca contemporaneamente dentro e fuori il Novecento, trascendendo in tal modo da ogni possibile collocazione storica e risultando perciò sfuggente. Penna è straniante e i suoi versi sono assoluti, sciolti, estemporanei, irripetibili nonché rivoluzionari. Lo stile appare puro, cristallino, immerso in una dimensione spaziotemporale immortale; le figure retoriche sono scarse, la metrica segue in special modo le misure regolari dell'endecasillabo e del settenario, la lingua è semplice, inoltre non è riscontrabile la volontà di dar vita a un vero e proprio libro di poesia. Quest'ultimo elemento rappresenta una caratteristica peculiare del Novecento.

Dopo la prima parte del volume dedicata ai saggi delle giornate perugine del convegno, è presente l'appendice *Penna e noi testimonianze di poeti* con gli interventi che Fiori, Buffoni e Sica hanno portato al *reading* conclusivo del Convegno. Si tratta di ricordi, impressioni, testimonianze, sensazioni di lettura di chi ha amato e apprezzato l'opera poetica di Penna.

Alessandra Trevisan

AA.VV.
Un estratto di vita. Goliarda Sapienza fra teatro e cinema
A cura di Stefania Rimini e Maria Rizzarelli
Lentini
Duetredue Edizioni
2018
pp. 159
ISBN: 8899573212

Nato dal Convegno *Pindaro aveva previsto il cinema* tenutosi all'Università degli Studi di Catania il 14 novembre 2016, questo volume raccoglie sette interventi che toccano i testi per il teatro e il cinema scritti da Goliarda Sapienza e alcuni aspetti inediti del cinema da lei interpretato tra anni cinquanta e sessanta. La curatela è di Stefania Rimini e Maria Rizzarelli, già autrici di vari articoli sulla scrittrice, curatrici di un numero monografico su di lei della rivista «Arabeschi» (n. 5/2015) e, quest'ultima, della monografia *Goliarda Sapienza. Gli spazi della libertà, il tempo della gioia* (Carocci 2018).
Lo scorso è stato un anno proficuo per l'opera della scrittrice siciliana: oltre alla monografia di Rizzarelli, che imposta il suo tracciato sui motivi dello spazio e della libertà come fondanti dell'opera rifacendosi a un'ottica *queer* e legata agli Studi di Genere, per Peter Lang è uscito *Writing for Freedom. Body, Identity and Power in Goliarda Sapienza's Narrative* di Alberica Bazzoni, studio monografico anch'esso – pubblicato poco prima del precedente – in cui la studiosa individua temi quali la libertà, il corpo, le identità di genere, la sessualità, l'autobiografia e l'impegno politico da interpretare a partire dalla teoria *queer*, dal femminismo, dalla psicanalisi e dal Marxismo. È tutt'altra la direzione di Gloria Scarfone che invece, in *Goliarda Sapienza. Un'autrice ai margini del sistema letterario* (Transeuropa 2018), definisce alcuni parametri diversi per leggere l'esclusione dell'autrice dal panorama a lei coevo e suggerisce quali modelli letterari della tradizione europea possano aver influenzato la narrazione de *L'arte della gioia*, il «grande romanzo» che ciascuna studiosa colloca come fondamentale nel *corpus* autoriale.
Da dopo la pubblicazione di *Tre pièces e soggetti teatrali* (La Vita Felice 2014) – volume in cui sono inclusi anche progetti di soggetti cinematografici –, l'opera di Goliarda Sapienza si è ritagliata uno spazio di dibattito anche all'interno degli studi sulla drammaturgia e sulla scrittura filmica. Teatro e cinema sono da subito diventati essenziali direttrici nel reading-racconto *Voce di donna, voce di Goliarda Sapienza* con Fabio Michieli, Anna Toscano e chi scrive (La Vita Felice 2016). Inoltre, in un secondo tempo, in *Una voce intertestuale* (La Vita Felice 2016) si è offerto un quadro critico aperto in cui è presente un raffronto tematico-stilistico con autori di testi per il teatro contemporanei a Sapienza, ossia Dacia Maraini, Natalia Ginzburg e Pier Paolo Pasolini.
La miscellanea più recente porta al centro del discorso critico dei nodi – singolari e plurali – che attengono all'opera romanzesca e all'esperienza culturale della scrittrice in egual misura, intrepretando testo e contesto soprattutto secondo la prospettiva dei *Film* e *Gender Studies*. Roberta Gandolfi amplia il confronto con voci affini e, oltre a Maraini e Ginzburg, indica quelle di Adele Cambria ed Edith Bruck drammaturghe, soffermandosi su ognuna delle tre pièce di Sapienza – *La grande bugia*, *La rivolta dei fratelli*, *Due signore e un cherubino* – e mantenendo come sfondo il femminismo romano vissuto da tutte e quattro, un contesto in grado di inciderne – e decidere – le loro sorti di vita.
Dedicata ad Anna Magnani, *La grande bugia* è analizzata da Mariapaola Pierini e Lucia Cardone, seguendo rotte che si integrano a vicenda da punti di partenza dissimili. La prima studiosa definisce il testo come «pieno di indizi ma anche di false piste e di scarti improvvisi» andando poi a delineare la «densità della parola» che persiste in esso. La seconda riflette sulle ragioni della scelta del

soggetto teatrale, scavando in profondità nell'ambiente di riferimento: quello del cinema dei decenni sopraindicati e del lavoro a fianco di Citto Maselli e di altri registi non sarebbe il motivo della scelta di Sapienza; Cardone evidenzia il «sentimento di sotterranea prossimità» che la drammaturga e l'attrice "antidiva" condividono – la prima nei confronti della seconda –, evincendo da esso la costruzione del testo e, di seguito, tracciando i riferimenti filmici celati nella trama.
Federica Mazzocchi considera il dramma *La rivolta dei fratelli* come una critica alla famiglia da leggersi in rapporto al Sessantotto e alla coeva scrittura de *L'arte della gioia*, avanzando la lettura della *performance queer* e della *masquerade* come dimensioni incarnate dai personaggi, in un continuo «capovolgimento» di azioni atte a rappresentare il loro «destino coatto».
Donatella Orecchia affronta *Due signore e un cherubino*, il testo del 1987, a partire dalla formazione teatrale di Sapienza: in Ersilia Drei, la protagonista di *Vestire gli ignudi* di Pirandello che l'attrice portava sul palco nel 1951, Orecchia ritrova «la condizione della donna […] del tutto alienata, e la prigione della maschera sociale» analogamente proposta in *Una voce intertestuale* (cit., p. 37) con riferimento biografico alla personalità di Sapienza. In un serrato confronto con modelli fondanti del testo, la saggista presenta l'attinenza con i dialoghi della Compton-Burnett, implicitamente citata in esso. Quest'ultimo dato – per chi scrive – permetterebbe di collegare ancora una volta Sapienza a Natalia Ginzburg, e di rifarsi ad esempio ai saggi apparsi sul numero monografico della rivista «Autografo» (n. 58/2017), in particolare a quelli di Giorgia Benedetta Erriu e di Maria Antonietta Grignani che insistono sulle relazioni fra le autrici e sulla funzione della «scenografia verbale» (Grignani) nell'opera della Ginzburg. Se ciò può essere vero anche per Sapienza, sarebbe due volte testimoniato: da Orecchia e da Pierini.
L'«arte della performance» è il fulcro nell'articolo di Rizzarelli, che rivolge attenzione sia alle pièce sia ai soggetti cinematografici in cui il tema del corpo pervade il testo. Mentre suggerisce una nuova datazione delle prime – e sposta *La rivolta* «plausibilmente nei primi anni Settanta» –, la studiosa continua un'analisi *intertestuale* dell'opera dentro e fuori il teatro rifacendosi alle *queer theories*, proponendo le similitudini fra il personaggio di Piera e Sapienza e specificando inoltre alcuni motivi principali: ad esempio quello «dell'invenzione del figlio».
Teatro e cinema nei Taccuini dell'autrice chiude la raccolta, con un saggio di Rimini che ripercorre alcune scritture private edite. In prima battuta sono indicate le prove della «vocazione all'autofinzione» nella forma di «oltranzistica ambivalenza» esplicitata anche nei diari. In seconda, si mette a sistema la memoria (auto)biografica di Sapienza nell'esperienza sul *set* e nei molteplici ruoli da lei ricoperti durante la carriera; si segue poi il filo della voce come strumento-tema necessario all'interno del *corpus*, rimando esplicito anche nel volume edito per La Vita Felice nel 2016.
L'articolata raccolta non soltanto colma alcune zone d'ombra che trovano ora un'interpretazione e una collocazione critica altra, com'era nelle intenzioni delle curatrici e delle studiose partecipanti, ma fa avanzare Sapienza sempre un po' di più nel futuro, sostenendo quell'importanza letteraria e culturale mancatale in vita, che sembra tuttavia oggi aver raggiunto.

Roberta Colombo

AA.VV.
Una macchina per pensare. Giampiero Neri prima e dopo Teatro Naturale
A cura di Davide Savio
Novara
Interlinea
2018
ISBN: 978-88-6857-174-0

Premessa di Davide Savio
Paolo Zublena, *Mimetismo, reticenza e paura nella poesia di Giampiero Neri*
Claudia Crocco, *Narrazione e riflessione nell'opera di Giampiero Neri*
Roberto Cicala, *Queste edizioni «d'erbe e d'animali». Appunti per una lettura paratestuale di Giampiero Neri*
Carlangelo Mauro, *«Del suono kiok, kiok, del verso teck, teck»: sulla poesia di Giampiero Neri*
Davide Savio, *Chierici, santi e farabutti. Giampiero Neri e il ruolo degli intellettuali*
Paolo Giovannetti, *La prosa dell'*Aspetto occidentale del vestito *come contraddizione e* littéralité
Stefano Giovannuzzi, *Poesia, prosa, riscrittura:* Il professor Fumagalli *e il libro unico di Giampiero Neri*
Roberto Deidier, Ekphrasis *della memoria. Sospensione e racconto in* Via provinciale
Indice dei nomi

«Sono certamente interessato al rapporto tra filosofia e poesia, per la mia idea di poesia come idea filosofica, di pensiero, ricordando l'insegnamento di Fumagalli, per cui nella poesia importa il pensiero». Giampiero Neri, maestro della poesia in prosa italiana, risponde così in una delle interviste che fanno parte di *Uno sguardo sulla realtà* (2005), offrendo al lettore le chiavi ermeneutiche per accedere alla sua opera composita ma cristallina, tanto enigmatica quanto eloquente, in cui l'oggettività della scrittura si lascia penetrare volentieri dai frammenti di una memoria individuale in perpetuo dialogo con l'esperienza collettiva. Elementi naturali ed eventi storici alimentano gli ingranaggi di un articolato impianto riflessivo sull'esistenza umana, *una macchina per pensare*, che non a caso viene promosso a titolo degli Atti del convegno organizzato dal Centro di ricerca «Letteratura e cultura dell'Italia unita» dell'Università Cattolica di Milano, tenutosi il 25 ottobre 2017, in occasione dei novant'anni dell'autore.
Lo sforzo esegetico di tali studi, sotto la curatela di Davide Savio, responsabile del Fondo Giampiero Neri presso il medesimo Ateneo, mira a confermare il ruolo di primo piano del poeta di Erba nel contesto nazionale e, al contempo, permette di ripercorrerne il sentiero creativo secondo prospettive inedite, a partire dagli elementi paratestuali o dalla contrapposizione mai scontata tra «santi» e «farabutti», attraversando silenzi pieni di parole o suoni onomatopeici investiti di un senso ulteriore. Gli interventi, relativi sia a questioni stilistiche che di contenuto, peraltro in rapporto di reciproca dipendenza, se è vero che – come evidenzia Stefano Giovannuzzi – la forma del «discorso poetico» tende a ridursi a «un nucleo di verità» (p. 104), non offrono solo riflessioni di ampio respiro, ma anche analisi più specifiche di alcune delle maggiori opere neriane, dall'*Aspetto occidentale del vestito* (1976) a *Via provinciale* (2017), confluendo rispettivamente nelle due sezioni degli Atti, *Panorami* e *Primi piani*. Del resto, la dialettica tra universale e particolare trova spazio nella produzione stessa del poeta, dove il banale volo di un'oca fornisce l'occasione per meditare sullo scopo dell'esistenza, mentre una tragedia personale, l'assassinio del padre, diviene emblema della violenza radicata nella Storia.
A questo proposito, il dramma imperscrutabile del male «nei luoghi e nella memoria» – affidandoci al puntuale contributo di Paolo Zublena –, lungi dal poter essere messo in scena tramite un

andamento diegetico piano, necessita delle arti del camuffamento perché la sua rappresentazione risulti efficace, suscitando nel pubblico l'anelito a superare le apparenze e a decifrare il «codice enigmatico» (p. 21) proposto da Neri, che fa della reticenza una costante «sostanziale» ancor prima che «formale» (p. 19). Il non detto, privo di una qualsivoglia malizia, stimola l'indagine della «sfera patemica della vita» (p. 14), ben oltre la superficie pragmatico-cognitiva, relazionandosi con l'allusività illuminante del mimetismo animale, tanto diffuso nei versi e capace di veicolare guizzi di inquietudine attraverso una perturbante vocazione istintuale. In effetti, nel libro-intervista di Alessandro Rivali, *Giampiero Neri: un maestro in ombra*, qui opportunamente citato, l'autore dichiara che «osservare il comportamento» degli animali «ci avvicina con maggiore possibilità alla soglia del mistero» (p. 16), ovvero al *Teatro naturale* del mondo, dove l'uomo recita guidato da una forza che lo trascende e gli impedisce perciò di effettuare un riordino oggettivo degli eventi. Ciò non significa, tuttavia, rinunciare «alla costruzione di un senso all'interno dell'opera» (p. 35). Anzi, come fa notare Claudia Crocco, il mascheramento – corrispondente antropologico delle doti trasformistiche degli animali – si rivela il mezzo più adeguato con cui avviare «una meditazione filosofica» che converte «la serie dei fatti» (p. 36) in storia umana, esorcizzando così la paura del dissolvimento. I vuoti dell'ellissi diventano allora strumentali alla manifestazione del pensiero, dal momento che la consapevolezza della precarietà del reale, segnato oltretutto dall'affiorare imperfetto dei ricordi dall'inconscio, spinge l'autore a tradurre in atto il suo paradigma riflessivo grazie alle logiche della narrazione, che prevedono inversioni sintattiche e la compresenza di tempi verbali differenti, a dimostrare la fusione in un unico mosaico delle molteplici tessere di episodi pubblici e privati, sia passati che presenti.

Condivide tali osservazioni anche Roberto Cicala, secondo il quale la «forma editoriale del frammento rielabora una continua ricerca di essenzialità», di modo che «il superfluo» lascia il posto alla «porzione di verità di una storia in poche parole» (p. 43), snodata lungo un'unica *Via provinciale*. L'itinerario si arricchisce di piante e numerosissimi animali, capaci di rispecchiare, con i loro caratteri e mutamenti, le proprietà ambigue della natura umana, divisa tra «gentilezza e ostilità» (p. 45), se è vero che «*l*a civetta è un uccello pericoloso di notte», ma all'alba ritorna «al suo dimesso destino» (*Due tempi*, in *Liceo*, Guanda, Parma 1986; ora in *Poesie 1960-2005*, Mondadori, Milano 2007, p. 59), e il maggiolino apparentemente innocuo appartiene invece a «una nuova specie di scarabeo» asiatico, «più pericolosa e distruttiva della nostra» ([*Nella mano*], in *Via provinciale*, Garzanti, Milano 2017, p. 77). Questo gioco di luci e ombre, che interessa la foscoliana «bella d'erbe famiglia e d'animali» non meno che la nostra civiltà, emerge persino nei titoli – basta prendere in mano il già ricordato *Teatro naturale* (1998) o *Erbario con figure* (2000) –, con cui Neri traccia una «geografia dell'inquietudine» (p. 44) universale, confermando così l'eterna «lotta tra orrore e bellezza, umanità e natura» (p. 45).

Si tratta degli elementi costitutivi di un dittico che svela presto la sua essenza endiadica, poiché, come sottolinea Carlangelo Mauro, tra i versi di Neri il bene non potrebbe esistere se non fosse inserito all'interno di una feconda dialettica con il male, da cui attingono linfa gli intricati processi storici. Ancora una volta, gli animali sono promossi a simboli delle dinamiche di sopraffazione che guidano gli uomini: il «verso teck, teck» degli uccelli in *Liceo* richiama l'atrocità delle lotte partigiane, il gatto di *Via provinciale*, con ogni probabilità servito al poeta bambino durante un pranzo domenicale da una famiglia che non ha caramelle da offrire, invita a riflettere sulle terribili conseguenze dei conflitti e delle crisi economiche, e «le talpe» che fanno capolino *Dallo stesso luogo* (1992) alludono alla sorte dei fascisti, travolti dalla medesima violenza che credevano di gestire senza difficoltà. In nome della legge del «tradimento», posta dal professor Fumagalli «alla base della vita» (p. 58), le parti si invertono e la superbia dei presunti vincitori trapassa in un sentimento straniante di pietà per gli sconfitti, come succede nel caso dell'insegnante di musica, ostinatamente fedele al regime e «scomparsa senza che nessuno sapesse niente» ([*Si era detto*], in *Via provinciale*, p. 22). Neri testimonia dunque le tremende contraddizioni della guerra civile, «una guerra nella guerra» (p. 53), immergendo nell'oggettività – peraltro discutibile – dello sviluppo storico il proprio vissuto, che viene alla luce soprattutto negli ultimi due libri, *Il professor*

Fumagalli e altre figure (2012) e *Via provinciale*, dove diventa frequente l'uso della prima persona «nelle considerazioni sui fatti e nel fluire dei ricordi, nella libera divagazione della scrittura» (p. 51).
In particolare, rileggendo il prezioso intervento di Davide Savio, appare chiaro che il segmento temporale 1943-1945 ha significato per l'autore «l'ingresso nel mondo adulto e più ancora nella Storia» (p. 60), in quanto stimolo, con i suoi valori antinomici, a porsi le giuste domande per scoprire la verità celata sotto il velo delle inevitabili manipolazioni. Se nulla è come sembra, spetta al lavoro poetico trovare un antidoto al morbo della menzogna, collocando al centro dell'indagine la mai pacifica opposizione tra santi e farabutti, che si affaccia carica di problematicità in un testo di *Finale* (2002), in cui «Les clercs […] se fan pastors… / et son aucizedors…» (p. 59). I finti santi non sono soltanto coloro che giustificano la guerra civile inneggiando ai più alti ideali, ma anche gli intellettuali che tacciono su questa pagina del conflitto, rifiutando di riconoscerne la natura fratricida. Si spiega l'ammirazione di Neri per il registro anti-epico con cui Fenoglio ritrae «una comunità spaccata a metà dalla violenza» (p. 60), o ancora, per la «poesia d'ispirazione cristiana» (p. 64), opposta a quella ufficiale, di cui si fa portavoce il *Dottor Živago* di Pasternak, *alter ego* dell'autore al pari del professor Fumagalli. Secondo il «canone umanistico» (p. 72) di Neri, il progresso spirituale, che abbraccia valori quali l'amore, il perdono, la pietà per i vinti – un pirandelliano «sentimento del contrario», come evidenzia bene Savio (p. 67) –, prescinde da ideologie e conformismi per non ridurre l'uomo a *homo sapiens*, pura intelligenza privata dei fondanti «valori etici e metafisici» (*Insieme allo sviluppo scientifico e tecnologico*, in *Il professor Fumagalli e altre figure*, Mondadori, Milano 2012, p. 41).
Il reale emerge in controluce oltre lo schermo delle apparenze, o meglio, le apparenze manifestano il reale con una nitidezza non altrimenti raggiungibile. Tale meccanismo si trasferisce nella peculiarità della forma poetica, che viene indagata più attentamente nei tre *Primi piani* collocati nella parte finale del volume. Seguendo l'ordine cronologico delle opere, Paolo Giovannetti, nel primo intervento, si occupa dell'*Aspetto occidentale del vestito*, tentando di fornire una spiegazione – interessante anche se, per sua stessa ammissione, non l'unica possibile – degli «aspetti ritmici del primo Giampiero Neri» (p. 87). A partire da una riflessione sui concetti gleiziani di *littéralité* e «prosa in prosa», il critico rileva nelle pagine del nostro autore lo «shock» di una prosa che «svolge alla perfezione un ruolo lirico» (p. 87), pur non adattandosi a divenire poesia. È la ricerca di «una misura» attraverso gli strumenti della sintassi, senza ostentazione di artifici, così da ottenere «effetti di simmetria sottilissimi» (p. 86). Del resto, pure Stefano Giovannuzzi riferisce di «una camera d'echi» (p. 92), «una tela narrativa abbastanza continua di aneddoti» (p. 94), che dall'*Aspetto occidentale del vestito* passa per *Armi e mestieri* (2004) e *Paesaggi inospiti* (2009) fino al *Professor Fumagalli e altre figure*, ponendo però al centro del suo studio il legame – giudicato assai stretto – tra l'estetica dei versi neriani e il problema «conoscitivo», persino «ontologico» (p. 102), che vi alberga. Se la vita non può ridursi a uno schema rassicurante ma difettoso, è facile comprendere la scelta del poeta di adottare una forma essenziale e trasparente che metta in crisi la coerenza della rappresentazione, impossibile da conseguire a pieno, affinché l'involucro lasci scorgere un seme di verità. Come sostiene Roberto Deidier, «*n*ulla è inventato, in Neri, e tutto, insieme, è profondamente reinventato, e per questo ri-conosciuto» (p. 108), a maggior ragione nelle ultime due opere, in cui le *figure* attorno al professor Fumagalli e lo snodarsi della *Via provinciale* sfoggiano una «componente visiva dominante» (p. 108), a metà tra la concretezza del reale e l'evanescenza del ricordo. A tal proposito, è giusto parlare di «*ekphrasis* della memoria» (p. 109), grazie alla quale l'autore, oltre a commentare e informare, trasferisce in una dimensione ulteriore i significati a cui vuole alludere, creando un racconto straniato dove storia e immagini si uniscono per suscitare dubbi e invitare a pensare. La poesia di Neri, allora, è attesa e ricerca: cavalca il corso degli eventi, consegna inaspettatamente la vittoria agli sconfitti, fa silenzio in modo da stanare il non detto; soprattutto, però, desta «interrogativi profondi» (p. 8), a cui si è cercato autorevolmente di rispondere in questo significativo lavoro, che rimane per fortuna un cantiere aperto.

Francesco Corigliano

Luca Alessandri
La montagna nella letteratura italiana. Da Petrarca a Cognetti
Roma
Aracne Editrice
2018
ISBN: 978-88-255-1996-9

Lo studio condotto da Alessandri è incentrato sulla presenza della montagna – intesa quale tema, scenario, simbolo – all'interno della letteratura italiana. Il volume è diviso in due parti. La prima ripercorre la presenza della montagna nella letteratura italiana dal Trecento sino agli albori del ventesimo secolo, mentre la seconda è interamente concentrata sul Novecento. Alcuni capitoli sono strutturati come disamine ampie, atte a comprendere la percezione del tema all'interno di interi contesti culturali, mentre altri capitoli sono composti da analisi specifiche dedicate a singoli autori o opere; questa impostazione non impedisce però di leggere in profondità per campioni e di proporre una visione d'insieme – la quale è anzi uno dei maggiori pregi dello studio di Alessandri, in grado di fornire, tramite approfondimenti individuali, una panoramica efficace sull'evoluzione di questo tema così circoscritto.
Il discorso prende le mosse da un preciso inquadramento storico-culturale, che partendo dalla diffusione del tema montano traccia una panoramica dell'evoluzione del pensiero e della percezione della natura in tutta Europa. L'autore sottolinea sin da subito un mutamento nella percezione dello scenario montuoso, inizialmente percepito in senso negativo ma via via sempre più rivalutato a partire dal XVI secolo, periodo durante il quale – sull'onda di una generale revisione della percezione umana del mondo – i paesaggi più perigliosi iniziano ad essere apprezzati come espressione di bellezza naturale. Questa prospettiva si sviluppa poi nel corso dei secoli stimolando anche un interscambio continuo con le nascenti teorie critiche a proposito della costituzione del mondo (soprattutto nell'ambito della storia delle evoluzioni geologiche). L'interrelazione tra l'approccio letterario e quello scientifico è perfettamente esplicata dall'esempio del poema di Albrecht von Hallen *Die Halpen* (1729), scritto dall'autore tedesco dopo una visita alle Alpi in compagnia di un amico matematico e fondamentale, dopo la pubblicazione, nel canonizzare la nuova estetica dei paesaggi montani. Anche l'ambito filosofico viene influenzato, se si tiene conto di quanta parte abbia avuto l'osservazione dei paesaggi alpini nello sviluppo della teoria del sublime per Kant e Hegel.
La contestualizzazione storico-culturale offerta da Alessandri è indispensabile per comprendere le sfumature che differenziano le analisi delle opere di diversi autori. Ad esempio, nell'interpretazione dei riferimenti realistici nella descrizione dell'*Inferno* dantesco si tiene conto anche di quell'inquadramento simbolico, fondamentale nella letteratura trecentesca, che è al centro del discorso su Petrarca e sull'ascesa al Monte Ventoso; trattando il Seicento, invece, accanto all'approfondimento su Tasso e sull'ambiguità dei paesaggi montani nel poema cavalleresco, si trovano puntuali specificazioni su un coevo sperimentalismo, influenzato dalle medesime novità in fatto di considerazione della natura ma, al contempo, più concentrato sulla autentica curiosità verso i picchi montuosi – che da oggetto di paragone vanno divenendo sempre più tema centrale del discorso letterario.
Nonostante l'importanza di questa prospettiva così tesa ad evidenziare la mutua relazione tra testi e cultura - e il loro perenne influenzarsi a vicenda – bisogna ricordare che a dominare *La montagna nella letteratura italiana* è un approccio specificamente attento alla letterarietà. Il discorso, puntuale eppure in grado offrire punti di vista ampi, è particolarmente meritevole nella sezione dedicata al Novecento, nella quale si trovano alcune delle osservazioni più interessanti e stimolanti di tutto lo studio. Alessandri analizza l'opera di diversi autori, offrendo una visuale più particolareggiata sulle

diverse interpretazioni del tema da parte di scrittori di differenti prospettive.
La disamina della funzione della montagna in Buzzati è perfettamente esplicativa dei procedimenti critici utilizzati da Alessandri. Se in *Barnabò delle montagne* si sottolinea come «l'immagine finale della traversia pone l'accento sulla totalità della montagna, nemico e arbitro, luogo incantato e sinistro, capace di ambigue metamorfosi» (p. 209), in un'analisi attenta al contesto del realismo magico, nel caso de *Il segreto del Bosco Vecchio* viene studiata l'evoluzione del tema della montagna non soltanto in rapporto alle tendenze generali della narrativa novecentesca, ma anche in relazione ai meccanismi del fantastico e del fiabesco. Infatti in *Il segreto del Bosco Vecchio* «la montagna diventa dunque simbolica elevazione della fanciullezza prima che questa svanisca (e che con lei scompaia la precaria armonia tra uomo e natura)» (p. 215), evidenziando uno specifico aspetto di un oggetto che va assumendo, in Buzzati, un valore quasi archetipico.
D'altro canto esaminare *Il deserto dei Tartari* consente ad Alessandri di approfondire le dinamiche tra l'orizzontalità del deserto e la verticalità - propria tanto degli aspri monti attorno alla fortezza Bastiani quanto della fortezza stessa - che respinge e insieme rimanda al valore simbolico della vetta, contatto tra il mondo terreno e l'astrattezza celeste. Dal confronto tra le varie opere emerge una prospettiva peculiare sull'opera di Buzzati, che viene letta tramite le diverse sfaccettature che può assumere la montagna stessa, in un passaggio da tema fiabesco a simbolo concreto e astratto insieme – al limite del correlativo oggettivo – atto a descrivere lo stato esistenziale umano.
Un simile lavoro viene condotto anche su altri autori - quali a esempio Edmondo De Amicis e Antonia Pozzi - mentre si distingue un capitolo dedicato interamente alla percezione della montagna tra gli scrittori della Grande Guerra, nel quale viene sviscerato il rapporto complesso tra la guerra, la morte e le vette scoscese. Durante il conflitto il paesaggio torna in parte a quella carica di orrore e repulsione vista nelle espressioni letterarie medievali, mentre allo stesso tempo funge da snodo per la descrizione di malinconia, nostalgia, e riflessione sul proprio esistere, in un momento storico che costringe l'individuo a confrontare le proprie aspettative con la tragica e inesorabile macchina della Storia.
Lo studio di Alessandri riesce a mantenere un difficile equilibrio tra una prospettiva globale e l'esigenza di specificità, coprendo in maniera abbastanza esauriente un arco temporale di più di sette secoli di letteratura. Date le premesse, era inevitabile una certa semplificazione su alcuni argomenti che vengono trattati in maniera molto rapida; ad esempio l'ultimo capitolo, dedicato a diversi autori a partire da Dino Campana sino ad arrivare al contemporaneo Paolo Cognetti, soffre dell'impossibilità di soffermarsi su alcuni degli spunti più interessanti, come nel caso degli scritti di Guido Morselli. Commentando *Dissipatio H. G.* Alessandri si concentra, purtroppo brevemente, sulla rivisitazione morselliana del rapporto tra montagna e morte, attraverso un episodio del romanzo in cui il protagonista, ultimo tra gli uomini, tenta di ritrovare un contatto con la realtà mediante una camminata tra i monti; la scomparsa della funzione umana di concretizzazione della natura avrebbe meritato un maggiore approfondimento, considerando non solo l'importanza del tema nella riflessione filosofica e letteraria attuale (si pensi al dibattito sul realismo speculativo), ma anche l'interesse di quest'evoluzione tutta contemporanea della vecchia associazione tra il picco montuoso e il tema metafisico.
Nonostante questi rischi, *La montagna nella letteratura italiana* offre importanti indagini critiche perfettamente integrate in una grande prospettiva sullo sviluppo del tema della montagna nella nostra letteratura. Lo studio, pur essendo di ampio respiro, costituisce un ottimo esempio di critica tematica condotta rigorosamente, senza eccessive divagazioni su aspetti troppo legati alla storia della cultura (su cui pure, come abbiamo detto, il volume si concentra in modo equilibrato soprattutto nella prima parte). Specialmente nel caso di un argomento vasto come quello scelto da Alessandri, la necessità di una contestualizzazione socio-culturale rischia di condurre il discorso troppo lontano; qui invece le scelte di delimitazione geografiche e cronologiche, bilanciate con opportune tendenze all'*excursus*, costituiscono una dimostrazione di critica tematica, nella quale resta sempre chiara la vocazione di studio dei testi. Il rischio di un trattamento cursorio di alcuni argomenti, infine, è connaturato all'ampiezza del tema piuttosto che al metodo scelto, e la sua

influenza è comprensibile se si considera l'estensione dell'argomento trattato.
Le suggestioni e i confronti proposti da Alessandri in *La montagna nella letteratura italiana* si accordano ad un percorso analitico vario ma dai tratti chiaramente riconoscibili. Il volume si dimostra adatto a suggerire prospettive inedite e stimolanti tanto a studiosi di settori specifici della letteratura italiana, quanto a chi è interessato alla critica tematica, applicata da questo studio in modo efficace e convincente.

Paolo Pizzimento

Agnese Amaduri
L'officina de I Viceré. La genesi del romanzo attraverso l'epistolario di Federico de Roberto
Soveria Mannelli
Rubbettino
2017
ISBN: 978-88-459-5348-3

Di concerto con la recente pubblicazione del *Carteggio De Roberto – Treves* (Catania – Enna, Fondazione Verga – Euno Edizioni, 2017), Agnese Amaduri presenta in questo volume una corposa scelta di missive, edite e inedite, tratte dell'epistolario di Federico De Roberto custodito presso la Biblioteca Regionale Universitaria di Catania o presente in altri fondi archivistici e bibliotecari e in edizioni già a stampa. Attraverso questo prezioso materiale è possibile documentare e ricostruire sotto una luce nuova e assai stimolante le fasi della composizione de *I Viceré* (1894). Data la vastità dell'epistolario derobertiano, editori e curatori hanno solitamente optato per la pubblicazione dei singoli carteggi – quali, ad esempio, quelli con gli amici Ferdinando Di Giorgi e Marco Praga o con i maestri Capuana e Verga –; nell'affrontarne l'ingente mole, invece, Agnese Amaduri ha adottato un metodo diverso e per molti versi vincente: ritenendo più utile considerare l'epistolario derobertiano nella sua interezza e non smembrato in base ai corrispondenti, ha tentato una ricostruzione completa della genesi de *I Viceré* attraverso l'analisi diacronica delle lettere. «Si è così azzardata una individuazione dei passaggi salienti di ogni carteggio, inedito o edito, attraverso una ricomposizione sinottica dell'epistolario nel lasso di tempo in cui il romanzo si forma e prende corpo» (p. 52).
Il *corpus* delle lettere ripercorre gli anni fondamentali tra il 1891 e il 1894, «con qualche incursione negli anni precedenti, per segnare le tappe del rapporto con l'editore Carlo Chiesa, e nel 1895 per seguire gli ultimi commenti sulla ricezione del romanzo» (p. 6). Proprio il carteggio – finora in buona parte non pubblicato – con Carlo Chiesa, editore e responsabile delle scelte della casa milanese Galli, assume un carattere centrale: entrato in contatto con un De Roberto particolarmente insoddisfatto del lavoro di Treves sulla raccolta di novelle *Documenti umani* (1888), Chiesa avrebbe legato lo scrittore alla sua Ditta e pubblicato quasi tutti i suoi lavori degli anni '90, da *Ermanno Raeli* (1889) a *Gli Amori* (1898), senza ovviamente dimenticare *I Viceré*. Sebbene l'epistolario non conservi nessuna delle lettere inviate da De Roberto a Chiesa, le missive di quest'ultimo «raccontano le tappe della faticosa creazione de *I Viceré* e per questo sono state assunte come intelaiatura del lavoro di selezione proposto» (p. 7). Esse «ci restituiscono l'attesa speranzosa dell'editore dopo le prime incoraggianti notizie sull'avanzamento dell'opera, seguita dal disappunto di fronte alla mole del romanzo e all'infruttuoso tentativo di dissuadere l'autore dal proposito di pubblicarlo in tutta la sua imponenza e, ancora, l'insofferenza per le precise, fino quasi alla maniacalità, richieste di De Roberto, e lo scetticismo che accompagnò l'uscita del volume» (Ibid.).
Altrettanto importanti sono gli altri carteggi derobertiani – in gran parte inediti – presentati da Agnese Amaduri: quello con l'amico Ferdinando Di Giorgi, «denso di riflessioni sulle opere che entrambi andavano componendo» (p. 6), quelli con Verga e Capuana, «i maestri affettuosamente appellati "vecchi" nelle missive, che gli sottopongono le proprie opere o gli propongono correzioni» (ibid.), con la redazione della «Gazzetta del Popolo», con i traduttori tedeschi Eisenschitz e Von Kraut, con Felice Cameroni.
Agnese Amaduri ricostruisce con precisione l'attività febbrile di De Roberto nei primi anni '90 e il quadro assai vasto delle sue amicizie e relazioni intellettuali. Emergono, ad esempio, le osservazioni dell'autore livornese Guido Menasci, che bonariamente imputava a De Roberto di aver «trascurato un poco la lingua» ne *L'illusione* (lettera di Menasci a De Roberto, maggio-prima metà di luglio 1891, p. 74); osservazioni che, tuttavia, ben si accordano alla riflessione metalinguistica e

sociolinguistica che sarebbe stata al centro dell'impegno di De Roberto «ancora fino all'edizione dell'*Ermanno Raeli* per i tipi Mondadori del 1923, ponendo al centro il problema dell'individuazione di un idioma nazionale che si collocasse in una posizione intermedia tra forma aulica e forma comune, usata nel parlato» (p. 35).
Le lettere mostrano, a un tempo, la totale dedizione di De Roberto al lavoro su *I Viceré*, la fatica estenuante della scrittura e l'estrema difficoltà di una composizione che, per ammissione dell'autore, non era stata preparata da alcun piano del romanzo. Scriveva De Roberto: «Il materiale che ho in testa mi si viene organizzando a poco a poco, a costo di rifacimenti, di ritorni sul già fatto, di aggiunte, di sviluppi, di tagli» (lettera a Di Giorgi, 23 dicembre 1891, p. 115 ss.). Emerge anche, progressivamente, un quadro di «testimonianze indirette del carattere derobertiano, delle sue nevrosi, del rapporto disincantato o appassionato con le donne, della sua affezione alla madre, e delle continue cure che egli le dedicava e che ella esigeva» (p. 22).
Interessante e puntuale è la documentazione dei rapporti con M. Von Kraut, «traduttore ben rinomato di cose italiane, inglesi, francesi» (lettera di F. Söhns a De Roberto, 28 settembre 1891, p. 96), che pubblicò su «Gegenwart» le novelle *La morta*, *La Salvazione* e *Il Sacramento della Penitenza*, «tre perle della litteratura» (lettera di M. Von Kraut a De Roberto, 3 marzo 1892, p. 125). I rapporti tra De Roberto e Von Kraut terminarono in un'insanabile frattura a causa di tagli arbitrari operati dal traduttore sulle novelle; tagli che scontentarono De Roberto, sebbene ricevessero una commossa giustificazione da parte della sorella del traduttore tedesco. Un altro rapporto documentato da Agnese Amaduri è quello con Otto Eisenschitz che, per il tramite di Verga, contattò De Roberto chiedendogli una novella per «un volume di bozzetti o novelle originali […] che dovranno dare dei quadri fedeli di costumi di ogni singola regione italica» (lettera di O. Eisenschitz a De Roberto, 2 gennaio 1892, p. 119 ss.). A questo progetto, che coinvolgeva nomi noti come Verga, Fogazzaro, Giacosa e Di Giacomo, De Roberto aderì con entusiasmo ma non senza qualche iniziale disaccordo sulla novella da scrivere: Eisenschitz chiedeva una «novella sui costumi dei contadini napoletani» (lettera di O. Eisenschitz a De Roberto, 11 gennaio 1892, p. 120 ss.), mentre De Roberto intendeva comporne una di ambientazione siciliana. La cosa, poi, si accomodò con l'invio di *Come caruso prese moglie*. La novella però non soddisfece il traduttore che la trovò «scritta in uno stile originale e piacevole, ma con un finale né nuovo né simpatico» (lettera di O. Eisenschitz a De Roberto, 21 aprile 1892, p. 128) e finì per accettare un'opera già edita in Italia da proporre al pubblico tedesco.
Un altro caso che Agnese Amaduri indaga è documentato dalle lettere della casa Galli, da cui si ricavano una richiesta di «schiarimenti» (lettera della Casa Editrice Galli a De Roberto, 12 maggio 1892, p. 129) e un successivo contenzioso dovuto al fatto che De Roberto aveva offerto alla Ditta milanese la ristampa de *La Sorte* senza essersi sincerato se il primo editore della raccolta, Giannotta, considerasse decaduti i suoi diritti sul volume. Proprio mentre la Galli preparava una nuova edizione del volume, l'editore catanese ne annunciava una ristampa, cosa che determinò una crisi nei rapporti tra Chiesa e De Roberto e si risolse con il ricorso alle vie legali. Ma il carteggio con la casa editrice milanese documenta anche l'inizio della redazione del trattato *L'Amore. Fisiologia-Psicologia-Morale*, che si sovrappose a una fase di frenetica scrittura de *I Viceré* (lettera della Casa Editrice Galli, 1 marzo 1893, p. 140).
Le lettere del 1893 descrivono le pressioni sempre più nervose di Carlo Chiesa affinché De Roberto inviasse il manoscritto de *I Viceré* così da iniziarne finalmente la pubblicazione e le lungaggini e i dubbi dello scrittore di fronte a un lavoro mai considerato sufficientemente a punto («da novembre a luglio, per *otto* mesi, non ho fatto altro che correggere», 10 settembre 1893, p.); e mostrano anche come De Roberto avesse contemporaneamente sulla scrivania le revisioni de *I Viceré* e de *L'illusione*, che nel frattempo Chiesa aveva offerto a «La Gazzetta del Popolo» per una pubblicazione a puntate. Ne deriva che «non solo, dunque, i due primi romanzi del ciclo degli Uzeda nacquero in continuità cronologica; le due opere si trovarono anche in evidente contiguità, a un certo punto, nella fase frenetica di revisione» (p. 33).

Da un'altra sezione dell'epistolario, quella delle riviste, Agnese Amaduri ricava un dato finora sconosciuto: un tentativo (poi fallito) di trattativa che De Roberto avviò nella primavera del 1893 – ancor prima di aver completato le correzioni – con «La Gazzetta del Popolo» e senza l'intermediazione di Galli per la pubblicazione a puntate de *I Viceré*. Lo scrittore propose al redattore capo della «Gazzetta», Baldassarre Cerri, persino di sfrondare considerevolmente l'opera per venire incontro alle condizioni del giornale (19 maggio 1893, p. 144). Agnese Amaduri non può non constatare che «il fallimento della trattativa rappresenta un danno notevole per gli studiosi, poiché che pubblicazione in appendice alla "Gazzetta", così come concordata tra Cerri e De Roberto, ci avrebbe offerto un'edizione de *I Viceré* ridotta dall'autore stesso, il quale viceversa per la pubblicazione con Gali aveva rifiutato qualsiasi possibilità di eseguire dei tagli. Un'opera che allo scrittore sarebbe costata moltissimo ma che lo avrebbe costretto a denunciare quali fossero per lui i passaggi vitali e irrinunciabili del romanzo, quali i momenti più incisivi nella storia famigliare e collettiva attraverso la quale è raccontata l'Italia pre e post unitaria» (p. 37 ss.).
Dalle lettere emergono con chiarezza le difficoltà materiali ed economiche che la mole del volume – opera temuta dispendiosissima ma di scarse prospettive d'introito – impose alla Galli, il difficile lavoro della Ditta milanese per risolvere gli enormi problemi tipografici e le questioni puntigliose di De Roberto sulla veste editoriale dell'opera: tutto ciò divenne vieppiù oggetto di uno scambio a tratti nervoso tra De Roberto e Chiesa (lettera di C. Chiesa a De Roberto, 24 novembre 1893, p.163 ss.). Assai interessante è, ancora, il rinvio di responsabilità sul ritardo della stampa da parte del tipografo Rinaldo Grillo allo stesso De Roberto, accusato di «puri e veri pentimenti» in fase già avanzata di stampa (lettera di R. Grillo a Carlo Chiesa, 11 aprile 1894, p. 177 ss.).
Infine, l'ultima sezione delle lettere raccolte nel volume presenta i primi commenti al romanzo appena pubblicato, quali quelli di Cameroni (19 settembre 1894, p. 184 ss.), di un entusiasta Capuana (5 ottobre 1894, p. 191 ss.) e di un ben più prudente Verga (21 ottobre 1894, p. 193). E poi, ancora, le lettere di Carlo Chiesa a spiegare e giustificare le scarse vendite de *I Viceré* con la qualità del romanzo («*I Viceré* non è per la folla. Così voi non mi accuserete di negligenza se non ottiene gran vendita», lettera di Carlo Chiesa a De Roberto, 10 novembre 1894, p. 194). Secondo la proposta, suggestiva e convincente, di Agnese Amaduri, «queste missive ci restituiscono non solo l'itinerario tribolato de *I Viceré*, che giustifica la grave ricaduta nervosa che l'autore affrontò, ma soprattutto raccontano il rapporto lucido che lo scrittore aveva con la propria arte. Un'arte vissuta con abnegazione e sacrificio, come impegno totalizzante al quale votare la propria esperienza» (p. 48).

Lavinia Torti

Ferdinando Amigoni
L'ombra della scrittura. Racconti fotografici e visionari
Macerata
Quodlibet
2018
ISBN: 9788822901835

Docente di letterature comparate all'Università di Bologna, Ferdinando Amigoni raccoglie in *L'ombra della scrittura* una serie di contributi sul rapporto tra letteratura e fotografia nella narrativa europea del Novecento. Il sottotitolo *Racconti fotografici e visionari* e la premessa *L'occhio del diavolo* ci danno già un forte indizio sulla natura del testo: Amigoni indaga il rapporto tra fotografia e magia, ragionando a partire dall'imprescindibile *Casa dei sette abbaini* di Nathaniel Hawthorne, e servendosi di una consistente bibliografia, argomentata cronologicamente per dimostrarne la coerenza teorica. Partendo da Benjamin, che nella sua *Piccola storia della fotografia* sostiene che la fotografia, pur essendo «una tecnica esattissima riesce a conferire ai suoi prodotti un *valore magico*» (p. 11), Amigoni attraversa tutto il Novecento, passando per Susan Sontag, per la camera chiara barthesiana, per Flusser, fino alla *Bild-Anthropologie* dell'inizio del Terzo Millennio. Oggi, la fotografia – scrive l'autore citando Hans Belting – continua «a mostrare la sua parentela con la morte, con l'ombra e con l'aspirazione – soprannaturale – a trovare "un al di là" che non sia "stato ancora raggiunto dall'immanenza"» (p. 27). Attraverso uno studio di casi che niente affatto si limita alla cultura nostrana (Alvaro, Nabokov, Perec, Celati), lo studioso ha l'intento di avvalorare l'ipotesi della fotografia come risultato di un incontro proficuo tra realtà e incanto: «se davvero la fotografia ha purificato il mondo dalla sua magia residuale, lo ha fatto tuttavia ricoprendolo di quella stessa magia da cui voleva bonificarlo» (p. 28).
Il testo si muove all'insegna della psicanalisi, nella volontà dichiarata dall'autore di un accordo con Freud, che «ci autorizza dunque a reperire analogie essenziali tra il funzionamento dell'apparato psichico e il processo di produzione, nonché l'essenza stessa, di un'immagine fotografica» (p. 59). Per questa ragione il primo saggio riguarda *Belmoro*, romanzo incompiuto di Corrado Alvaro, in cui il protagonista, uomo caduto sulla Terra alla ricerca della sua identità, osservando se stesso in una superficie riflessa si rende conto di essersi trasformato in un'immagine fotografica. Belmoro è lo «*Spectrum* della Fotografia» (p. 66), ciò che per il Barthes della *Camera chiara*, altro punto di riferimento evidente per lo studioso, esiste in ogni fotografia, ovvero il ritorno del morto, l'«è stato».
Spostandoci verso ulteriori studi pionieristici sui regimi scopici, l'*Invito a una decapitazione* di Vladimir Nabokov, oggetto del saggio successivo, è l'esempio manifesto, secondo Amigoni, di come la fotografia possa essere assimilata agli strumenti ottici di sorveglianza e punizione tipicamente foucaultiani: M'sieur Pierre nell'*Invito* sarebbe infatti il guardiano del Panopticon. Freud torna invece come punto di riferimento principale per l'opera di Georges Perec *W ou le souvenir de l'enfance*, chiave di volta del concetto di assenza. Lo scrittore francese descrive ossessivamente nella sua autobiografia alcune fotografie dei suoi genitori, senza però riportarle concretamente. La loro assenza è metafora dell'assenza dei genitori stessi. Nel caso di *W*, inoltre, Amigoni ricorre a un sostrato teorico psicanalitico talmente solido da risultare strumento per un collegamento di natura filologica: una buona parte del saggio *Il nibbio e l'avvoltoio* è dedicata alla connessione tra il racconto perechiano e l'opera di Sigmund Freud *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*.
Il saggio che lo succede è sempre dedicato a Perec, questa volta il Perec più oulipiano della *Vie mode d'emploi*. Amigoni propone una lettura comparata tra le immagini di cui pullulano le cento stanze del romanzo e le foto di Eugène Atget, gli *Intérieurs parisiens* dei primi anni del Novecento.

Questo il legame: «ci avviciniamo al punto di sutura tra il linguaggio e il reale, tra un'ipertrofia del Simbolico, per dirla con Lacan [qui torna la psicanalisi, *ndr*], che in un'opera come la *Vita istruzioni per l'uso* minaccia come non mai il girare a vuoto della parola, la chiusura tautologica su se stesso di un discorso tanto più proliferante quanto più sembra via via consapevole dell'inafferrabilità del reale. È esattamente qui che svolge la sua funzione il *fotografico*, inteso nell'ampia accezione di traccia, di segno indiziale che conserva con il suo referente (con il reale) un rapporto addirittura fisico» (p. 165). Mettendo in evidenza «gli stratificati panneggi fatti di parole e di tocchi di pennello» (p. 153) dello scrittore francese, Amigoni rivela il *modus operandi* di uno dei maggiori autori visuali del secolo scorso, che compone la sua prosa sempre partendo da un legame di interdipendenza tra la parola e l'immagine, non solo fotografica ma anche pittorica.
L'ultimo saggio affronta invece l'opera di Gianni Celati, ritratto sotto la luce del noto sodalizio con Luigi Ghirri, e passa in rassegna *Quattro novelle sulle apparenze* e *Scomparsa di un uomo lodevole*, fino a prendere come esempio principale un saggio celatiano su *Palomar* di Calvino. Proseguendo il lavoro sullo sguardo attraverso *I narratori delle pianure* e *Il profilo delle nuvole*, Amigoni ribadisce i concetti di *punctum* barthesiano e di indice peirciano. Le *lezioni di fotografia* di Ghirri – ci dice in conclusione – ci siano utili a non arrenderci al «regno dell'analogo»: «se si vuole considerare una dimensione "etica" al guardare e al rappresentare, è necessario resistere allo "sguardo onnivoro e un po' pornografico, che cerca di vedere tutto contemporaneamente", a quella diffusa assuefazione a "uno sguardo ossessivo che non sembra lasciare alle cose, ai volti, ai paesaggi la sottile incrinatura di un segreto che ancora possiedono"» (p. 226).
Amigoni procede con un andamento né cronologico né tematico, invero irregolare, che tuttavia non impedisce al lettore di apprezzare la scrittura brillante. Lo studioso mostra acume critico e rigore filologico rispetto ai testi che analizza, e soprattutto una grande consapevolezza linguistica (che gli permette di comprendere, ad esempio, i giochi di parole perechiani), una precisione e un'attenzione ai dettagli degne di un *oulipien*.
Seguendo un percorso all'interno degli studi visuali già tracciato da una certa fetta della comunità scientifica, attraverso uno studio di casi piuttosto noti, Amigoni tenta di definire cosa sia cambiato nel nostro modo di percepire e dunque di raccontare la realtà dopo la nascita della fotografia. Il processo fotografico è dotato di una caratteristica unica e degna di analisi: una «reticente» verità, che rende i documenti ben presto «derisori» (p. 122), e che dunque mantiene al contrario un legame insolubile con il piano dell'irrealtà, come ben evidenziato da alcune ambientazioni surrealistiche, come per esempio quelle di Alvaro e di Nabokov.

Luca Mendrino

Gabriele Antonini
«Il teatro era allora il suo sospiro». Svevo drammaturgo
Pisa
ETS
2017
ISBN: 978-884674971-0

Poiché non sono certamente numerosi gli studi sulle commedie del celebre autore triestino, la singolare coincidenza della pubblicazione di due volumi monografici nello stesso anno – il 2017 – merita quantomeno di essere segnalata. Se il decimo fascicolo della rivista «Aghios. Quaderni di studi sveviani», raccoglieva saggi di non trascurabile interesse per la ricostruzione filologica, la datazione e la ricomposizione della storia editoriale di sei commedie facendo seguito al ritrovamento di alcune copie dattiloscritte da parte di Beatrice Stasi a Parigi (cfr. la recensione apparsa su «Critica letteraria», XLVI, 180/3, 2018, pp. 216-222), il volume di Antonini – ad oggi il contributo più voluminoso sull'argomento (più di quattrocento pagine) – rappresenta invece un valido strumento per tutti coloro che desiderino avvicinarsi allo studio dei tredici copioni sveviani, in particolare per l'ottimo utilizzo delle fonti e della bibliografia critica che si registra nelle corpose note al testo, oltre che per la pregevole ricostruzione delle trame dei testi, nonché del rapporto che unì Svevo alle scene (approfondito nella prima sezione). Evidenziando questi pregi non si vuole naturalmente negare la legittimità dalla proposta interpretativa avanzata nella seconda sezione dallo studioso, che altro non è che una ripartizione delle commedie sveviane sulla base di tre categorie: trasgressione, ribellione e falsificazione. Il fatto poi che, per sua stessa ammissione, lo studioso abbia potuto consultare il fascicolo speciale di «Aghios» solo dopo aver licenziato le ultime bozze del suo lavoro non pregiudica in alcun modo l'idea alla base del libro; e non potrebbe essere altrimenti, in considerazione degli obiettivi in larga parte differenti dei due lavori.
La prima sezione, *Svevo e il teatro*, si divide a sua volta in due parti. Nella prima Antonini ricostruisce l'interesse per il teatro sulla base delle scritture private dell'autore e delle memorie dei suoi familiari, ovvero del diario del fratello Elio, della biografia scritta dalla moglie Livia Veneziani e di alcune lettere. Si insiste non poco sull'analisi del frammento dell'*Ariosto governatore* (il primo tentativo drammatico di cui resti traccia) trascritto nel diario del fratello, in cui sarebbero già presenti alcune caratteristiche dei futuri personaggi sveviani. Sempre nel diario di Elio sono annotati gli spettacoli a cui assistettero i due fratelli, le varie commedie iniziate e poi abbandonate da Ettore (molte delle quali legate alla giovanissima attrice Gemma Cuniberti) e soprattutto la fondamentale e precoce lettura (1881) del *Naturalisme au théâtre* di Zola, che indussero l'autore negli anni Ottanta a orientarsi verso i principi del naturalismo, alcuni dei quali mai abbandonati, come la predilezione per gli intrecci poco intricati e poco romanzati, in cui compaiono sulla scena personaggi tormentati dai loro drammi interiori. La *Vita di mio marito*, ma soprattutto l'epistolario – grande attenzione è riservata alle lettere a Silvio Benco –, sono invece utili per collocare cronologicamente il noto interesse per il teatro di Ibsen, nonché il superamento dell'infatuazione per il teatro naturalistico, poi sostituita da quella per le forme del teatro borghese (Antonini in questo caso guarda agli anni Novanta dell'Ottocento).
Il secondo capitolo di questa prima sezione si concentra inizialmente sulla carriera giornalistica di Svevo, alla ricerca di tutte le riflessioni sul teatro. Si parte naturalmente con il celebre *Shylock* (ascrivibile per lo studioso a una «fase 'romantica'» precedente quella naturalistica), per poi insistere su articoli significativi come *Riduzioni drammatiche*, *Una commedia in lingua impossibile*, *Una frase sulla "Mandragola"* e altri ancora, per concludere con *Critica negativa*, che pure sarebbe una prova del superamento della già ricordata infatuazione per il teatro naturalistico. Poi è la volta di un lungo percorso all'interno dei romanzi (ma i riferimenti a *Una vita*, *Senilità* e *La coscienza di*

Zeno si registrano numerosi in tutto il volume), finalizzato questa volta a dimostrare la grande passione di Svevo per il teatro. A considerazioni facilmente documentabili (è certamente vero che a casa Maller il palcoscenico sia spesso materia di discussione) seguono alcune ipotesi fondate su analogie tra le trame dei romanzi e quelle di celebri o celeberrime opere teatrali, come quando vengono segnalati legami tra la storia di Amalia ed Emilio e quella di Siegmund e Sieglinde, i fratelli protagonisti della *Valchiria*, o il rapporto di Zeno e Guido e quello di Jago e Otello. Più in generale dall'intera prima parte del libro – come spiega lo stesso studioso nell'introduzione – emerge il profilo di un autore che, pur insoddisfatto dei suoi copioni, non soltanto coltivò la passione per l'arte drammatica tutta la vita, ma vide in essa il genere più nobile, la «forma delle forme», come ebbe a ricordare la moglie Livia Veneziani (formula adottata non a caso nel titolo della monografia di Cristina Benussi, *La forma delle forme. Il teatro di Italo Svevo*, Trieste, EUT, 2007).
Nella seconda sezione, dal titolo *Trasgressione, ribellione e falsificazione nel teatro sveviano*, sono analizzate le tredici commedie suddivise in gruppi sulla base delle tre citate categorie. Si tratta di modi di agire – come si spiega nella premessa con cui si apre la sezione – attraverso cui il personaggio sveviano entra in conflitto con quell'ambiente che fatalmente lo costringe a un destino di mancata integrazione e di inevitabile fallimento. Abbiamo dunque tre capitoli strutturati allo stesso modo: a un'introduzione in cui la singola categoria è analizzata nelle opere narrative – grande attenzione è prestata anche alle novelle – seguono dei paragrafi dedicati a singole commedie (ma gli atti unici *La parola* e *La verità* sono affrontati nello stesso paragrafo in considerazione del loro «strettissimo rapporto evolutivo»).
La trasgressione è la condotta peculiare di quei personaggi – Elena Penini in *Una commedia inedita*, Clara in *Prima del ballo*, la violinista nell'*Avventura di Maria*, Clelia in *Terzetto spezzato* – che, logorati da un ambiente opprimente e che li priva di ogni felicità, scelgono consapevolmente di violare le leggi e i codici comportamentali borghesi (in modo particolare nel campo delle relazioni familiari), anche solo per sentirsi liberi segretamente e per brevi o brevissimi periodi di tempo. «Noia» è, secondo lo studioso, il vocabolo utilizzato il più delle volte per indicare lo stato d'animo all'origine dell'atto trasgressivo.
A differenza del trasgressore, che in fin dei conti ricerca soltanto delle sporadiche parentesi di libertà dalla «noia» del vissuto quotidiano, il ribelle – è il caso di Ignazio nel *Ladro in casa*, di Lucia nelle *Ire di Giuliano*, dei ladri-servitori di *Atto unico*, di Giovanni in *Inferiorità* e di Alice in *Con la penna d'oro* – sviluppa e manifesta apertamente (e molto spesso in ambito lavorativo) «un pieno e a volte violento rifiuto nei confronti del modello di vita che l'ambiente cerca di imporre loro» (p. 11). Il ribelle non si accontenta di trasgredire sporadicamente leggi e codici di comportamento: mira ad abbatterli del tutto.
La mistificazione della realtà, il sogno ad occhi aperti, gli autoinganni, gli alibi e la speculazione teorica sono gli strumenti, le pratiche o più semplicemente i rifugi attraverso cui alcuni personaggi sveviani tentano di fuggire dalla realtà e dalla insopportabile percezione di inferiorità che ne mortifica le esistenze. La falsificazione è in altri termini la sola condotta in grado di garantire a caratteri come il protagonista delle *Teorie del conte Alberto*, a Federico Arcetri di *Un marito*, a Silvio Arcetri in *La parola/La verità* (per le quali Antonini parla di processo di «razionalizzazione della menzogna») e a Giovanni Chierici nella *Rigenerazione* l'illusione di poter cancellare il marchio dell'insuccesso da cui in nessun altro modo riuscirebbero a sottrarsi.

Francesca Riva

Gabriele Antonini
«Il teatro era allora il suo sospiro». Svevo drammaturgo
Pisa
Edizioni ETS
2017
ISBN: 978-8846749710

Gabriele Antonini, già autore di rilevanti saggi sveviani e attivo collaboratore della rivista «Aghios», consegna alla scienza un libro destinato a diventare indispensabile negli studi dedicati allo scrittore triestino, sia per l'oggetto d'indagine, ossia la produzione teatrale di Svevo, di solito considerata ancillare, sia per il solidissimo impianto del volume, dove l'originalità delle interpretazioni si armonizza con un perfetto controllo della sterminata bibliografia sveviana. Lo studioso eleva a sistema la frase di Silvio Benco, che, con felicità icastica, aveva definito il rapporto tra Svevo e il teatro in questi termini: «Il teatro era allora il suo sospiro» (p.10): se il sospirare si distacca dall'atto normale del respirare, possiamo intuire che il teatro fosse per Ettore Schmitz «ragione di vita» e «strumento di sopravvivenza» (*ibidem*), ma anche deviazione dalla regola, dalla vita borghese di impiegato e commerciante, quanto in fondo è stata per lui *in toto* «quella ridicola e dannosa cosa che si chiama letteratura».
Nella prima sezione del libro, divisa in due capitoli (*Silenzio, biografia e teatro* e *Il teatro oltre il teatro*), Antonini dimostra l'affezione di Svevo (che pubblicamente non volle dare risalto alla sua attività di drammaturgo) per il teatro, prendendo in analisi tre fonti: il diario del fratello Elio, la biografia scritta da Livia Veneziani e l'epistolario. Di particolare interesse è la ricostruzione, puntuale e documentata, delle rappresentazioni cui Ettore assistette a Trieste. Antonini ci consegna l'immagine di uno Svevo «immerso fin da giovane nel vivace *milieu* teatrale della città asburgica e costantemente aggiornato sulle novità provenienti dai teatri d'oltralpe» (p. 9). Lo studioso passa poi in rassegna e commenta, mettendoli in relazione con la *weltanschauung* sveviana, gli articoli pubblicati da critico teatrale su «L'Indipendente», «Il Piccolo», «La Nazione» e «Il Popolo di Trieste»: «Svevo si dedica ai classici, come Shakespeare e Machiavelli, ma anche ai commediografi contemporanei, come Dumas, Sardou, Torelli, Ferrari, Shaw, Ibsen» (p. 123), a testimonianza dell'ampiezza dei suoi interessi.
È significativo il paragrafo *Il teatro nei romanzi*, nel quale Antonini evidenzia che «in alcune zone dei romanzi» «il teatro è oggetto o fonte della narrazione» (p. 124n): per fare un esempio, la *Valchiria* di *Wagner* in *Senilità*. Come ha constatato Barilli, se Pirandello comincia dalle novelle, dal romanzo, e arriva al teatro, il percorso sveviano è alla rovescia: dal teatro alla narrativa. La ragione va forse cercata nell'*imprinting* dato al giovane Ettore dall'assidua frequentazione dei teatri cittadini e da varie letture di genere, mentre diventa necessario lo scalo del personaggio sveviano, «uomo abbozzo», nei tempi dilatati del romanzo, di più ampio respiro rispetto al teatro. Le categorie «trasgressione, ribellione e falsificazione», in cui Antonini, nella seconda parte del libro, inquadra, acutamente, le opere dello Svevo drammaturgo, raggruppandole quindi non in ordine cronologico ma secondo le affinità comportamentali dei personaggi, innescate dall'«ambiente» circostante, noioso e oppressivo (la tripartizione delle tredici commedie suggerita da Antonini è la seguente: *Dalla noia alla trasgressione*: *Una commedia inedita*, *Prima del ballo*, *L'avventura di Maria*, *Terzetto spezzato*; *L'irresistibile ribellione*: *Il ladro in casa*, *Le ire di Giuliano*, *Atto unico*, *Inferiorità*, *Con la penna d'oro*; *Falsificare, modificare, rivivere la vita*: *Le teorie del conte Alberto*, *Un marito*, *La parola - La verità*, *La rigenerazione*), sono le medesime nelle quali si muovono i loro fratelli maggiori, Alfonso, Emilio e Zeno, in un humus, tuttavia, più fertile, quella del romanzo appunto, in cui «la vita non si trasmette per vie dirette e precise», come avviene invece – a detta di Svevo stesso – sul palcoscenico.

Il teatro sveviano è, insomma, il canovaccio, non in subordine ma, anzi, base imprescindibile della scrittura narrativa. Ha ragione Antonini nell'affermare la centralità dello Svevo drammaturgo, perché è lì che tutto inizia ed è lì che non riesce a esaurirsi: sul tipo umano dell'inetto (e per Svevo – marca Antonini – «ciò che conta sono il personaggio, il carattere, i suoi pensieri, […] insomma, potremmo dire, un teatro nel quale l'intreccio, pur non scomparendo, perde importanza», idea «probabilmente mutuata a partire dalla precoce lettura di *Naturalisme au théâtre* di Zola», p. 124 e p. 10) non può calare il sipario, in virtù proprio della sua necessità di trasgressione, ribellione e falsificazione nei confronti dell'«unica malattia mortale»; non a caso, nota lo stesso Antonini, Svevo «non tenterà mai la strada, intrapresa invece da molti suoi più noti colleghi (uno per tutti, Pirandello), della trasposizione teatrale dei racconti e dei romanzi; al contrario Svevo proverà il percorso inverso, rielaborando temi e situazioni delle commedie nei suoi scritti narrativi» (p. 100), com'è il caso della *Rigenerazione*.
Antonini, oltre all'aver ricostruito, con dovizia di particolari, la cronologia delle commedie, ha precisato, nel corso dell'analisi dei testi, sempre illuminante e accuratissima, alcune fonti sveviane, da Dante a Leopardi, da Shakespeare a De Sanctis, e – per inciso – ha identificato il verso, ne *L'avventura di Maria*, «Io lieto me ne vado al reggimento…», che è poi «il medesimo motivo intonato da Carla Gerco nella *Coscienza*», «tratto dalla celeberrima romanza *La mia bandiera*» di Augusto Rotoli (p. 231 e 232n). Il notevole contributo di Antonini si aggiunge, pertanto, a buon diritto e in maniera complementare, all'altro importante saggio dedicato allo Svevo drammaturgo da Cristina Benussi, *La forma delle forme. Il teatro di Italo Svevo* (Edizioni Università di Trieste, Trieste 2007).

Nicola Merola

Giuseppe Gioachino Belli
I sonetti
Edizione critica e commentata a cura di Pietro Gibellini, Lucio Felici, Edoardo Ripari
Voll. 4
«I millenni»
Torino
Einaudi
2018
pp. CLXXVIII + 5038

Con che coraggio, o proprio con che improntitudine, si possono recensire, a neppure tre mesi dall'uscita, le oltre cinquemila pagine della nuova edizione del capolavoro belliano? Insieme con il ventennale impegno degli ideatori, Lucio Felici e Pietro Gibellini, e con le evidenti ambizioni della curatela, congiurano a sconsigliarlo, e comunque a rinviare ogni velleità in proposito, l'assoluto rilievo dell'iniziativa, accolta nella più prestigiosa delle collane einaudiane, e l'assetto, manco a dirlo, monumentale dell'opera, nei circa trentaduemila versi romaneschi di Giuseppe Gioachino Belli e nei quattro volumi ampiamente illustrati di quest'ultima stampa. Avrei preferito anch'io aspettare i tempi lunghi necessari a un meditato collaudo complessivo e alla maturazione di un giudizio analiticamente documentato. I primi riscontri ufficiali della pubblicazione, prevedibilmente sbrigativi e generici, cioè giornalistici a prescindere dalla sede e dagli estensori, mi hanno invece indotto ad affrettarmi, perché, nella fatale approssimazione dei resoconti, già risulta marginale il ruolo giocato da Lucio Felici, dal mio amico Lucio Felici, troppo presto scomparso e ora innocentemente ridimensionato su due piedi. È bastata l'esecutività di argomenti solidissimi e parziali come la successione non alfabetica dei nomi in ditta, che stabilisce una gerarchia, e la effettiva schiacciante sproporzione che si rileva tra quello degli altri curatori e il contributo offerto dal capofila, Pietro Gibellini, autore del saggio introduttivo, perentoriamente intitolato *Belli, novello Dante*, della *Nota biografica*, della *Nota filologica* e dell'*Apparato delle varianti*, e responsabile del commento di quasi due terzi dei *Sonetti* (1467 su un totale di 2279 e a fronte dei 417 di Felici e dei 395 di Ripari).
Se sono parziali questi argomenti, lo è altrettanto la mia posizione. Il movente personale che confesso, scusandomene con il lettore, ha però qualcosa di singolare, una parzialità ulteriore, che non lo rende certo meno personale, ma ai miei occhi giustifica e indirizza la recensione che sto scrivendo. Da un lato (quello nella circostanza trascurabile e destinato a chiudersi qui), sono in grado di addurre il fatto che, dati i nostri rapporti, ho potuto seguire da vicino l'andamento dei lavori, avviati prima che Felici cominciasse a occuparsi professionalmente, in veste di direttore editoriale, dell'edizione belliana commentata da Marcello Teodonio per la Newton Compton (e uscita nel 1998), per un pezzo condotti con fervore crescente e divenuti dall'oggi al domani un argomento da ignorare, per una esplicita richiesta del mio amico, dopo che sfumò la collocazione inizialmente programmata presso un editore e in una collana prestigiosi quanto quelli finali e insorsero le perplessità che sarebbero state forse determinanti per fissare le quote di partecipazione all'impresa. Dall'altro, debbo ricordare che, trasformando le mie curiosità romanesche in uno dei filoni principali della mia ricerca e coinvolgendomi in una avventura di cui non ho finito di ringraziarlo, fu Felici a cooptarmi, accanto a Bruno Cagli e Eugenio Ragni, nel Comitato scientifico delle «Letture belliane», e a insegnarmi come cavarmela anche stavolta. Le «Letture belliane», promosse dall'Istituto di Studi Romani all'inizio degli anni Ottanta e protratte per tutto il decennio, mirarono a rilanciare l'immagine e l'opera del poeta sottraendolo all'ipoteca municipalista dei romanisti, mobilitando una nuova generazione di studiosi e invitando a tenere le previste conferenze critici e scrittori che su Belli non si fossero ancora messi alla prova o che dal suo gusto e dalla sua

cultura sembrassero lontani. Come si può vedere dai quaderni che ne raccolsero i testi (per un primo orientamento, cfr. *Indici generali dei dieci volumi delle «Letture belliane»*, a cura di Marcello Teodonio, in «Letture belliane», vol. 10, 1990, *Gli ultimi sonetti*, con testi di Enzo Cadoni, Valerio Marucci e Eugenio Ragni), le conferenze furono dedicate annualmente a tematiche, singoli sonetti o gruppi di sonetti relativi a un anno o a un periodo della produzione romanesca di Belli, concentrata in un ventennio. È dalla formula di queste «Letture» che traggo l'accorgimento grazie al quale il mio compito attuale dovrebbe diventare meno disperato, illudendomi di ricavarne l'autorizzazione, se non di rinnovarne i fasti, limitatamente ai sonetti composti da Belli in un anno particolare, quel 1834 che corrisponde, insieme con i pochi del successivo gennaio 1835, ai sonetti commentati da Felici.

Sul resto del commento, getterò uno sguardo obliquo e programmaticamente superficiale, mentre qualcosa non potrò non dire dei saggi che introducono l'opera e lasciano su di essa una impronta autoriale, quella inconfondibile di Pietro Gibellini, acclarato maestro degli studi belliani e mio diretto predecessore in questo e in altri ambiti (da D'Annunzio a Vigolo, a Pirandello), tranne che, va da sé, nel magistero. Un conto sono i maestri e un altro i professori.

Se però con pedanteria professorale trovo da eccepire alla valutazione anticipata dal titolo del saggio introduttivo, *Belli, novello Dante*, che lancia una sfida difficile da raccogliere e una petizione di principio indimostrabile e criticamente impertinente, da antico ammiratore della dottrina e dello stile espositivo di Gibellini, apprezzo incondizionatamente la ricchezza delle informazioni biografiche e bibliografiche offerte in uno spazio tutto sommato contenuto, il largo respiro culturale e la lucida essenzialità del profilo critico, che corregge definitivamente il pregiudizio antidialettale già decisivo nella subordinazione della poesia belliana a quella di autori tanto meno significativi e persino ai dialetti diversi da romanesco. Con maggiore enfasi viene confutata la belliana «immagine vulgata di comico licenzioso e di satiro anticlericale» (p. IX), cioè gli altri due pregiudizi che hanno nociuto alla conoscenza e alla piena affermazione di questa poesia, riducendo un'opera complessa e problematica come poche altre a suoi singoli aspetti e quasi a una caricatura. Il che è innegabile, ma non implica che «il Belli osceno rest*i*, per lo più, un Belli minore, la cui forza eversiva e trasgressiva abita altrove» (p. XVII), secondo quanto sostiene Gibellini e non mi rassegnerò a credere.

Le acquisizioni più proficue consistono a mio avviso nell'accostamento di Belli «ai principi romantici, quelli della corrente sensibile alla realtà contemporanea e alle istanze democratiche riconoscibile nella linea Porta-Manzoni» (p. XVIII), e più precisamente nei nessi colti tra «Porta, Manzoni, Leopardi, Belli: i quattro grandi dell'età romantica italiana» (p. XIX); nella individuazione dell'integralismo romanesco belliano, «un purismo che rovescia quello del Manzoni sciacquatore dei panni in Arno» (p. XXVI) e continua a non sembrarmi lontano dalla sua rigorosa coerenza creativa («dai suoi versi vuole rimuovere ogni artificio letterario, ogni reminiscenza colta, per adottare la lingua schietta dei romaneschi», p. XX); nell'idea che «Belli riesce nel miracolo di trattare una materia da *Comédie humaine* in un megacanzoniere, di conciliare Balzac e Leopardi, di creare con i suoi monologhi una poesia-teatro […], montando duemila piccole tessere in uno sterminato mosaico, nel quale, nonostante i rigidi vincoli metrici, riesce prodigiosamente a rimanere fedele al parlato romanesco» (p. XXV); nel «riconoscere in Belli un vero maestro del comico, degno dell'ammirato Molière» (p. XXIX: sia pure al prezzo di asserire che, «Maestro di realismo, Belli lo supera in direzione espressionistica: ma lo supera anche distinguendo la nozione di realtà da quella di verità, che vede ora congiunte ora dialetticamente antagoniste», p. XXVIII). Sul disappunto per aver cercato invano di intestarmi soluzioni simili, prevale la soddisfazione di una così autorevole conferma, specie quando Gibellini taglia corto e definisce Belli «un dialettologo insigne» (p. XI) o dove le mie proposte conservano una loro specifica utilità, come quelle della parte seconda, «Una poesia dal basso», del mio *Poesia italiana moderna. Da Parini a D'Annunzio* (Roma, Carocci, 2004), e, più al dettaglio, del secondo paragrafo («L'anello mancante») del capitolo sulla poesia in dialetto e sul rapporto appunto tra Porta, Belli, Manzoni e Leopardi, che non

varrebbe la pena di ribadire, se al riguardo non si fosse sempre preferito rimanere nel vago o rimettersi alle distinzioni precostituite (per genere, lingua e rango).
La prima considerazione sull'apporto del socio di minoranza Lucio Felici va estesa per metodo e dopo rapida campionatura al commento tutto intero, che, come quello dei 417 sonetti di sua competenza, non potrà che essere minuzioso e approfondito fino all'erudizione, idealmente esaustivo e aggiornatissimo nei riferimenti bibliografici, solidamente ancorato alla migliore tradizione interpretativa e foriero di puntuali innovazioni critiche. Mi pare tuttavia pianamente attribuibile e per così dire firmata, al di là di ogni confronto, la fitta trama di osservazioni linguistiche e veri e propri medaglioni storico-eruditi in cui si compongono le note di Felici, fedele tutore e esegeta di un'opera inconcepibile, per una volta non solo metaforicamente, fuori delle sue coordinate spazio-temporali, della lingua e del mondo in cui è scritta, fissate a riscontro e in opposizione alla lingua letteraria nazionale, alla comune moralità e alla educazione civile.
Completano da sempre le parafrasi di cui non c'è chi non senta l'esigenza, date le profonde trasformazioni che ha subito in due secoli il pur amichevole dialetto romanesco, note simili a quelle che, con una ispirata applicazione e intrigante veduta prospettica, a partire dalla crucialità della sua annata 1834, Felici dedica agli argomenti più vari toccati dai *Sonetti*. All'impeccabile scioglimento dei nodi lessicali e sintattici, lo studioso un po' collega delucidazioni sul retroscena antropologico all'epoca di Belli molto frequentato (sulle leggende intorno a san Martino, sul miracolo di san Gennaro: pp. 2467, 2819-2820) e di più il restauro della peculiarissima concertazione annalistica di pubblico e privato in forma di *rumores* e in coerenza con le prerogative di una atipica città-stato che, già per mano dell'autore, aveva esteso e indirizzato l'opera, realizzando la complementarità tra la poesia e la prosa.
Dell'entità e della profondità di questa valenza inevitabilmente insatura, ogni commento fornisce un'immagine. Quella tratteggiata da Felici gareggia esplicitamente con le proposte precedenti e contigue e ha spesso la meglio, in termini di pertinenza e compiutezza, o di simbolica efficacia, per esempio puntando su «Madamigella Garnerin [..] la prima donna paracadutista di professione» e il suo presunto proposito di fare un'ascensione dal Colosseo, offrendo in cambio della licenza il finanziamento per i restauri del monumento (e al critico uno sguardo alla gestione pontificia del Colosseo e a una offerta di restauro che non sarebbe stata accettata: pp. 2536-2537); sulla cerimonia della Chinea, la storia della quale da una parte sfuma nella leggenda e dall'altra finisce in farsa (pp. 2558-2560); sulle affissioni marmoree di divieti più a lungo inascoltati e ridicoli delle «gride» manzoniane (pp. 2564-2565); sul culto inventato di santa Filomena, che non risparmia neppure il Novecento (pp. 2722-2723); sul re «Fiordinanno», prima che nel nome irriso dai pettegolezzi (pp. 2822-2823); su una malvista scarcerazione di detenuti politici (pp. 2878-80); su Michele di Braganza, sventurato usurpatore del trono portoghese, pessimo soggetto, scommessa perdente della politica internazionale dei papi e investimento fallimentare di uno speculatore romano (pp. 3100-3101); sulla principessa Volkonskaja, figura eminente della colonia romana di espatriati illustri, cólta vicina di casa del poeta e tramite della sua conoscenza con Gogol' (pp. 3144-3146 e 3166-3169). Ma anche su temi egregiamente svolti da altri commentatori (sul «Cardinal Camannolese», sulla causa Sforza Cesarini, sul «Curzoretto apostolico»: pp. 2973-2975; 3013-3015; 3183-3189) Felici si caratterizza per la qualità dell'informazione e l'elegante sobrietà della dicitura.
Non sarebbero inconfondibilmente suoi tali contributi, se, favorendo la familiarizzazione del lettore con l'enciclopedia sottostante ai *Sonetti*, non lo preservassero dalla popolarissima adesione alla summenzionata riduzione caricaturale di Belli e del romanesco, e quindi da un'altra fin troppo fortunata familiarizzazione, da non ignorare, senza però sopravvalutarla. Persino in questa riduzione, cinematografica e televisiva (osmotica con il turpiloquio inflazionato dei giorni nostri), l'oscenità è l'aspetto più immediatamente notevole di un'opzione per il linguaggio diretto che trova il suo fondamento invisibile e misconosciuto nella concezione belliana del romanesco.
Come non risulta dal saggio introduttivo di Gibellini (a meno di non riconoscerlo nella dignità scientifica riconosciuta alla ricerca dialettologica di Belli), così non viene invocato dal commento di Felici lo schematico impulso genetico al quale il poeta riconduce la singolarità del romanesco

adottato da questa poesia, che secondo lui non è un dialetto paragonabile con gli altri e non appartiene nello stesso modo a una intera comunità, ma riflette una irrimediabile subordinazione sociale e culturale, sembra il risultato di una metodica deformazione tendenziosa della lingua (nel senso in cui lo sarebbe il *lapsus* freudiano: «Il romanesco tende di sua natura ad alterare il suono delle parole, allorchè per ispirito di satira, in lui acutissimo, vuole rendere il senso equivoco e farlo ingiurioso», come annota Belli, in calce a *P'er zor dottore ammroscio cafone*, Sonetto 3.°, *A Menico Cianca*, p. 65 dell'edizione in esame) e più di ogni altra parlata risponde a un intento non meramente comunicativo, ma pragmatico e perciò suscettibile di divenire integralmente espressivo. Con quali implicazioni si vede, nella belliana nota 1 a *I vasi di porcellana (Sonetti 3) 2.°* (p. 2728), dal riferimento alla «pronunzia romana (che di pochissimo diversifica dalla romanesca, malgrado la miglior correzione del dire)», dato che essa sembra in effetti deporre in favore di una portata meno circoscritta delle dinamiche individuate da Belli tra *ethos* e dialetto e riprese anche recentemente dai linguisti più autorevoli.

Su questa plasticità, ossessiva più che creativa, ma aperta alla creazione del poeta e alla comprensione degli interpreti, in astratto Felici non si pronuncia, e neppure si è pronunciato in altra sede. La tiene però presentissima e ne teme forse il contagio e certamente la taccia, visto che, a differenza e comunque più degli altri due commentatori dell'edizione einaudiana, frappone una specie di cordone sanitario tra il coinvolgimento propedeutico al funzionamento del meccanismo innescato da Belli e la moderazione di cui bisogna dar prova per non diventarne strumenti inconsapevoli. Più dei sani valori morali e civili e del laicissimo senso della misura da lui testimoniati in ogni situazione, e di per sé inequivocabilmente contrastivi, sono rivelatrici le manifestazioni di insofferenza e le requisitorie nei confronti della plebe cinica e sboccata, dell'aristocrazia viziosa e corruttrice, del clero infedele e ben lieto di «tenere il popolo relegato nell'ignoranza» (p. 2493), del «sacro degradato a pagana superstizione» (p. 2545), di «una società sprofondata nella miseria morale» (p. 2497), che ricorrono con una frequenza degna di nota e l'aspetto di una formula lapidaria, mentre anelano al più spirabil aere della quadriga romantica delineata da Gibellini i rinvii a Leopardi, personali e peraltro più che appropriati. Per quanto se ne siano allontanati, con l'archetipo belliano hanno del resto sempre a che fare il gergo furbesco e la lingua di scena in cui il romanesco è stato trasformato dal successo, assurgendo a fenomeno nazionale e, rivitalizzino o no la comunicazione dialettale a Roma, interferendo con le convinzioni linguistiche dei bellisti romani, i più attratti da una motivazione unitaria del romanesco.

Poiché del resto in pochi altri casi la natura del soggetto e delle competenze richieste per intenderlo comporta un simile tasso di partecipazione personale e una conoscenza elevata a riconoscimento (di chi magari si compiace del «tipico, superbo disprezzo del romano», della «proverbiale indifferenza dei romani nei confronti di ospiti illustri», della constatazione che «il ragionamento di un romano non può non sconfinare nel teologico»: pp. 2382, 2520, 2530), la preoccupazione di un lettore anche meno romano del romanissimo Felici avrebbe potuto essere quella di scagionarsi apertamente da ogni accusa di municipalistica immedesimazione. Stavolta invece l'abito scientifico dello studioso era tutt'uno con la sua indole schiva e la sua imparzialità, radicato nel suo sistema valoriale e «incarnito» come la corona sulla fronte dei sovrani belliani (*La spiegazzione de li Re*, v. 14), e, anziché a protestare la propria innocenza o a dimostrarsi ancora più severo, Felici bada piuttosto a salvaguardare ciò che gli sta a cuore. Chissà che, scegliendo di cimentarsi con il 1834 dei «quindici sonetti concentrati tra il 18 e il 22 marzo» (p. 2473) e focalizzati sui mestieri (*Er boja*, *Li bbeccamorti*, *Er curato e 'r Medico*, ecc.), oltre a pescare nel *mare magnum* di una delle annate più prolifiche, non abbia associato per un momento, e un eccesso di zelo, la sua professione di fede belliana alla diffrazione relativistica degli interessi e dei punti di vista e non abbia tacitato la sua coscienza con le parole della poesia, che gli spiegavano perché scommettere su Belli fosse azzardato e partigiano quanto dedicarsi a un altro poeta, ma anche necessario: «Er Monno dunque è ppiù cojjon de mè / che mme ne sto su sta loggetta, e cquì / gguardo in celo le stelle e cquer che cc'è» (*Lo stroligo*, vv. 12-14). Un esito che pare «molto romano e belliano» (p. 2658), purché si legga 'cquer che cc'è' come la relativistica contemplazione di qualcosa di meno relativo dentro il

relativismo. In materia, con la consueta onestà intellettuale, Felici avrà però constatato che in quel romanesco e quell'*ethos* plebeo che, monumenti verbali al cospetto delle antichità romane e della loro «solenne ricordanza», sembravano proprio devoluti a stigmatizzare l'alterità della società papalina, dagli strati più bassi alle gerarchie di ogni ordine e al Papa stesso, rimangono lontanissimi entrambi da noi, come ciò che non è più e ormai poco si capisce, ma insieme appaiono ugualmente imminenti, dopo che è stato inverato il presagio novecentista di un parlato letterario conquistato attraverso una rarefazione simile a quella antipodica della poesia (e allora «la mia povera musa novecentista», citata da una lettera a Amalia Bettini a p. 2753, non avrebbe alluso al «996» con cui Belli si firmava), e costituiscono il sorprendente *trait d'union* tra *I sonetti* e la società attuale, non per questo concedendo argomenti alle semplificazioni triviali.

Contro il primato abbagliante di una ispirazione mimetica che per i più sconfina nel teatrale, Felici sottolinea energicamente il ruolo delle note d'autore nel libro che, quando ancora non può uscire dalla sua clandestinità, Belli prefigura con il suo manoscritto, escludendo ciò che non rientra nell'opera divisata (è «contrario al suo spirito», puntualizzava il poeta, per esempio a p. 3143) e evitando di esporsi ulteriormente. Le note apposte da Belli rappresentano nella maniera più estrinseca, se non icasticamente, i piani inconciliabili e complementari (nell'ottica della finzione e del libro) in cui la parola è assegnata al poeta o alle sue creature; sottraggono *I sonetti* alla prospettiva servile (i «versi da plebe» di una lettera a Francesco Spada del 5 ottobre 1831) alla quale sembrano condannati dal triplice sigillo del dialetto, del comico e dell'osceno; testimoniano, con le loro parafrasi e le delucidazioni sulle vicende romane, della dimensione almeno nazionale nella quale l'opera era concepita; ospitano infine una scrittura parallela in prosa, ironica e spesso altrimenti divertente rispetto ai versi (Felici rileva «distinzioni sottili e giochi di parole che richiamano certe scritture in lingua del Belli», p. 3118), che serve più di ogni dichiarazione a separare l'intellettuale raffinato dalla plebe da lui messa in scena e suggeriscono una non banale chiave di lettura e i nomi degli annotatori di se stessi e falsari Foscolo, Leopardi e, perché no, Gadda. Nelle note belliane, il commentatore, che non esita a sostenere che «Il sonetto e la lunga nota 11 formano un ipertesto» (p. 2751), mette opportunamente in risalto il lucido disegno di una strategia ambiziosa, che si completa alla luce dell'*Introduzione* del 1831, rimasta inedita insieme con tutti *I sonetti*, e nella quale spicca la rinuncia a «ogni artificio letterario, ogni reminiscenza colta» (non manca di ricordarlo, si è visto, Gibellini), in base a una risoluzione nitidamente enunciata: «Il numero poetico e la rima debbono uscire come per accidente dall'accozzamento, in apparenza casuale, di libere frasi e correnti parole non iscomposte giammai, non corrette, nè modellate, nè acconciate con modo differente da quello che ci manda il testimonio delle orecchie: attalché i versi gettati con simigliante artificio non paiano quasi suscitare impressioni ma risvegliare reminiscenze» (*Introduzione*, p. 10).

Alla rinuncia, che, sulla scia di Vigolo, si può assimilare alla volontaria reclusione nello spazio del sonetto e nell'orizzonte ristretto della plebe romana, sono da ricondurre l'impegno del poeta (ovviamente onorato finché possibile) a attenersi a ciò che ha ascoltato e raccolto sul campo (secondo «la teoria di un Belli fonografo o stenografo dei "popolari discorsi"», p. 2526, ricordata ma non condivisa da Felici), e, se non ci si accontenta del riferimento generico e in teoria, i singoli elementi che all'artificio dovrebbero essere sottratti: la metrica innanzitutto, ma anche lo stile, la comicità, il farfugliamento elevato a eloquenza e persino le «bbelle parolacce» (*Primo, nun pijjà er nome de ddio invano*, v. 9). Non c'è bisogno di smentire Belli, per ricordare che tutte queste rinunce e queste fortunate coincidenze smettono di essere incredibili, solo se si limitano a essere apparenti e simboliche, fittizie e non dimostrabili. Se dall'autore l'origine documentaria del dialetto dei *Sonetti* viene integrata per le più elementari esigenze di normalizzazione («cavare una regola dal caso e una grammatica dall'uso, ecco il mio scopo», *Introduzione*, p. 10), la naturalezza ostentata è il frutto di un calcolo, o proprio di una finzione, e sembra una sprezzatura agli stessi locutori plebei, ironici e brutalmente diretti per *imprinting* culturale. Ne sortisce una doppia conferma, della finzione lucidamente perseguita e dell'ideale regolativo che tiene il posto del fattuale adempimento dei propositi enunciati sia nella natura e nell'aura disforica del romanesco, sia nell'arte poetica belliana.

Mentre non desta alcuna meraviglia la nettezza con la quale lo studioso muove le obiezioni più concrete ai precedenti interpreti belliani, gli stessi spesso ai quali non nasconde di essere più legato (Vigolo, per un'indicazione troppo ingegnosa: p. 3114; gli «errori» di Muscetta: pp. 2742, 3033; Vergara Caffarelli: p. 2459; gli «sbagli» di Almansi: p. 3116; Paratore p. 2743; gli editori in genere: p. 2613 e *passim*), meritano un approfondimento le riserve nei confronti dello stesso Belli, nelle sue vesti di annotatore, certo, ma pure in quanto poeta («appendice piuttosto stentata», p. 2340; «fiacco e lambiccato», p. 2589; «metafora […] troppo estesa e lambiccata», p. 3079). Di norma, Felici si schiera sulla posizione opposta e difende il poeta dalle critiche che sono state mosse alle sue scelte linguistiche e metriche, anche rifiutandosi di accogliere i relativi emendamenti testuali degli altri editori. Se però talora interviene a sua volta in quest'ambito, è perché la poesia dei *Sonetti* ha scelto di obbedire ad alcune regolarità esteriori che, come quelle metriche, sono suscettibili di una verifica empirica.

Non voglio introdurre adesso il tema delle *contraintes* linguistiche e comiche o genericamente retoriche che il capolavoro di Belli ha abbracciato più di ogni altro poeta moderno e gli garantiscono la stima degli intenditori di ogni orientamento. Già così qualcosa di nuovo si può ricavare da una questione in particolare, quella in tutt'altro modo stringente della toponomastica romana dei *Sonetti*, di un «mondo piccolo» esperibile fuori dell'invenzione, che Felici trova nei manoscritti sprovvista delle maiuscole d'ordinanza e considera perciò uno slittamento dal rango dei nomi propri a quello dei nomi comuni, in ragione della familiarità dei personaggi con le vie e le piazze nominate, che ne verrebbe dimostrata: «I nomi di certi luoghi familiari della città il popolano li "sente" come nomi comuni composti» (p. 2705). L'ipotesi dello studioso non approfitta fino in fondo dello spiraglio che si apre dietro questa familiarità sollecitandone un'altra, ribaltata su un piano diverso da quello plebeo della finzione e mediata intanto dalle note del poeta, o dalla sua sola ambiguità, e poi da quelle dei commentatori. Dall'ambito della scrittura essendo per definizione esclusi i locutori plebei (cfr. la nota di Gibellini, p. 1828: «una delle rare arguzie grafiche del poema, evidentemente destinata ai lettori colti» e ancora più evidentemente loro non attribuibile) e per lo stesso motivo la trascrizione delle loro parole dovendosi avvalere di uno stratagemma per riprodurre attraverso «segni cogniti […] incogniti suoni» (p. 16), che il poeta con le sue minuscole tenga conto di un loro sentire e quindi di una sua presupposizione, è la migliore illustrazione della dimensione mentale e virtuale, cioè della finzione in cui le sue rinunce, la naturalezza e il caso sono tali alla lettera.

Identificando nel distanziato affioramento degli stessi motivi (cfr. p. 2473) il «filo occulto» che secondo Belli avrebbe tenuto insieme il suo poema romanesco e rifiutando gli accorpamenti in nome dei quali gli editori, Vighi e l'Edizione nazionale, hanno derogato dalla successione stabilita nei *Sonetti*, Felici si oppone d'altronde senza esitazioni a ogni interpretazione enigmistica dell'organicità dell'opera. Anche se, per salvare la genuinità del dialetto belliano e contribuire alla tenuta della finzione, arriva a postulare il concorso di «diversi strati sociali della parlata romanesca» (p. 2471), più che la veridicità della dichiarazione d'intenti del poeta, il critico conforta così il corrispondente ideale regolativo, non la regola inesistente ma l'ipotesi che ne fa le veci nella prospettiva totalitaria della ricezione. Oppure, per dirla altrimenti, non la natura ma la naturalezza, l'artificio capace di risparmiarne molti di più.

Insistere sulla funzionalità dei rapporti tra il testo dei *Sonetti* e le note dell'autore, significa impostare più correttamente la discussione infinita sull'ambiguità di Belli, conferendo una dimensione plausibile alle sue escursioni verso gli abissi della coscienza, o più semplicemente alla sua vertiginosa gamma espressiva, e riducendo il prodigio della sua riuscita al supremo illusionismo di una gratuità sostituita con la convenienza e di una reminiscenza simulata con la ripetizione. Felici rende onore alla efficacia stilistica di questo illusionismo, registrando tra l'altro l'«incisiva coerenza figurativa interna al dettato» (p. 3130, ma è da seguire lo svolgimento dell'analisi a p. 3131) e l'«accentuata intonazione allocutoria» (p. 2354) grazie alla quale il «Monologo […] diventa dialogo e alterco» (p. 2769) e il sonetto si riempie di cose e persone. Nelle oltre novecento pagine sulle quali il mio indimenticabile Lucio, mite mentore editoriale di varie generazioni di studiosi e sagace

critico di Belli e Leopardi, ha esercitato la sua perizia professionale, lo straordinario mestiere e il sicuro giudizio, anche così persone e cose vengono, appena è possibile, identificate e comunque restituite a un'ammirazione più motivata e avvertita.
Se del prodigio di tanti ordigni perfettamente funzionanti e irriconoscibili come tali, quando siano superati il pregiudizio antidialettale e le remore ideologiche, non si può che essere ammiratori, il gioco puramente verbale al quale rischia di essere ridotto il capolavoro belliano, per non cadere dalla padella dell'estetismo nella brace del tifo sportivo, deve riscattarsi da una colpa più grave. La degradata umanità del coltello e della corona, per riprendere il titolo di un noto libro su Belli di Gibellini, inscena una parodia dell'*epos* antico che si riassume nella più violenta intolleranza e nella millanteria e in quanto tale non può che essere riprovevole. La ganga dell'umana debolezza contiene però anche le pepite di valori ai quali non è facile rinunciare, gli stessi millantati o contraddittoriamente praticati dai plebei dei *Sonetti* e inseparabili dalle loro attitudini viziose. Nell'indulgenza verso se stesso di chi parzialmente e momentaneamente asseconda nel romanesco belliano le proprie peggiori inclinazioni, il nostro integralismo morale, rigoroso e morale quanto quello linguistico del poeta, deve in fondo salvare ciò che salva lui, avendolo imparato dai suoi plebei, non la loro abiezione, ma l'energia, il coraggio, la libertà intellettuale che essi dimostrano o fingono di avere. Felici non sarebbe stato d'accordo, ma l'idea non gli sarebbe dispiaciuta. Non quanto almeno che io non abbia trovato il modo per informare i lettori del brillante stato di servizio di Edoardo Ripari, di gran lunga il più giovane dei curatori, che, all'uscita di questi *Sonetti*, aveva già al suo attivo due libri, un'edizione e un'antologia, entrambi di argomento belliano. Una più dolorosa dimenticanza confina peraltro nel risvolto di copertina la notizia della scomparsa di Felici, che avrebbe potuto essere accolta nel testo a beneficio di tutti, di chi aspettava da anni un evento legato al suo nome oltre che a quello di Gibellini, e di chi non lo aspettava più e non sa se, quando e con quali conseguenze la collaborazione sia stata interrotta.

Remo Castellini

Cristina Benussi
Confini. L'altra Italia
Brescia
Scholé
2019
ISBN: 978-88-284-0039-4

L'interesse degli studiosi per il confine nordorientale italiano - ovvero la frontiera che l'Italia condivide con Austria e Slovenia - è rimasto di stretta attualità nonostante le politiche comunitarie europee abbiano in gran parte ridimensionato le questioni territoriali e identitarie che riguardano i paesi in questione. Ciò ha invece permesso una nuova stagione di studi che hanno il merito di avere sistemato sullo stesso piano le tre componenti culturali, italiana, tedesca e slava, che agiscono in quei territori. Tra i contributi più degni di nota annoveriamo il testo di Cristina Benussi, *Confini. L'altra Italia,* che ricostruisce, attraverso indagini storiche, antropologiche e letterarie, la genesi delle problematiche che caratterizzano i rapporti tra realtà limitrofe «in cui vengono a contatto universi culturali diversi» (p. 30).
La specificità del volume è data dal fatto che la questione viene indagata in prospettiva non italo-centrica, poiché la si osserva anche dal punto di vista sloveno e tirolese. In tal modo la costituzione dello stato italiano viene affrontata da un punto di vista periferico, permettendo di constatare che «sono proprio i confini a promuovere la ricerca di un'identità da contrapporre all'altro, più che sulla scelta di alcune caratteristiche attraverso cui segnalare la propria appartenenza, accettata quasi fosse un dogma. L'antropologia conferma che possono essere le pratiche sociali e simboliche a segnalare il confine, ma che sono le scelte politiche a rinforzarlo» (ibid.). La studiosa, presentando il concetto e la storia del confine nordorientale italiano, va oltre un semplice lavoro orientativo e affronta nello specifico le dinamiche storiche, e in particolare le guerre e invasioni succedutesi nell'area, seguite da esodi da o verso quelle terre, che hanno condizionato vita e tradizioni delle città coinvolte, Trento e Trieste in primis, ma anche Bolzano e Gorizia, e i processi identitari che contraddistinguono l'area giuliana e quella altoatesina. Le vicende storiche vengono esaminate e ricostruite attraverso opere di scrittori italiani, sloveni e tirolesi di frontiera, attraverso le quali è possibile leggere l'evoluzione dell'incontro - scontro fra le diverse anime di quei territori.
Uno degli aspetti focali del lavoro della Benussi è quello dell'irredentismo italiano, che fin dal suo inizio provocò «un periodo di dolorose contrapposizioni» (p. 57) tra diverse culture che fino ad allora erano state sostanzialmente in consonanza tra loro. L'evento della Grande Guerra, che contrappose gli italiani a sloveni e tirolesi lungo la linea del fronte meridionale del conflitto, seguito dall'avvento del fasci-nazismo e quindi dalla costituzione della Jugoslavia titina, hanno fortemente destabilizzato l'armonia tra le tre identità culturali confinanti. Tali circostanze storiche hanno generato esodi dolorosi e controversie politiche proseguiti ben oltre la fine del secondo dopoguerra. All'interno di questo complesso scenario storico la studiosa indaga, analizzando gli scritti di letterati e intellettuali, testimonianze e fatti riguardanti le diverse diaspore, approfondendone gli aspetti umani e psicologici, soffermandosi sul disagio e sulla sofferenza sia di chi fu costretto ad emigrare sia di chi rimase diventando così minoranza: sloveni e tirolesi residenti in Italia, italiani rimasti al di là del confine, così come quelli che decisero di abbandonare le loro terre e di espatriare in Italia. Disagi sopportati, seppur di diversa natura, come evidenziato negli ultimi capitoli del saggio, anche dalle generazioni successive, quelle non coinvolte direttamente negli esodi e nelle guerre della prima metà del Novecento, ma quelle che vissero la caduta del muro di Berlino e la dissoluzione della Jugoslavia: «Le generazioni più giovani, prive di quella dolorosa memoria storica anti italiana, o anti slava, hanno impostato in maniera diversa il problema, che non è scomparso, ma si è modificato» (p. 155).

Il volume della Benussi indaga così in maniera attenta e scrupolosa la questione culturale nelle sue diverse componenti, siano esse altoatesine, giuliane o slave, cogliendone le differenze legate a motivi geografici, politici e ideologici. Differenze che, secondo la studiosa, sono profonde e radicate, e che ne delimitano nettamente l'identità. Ciò è evidente, afferma, anche nel rapporto tra gli svizzeri italiani e l'Italia: «ci sono altri confini, con la Francia e con la Svizzera, fortunatamente meno inquietanti dal punto di vista politico, ma certo non meno interessanti da quello socio-culturale» (p. 169).

Andrea Amoroso

Diego Bertelli
Viaggio al termine della scrittura. Calvino, Pasolini, Bazlen, Parise, Cattafi
Firenze
Le Lettere
2017
ISBN: 978-8-86087-969-1

Cinque esperienze liminari di cinque autori del Novecento italiano. Il libro di Diego Bertelli è uno studio sulle opere più controverse di Calvino, Pasolini, Bazlen, Parise e Cattafi. A ognuno di essi l'autore dedica un capitolo; e si tratterebbe di autori nati negli anni Venti del secolo scorso, se non vi fosse contenuta l'eccezione di Bazlen (nato infatti nel 1902). Ma è proprio l'esperienza di Bazlen a fornire gli spunti più generali su – per dirlo con Blanchot – quell'«insensato gioco di scrivere» che è al centro della ricerca di Bertelli. L'autore fa riferimento all'edizione Adelphi che raccoglie, sotto il titolo di *Scritti*, quattro testi di Bazlen: *le Lettere editoriali* (1968), le *Note senza testo* (1970) il romanzo non-romanzo incompiuto e mai pubblicato *Il capitano di lungo corso* (1973) e le *Lettere a Montale*. La ricerca sulla scrittura compiuta da Bazlen può fare da *exemplum* generale per dar modo all'autore di affrontare le questioni teoriche più cogenti, anche parzialmente distaccandosi dall'analisi di un testo che – per la sua natura disgregativa e frammentaria – difficilmente può essere sottoposto a uno scandaglio critico vero e proprio, a meno di non dedicare a esso uno studio a sé. Così, è proprio il meno di romanzesco che c'è nella scrittura di Bazlen a offrire allora all'autore, con felice paradosso, l'occasione di addentrarsi nelle aporie di un'opera che porta in sé la propria stessa morte.
«Io non credo che si possano più scrivere libri. Perciò non scrivo libri – Quasi tutti i libri sono note a piè di pagina gonfiate in volumi (*volumina*). Io scrivo solo note a piè di pagina» (Bazlen, *Scritti*). Come sottolinea Bertelli, questa presa di posizione dell'autore non è – potrebbe sembrarlo – una critica ai libri del tempo o al sistema editoriale. Si tratta di qualcosa di molto più radicale e decisivo per le sorti della scrittura stessa. È uno dei segnali di una presa di posizione che sancisce una vera e propria impossibilità statutaria di scrivere; impossibilità che stabilisce una suggestiva consonanza – tra autori tanto diversi – che si esplica casualmente proprio nelle note al testo di Bertelli. È lì che si trovano a stretto contatto due espressioni, le «désastre-dé-crit» di Blanchot e l'esperienza della «de-scrizione», come scrive Bazlen forse riprendendo la dicitura blanchottiana (ma questo potrebbe essere ulteriore e affascinante oggetto d'indagine).
De-scrivere sarà allora un'esperienza che mette la scrittura di fronte all'impossibilità di finire, ma davanti alla necessità di farla finita (Bazlen la chiama «l'arte di morire ogni secondo») ricominciando sempre da capo, rinascendo ogni volta sotto una forma nuova, rinunciando a prendere una direzione stabilita. Il *Capitano di lungo corso*, romanzo incompiuto e continuamente rilavorato, rimandato, estenuato, cancellato e ridotto, rappresenta – nell'opera di Bazlen – proprio la rinuncia a mettere la parola fine a un'esperienza che non può dirsi mai conclusa. Il suo rimaneggiamento continuo, dal 1944 al 1965, terminerà infatti solo con la morte dell'autore. Un'esperienza del limite che – negli altri autori sotto la lente di Bertelli – si esplicita in modi differenti.
Italo Calvino, da parte sua, – in quella tensione tra soma e segno che l'autore ricorda essere presente in qualche modo in tutti gli autori trattati – punta tutto sulla moltiplicazione dei segni, sull'infinita varietà dei testi possibili e sull'indefinitezza di un testo originario e precedente. La verità testuale di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) è ricostruita dal Lettore e fa parte di un universo di possibili finzioni, ciascuna delle quali con una propria coerenza interna.
Le opere di Pasolini e Parise, rispettivamente l'incompiuto *Petrolio* (pubblicato soltanto postumo nel 1992, ben diciassette anni dopo la morte dell'autore) e *L'odore del sangue* (pubblicato

anch'esso postumo nel 1997) condividono, invece, una predominante attenzione verso la corporeità (con esiti morbosi e perversi) che si somma alle singolari vicende editoriali delle due opere. In entrambi i casi si tratta di opere stratificate: Pasolini intraprende la scrittura di un'opera che doveva essere un'impossibile e interminabile *summa* della sua produzione in prosa e Bertelli evidenzia la messe di rimandi e di correlazioni che essa intrattiene con i romanzi brevi *Amado mio* e *Atti impuri*, racconti giovanili di Pasolini anch'essi pubblicati postumi, nonché con il romanzo *Il sogno di una cosa* scritto negli anni successivi alla Seconda Guerra Mondiale ma pubblicato soltanto nel 1962. Un'utopia (o forse una distopia) testuale in grado di riunire «tutto lo scrivibile possibile» – scrive Bertelli – in un'opera-canovaccio che rendesse conto del labirinto psichico e del magma pulsionale di un autore che ha da sempre donato la sua vocazione alla scrittura al germe dell'incompiutezza. «Qualcosa di scritto» – per usare la stessa espressione di Pasolini – che rinuncia alla dittatura del contenuto per cercare una forma nuova e, proprio per questo, indefinibile, indecidibile, al limite una forma liquida che non si rapprende in alcunché di stabile.
Di contro, il romanzo di Parise è stato composto attraverso una scrittura immediata, scritto di getto e lasciato in un cassetto per ben sette anni, senza che fosse mai rivisitato neanche per minime modifiche. Curiosamente, l'autore lo riapre nel 1986, poche settimane prima di morire; si verifica, così, la singolare casualità, che mette in cortocircuito esistenza dell'autore e opera, della ripresa di un romanzo nella quale la protagonista Silvia è stretta fra la «necessità di testimoniare i fatti e il silenzio di un'esperienza di morte» (Bertelli) proprio nel momento che precede la morte effettiva dell'autore (anche se questi ne era assolutamente inconsapevole).
L'ultimo capitolo è dedicato all'unico poeta fra i cinque autori presi in esame: Bartolo Cattafi. In questo caso l'autore svolge il filo dei diari privati (tuttora inediti) del poeta, mettendo la pratica scrittoria privatissima e costante negli anni che vanno dal 1971 al 1979 in relazione con gli arresti e le riprese della scrittura poetica. La precisione chirurgica e maniacale del poeta nell'annotare pedissequamente alcuni gesti, riti quotidiani, pranzi, partite a poker, malattie e oggetti utilizzati (la penna *Sheaffer*, i lapis Caran d'Ache, le saponette Atkinson) fa il paio con la precisione della sua poesia, con l'attenzione verso gli oggetti e per la tensione a una figuralità estremamente asciutta ed essenziale. La lingua quanto mai stilizzata del diario svolge così il ruolo di controcanto rispetto ai frantumi oggettuali della poesia di Cattafi; il lacerto linguistico del privato accompagnerà, allora, la lacerazione del segno e della lingua cattafiana delle ultime poesie (nel '78 il poeta messinese rielabora una serie di componimenti scritti negli anni che egli stesso chiamerà «poesie segniche»). Un controcanto oggettivo rispetto al controcanto quasi catartico dei roghi cattafiani di cui parla Bertelli; negli ultimi tempi, provato dalla malattia, Cattafi dà luogo a veri e propri roghi di poesie inedite al termine dei quali egli si compiace di una sensazione di leggerezza. È l'atto estremo di un'impossibilità a scrivere che – pur essendo connaturata alla pratica stessa del fare letterario – le intuizioni critiche di Bertelli ci mostrano in tutta la sua virulenza: una serie di disposizioni alla scrittura che si declinano in modalità e forme differenti ma mantengono intatta una vocazione, sottostante al paradossale e naturalmente fallimentare tentativo di visitare una «zona incerta» nella quale la creazione coincide fatalmente con la distruzione.

Annalucia Cudazzo

Marco Carmello
La poesia di Elsa Morante. Una presentazione
Carocci
Roma
2018
ISBN: 978-88-430-9288-8

Se numerosi sono gli studi critici attorno alla produzione in prosa di Elsa Morante, fioriti già a distanza di pochi anni dalla morte dell'autrice, esigua è ancora oggi la bibliografia sulla sua poesia, che risulta totalmente estranea al canone poetico del Novecento italiano. È proprio questa assenza a spingere Marco Carmello – che, nell'*Introduzione* al suo saggio, dichiara espressamente di non appartenere alla schiera degli studiosi di poesia contemporanea né dei morantisti (p. 7) – a dedicare questo breve lavoro alle due opere poetiche di Morante: *Alibi* e *Il mondo salvato dai ragazzini*. A questa motivazione si aggiunge la necessità di indagare e affermare il valore della sua produzione in versi, dimostrando che tali opere non rappresentano per l'autrice un semplice incontro fortuito con la poesia, ma un momento di riflessione sull'essenza della scrittura. La loro collocazione cronologica avalla tale tesi: *Alibi*, pubblicata nel 1958, chiude la prima fase della produzione in prosa di Morante (*Menzogna e sortilegio* e *L'isola di Arturo*), mentre *Il mondo salvato dai ragazzini*, apparsa dieci anni più tardi, apre la seconda (*La Storia* e *Aracoeli*).
Oltre a mettere in evidenza la pari dignità rivestita per Morante da prosa e poesia, che si può notare anche dai suoi romanzi, l'indagine di Carmello, condotta con notevole rigore filologico, si concentra sui testi delle due opere e si attiene alla ferrea volontà autoriale di Morante, motivo per cui, per quanto riguarda l'analisi di *Alibi*, si decide di escludere *Narciso*, aggiunto alla *plaquette* da Cesare Garboli nel 1994. Seconda pubblicazione della collana «Collezione di poesia» diretta da Nico Naldini, la raccolta si apre con una richiesta di perdono da parte di Elsa Morante, che nella *Premessa* dichiara la sua natura non proprio avvezza alla poesia e sottolinea il legame – rimarcato da Carmello nel corso della sua trattazione – fra i suoi versi e la sua prosa, che il lettore può facilmente riscontrare in *Alibi*, visto che quattro testi su sedici erano già stati pubblicati nei suoi romanzi.
L'autore dapprima analizza i componimenti di *Alibi* sotto l'aspetto metrico, mettendo in evidenza il notevole ricorso a sinalefi, nello stesso verso e interversali, e a *enjambement*, espedienti finalizzati alla creazione di una fluidità ritmica che si discosta dalla struttura metrica e sintattica del testo. Il rilievo può essere meglio compreso grazie all'analisi di due componimenti presi ad esempio: *Alibi*, il più lungo della raccolta, e *Sherazade*, che rientra invece fra le poesie brevi. Successivamente, Carmello passa in rassegna i temi affrontati nell'opera, notando la tendenza di Morante a narrare storie in versi, aspetto che gli permette di sostenere che l'autrice in *Alibi* conduca uno studio sul fare letteratura e sul raccontare storie, una vera e propria «indagine metaletteraria» (p. 51), come avviene anche in *Pro e contro la bomba atomica: Il poeta di tutta la vita* e *Sul romanzo*, scritti nello stesso periodo.
Per quanto riguarda *Il mondo salvato dai ragazzini*, Carmello analizza l'opera tenendo in considerazione la dicotomia di Simone Weil fra *grâce* e *pesanteur*, cui allude anche Garboli: Morante avrebbe descritto la tragicità del reale senza rinunciare allo stile armonioso che le permette di non essere risucchiata nel dramma di cui narra. L'opera si apre con *Addio* che, secondo Carmello, non deve essere letto solo alla luce della morte dell'amato Bill Morrow, ma anche come una rinuncia al lirismo caratteristico della precedente produzione letteraria di Morante. Gettando le basi per future ricerche, lo studioso, attraverso dettagliate considerazioni sulle tre sezioni dell'opera, sostiene che la decisione dell'autrice di accantonare la prosa è dovuta, in questa fase, alla necessità di trovare, attraverso la poesia, una lingua capace di esprimere la «storicità della realtà umana» (p.

55), per dimostrare come Morante riesca effettivamente a realizzare una graduale identificazione fra l'io e il mondo stesso.
Verso la fine della monografia, l'autore cerca di comprendere i motivi per cui la poesia di Morante non ha esercitato influenze su quella italiana: *Alibi*, sin da subito, non riesce a rivestire una posizione di rilievo nello scenario letterario nazionale, complice anche la breve vita della «Collezione di poesia» di Longanesi; ben diverso è, invece, il caso del *Mondo salvato dai ragazzini* che ebbe una risonanza importante, ma che fu accantonato probabilmente a causa del suo carattere spiccatamente innovativo, profondamente differente dallo stile della poesia del secondo Novecento, data anche la sua particolare struttura, priva di un nucleo tematico preciso e in cui si intrecciano diversi generi. In chiusura del suo saggio, Carmello dimostra la tesi enunciata sin dall'*Introduzione* e cioè che Morante rappresenta l'unico esempio di «poetica del positivo», in opposizione a quella del negativo – che trova espressione, secondo l'autore, nell'ermetismo e nella postavanguardia –, una scrittura in versi caratterizzata da una lingua che mira a esprimere la realtà, senza che le parole vadano oltre il mondo, permettendo, come ha notato Pier Vincenzo Mengaldo, una «sottomissione umile della lingua alla cosa» (p. 87).

Michela Rossi Sebastiano

Claudia Carmina
«A noi due». Bufalino e la sfida al lettore
Roma
Bonanno Editore
2018
ISBN: 978-88-6318-201-9

Nelle pagine introduttive del volume, Claudia Carmina mette a fuoco il ruolo che l'atto della scrittura occupa nel vissuto di Gesualdo Bufalino. La sua opera origina da un ineludibile bisogno di narrare. Col primo romanzo, *Diceria dell'untore* (1981), Bufalino abbatte il «muro di silenzio» dietro il quale si è «trincerato» (p. 10) per i primi sessant'anni della sua vita. Il testo rappresenta il tassello inaugurale di un *corpus* letterario potenzialmente illimitato, al cui centro si colloca «un'incandescente matrice memoriale» (p. 11): il vissuto dell'autore costituisce la prima e più importante fonte di «occasion*i* narrativ*e*» (p. 13). Bufalino si avvale del dato biografico per strutturare «una inchiesta conoscitiva» e «una investigazione filosofica» (p. 19), destreggiandosi in uno spazio metafisico entro il quale la letteratura, nella forma del racconto, rappresenta lo strumento d'analisi privilegiato. Si tratta di un'indagine destinata a rimanere incagliata in una serie di irrisolvibili polarità, prima fra tutte quella che intercorre tra la volontà di «opporre resistenza all'assurdità del male» e la necessità di «accettare la negatività dell'esistenza» (p. 19). Questa sfida, giocata nella dimensione del senso, si riverbera sul piano della ricezione: chi legge Bufalino viene coinvolto in un mondo di allegorie e rifrazioni testuali che costringono «il romanzo a riflettere su se stesso» (p. 14). Il barocchismo del linguaggio e l'abbondanza di allusioni dotte rincarano la dose di preparazione intellettuale richiesta al lettore. Quest'ultimo si trova quindi in una posizione di incontro-scontro con l'autore, e viene spronato a sondare le profondità della parola letteraria. Bufalino tenta inoltre di «orientare la ricezione delle proprie opere» attraverso «una traiettoria per certi versi "obbligata"» (p. 14), avvalendosi di note, postille, auto-commenti. Invita dunque il lettore ad essere docile, attento e preparato.
Claudia Carmina, tenendo sempre presente la rete di relazioni sussistenti tra autore e lettore, si sofferma su «strutture formali» e «ricorrenze tematiche» (p. 15) dell'opera di Bufalino. Il volume consta di tre capitoli, il primo dei quali dedicato al libro con cui l'autore debutta di fronte al grande pubblico, *Diceria dell'untore*. Nel romanzo, il periodo trascorso da Bufalino in un sanatorio palermitano costituisce il precipitato biografico che, nello spazio della memoria, può essere rivissuto e riformulato. Claudia Carmina ragiona sulla possibilità di ascrivere *Diceria dell'untore* al genere del *bildungsroman*; nota che tale categorizzazione rischia di offuscare il senso autentico del romanzo, il quale, lungi dal rappresentare un percorso di crescita e integrazione, inscena la «graduale esclusione dell'eroe dalla mondanità» (p. 22). La studiosa individua due forme di estraneità: quella che Bufalino-personaggio esperisce a partire dalla propria guarigione (dopo la malattia non è più possibile reintegrarsi nel tempo biografico e annullare lo scarto che è andato creandosi tra il sé e il mondo), e quella che Bufalino-narratore accoglie nell'atto stesso del raccontare. Affinché il vissuto diventi «materiale per l'opera da compiersi» (p. 28) è necessario distanziarsene e accoglierne l'esistenza nella forma cristallizzata, e rielaborabile, del ricordo. Secondo l'interpretazione offerta, *Diceria dell'untore* è da intendersi come una vera e propria iniziazione alla scrittura: il romanzo affronta «la questione dei rapporti fra scrittore e lettore» (p. 30), indaga le insidie della rappresentazione letteraria ed esplora il territorio dell'indicibile.
La studiosa si sofferma poi sul ruolo degli «incontri-conversazione», snodi narrativi imprescindibili all'evoluzione spirituale del protagonista della vicenda. La sua formazione (anomala, come si è detto) passa attraverso la parola, il confronto e il dialogo. Nel personaggio di Marta, amante del protagonista, si rivela a pieno la vertigine della parola letteraria, per cui la realtà è continuamente reinventata, ricostruita, al punto che «ogni racconto sfuma in una serie di racconti possibili» (p. 37).

Similmente si comporta la voce narrante: se Marta attinge al bacino del proprio passato, tramutando i sogni in ricordi e viceversa, il narratore parla «di altra letteratura, si riferisce ad altri testi, ripescati in una rete infinita e ricombinati in una nuova architettura» (p. 38). L'allusività del testo, il suo ripiegarsi e riflettersi su se stesso, la pregnanza allegorica e metaforica costringono il lettore a una continua «sfida ermeneutica» (p. 39), la stessa a cui si dedica il protagonista del romanzo per decifrare i racconti di Marta.
Successivamente, Claudia Carmina prende in considerazione il barocchismo dello stile, in virtù del quale l'autore tenta di «decifrare il meccanismo segreto del cosmo» (p. 41). Bufalino crede che la realtà abbia «il rigore geometrico e perturbante di una scacchiera» (*ibidem*); e avvalendosi di uno stile dedito all'eccesso e all'oltranza tenta di riprodurne dinamiche e struttura. Tale sforzo, insieme rappresentativo e conoscitivo, però, non può in alcun modo fronteggiare e risolvere «la concretezza organica della vita e della morte» (p. 45), limite insuperabile dell'esistenza umana e, conseguentemente, della letteratura.
Il secondo capitolo prende in analisi i testi degli anni Ottanta (*Argo il cieco, L'uomo invaso*, *Le menzogne della notte*, *Calende greche*). Carmina evidenzia secondo quali direzioni vanno evolvendosi i nuclei ideativi e le strutture formali della scrittura di Bufalino, individuando un rapporto di sostanziale continuità nei confronti del primo romanzo. L'«assillo gnoseologico e metafisico» (p. 51) vira verso formulazioni più problematiche. Si intensifica il meccanismo di allegorizzazione, a discapito dell'impianto puramente narrativo: quelle degli anni Ottanta sono «opere-apologo, narrazioni che parlano di se stesse» (*ibidem*). Si approfondiscono quindi le valenze metanarrative della scrittura. La studiosa nota inoltre che per Bufalino la letteratura ha perduto il valore salvifico a favore di un potere meramente palliativo, interamente impiegato, in *Argo il cieco*, nell'analisi che l'autore compie di se stesso. Così rinchiusa, la vocazione narrativa rimane al di qua del «miracolo dell'invenzione romanzesca» (p. 60). In particolare si evidenzia come la tensione verso l'unità, in Bufalino, non si eserciti nei confronti del reale, ma sia totalmente orientata alla ricognizione del sé, alla ricostruzione dell'«io frammentato» (p. 61). Di fronte a tale scenario, a cui si aggiunge l'incremento della componente citazionale e delle connessioni intertestuali (evidente nell'*Uomo invaso*), il lettore non possiede una «chiave di lettura prestabilita» (p. 64), e si trova invischiato in un'inconcludente e vertiginosa ricerca di senso. Il vuoto esistenziale si insinua «tra le parole e le cose» (p. 72), come ne *Le menzogne della notte*, in cui Bufalino si avvicina alle tendenze del Postmodernismo: l'inchiesta sulla verità intrapresa dal protagonista e condotta «*sub specie* letteraria» non fa altro che mettere «in moto una fantasmagoria di parole» (p. 73), precludendo così qualsiasi possibilità di successo.
Nel terzo e ultimo capitolo, Claudia Carmina si sofferma sullo «stile tardo» di Bufalino, quello delle opere degli anni Novanta. In *Qui pro quo*, *Il Guerrin Meschino*, *Tommaso e il fotografo cieco* l'«investigazione esistenziale» si anima di un «contrappunto ironico» (p. 76). Il disincanto non impedisce all'autore e ai suoi personaggi di «incaponirsi» nella ricerca del senso. La verità permane «sotto forma di mancanza, di nostalgia per un assoluto inattingibile» (p. 77). Dal punto di vista formale, l'inattuabile potenzialità del significato si traduce in strutture narrative aperte, inconcluse, interrotte. È il caso de *Il Guerrin Meschino*, in cui la vicenda cavalleresca del protagonista viene continuamente inframmezzata da interventi autoriali, fino al punto in cui la voce narrante fa calare il sipario e interrompe la storia anzitempo, svelandone il carattere fittizio, evanescente.
La studiosa nota infine come Bufalino, nell'ultimo periodo della sua vita artistica, riconosca l'ingombrante e invalidante presenza della Storia, a causa della quale la realtà letteraria subisce uno scacco. Ciononostante, l'autore conserva «una fiducia irriducibile della parola scritta» (p. 83), riattivando così, per l'ultima volta, la bellezza e il valore della contraddizione.
La brillante ricognizione dell'opera di Bufalino, compiuta in questo saggio, guida nell'analisi dei più profondi meccanismi della sua scrittura; segue l'architettura di un universo letterario organico e stratificato, mettendone in luce continuità ed evoluzioni, forme e temi, interferenze biografiche e intenzioni metafisiche; fornendo infine al lettore un ottimo prontuario per cogliere le molteplici sfaccettature di uno degli autori più contradditori dell'ultima parte del Novecento.

Elena Porciani

Mario Cianfoni
«La divina onda delle solitudini»: tre poesie di Elsa Morante
«Otto-Novecento. Rivista quadrimestrale di critica letteraria»
XLI, 1, 2017
ISSN: 0391-2639

Nel 1963, nella *Nota* conclusiva dello *Scialle andaluso*, Elsa Morante scriveva a proposito del racconto di apertura della raccolta, *Il ladro dei lumi*, che apparteneva «alla preistoria dell'autrice. Una preistoria, come si vede, non risparmiata dai terrori primordiali», e il termine ben presto si è imposto nella critica per indicare il giovanile tirocinio letterario che precede la pubblicazione di *Menzogna e sortilegio* nel 1948. Se già nel 1990, però, Cesare Garboli aveva pubblicato sul secondo Meridiano morantiano una lunga lista di titoli di pubblicazioni degli anni Trenta e primi Quaranta e se nel 2002 erano stati ripubblicati a cura di Irene Babboni vari dei testi narrativi giovanili dispersi sotto il titolo di *Racconti dimenticati*, la svolta filologica degli ultimi anni, seguita alle varie *tranches* di donazioni degli eredi alla Biblioteca nazionale centrale di Roma, ha riportato alla luce tutto un sommerso di inediti e scartafacci che ci testimonia ampiamente del più precoce laboratorio della finzione morantiano. Si intuisce, pertanto, che la definizione di 'preistoria' sempre meno si addice a un periodo di cui abbiamo ormai a disposizione più di centocinquanta documenti scritti, adattandosi a indicare, semmai, i nebulosi anni che precedono gli esordi dei primi anni Trenta.

È in questo orizzonte che si situa la riscoperta di alcune poesie della giovane Morante di cui si ignorava l'esistenza. Al di là dei materiali conservati presso l'Archivio Elsa Morante della BNCR, già nel 2012 erano venuti alla luce quattro poesie pubblicate su «L'Eroica» tra il 1931 e il 1933, grazie a Eleonora Cardinale e Marco Bardini – il cui articolo *Elsa Morante e «L'Eroica»* («Italianistica», 2012, 2) è stato recensito sul n. 13 di «OBLIO». Adesso, altre tre liriche sono state ritrovate da Mario Cianfoni, giovane Dottore di ricerca della Sapienza di Roma: *La meta*, *Estranea*, *L'ora*, pubblicate da Morante sul fascicolo del giugno 1935 della rivista femminile cattolica «La Rassegna Nazionale».

Cianfoni giustamente rileva che non si hanno notizie su come Morante fosse giunta a pubblicare su questa rivista, sebbene attesti una qualche entratura negli ambienti cattolici, e forse aristocratici, della capitale una lettera del 2 maggio 1936 a Luisa Fantini, che ci mostra le manovre in corso della giovane scrittrice per pubblicare su «L'Unione Femminile Cattolica Italiana». Certo è che siamo ancora nel primo periodo della produzione giovanile e che si tratta, come già nel caso dell'«Eroica», di poesie di modesto valore, caratterizzate da una versificazione scolastica, avulsa dai più aggiornati sommovimenti letterari del periodo, sebbene si possa riconoscere, oltre agli echi danteschi rilevati dall'autore, una prima goffa trattazione di tematiche destinate a ben altra evoluzione negli anni successivi, come la solitudine e il desiderio d'amore dei personaggi femminili.

Ciò non toglie valore al rinvenimento di Cianfoni, anche se, nell'articolo, un cappello introduttivo avrebbe forse conferito maggiore impatto alla presentazione dei testi. La speranza è che un lavoro come questo, contraddistinto peraltro – cosa non così scontata – da una seria conoscenza della bibliografia critica sull'autrice, possa fare da traino a una più decisa ricognizione della stampa degli anni Trenta alla ricerca dei materiali giovanili in cui si radicano le origini della magmatica ispirazione della Morante più matura.

Simona Onorii

Gabriele d'Annunzio, Adolfo De Carolis
«L'infinito della melodia». Carteggio 1901-1927
A cura di Valentina Raimondo
Collana «L'officina del Vittoriale»
Editrice Silvana
2018
ISBN: 88-3664-108-3

L'esperienza omnicomprensiva di Gabriele d'Annunzio, fruitore e promotore della commistione tra arti diverse lungo l'intera sua parabola artistica e letteraria, continua a stimolare la riflessione critica. Gabriele d'Annunzio crebbe, sin dai suoi giovanili anni, a contatto con un mondo artistico-culturale fervido e variegato. I suoi rapporti con la pittura contemporanea, così come quelli con la musica, occupano una parte molto cospicua e fruttuosa all'interno del suo poliedrico laboratorio letterario. Quando arriva nella Roma umbertina dei primi anni '80, amplia il ventaglio delle proprie referenze pittoriche e artistiche affiancando al cenacolo abruzzese, con cuore nel «convento» michettiano di Francavilla, l'esperienza romana di cui un polo è il Caffè Greco di Via dei Condotti, con le presenze di Nino Costa, Giulio Aristide Sartorio e del gruppo *In Arte Libertas*; un altro polo è costituito dall'ambiente delle redazioni giornalistiche della capitale presso le quali inizia a collaborare con articoli di costume e di prosa d'arte.
Questo rapporto complesso tra scrittura e immagine trova nel binomio d'Annunzio-De Carolis un importante esito. Tale collaborazione è al centro del lavoro di Valentina Raimondo, storica dell'arte che ha già al suo attivo alcuni studi sul rapporto tra D'Annunzio e De Carolis, soprattutto focalizzati sui motti dannunziani illustrati dall'artista marchigiano. Il percorso di analisi proposto da Raimondo supera la vulgata secondo la quale d'Annunzio sarebbe stato un committente eccessivamente invadente e De Carolis un artista sempre pronto ad accogliere le direttive impartite, per rimettere invece al centro del discorso la connessione tra testo e illustrazioni e la «compenetrazione intellettuale che li vede dai primi anni romani protagonisti» (p. 16).
I personaggi di questa lunga vicenda s'incrociano, in ambito professionale, nel momento in cui al teatro rappresentato d'Annunzio accosta quello scritto, da cui nasceranno le edizioni in volume di molte tragedie (*Francesca da Rimini*, *La figlia di Iorio*, *La fiaccola sotto il moggio*, *Fedra*). Successivamente queste edizioni saranno affiancate dai cartigli dell'orbo veggente per il *Notturno*, dalle incisioni per alcuni volumi delle *Laudi* (*Maia*, *Alcyone*), come anche dalle varie richieste di motti bellici, da «ARDISCO NON ORDISCO» a «SEMPER ADAMAS», nonché da simboli, aquile, navi, ali e fiamme ordinate dal Comandante in occasione dell'epopea fiumana (1919-1920). Non solo per lo scarso successo delle prime *pièces*, ma per una volontà autoriale pregressa, i drammi pubblicati da Treves con xilografie di De Carolis, soprattutto secondo la studiosa quella della *Francesca da Rimini*, testimoniano un'importante fase di rinnovamento della nostra editoria: «l'apparato iconografico del volume ne impreziosisce molto l'aspetto collocando l'*edictio picta* dannunziana tra i più interessanti progetti di rinnovamento nel campo dell'illustrazione e dell'editoria italiane» (p. 25).
Dalla lettura di questo intenso scambio epistolare, che abbraccia più di un ventennio, emerge una comunione di spirito espressa però da ciascuno in relazione al proprio linguaggio artistico. Ciò che il Vate aggiunge al substrato letterario, ai modelli cui guarda nella composizione delle opere, la riflessione sul valore metastorico del mito classico - che lo condurrà a percepire nel retaggio tradizionale e primordiale della propria terra un ritorno di quei valori atemporali già rinvenuti nella mitologia ellenica -, tutte le componenti di questa ricerca letteraria trovano corrispondenza nel percorso esplorativo portato avanti in proprio da De Carolis. L'artista marchigiano, secondo quanto sostenuto nella ricostruzione di Raimondo, passa da un'arte che guarda a modelli più devotamente

preraffaelliti a tratti maggiormente carichi di ascendenza michelangiolesca e cinquecentesca, in una ricerca del tutto personale anche rispetto al panorama coevo.
Questo carteggio raccoglie sia le numerose missive conservate presso il Fondo De Carolis della Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma sia quelle presenti nella dimora ultima del Vate a Gardone Riviera e costituisce un tassello importantissimo per ricostruire criticamente un legame di cui si evidenzia la reciprocità fruttuosa: tratto caratteristico di un rapporto non più leggibile soltanto come dipendenza dell'artista al poeta. Grazie a questa nuova pubblicazione si ha così un importante arricchimento del panorama critico dannunziano: le illustrazioni di De Carolis, spesso hanno il compito di rendere più evidenti alcune simbologie dannunziane, di far risaltare all'occhio del lettore in modo più visibile il percorso creativo seguito dall'autore nell'atto della creazione artistica. Il carteggio è strumento d'indagine fondamentale per scandagliare tale collaborazione proprio nella chiave interpretativa qui delineata.

Caterina Verbaro

Tiziana De Rogatis
Elena Ferrante. Parole chiave
Roma
Edizioni e/o
2018

Se qualcuno avesse ancora dei dubbi sull'avvenuta promozione dell'opera di Elena Ferrante da prodotto puramente commerciale a fenomeno fondatamente letterario, oggetto perciò di analisi e fulcro di molteplici nodi concettuali, farà bene a leggere la ricca monografia che Tiziana De Rogatis dedica alla misteriosa autrice conosciuta e ammirata in tutto il mondo. Negli ultimi anni, a partire dal completamento della pubblicazione in quattro volumi dell'*Amica geniale* (Roma, edizioni e/o, 2011-2014), si è assistito a un sempre più deciso mutamento di orizzonti intorno a Elena Ferrante: non più semplicemente caso letterario cavalcato dall'industria culturale, col suo corollario di articoli e interviste, che in quanto tale sollecita un'attenzione puramente esteriore riguardo l'identità dell'autrice e il suo successo globalizzato, ma sempre più oggetto di studio e di indagini critiche relative ai precipui caratteri del testo. La stessa monografia di De Rogatis allestisce in tal senso un primo prezioso repertorio bibliografico, che ha peraltro il pregio dell'internazionalità, dato già essenziale per identificare la valenza interculturale del fenomeno Ferrante. Il libro di De Rogatis si pone perciò come spartiacque tra due fasi di attenzione critica: la prima più votata a mettere a fuoco il fenomeno Ferrante e spesso risolta in confronti tra critici di diversi schieramenti (e si vedano in tal senso i dibattiti promossi da www.laletteraturaenoi, 20 aprile – 2 luglio 2015, e da «Allegoria», XXVIII, 2016, pp.109-210), la seconda più attenta al dato testuale e al complessivo significato culturale dell'opera ferrantiana (e si segnala a tal proposito che nei prossimi mesi uscirà un numero monografico della rivista «Diacritica» e si terrà un convegno internazionale presso la Durham University, *Elena Ferrante nel contesto globale*, 7/8 giugno 2019). Il primo dato da evidenziare è che la monografia di De Rogatis è il sintomo, ma insieme anche il propellente, di un cambio di segno nell'interesse per Elena Ferrante, che dalle pagine dei quotidiani si sposta ora nelle aule delle università (e si segnalano in tal senso anche le ricerche di carattere linguistico sull'opera di Ferrante promosse dalle università di Padova e di Palermo). Le non poche indagini critiche uscite in questi ultimi anni (accanto a quella di De Rogatis si veda almeno il bel saggio di Caterina Falotico, *Elena Ferrante e il ciclo dell'«Amica geniale» tra autobiografia, storia e metaletteratura*, in «Forum Italicum», 49, 1, 2015, pp. 92-118), non valgono solo come accreditamento dell'opera ferrantiana, ma hanno il senso di una profonda rivisitazione dell'opera, un nuovo percorso che scopre nessi e sensi finora inesplorati.
Connotativa dell'approccio di De Rogatis all'opera ferrantiana è l'abolizione del confine tra quelle che un tempo si usava definire critica militante e critica accademica. È costante, nel corso di tutta la trattazione, il tentativo di individuare il significato culturale dell'opera ferrantiana, e in particolare dell'*Amica geniale*, e con esso il motivo della sua risonanza internazionale, il carattere precipuo della sua ricezione. Cosa dice al nostro presente globalizzato e tendenzialmente propenso all'amnesia storica questo romanzo? Con quale sguardo oggi recepiamo questa storia emblematica di una generazione di donne – soggetti subalterni – nella periferia di un Paese che tra gli anni cinquanta e novanta del Novecento conosce i più tumultuosi mutamenti sociali ed economici? Queste sembrano essere le domande di fondo che De Rogatis, in una costante e ammirevole attitudine alla riflessione culturale, si pone come traccia di senso del proprio lavoro. Sono questioni affrontate sistematicamente nell'importante introduzione al volume, *Un successo internazionale*, e nei primi due capitoli, *Una narrazione geniale e popolare* e *L'amicizia femminile*, ma che via via, dipanandosi le tematiche essenziali dell'autrice, vengono riprese in tutti gli otto capitoli, da diversi punti di vista: si pensi, ad esempio, ai due capitoli maggiormente focalizzati sui *topoi* della

soggettività femminile, il capitolo terzo, dedicato al rapporto tra madri e figlie, e il sesto, che affronta le tematiche della sessualità e della colonizzazione del femminile nell'*Amica geniale*. O si pensi a come, nell'ottavo e ultimo capitolo della monografia intitolato *La Storia e le storie*, la studiosa ripercorra le vicende romanzesche leggendole come microstorie alla luce della grande e collettiva Storia dell'Italia e delle donne e utilizzando anche categorie proprie del pensiero femminista (Irigaray, Lonzi, Muraro).
Il libro di Tiziana De Rogatis vuole con tutta evidenza porsi come circumnavigazione esaustiva dell'opera ferrantiana, se è vero che l'*Amica geniale* viene letto in controluce con i precedenti romanzi e soprattutto con quello zibaldone in continuo accrescimento che è *La frantumaglia* (Roma, e/o, 2003, nuova edizione ampliata ivi 2016), che raccoglie articoli, lettere, riflessioni, ponendosi come sede di una volutamente disorganica poetica d'autore. La messa in dialogo dei diversi testi, narrativi e critici, di Elena Ferrante, costituisce una scelta metodologica di sicura efficacia critica, perché, costruendo reticolati di senso, consente una più fondata interpretazione del romanzo principale, che viene così a essere del tutto sottratto alla sua vulgata semplificatrice di narrazione accattivante e strumentalmente popolare. Si pensi, ad esempio, a come questo metodo intratestuale porti alla luce la centralità del topos mitologico nell'opera di Ferrante, sapientemente intessuta di quei veri e propri archetipi del femminile rappresentati dalle figure di Didone, Medea, Arianna, Persefone, presenti frequentemente tanto nel tessuto onomastico e attanziale dei romanzi, quanto nelle riflessioni saggistiche. De Rogatis individua una trama unica, coerente ma insieme sfaccettata, tra le diverse scritture di Ferrante, scegliendo la chiave di lettura della centralità del femminile, considerando tutta la sua opera «leggibile come un unico ininterrotto discorso sulla soggettività femminile» (p. 100).
È questo il più importante significato culturale che De Rogatis sembra assegnare all'opera di Elena Ferrante: aver costruito una narrazione del femminile sfaccettata e profonda, che, come una ribellione, muove proprio dalla difficoltà, stratificatasi nel tempo, di costruire e di affermare una soggettività di genere davvero libera dagli stereotipi maschili, quella «invenzione della donna da parte degli uomini» (E. Ferrante, *Storia di chi fugge e di chi resta*, Roma, e/o, 2013, p. 323) che nel terzo volume della tetralogia sarà il tema di uno scritto di Elena Greco. Il riferimento che De Rogatis fa alle vicende attuali del *#metoo* rende chiara la sua volontà di leggere il romanzo in relazione ai suoi significati culturali, alla sua ricaduta sulla realtà del presente, secondo la lezione molto presente e incisiva di Bourdieu. *L'amica geniale* diventa allora nella lettura di De Rogatis il romanzo che disvela la cattiva coscienza della Storia nei confronti del genere femminile, e per estensione nei confronti di tutti coloro che hanno subito una «violenza simbolica […] condivisa dal dominato» (p. 197). In tal senso tra i motivi ritornanti nell'interpretazione di De Rogatis hanno un ruolo preponderante le relazioni femminili: da una parte l'amicizia tra donne, quella tra Lena e Lila in primo luogo, sottratta a ogni rappresentazione edulcorata, dall'altra la relazioni con la madre e col materno. De Rogatis usa il termine «matrofobia» (p. 103) per esprimere il ripudio, il conflitto, lo sforzo di disappartenenza che nel romanzo segna tale rapporto. Ma a livello più profondo l'analisi rivela come le giovani protagoniste si facciano portatrici di una memoria di genere che inconsapevolmente le associa al destino delle madri, non solo e non tanto quelle biografiche, ma le stirpi delle antenate, le madri della loro classe sociale, le donne innumerevoli e sconosciute che hanno attraversato la storia nascoste in una qualche «eterotopia» - concetto foucaultiano evocato da De Rogatis - che le ha nascoste, protette e annullate. La studiosa legge tutto il percorso compiuto dalle due protagoniste come lotta per acquisire la propria soggettività femminile, incarnando ma contemporaneamente negando l'eredità materna, quella che nelle paure di Elena Greco si manifesta come l'eredità paventata della gamba zoppa, il «segnale matrofobico» (p. 102). In tal senso la lettura critica condotta da De Rogatis, che pure è empatica e appassionata, non è per niente accondiscendente nei confronti del femminile espresso dal romanzo. In particolare la figura di Elena Greco è interpretata come il prodotto di una colonizzazione sociale, culturale, linguistica: nei suoi percorsi di formazione e di avanzamento sociale – il liceo classico nella zona borghese di Napoli, la Normale di Pisa, le frequentazioni intellettuali e altolocate – e nel suo stesso apprendimento di una

lingua altra rispetto al dialetto del rione, la lingua della scuola prima e della scrittura poi, Elena svela per De Rogatis il suo essere «colonizzata dal mondo borghese» (ivi, p. 227), costruita secondo un camaleontismo che, come si afferma riprendendo la lezione di Said, è carattere precipuo dello sradicato, mezzo di «sopravvivenza all'esilio» (ivi, p. 167).
Tra i tanti pregi di questa indagine c'è certamente quello di mettere a fuoco degli antecedenti letterari della scrittura di Ferrante che finiscono per costituire una vera e propria genealogia, in buona parte sovranazionale (Lessing, Atwood, Woolf), ma che in particolare ci sembra efficace nell'individuare i modelli italiani in Elsa Morante, Annamaria Ortese, Fabrizia Ramondino. Il fiabesco, il melodrammatico, il mitologico, sono alcune delle modalità e delle categorie espressive che De Rogatis convoca a proposito della narrativa di Ferrante, che per tale tramite si svela profondamente radicata a tradizioni e filoni anch'essi spesso dominati e subalterni nella nostra storia letteraria. In tal senso sembra agire con particolare forza il modello di Morante, per la comune volontà di attingere a «certi fondali bassi del raccontare» (E. Ferrante, *La frantumaglia*, 2003, cit., p. 76), che per De Rogatis si traduce nel riuso ferrantiano di «sottogeneri come il romanzo d'appendice, il thriller, la sceneggiata napoletana e persino il fotoromanzo, che si trovano appunto ai margini» (p. 29).
Infine, in un libro che esibisce fin dal titolo un procedimento di tipo tematico, ci sembra che piuttosto i risultati migliori, i più incisivi e innovativi nella lettura di Ferrante, siano da rintracciare nelle osservazioni formali e strutturali e nell'indagine critica dei meccanismi narrativi. Penso in particolare alle considerazioni relative alla voce narrante e alla mobilità del punto di vista (l'alternanza della focalizzazione tra le due protagoniste come chiave procedurale del racconto, ma anche, ad esempio, lo spostamento del punto di vista sul personaggio di Stefano nella scena dello stupro di Lila), o all'individuazione di una diegesi che con vari accorgimenti metalinguistici lascia trasparire un magmatico e sotterraneo strato dialettale (se ne parla soprattutto nel capitolo quinto, *Le due lingue, l'emigrazione e lo studio*). Ulteriormente felici e illuminanti ci appaiono poi una serie di considerazioni relative all'organizzazione del racconto, dall'impianto decisamente metanarrativo che sottolinea la pluralità dell'assetto cronologico, alla messa a fuoco della ferrantiana tecnica iterativa e spiraliforme nella narrazione di alcuni episodi ritornanti. Si segnala poi l'uso critico di alcune categorie, sapientemente declinate da De Rogatis alla stregua di allegorie compositive, dalla «smarginatura», che non è solo il fenomeno panico che colpisce Lila ma anche una precisa modalità narrativa, all'«istruttoria», metafora utilizzata da Carla Lonzi per alludere alla «sterminata fenomenologia» delle storie che convergono nel racconto, tutti espedienti mirati a costruire una recepibilità del flusso del tempo dentro la narrazione, ovvero nell'unico luogo, come osserva il Ricoeur evocato alla fine della monografia, in cui tutto – le storie collettive e individuali, il peso del passato e degli avvenimenti - si fa percepibile e sensato.

Donatella Nisi

Carmine G. Di Biase
The Diary of Elio Schmitz: Scenes from the World of Italo Svevo
Leicester, UK
Troubador Publishing
2013
ISBN: 978-17-8088113-3

Carmine Di Biase è docente di letteratura inglese presso la Jacksonville State University in Alabama. Le sue ricerche riguardano in particolare Shakespeare e la letteratura italiana moderna. Nel 2013 ha tradotto per la prima volta in inglese *Il Diario* di Elio Schmitz, fratello di Italo Svevo, con lo scopo di diffondere a livello internazionale questo documento fondamentale per gli studi sveviani, e non solo, poiché, come rileva anche il traduttore, esso offre un interessante ritratto della vita di fine Ottocento a Trieste. La traduzione è corredata da un'introduzione (pp. xiii-xxxxix) e da un denso apparato di note che permette ai lettori in inglese di orientarsi fra le informazioni e le allusioni registrate da Elio nel suo testo. Rispetto alle edizioni precedenti (*Lettere a Italo Svevo. Diario di Elio Schmitz*, a cura di B. Maier, Milano, dall'Oglio editore, 1973, e EL. SCHMITZ, *Diario*, a cura di L. De Angelis, in appendice *Il romanzo di Elio* di I. Svevo, Palermo, Sellerio, 1997), il volume qui recensito presenta alcune pagine manoscritte di Elio mai pubblicate prima. Fra queste, in particolare, si segnalano le pagine 243-244 del maggiore dei tre manoscritti del *Diario* (secondo la numerazione non autografa a matita apposta in sede di ordinamento archivistico), contenenti un elenco di documenti, oggi dispersi, archiviati dal fratello e storico di Svevo (pp. xxxxv-xxxxvii e pp. 122-124). Fra i documenti riportati da Elio nell'elenco in questione, compaiono dieci degli undici articoli pubblicati da Ettore su «L'Indipendente» dal 1880 al settembre 1884 (manca solo la registrazione del terzo articolo pubblicato, *Il vero paese dei miliardi*, del 12 giugno 1883). L'elenco getta nuova luce sulla cronologia del primo teatro di Svevo, pur non smuovendo in modo sostanziale i dati già acquisiti dalla critica grazie alle ricerche filologiche di Federico Bertoni (cfr. I. SVEVO, *Teatro e saggi,* edizione critica con apparato genetico e commento di F. Bertoni, Saggio introduttivo e Cronologia di M. Lavagetto, Milano, Mondadori, 2004). Nell'elenco, sono catalogate alcune commedie composte da Svevo, che per Di Biase sono ben quattro. Una, incompleta e conosciuta, la «I scena di *Stuonature d'un cuore*» (1880), nominata pure nel frammento autografo sveviano *Storia dei miei lavori* inserito nel *Diario*. Le altre, mai nominate in precedenza da Elio nel suo testo. La prima di queste si trova nell'elenco sotto la voce «#22. Com. *La Signora Maria*» (p. 123). Le altre sono riportate sotto la voce «#18. *Una commedia. Le Teorie del Conte Alberto*. Plays» (p. 124), dove Di Biase suggerisce di riconoscere da un lato *Una commedia inedita: scherzo drammatico in un atto*, di cui si conserva il manoscritto (per quanto plausibile, la proposta dello studioso è basata solo su un frammento di titolo, e risulta perciò forse troppo debole). Nella restante parte della voce scritta da Elio «*Teorie del C. A.*», Di Biase riconosce l'abbreviazione delle parole «*Conte Alberto*» (p. 130), corrispondenti al titolo di un'altra commedia sveviana di cui si conserva il manoscritto. Rimane inspiegabile il fatto che dati così rilevanti siano stati finora ignorati. La critica sveviana ha sempre riconosciuto il ruolo prezioso di Elio, che offre «nel suo diario una testimonianza utile per ricostruire le origini della vocazione letteraria di Svevo» (B. STASI, *Svevo*, Bologna, Il Mulino, 2009, p. 27). Dopo il 1882, però, il testo del *Diario* (1880-1886) non riporta notizie sui lavori letterari di Ettore; Bertoni, citato da Di Biase, ha parlato di un ripiegamento su se stesso del fratello di Svevo per l'aggravarsi delle condizioni di salute di Elio, malato di nefrite (p. xxxxvii). Grazie all'elenco inedito tradotto da Di Biase, si scopre invece che Elio si è sempre occupato di catalogare e conservare le opere del fratello, almeno sino alla fine del 1884, pur nelle difficoltà fisiche e morali in cui si trovava. Lo stesso Maier, che pure ha curato la pubblicazione di tutti gli scritti di Elio (cfr. EL. SCHMITZ, *Una congiura a palazzo e altri scritti*, a cura di B. Maier,

Roma, Bulzoni, 1978), e spesso si è occupato della datazione delle opere teatrali di Svevo, si è dimostrato ignaro del contenuto di questo elenco, se ha proposto di datare dopo il 1886 le commedie sveviane di cui si conserva il manoscritto originale, proprio perché questi titoli non compaiono nelle pagine del *Diario*. Grazie all'edizione di Di Biase si può asserire ora con certezza che alla fine del 1884 Svevo aveva scritto la commedia intitolata *Le teorie del conte Alberto*, e che già nel 1883 l'autore aveva portato a termine un suo lavoro teatrale oggi perduto, *La Signora Maria*. Si tratta di dati che apportano novità significative, senz'altro imprescindibili per esplorazioni future nell'ambito degli studi sul teatro sveviano, e che confermano ulteriormente la validità delle indagini filologiche esperite da Bertoni nella sua edizione critica.
Di Biase, tuttavia, nella sua introduzione si dimostra non particolarmente interessato alla cronologia teatrale sveviana, e pone tali dati in secondo piano (p. xxxi), limitandosi, come visto, a segnalare solo in nota le voci che riguardano le commedie di Svevo (pp. 129-130). Queste nuove informazioni rimangono perciò ancora precluse all'attenzione degli studiosi interessati alla cronologia delle opere di Svevo, molto probabilmente anche a causa di un'insufficiente diffusione dei risultati acquisiti dai ricercatori nell'ambito degli studi sveviani. Si veda, ad esempio, G. ANTONINI, *«Il teatro era allora il suo sospiro». Svevo drammaturgo*, Pisa, ETS, 2017. Antonini, in verità, dimostra di avere notizia dell'edizione inglese del *Diario*, però solo attraverso un articolo online che lo cita, dell'8/12/2013 a firma di Riccardo Cepach, dove non compare comunque nessuna informazione sul teatro sveviano.
Fra le voci dell'elenco di Elio recuperato da Di Biase, ha meritato qualche considerazione da parte della bibliografia sveviana solo quella riguardante un articolo pubblicato da Svevo sulla rivista triestina «L'Inevitabile». Tale considerazione è stata motivata principalmente dal contestuale ritrovamento di una copia del 17 ottobre 1883 di quel giornale, firmato Ettore Schmitz e con un richiamo alla firma Justus, posta in calce al bozzetto dal titolo *L'uomo d'affari*, che permette di attribuire la paternità dell'articolo allo scrittore triestino (cfr. I. SVEVO, *Il collaboratore avventizio. L'uomo d'affari e altre nuove dalla biblioteca perduta*, a cura di R. Cepach, C. Fenu, S. Volpato, Trieste, Comune, Assessorato alla cultura, Servizio biblioteche civiche, Museo Sveviano, 2013, p. 31). In quest'opuscolo non compare nessun'altra notizia che possa rimandare alle opere teatrali di Svevo segnalate nello stesso elenco.
Per finire, si segnalano altri importanti risultati raggiunti da Di Biase con questa traduzione. Il notevole lavoro di consultazione dei manoscritti ha permesso il ripristino di alcune lezioni corrette e di segnalare diversi refusi presenti nelle altre edizioni dei testi di Elio. Nell'introduzione si offre, inoltre, un interessante catalogo dei luoghi dell'opera sveviana che s'ispirano alle immagini e alle atmosfere raccontate nel *Diario* di Elio. La lettura di Di Biase aggiunge in alcuni casi proposte inedite, come per il romanzo *Senilità* (pp. xxiii-xxxvii), e lascia ancora aperta la possibilità di arricchire questo catalogo, soprattutto a partire dai testi teatrali a firma Samigli, che sono, anche in questo caso, poco indagati dal traduttore, se si esclude l'opera *Il ladro in casa*, per la quale la critica sin da subito ha richiamato le vicende biografiche narrate da Elio.
La traduzione del *Diario* di Elio realizzata da Di Biase si presenta come un testo tutt'altro che secondario nel panorama bibliografico sveviano, tanto sul versante filologico quanto su quello critico e merita di essere riportata sotto la giusta luce. Si potrebbe sottolineare come ancora una volta nella fortuna critica di Svevo giochi un ruolo decisivo il mezzo della traduzione (si pensi anche alle recenti acquisizioni sveviane provenienti dallo studio dei documenti d'Archivio del traduttore francese Paul-Henri Michel). Si tratta di un aspetto della fortuna di Italo Svevo che si presta ad essere letto come un *case study*, dove le traduzioni, realizzate per divulgare all'estero la vita e le opere del triestino, si rivelano capaci di innovare in patria la conoscenza sull'autore. Il caso nel caso del *Diario* di Elio tradotto da Di Biase avverte sui rischi di sottovalutare l'importanza delle traduzioni nello studio degli autori della letteratura italiana.

Concetta Maria Pagliuca

Giuseppe Episcopo
Macchine d'espressione. Gadda e le onde dei linguaggi
Napoli
Cronopio
2018
ISBN: 978-88-98367-37-5

L'ultimo densissimo lavoro di Giuseppe Episcopo, *Macchine d'espressione. Gadda e le onde dei linguaggi*, consta di tre saggi in cui l'autore, pur occupandosi primariamente di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957), dimostra di sapersi muovere agilmente anche in altri testi gaddiani. Nel primo capitolo, premesso che *Come lavoro* (1949) «non è una dichiarazione di poetica individuale, è invece un ampio discorso sul metodo» (p. 25), Episcopo fa dialogare le idee di Gadda qui dichiarate con quelle di Poe e Baudelaire. Come lo scrittore americano, che espose le sue teorie nel famoso saggio *La filosofia della composizione* (1846), l'ingegnere rifiuta la concezione romantica della creazione letteraria, per cui l'autore-demiurgo trova esclusivamente in se stesso fonte d'ispirazione. Secondo Gadda, invece, l'atto espressivo non può che risultare da un rapporto magnetico di attrazione e repulsione tra l'io e quanto lo circonda, come suggerì anche il poeta francese nel sonetto *Duellum* in *I fiori del male* (1857). Una fondamentale chiave d'accesso al *Pasticciaccio* proviene, secondo Episcopo, dalla geologia, «dimensione nella quale si riuniscono le due grandezze fisiche dello spazio e del tempo e si incrociano gli assi della storia e della geografia» (pp. 29-30). Il critico rintraccia scrupolosamente le corrispondenze tra le diverse prose di tema odeporico contenute in *Meraviglie d'Italia* (1939) e il romanzo. Una trattazione a parte viene riservata a *Un romanzo giallo nella geologia*: «Le ipotesi e le congetture fanno, della scienza geologica, il più interessante romanzo giallo», sentenzia Gadda in questo articolo; e non per nulla si possono riconoscere, nello spazio di un giallo *sui generis* qual è il *Pasticciaccio*, i segni lasciati dalla stratificazione delle epoche trascorse, mentre, simmetricamente, si può inscrivere la geologia tra i *mystery novels*. All'argomentazione principale sulla prassi compositiva gaddiana si intrecciano nel capitolo altri spunti di riflessione: Episcopo collega l'immagine del caos presente in *Un romanzo giallo nella geologia* a quella della prima nota al *Racconto italiano del novecento. Cahier d'études*; registra le occorrenze dei lessemi idea, ipotesi, congettura, divinazione (e derivati); accenna al tema della fecondità, discusso più ampiamente nel capitolo successivo.
Il nucleo del secondo saggio è costituito dal dialogo tra Pestalozzi e Zamira, «mossi innanzitutto dal desiderio di agire sul corso della temporalità, di imporre a esso ciascuno il proprio controllo» (p. 69). Mentre l'uno durante l'interrogatorio tenta di far valere la logica del tempo lineare, scandito dal calendario solare, l'altra si difende chiamando in causa il tempo ciclico rappresentato dalle «lune». Partendo di qui e facendo riferimento a *Il pensiero selvaggio* (1962) di Claude Lévi-Strauss, Episcopo osserva che anche in Gadda il pensiero razionale o storico, con la sua «capacità di progettare il tempo» (p. 77), sembra opporsi al pensiero selvaggio o mitico, che riesce a «mantenere in parallelo il rapporto con la naturalità del tempo» (*ibid*.). Queste due conformazioni del pensiero determinano non solo la diversa strutturazione – lineare o ciclica, appunto – delle categorie cronologiche adottabili da una comunità ma anche la distinzione tra «società calde» e «società fredde». Entrambe, secondo Episcopo, sono presenti nel *Pasticciaccio*, «quella civilizzata e razionale svilupp*a* le proprie strutture organizzative nel contesto urbano, quella primitiva e selvaggia occup*a* lo spazio del Lazio arcaico» (p. 82). Già nella *Meditazione Milanese* Gadda aveva applicato la metafora termica alla dialettica centro/periferia, sovrapponendola alla sua concezione del bene e del male, ma, nota il critico, nel romanzo «tutta la tematizzazione del male e della sua coesistenza periferica, del Moloch divoratore e dello spazio freddo necessario al lavoro della società calda è narrativizzata» (p. 90). L'altro fulcro intorno a cui ruota il capitolo è la parola 'discendere',

in cui convergono geologia e biologia. L'ingresso nella bottega di Zamira assume l'aspetto di un vero e proprio viaggio ctonio, si rivela una catabasi necessaria al proseguimento delle indagini; questo discendere nell'antro della Sibilla fa il paio con un altro discendere: il rapporto di discendenza che lega figli e genitori. E proprio la discendenza interdetta a Liliana (con le sue ripercussioni), oltre che tematica cruciale, nel *Pasticciaccio* costituisce la causa remota del delitto. Per di più, solo l'accesso al laboratorio della maga – «un mondo precipitato in abisso che precipita in abisso il mondo di via Merulana, al quale si contrappone come spazio alternativo e del quale è inverso speculare» (p. 71) – permette di svelare la rete di dicotomie su cui si regge l'intero romanzo. Tale «sistema di opposizioni è una macchina che procede alla creazione di coesistenze ossimoriche», poiché «non viene semplicemente posto in essere nella sua condizione essenziale di contrapposizione pura – cosa che renderebbe il conflitto inerte, ponendolo in una posizione di stallo – né tantomeno dialettica – posta cioè in funzione di una successiva fase finale di sintesi» (p. 68). Anche in questo secondo capitolo Episcopo effettua dei «sondaggi critici» (p. 18) grazie a cui mette in relazione il *Pasticciaccio* con il macrotesto dell'ingegnere, evidenziando la ripresa dalla *Meditazione milanese* della parola 'magliatrice' e derivati in riferimento a Zamira, e collegando passi del romanzo e delle *Meraviglie d'Italia* tramite le occorrenze di 'discendere' e 'discesa'.
Nell'ultimo capitolo sono ricostruiti puntualmente i rapporti tra Gadda e la radio seguendo due linee interpretative che analizzano «la modulazione sonora della pagina scritta e l'immersione della pagina scritta nel secolo della radio» (p. 12). Vengono citati in apertura *Scrittori al microfono* (1950) e *Norme per la redazione di un testo radiofonico* (1953), due interventi gaddiani che si inseriscono in un più ampio dibattito sul linguaggio radiofonico, incentrato su questioni di dizione e di sintassi sollevate al tempo con la diffusione del nuovo *medium*. Episcopo riassume così le idee espresse dall'ingegnere in questi scritti: «la radio crea il proprio linguaggio attraverso la sua stessa funzione sociale» (p. 14), essendo «uno spazio intermedio tra pubblico e privato, d'intersezione tra l'interno e l'esterno, di confluenza tra l'intimità e il mondo» (p. 134). Episcopo considera poi l'attenzione di Gadda «alla comprensione del parlato in accordo con la nascente elaborazione della teoria del "campo d'esperienza"» (p. 114). Proprio in quegli anni, il critico sottolinea, Wilbur Schramm faceva del segnale portatore dell'informazione il punto di contatto tra mittente e destinatario del messaggio e, pur partendo dal modello matematico informazionale di Shannon, dava grande peso al contesto in cui avviene lo scambio, alle variabili sociali che condizionano la codifica e la decodifica del segnale. Nella teoria di Shannon si riscontra l'utilizzo della parola 'entropia' – che in termodinamica indica il grado di disordine di un sistema – per designare la quantità di incertezza anteriore all'emissione dell'informazione. La nozione di entropia, che non coincide con quella di caos, viene fruttuosamente applicata da Episcopo al *Pasticciaccio*: «l'assassinio di Liliana, a cui nessuna soluzione potrà dare risarcimento, innesca il disordine che nessun disvelamento potrà invertire. Giocata su questo piano, la classica risoluzione del giallo non ha alcuna importanza perché a sua volta non porterà che ad altre variazioni di sistema, non condurrà ad altro che a un disordine maggiore. Sarà, in buona sostanza, causa di altre e nuove entropie» (p. 126). L'entropia diventa, agli occhi del critico, la chiave di un altro mistero: l'incompiutezza del romanzo.
In chiusura di capitolo (e di libro) Episcopo ritorna a parlare di radio, non nel senso di oggetto fisico ma «nel senso di segnali e onde, nel senso di stazioni di emissione e apparecchi riceventi, di palinsesto e manoscritti, di microfono e penna, oralità e scrittura» (p. 134). Radio come *soundscape*, come sottofondo alla vita quotidiana e alla narrazione; ed elettromagnetismo come correlativo della radiazione continua dell'universo che si riversa nelle pagine gaddiane. «La pervasività delle onde radio è tale da permeare l'intero corpo dei romanzi, la loro lunghezza tanto potente da attraversare l'intero universo testuale» (p. 140), il loro effetto così intenso da trasformare un pappagallo, in *L'incendio di via Keplero*, in una sorta di stazione emittente.
Con *Macchine d'espressione* si conclude una lunga ricerca che ha già prodotto diversi contributi pubblicati, ma il fatto che nella prefazione Episcopo parli del libro come di un «primo risultato» (p. 18) ci fa sperare che i suoi studi su Gadda siano ben lontani dall'essere conclusi.

Carmine Chiodo

Luigi Fallacara
Il frutto del tempo. Poesie
A cura di Marilena Squicciarini
Bari
Stilo
2017
pp. 221
ISBN: 978-88-6479-162-3

Marilena Squicciarini, dottore di ricerca in Italianistica, collaboratrice delle cattedre di Letteratura italiana moderna e contemporanea e di Sociologia della letteratura dell'Università di Bari «A. Moro», docente di ruolo di Lettere nella scuola secondaria, segretaria della rivista letteraria «incroci», è autrice del bel volume dedicato a *Luigi Fallacara e la fede nella poesia. Commento all'opera poetica 1914-1952*, da considerarsi la prima monografia dedicata al «maggior scrittore barese del primo Novecento»; inoltre ha curato la nuova edizione del romanzo, sempre di Fallacara, *Terra d'argento* (opere entrambe pubblicate da Stilo nel 2013).
Luigi Fallacara nacque a Bari, il 13 aprile 1890 e nel 1912 lasciò la sua città per studiare a Firenze, in quanto «ancora era lontana la fondazione a Bari di una Facoltà di Lettere». Una volta a Firenze venne calamitato dal clima culturale del tempo ed eccolo collaborare alla rivista dell'avanguardia letteraria «Lacerba» e poi all'altra «Il Frontespizio». Morirà a Firenze – sua città d'elezione – nel 1963. Marilena Squicciarini, con questa nuova opera, analizza compiutamente la figura e l'opera poetica di Fallacara. Qui ci viene presentata la raccolta *Il frutto del tempo*, edita da La Locusta di Vicenza nel 1962: questa è la prima e unica edizione – come viene detto ad apertura della *Prefazione* –, «altrettanto irreperibile l'opera omnia delle poesie curata *post mortem* da Oreste Macri» (Ravenna, Longo, 1980). In sostanza grazie alla studiosa ora disponiamo di testi che sono validi in quanto ancora «hanno da dire al nostro tempo». Marilena Squicciarini ci dà una chiave di lettura di poesie che «sono il condensato della ricerca di senso di una vita». *Il frutto del tempo* è «l'ultima raccolta di Luigi Fallacara: il manoscritto fu consegnato dall'autore nel marzo 1962, un anno prima della morte». Su Fallacara, come ricorda la studiosa, esistono diversi e importanti studi, come ad esempio quelli fondamentali che costituiscono il volume curato da Giuseppe Langella: *L'eterno accade. L'officina letteraria di Luigi Fallacara* (Bari, Stilo, 2015; e qui si leggono studi, per esempio, dello stesso Langella, della stessa Squicciarini, di V. Puleo, di W. De Nunzio Schilardi, di C. Didonè). Anche questa notevole opera della studiosa mira e riesce nell'intento di «restituire al poeta e scrittore barese il posto che gli spetta nel panorama letterario del secolo scorso», come ha osservato il già citato Langella; inoltre molto bene e nello stesso tempo con molta chiarezza viene analizzato quello che è il percorso di Luigi Fallacara, poeta riservato, riflessivo e «lontano da qualsiasi clamore o gesto pubblicitario, nella cui opera «troviamo un'originale interpretazione dei grandi fenomeni culturali del suo tempo». Non viene trascurato nessun aspetto della sua maturazione e della sua opera poetica e così sono nominate e analizzate le sue varie sillogi poetiche: *Notturni*, che, secondo molti critici, segna il punto «più vivo e intenso di vicinanza alla lirica ermetica»; *Le poesie (1929-1952)*, che sono un «consuntivo del precedente lavoro»; e poi ancora la raccolta *Residui del tempo* (1954); *Il mio giorno s'illumina* (1957); *Il di più della vita* (1959), per esempio. Per arrivare, infine, a *Il frutto del tempo*, con cui Fallacara vinse nel 1962 il premio Vallombrosa. La poesia di Fallacara – come giustamente osserva la studiosa – è stata accostata nel tempo al filone poetico-religioso novecentesco che collega Rebora, Betocchi e altri; come pure viene in seguito affermato che su questa poesia la critica accademica non ha espresso una parola. Un illustre critico della poesia novecentesca, poeta egli stesso, Alberto Frattini, si interrogò proprio su questo punto. Di sicuro il poeta forse restò fuori dal giro delle grosse case

editrici che avrebbero fatto sì che il suo nome circolasse presso un pubblico più vasto. Difatti Fallacara, dietro sollecitazione di alcuni suoi amici, mandò le sue poesie al poeta Vittorio Sereni, che allora dirigeva la collana mondadoriana de «Lo Specchio», col proposito di fare apparire qui la sua migliore produzione poetica, ma il tentativo non andò in porto, nonostante Sereni ritenesse «un atto doveroso» la pubblicazione delle poesie di Fallacara, però al momento la «collezione doveva evitare una connotazione "di parte – lombarda o fiorentina"». A tale risposta Luigi Fallacara non tentò altre vie, e rispose con «poche, cortesi e ferme righe: «Caro Sereni, mi scusi, se rispondo con ritardo alla Sua lettera. Del resto, non c'era nulla da rispondere. Lei mi ha fatto vedere così difficile e quasi impossibile la pubblicazione ne Lo Specchio delle mie poesie, che a me non resta che rassegnarmi. La prego di voler restituirmi con cortese sollecitudine il dattiloscritto, e di gradire i miei cordiali saluti» (così Fallacara a Sereni, il 26 ottobre 1961)».
Era un «isolato» Fallacara, come osservò Carlo Bo, ma autentico poeta. Nelle pagine de *Il frutto del tempo* la studiosa coglie e commenta in modo chiaro e pertinente i temi, lo stile, i contenuti, i timbri, la struttura delle singole poesie, e ad esempio, viene detto che «Tutte le poesie della raccolta sono caratterizzate da titoli strettamente connessi al testo, da una ben marcata prosodia endecasillabica e da una sapiente costruzione metrica che presta grande attenzione al suono, alla disposizione degli accenti e all'uso delle rime. Il risultato è un periodare lento e in molte occasioni assorto, che asseconda il procedimento riflessivo dei versi. Sono componimenti tesi in una direzione verticale che rispondono all'esigenza di "penetrare nel mistero cosmico e dell'anima umana, chiedendo alla poesia i motivi sottintesi dell'esistere e del vivere", per usare le stesse parole del poeta. Come dice ancora Fallacara sono "illuminazioni" impegnate "a scoprire verità velate più che con l'intelletto, con un ascolto dell'anima, di fronte al quale tutto è mistero, […] ma quello che conta è l'ansia che trasferisce l'umano nel divino e fa vivere lo stesso desiderio in una realtà ultraterrena"». Nelle parole riportate si fa riferimento alla raccolta del 1925, *Illuminazioni* per l'appunto, in cui operava «il modello rimbaudiano e si rispecchiavano il percorso travagliato del poeta e la sua scoperta di Dio».
Fallacara utilizza parole che sono frequenti e sintomatiche in versi e in prosa: 'orlo', per esempio, e tale termine lo si ritrova, puntualizza la studiosa, pure nel *Frutto del tempo* e nella poesia *Al sonno*, come ancora nell'altra intitolata *Chiamato dallo spazio*, e qui è il poeta stesso che si definisce un «orlo della vita ansioso». Marilena Squicciarini procede sicura e precisa nella sua lucida analisi delle poesie di Fallacara, e così vengono ben messi a fuoco gli aspetti di liriche quali *Gli addii*, *Presso e lontano*, *Buio senso*, e in quest'ultima si «esplicita chiaramente ciò che muove il poeta, il nucleo della sua poetica»: «Cercheremo nel nulla vie segrete / e presenze e profumi e cuori e mete». Così ancora vengono spiegate molto bene poesie quali *Sonno d'ali*, *Luna d'agosto*, *La nostra estate*, quest'ultima presenta evidenti e chiari echi della montaliana *Spesso il male di vivere ho incontrato*. Comunque, come viene detto chiaramente, il motivo del trascorrere del tempo è il nucleo della raccolta: «è la ricerca di un tempo che puntualizzi i momenti di eterno nel vivere quotidiano». «I frantumi del tempo» cadono, trascorrono come le foglie autunnali, lente ma inesorabili. Il tempo in frantumi è il nostro tempo: non possiamo afferrarne il senso complessivo ma solo coglierne gli attimi, costatarne il vorticoso passare e gli imprevedibili esiti, come ci è dato leggere nel componimento *Lo specchio*: «viviamo sol di quanto ci rimane, / ah, come tra i frantumi d'uno specchio». Invece nella poesia, che dà il titolo e ispira l'intera silloge, *Il frutto del tempo*, viene mostrata una situazione di «meditato incanto»: «Profondo sentiero ch'io calco / orlato di ricordi, / così docile al tempo aperto varco. / Qui finisce la strada, ma continua».
Le osservazioni della studiosa sono convincenti e toccano la sostanza del testo, ed ecco la religiosità della poesia fallacariana, che lo avvicina ad altri poeti, Comi, Onofri, e questa religiosità si traduce in una presenza del divino «effusa in versi lievi e allusivi, ritmati da musicali consonanze, come quelli di *Silenzio più denso*. Più si va avanti nella lettura delle pagine della Squicciarini e più ci si imbatte in belle e precise annotazioni e osservazioni esegetiche: *Preghiera serale*, per esempio, ha uno «splendido incipit che rinvia al colore fallacariano per eccellenza, l'azzurro, oltre il quale il poeta indovina Dio»: «Ha una voce la terra che sussurra / nell'aria della sera con le foglie, / la voce

che lassù, oltre l'azzurro, / forse fra un luogo infinito che l'accoglie». Dalle analisi della studiosa si viene a sapere che numerose sono pure le poesie ispirate dalla terra d'adozione del poeta: *Ponte vecchio*, *Ardenza*, per citarne solo due, mentre non appaiono nell'edizione antologica le cinque «splendide poesie pugliesi» di *Celeste affanno*: *Puglia bianca*, *Infanzia in Puglia*, *Polignano a mare*, *Cattedrali di Puglia*. Inoltre viene osservato che il mare ispira varie poesie: *Altro mare*, *La finestra marina*, e in *Cieli riflessi* si nota un dialogo fra il cielo e il mare, fra «la lontananza del senso e la vita». Squicciarini si muove molto bene criticamente nei testi del poeta barese, che ci ha dato una poesia, quella del *Frutto del tempo*, caratterizzata da una continua ricerca del senso dell'esistenza. Il poeta ha affidato ai suoi versi, e «dunque a noi, le sue battaglie, le sue speranze, e anche le vittorie della volontà». In fin dei conti Luigi Fallacara – come ha scritto Donato Valli (richiamato dalla studiosa) – ci ha regalato una «esperienza umana e concreta» che lascia «dopo di sé il senso del mistero, dell'eterno, dell'assoluto».

Francesca Riva

Luigi Fallacara
Il frutto del tempo
a cura di Marilena Squicciarini
Bari
Stilo Editrice
2017
ISBN: 978-88-6479-162-3

Spetta a Marilena Squicciarini, studiosa dell'Università di Bari, il merito di averci restituito, in questi anni, la figura a tutto tondo del poeta, romanziere e pittore, Luigi Fallacara, di cui ha curato, sempre per le edizioni Stilo, la prima monografia (*Luigi Fallacara e la fede nella poesia. Commento all'opera poetica 1914-1952*), rielaborazione della sua tesi di dottorato, la ristampa del romanzo *Terra d'argento* (entrambe del 2013), e ora quella de *Il frutto del tempo*, compendio del secondo e ultimo ciclo poetico fallacariano. La Squicciarini ha la dote, non scontata, di unire alla capacità interpretativa una necessaria volontà di divulgazione dell'opera, che permette anche ai non specialisti di cogliere il «frutto» della poesia di Fallacara. In copertina, il libro presenta la riproduzione dell'*Autoritratto*, dipinto intorno al 1940: vi risaltano gli occhi chiari, penetranti, contrassegno dell'artista, che ha una visione della vita quasi adamitica.
Il frutto del tempo, per il quale fu assegnato a Fallacara, nello stesso 1962, il Premio Vallombrosa, sembra volgere in positivo il titolo della raccolta *Residui del tempo* (Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1954): il termine 'residuo', da intendersi quasi in senso montaliano, viene sostituito con 'frutto', semanticamente carico di pregnanza religiosa (Maria è benedetta per il «frutto» del suo «seno»). La cifra di Fallacara è la tensione, non senza turbamenti, verso l'Assoluto, l'incanto fanciullesco di fronte al «firmamento terrestre», francescanamente contemplato, la bellezza intesa come riflesso dell'ordine universale ed emanazione del vero. I soggetti della sua arte sono spesso paesaggi solari o notturni, giardini edenici, «fiori intrisi» di una brina luminosa e divina. La raccolta è la silloge del «frutto» più maturo della poesia di Fallacara, fiorita nel «tempo vero», quello liminare, «non effimero e meccanico, che si scopre a volte persino nei frantumi, negli avanzi, nei detriti dell'esistenza» (p. 40). Essa comprende testi tratti da *Residui del tempo*, *Celeste affanno* (1956), *Il mio giorno si illumina* (1957) e *Il di più della vita* (1961), e alcuni inediti.
La Squicciarini, nell'esaustiva introduzione al volume, dopo una *Prefazione* (pp. 13-31), sceglie e analizza poesie del florilegio, soffermandosi su temi cari a Fallacara (pp. 32-58): un «mandorlo fiorito», la *Luna d'agosto*, un «volto solcato da una ruga», il «mare», possono aprire il «varco» al poeta verso l'aldilà; l'«eterno» «accade», ossimoricamente, nel «firmamento terrestre», in cui gli giunge, in risposta alla sua *Preghiera serale*, una *Chiamata dallo spazio*, una «voce che lassù, oltre l'azzurro, / forse ha un luogo infinito che l'accoglie», da dove *Piove luce di fiori*. È centrale qui la riflessione sul «tempo» e sulla «memoria», anche a partire dal ricordo delle persone care (si confrontino, per esempio, le poesie *Gli amici morti*, *2 Novembre*, *Il glicine*), che vorrebbe risolversi nell'approdo a una dimensione primordiale, senza un adesso, un prima e un dopo: il *Tempo fermo*, in cui «essere solo un orlo da cui sempre / comincia ogni altra forza che consuma; / senza più adesso, senza più ancora, / essere solo del tempo una dimora» (p. 75). La «memoria» – sostiene Riccardo Marini, protagonista del romanzo fallacariano, finora inedito, *L'occhio simile al sole* – «è abitazione», «dimora».
Rispetto al primo ciclo poetico, del quale pure Fallacara aveva offerto una antologia (*Le poesie 1929-1952*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1952), pubblicata dopo un decennio di stasi lirica, in cui si era dedicato prevalentemente alla pittura, troviamo, nel *Frutto del tempo*, una maggiore fiducia, intesa come *surplus* di fede, nell'eterno, non senza, tuttavia, segni di umano tentennamento, che si concretizza, nei versi tratti dalla poesia eponima *Il frutto del tempo* (p. 140), in quel «cupo /

stupore» generato dall'«aver visto / il tempo da ogni lato, / mentre resta attaccato / proteso frutto, a Dio, suo ramo oscuro. / Solo così, matura». Il «frutto», per Fallacara, matura nel «di più della vita», agli «orli della vita» stessa, in bilico tra la notte e il giorno, il buio e la luce, in attesa di germogliare nei giardini di primavere eterne, nel grembo del Padre.

Alessandra Mattei

Teresa Fiore
Pre-Occupied Spaces: Remapping Italy's Transnational Migrations and Colonial Legacies
New York
Fordham University Press
2017
ISBN: 978-08232-7433-8

Il volume di Teresa Fiore *Pre-Occupied Spaces: Remapping Italy's Transnational Migrations and Colonial Legacies* fornisce una accurata ricostruzione dei legami che intercorrono tra immaginari culturali e letterari dell'emigrazione storica italiana e migrazione contemporanea in Italia, fornendo una chiave di lettura culturale al rovesciamento delle sorti del paese che è passato, nel volgere di cento anni, da luogo di emigrazione diffusa a contemporanea meta d'elezione di transito e insediamento. Il libro ripercorre e amplifica alcuni concetti fondamentali della riflessione dell'autrice, peraltro già contenuti in nuce nel saggio *La post "colonia" degli emigranti nell'Italia dell'emigrazione* con cui Teresa Fiore ha contribuito al volume curato da Caterina Romeo e Cristina Lombardi-Diop nel 2014 (*L'Italia postcoloniale*, Milano 2014, pp. 61-74). In quello scritto l'autrice forniva una propria interpretazione del fenomeno migratorio italiano verso l'America Meridionale, in particolare modo verso il Brasile, considerando gli esiti di quella circostanza coincidenti con quelli della 'colonialità', di cui la migrazione italiana brasiliana è dimostrata essere un doppio anche linguistico: circostanza ricostruita a partire dalle occorrenze d'uso del termine in fonti ufficiali coeve come i discorsi politici e di indirizzo legislativo. La fisionomia falsamente coloniale dell'impresa mascherava piuttosto problemi strutturali che l'unificazione italiana portava in dote: le difficoltà economiche risultavano acuite dalla povertà generalizzata e dall'abituale inabilità a padroneggiare codici e contenuti propri dell'alfabetizzazione di base da parte di amplissimi strati delle diverse popolazioni che erano state unificate dal processo risorgimentale. La natura geneticamente povera della migrazione storica italiana, legata alla necessità stringente e non certo alla fondazione diretta di colonie, risultava – in quelle campagne di migrazione indotte dalla necessità di manodopera dequalificata ma formalmente non più schiavile – ammantata nella retorica della civilizzazione e dell'esportazione della cultura ufficiale che l'identità italiana incarnava: riproponendo in questa frattura culturale la frattura realmente operante in seno alla cultura italiana stanziale, divisa tra un modello popolare e quello ufficiale, proprio dell'immaginario collettivo che era venuto sviluppatosi nell'intera epoca della Modernità di un'Italia geniale, creativa, artefice di capolavori.
Questa linea interpretativa, inaugurata dalla riflessione di Antonio Gramsci (Antonio Gramsci, *Nord e Sud*, *Emigrazione* ed *Emigrazione e movimenti intellettuali*, in Id., *Il rapporto città-campagna nel Risorgimento e nella struttura nazionale italiana*, in *Quaderno X*, poi confluito in Id., *Il Risorgimento*, Torino 1949) e oggi ribadita dalle posizioni teoriche di Emilio Franzina (Emilio Franzina, *Brasile: tra storia e romanzo*, in *La letteratura dell'emigrazione. Gli scrittori di lingua italiana nel mondo*, a cura di Jean-Jacque Marchand, Torino 1991, pp. 213-228; Id., *Gli italiani al nuovo Mondo. L'emigrazione italiana in America 1492-1942*, Milano 1995), ha ora nel volume di Fiore un ulteriore sviluppo, che attualizza la dimensione classica della riflessione del fenomeno all'interno della tendenza teorica contemporanea a valorizzare i concetti di spazialità e geograficità come criteri qualificanti dell'inquadramento delle manifestazioni letterarie e in altra forma culturali proprie della *Human Mobility*.
Fiore sembra abbracciare una lettura del fenomeno migratorio come dimensione determinante e speculare della formazione di una identità nazionale italiana: circostanza del resto già comprovata in più settori, tra cui quello dell'indagine linguistica, in cui la determinazione dell'acquisizione

della lingua italiana da parte degli emigrati analfabeti in terra e circostanza di emigrazione si rivelano circostanza gemella della acquisita padronanza linguistica degli Italiani stanziali.
Tuttavia l'indagine suggerita dal volume agevola una interpretazione ulteriore: la condizione dell'emigrazione storica non solamente agisce come raddoppiamento delle dinamiche sociali e culturali interne all'Italia, e neppure come circostanza di esportazione eccentrica di modelli culturali e identitari attivamente operativi con esiti di attrattività produttivamente simili alla colonialità propria di altri paesi europei, pur rovesciandone le premesse, ma identifica e qualifica la condizione della migrazione storica come doppio della condizione di emigrazione odierna verso l'Italia.
Ciò avvalora l'ipotesi che si possa considerare l'emigrazione storica italiana un «laboratorio di identità» (p. 183) a tal punto attiva e produttiva da divenire modellizzante. Più esattamente, l'autrice propone alcune cellule qualificanti dell'esperienza emigratoria italiana raddoppiate nelle omologhe circostanze qualificanti dell'emigrazione che oggi muove verso l'Italia. L'intenzione, come esplicitato nell'introduzione (pp. 1-23), è dimostrare che non solamente i due fenomeni sono tra loro collegati, ma obbediscono a logiche ricorsive di occupazione di medesimi *topoi* economico-sociali e dell'immaginario, alludendo con ciò a una identità di funzione che le dimensioni culturali evocate implicano; e ancor più a una reciprocità di condizione, intesa come dimensione complessa dalle angustie della quale – in una sorta di circolarità organica – partivano per necessità gli emigranti italiani e che oggi fornisce l'orizzonte socio-economico-culturale di inserimento per coloro che arrivano in Italia.
Se il titolo del libro è un evidente gioco linguistico, in cui l'idea della *preoccupazione* rimanda al timore che la questione migratoria suscita, esso tuttavia si esplicita nell'allusione alla tendenza a muoversi secondo una dinamica di compensazione delle posizioni socio-economiche e culturali rimaste inoccupate a causa di un precedente movimento di chi occupava quelle medesime posizioni. Ciò ribadisce non solamente il valore simbolico della dimensione spaziale, ma anche la natura gemellare e cogenetica che incarnano dinamiche di amplissimo respiro di ridistribuzione e nuova democrazia nelle relazioni tra posizioni egemoni e subalterni globali, il cui esito è la negoziazione di una diversa centralità culturale e letteraria, caratterizzata da un saldo invariato di energie in uscita ed entrata nell'arco di un ciclo storico ancora attivo con evidenza non esauritosi con il XX secolo.
La specularità e reciprocità complementare dei fenomeni, poi, è rappresentata attraverso la stessa struttura del volume.
A una *Introduzione* e *Conclusione*, di impianto generale e teorico, si sussegue infatti l'analisi di tre ambiti dell'immaginario della migrazione: il *Viaggio per mare* (pp. 23-75), le *Abitazioni* (pp. 75-130) e i *Luoghi di lavoro* (pp. 131-182). Ciascuno dei tre luoghi dell'immaginario in cui è declinata l'esperienza doppia della migrazione dalla e verso l'Italia viene ulteriormente declinato e analizzato in una apertura di carattere generale e successivamente in una doppia indagine: i singoli aspetti sono cioè analizzati in ciascuna sezione duplicandosi nella rappresentazione che se ne è fornita o se ne fornisce a partire dall'esperienza dell'emigrazione storica italiana verso le Americhe e poi nella recente e omologa emigrazione verso l'Italia. Viene quindi analizzata, dopo l'inquadramento di taglio francamente letterario del cappello introduttivo, l'esperienza della doppia migrazione in un'ottica multidisciplinare capace di raccordare gli esiti di indagine e gli spunti di riflessione testimoniati non solamente dal linguaggio letterario ufficiale, interrogato pur se non sempre attivo in questa rappresentazione, ma anche dalla musica popolare, dal cinema, dall'urbanistica e dallo studio delle fonti storiche e documentarie inerenti la vita delle classi subalterne: fino a toccare la tematica di genere in cui ulteriormente si duplica la doppia avventura della vicenda migratoria italiana.

Stefano Curreli

Margo Greganti
Slasher. Il genere, gli archetipi e le strutture
Eboli (SA)
Nicola Pesce Editore
2017
ISBN: 978-88-9481-811-6

Il volume di Marco Greganti, *Slasher. Il genere, gli archetipi e le strutture*, edito nel 2017 dalla NPE, colma una lacuna importante nel nostro Paese, ponendosi come obiettivo – ampiamente raggiunto – quello di investigare su uno dei generi narrativi mai affrontato con coraggio dalla saggistica nostrana. Il genere in questione, lo si evince dal titolo del libro, è lo slasher, filone inaugurato ufficialmente nel 1978 in ambito cinematografico (dimensione nella quale più agilmente si muove) da John Carpenter col suo *Halloween*. Greganti cerca di fare una rassegna degli stilemi del genere, attraversando tutte le questioni nei vari capitoli, escluso il primo, dedicato alla morfologia dello slasher e che funge da introduzione, e l'ultimo (il settimo), nel quale compie una rassegna del nuovo slasher, quello post *Scream*. Il secondo e il terzo capitolo sono quelli riservati allo spazio narrativo, dedicati rispettivamente al viaggio affrontato dai personaggi e all'arena all'interno della quale si svolgono le narrazioni una volta che costoro giungono a destinazione. I due capitoli successivi vertono invece sui personaggi che popolano questo tipo di storie, e quindi sui protagonisti (cap. 4) che spesso sono al centro di veri e propri bildungsroman, e sugli antagonisti (cap. 5) dei quali viene analizzata la psicologia e il modo di uccidere. Il sesto capitolo, intitolato argutamente – attraverso la sostituzione della congiunzione *e* col verbo essere – *Eros è Thanatos*, si occupa di un altro stilema capitale dello slasher, secondo alcuni il più importante in assoluto, vero e proprio motore del genere: la sessualità che porta alla morte e che trascina i giovani e licenziosi protagonisti verso la tana del mostro e la sua sete di sangue.
Un'opera, per definirsi slasher, necessita di pochi ma precisi ingredienti, volti a costruire una trama ben codificata, che Greganti sintetizza nel modo seguente: «un gruppo di ragazzi raggiunge una determinata località, ma un maniaco dalla forza sovraumana li uccide uno ad uno. Alla fine sopravviverà un'unica ragazza, la più innocente». Questa non è una teoria originale dell'autore, ma una visione conclamata e condivisa praticamente all'unanimità da parte di chi si occupa di slasher, che Greganti sa però intelligentemente sintetizzare. Meritevole d'attenzione è il fatto che l'autore ricerchi le origini dello slasher non solo all'interno della tradizione cinematografica che precede il già citato *Halloween*, ma anche all'interno di quella letteraria, dedicando all'argomento un intero paragrafo – compreso nel capitolo sulla morfologia dello slasher – nel quale leggiamo che *Dieci piccoli indiani* di Agatha Christie è stato, per questo filone narrativo, un modello assoluto, sebbene ancora abbastanza distante da ciò che il genere sarebbe diventato. Altra nota positiva di questo lavoro è l'attenzione rivolta al collegamento tra topoi dello slasher e topoi della tradizione fiabesca. I paradigmi narrativi di questo genere affonderebbero le proprie radici – allo stesso modo della fiaba – nella più recondita psicologia umana, toccando le corde ancestrali che sovvertono addirittura le culture umane. I pattern tipicamente fiabeschi del genere compaiono, puntuali, in tutti i titoli analizzati. A riprova di ciò, Greganti ricorre frequentemente ad alcune teorie di Jung, basandosi essenzialmente su suoi due testi, *L'uomo e i suoi simboli* e *Ricordi, sogni e riflessioni*. Interessante anche l'attenzione rivolta alle trovate narrative dello slasher, le quali vengono vagliate facendo riferimento alla *Poetica* aristotelica. Nonostante la serietà scientifica con cui viene trattato l'argomento, è chiaro che il testo voglia parlare anche – e soprattutto – ai non addetti ai lavori; a tutti coloro che, in seguito alla recente riscoperta e rivalutazione della letteratura popolare da parte della critica accademica, si aspettano che anche l'horror e i suoi sottogeneri abbiano finalmente un qualche riconoscimento colto. Greganti riesce benissimo in quest'intento, entrando meritatamente

in quell'ancora ristretta cerchia di coloro che – dallo studio del gotico – stanno iniziando, anche nel nostro Paese, a spostarsi verso lo studio del cosiddetto *new horror* senza temere di venir considerati, per questo, critici di serie b (si pensi all'attività accademica di Fabio Camilletti il quale col suo lavoro sta dando finalmente la giusta dignità in Italia al genere dell'orrore).
Il saggio in questione coglie nel segno, eppure un appunto – che non vuole essere di demerito – va fatto, in quanto Greganti inserisce un po' troppo liberamente titoli e saghe dell'orrore, non limitandosi a ricorrere esclusivamente a opere slasher. Tuttavia si tratta di una peculiarità evidentemente legata all'intento di proporre un testo divulgativo, e che desidera avere un approccio *friendly* anche nei confronti di chi non fa il critico di mestiere. Ed è per questa ragione che l'autore si lascia prendere un po' la mano quando si tratta di tracciare parallelismi tra lo slasher e alcuni pilastri della letteratura mondiale, suggerendo che il viaggio intrapreso dai protagonisti di queste storie è anch'esso un pattern antico, invitandoci a considerare opere come la *Commedia* dantesca e l'*Odissea*. Non resta che augurarci che questo saggio si porti dietro una serie di epigoni volti a studiare – così come una certa comparatistica ci ha insegnato – anche quella narrativa che un tempo sarebbe stata relegata esclusivamente nella sfera *middlebrow*.

Edoardo Coppola

Dario Lanzetti
L'atlante dell'immaginario. Un viaggio attraverso Le città invisibili *di Italo Calvino*
Milano
Mimesis
2017
ISBN: 978-88-5754-456-4

Nel presente volume viene preso in esame, e analizzato sotto molti punti di vista, il romanzo *Le città invisibili* di Italo Calvino, con l'ausilio non solo dei saggi più autorevoli della critica calviniana, ma anche attraverso l'attento utilizzo delle discipline – umanistiche e no – più disparate. Lo studio si apre con l'individuazione di tre piani spazio-temporali interni alla narrazione: quello virtuale (il Medioevo, ovvero l'impero del Kan), quello reale (il presente vistoso e invivibile) e quello mentale (in cui si svolgono i dialoghi tra i due interlocutori); tenendo a mente questa triplice definizione degli spazi del romanzo, e partendo dal saggio sulle *Città invisibili* di Bonsaver, Lanzetti arriva ad accostare Calvino a grandi autori come Dante, Ariosto e Galileo, che tendono a fare del libro una mappa dell'universo e dello scibile. Passando rapidamente attraverso i sistemi filosofici – tra gli altri – di Merlau-Ponty e di Husserl, l'autore avanza l'ipotesi di una «geografia dell'immaginario» (p. 12), in cui sarebbe ambientato il romanzo, costruita tramite l'uso di immagini archetipiche e nessi associativi.
Prendendo il via da una lettera di Pasolini, che per ammissione dello stesso Calvino fu il primo a sottolineare la componente platonica del romanzo, Lanzetti analizza alcuni passi sfruttando il sistema filosofico platonico, da una parte, e il sistema deleuziano di *Differenza e ripetizione* dall'altra; ciò che emerge è un'opposizione tra Marco Polo e il Kan: il primo attua un rovesciamento del platonismo ponendo l'origine dell'immagine della città nella «differenza più esterna, assolutamente inverosimile» (p. 39) per poi diminuirne l'abnormità al fine di renderla umana; il secondo, invece, pensa le città come perfette e aggiunge dosi di imperfezione, per renderle reali. Viene quindi approfondita la questione della polarizzazione del punto di vista nella creazione del romanzo, fino a individuare coppie oppositive quali modello e realtà, razionale e irrazionale, ordine e disordine, felicità e infelicità, attraverso le quali è possibile scorgere una parte della complessa stratificazione della struttura narrativa. In una prospettiva più ampia, vengono prese in considerazione altre opere di Calvino – *Il visconte dimezzato*, *Ti con zero*, *Le cosmicomiche* e *Il castello dei destini incrociati* – al fine di mettere in luce alcuni temi fondamentali delle *Città invisibili*. Uno dei problemi più evidenti cui lo studioso cerca di trovare una risposta è quello della tendenza umana a creare sistemi per catalogare il reale; la proposta avanzata da Lanzetti viene individuata nella dicotomia tra la creazione di modelli che categorizzino la realtà e il principio di individuazione, la «necessità e costante urgenza della scelta» (p. 47), vista come unica forma di libertà terrena.
Il secondo capitolo apre la riflessione metaletteraria: riprendendo le definizioni di Genette, Lanzetti sostiene che sia stata attuata la sostituzione della figura del personaggio-lettore con quella del narratario e pone l'accento su come, a partire dai primi anni Sessanta, nelle riflessioni critiche di Calvino, il lettore rivesta un ruolo fondante per la letteratura. Attraverso le definizioni proprie dello strutturalismo, l'autore individua in Kublai Kan la controfigura del lettore implicito. Il discorso si sposta poi sulla struttura del libro come rappresentazione della realtà: riprendendo il sistema di strutture archetipiche, viene messa in luce l'intenzione di Calvino di allargare la prospettiva e moltiplicare le possibilità interpretative del lettore, tramite lo straniamento. Tra gli altri tasselli fondamentali che compongono il complesso mosaico delle città invisibili, spicca certamente il linguaggio che, nel sistema di Lanzetti, è depositario dell'inconscio collettivo e permette quella moltiplicazione di punti di vista di cui si detto. Il ragionamento sul rapporto tra realtà e rappresentazione viene ampliato grazie all'introduzione di dati biografici, in particolare il

trasferimento di Calvino a Parigi e la cultura legata alla città francese (l'autore pone l'accento su Lévi-Strauss, Derrida, Foucault e Lacan, concentrandosi sul ruolo ricoperto dal linguaggio nei loro sistemi filosofici).
Conclusa la serie di paragrafi sulla metaletteratura, viene ripreso il discorso della struttura e dell'inclinazione umana alla schematizzazione del reale; data una molteplicità tendente all'infinito e il continuo divenire che caratterizza il mondo studiabile, la creazione di un sistema di categorizzazione valido è impossibile. Lanzetti rintraccia la soluzione calviniana nella riconquista del qualitativo, ossia di quel «cosmo» (p. 77) che può essere creato all'interno di ogni individuo sotto forma di «molteplicità potenziale» (p. 77) e permette di muovere la propria intelligenza e di affrontare il «ciclo ripetitivo e ossessivo» (p. 78) dei mutamenti della realtà.
Di notevole interesse è il capitolo che tratta il rapporto delle *Città invisibili* con l'utopia. La letteratura di Calvino, come spiega ampiamente Lanzetti, ha il compito di prestarsi come strumento fondamentale di autoconsapevolezza del corpo sociale. Tenendo a mente quanto fino a ora è stato detto, l'autore si cimenta in uno studio sistematico della struttura del romanzo, analizzando le rubriche, in modo da mostrare la coerenza e la logica della creazione geometrica riscontrabile già nell'indice; si tratta un percorso intellettuale, storico e sociale. Un percorso che ha forma di reticolo e si costruisce per accumulo di possibilità. Tramite il ribaltamento dell'*Utopia* di Moro (che aveva descritto, non a caso, 54 città molto simili tra loro), l'autore mostra come al centro della costruzione delle *Città invisibili* si trovi un vuoto: si tratta di Bauci «città che della terra non si vede e che con essa non interagisce» (p. 99). Il soggetto, immerso nella sua realtà contingente non è più colui che dovrà dare una spiegazione alle cose, ma saranno le cose a spiegare lui. Una fusione si ritrova anche tra cristallizzazione e dinamismo, ora poli opposti – ma contemporaneamente presenti e necessari – dello stesso sistema, attraverso il quale possono scaturire innumerevoli possibilità interpretative delle città, del libro e della realtà.

Daniele Maria Pegorari

Mario Luzi
Teatro
A cura di Paola Cosentino
Milano
Garzanti
2018
pp. 812
ISBN: 978-88-11-81131-2

Dopo molti anni di assenza dagli scaffali dell'editoria teatrale, Luzi torna finalmente a presentarsi ai lettori italiani come ineludibile passaggio della drammaturgia europea del Novecento, grazie a un volume, pregevolmente curato da Paola Cosentino, che raccoglie quasi sessant'anni di scrittura per la scena. È un elemento sul quale non si insiste mai abbastanza: Luzi non è stato un poeta che si sia improvvidamente arrischiato nel campo del teatro o che abbia travestito da tragedia o dramma storico o religioso urgenze di scrittura che sarebbero state più autentiche se espresse in forma lirica o narrativa. Al contrario, sin dallo sviluppo centrale di quella prosa semileggendaria che è *Biografia a Ebe* (1942) e poi certamente dall'esperimento di *Pietra oscura* (1947, radiotrasmesso nel 1952 e inedito fino 1994) e dall'invenzione di una lirica dialogica e plurilinguistica attestata da *Nel magma* (1963-66), il poeta fiorentino aveva chiaramente manifestato la necessità di una linea parallela rispetto alla tradizione lirica novecentista, che, liberando dalla tirannide dell'io, mettesse sinceramente in questione la funzione autoriale, accettandone in qualche misura la riduzione, la contestazione e la provocazione.
Proprio negli anni in cui più pungente è questa ricerca (quei centrali anni Sessanta che si lasciano ormai alle spalle il lirismo del *Giusto della vita*) l'opportunità di misurarsi con la traduzione di due classici manieristico-barocchi, *Andromaca* (1960) e *Riccardo II* (1966), per soddisfare le committenze, rispettivamente, della Rai e dello Stabile di Torino, gli consente di mettere a punto una lingua poetica sì, ma adatta alla scena e a un pubblico tardo-novecentesco. In un contributo del 1994 Dario Del Corno non aveva riconosciuto a Luzi un'effettiva inclinazione drammaturgica, poiché i suoi personaggi «si staccano perentoriamente dal loro quadro biografico» e sono piuttosto, come prosegue la Cosentino, «figure della mente dell'autore, che infatti presta loro le proprie congetture e riflessioni» (p. 6). Tuttavia, se ci si limitasse a questo approccio, non si andrebbe lontano, giacché ipotizzare che non ci sia dramma per il fatto stesso che il conflitto è di tipo speculativo, interiore e profondo, equivarrebbe a ridurre il teatro a una sola delle sue possibili dimensioni, come si fa, erroneamente, quando si riduce la poesia al lirismo o la prosa al romanzesco. Al contrario i drammi del fiorentino sono *controversia*, *lite*, *rovello* (tutti termini pregnanti del suo lessico maturo) di voci anche fortemente opposte e, se è vero che esse traggono materia dall'universo intellettuale e sentimentale dell'autore, è perché egli stesso si è infine scoperto molteplice, sfaccettato, contraddittorio.
Programmatico – per limitarmi a un solo esempio di una casistica che meriterebbe un saggio a sé – è il dialogo fra Ipazia e la Voce nella scena più memorabile del *Libro di Ipazia* (1972-78), che determina una radicale conversione della filosofa alessandrina dall'inerziale rivendicazione della propria pienezza («Sono stanca e colma, non posso accogliere niente e nessuno») alla necessità di cercare la verità anche nell'errore («L'avverso, il negativo / i ciechi, gli ignoranti, i barbari»), riconoscendolo come parte di sé e accettando infine un destino di instabilità o plurivocità (come la Voce che dice di sé: «Sono infermo. Infermo nella mia fermezza»). Questo è il testamento di Ipazia, che in virtù di tale acquisizione si esporrà al martirio, come poi sarà di Sinesio e dello stesso uomo ermetico che Luzi sta ipostatizzando in quelle figure. D'altra parte la Cosentino è brava a porre al centro della sua ricca *Introduzione* l'idea che la scrittura scenica sia quella più adatta a esprimere

«l'impossibilità di ricondurre all'unità il molteplice, il caos, il flusso incandescente di cui si sostanzia l'esistenza umana» e, dunque, il «contrasto fra l'individuo e la storia, fra il bisogno di verità e l'incessante procedere della vita, ricca di contraddizioni e di ambiguità» (p. 25). Nel panorama di un teatro novecentesco che cerca modalità nuove (o antiche, ma sottoposte a rifondazioni), come il ripristino del rapporto con la poesia o, al contrario, col gesto e il silenzio, oppure l'utilizzo di registri plurilinguistici di tipo arcaizzante o, viceversa, il ricorso agli artifici delle macchine, fino alla sostituzione dell'attore con le immagini, la scrittura di Luzi gioca la sua parte fino in fondo, da un lato risentendo della parallela ricerca di Pasolini, dall'altro rifacendosi a Eliot, Claudel e Bernanos (come segnala in più punti la curatrice), ma senz'altro trovando la sua ragione nella potenza dei dialoghi che quasi mai cedono al monologo, proprio per tener fede alla sfida della molteplicità.

Nel solco della tradizione editoriale della drammaturgia luziana, Paola Cosentino inizia la raccolta col *Libro di Ipazia* e prosegue oltre i limiti cronologici della prima provvisoria edizione garzantiana del *Teatro*, curata da Quiriconi nel 1993, con i drammi della splendida vecchiaia del fiorentino (*Felicità turbate*, *Ceneri e ardori*, *Opus florentinum* e *Il fiore del dolore*), relegando in appendice non solo, com'era prevedibile, l'adattamento scenico del *Purgatorio* dantesco per Federico Tiezzi e Sandro Lombardi (1990), ma anche la poco più che giovanile *Pietra oscura* e lasciando fuori, certo a malincuore, tanto le due traduzioni su ricordate, quanto *La passione. Via Crucis al Colosseo* commissionata da Giovanni Paolo II nel 1999, nonché i frammenti drammatici inclusi in *Parlate* (2003), che i rispettivi editori hanno sempre preferito presentare come testi lirici. Tuttavia nel saggio introduttivo (che, con i suoi ricchi e aggiornati apparati bibliografici primari e secondari e teatrografici, è destinato a rimanere una delle tappe importanti della storia della critica luziana) le traduzioni di Racine e Shakespeare e l'«antefatto» costituito da *Pietra oscura* (con la prima precoce apparizione della nozione di *epoché*, la sospensione del giudizio che consente una maggiore attenzione alla comprensione dell'accaduto e una strumentazione più adeguata ad affrontare la complessità) costituiscono opportunamente il necessario punto di partenza di un ragionamento che poi non si sviluppa come sequenza cronologica delle *pièces*, ma come fissazione delle questioni concettuali che prendono forma nelle «interposte larve» rappresentate dai personaggi e dai loro valori allegorici.

Con i titoli dei paragrafi la Cosentino propone quasi un lessico della critica teatrale luziana: seme/fiamma, memoria, autobiografia, teatro/vita, sacra rappresentazione, impossibilità del tragico (in un Paese come il nostro, caratterizzato piuttosto da una «*mens* comica» che genera indifferenza, scetticismo, pessimismo radicale e «mancanza di attivo senso morale», p. 63) sono le parole chiave di una ricostruzione a spirale da cui emerge non solo la condivisibile focalità del *Libro di Ipazia*, ma anche quella di *Felicità turbate* (1995) e *Ceneri e ardori* (1997), soprattutto per quel che concerne la proiezione nei personaggi di tratti autobiografici e per i ragionamenti intorno al conflitto fra dimensione privata e ruolo pubblico del personaggio. Viceversa assumono minore risalto le opere più schiettamente religiose – *Corale della città di Palermo per Santa Rosalia* (1989), *Opus florentinum* (2000) e *Il fiore del dolore* (2003) –, ancorché almeno nella prima e nella terza debba riconoscersi un'importante tensione civile (allegorica nel *Corale*, diretta nel dramma dedicato a don Puglisi). Ne emerge una poetica teatrale parallela – ma con diverso eloquio – a quella della produzione lirica, poiché, come la linea che conduce a *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* (1994) e *Dottrina dell'estremo principiante* (2004), così i drammi dell'autore fiorentino, misurandosi con i più consueti temi dell'ermetismo – l'attesa, la metamorfosi, la semina – aderiscono al duplice paradigma del bilancio e del sacrificio. Da un lato, l'atmosfera generale e l'attimo in cui i protagonisti sono colti è invariabilmente quello del consuntivo, come di chi guardi all'indietro mentre si approssima alla morte e, insieme, alla fine di una stagione storica; da questo punto di vista la loro «compostezza classicheggiante», non priva di «una voce profondamente attuale. Lontana, enigmatica, talvolta ellittica, ma capace di parlare allo spettatore contemporaneo» (p. 66) è la postura che si addice al sapiente, la moderazione che è virtù indispensabile alla riflessione.

Dall'altro lato non si può non riconoscere in tutti i maggiori personaggi (don Francesco, Ipazia, Markoff, Giulia, Rosalia, Pontormo, Constant, don Puglisi, per non dire del Cristo della *Passione* e della prosopopea della chiesetta di Santa Reparata rispetto a quella del duomo di Santa Maria del Fiore) una classe di individui che per il mondo sono «sconfitti», «perdenti», «vittime» (p. 64), ma che, proprio per quell'infermità, per quell'apertura desiderante, per quell'innocenza e per quella fragilità, sono riserve ancora inconsumate di significato, luce e compassione da contrapporre all'insensatezza, alle oscure pulsioni e alla disumanizzazione del nostro tempo.

Francesca Riva

Dario Malini
La grande guerra di Italo Svevo. La scoperta di una fonte letteraria ignota de La Coscienza di Zeno
Milano
Arte Grande Guerra Edizioni
2018
ISBN: 978-88-2785-062-6

L'essere un autodidatta è la caratteristica che, forse, più ha agito sull'originalità creativa dell'impiegato Schmitz, in considerazione, naturalmente, dell'opera sveviana in sé, e anche del suo ipotesto. Svevo, avviato – com'è noto – agli studi tecnici, bancario, commerciante, industriale, violinista dilettante, giunge all'atto ideativo per vie inaspettate, in certi casi sorprendenti, indagate di recente dalla critica, tanto che si sarebbe potuto aprire un altro «caso Svevo», riguardo ai processi metacognitivi sottesi alla produzione artistica. Basti citare l'unicità di aver preso a modello, come fonte narrativa, un testo di ermeneutica, ossia il *Saggio critico sul Petrarca* di De Sanctis, per costruire la personalità di Emilio Brentani [cfr. Francesca Riva, *«L'illustre malato». Il personaggio sveviano e il Petrarca di De Sanctis*, Otto-Novecento, 2005 (2), pp. 43-58]. Pure le numerose fonti bibliche, disseminate nell'*opera omnia* (cfr. la voce «Svevo Italo», di Francesca Riva, nel *Dizionario biblico della letteratura italiana*, diretto da Marco Ballarini, a cura di Pierantonio Frare, Giuseppe Frasso e Giuseppe Langella, IPL, 2018, pp. 916-921), rivelano l'audacia inventiva di Svevo, che è capace di ordire trame i cui fili, quasi impercettibili, vengono intrecciati in maniera del tutto nuova rispetto all'archetipo.
La scoperta di una fonte ignota della *Coscienza*, ossia la *pièce Pace in tempo di guerra* di Alfredo Testoni, la cui prima si tenne il 26 ottobre del 1918 e che fu pubblicata nel 1919, conferma che Svevo è stato in grado di ricevere *imprinting* inaspettati, con ogni probabilità inconsci, da elementi in cortocircuito con la sua immaginazione, per poi elevarli a sistema in un contesto straordinariamente diverso: così il personaggio, goffo e maldestro, di Isidoro Ponzetti, che indirizza, ad esempio, richieste matrimoniali alle quattro sorelle Bellotti, battezzate «con nomi per ordine alfabetico» («Alda, Beatrice, Clotilde e…Zaira»), deve aver colpito la fantasia di Svevo, riemergendo nel momento della creazione di Zeno Cosini e delle sorelle Malfenti. Dario Malini, cui spetta il merito di aver rinvenuto la fonte, giustamente sottolinea che, però, ogni prelievo dalla commedia, acquisisce «nella *Coscienza* – trasformato, variato e arricchito d'infinite risonanze […] – ben altra pregnanza» (p. 177). Si aggiunge qui, per inciso, un ulteriore tassello riguardo all'effettivo rilievo avuto, nell'*iter* compositivo sveviano, dal teatro, come ha ben evidenziato recentemente Gabriele Antonini (*«Il teatro era allora il suo sospiro». Svevo drammaturgo*, Ets, Pisa 2017).
Malini, a partire da questo ipotesto, ribadisce i profondi legami tra il capolavoro sveviano e la Grande Guerra, appoggiando in pieno la lettura de *La coscienza di Zeno come romanzo di guerra*, fatta, nell'ormai lontano 1998, da Brian Moloney: è «stata la guerra a ispirare a Svevo il romanzo», «e l'ultimo capitolo rivela pienamente il significato ontologico dei capitoli precedenti» (p. 199n). Lo studioso dimostra, a sua volta, che è stata la guerra e la conseguente «necessità di prendere posizione, come artista e intellettuale» (p.11), a far desistere Svevo dal «proposito ferreo» di gettare la penna alle ortiche, tornando, invece, a «quella ridicola e dannosa cosa che si chiama letteratura». Malini ci conduce, nel ragionamento, attraverso l'analisi di passi dell'*Epistolario* e degli scritti autobiografici, di alcuni racconti, come «*Il malocchio*, da datare agli anni della guerra, anticipatore di molte tematiche che entreranno nel terzo romanzo», e mediante «la ricognizione sull'attività giornalistica di Svevo nel primo dopoguerra» (pp. 10-11); inoltre chiarisce che il saggio sveviano *Sulla teoria della pace*, «un lavoro in parte frainteso dalla critica», è stato scritto da Svevo, a

esclusione del paragrafo *Sulla guerra*, dopo la fine del conflitto mondiale (pp. 78-80). L'ultimo paragrafo del libro è dedicato alle pagine estreme della *Coscienza*, che vedono irrompere la Grande Guerra, anche nelle date preganti del diario. Zeno Cosini, cui potremmo aggiungere i protagonisti de *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla* e de *Una burla riuscita*, *alter ego* di Svevo, si muove, in tale frangente, tra sbigottimento, rassegnazione, rimorso, ipocrisia ed egoismo. Svevo descrive in modo impietoso il suo personaggio di fronte all'imponenza atroce della guerra, che, al di là dell'immancabile ironia sveviana, resta, per lo scrittore triestino, tragicamente seria e aberrante (si confronti, a tale proposito, anche Francesca Riva, *Il verde e il rosso: pace e guerra in Italo Svevo*: http://www.sapegno.it/sapegno/data/File/pubblicazioni/atti%20rencontres%202014.pdf). Il saggio di Malini, di agevole lettura, è di rilevante interesse, poiché l'individuazione di una fonte inedita, di per sé marginale nei confronti dell'evolversi della trama, ha permesso allo studioso di evidenziare elementi che, dallo stato germinale, sono fioriti nel capolavoro, affondando le radici nel contesto in cui esso è stato concepito. Il libro *La grande guerra di Italo Svevo* ha una duplice valenza, letteraria e storica; inoltre, si inserisce perfettamente in un filone di studi, quello dedicato alla particolare *inventio* sveviana, che meriterebbe di essere proseguito.

Francesca Medaglia

Jason Mittell
Complex tv. Teoria e tecnica dello storytelling delle serie tv
A cura di Fabio Guarnaccia, Luca Barra
Roma
Minimum fax
2017
ISBN: 978-88-7521-790-7

Il volume prende in esame dal punto di vista teorico la complessa filiera delle serie televisive degli anni Duemila, analizzandone ogni aspetto e sfaccettatura: l'ideazione, la costruzione dei paratesti orientativi, la produzione e la ricezione del pubblico. Mittell, distanziandosi dall'impianto prettamente narratologico che usualmente la critica applica anche alla televisione e dedicando attenzione allo *storytelling* ed alle tecniche peculiari del *medium* televisivo, arriva a fornire una definizione piuttosto esaustiva di televisione complessa, differenziandola dalla televisione del passato. In particolare, attraverso i capitoli vengono analizzati uno ad uno i capisaldi di questa nuova forma di rappresentazione, quali tra gli altri: *Agents of S.H.I.E.L.D.*, *Arrested Development*, *Breaking Bad*, *Game of thrones*, *How I Met Your Mother*, *Lost* e *Mad Men*.
Ciò di cui l'autore tratta è una particolare metodologia di *storytelling*, caratteristica del XXI secolo, che rispetta una serie di complessi codici narrativi che ricorrono all'interno del mondo televisivo: in particolare, la televisione complessa per l'autore deriva da un processo di ibridazione tra narrazione seriale e forme episodiche. A tale serie di particolarità si sommano le mutazioni subite dalla modalità di fruizione e dalla ricezione più consapevole dello spettatore, che in qualche modo finiscono per influire sulla costruzione stessa del racconto. Negli ultimi venti anni il pubblico televisivo, non essendo più vincolato alla rigidità della messa in onda periodica grazie alle infinite possibilità offerte da Internet, dalle tv satellitari, dai programmi OnDemand, dai dvd e dai siti di *streaming* e download, è divenuto autonomo nella visione delle serie televisive. Ciò ha consentito ai singoli spettatori di alterare la linearità narrativa, creando una personale estetica della complessità, derivata dal montaggio a proprio piacimento di intere serie e singole puntate, dall'opportunità di pause prolungate o fruizioni continue delle serie e da ripetute e, a volte, ripetitive visioni dei diversi telefilm.
Il volume, nella sua traduzione italiana, si apre con una chiara e sintetica Prefazione ad opera di uno dei due curatori, Fabio Guarnaccia, che spiega la motivazione generale dell'opera di Mittell e quelle che invece hanno spinto la casa editrice a tradurla ed editarla: «*Complex tv* è un libro che studia la serialità televisiva e il sistema nel quale si è sviluppata. Si occupa tanto dei meccanismi narrativi quanto del contesto industriale che ne ha reso possibile l'utilizzo e la comprensione da parte degli spettatori. Per questo ci è parso il titolo ideale per inaugurare SuperTele, la collana di minimum fax dedicata ai media e al loro legame con l'ambiente nel quale viviamo» (p. 5). Seguono l'Introduzione e i Ringraziamenti di Mittell, che concorrono a spiegare la genesi complessa del volume – legata anche a siti *wiki* –, il quale è stato inizialmente pubblicato a puntate e modificato in relazione ai *feedback* via via ricevuti. All'interno dell'Introduzione Mittell fa una sorta di riassunto e in maniera schematica descrive il contenuto del suo lavoro capitolo per capitolo. Il corpo principale del libro di Mittell è costituito da dieci capitoli, ognuno dei quali si concentra su una questione in particolare: la complessità e il suo contesto, gli inizi, l'autorialità, i personaggi, la comprensione, la valutazione, il melodramma seriale, i paratesti orientativi, il transmedia *storytelling* ed i finali. Ogni capitolo dichiara fin da subito la tesi che vuole dimostrare e ogni paragrafo concorre chiaramente a farlo.
A titolo di esempio, nel primo capitolo Mittell affronta la questione della complessità in relazione al suo contesto: «La tesi principale di questo libro è che nell'ultimo ventennio si sia sviluppato un

nuovo modello di racconto, alternativo alla forma a episodi e a quella seriale che hanno caratterizzato la televisione americana fin dai suoi esordi, un modello che io chiamo *complessità narrativa* […] ogni capitolo è dedicato ad un tema specifico, quest'introduzione identifica le peculiarità formali di questo tipo di *storytelling*, ne rivela le attrattive e le modalità di consumo, e ipotizza una serie di ragioni per cui la cosiddetta televisione complessa non ha mai smesso di evolversi e diffondersi fin dalla sua prima apparizione» (pp. 45-46). In particolare, secondo l'autore le serie televisive sembrerebbero essersi sviluppate grazie ai canoni narrativi propri degli anni Settanta del Novecento, in cui tutto era basato sulla narrazione episodica; un primo passo in avanti si ha con serie come *X-Files* che tentano di coniugare trama episodica e macrostoria o con *Buffy* e *Angel* che trovano un equilibrio tra le necessità del formato a episodi e quello seriale. Ciò che emerge nella conclusione del capitolo è che «Quest'analisi della complessità narrativa propone l'idea che negli ultimi vent'anni sia emerso un nuovo paradigma del racconto televisivo, che ha ridefinito i confini tra le serie e i serial, e ha alimentato la consapevolezza dello spettatore nei confronti dei meccanismi narrativi, invogliandolo a lasciarsi coinvolgere dalla storia ma anche a ragionare sugli aspetti formali» (pp. 102-103). Ogni capitolo dell'opera segue questa struttura schematica: ad una dichiarazione iniziale della posizione concettuale dell'autore seguono una serie di esempi riguardanti sia le serie televisive degli anni Novanta sia quelle della più marcata contemporaneità; il capitolo si conclude con una dimostrazione teorica finale che fornisce l'*incipit* tematico della sezione successiva. Le note, poste in conclusione ad ogni capitolo, rivelano una bibliografia aggiornata e abbondante.

Il volume, lucido, puntuale e ben strutturato sin dall'inizio, affronta dal punto di vista teorico tutte le questioni relative alla nuova televisione complessa che caratterizza la contemporaneità. Ai dieci capitoli che costituiscono il *corpus* principale del volume segue, a cura di Luca Barra, una *Postfazione. La complessità della televisione e quella della sua analisi*. La struttura del volume è modulare, anche se come avverte lo stesso Barra, «nella stesura come nelle intenzioni dell'autore, almeno alcuni tratti di fondo oltrepassano però la rigida suddivisione dei singoli capitoli, e contribuiscono a definire svariati percorsi trasversali» (p. 573). Un lavoro sistematico quello di Mittell che sorprende per la sua densità e al contempo per la chiarezza.

Francesca Medaglia

Cristina Montagnani, Pierandrea De Lorenzo
Come lavorava d'Annunzio
Roma
Carocci
2018
ISBN: 978-88-430-9258-1

Il volume di Montagnani e De Lorenzo è il terzo titolo – dopo quelli su Gadda e Manzoni, entrambi del 2017 – della serie *Filologia d'autore*, diretta da Simone Albonico, Paola Italia e Giulia Raboni, che ha l'intento dichiarato «di orientare gli studiosi e gli studenti nello studio delle opere letterarie a partire dai materiali elaborativi superstiti, presentati insieme a una ricostruzione delle abitudini e degli strumenti di lavoro», come si legge nella nota posta ad inizio di ognuno dei volumi della collana. Il testo esamina il metodo di lavoro di Gabriele d'Annunzio in tutte le sue molteplici sfaccettature. L'opera, piuttosto snella ed agile, si compone di cinque capitoli, ognuno dei quali è dedicato ad una questione riguardante la costruzione delle opere dannunziane: i primi quattro sono ad opera di De Lorenzo, mentre l'ultimo è stato scritto da Montagnani.
Nel primo capitolo, intitolato *Come lavorava: l'"intimo connubio dell'arte con la vita"*, l'attenzione si focalizza principalmente, ma non esclusivamente, sugli epistolari e sui *Taccuini*. Il capitolo si apre con una citazione (*Note sulla vita*, in "Il Mattino", 22-23 settembre 1892, in *Scritti giornalistici*, II, p. 82): «C'è una sola scienza al mondo, suprema: – la scienza delle parole. Chi conosce questa, conosce tutto; perché tutto esiste solamente per mezzo del Verbo. Nulla è più utile delle parole. Con esse l'uomo compone tutto, abbassa tutto, distrugge tutto» (p. 7). È proprio da questa frase che parte la riflessione sulla corrispondenza tra arte e vita che caratterizza d'Annunzio e le sue opere; in particolare De Lorenzo, individuando chiaramente uno dei punti centrali della poetica dannunziana, afferma che «Non c'è da stupirsi che in questa inarrestabile osmosi tra arte e vita anche le lettere private si trasfigurino in materia letteraria. Un intreccio così profondo che è difficile persino comprendere e stabilire dove finisca la finzione e dove cominci la vita: le esperienze vissute dal poeta sembrano nate per confluire nelle sue opere, e nel contempo sembrano esse stesse prendere vita a partire dalle pagine letterarie» (pp. 13-14).
Il secondo capitolo *L'autore e le sue carte* si concentra sull'analisi degli archivi del Vittoriale, dei fondi conservati alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma e sull'interessante fondo dannunziano della Fondazione Giorgio Cini a Venezia. In tale sezione De Lorenzo ripercorre e descrive capillarmente la costruzione degli archivi e la circolazione e l'acquisto delle opere dannunziane, che in alcuni casi arriva a costituire un vero e proprio complesso mercato dell'arte. L'ultimo breve paragrafo del capitolo è dedicato al fondo dannunziano della Fondazione Cini, in cui sono confluite le carte appartenute ai dannunziani veneti ed, in particolare, quelle di proprietà di Eleonora Duse. Proprio tra queste ultime, ad esempio, è presente un manoscritto autografo dell'attrice «che riporta la parte levata del personaggio di Francesca della tragedia *Francesca da Rimini*» (p. 45).
Nel terzo capitolo *In biblioteca* De Lorenzo affronta in particolare la complessa storia della biblioteca dannunziana: «ricostruirla porta necessariamente a ripercorrere l'intera vita di d'Annunzio, le cui vicende a tratti fortunose, sono state in molti casi condivise dai libri. I vasti interessi culturali dell'"estremo de' bibliomanti", come l'autore si definì […] sono stati infatti sempre accompagnati da una sincera vocazione collezionistica e da un'adorazione quasi feticistica per il libro considerato nei suoi aspetti materiali» (p. 47). Ciò che viene messo in evidenza è anche il fatto che molti libri dannunziani hanno segnato profondamente la storia dell'editoria italiana, in quanto si tratta di edizioni di pregio a tutti gli effetti, rese uniche dalla presenza di illustrazioni ad opera di eccellenti artisti italiani, quali Cellini, De Carolis e Sartorio. Dopo aver considerato quali fossero i libri che compongono la ricca biblioteca del Vittoriale, nel terzo paragrafo del capitolo si

sottolinea quali siano i testi che sono stati davvero importanti per d'Annunzio e che lo hanno influenzato, incidendo sulla sua ispirazione poetica: De Lorenzo cerca così di definire non tanto la biblioteca reale dannunziana, quanto quella ideale e desiderata.
Al centro del quarto capitolo intitolato *Sulla scrivania* sono le tipologie delle carte autografe dannunziane e lo studio degli stessi autografi, in relazione alle correzioni e alle varianti interne. De Lorenzo, prima di procedere ad analizzare i vari materiali, classifica le carte dannunziane in varie tipologie: «anzitutto le copie calligrafiche di testi (perlopiù in versi) stese con la consapevolezza che sarebbero state donate o sarebbero divenute un cimelio conteso dai tanti estimatori […] Una seconda tipologia è costituita dalle carte che svolgono una funzione prevalentemente di servizio: sono i manoscritti necessari al copista (e all'editore o al traduttore) per preparare il lavoro di stampa […] Vi sono poi le minute opere, di cui a volte esiste anche una corrispondente bella copia […] Un'ultima tipologia è costituita dalle carte che contengono appunti preliminari alla stesura di un'opera» (pp. 59-60).
Nel quinto ed ultimo capitolo *Un caso di "studio": l'elaborazione delle Laudi*, Montagnani segue passo dopo passo le varie tappe della realizzazione di quest'opera, con particolare riferimento agli autografi di *Maia* e *Alcyone*. Il primo paragrafo del capitolo è dedicato al progetto delle *Laudi*, in quanto «il lavoro dannunziano, più che sulla elaborazione del singolo testo, pare focalizzarsi sul progetto nel suo assieme e sulle diverse forme in cui può tradursi. Oppure, più probabilmente, i materiali relativi all'elaborazione di singoli testi sono perlopiù scomparsi […] e il poeta ha consegnato ai posteri e agli studiosi solo l'immagine, sfavillante, di carte manoscritte quasi in pulito, sulle quali i versi sembrano materializzarsi come per magia» (pp. 85-86).
Il volume, semplice e ben strutturato, descrive in modo esauriente, seppur brevemente, il lavoro dannunziano dal punto di vista filologico, facendo da un lato il punto della situazione sullo stato dell'arte relativo all'autore e dall'altro indirizzando verso nuovi spunti di ricerca. Il volume si conclude con una bibliografia ragionata piuttosto ampia e divisa in sette sezioni: Opere nell'Edizione nazionale, Opere pubblicate in rivista, Edizioni complessive, Epistolari, Strumenti, Archivi e biblioteche, Riferimenti bibliografici.

Lucia Faienza

Franco Moretti
Il borghese. Tra storia e letteratura
Traduzione di Giovanna Scocchera
Torino
Einaudi
2017
pp. 200.

Che cosa definisce la borghesia? Con quali linee disegna il suo mondo? Qual è il ritmo dei suoi pensieri? Se anche la domanda può apparire desueta, tutt'al più in un momento storico in cui gli stessi contorni della borghesia sbiadiscono sotto una progressiva perdita di specificità di classe, Franco Moretti, nel suo saggio *Il borghese*, tenta di dare una risposta a questo interrogativo. Unendo il lavoro dello storico a quello del critico l'autore parte alla ricerca dei momenti fondativi, quelli in cui la *middle class* inizia la sua corsa per il dominio, economico e simbolico, del mondo. Non a caso il primo capitolo si apre con un romanzo emblematico dell'avventura dello scopritore - e per antonomasia del borghese stesso -, il *Robinson Crusoe*, di cui l'autore mette in luce una costante strutturale e per così dire fisiognomica: il movimento tra tensione normativa e impulso primitivo, volontà di dominio e timore per il proprio dissolvimento. Il borghese, in quanto *tertium* storico, non esiste in natura e va creato. Lo scopo di Moretti non è quello di mostrare l'autorappresentazione consapevole di una classe sociale, ma di porre una lente sulla sua espressione caratteristica, la prosa, nella forma del romanzo. Non è però solo il romanzo, ma tutta la gamma della scrittura borghese che funziona, nel saggio, come un ideale palcoscenico, sul quale osservare l'evoluzione letteraria e la metamorfosi dell'*esprit du temps*. È per tale ragione che Moretti prende in considerazione scritti di natura diversa, dal romanzo al saggio filosofico, al manifesto politico. Attraverso la mobilità del punto di vista, l'autore riesce a individuare una coerenza nella forma sfuggente e apparentemente monocroma che è il pensiero borghese.
Il metodo d'indagine utilizzato dall'autore proietta la prosa in un sistema di assi cartesiani, in cui le dimensioni restituiscono l'oggetto con profondità e chiarezza. Gli aspetti della prosa sono analizzati sui livelli di ordine semantico, simbolico e cognitivo. L'autore, innanzitutto, scende dentro il linguaggio, osserva l'evolversi della lingua nel tempo e l'organicità delle forme letterarie rispetto all'ideologia borghese. Se la storia del pensiero e quella della lingua scorrono parallele, si capisce perché alcuni termini, seppur preesistenti alla pratica del romanzo tra XVIII e XIX secolo, diventano rappresentativi di quel periodo in particolare. Si prenda, come esempio, l'accezione di *comfort* che inizia a ricorrere con più frequenza nella prosa tra i due secoli. Il termine, che connota un immaginario di interni borghesi - o comunque una condizione di agio associato al benessere materiale -, non è un neologismo ma il risultato di una progressiva identificazione degli elementi di contorno (gli stessi che, appunto, danno aiuto, conforto) con quelli essenziali per l'esistenza.
I testi presi in esame, letterari e non, funzionano come cartine di tornasole da cui l'autore ricava i tratti identitari dell'uomo nuovo nato dalle ceneri dell'*ancien régime*. Bisogno di legittimazione sociale, etica del lavoro, interesse per la *medietas*, regolarità e autodisciplina: applicando il metodo induttivo al testo, l'autore individua i correlativi narrativi che stanno dietro queste fondamenta del pensiero borghese.
Uno meriti maggiori del saggio consiste nel saper stabilire un rapporto di «afferenza», anche non immediatamente riconoscibile, tra più concetti. Si prenda come esempio la centralità che assume il quotidiano nel romanzo ottocentesco: al crescente interesse per gli aspetti più banali e ripetitivi dell'esistenza, la prosa risponde con l'espansione digressiva dei riempitivi narrativi. Il romanzo, a differenza del racconto epico, asciuga la narrazione - nell'epica, anche le digressioni sono prevalentemente racconti di azioni -, diluisce gli eventi nel tempo della storia a favore di parentesi

descrittive-riflessive che li ammortizzano: come non ritrovare un'equivalenza con la ridondanza oggettuale delle case borghesi che addolcisce la funzionalità degli interni, o con il fluire del quotidiano, scandito da cadenze di azioni che si ripetono uguali e che raramente diventano memorabili? D'altronde, se considerata da un punto di vista storico, sociologico ed economico, la quotidianità nel suo scorrere regolare e senza scossoni è la premessa naturale per l'accumulazione originaria, quella da cui nasce l'avventura capitalista.
La quotidianità non gode di altezze e di abissi tragici, ma è invece seria e rispettabile: come può quindi diventare interessante? Secondo Moretti, ciò avviene se, nelle cose che la compongono, i personaggi trasferiscono la propria soggettività. L'indicazione si rivela lungimirante, perché il ridimensionamento dell'Io rispetto al mondo, e la sua conseguente tracimazione verso gli oggetti della realtà, arriva stabile fino ai nostri giorni. L'entrata della borghesia nel mondo della letteratura e delle arti determina sia l'ampliamento di temi e soggetti di rappresentazione, sia un nuovo taglio prospettico che anticipa, nelle arti figurative, il ruolo della fotografia. Poiché, come per la teoria dei quanti, l'oggetto e la sua posizione sono ugualmente importanti nell'analisi di Moretti, ecco che il borghese trova espressione dove la spazialità è di più immediata ricezione, nella pittura: dalla quotidianità rappresentata nei dipinti fiamminghi di Vermeer alla desacralizzazione del nudo femminile nell'*Olympia* di Manet.
L'escursione in un campo esterno alla letteratura rende più chiaro lo sforzo che c'è dietro all'impostazione del saggio: non una ricerca letteraria ma un viaggio attraverso il letterario, in cui la letteratura è un mezzo - forse il più importante, ma non l'unico – e non un fine. L'obiettivo è mettere a fuoco quel soggetto implicito che è il borghese, grande protagonista della modernità occidentale, da sempre impegnato a cancellare le sue impronte, quasi a voler sfuggire dalla propria significazione. Se ogni nuovo attore storico contiene la memoria genetica del mondo che l'ha preceduto, nel borghese maturo il conflitto viene portato a detonazione: non è un caso che molti protagonisti della letteratura, soprattutto del XX secolo, siano caratterizzati come nevrotici. Il saggio si conclude con Ibsen che porta in teatro proprio la divisione interna alla coscienza della borghesia, quella tra il suo mandato originario - fare della razionalità immanente alla realtà il proprio principio applicativo - e l'ingovernabilità del mondo che si prospetta, dove viene meno ogni parametro di misura, ordine, razionalità: «Riconoscere l'impotenza del realismo borghese davanti alla megalomania capitalista: è questa la lezione di Ibsen. Una lezione che vale per il mondo ancora oggi» (p.154)
Benché l'autore dichiari di non nutrire alcuna «ambizione enciclopedica» (p.19) nel suo saggio, è evidente come lo studio scommetta sull'alternanza prospettica di *close reading* e sguardo onnicomprensivo, propria di una letteratura osservata da lontano, che oscilla tra induzione e deduzione. Il campione dei testi scelti si muove in un raggio geografico piuttosto ristretto, circoscritto a poche realtà europee, di certo quelle in cui la borghesia ha giocato un ruolo sociale più significativo. Questo però ci lascia sperare in un prosieguo dell'opera che approfondisca una linea di ricerca già brillantemente seguita, e in parte aperta, da Moretti e ancora promettente.

Elisa Caporiccio

Francesco Muzzioli
Mario Lunetta. La scrittura all'opposizione
Roma
Odradek Edizioni
2018
ISBN: 978-88-96487-67-9

«Mario Lunetta ci ha lasciati, ma è come se fosse ancora con noi». La recente monografia che Francesco Muzzioli ha dedicato allo scrittore e amico da poco scomparso si apre nel segno del ricordo, con la consapevolezza della necessità, ora, di riprendere in mano i suoi testi e promuoverne un'attenta riscoperta, chiarendo «il significato e il senso di un percorso letterario che ha segnato la seconda metà del Novecento e l'inizio del XXI secolo». Preso atto delle non poche difficoltà che s'incontrano nell'accostarsi con la dovuta attenzione critica a questa «figura fondamentale scarsamente riconosciuta dalle parti della cultura ufficiale» – dall'inventario di tutte le pubblicazioni, al recupero degli scritti inediti o dispersi nelle varie riviste, alla possibile costituzione di un'antologia dei suoi scritti –, Muzzioli decide di aprire la strada agli studi e alle iniziative future, offrendo come «punto di partenza» (così si intitola, non a caso, l'introduzione al volume) «una monografia che si prov*i* a percorrere l'itinerario dell'autore», proponendone «una prima rilettura, ancora incompleta per forza di cose, ma costellata di campionature essenziali, per dare l'idea della direzione dei testi» (p. 7).
Il profilo tratteggiato nel volume prende le mosse dalla ricostruzione dell'esperienza poetica di Lunetta, campo d'azione dichiaratamente privilegiato da Muzzioli in questa sede. La prima parte dello studio monografico, snodandosi secondo un ordine cronologico, segue dunque passo passo le tappe del *corpus* poetico lunettiano, mostrando costanti ed evoluzioni di un'opera che si estende dagli anni settanta del Novecento (con le primissime raccolte *Tredici Falchi*, Torino, Geiger, 1970, e *Lo stuzzicadenti di Jarry*, Torino, Geiger, 1972) sino al primo quindicennio del Duemila (e si conclude con le «poesie postreme» di *L'allenamento è finito*, Torino, Robin, 2016).
L'analisi condotta da Muzzioli in questa prima sezione consente di rilevare alcune linee tematiche d'importanza fondamentale nell'intero percorso letterario di Lunetta: la denuncia e demistificazione del crescente degrado della cultura italiota, mirabilmente stigmatizzata nelle raccolte che compongono la trilogia *La forma dell'Italia* («la forma dell'Italia / vive soltanto ormai delle sue / deformazioni progressive», *Magnificat*, Pescara, Tracce, 2013, p. 93); il rapporto «di corpo a corpo» nei confronti della città di Roma, «amata & insopportabile», degradata ad «una campana stonata una brocca fessa» (*Saldi di fine stagione*, Roma, Fermenti, 1992, p. 57), ed assunta nelle poesie più tarde ad emblema della città globale («Sempre più stridula voce / della città che è Roma & Nairobi, Brazzaville, Gibuti, Tripoli […]», *Mappamondo*, Paisan di Prato, Campanotto, 2006, p. 34); il processo di autocritica e «autoscoronamento» cui è sistematicamente sottoposto l'io poetico, travolto in «un gioco crudele di apoteosi e rovina» che alternativamente lo trascina «dalla rivendicazione iperbolica al crollo e all'abbattimento» (p. 13), oscillando tra l'apice dell'«immortale sottoscritto» (*L'allenamento è finito*, cit.) a quello, capovolto di segno, dell'«umile scriba» o dell'«io sherpa» (*Sherpa*, in *Cadavre exquis*, Roma, Rossi & Spera, 1985, p. 12).
Sul piano formale, la visione allucinata di un mondo in caduta libera si esprime solitamente nella misura di «un verso tendente al molto lungo, un verso fluviale informe» (p. 14), animato dall'oltranza dei procedimenti sperimentali messi in atto da Lunetta – dal ricorso alle maiuscole per evidenziare determinati vocaboli, all'inizio del periodo con i due punti, all'uso di parentesi su parentesi o di parentesi non chiuse, alle barre utilizzate come interruzione – in un gioco sfrenato del significante e nel gusto di una «scrittura anomala» (p. 57) che si differenzia dalla lingua del consumo. La parola lunettiana si torce sovente nelle forme dell'invettiva sarcastica e del rifiuto

dell'ideologia imperante, si sfaccetta in una pluralità stilistica e linguistica sorprendente, «fune espressionista / tesa sul vuoto» che «si nutre / d'ira & di dolcezza», «disperato / pallottoliere delle idee fuori corso» (*Mappamondo*, cit., p. 36). D'altronde, Lunetta era fermamente convinto, come avrà a dichiarare nel primo numero dell'*Almanacco Odradek di scritture antagoniste*, che «solo nella sperimentazione in controtendenza, nell'azzardo espressivo o spregiudicato, nella tensione linguistica senza pavori» fosse ancora possibile «costruire oggetti mentali non conformizzati» (*Le forme del conflitto*, «Almanacco Odradek», Roma, Odradek, 2003, p. 8).
Proprio allo «spirito conflittuale» di questo scrittore e alle molteplici modalità di intervento da lui adottate si rivolge la seconda parte della monografia di Muzzioli (*Il Conflitto si dice in molti modi),* mantenendo fede all'obiettivo di restituire «il ritratto di uno scrittore a tutto tondo, un poligrafo davvero insaziabile» (p. 8), che non ha trascurato nessuna forma d'espressione letteraria. Questa seconda sezione del volume, se pur più breve della precedente, offre una rapida panoramica della restante produzione dell'autore, presentando gli aspetti fondamentali della narrativa (breve e lunga) e del teatro lunettiani, e riservando uno spazio a sé stante alle *Prove di scrittura ecfrastica* e a quei libri, definiti giustamente «eccentrici» (*Di libri eccentrici eccellenti),* che esulano dalle convenzionali definizioni di genere, obbedendo alla prepotente vocazione del nostro ad invadere e contaminare i più diversi ambiti, a «travalicare gli steccati disciplinari prestabiliti» (p. 82).
La terza sezione, infine, conclude il quadro fin qui delineato con una *Piccola antologia della critica attraverso le prefazioni,* concorrendo anche alla finalità di ricostruire la fitta rete di relazioni e scambi intellettuali intrattenuta da Lunetta. Nel corso del suo studio, Muzzioli non dimentica di ricordare le numerose iniziative intraprese da Lunetta, instancabile organizzatore e promotore della vita culturale romana, avendo cura di collegare di volta in volta il suo personale percorso a quello che era «il clima dell'epoca, la situazione storico-culturale» (pp. 7-8). Vanno intese in questa prospettiva le raccolte saggistiche dell'autore, così come le antologie da lui curate (AA. VV., *Poesia italiana oggi,* Roma, Newton Compton, 1981; AA. VV., *Letteratura degli anni Ottanta*, Foggia, Bastogi, 1985; AA. VV., *Poesia italiana della contraddizione*, Roma, Newton, 1989), nonché gli interventi teorici volti a sostenere con decisione, nell'ambito del dibattito critico che scaturirà nella stesura delle *Tesi di Lecce*, l'ipotesi di una «scrittura materialistica» e «il tentativo di ripresa di discorsi letterari alternativi» (p. 23) capaci di opporsi all'imperante situazione di «riflusso» e regressione verso poetiche di stampo intimistico.
Al termine della lettura di questo primo studio complessivo dell'opera di Mario Lunetta, ciò che risulta è il «*profilo tagliente*» (p. 8) di uno scrittore sempre «all'opposizione», il racconto di una «fermezza» e di un rigore etico e civile mai venuti meno, pur nell'ampiezza cronologica della sua produzione. Quella elaborata e portata avanti da Lunetta lungo tutto l'arco della sua attività è stata una scrittura motivata da una forte «coscienza antagonistica» e dalla convinzione dell'intrinseca politicità e tendenziosità delle arti; una «scrittura dell'orrore», mai dimentica della «fondamentale dimensione del Negativo» che domina la società «che abbiamo costruito e in cui faticosamente viviamo», secondo la fondamentale dichiarazione di poetica pronunciata nel 1996 (*Scrittura dell'orrore*, in *Invasione di campo,* Roma, Lithos, 2002, p. 116). Una pratica letteraria che trova il «suo compito» e «il suo senso residuo» nell'obiettivo di «creare contraddizioni all'interno del senso comune egemone, di produrre enzimi fantastici indigeribili, di creare sconcerto nei confronti dell'universale obbedienza», come dichiarerà il nostro in una delle sue più brillanti interviste (consultabile sul sito http://www.adolgiso.it/enterprise/mario_lunetta.asp).

Mario Cianfoni

Laura Neri
I silenziosi circuiti del ricordo. Etica, estetica e ideologia nella poesia di Giovanni Giudici
Roma
Carocci
2018
ISBN: 978-88-4309-276-5

Nel corso degli ultimi decenni i contributi sull'opera poetica di Giovanni Giudici sono in progressivo aumento, segno che la critica è sempre vigile nei confronti di uno dei più significativi poeti del secondo Novecento. Al di là degli studi militanti o di quelli condotti sulla lingua e lo stile, le attenzioni critiche si stanno indirizzando verso ricognizioni sempre più sistematiche, le quali hanno il merito di restituire un'interpretazione maggiormente organica dell'opera del poeta, offrendo anche la possibilità di entrare in contatto con materiali d'archivio inediti. È seguendo queste linee che prende le mosse lo studio di Laura Neri, edito da Carocci nella collana «Lingue e Letterature».
La studiosa, partendo da una prosa dell'autore (*La «mia» Liguria*), avvia la sua indagine dalla tormentata ricerca d'identità geografica del poeta, ligure di nascita ma girovago per necessità. L'attenzione è rivolta anche a scritti giornalistici risalenti alla metà degli anni Quaranta all'interno dei quali Giudici inizia a riflettere su alcuni nodi ideologici che da lì a poco caratterizzeranno la sua scrittura in versi. Neri mette in luce come la scelte ideologiche procedono di pari passo con riflessioni estetiche e letterarie: il lavoro del poeta, giocato sulla ricerca di un pubblico allargato e sull'elaborazione di un linguaggio comunicativo, si configura come il progetto «di una poesia "morale", che assolva innanzitutto una funzione collettiva, espressione della comunità; l'arte assume in questo senso una responsabilità sociale, perché essa conduce con sé la consapevolezza dell'impegno da un lato, e della condivisione di un'esperienza dall'altro» (p. 20). Una consapevolezza simile viene fondata anche a partire dalla lettura e dallo studio di poeti molto significativi per la formazione del giovane Giudici, come ad esempio Jahier o i vociani in generale. È da questa particolare tradizione del Novecento che Giudici parte per prendere le difese e affermare il valore della nuova poesia, come dimostra il caso dello scritto (*Soltanto accettando il passato potremo mutarne il senso*) a favore dell'antologia di Erba e Chiara (*Quarta generazione. La giovane poesia italiana 1945-1954*), approntata come dimostrazione di vitalità creativa dopo che Macrì, nel 1953, preconizzava l'assenza di una nuova generazione capace di raggiungere la completezza poetica delle precedenti.
Nel ripercorrere il periodo milanese del poeta, la studiosa delinea i diversi contrasti ideologici avvertiti da Giudici, primo tra tutti quello della convivenza dell'anima cattolica con quella socialista. Si evidenzia come una tensione simile, letta anche sullo sfondo del dibattito sul rapporto tra letteratura e industria, abbia dato vita a un «difficile equilibrio tra riflessione e intuizione, tra elaborazione e sintesi immediata che stanno alla base di ogni atto poetico» (p. 37), quello stesso equilibrio che sfocerà in una delle raccolte più significative del decennio e, in generale, del secondo Novecento italiano: *La vita in versi*. La ricerca di Giudici diventa esplicita anche nel lavorìo formale che il poeta esercita sul verso, «una scelta che equivale a un ribaltamento delle regole del gioco condotto dall'interno» (p. 55). Il campo di questa sperimentazione diventa l'endecasillabo, «un verso che da un lato guarda in maniera imprescindibile alla tradizione, ma dall'altro la oltrepassa nella direzione di una forma più moderna […] funzionale all'esercizio di una poesia che finge l'ossequio ma può addirittura arrivare a dirsi "rivoluzionaria"» (*ibid.*). Da queste premesse nasce *Autobiologia*, all'interno della quale si fa sempre più profondo il grado di ambiguità in rapporto a una consapevolezza identitaria che è non più garanzia di univocità, ma implicazione plurale: «prevale per ora il presupposto secondo il quale il processo creativo dello scrittore,

individuo singolo e allo stesso tempo soggetto socialmente e culturalmente determinato, è inteso come una tensione dinamica di cause che interagiscono, e non come uno stato» (p. 65). Un corpo a corpo simile sfocerà nella raccolta *O beatrice* (1972), nell'ambito della quale il poeta sperimenta «un rapporto di estraneità tra l'io e la lingua, in virtù della posizione di autoemarginazione che assume lungo i versi, o della molteplicità di maschere separate e scisse dal sé autobiografico» (p. 73). La ricerca di una lingua spezzata (in alcuni casi vicina alle forme dell'aforisma) e «disarticolata nella sua struttura discorsiva» (p. 80) si pone, come evidenzia Neri, in apparente contraddizione con il concetto di poesia morale e politica praticata (e lungamente meditata) da Giudici fin dai suoi esordi. In realtà, una poesia simile è la manifestazione più evidente della «crisi del rapporto con il mondo, delle relazioni intersoggettive, delle condizioni comunicative» (*ibid.*): ed è per questo che le scelte poetiche non si pongono in contraddizione con quelle ideologiche, anzi le rafforzano, come dimostra il saggio *La letteratura verso Hiroshima* (1972), incentrato sul rapporto tra enunciazione e ricezione nell'epoca in cui la letteratura è messa in crisi dall'informazione tecnologica.
In questo senso le raccolte *Il male dei creditori* e *Ristorante dei morti* vengono considerate come un «approdo finale […] di questo percorso di ricerca, sempre in bilico tra un io dimidiato e l'autoaffermazione di sé» (p. 90). In un gioco di costanti rispecchiamenti e slittamenti di piani, il soggetto poetico diventa l'alter ego di se stesso, una maschera costantemente replicabile sul teatro del mondo e della poesia. Qui Giudici porta alle estreme conseguenze il suo discorso teorico e ideologico, secondo cui «se il mondo contiene l'ordine e il disordine, il discorso poetico è un atto interrogativo che esplora e seziona quel mondo al microscopio del linguaggio» (*ibid.*). Ulteriori aspetti di questa polarità emergono anche nelle lettere citate dalla studiosa tra Fortini e Giudici, materiali di notevole interesse, inediti al momento della scrittura del presente saggio e appena pubblicati a cura di Riccardo Corcione (Firenze 2019).
Il tema della maschera e del ripiegamento trova nuove specificazioni anche in *Lume dei tuoi misteri*, libro in cui «il soggetto lirico che era stato individuato dai tratti caratteriali e sociali delle raccolte precedenti si ritrae decisamente dietro le quinte [...] facendo dimenticare quella prima persona monologante e dialogante che mostrava ricorsivamente, nella molteplicità delle maschere, almeno qualche tratto di sé» (pp. 121-122). L'approdo a una dimensione estremamente separata, abbinato alla riscoperta dei modi della poesia trobadorica provenzale, sarà caratterizzante in *Salutz*. Neri mette chiaramente in evidenza come l'adozione da parte di Giudici di metri chiusi e forme tradizionali concorra a rafforzare una certa idea di poesia: ciò che permane, in questa nuova scrittura in versi, è «l'idea di un problema fondamentale e originario nell'essere umano, che appartiene all'io e al voi in egual misura […]: la ricerca costante e continua della determinazione dell'identità» (pp. 139-140). Una ricerca che, all'altezza di *Prove del teatro*, diventa uno «sguardo riepilogativo» (p. 149) di tutta l'esperienza biografica e poetica fino a quel momento svolta. In questa fase si rivela determinante anche il rapporto con Dante: attraverso il poeta fiorentino «la memoria poetica di Giudici si riverbera nei testi, diventa esperienza personale, rielaborazione e proiezione di quel *lume* che […] "potrebbe ancora una volta scortare il frastornato consumatore d'informazione dei nostri giorni sulla difficile via della riappropriazione di una coscienza storico-linguistica"» (p. 152). Il recupero, nell'ambito di *Prove del teatro*, di testi più antichi rivela – come aveva già illustrato Rodolfo Zucco – un disegno poematico, mentre quelli inediti, caratterizzati da «un pessimismo cupo e talora rassegnato», privilegiano «l'aspetto più doloroso o sfiduciato nei confronti della realtà» (p. 153), come d'altra parte accade nella prima sezione della successiva raccolta, *Fortezza*, non a caso intitolata *Memoria*. Il libro rappresenta «l'imperscrutabile situazione umana di un essere, vincolato alla legge della propria individuale sofferenza, nella inspiegabile vicenda di una condanna collettiva» (p. 161). Di questo stato di cose si fa latrice la figura di un prigioniero la cui solitudine implica un'impossibilità di colloquio col mondo esterno. Come sottolinea Neri, questo piano concettuale viene travasato anche sul versante metrico-stilistico, dal momento che Giudici «rinuncia a qualsiasi misura metrica regolare», come se l'andamento «frantumato e balbettato» (p. 165) – che è proprio del poeta ma anche dei carcerieri – mettesse in evidenza l'entropia caotica del sistema. Neri, nel rafforzare l'interpretazione dei testi che mettono in

luce questo stato di cose, fa di nuovo riferimento ad agende inedite, riuscendo così a fornire nuove acquisizioni di notevole interesse.
Il senso di smarrimento si riverbera anche nella raccolta *Quanto spera di campare Giovanni*, libro che evidenzia il «contrastato rapporto tra l'ormai indecifrabile Storia del mondo e il racconto a sua volta altrettanto complicato di una storia privata e individuale, con un epilogo spesso negativo per entrambe, poiché allo sfacelo della realtà corrisponde la crisi del soggetto» (p. 177). Sullo sfondo di una realtà che prolifica caoticamente sulle macerie di un vecchio mondo, la voce del poeta ripiega costantemente sulla memoria personale e sulla memoria di persone affini ma ormai scomparse da anni: è il caso, ad esempio, del dialogo riflesso con Sereni (*Un tardo colloquio*). I nodi della memoria vengono intrecciati da Giudici – e prontamente recuperati da Neri – anche nelle pagine inedite dell'*Agenda 1993*.
Con *Empie stelle* ed *Eresia della sera* si conclude il percorso poetico, estetico e ideologico di Giudici che in questa fase estrema, come quasi un ripiegamento originario, riesce a inglobare anche le parole del dialetto natio, come se questa scelta volesse colmare la frattura iniziale avvertita dal poeta nei confronti della sua Liguria. Ma nonostante tutto la scrittura di Giudici continua ancora a configurarsi come un atto morale e ideologico, anche se «le parole non bastano più» (p. 198) e «sembrano vanificare il senso stesso della comunicazione» (*ibid.*).
Il disegno interpretativo di Laura Neri mette in luce come il sistema poetico di Giudici sia saldissimo, dal momento che presenta delle ossature strutturali ben chiare, anche se queste talvolta si rivelano divergenti rispetto ad un'idea fondante: ma non sono abiure, bensì necessarie variazioni sul tema coerenti con la complessità del reale che il poeta cerca di restituire attraverso le sfaccettature plurali del linguaggio della poesia, autentica eresia che permette di scomporre e ricomporre – conferendo così senso – «le sembianze, i fantasmi, i bagliori dell'esistenza» (p. 206).

Christian D'Agata

Giuseppe Palazzolo
Nascondimento e rivelazione. Parole di Manzoni poeta
Pisa
Edizioni ETS
2018
ISBN: 978-88-4675-234-5

Nonostante sia riconosciuta dalla critica l'importanza della produzione poetica di Alessandro Manzoni, dagli *Inni sacri* al *Cinque maggio*, il suo nome viene spesso associato in primo luogo a *I promessi sposi*, mettendo così in secondo piano la sua attività poetica. Il volume di Palazzolo, invece, sin dall'introduzione chiarisce che «Alessandro Manzoni è un poeta» (p. 5) e si pone l'obiettivo di realizzare un'ermeneutica della poesia manzoniana dialogando da un lato con le fonti bibliche e dall'altro con alcuni tra i critici più importanti della sua poesia (tra cui Langella, Frare, Leri, Gavazzeni, Nigro, Lonardi, Azzolini, Danzi). Il saggio, diviso in quattro capitoli, analizza passo passo le diverse tappe della produzione poetica manzoniana, dando spazio sia alla ricerca inquieta di un'identità da parte dell'autore ancora adolescente, sia alle ultime poesie rimaste incompiute.
Innanzitutto, Palazzolo individua nella prima fase della poesia manzoniana una dialettica feconda tra sentire e meditare, prendendo spunto dai celebri versi di *In morte di Carlo Imbonati*. Il critico non intende, però, questi due termini in forte contrapposizione, ma anzi in sinergia: «la poesia deve nascere dalla coscienza di un contrasto che attivi una meditazione sentita» (p. 26). Il giovane Alessandro che disprezza il popolo e cerca una strada originale troverà però questa sinergia soltanto dopo la conversione coniugando «sentimento e riflessione sotto la cifra unificante della fede» (p. 27). Da questo momento in poi l'io poetico scompare per fare posto al «noi» e lo studioso attraverso un'analisi delle occorrenze dei pronomi propri può sostenere che «negli *Inni sacri* il poeta come personaggio tende a scomparire, a tirarsi fuori dalla scena per far posto a un soggetto collettivo, la Chiesa, mentre si confessa pentito per l'eccessivo spazio dato in gioventù al proprio io, spesso in contrapposizione con la dimensione comunitaria» (p. 36). Manzoni si rivolge ancora al «santo Vero» (Manzoni, *In morte di Carlo Imbonati*, v. 213), ma non più in qualità di solitario che si deve ergere tra la folla, ma assumendo la parte del poeta che si mette al servizio della comunità: «la poesia diventa quindi ponte gettato tra gli uomini, tra Dio e l'uomo, tra il tempo e l'eterno» (p. 38).
L'analisi degli *Inni sacri* procede attraverso una rilettura dei temi del nido e del velo, del corpo e dell'incarnazione, mostrando come, attraverso la meditazione del messaggio cristiano, Manzoni riesca a dare una nuova logica al suo stile, caratterizzato dalla struttura sintattica avversativa e dalle costruzioni litotiche a livello lessicale: «La paradossalità del messaggio evangelico, del Dio che si fa uomo, del divino che rivela la potenza nell'umiltà di una nascita ingloriosa e che ribalta l'ordine umano con la più ignominiosa delle morti, non solo costituisce costante materia di meditazione e di canto, ma fornisce la logica interna al tratto più naturale del *ductus* manzoniano» (p. 40).
Un altro aspetto della produzione manzoniana su cui Palazzolo si sofferma è quello della poesia civile, secondo un'ottica ben precisa: «fin dall'esordio [da *Aprile 1814* a *Proclama di Rimini*] si configura una passione dell'Italia attraverso l'attribuzione di alcuni dei connotati fondamentali dell'icona cristologica» (p. 71). La poesia civile viene indagata non soltanto per la sua fondamentale aspirazione alla libertà e all'unità d'Italia, ma anche per le influenze esercitate in essa dalle fonti bibliche e dal lessico degli *Inni sacri*. Così in *Marzo 1821* tra i lemmi più significativi vengono individuati «croce» e «sangue», permettendo un parallelismo tra quest'ode civile e l'inno *La Passione*: la *figura Christi* diventa figura esemplare perché «proietta l'ombra della passione e la luce del riscatto sulla lotta di liberazione» (p.84). Ampio spazio poi al *Cinque maggio* dove Napoleone viene visto come l'Anticristo per il peccato di *hybris* nella blasfema autodesignazione

(come la definisce Palazzolo prendendo in prestito le parole di Boggione) del verso 49 – «ei si nomò» – ma nonostante ciò ottiene la grazia da Dio, convertendosi in esilio nel momento più tragico della sua vita. A tal proposito, Palazzolo individua una dialettica tra innalzamento e abbassamento che allude alla vicenda di Cristo: «nella dialettica innalzamento/abbassamento – l'uomo Napoleone che si innalza con un supremo atto di superbia, e poi si umilia nell'inchinarsi ai piedi della croce – si avverte l'eco profonda della meditazione di Giovanni: Gesù, che si è umiliato fino a trovare la morte in una forma ignominiosa, nello stesso atto ha compiuto l'esaltazione promessa dalle Scritture» (p. 100).
Palazzolo si rivolge infine anche agli ultimi componimenti di Manzoni: dagli inni sacri *Pentecoste* e *Ognissanti*, passando per *Natale 1833*, fino alla composizione in distici latini *Volucres*. Queste ultime liriche, per lo più incompiute, sono importanti perché rappresentano il punto d'arrivo della dialettica tra nascondimento e rivelazione: se dapprima il poeta nasconde se stesso nell'opposizione col volgo, ma in questo modo si rivela delineando così la sua identità poetica, dopo la conversione è la meditazione pascaliana sul *Deus absconditus* a chiarire la portata di questa dialettica. Ma il nascondimento cambia ancora segno nell'ultima fase della sua produzione: il poeta si nasconde in versi lasciati incompiuti, poi in un componimento in distici latini (dove può esprimere la propria sofferenza grazie al distanziamento permesso dall'uso del latino), per finire con un silenzio che si rivela essere nascondimento finale. Ma come ci tiene a precisare Palazzolo non c'è nascondimento senza rivelazione e viceversa: «*Nascondimento e rivelazione*: la 'e' congiunge, non separa» (p. 6)
La caratteristica più evidente del saggio, nonché la sua qualità maggiore, sta nella propensione di Palazzolo ad ascoltare la parola del testo in maniera attenta e profonda. L'interrogazione dello studioso non utilizza le parole in maniera strumentale per validare un'interpretazione già precostituita, ma si pone alla ricerca del senso, dialogando con le opinioni degli altri critici, ascoltandoli, delle volte confutandoli, ma sempre confrontandosi con rispetto. Ciò è permesso sia da una naturale attitudine del critico, ma anche dal fatto che punto di partenza è sempre la realtà testuale che possiede una voce che non si lascia imprigionare. Strumento fondamentale del critico sono infatti le concordanze, gli indici di frequenza e più in generale l'analisi lessicale che offre spesso il materiale su cui basare il lavoro dell'interpretazione. Un esempio di questo procedimento lo si può ritrovare a proposito del ruolo del silenzio in Manzoni dove lo studioso dice: «Se guardiamo ai verbi maggiormente presenti nel lessico poetico manzoniano, sorprende l'alta frequenza relativa di "tacere" con 32 occorrenze. Il dato non varia in maniera rilevante tra prima e dopo la conversione. Il poeta conferma infatti una costante attenzione alla dimensione dell'attesa, del raccoglimento, del silenzio. […] Una nota di fondo percorre questo "tacere": non è mai un silenzio di morte, ma sempre un silenzio carico d'attesa. Anche prima della conversione, il silenzio dell'uomo è il ritrarsi della parola che fa spazio all'attesa dell'altro: della poesia, del vero, dell'impegno. È un silenzio che si fa ascolto. Alta è la frequenza relativa anche del verbo "udire" (40 occorrenze), che unito al meno diffuso "ascoltare" (14 occorrenze), costituisce il versante positivo di quella percezione che si apre nell'assenza di parole» (pp. 113-114). Ascolto che, siamo sicuri, è stato profondamente necessario per intravedere la rivelazione nel nascondimento, chiave di volta dell'intero saggio: «Ecco perché la rivelazione può essere nascondimento: perché nel dialogo drammatico e vitale con l'Altro la parola della poesia si può tendere fino a diventare grido che interpella, e poi silenzio orante» (p. 6)

Antonio D'Ambrosio

Maria Carla Papini
«La Terra Promessa» e altri saggi su Ungaretti
Pisa
Edizioni ETS
2018
ISBN: 978-88-4675-325-0

Tra le «lunghe fedeltà» che hanno caratterizzato, a partire dal Novecento fino a scavalcare il millennio, il rapporto tra critici e autori, è da annoverare senza dubbio l'inscindibile legame che ha unito Maria Carla Papini a Giuseppe Ungaretti, al quale la studiosa ha dedicato non pochi anni di studio. Ne è ulteriore testimonianza l'ultima monografia, che raccoglie un percorso decennale di riflessioni su una fase particolare della produzione – e, di conseguenza, dell'esistenza (*Vita d'un uomo* è, non a caso, il titolo sotto cui Ungaretti stesso decise di raggruppare la sua opera) – del poeta, ormai alle soglie della vecchiaia, ma, nonostante ciò, un poeta non vecchio, bensì «antico», come amava definirlo Giuseppe De Robertis. *La Terra Promessa*, la raccolta del 1950, è, insieme al rapporto di Ungaretti con la pittura informale di Fautrier, alla poesia pura, alla storia e al significato della raccolta *Morte delle stagioni*, alla presenza del mito nella poesia e nella prosa ungarettiane, l'oggetto di studio dell'autrice, che scandaglia ogni singolo componimento, mediandone la lettura con continui richiami all'intero macrotesto ungarettiano e alle varianti che costellano gli scartafacci del Fondo Ungaretti presso l'Archivio Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze.
Rispetto alla coscienza che di sé aveva acquisito il poeta sin dal *Porto Sepolto*, la *Canzone* apre la raccolta sotto il segno del «distacco» e dello «smemoramento» (p. 16) – di cui è emblema il Lete nominato sin dalla prima strofa – attraverso cui, però, il poeta può accedere all'«altro grado della realtà» dove può «conoscersi essere dal non essere, essere dal nulla» (p. 17). La dimensione di oscurità che avvia il componimento è immagine sensibile del silenzio, del nulla, della sospensione del tempo; ma rispetto a Sant'Agostino, che a essa aveva opposto un eterno presente che contiene tutto il tempo, Ungaretti recupera Pascal, da cui deriva il senso di «sgomento di fronte ai "due abissi dell'infinito e del nulla" che precludono ogni umana conoscenza». Dalla riflessione agostiniana riprende, invece, «una sperimentazione linguistica e poetica» in cui la metamorfosi della forma, «da e verso la propria origine amorfa, appare fase essenziale e intrinseca all'evoluzione stessa del discorso poetico» (p. 18). Così si spiegano le «trasparenze» della terza strofa, in cui tutto appare «sorgere» dal silenzio e dal nulla nel lento ritorno alla luce, grazie alla quale le immagini ritrovano sì una propria definizione, ma mostrano anche le loro imperfezioni. L'esplodere dell'aurora, nonostante si sostanzi fisicamente nell'apparizione, è un'esperienza mentale: l'immagine, e con essa la parola poetica, è inconsistente, e di volta in volta si fa tramite e al contempo ostacolo al recupero dell'«ossessiva mira», ossia la purezza edenica tanto agognata. E più la mente cerca di avvicinarsi all'idea di quella «prima immagine», più la purezza ne viene corrotta. In quell'immagine, comunque, si sente ancora l'eco dello «spoglio abisso» da cui viene la poesia, la cui parola resiste all'oscurità e al nulla. Il tempo, nella *Canzone*, pare interrompersi e «cedere […] alla riconquista del Paradiso perduto, di un Eden d'avanti nascita mai dimenticato: […] ma […] questa non è poi altro che "l'ultima illusione ottica offerta dall'aurora, la più crudele"» (p. 22).
Alla memoria e al ricordo è invece dedicata *Di persona morta divenutami cara sentendone parlare*, poesia richiesta a Ungaretti da Piero Girotto e Leonida Rèpaci per la morte di Ines Fila, l'unica scritta «su un tema comandato» (p. 23). D'obbligo il confronto con *Memoria d'Ofelia D'Alba* (1932) di *Sentimento del Tempo*, dove domina la prospettiva della morte, l'unica dimensione che può garantire il recupero della purezza originaria. Nella *Terra Promessa* la visione è ribaltata: la realtà, che prima cessava nello sguardo della donna morta, ora riprende forma nello sguardo di chi è rimasto a resuscitare l'immagine della morte, anche solo tramite la parola, che ne evoca la presenza,

pur ribadendone l'inesistenza, manifestando in questo processo la propria aleatorietà. La dicotomia vita/morte, presenza/assenza, parola/silenzio trova soluzione nella coincidenza tra memoria e oblio, segno, quest'ultimo, «della presenza, nella memoria stessa, di qualcosa che in essa insiste» (p. 27). E se Ofelia rappresenta il limite tra essere e non essere, Ines «appare procedere dalla morte […] verso un'esistenza del cui reiterato mutamento sembra a sua volta partecipare […] ma solo in quanto sembianza e nella ripetuta e sconfortante reiterazione della propria irrevocabile assenza» (p. 29).

La fonte primaria per la costruzione del quarto libro ungarettiano rimane l'*Eneide*, poema più rappresentativo del «supremo canone dell'arte classica» (p. 32). Le figure che più affascinano Ungaretti sono Enea – che, toccata l'Italia, sente in sé nascere un mondo passato – e soprattutto Didone, alla quale sono dedicati i 19 *Cori descrittivi di stati d'animo di Didone*, il cui fine è dimostrare la «plurivalenza semantica di un'immagine che dalla atemporalità del mito trae l'origine e, insieme, la forza propulsiva della propria polimorfica "durata"» (p. 40), e in cui domina la memoria, che resiste al fluire temporale e si fa tramite tra ciò che è e ciò che passa. Assai suggestiva la riscrittura del notturno: il coro 1 si apre proprio nel segno dell'oscurità, momento del riposo, ma anche del «grido» di chi si accorge dell'incipiente vecchiaia. Ma in Ungaretti la notte è anche la sede di una memoria che dura oltre il tempo, e perfino oltre la morte. Il tormento di Didone, sulla quale incombe oltre alla morte anche la rovina dell'intera civiltà che governa, è acuito dal continuo ritorno del passato che coniuga, sin dal coro 2, «infinito a sorte». Nei *Cori* Ungaretti mostra tutto il suo debito con la tradizione: nel riproporre il mito classico in un ambito storico e umano mutato, la poesia ne garantisce la persistenza e al tempo stesso si rende da esso autonoma, rinnovandone e potenziandone il senso.

Accanto a Didone, Palinuro, il nocchiero di Enea, il cui *Recitativo*, sotto forma di sestina, porta a compimento il progetto della *Terra Promessa* come composizione musicale. L'autrice si rifà a Bigongiari, per cui «la circolazione delle sei parole in rima e il loro accavallarsi nella terzina finale […], danno alla poesia un senso di circolo ineluttabile, e di gorgo finale da cui inghiottito, come al gorgo pareggiato del sonno e del mare, esce un Palinuro voce al di là degli eventi, che "Piloto vinto d'un disperso emblema", può recitare la sua fedeltà oltre la morte che l'ha ghermito proprio nel ridurlo […] all'osso della sua illusione» (p. 63). Proprio tramite la morte, nella lotta contro gli elementi, «preda d'ogni furia», Palinuro diviene da «emblema di disperanza» «emblema della pace». La circolarità della lirica, poi, non è data solo dalla struttura metrica, ma anche dalle due immagini di sonno che la incastonano, recuperando l'accostamento virgiliano tra sonno e morte («ultimo e più arcano sonno»). Combattuto tra torpore e veglia, Palinuro ne uscirà sconfitto, configurandosi come «antitesi di Enea», «emulo di Caino, ipostatica ripetizione del suo furioso e disperato incedere, e, soprattutto, antitesi di Ofelia D'Alba» (p. 65), dell'immagine riportata in vita dalla memoria, la stessa memoria che resuscita il mito di Palinuro rendendolo, nello scoglio che lo rappresenta, emblema supremo di fedeltà.

A queste figure che si manifestano nella loro fisicità, si contrappone, in *Variazioni su nulla*, l'incorporeità del tempo, simboleggiato da una clessidra, che sembra «scandire il ritmo della sua "durata terrena oltre la singolarità delle persone"» (p. 73). Ma nonostante l'assenza della realtà, il tempo ne modifica l'aspetto e ne garantisce la durata: così, la «variazione» si configura come la sperimentazione dell'esecuzione della durata dell'essere, nella sua manifestazione temporale, rispetto al nulla. Contrariamente a quanto ha scritto Antonio Saccone, per cui il soggetto delle *Variazioni* è il tempo del nulla, per Maria Carla Papini si tratta di un tempo «che si contrappone a quel "nulla" e lo nega proprio nell'insistenza della sua pur minimale durata: "Quel nonnulla"» (p. 81).

Tra le *Variazioni* e *Finale*, che chiude la raccolta, si trova *Segreto del poeta*, che per la sua collocazione sembra mettere in atto la progressiva dissoluzione di immagini e suoni nel dominio della morte e del nulla. Anche in questo caso domina la notte, in cui è possibile percepire il segreto della poesia, per scoprire il quale il poeta deve allontanarsi dalla realtà e portare la parola al suo massimo grado di indeterminatezza. L'oscurità è la dimensione necessaria, per la sua potenzialità

salvifica, in quanto tramite alla percezione dell'infinito. Confrontando le varianti, maggiore importanza assumono via via i termini «luce» e «silenzio»: è chiaro l'abbandono della funzione mnestica a favore di quella della «meraviglia celeste delle cose» (p. 92). «L'immagine, suscitata dalla poesia, sembra così poter affiorare nella sua incorrotta interezza», appunto «luce», che non è quella che fa riemerge le apparenze, bensì l'immagine che meglio riesce a esprimere il segreto (p. 93).
Finale – che in origine aveva il titolo *Coro di Ondine* e chiudeva i *Cori di Didone* messi in musica da Luigi Nono nel 1958 – è dominato dal silenzio, l'opposto della parola, che ravvisa l'irrecuperabilità di ciò che è stato perduto. Silenzio che è oscurità e morte, approdo finale della raccolta, preparato per gradi ed evidenziato progressivamente da varie mancanze (voce, suono, colori, sogni, acqua). Appurato che l'innocenza che ricercava Ungaretti è inattuabile, la morte è l'unico valico oltre cui forse è solo possibile percepirla nella sua assenza.

Giuseppe Panella

Raffaele Pellecchia
Con le parole / oltre le parole. Saggi di letteratura contemporanea
Pesaro
Metauro Editore
2007
ISBN: 10 88-6156-003-2

Questa variegata raccolta di saggi di Raffaele Pellecchia comprende testi usciti dal 1976 al 2004 (oltre a una serie di scritti inediti) e vuole essere una sintesi della sua attività di critico e storico letterario. Gli argomenti sono assai diversi e variano molto nell'ambito della letteratura italiana contemporanea, ma sono accomunati dal tentativo di rendere ragione di autori, anche non molto famosi, in cui sia significativa l'originalità dello stile e della lingua. Accanto a figure come Mario Luzi o Alberto Moravia, Tommaso Landolfi o Fabio Doplicher, campeggiano i nomi di Salvatore Mignano o di Biagia Marniti, sicuramente meno noti e poco considerati dalla critica accademica. Pellecchia tenta un'operazione difficile nella pratica e gratificante nei risultati ottenuti: cercare di cogliere in ciascuno degli autori un elemento centrale, un punto cruciale che della loro opera gli permetta una valutazione generale e che dia un senso alla sua ricerca critica. Si prenda il caso di Tommaso Landolfi, ad esempio, autore da Pellecchia amato e privilegiato: «C'è comunque un punto da cui partire, ed è l'esistenza di un imprescindibile egoismo, legato alla natura dell'uomo, che anche quando pare rinnegarsi nella ricerca dell'altro, in realtà si riconferma in maniera singolare. L'egoismo, cioè, è l'esercizio della nostra azione su una realtà altra da noi: tutto ciò che riguarda il rapporto dell'io con il resto porta, appunto, il segno dell'io unico e irripetibile che compie l'azione: fuori dell'io non esiste niente; ipotizzando una realtà esterna all'io si negherebbe la libertà o l'aspirazione alla libertà che contraddistingue l'individuo» (p. 25). In questa forma di individualismo esasperato consisterebbe la cifra stilistica di Landolfi (soprattutto quella autobiografica e diaristica, ma non solo). La scrittura è legata all'io che si confessa o che spavaldamente si espone allo sguardo esterno per arrivare a una sorta di spodestamento di sé che nega l'io e, contemporaneamente, cerca di spiegare le ragioni profonde del suo sprofondamento nell'abisso della scrittura.
Anche in *Agostino* di Moravia, romanzo breve molto noto, considerato un tempo scandaloso per il suo contenuto latamente osceno con caratterizzazioni pedofile, apparentemente l'io appare inadeguato e poco soddisfacente rispetto al peso che deve assumersi nell'economia della storia e della sua collocazione sociale e psicologica del profondo: «Sicché il caso di Agostino viene a configurarsi quasi come un *unicum*; dovendosi sottolineare , in ogni caso, il limite di quel 'quasi', dal momento che anche questo personaggio deve talvolta sopportare la sovrapposizione del suo autore, che finisce per negarglielo, qua e là, per brevi segmenti, oltre che autonomia psicologica, anche qualità artistica» (p. 126-127). Questo giudizio, tutto sommato assolutorio, sebbene limitato qui al solo romanzo breve del 1942 (poi ripubblicato nel 1943 e infine in edizione definitiva nel 1945), potrebbe valere per gran parte della narrativa di Moravia, nella quale ai diversi personaggi (e alle figurine che spesso campeggiano nei suoi scritti) si aggiunge sempre l'autore sia come voce narrante diretta sia come osservatore esterno ma pur sempre coinvolto nell'evoluzione della vicenda.
Lo stesso vale per altri autori certo meno significativi di Landolfi e Moravia ma emblematici di un certo modo di concepire la poesia e la scrittura come valori da considerarsi esclusivi: l'interesse di Pellecchia per Elio Filippo Accrocca, ad esempio, o per Libero De Libero, studiati solitamente a livello locale come autori tipici di determinati luoghi e determinati periodi storici, va in direzione di una ricerca stilistica che cerca di cogliere la specificità di uno stile che prescinde dalla sua connotazione sociologica o storica.

Il rifiuto dello storicismo tradizionale o della pura ricerca delle fonti come testimonianza di momenti ormai passati della tradizione letteraria, rende le ricerche di Pellecchia aperture verso una concezione della critica che vuole provarsi ad essere originale senza nuocere alla dimensione del testo e della sua necessaria interpretazione: in ciò l'interesse per la lettura delle sue soluzioni critiche piuttosto che per la dimensione filologica che pure presuppongono.

Giuseppe Panella

Raffaele Pellecchia
D'Annunzio musicus e altri saggi. Con appendice leopardiana
Caltanissetta
Salvatore Sciascia
2018
ISBN: 978-88-8241-485-6

Si tratta di un'importante raccolta di saggi che conferma Pellecchia critico raffinato e dotato di rara consapevolezza teorica: nell'analizzare il suo D'Annunzio sceglie un punto centrale dell'opera e fa leva su di essa per toccare tutti i momenti più significativi dell'intera produzione. È il caso delle competenze musicali di D'Annunzio, esibite con esaltazione fin dagli anni della frequenza del Collegio Cicognini di Prato, e divenute particolarmente significative in concomitanza con il suo interesse (non solo musicologico) per Wagner e la sua fortuna italiana: «Ma Wagner, oltre ad essere il nume occasionale e privilegiato della scoperta fagocitante del potere rivelatore della musica, che offre al D'Annunzio narratore l'aiuto per far precipitare e sciogliere il dramma di Giorgio e di Ippolita [*Giorgio Aurispa e Ippolita Sanzio sono i due amanti protagonisti del* Trionfo della morte, *del 1894*], e che gli suggerisce un modello stilistico-strutturale per così dire sinfoniale, è anche il pretesto, non esplicito né esibito, e tuttavia cruciale (accanto all'esempio dei maestri del simbolismo europeo), che lo sostiene nel potenziamento della sua naturale inclinazione sinestetico-simbolistica, nello sviluppo con più matura consapevolezza dell'idea della "comprensione simpatica" che collega le "cose"e nel conseguente decisivo approfondimento della convinzione antinaturalistica» (p. 47).
Ma le grandi competenze musicali esibite da D'Annunzio erano vere o millantate? Conosceva davvero gli strumenti che sosteneva di saper suonare? Pellecchia si interroga sulla questione ma non la risolve, visto che le dichiarazioni di D'Annunzio stesso sono contraddittorie. Importante resta il fatto che il poeta era letteralmente affascinato dalla musica e che la considerava una delle sue principali fonti di ispirazione. L'utilizzazione della musica wagneriana nella costruzione del crescendo che condurrà Giorgio Aurispa alla sua conversione al superomismo nietzscheano e poi al suicidio per non avervi saputo adeguare le sue aspirazioni esistenziali, è centrale nella costruzione del ritmo stilistico e compositivo del romanzo stesso.
Non ci sono soltanto Nietzsche e Wagner (e i loro riflessi sull'opera di D'Annunzio) nel saggio di Pellecchia: il rapporto tra musica e *clownerie*, ad esempio, mediato da una rilettura intelligentemente critica di un noto saggio di Jean Starobinski sulla metafisica del saltimbanco, costituisce una riflessione assai interessante sulla cultura non solo francese di fine Ottocento. Importante intuizione di Pellecchia, inoltre, è il rapporto istituito tra le soluzioni clownesche più corrive (la reazione polemica rispetto agli eventi letterari legati al Sublime o al Sacro contenuti nella contestazione teatrale di cui Marinetti e soci si resero attori e promotori) e determinate forme di lotta futurista contro il passatismo e l'estetica che gli risultava legata. La *clownerie* — rileva Pellecchia — rende la carica polemica rivolta contro l'estetica considerata codificata e classica più efficace e più capace di incidere sulla cultura europea.
Interessante, anche se molto sintetica, è infine la riflessione leopardiana che, pur non avendo molto a che fare con la musicalità dei versi del poeta di Recanati, rileva nella sua opera una tensione antiretorica a proposito della nozione di patria. Evocata in maniera costante e spesso insistita, la dimensione retorica della patria si concentra, secondo Pellecchia, più sul passato culturale e letterario del paese che sulle sue possibili prospettive di unificazione e trasformazione politica. L'aspirazione di Leopardi sarebbe di creare una nazione unificata da una lingua letteraria (con il conseguente rifiuto del debordare del dialetto, inadatto alla scrittura poetica) e dal rispetto devoto per il passato in cui quella lingua si era formata.
La dimensione retorica del patriottismo, di conseguenza, gli era avversa e le esortazioni a

considerarla la sostanza concreta dell'avvenire dei destini nazionali una deviazione dai compiti intellettuali degli autori che ad essi facevano riferimento: meglio pensare alla «social catena» e alla rivolta contro la violenza della Natura, prospettiva più concreta e più significativa per i popoli a venire.

Eliana Vitale

Domenica Perrone
Il «camminare lungo» di Elio Vittorini
Gioiosa Marea (ME)
Pungitopo editrice
2018
ISBN: 978-88-99852-50-4

L'accurata monografia di Domenica Perrone, docente di Letteratura italiana contemporanea presso l'Università di Palermo, si compone di sei saggi su Elio Vittorini volti ad offrire una visione d'insieme sulla progettualità e sul percorso letterario dell'autore siciliano.
Il primo saggio dal titolo *La doppia Bildung del Garofano rosso* affonda lo sguardo nella stagione giovanile di Vittorini, in particolare quella del '29-'33. Tale quadriennio si configura come una fase di sperimentazione, che ha come principale esito il romanzo *Il garofano rosso*. La doppia *Bildung*, ovvero la doppia formazione di cui parla la Perrone, è quella che da un lato interessa il giovane autore, che esperisce e matura nuove forme di espressione (romanzo e inserto diaristico insieme), dall'altro quella dei personaggi del romanzo, adolescenti alla ricerca di sé e della propria origine. Proprio questa sete d'origine, che si concretizza nel viaggio verso i luoghi d'infanzia, è leggibile lungo l'intera opera di Vittorini, massimamente nel suo capolavoro *Conversazione in Sicilia*, e appartiene, secondo la ricostruzione scrupolosa dell'autrice, anche ad altri esempi letterari europei di poco anteriori, in particolar modo al Tonio Kröger di Thomas Mann.
Il secondo saggio, *Vittorini e la Spagna,* affronta un punto nevralgico del pensiero vittoriniano, ovvero il rapporto con la guerra civile spagnola. Tale evento, dalle forti implicazioni storico-politiche, colpisce lo scrittore in maniera tanto profonda da impedirgli di proseguire nella stesura del romanzo *Erica e i suoi fratelli*. A dimostrazione di ciò, la Perrone cita diversi interventi di Vittorini pubblicati su *Nuovi Argomenti* in cui l'autore spiega le ragioni della sua scrittura, ma anche quelli di Leonardo Sciascia, il quale individua come peculiarità della scrittura vittoriniana proprio la forte simbiosi con la realtà e i suoi avvenimenti.
La stessa autrice parlerà a tal proposito di «una problematica e inquieta disposizione conoscitiva che si realizza in un coerente ed interminabile *work in progress*» (p. 20). Le urgenze del presente chiedono di riconsiderare la realtà circostante e l'autore non è in grado di ignorarne il richiamo: letteratura e vita sono per lui inseparabili. Dalla guerra civile spagnola gli italiani possono e devono imparare tanto anche su se stessi. Per Vittorini, diviene necessario scrivere e rendere conto di ogni cambiamento, ricorrere ad una parola che si faccia azione, lasciando necessariamente interrotte quelle opere che fanno ormai parte di uno spirito tramontato.
Il terzo saggio, intitolato *Conversazione in Sicilia ovvero la carta della letteratura*, si addentra nel romanzo più celebre dell'autore, romanzo nel quale si compie il viaggio-conversazione, un viaggio che la Perrone legge come recupero della parola: «in questo romanzo, il viaggio tende ad identificarsi con il conversare, con l'avventura conoscitiva delle parole, e il suo dinamismo in definitiva si gioca tutto all'interno del movimento dialogico che se ne fa mezzo indispensabile» (p. 29). La chiave di lettura più innovativa offerta dall'autrice è, tuttavia, quella da lei evidenziata in queste pagine a partire dal racconto *Nome e lagrime*: così come il protagonista del racconto si dà ad un «camminare lungo», incessante, dietro al suono dei passi di una donna evanescente, così la scrittura vittoriniana si mette costantemente alla ricerca di una parola prima, genesiaca, che sappia rendersi fattiva: e questo si compie specialmente a partire dagli «astratti furori» di *Conversazione in Sicilia*.
Il saggio seguente approfondisce un tema ricorrente nell'opera di Vittorini: il cibo *(«Non c'è formaggio come il nostro». Cibo e letteratura in Conversazione in Sicilia e oltre*). L'autrice sottolinea come quello del nutrimento sia, all'interno del romanzo, un atto essenzialmente

conoscitivo: «la liturgia del cibo è tutt'uno con la liturgia dei ricordi» (p. 55). Dalle reminiscenze olfattive e gustative legate al cibo, emerge la tradizione contadina siciliana e con essa il suo codice di valori e di affetti. Ogni alimento si fa simbolo di qualcos'altro: simbolo di una convivialità ritrovata e rigenerante, come quella tra il protagonista Silvestro e la madre Concezione che banchettano insieme, o simbolo di un donarsi estremo e umano, come quella della madre favore dell'ignoto viandante.

Nella ricerca instancabile di elementi in grado di rappresentare l'anima della Sicilia, Vittorini desidera entrare in contatto con un altro medium come quello della fotografia, collaborando con il fotografo Crocenzi. Nel saggio intitolato *Tra viaggi immaginari e viaggi reali: Vittorini e la Sicilia*, l'autrice esamina il rapporto dello scrittore con la sua terra. Tornando ai luoghi d'infanzia insieme con Crocenzi, Vittorini insegue con a lui le immagini in grado di immortalare il senso più puro della sicilianità, di una sicilianità che egli poteva vivere soltanto nel ricordo, non più nel presente, ormai intrappolato in un'immagine spenta e refrattaria (anche in polemica con Sciascia che, al contrario, aveva deciso di continuare a risiedere in Sicilia).

L'ultimo saggio, *Dalle Città del mondo al Manoscritto di Populonia. L'ultimo Vittorini*, esamina le battute finali dell'opera vittoriniana alla luce dei cambiamenti economici e sociali degli anni '60. In una società sempre più legata alla tecnica e alla scienza, l'autore si allontana volutamente da ogni forma di «veteroumanesimo», definendolo inadatto ai nuovi assetti culturali. Scienza e umanesimo devono, per Vittorini, confluire in un unico grande umanesimo, in un culto dell'uomo che abbia sempre come fine precipuo l'azione. Gli appunti e gli scritti vittoriniani di questa fase si confrontano con una società ormai cambiata, quella del boom economico degli anni Sessanta, in una scrittura e riscrittura che non ha mai fine.

L'autore corregge ossessivamente le sue bozze, in continua sfida con se stesso. La scrittura di Vittorini, come emerge dalla monografia di Domenica Perrone, è una scrittura-progetto: è un impegno continuo, è un dialogo con il reale sempre disposto a rivedersi e a reinventarsi. E questo «camminare lungo» che l'autrice individua come cifra della sua scrittura viene ben argomentato in un lavoro ricco di collegamenti e di riferimenti letterari: uno studio pregevole, consigliato a chi desideri ricostruire all'interno di un disegno coerente ed unitario l'esperienza letteraria di Elio Vittorini.

Lavinia Torti

Sandra Petrignani
La corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg
Vicenza
Neri Pozza Editore
2018
ISBN: 978-88-5451-118-7

Secondo classificato al Premio Strega 2018, *La corsara* è il terzo ritratto che Sandra Petrignani dedica a una scrittrice del Novecento, dopo *Marguerite* (Vicenza 2014) e il racconto illustrato per ragazzi *Elsina e il grande segreto* (con illustrazioni di Gianni De Conno, Tolentino 2015). Ne *La corsara* Petrignani ripercorre la vita di Natalia Ginzburg e racconta il proprio rapporto con la scrittrice e con i protagonisti del panorama culturale dell'epoca, legati in particolare alla casa editrice Einaudi. Petrignani riporta ogni fase della vita di Natalia, in un passaggio da passato a presente, cogliendo le sfumature della trasformazione da Natalia Levi a Ginzburg a Baldini, in un percorso che segue i suoi mestieri, i suoi compagni, colleghi, amici, la sua famiglia, la sua religione, la sua origine plurale. *La corsara* è anche un racconto dei luoghi: le scuole, le case e le case editrici, le chiese e le sinagoghe. È un racconto della Torino e della Roma degli anni di Natalia, dell'ambiente culturale, persino accademico, dell'epoca. Ginzburg viene rappresentata attraverso i suoi gusti letterari e i suoi insegnanti di scrittura: «da Moravia ho imparato a scrivere», dirà in un articolo nel 1971, «mi sembrava fosse il primo essere che si fosse alzato e mosso camminando nella precisa direzione del vero» (p. 73). L'autrice mostra che la scrittrice non è davvero isolata rispetto al canone letterario del nostro Novecento, come molta critica dell'epoca ha voluto far credere a causa del suo linguaggio semplice, del «lessico famigliare», appunto, del «puerile come via al vero» (p. 28).
Attraverso un lungo racconto costellato da numerose digressioni niente affatto marginali su altri scrittori (un esempio evidente è il lungo racconto del suicidio di Pavese), assistiamo a un eccezionale spaccato del secolo scorso, dall'anteguerra agli anni di piombo, dai padri ai figli, ma soprattutto dalle madri alle figlie, che combattono contro questi uomini «che occupavano grande spazio» (p. 102). A riprova di una grande attenzione nei confronti delle scrittrici in quanto donne, Petrignani mette in evidenza la natura tenace, maschile, di Nat, come spesso la chiama nel testo, quando descrive abiti e portamento, quando riporta brani della sua opera, quando ci racconta, quasi fosse presente, gioie e dolori dei suoi matrimoni: «mi pare di aver capito chi sia l'uomo "incrinato" di tanti libri e racconti e commedie di Natalia Ginzburg: è Natalia Ginzburg stessa, maschio mancato, donna vergognosa della propria debolezza cromosomica […]. Nel corso del tempo e attraverso le tragedie che dovrà attraversare, riscatterà l'immagine fiacca e perdente della sua "stirpe" trasformando se stessa in una Grande Madre, un'eroina classica, l'incarnazione moderna di un'autentica capotribù» (p. 104).
Questa la Natalia della fotografia in copertina: occhi profondissimi, pungenti, labbra corrucciate e severe, la connotazione austera del bianco e nero. Peraltro, oltre alla potente foto di copertina scattata da Paola Agosti, scelta e difesa strenuamente dall'autrice, vediamo altre fotografie all'interno del testo, di Natalia ma anche di Pavese, Moravia, Morante, Garboli, che danno ancor più valore all'approccio documentario, quasi storiografico, di Petrignani. L'autrice si sofferma su ogni momento della vita della protagonista, dall'infanzia alle sue relazioni amorose, dalle prime prose di ragazza al giornalismo di matrice polemica, dalla parentesi teatrale alla critica cinematografica, fino ad arrivare all'attività politica in età avanzata, ponendo grande attenzione al *milieu* politico in cui abita la Ginzburg, ed esaltandone ideologia e atteggiamento «corsaro», appunto, battagliero, scomodo, a-tipico.

La voce di Petrignani si intende forte, vicina, intima. Non è questo un resoconto di eventi, piuttosto un vero e proprio incontro di donne. A partire dai dettagli delle descrizioni che la prosa offre, è inevitabile percepire gli occhi della biografa, chiaramente partecipe di alcuni degli avvenimenti raccontati.
Tuttavia, pure la componente filologico-critica all'interno del testo ha un ruolo importante: Petrignani racconta la vita di Natalia attraverso i libri che Natalia ha scritto, non solamente recuperando in essi i noti elementi autobiografici ma anche proponendo vere e proprie analisi letterarie. L'autrice informa il lettore delle proprie attività di documentazione, consegna mai pedanti annotazioni di metodo, a sostegno delle quali vi è un'ampia bibliografia che rende il libro un ibrido tra biografia e saggio critico. Petrignani menziona lunghe giornate in archivi, interviste, e talvolta riporta fitti epistolari, ma allo stesso tempo ci racconta alcuni momenti passati con la scrittrice stessa, oscillando con equilibrio tra l'atmosfera dell'*enquête* e l'intimistico racconto di una relazione. Petrignani ricorda inoltre tutta la fortuna della Ginzburg, come d'altronde la sua sfortuna, la critica positiva e negativa degli intellettuali dell'epoca. Illustra le ragioni della propria volontà di far ritornare la scrittrice in auge, affidando alle ultime pagine della biografia un lungo *Finale di partita* in cui si raccolgono brani di altri critici e narratori che hanno speso parole di elogio e stima nei confronti della Ginzburg.
Petrignani non romanza, non inventa nulla, ma certo, come lei stessa dichiara, si affida ad alcune suggestioni. E convince, nell'intento di cogliere la personalità della donna Natalia, complessa e sfaccettata, invocando simultaneamente opera e vita: «Si può leggere un'opera dimenticando la vita di chi l'ha scritta, ma è difficile farlo quando si entra dentro la biografia di uno scrittore. Mi dico: difficilmente le cose sono come appaiono. Non ci si può fidare troppo nemmeno di *Lessico famigliare*, l'opera più dichiaratamente autobiografica […]. Cerco di non dimenticare mai che *Lessico* è prima di tutto un romanzo. E i romanzi sono come i sogni, tutti i personaggi che vi compaiono rappresentano il narratore, schegge di un'unica personalità che le contiene tutte, una personalità in grado – attraverso le proprie vicissitudini – di riconoscere e capire quelle degli altri» (p. 101).

Anna Mangiameli

Isotta Piazza
Lo spazio mediale. Generi narrativi tra creatività letteraria e progettazione editoriale: il caso Verga.
Firenze
Franco Cesati Editore
2018
ISBN: 978-88-7667-602-4

Lo spazio mediale propone un'indagine sulla relazione tra l'industria editoriale italiana di fine Ottocento e l'affermarsi di certi modelli di «morfologizzazione e gerarchizzazione» dei generi letterari. La tesi di fondo è che proprio questa interrelazione è manifesta, e può quindi essere ricercata all'interno degli *spazi mediali* previsti per le pubblicazioni del contesto storico in esame. «Il primo obiettivo della presente ricerca è dimostrare come progetto autoriale e processo editoriale, creatività letteraria e organizzazione industriale, istanza artistica e attese di lettura si incontrino e "incarnino" in un punto preciso, cui attribuiremo la definizione di *spazio mediale*». Al centro della riflessione dell'autrice sta quindi il ruolo che ha giocato la definizione di uno spazio specifico per la «morfologizzazione» e la «gerarchizzazione» dei generi letterari (romanzo e novella) nel corso del secondo Ottocento.
Il volume, composto da sei capitoli, si sviluppa in maniera ben equilibrata: inquadramento teorico; indicazione dell'arco spazio-temporale che si vuole analizzare; caso di studio, qui riconducibile al «caso Verga […] un *exemplum* del condizionamento che le esigenze imposte dai diversi spazi mediali *potenzialmente* esercitano sulla letteratura della modernità». Il testo procede canonicamente dall'universale al particolare, ma con un'andatura circolare e iterativa volta a riconfermare il centro della ricerca, ovvero quella relazione tra progetto autoriale e processo editoriale che è resa tangibile attraverso lo spazio mediale.
E proprio il «caso Verga» conduce direttamente al centro nevralgico sia della ricerca che del contesto spazio-temporale in cui nasce l'industria editoriale in Italia. Dall'analisi delle vicende editoriali delle opere di Verga, servendosi di un apparato critico folto e variegato in cui spiccano le lettere dello scrittore alla madre e quelle all'amico Capuana, la studiosa avvia una ricostruzione filologica che mette in luce quanto la specificità del circuito milanese abbia morfologizzato il progetto verghiano. Centrale è il caso di *Eva*: romanzo di successo all'interno dello spazio mediale scelto dall'editore Treves, ma rifiutato e giudicato immorale dal circuito fiorentino, espressione della classe dirigente moderata legata all'idea di una letteratura sostenuta da intenti pedagogici. Ad accogliere il genere romanzo è Milano e, per il «caso Verga», il circuito costruito dall'editore Treves che si ritrova così a morfologizzare non solo la produzione, ma anche in qualche misura la poetica verghiana. A partire dagli anni Settanta, la nascita e lo sviluppo in Italia della stampa periodica e l'emergere di un pubblico anche femminile che sempre più chiede di leggere romanzi d'intrattenimento, costituiscono delle variabili in grado di modificare l'andamento del mercato editoriale. E proprio la comparsa di nuovi spazi mediali rende manifesta questa condizione, come dimostra la pratica del circuito integrato periodico/volume sostenuto dagli editori per ragioni di maggiore visibilità e accettato da Verga anche in vista della pubblicazione in volume. Secondo la studiosa «[Treves] è la perfetta incarnazione delle istanze di lettura di quella comunità che è parte integrante del progetto professionale e autoriale perseguito da Giovanni Verga negli anni Settanta». E proprio con le «istanze di lettura» vengono qui spiegate le ragioni del rifiuto di *Tigre Reale* da parte dell'editore, in quanto «seconda prova» non in linea con le aspettative della comunità di lettori già formatasi attorno al grande successo della prima (*Eva*). Analogamente i *Malavoglia*, - che si posiziona, per così dire, al di là del «campo» di Bourdieu - finisce per «fare fiasco» se offerto ad un «pubblico non *letterariamente* connotato» quale era quello di Treves e quindi inadatto a riceverlo.

Molte pagine vengono dedicate alla relazione complessa tra Treves e Verga, ma qui ci preme sottolineare la rilevanza che questo studio affida al caso delle novelle. In quella «atmosfera di Banche e di Imprese industriali» emerge la narrativa breve in quanto genere remunerativo e di minore impegno, quindi inquadrato all'interno dello spazio mediale della rivista che ne decide la forma e la destinazione. Anche qui Verga rappresenta un *exemplum*: «novelliere senza vocazione» ma per ragioni economiche, non solo produce moltissima narrativa breve, ma questa diventa il luogo di sperimentazione per i suoi romanzi.
Se all'affacciarsi della modernità la novella è ancillare al romanzo, ma quantitativamente più rilevante, lo studio qui presentato si interroga sulla specificità del caso italiano. «Esso infatti si differenzierebbe dagli altri contesti nazionali perché l'avvento dell'editoria moderna non corrobora la nascita del romanzo borghese né agevola la creazione del sottogenere romanzo d'appendice, bensì collabora all'ascesa di un nuovo modello di narrativa breve, chiamato novella». A partire dal punto di osservazione qui proposto, l'operazione culturale svolta con la pubblicazione di questo studio ridefinisce «il ritardo» italiano non in termini di assenze, ma di scelte *mediali*. Scritta velocemente e velocemente letta, la novella è il genere del tempo che non ha tempo, consente una lettura discontinua e sperimentale, ed è in grado di dare una forma agli albori della modernità.

Giulia Falistocco

Emanuela Piga Bruni
Romanzo e serie TV. Critica sintomatica dei finali
Pisa
Pacini Editore
2018
ISBN: 978-88-6995-416-0

Le forme narrative attraversano le epoche e i media, manifestando una fame di storie sempre presente nell'uomo. Negli ultimi vent'anni la serialità televisiva ha occupato sempre più spazio nell'immaginario collettivo, imponendosi come nuovo orizzonte d'analisi delle categorie narratologiche. *Romanzo e serie TV* di Emanuela Piga Bruni affronta appunto i processi di «mediamorfosi» narrativi con un obiettivo duplice: capire quali dispositivi narratologici si conservano e in cosa risiede il piacere esercitato dalla lunga serialità. Per questo motivo, l'autrice si concentra sulla sintomatologia dei finali (con maggiore attenzione al finale di serie) per comprendere le caratteristiche formali delle serie televisive, in correlazione con quelle ereditate dalle forme romanzesche. La centralità dei finali nella costruzione delle serie TV è testimoniata dall'attenzione manifestata sia dagli spettatori, sia dagli *showrunner*, che progettano molto tempo prima della messa in onda la conclusione della storia. Nel vasto panorama delle serie TV, l'autrice sceglie tre tra i prodotti più rappresentativi dal punto di vista visivo e di audience, *Lost*, *Mad men* e *Breaking bad*, ognuno associato a una forma romanzesca.
Il romanzo popolare ha il suo corrispettivo seriale in *Lost*: le narrazioni dei *feuilleton* sono intarsiate di finali carichi di suspense (*cliffhanger*), che devono attrarre il pubblico verso il prossimo capitolo o verso la puntata successiva. Il precedente principale per Bruni è *Les Mystères de Paris*, in cui la coralità dei personaggi e la moltiplicazione delle trame creano una complessità narrativa e cognitiva che trasforma il lettore da passivo a interattivo. Come nota l'autrice, questo è un processo che, erroneamente attribuito ai media digitali, trova le sue radici già nei circoli dickensiani e che oggi deve essere riletto alla luce dei processi transmediali, «nel segno di quella convergenza culturale analizzata da Henry Jenkins, di cui l'audience creativa, ovvero il pubblico co-autore è il maggiore protagonista» (p.55). I processi di accumulazione narrativa individuati per l'opera di Eugène Sue sono presenti anche in *Lost*: al plot principale che segue le vicende dei naufraghi nell'isola, si aggiungono numerosi *flashback* sulle vite dei personaggi, in modo che la corsa verso la rivelazione finale sia ritardata da costanti digressioni. Il finale della serie, perciò, benché abbia deluso molti fan, sta appunto a celebrare la riunione delle varie trame in un incontro simultaneo tra tutti i personaggi, come un party d'addio.
Mad men, invece, condivide la creazione dell'immaginario con il grande romanzo realista, attraverso un proliferare di dettagli e la contestualizzazione socio-economica delle vicende. Come Pip di *The Great Expectations*, Don Draper (protagonista della serie) incarna «quel conflitto tra pulsioni soggettive e pressioni sociali» (p.66), tra autodeterminazione e desiderio di normalizzarsi: un percorso di formazione destinato all'ascesa o alla caduta. A differenza di *Lost*, *Mad Men* per Piga Bruni è contrassegnato da un andamento piano: «la tonalità della narrazione è anti-eroica e prosaica, pervasa dalle piccole cose del quotidiano, comunicanti con lo spazio più vasto della storia» (p.65). Perciò, la serie si caratterizza per un uso minore della suspense e dei *cliffhanger*; anzi le vicende dei personaggi vengono rimandate, mentre si intensifica il processo descrittivo storico e psicologico. Di conseguenza il finale di serie non è un epilogo, ma, come in *Great Expectations*, è una scena che racchiude tutta la problematicità del divenire sociale di Don Draper, in un'apertura potenziale verso il fluire della storia.
L'impianto realistico è presente anche in *Breaking Bad*, soprattutto per quanto concerne lo scavo psicologico dei personaggi, bilanciato «da effetti spettacolari e stilemi del romanzo popolare» che

«tengono avvinto lo spettatore» (p.91). Il processo di esplorazione del male è rapportato con quello dostoevskiano, di cui Piga Bruni analizza le analogie e le differenze. La narrazione di *Breaking Bad*, perciò, tra catarsi e declino converge verso un tragico destino, epilogo del processo di svelamento della personalità di Walter White: «il divenire in atto di un essere in potenza» (p.95) malvagio, a cui lo spettatore accede nel corso delle puntate.
Secondo Bruni, ai finali si associa una «grammatica della digressione» (p.117), i cui modelli narrativi sono quelli individuati da Auerbach nella *Bibbia* e nell'*Odissea*: da una parte abbiamo la resistenza alla conclusione che aumenta la tensione come in *Lost*, dall'altra la distensione attraverso le descrizioni storico-sociali di *Mad Men* o quelle psicologiche di *Breaking Bad*, intervallata da svolte veloci della trama. Romanzo e serie televisive sono accomunati dal piacere della lenta fruizione che si esperisce in «forma modulare», stagione dopo stagione, tramite processi di tensione, distensione e verticalità, «al di là della valutazione e dell'investimento estetico sul finale» (p.123). Le serie TV allora rientrerebbero, secondo l'autrice, nella categoria di epica moderna, secondo l'analisi che ne fa Moretti, caratterizzata da un finale debole, a favore dell'importanza del *middle*.

Maria Di Maro

Alberto Raffaelli
La comparseria. Luigi Pirandello accademico d'Italia
Firenze
Franco Cesati
2018
ISBN: 978-88-7667-666-6

Il volume di Alberto Raffaelli, pubblicato dalla casa editrice Franco Cesati nella collana «Strumenti di Letteratura Italiana», offre ai lettori un'attenta ricostruzione, basata su materiale archivistico e documenti inediti, delle vicende di Luigi Pirandello legate all'Accademia d'Italia (1929-1936). L'autore, del resto, dichiara sin dalla premessa che il suo obiettivo è descrivere gli ultimi otto anni della vita dell'intellettuale e far luce sul complesso rapporto del siciliano con il regime fascista entro le mura della sua più alta istituzione culturale, la quale «stimolava l'allergia di Pirandello ad ogni ingabbiamento ideologico-conoscitivo in contrasto con la sua visione vitalistica di un flusso incessante» (p. 47). Lo scrittore d'Agrigento visse un rapporto contraddittorio con il regime: pur firmando il *Manifesto degli intellettuali fascisti* nel 1925, Pirandello non nascose mai la sua insofferenza verso l'autarchia culturale desiderata da Mussolini e di cui la neonata Accademia era considerata uno strumento necessario. L'epistolario, in modo particolare, permette di seguire l'altalena umorale dello scrittore che oscilla tra il desiderio trepidante di ricevere la agognata nomina, specialmente durante la sua permanenza a Berlino, e l'amara rassegnazione nel riconoscere il consesso culturale come una buffonata definendo la stessa cerimonia inaugurale una *comparseria*. La trepidazione e l'angoscia generate dal desiderio dell'ammissione si trasformano ben presto in risentimento e assenteismo.
Se la meticolosa descrizione dell'attività ordinaria in Accademia è affidata al primo capitolo in cui viene anche fornito un preciso censimento delle presenze pirandelliane alle adunanze generali, il racconto, dall'andamento cronologico, delle celebrazioni pubbliche è affidato ai capitoli successivi. Nel capitolo secondo vengono ricostruiti gli eventi legati alle celebrazioni del cinquantesimo anniversario della pubblicazione de *I Malavoglia* di Giovanni Verga del 1931. Proposto da Ugo Ojetti per la sua fama e le sue origini siciliane, Pirandello ebbe il compito di celebrare il romanziere verista. Tuttavia l'evento non riscosse il successo sperato e il suo discorso, frutto del rimaneggiamento di un intervento precedente, attirò le antipatie di molti membri dell'Accademia e dello stesso Mussolini. Del resto, il discorso, dal carattere antidannunziano e troppo legato alla metodologia storica, fu tenuto con entusiasmo solo perché venne accolto dal siciliano come occasione per usare l'Accademia per il «proprio tornaconto dialettico» (p. 111) e ristabilire la differenza tra scrittori di cose – entro le cui fila annovera se stesso – e di parole.
Nel terzo capitolo, Raffaelli ricostruisce le vicende legate alla «parte più significativa degli incartamenti su Pirandello accademico» (p. 115). Nel 1934, stretto dalla morsa delle difficoltà economiche, lo scrittore di Agrigento si avvicina all'istituzione per «tornaconto pratico e di prestigio» (*ibidem*). È in quest'anno che Pirandello si impegna a far assegnare il premio Mussolini a Rosso di San Secondo, prima, e ad Emilio Cecchi, poi: l'evento consente a Raffaelli di insistere ancora una volta sul contrasto tra l'impegno profuso in alcune attività dell'Accademia e l'assenza continua dalle celebrazioni ufficiali. Dello stesso anno è anche il convegno sul teatro italiano promosso dalla Fondazione Volta, la cui ricostruzione documentaria è affidata al quarto capitolo. L'evento segnò «il culmine del vissuto accademico» (p. 148) di Pirandello che utilizzò l'occasione per ribadire le sue posizioni sul teatro e rivendicare la libertà di invenzione anche contro lo stesso duce. Al tempo stesso dimostrava di appoggiare il teatro di stato, il quale poteva essere svincolato dai «monopoli commerciali ed esterofili senza per questo ricadere in un eccessivo controllo politico della cultura» (p. 147). L'evento ebbe un'eco internazionale e allo stesso Pirandello fu riconosciuto

un grandissimo prestigio dai compagni accademici. Lo studioso, inoltre, ricostruisce il rapporto epistolare legato all'organizzazione della rappresentazione della *Figlia di Iorio* dannunziana, il cui allestimento «fu inteso come un'occasione per avvicinare le due massime personalità letterarie dell'Italia fascista, che in maniere tanto lontane avevano vissuto il proprio rapporto con il regime» (p. 151).
Al capitolo quinto è, invece, affidata la narrazione della vittoria del premio Nobel avvenuta l'8 novembre 1934, voluta fortemente dalla stessa Accademia ma accolta da questa in sordina e privata, in Italia ma non nel resto d'Europa, di grandi celebrazioni ufficiali. L'ultimo capitolo raccoglie, infine, la documentazione legata alla morte di Pirandello, tra cui le versioni dattiloscritte dell'intervento commemorativo di Bontempelli, telegrammi e lettere di cordoglio.
Ricostruendo il rapporto non «estemporaneo» né «empatico» (p. 200) dello scrittore d'Agrigento con la più alta istituzione culturale fascista, Raffaelli, offre agli studiosi – insieme con un'attenta, precisa e utilissima bibliografia generale di riferimento – una nuova lente attraverso cui guardare con sguardo meno severo la controversa e sofferta *comparseria* di cui Pirandello fu protagonista negli ultimi anni della sua vita.

Cecilia Spaziani

Caterina Romeo
Riscrivere la nazione. La letteratura italiana postcoloniale
Milano
Le Monnier
2018
ISBN: 978-88-00-74849-0

Il volume di Caterina Romeo è uno strumento indispensabile per la valorizzazione sul piano culturale, intellettuale ed artistico della letteratura italiana postcoloniale, sostenendo il ruolo centrale che essa ricopre all'interno del panorama italiano. Come afferma l'autrice, che da anni dedica i suoi studi all'argomento, «essa ha fornito e quotidianamente fornisce una rappresentazione simbolica dei numerosi cambiamenti sociali che hanno avuto luogo in Italia dalla fine degli anni Ottanta a seguito delle migrazioni globali transnazionali, incoraggiando la società a mettere in discussione il concetto stesso di identità italiana» (p. 1). Partendo da tale assunto, l'intero volume si propone due ambiziosi obiettivi: da un lato ripercorrere la storia del fenomeno, e dall'altro provarne la rilevanza sul piano storico, politico e letterario italiano, giungendo alla conclusione che etichettare come secondari tali avvenimenti – o addirittura insinuare il dubbio che tali mutazioni possano considerarsi ininfluenti nei processi di evoluzione italiani – rappresenta un grave errore di decodifica dell'inevitabile (ed inarrestabile) *iter* di trasformazione dell'Italia contemporanea. Assumere consapevolezza degli importanti cambiamenti sociali ai quali essa è stata sottoposta dalla fine degli anni Ottanta a seguito delle migrazioni globali transnazionali e capacitarsi di cosa tali avvenimenti abbiano significato tanto sul piano politico quanto su quello culturale significa aver compreso pienamente la ricchezza letteraria di cui l'Italia è portavoce.
Il volume si articola in quattro capitoli le cui argomentazioni e tematiche sono accuratamente anticipate all'interno della ricca introduzione, in cui la studiosa motiva la suddivisione interna del testo e offre importanti considerazioni relative all'approccio metodologico utilizzato, che consiste nell'uso «di teorie e metodologie proprie degli studi di genere, degli studi critici sulla razza e degli studi sulle migrazioni» a partire da «una prospettiva postcoloniale e un metodo intersezionale» (p. 5). Il libro si apre con un primo capitolo *(La letteratura italiana postcoloniale. Un percorso diacronico*) dedicato alla ricostruzione storica del fenomeno. La scelta di Caterina Romeo è stata quella di operare una periodizzazione degli eventi in questione in tre differenti fasi che prendono avvio nel 1990, convenzionalmente ritenuto l'anno a partire dal quale prende corpo il ragionamento intorno alla letteratura postcoloniale italiana. Gli studi e le ricerche sugli autori che hanno avuto e stanno avendo un ruolo attivo nella definizione del nuovo concetto di «italianità» arrivano sino al 2017 testimonianza da un lato della centralità di tale produzione nel panorama contemporaneo, e dall'altro di quanto l'autrice senta il bisogno di rendere l'attualità del fenomeno stando al passo con le trasformazioni sociali e culturali italiane. L'obiettivo del primo capitolo, esplicito sin dall'introduzione, risiede nel dimostrare la ricchezza della letteratura italiana postcoloniale attraverso la valorizzazione e l'analisi dei testi che la costituiscono e degli autori e delle scrittrici che ne fanno parte: si presenta fondamentale, in tal senso, la suddivisione precedentemente accennata in tre periodi, senza la quale non sarebbe possibile effettuare un'indagine dettagliata e puntuale sulle «molte ramificazioni che si sono sviluppate» e sulle «trasformazioni che sono avvenute in questa letteratura nelle (quasi) tre decadi che ci separano dal suo inizio» (p. 5). Nell'estrema varietà di opere ed autori citati, *Io, venditore di elefanti* di Pap Khouma, *Immigrato* di Salah Methnani e *Chiamatemi Alì* di Mohamed Bouchane rappresentano, secondo Caterina Romeo, i testi autobiografici che aprono la prima fase della letteratura postcoloniale italiana (1990-1994). *Io marokkino con due kappa* di Yousef Wakkas, che «scrive dal carcere e quindi da una posizione di marginalità ancora più estrema» (p. 15), *Solo allora sono certo potrò capire* di Tahar Lamri e

Racordai. Vengo da un'isola di Capo Verde di Maria de Lourdes Jesus sono solo alcune delle opere che l'autrice colloca all'interno della seconda fase (1995-2000), di transizione, che si differenzia dalla prima per un più complicato raccordo tra gli scrittori e le scrittrici e il mercato editoriale. Il terzo ed ultimo periodo (2001-presente), è caratterizzato da una varietà di stili e tematiche ancor più evidente rispetto agli anni precedenti, dallo sviluppo di temi quali il razzismo, il diritto alla cittadinanza per coloro che sono nati e cresciuti in Italia, le difficoltà delle seconde generazioni ad accedervi e i processi di razzializzazione messi in atto dalla politica e dalla cultura italiane nel passato e nel presente.

Se il primo capitolo si concentra sulla definizione di un dettagliato *excursus* storico della letteratura italiana postcoloniale con una ricchezza di testi ed autori citati davvero rilevante, nel secondo capitolo (*Genere e sue intersezioni*), invece, si presenta centrale la necessità di intersecare, appunto, tali scritture con il concetto di razza, dunque di creare un collegamento tra le differenti categorie di oppressione, in modo da giungere, così, ad una panoramica completa degli accadimenti utile a comprenderne i punti di contatto.

Metodologicamente e tematicamente di raccordo tra i primi due capitoli, il terzo (*Difformi dalla norma cromatica. Questioni di razza, nerezza, visibilità, italianità e cittadinanza*) si sviluppa dall'assunto secondo cui la nerezza è da sempre considerata estranea all'identità nazionale italiana in quanto «il mercato editoriale […], come anche l'accademia e i media, hanno costruito lo spazio letterario e culturale della nazione come uno spazio bianco» (p. 87). Quando nei primi decenni degli anni Novanta gli scrittori e le scrittrici postcoloniali africani (italiani) hanno apportato il proprio contributo alla letteratura della nazione, essa, per resistere a quella che veniva considerata un'intrusione, ha reagito con la delegittimazione dei loro scritti, ai quali venne riconosciuto un valore sociologico, ma non letterario, confinandoli, inoltre, nello spazio delle scritture personali, dunque non universali: «Le scrittrici e gli scrittori postcoloniali neri (soprattutto) a partire dall'inizio del terzo millennio hanno ridisegnato il monocromatico spazio culturale italiano attraverso la loro presenza autoriale e quella dei loro personaggi» (p. 121).

Chiude il volume un quarto capitolo (*(Ri)posizionamenti. Geografie della diaspora e nuove mappature urbane*) nel quale, come conseguenza delle riflessioni delle pagine precedenti, si rintracciano gli spazi nuovi che gli scrittori e le scrittrici postcoloniali di seconda generazione vanno definendo in opposizione a quelli assegnati dagli organi statali che li escludono dal territorio nazionale, dalla cultura e dalla letteratura italiane. «Le narrazioni qui esaminate» conclude Caterina Romeo «parlano di tale esclusione e anche della conflittualità e dell'ambivalenza». Ed aggiunge che «i testi di autori e autrici di seconda generazione mettono fortemente in discussione il concetto stesso di letteratura nazionale […] proponendo una visione non soltanto culturale, ma anche politica, sociale e spaziale che sia in grado di fronteggiare le sfide del presente e di ridisegnare nuove cartografie» (p. 144).

Lorenzo Antonazzo

Claudia Ruggeri
Poesie. inferno minore.)e pagine del travaso
A cura di Annalucia Cudazzo
Lecce
Musicaos Editore
2018
ISBN: 978-88-94966-190

Come talvolta accade a quei poeti le cui vicende esistenziali finiscono per imporsi, nell'immaginario collettivo, sul dato testuale, anche la figura della poetessa salentina Claudia Ruggeri, nata a Napoli nel 1967 e morta suicida a Lecce nel 1996, a soli ventinove anni, è stata spesso definita a partire da elementi esterni all'atto della scrittura piuttosto che in base al valore intrinseco della sua produzione letteraria. D'altro canto, lo stile particolarmente criptico con il quale l'autrice esalta la dimensione fonica e iconica a discapito delle strutture sintattiche e talora persino grammaticali ha da sempre scoraggiato ogni tentativo di interpretazione precipua dei testi, inducendo i commentatori a privilegiare le dissertazioni sull'aspetto generale dell'opera. In questa prospettiva, si rivela di particolare rilievo il lavoro svolto da Annalucia Cudazzo, che curando questo libro fissa una vera a propria pietra miliare nella storia dell'analisi dell'opera poetica di Claudia Ruggeri.
Tale edizione critica poggia innanzitutto su un'accurata ricostruzione filologica, attraverso la quale le due raccolte licenziate dalla poetessa (sebbene pubblicate soltanto postume) ritrovano per la prima volta la loro veste originaria. Per quanto concerne *inferno minore*, il testimone cui la curatrice fa riferimento è il dattiloscritto inviato nel marzo del 1990 a Franco Fortini, dedicatario dell'opera, e ora conservato presso il fondo «Claudia Ruggeri» nell'Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti» del Gabinetto G.P. Viesseux a Firenze, mentre la versione di *)e pagine del travaso* qui riportata deriva da un dattiloscritto donato dalla Ruggeri a Walter Vergallo la cui datazione risulta posteriore rispetto all'unico altro testimone esistente (anch'esso conservato presso il Gabinetto Viesseux), sul quale erano basate le precedenti edizioni. Il processo di collazione di questi testi ha condotto la curatrice ad espungere alcuni componimenti finora erroneamente considerati parte delle due raccolte, nonché all'inclusione di due inediti.
Restituire ai versi una forma filologicamente corretta, tuttavia, non esaurisce il compito di Annalucia Cudazzo, dal momento che la seconda parte del volume è dedicata all'analisi dei singoli componimenti. Nel penetrare una scrittura ostica ai limiti dell'incomprensibile come quella di Claudia Ruggeri, la curatrice si dimostra una lettrice attenta e sensibile, capace di riconoscere nella disposizione delle parole, che di primo acchito sembrerebbe ordita dalla poetessa solo in virtù delle sue ben note doti performative, una fitta trama di riferimenti extratestuali, i quali, al pari degli eserghi posti in apertura di numerose poesie, forniscono le chiavi per accedere al senso di un discorso che ne pare del tutto privo e invece ne è fin troppo saturo.
Fu proprio questa tendenza ipercitazionista la critica principale mossa da Fortini alla poesia della Ruggeri, che a suo modo di vedere avrebbe dovuto spogliarsi di ogni rimando ad altre voci e ricominciare il proprio percorso da zero. Ciò che il poeta fiorentino non colse, però, è che questo stile per certi versi eccessivo, lungi dall'essere una scelta formale di carattere puramente estetico e dunque discutibile, rappresenta piuttosto la risposta a un soverchiante tormento interiore, ovvero a quell'*horror vacui* che tanta arte ha generato. Di qui l'intuizione di Annalucia Cudazzo di accostare la Ruggeri a Vittorio Bodini nella concezione di un barocco inteso non come ostentazione di forme e figure, ma quale antidoto alla paura di un vuoto connaturato ad ogni essere vivente che però soltanto gli artisti avvertono e tentano di colmare.

Superato lo sbandamento iniziale dovuto allo sconvolgimento comunicativo di un'autrice che alla ricerca di un ordine vuole riprodurre nei suoi versi il caos dell'esistenza, davanti al lettore si irradiano i numerosi percorsi di senso che Cudazzo può descrivere soltanto dopo aver delineato il contesto culturale in cui essi hanno avuto origine: così, ricostruendo una sorta di biblioteca ideale della Ruggeri che spazia da Dante all'Antico Testamento passando per i surrealisti e testi di esoterismo e astrologia, acquistano maggiore pregnanza semantica anche le simbologie più oscure e, come in un gioco di specchi, nell'inscindibile legame fra suono e senso che le compone si palesa il *quid* di queste poesie.
Claudia Ruggeri, ammiratrice di Carmelo Bene, era solita declamare i suoi versi in pubblico con una maestria che animava le parole e contribuiva a costruirne il significato: dopo anni di oblio e approfondimenti molto parziali, la curatela di Annalucia Cudazzo ridona a questa poetessa una voce cristallina con cui tornare a farsi ascoltare.

Giovanna Lo Monaco

Edoardo Sanguineti, Enrico Filippini
Cosa capita nel mondo. Carteggio (1963-1977)
Cura, introduzione e note di Marino Fuchs
Sesto San Giovanni
Mimesis
2018
ISBN:978-88-5754-885-2

Il carteggio tra Edoardo Sanguineti e Enrico Filippini presentato da Marino Fuchs in *Cosa capita nel mondo* si compone come il frammentario racconto epistolare di una stretta amicizia, iniziata nel 1963 a Palermo in occasione del primo convegno del Gruppo 63, e di una lunga collaborazione professionale sviluppata sulla base di una forte solidarietà di intenti culturali. Tra i due autori si constata, come evidenzia Fuchs nell'*Introduzione*, una particolare convergenza sul modo di intendere la funzione critica della letteratura rispetto al linguaggio e alla realtà - in questa direzione Fuchs mette a confronto *Settembre* di Filippini e *Capriccio italiano* di Sanguineti -, ma anche per quel che riguarda la posizione della letteratura d'avanguardia, e più in generale dell'arte, rispetto all'industria culturale. Su tale questione verte in buona parte un lungo dialogo del 1976 tra Sanguineti e Filippini, intitolato *Ideologia italiana*, che rimane ancora inedito, ma di cui Fuchs riporta alcuni contenuti. Rinvenute nell'Archivio Filippini della Biblioteca cantonale di Locarno e, in parte, nella casa di Sanguineti, le lettere - 64 di Sanguineti a Filippini e 23 di Filippini a Sanguineti, inviate tra il 1963 e il 1977 - strappano più di un sorriso al lettore con i giochi linguistici, le citazioni parodiche e i vezzeggiativi goliardici in esse contenuti, e fanno apparire i due scrittori come una novella «coppia celebre» - alla Bouvard e Pécuchet o alla Stanlio e Olio, come scrive Filippini in una lettera (p. 164) - mentre discorrono a distanza del loro lavoro o si scambiano semplici saluti e aggiornamenti in cartolina. Si intravedono nelle missive alcune tappe del percorso biografico degli autori, ma, soprattutto, si ha diretta testimonianza di momenti importanti della loro collaborazione, che risulta maggiormente intensa alla metà degli anni Sessanta, nel pieno dei lavori del Gruppo 63. Si segnala in particolare la presenza di alcune lettere dalle quali si evince lo sforzo di promozione delle opere teatrali degli autori del Gruppo 63 e in cui si osserva il lavoro di preparazione di alcuni numeri di «Marcatrè» e della rivista napoletana «Proposta», per le quali Sanguineti si trova spesso a sollecitare un contributo dell'amico.
Uno degli aspetti più rilevanti che emergono dal carteggio, così come sottolineato da Fuchs, è tuttavia rappresentato dalla preoccupazione condivisa in merito alla traduzione, alla promozione e alla ricezione all'estero dei testi di Sanguineti. Interessa particolarmente a Sanguineti avere notizie sulla traduzione in tedesco di *Capriccio italiano*, edita da Suhrkamp nel 1964, che secondo Filippini - come si legge in una sua lettera a Enzensberger riportata da Fuchs - stravolge il senso dell'opera non tenendo conto del contesto letterario in cui si inserisce. In seguito alla edizione Suhrkamp del romanzo, Filippini decide di interessarsi in prima persona della pubblicazione tedesca di un'altra opera di Sanguineti, *Purgatorio dell'inferno*, premurandosi di vedere le bozze prima della pubblicazione e chiedendo all'editore di accompagnare il testo con un commento scritto di suo pugno. Una parte consistente delle lettere del 1964 verte dunque sul commento in preparazione: in queste vediamo Sanguineti impegnato a rispondere alle domande attente dell'amico e a fornire annotazioni puntuali sui suoi versi. Un'intervista di Antonio Riva a Sanguineti, altro testo rinvenuto nell'archivio di Locarno e presentato da Fuchs in appendice al carteggio, fornisce elementi d'analisi interessanti riguardo alla struttura di *Capriccio italiano* e più in generale all'elaborazione delle forme del romanzo sperimentale da parte di Sanguineti. In appendice compaiono inoltre alcuni appunti schematici di Filippini per la preparazione di un commento di *Capriccio italiano* che avrebbe dovuto seguire l'edizione tedesca. I materiali presentati da Fuchs si rivelano in definitiva di

un certo rilievo per l'analisi critica dei testi sanguinetiani e mettono in evidenza il lavoro di editor di Filippini - tra i maggiori promotori all'estero e in Italia della letteratura sperimentale - nel periodo trascorso alla Feltrinelli, così come già messo in evidenza da Fuchs nel suo volume precedente, *Enrico Filippini editore e scrittore* (Roma, Carocci, 2017), rispetto al quale la curatela del carteggio si pone come un ampliamento delle ricerche.

Alice Borali

Gloria Scarfone
Goliarda Sapienza. Un'autrice ai margini del sistema letterario
Massa
Transeuropea
2018
ISBN: 978-88-9871-690-6

Rimasta per molti anni «ai margini del sistema letterario», la figura di Goliarda Sapienza è stata recentemente oggetto di una riabilitazione tardiva, complice la pubblicazione, da parte di Einaudi, di buona parte dei suoi scritti. Nonostante il riconoscimento finalmente riservato alla scrittrice, i principali contributi fioriti in seguito all'esplosione del caso Sapienza ne hanno però analizzato l'opera con un'ottica parziale, muovendosi lungo due principali direttrici: la critica spazialista da un lato e gli studi di genere dall'altro. Pur prestando attenzione a questi angoli visuali, strettamente intrecciati alle vicende biografiche dell'autrice, Gloria Scarfone, giovane dottoranda dell'Università di Pisa, si prefigge un obiettivo molto più ambizioso: «tentare di storicizzare l'opera di Sapienza - e soprattutto *L'arte della gioia* - problematizzandola a livello di genere, individuandone le fonti e contestualizzandola all'interno del sistema letterario del secondo Novecento» (p. 13).
Da questo intento prende forma il volume *Goliarda Sapienza. Un'autrice ai margini del sistema letterario*, nel quale l'autrice si sforza innanzitutto di far dialogare l'opera di Sapienza con quel sistema che per anni l'ha relegata in una posizione secondaria, tardando a riconoscerne la portata artistica. Il libro si articola in due parti asimmetriche, dedicate rispettivamente alla produzione complessiva dell'autrice (cap. 1) e al suo principale romanzo, *L'arte della gioia* (cap. 2-4).
Nella prima sezione, dopo una nota introduttiva che ripercorre le vicende biografiche di una vita decisamente fuori dall'ordinario, soprattutto in rapporto al contesto storico, Scarfone passa in rassegna la vasta produzione letteraria della scrittrice, tentando di sciogliere alcuni nodi critici cruciali, a partire dalla questione dell'attribuzione di genere. Se buona parte della critica sceglie di avvalersi dell'etichetta di romanzo storico, spesso impiegata anche nelle quarte di copertina, questa categoria appare «del tutto inadeguata a comprendere l'orizzonte ermeneutico di opere che, in diversi modi, hanno per narratrice e protagonista la loro autrice» (p. 50) Al tempo stesso, nemmeno la dicitura di «autobiografia delle contraddizioni», coniata dalla stessa Sapienza, risulta adeguata all'inquadramento di testi che, pur trattando materiali autobiografici e impiegando la prima persona singolare, non esaminano il proprio vissuto da una prospettiva esterna - extra-locale - che ne permetta un'analisi lineare, bensì optano per un continuo riesame del passato. I fatti narrati sono spesso soggetti a diverse interpretazioni nel corso della stessa opera, in una continua rifrazione e moltiplicazione dei punti di vista che costringe ad abbandonare la categoria critica di autobiografia, per lo meno nell'accezione canonica del termine.
L'opera di Sapienza è, in questo senso, un prodotto nuovo, non catalogabile, che attraversa territori limitrofi - romanzo, autobiografia, *mémoire* - senza mai sostare in modo definitivo nell'uno o nell'altro. Lo stesso intreccio di generi e sottogeneri si incontra anche nel romanzo *L'arte della gioia* che, pur presentandosi chiaramente come testo non autobiografico, mescola comunque moduli espressivi diversi, differenziandosi tanto dai romanzi tradizionali quanto dai testi sperimentali fioriti nel Novecento italiano. Proprio a questa sua inclassificabilità saranno da addurre i numerosi rifiuti ricevuti dal suo romanzo che, scritto tra il 1967 e il 1976, sarà pubblicato in Francia solo nel 1998, e poi in Italia nel 2005. Come spiega Scarfone nella seconda sezione del volume (cap. 2), sebbene questo mancato riconoscimento critico sia stato finora attribuito all'oscenità dei contenuti, da una disamina dei carteggi editoriali emerge invece una ragione molto più pratica, e forse per questo più convincente: l'incapacità di definire il testo «quanto a genere e pubblico a cui rivolgersi» (p. 67) e di individuare un potenziale *target* di lettori. Curiosamente, quindi, Rizzoli lamenta nel testo un

eccesso di sperimentalismo, mentre Feltrinelli ne condanna i «canoni narrativi sostanzialmente ottocenteschi» (p. 68). Due definizioni antitetiche, che pure colgono un aspetto centrale del romanzo, ovvero la sua discontinuità stilistica.
In effetti, come spiegato nel terzo capitolo, le fonti impiegate da Sapienza sono molteplici e desunte da diversi momenti storici. Se la protagonista femminile, Modesta nel nome ma non nella pratica, richiama le eroine settecentesche di *buildungsroman* femminili come Moll Flanders, la struttura impiegata è quella del grandi romanzi teatrali dell'Ottocento, con alcuni tratti di sperimentalismo novecentista che emergono soprattutto nei continui trapassi di tempi verbali, marca stilistica dell'«impossibilità di stabilire un discrimine netto tra io narrante e io narrato» (p. 144). Un tratto costante sembra essere invece il rovesciamento di qualsiasi modello adottato, evidente tanto nella forma del testo, quanto nei suoi contenuti. Prendendo in esame la *buildung* di Modesta, oggetto dell'ultimo capitolo, appare evidente come la formazione della protagonista passi attraverso il superamento di qualsiasi forma precostituita, corrente di pensiero o credo. Non solo le varie figure femminili incontrate dalla protagonista ancora bambina vengono uccise, più o meno metaforicamente, per arrivare alla definizione del suo io, ma anche le sue convinzioni riguardanti la condizione femminile, la libertà sessuale e lo statuto dell'individuo sfuggono a qualsiasi incasellamento, allontanandosi dai dettami del femminismo, della psicanalisi, del marxismo, che pure Modesta (ma prima ancora Goliarda) incontrano e attraversano.
Partendo dal testo di Sapienza, Scarfone arriva a toccare tematiche cruciali nella critica letteraria, come la posizione e il ruolo delle scrittrici donne rispetto al canone letterario dominante, segnato da un chiaro predominio maschile. Se di fronte alla scelta di aderire al canone dominante oppure opporvisi le scrittrici propendono per l'una o l'altra opzione senza mai mettere in discussione il canone stesso, Sapienza sceglie invece di porsi volutamente al di fuori, adottando i moduli espressivi del *feuilleton*, considerato dalla critica come mero genere di intrattenimento. L'impiego di tonalità melodrammatiche e sentimentali risponde all'esigenza profonda di abbracciare la propria femminilità, laddove l'adozione di modelli maschili costituirebbe un implicito riconoscimento della subalternità femminile. Quei margini in cui l'autrice, come la sua Modesta, si colloca, non rappresentano una posizione di confino, bensì una terra a cui approdare volontariamente, in cerca di un altrove letterario che sfugga a qualsiasi etichetta, corrente o dettame, facendo della libertà la sua unica bandiera.

Francesca Cianfrocca

Leonardo Sciascia e Vito Laterza
L'invenzione di Regalpetra. Carteggio 1955-1988
Con un'introduzione di Tullio De Mauro
Bari-Roma
Laterza
2016
ISBN: 978-88-581-2530-4

L'attenzione ai carteggi editoriali sembra farsi di anno in anno più vigile, in un fiorire di pubblicazioni volte a valorizzare l'intenso legame che ha unito gli scrittori ai loro editori nel corso di tutto il Novecento. In questa meritoria tendenza si inserisce anche *L'invenzione di Regalpetra*, volumetto che riunisce una selezione delle lettere più significative intercorse tra Leonardo Sciascia e Vito Laterza, accompagnandole con un saggio introduttivo di Tullio De Mauro. La raccolta copre un ampio arco cronologico, dal 1955 al 1988, più di trent'anni nei quali i due intellettuali mantengono un'amicizia ininterrotta, nonostante il progressivo diradarsi di una effettiva collaborazione professionale.
Il primo incontro tra Sciascia e Laterza avviene quando lo scrittore è ancora poco più che un esordiente. Giovane maestro elementare, ha pubblicato per Bardi, una piccola casa editrice romana, le *Favole della dittatura* (1950) e la raccolta di poesie *La Sicilia, il suo cuore* (1950). Grazie all'interessamento dell'amico Italo Calvino, ha da poco dato alle stampe sulla rivista romana «Nuovi Argomenti» le *Cronache scolastiche*, che hanno meritato l'attenzione di Elio Vittorini, all'epoca direttore dei «Gettoni» einaudiani. A quest'altezza anche l'editore barese attraversa un momento di delicati rivolgimenti: è da poco scomparso Benedetto Croce, per molti decenni ispiratore della politica editoriale di casa Laterza. È tempo di ripensare e ampliare il catalogo, precedentemente contraddistinto da una forte dominante storica e filosofica, rivolgendo un'attenzione maggiore agli argomenti di più stringente contemporaneità. Nel solco di questa apertura all'oggi, declinata in chiave antifascista e meridionalista, Laterza avvia la collana dei «Libri del tempo», di cui entrano a far parte autori quali Vitaliano Brancati, Carlo Cassola, Anna Maria Ortese.
Proprio a seguito della lettura delle *Cronache* Vito Laterza decide di proporre a Sciascia la pubblicazione di quei testi, che lo scrittore già progettava di accrescere per trarne un volume autonomo. La prima e più cospicua porzione del carteggio editoriale documenta la genesi dell'opera, che prenderà il titolo di *Le parrocchie di Regalpetra*. Nel marzo del 1955, data di invio della prima lettera, lo scrittore ha già chiara la forma da dare alla raccolta: un'agile introduzione, seguita da tre cronache, la prima sul consiglio comunale, la seconda sulle saline, la terza sulle scuole. L'accettazione di Laterza è piena ed entusiasta: subito l'editore richiede di ricevere i capitoli del libro man mano che vengono composti, una prassi che si rivela particolarmente fruttuosa, poiché gli consente di indirizzare e consigliare con grande lungimiranza il lavoro di Sciascia. A fine aprile arriva il responso sulle prime pagine, il giudizio è molto positivo, e Vito offre allo scrittore qualche indicazione sulla prosecuzione. L'esortazione è quella a dare a ciascun capitolo una forma «esteriormente organica» e un «andamento più cronachistico», evitando le «istantanee» che potrebbero farlo scadere nel «bozzettismo» (pp. 9-10).
Nei mesi successivi Sciascia prosegue la lavorazione, seppur attanagliato dall'insicurezza tipica degli autori ancora inesperti. In luglio scrive a Laterza: «Le invio solo tre capitoli, altri due li ho macellati di pentimenti e di aggiunte» (p. 18). Da queste sue parole traspare tutta l'incertezza di uno scrittore che pubblica il primo libro con un grande editore, per giunta in un contesto che gli concede poche opportunità di confronto e scambio con altri intellettuali. In una lettera precedente afferma, riferendosi alla realtà del suo paese in Sicilia: «qui mi trovo ad essere il solo giudice del mio lavoro,

nessuno c'è a cui chiedere giudizio e consiglio» (p. 13), un isolamento che torna a impensierirlo anche al momento di promuovere il libro ormai stampato. Nonostante queste perplessità la stesura procede, anche grazie alla collaborazione della casa editrice. Proprio da uno stimolo offerto dai redattori Laterza, giunge a Sciascia l'idea di inserire nel libro un capitolo dedicato alle figure ecclesiastiche, un po' in ombra rispetto al risalto dato al mondo dei notabili. Da questa sollecitazione scaturisce l'aggiunta della cronaca *I parroci e l'arciprete*. Nelle settimane successive si lavora molto sulla scelta del titolo, divenuta per Sciascia «quotidiana ossessione»: diverse le ipotesi che si avvicendano, da *Un paese in Sicilia* a *Paese del sale*, da *Cronache di vita siciliana* fino a *R come Regalpetra*, tutte escluse per il timore che «facciano un po' letteratura» (p. 32). La questione viene infine risolta proprio da Laterza, che, dopo attenta riflessione, propone *Le parrocchie di Regalpetra*, un titolo che ben rappresenta il messaggio di fondo del libro: la mancanza di unità e coesione della società siciliana, in cui si fronteggiano gruppi chiusi e impenetrabili, ciascuno impegnato a rappresentare unicamente il proprio interesse.
Al momento della pubblicazione, cui arride un certo successo di pubblico e critica, nulla lascia supporre i nuovi sviluppi del rapporto tra scrittore e editore: Laterza sembra la sede più «naturale» per accogliere i libri di Sciascia, quella che più ne rispecchia il gusto e gli interessi (p. 107). La situazione in realtà si fa più ingarbugliata di ciò che le sole lettere possono testimoniare. Lo scrittore, che da qui in avanti sarà sempre contraddistinto da un certo «eclettismo editoriale» (Paolo Squillacioti, *Nella «Nave Argo» di Adelphi. Un viaggio nell'opera di Sciascia*, in «Todomodo», I, 2011, p. 137), sceglie di affidare la sua seconda opera narrativa, la raccolta di racconti *Gli zii di Sicilia* (1958), a Einaudi, indubbiamente attratto dal prestigio dell'editore torinese, oltre che persuaso dal legame di amicizia che lo lega a Calvino. Nonostante questo allontanamento, i contatti con Laterza proseguono: l'epistolario testimonia tutta una serie di iniziative mai realizzate, ma di cui a lungo si discute. Nel dicembre 1957 Sciascia illustra il progetto di una «antologia "letteraria"» (p. 63) del Novecento italiano, proponendo una serie di temi e autori da indicizzare, da Carlo Levi a Corrado Alvaro, da Verga ai rondisti. Quattro anni più tardi raccoglie con slancio l'invito di Laterza a collaborare a una nuova collana cui destinare una pubblicazione sul tema del notabilato siciliano; anche questo progetto, dopo una prima fase di ricerca dei materiali, si avvia verso un'infausta conclusione, quando per motivi di programmazione editoriale la serie viene sospesa.
Le lettere rivelano altresì reiterati tentativi di Sciascia di tornare a pubblicare i propri libri con Laterza. Già nel maggio 1959 Sciascia avverte l'editore di aver terminato la lavorazione di un racconto di mafia, *Il giorno della civetta* (1961), e di non volerlo pubblicare con Einaudi, che gli offre numerosi motivi di insoddisfazione. Il vincolo del contratto con clausola d'opzione non gli consente tuttavia di sciogliersi dall'impegno con la casa torinese, permettendogli di tornare a collaborare con Laterza solo nel 1964, quando, a seguire la nuova edizione delle *Parrocchie* (1963), lo scrittore compone *Morte dell'inquisitore*, un breve racconto-inchiesta in cui narra la vendetta dell'eretico Diego La Matina sul suo torturatore. Nel 1967 le due opere vengono ristampate in un volume unitario nella collana «Universale»: è l'ultimo progetto editoriale che Sciascia affida alla casa barese.
Nonostante l'allentarsi dei rapporti professionali nel corso degli anni Settanta e Ottanta, che vedono Sciascia avvicinarsi prima a Sellerio e poi ad Adelphi, lo scrittore e l'editore continuano a scambiarsi lettere e a seguire l'uno il lavoro dell'altro. Laterza riserva sempre a Sciascia sincero apprezzamento, riconoscendogli un posto di rilievo nel Novecento letterario italiano, in cui spicca tra i tanti scrittori che si sono limitati a «sperimentare», poiché quasi da solo ha saputo «capire tutte le contraddizioni del nostro tempo e della nostra società» (p. 130). Analoghe parole di stima spende anche Sciascia in occasione del centenario Laterza, rievocando il primo incontro con l'editore al civico 51 di via Dante, e riconoscendogli il merito di averlo trasformato da lettore in scrittore, aiutandolo a tirar fuori quel primo libro che da tempo si portava dentro, ma che forse non sarebbe nato se Vito non glielo «avesse quel giorno sommariamente disegnato» (p. 141).

Elena Porciani

Beatrice Seligardi
Finzioni accademiche. Modi e forme del romanzo universitario
Franco Cesati Editore
2018
ISBN: 978-88-7667-699-4

Finzioni accademiche si compone di cinque capitoli che muovono dalla definizione del romanzo universitario, e della sua affermazione nel secolo XIX nei paesi anglosassoni, per giungere all'analisi di opere di autrici contemporanee che, da un punto di vista femminile e postcoloniale, mettono in discussione la narrazione *mainstream* dell'educazione nazionale e delle gerarchie sociali ad essa associate.
Nel primo capitolo dedicato all'«inquadramento di un genere letterario» (p. 15), Seligardi riconduce la ripetitività di situazioni e personaggi a una variabile e ibrida oscillazione del genere fra l'autoriflessività e la rappresentazione: perché l'università e i suoi attori non animano solo un tema o una congrega di tipi ricorrenti, ma costituiscono anche una *mise en abyme* del sapere umanistico e della letteratura stessa, dato che principalmente i romanzi universitari sono ambientati nei dipartimenti di scienze umane. A sua volta, la bipolarità di metafinzione e realismo si intreccia con il ricorso al *romance*, «inteso principalmente come sistema di organizzazione dell'intreccio […] attraverso una struttura al contempo quotidiana ma anche culturalmente codificata come la storia d'amore» (pp. 23 e 27). Seligardi rileva poi che è stata anche la particolare struttura a campus degli atenei angloamericani a favorire lo sviluppo del genere in questi Paesi nella seconda metà dell'Ottocento, «quando le università acquistarono un rilievo all'interno del tessuto sociale tale da diventare parte integrante dell'immaginario borghese» (p. 18). Inizialmente ci troviamo al cospetto di quello che è stato definito – dal critico Mortimer R. Proctor nel pionieristico *The English University Novel* del 1957 – *varsity novel*, in cui il primo termine contrae *university* per alludere al sistema ideologico sotteso alla pratica del genere, che trova ispirazione negli obiettivi di magnanimità umanistica perseguiti da Matthew Arnold in *Culture and Anarchy* (1869). La studiosa lo traduce con 'romanzo di Oxbridge', visto che, come *Tom Brown at Oxford* di Thomas Hughes (1861), le storie sono ambientate perlopiù nelle due storiche sedi di Oxford e Cambridge, perfette *location* per la *Bildung* di giovani protagonisti che incarnano un'idea di cultura al contempo universale ed elitaria nella nobilitazione della *middle class* che l'educazione universitaria consente.
Il terzo capitolo prende in esame i *campus novel* secondo-novecenteschi di Malcom Bradbury e David Lodge come massimi esempi dell'evoluzione del genere nel secolo XX, segnata da un'evidente dimensione umoristico-satirica che prende di mira le *redbrick universities*, ossia le università di più recente istituzione, situate spesso nella provincia industriale e quindi aperte all'inedito ingresso nelle aule accademiche della *working class*. Temi chiave sono gli intrighi amorosi e sessuali di accademici e accademiche, ma anche di studenti e studentesse, oltre che gli incontri di differenti culture: la *Englishness* e la *Americanness*, ma anche Occidente ed Est europeo a confronto durante la Guerra Fredda; non meno preminente è la dimensione metafinzionale, che tematizza il dibattito in atto nei dipartimenti di letteratura anglosassoni a partire dalla svolta teorica degli anni Sessanta. Nel complesso, pertanto, Seligardi parla per il *campus novel* di una dimensione postmoderna della parodia, che costituisce il «*trait d'union* fra un realismo più comico e pop e l'intellettualismo della *metafiction*» (p. 108).
Nel quarto e nel quinto capitolo la studiosa più esplicitamente mette al centro del suo discorso l'autorialità femminile. Già a proposito del *varsity novel* aveva mirato a individuare le più precoci tracce di una controrarrazione femminile, specie in rapporto alla rappresentazione della *new woman* intellettuale e protofemminista di fine Ottocento-inizio Novecento, che si situa oltre la classica distinzione vittoriana della donna come angelo del focolare o *femme fatale*. Particolarmente

interessante da questo punto di vista è la contaminazione fra trama accademica e *ghost story* in *The invader* di Margaret Louise Woods (1907), il cui titolo allude allo sdoppiamento della remissiva protagonista in una brillante studentessa dai tratti di una sua antenata: a suggerire, attraverso l'ibridazione dei generi, la scissione esistenziale che in questa fase storica segna il destino delle donne che aspirano a una carriera accademica. La difficoltà per i personaggi femminili di conciliare il proprio desiderio intellettuale con la soddisfazione degli aspetti affettivi della propria esistenza è un tema che attraversa però anche l'opera ben più tarda di Antonia S. Byatt, da *The Shadow of the Sun* (1964) al *The Fredrica Quartet* (1978-2002), passando per il celeberrimo *Possession* (1990). Il caso di Byatt, però, è paradigmatico anche per la forte ibridazione a cui attraverso il ricorso a procedimenti metaletterari del *romance* sottopone il *campus novel*, decostruendo, per così dire, dall'interno un genere che già nelle sue costanti tematiche e strutturali si presenta come particolarmente ibrido. Da questo punto di vista, i lavori della canadese Carol Shields e dell'inglese Zadie Smith – rispettivamente *Swann: A Mistery* (1987) e *On Beauty* (2005) – accentuano ulteriormente questa tendenza del romanzo universitario, innestando i meccanismi della *detective story*, del *pastiche* e della saga familiare sul *romance* metafinzionale.

Fra i meriti del volume, oltre all'esposizione sempre chiara e puntuale – solo con qualche punta di prolissità nel primo capitolo, forse residuo della tesi di dottorato a monte del volume –, si deve registrare innanzitutto l'ambizione teorica: Seligardi non ha timore di manovrare e ibridare categorie e punti di vista, che le provengono sia dalla teoria più classica che da quella più recente, in conformità a uno spirito pienamente comparatistico. Grazie alla combinazione dei concetti di immaginario e modo narrativo, dietro i quali si legge, per via indiretta, l'insegnamento di Remo Ceserani, la visione che Seligardi propone del genere letterario, non solo in ambito di romanzo universitario, è mossa e dinamica, in grado di restituire la qualità di *framework* della nozione: sia come bussola nella composizione che come orientamento della ricezione. Per questo, nonostante la validità delle analisi dei testi proposte nei capitoli successivi, si rimane con un certo rammarico che il corpus testuale effettivamente analizzato non sia poi così ampio, perché si sarebbe voluto vedere in atto con ancora più casi di studio l'orizzonte di genere predisposto nel primo capitolo. L'autrice consideri questo rilievo come un invito a continuare e ampliare la ricerca, anche con testi provenienti da altre tradizioni letterarie, inclusa quella italiana.

Mario Cianfoni

Francesco Stella
Testi letterari e analisi digitali
Roma
Carocci
2018
ISBN: 978-88-4309-012-9

Nel 1946, durante la redazione della sua tesi di laurea sul concetto di interiorità nell'opera di Tommaso d'Aquino, padre Roberto Busa ebbe un'intuizione che in un qualche modo fece di lui il pioniere, in Italia, dell'applicazione informatica agli studi umanistici. Il lavoro di Busa sull'*Index Thomisticus* continua a fare certamente scuola, se non per i metodi – mutati nel corso dei decenni di pari passo con le diverse acquisizioni tecnologiche –, almeno, e forse soprattutto, per una determinata *forma mentis*, secondo cui lo strumento informatico rimane – appunto – uno strumento e per questa ragione va trattato come tale: un mezzo, non un fine. Capire, inoltre, l'utilità del mezzo consente di evitare facili quanto banali stigmatizzazioni per ciò che riguarda l'utilizzo di un certo approccio e di una serie di metodologie, le quali, secondo non pochi, finirebbero per snaturare e automatizzare in maniera svilente il lavoro di ricerca letteraria.
Di questo e altri aspetti dà conto Francesco Stella nell'agile volume *Testi letterari e analisi digitali*, edito da Carocci nella collana «Bussole». Il testo di Stella si presenta come una ricognizione sintetica volta a fare il punto sulla situazione attuale delle *digital humanities*: l'intenzione dell'autore è quella di «offrire una guida pratica ad alcuni dei principali metodi e programmi letterari e filologici che si sono resi disponibili negli ultimi anni» (p. 7), e non «una introduzione alle cosiddette *digital humanities* o un saggio di riflessioni epistemologiche o sociologiche sui cambiamenti che l'uso del computer e la diffusione di internet hanno prodotto nelle nostre abitudini di lettura e in generale nel nostro approccio al patrimonio culturale e alla sua trasmissione» (p. 8). D'altra parte si può notare che nel corso del volume lo studioso riesce a fornire anche degli spunti puramente teorici: una scelta del genere ha senso perché è proprio grazie a queste piccole riflessioni che il lettore riesce a comprendere meglio le specificità tecniche di alcuni processi applicativi e – auspicabilmente – a nutrire una curiosità che lo porti ad approfondire il dibattito teorico intorno ai metodi delle *digital humanities*.
In più punti emerge, inoltre, una convinzione di primaria importanza: ciò che permette un uso intelligente e funzionale delle *digital humanities* è la consapevolezza da parte dello studioso (e dei fruitori della ricerca) che ci troviamo in un momento di cambiamento epistemologico. I mezzi della ricerca, perciò, così come quelli della comunicazione, trovano necessariamente nuovi sviluppi, ma questo non significa che lo statuto originario di un testo (e la ricerca che si fa intorno a quella testualità) possa perdere di valore. Un esempio di tale impostazione è fornito dalla sezione che l'autore dedica alla nuova concezione di testo: i nuovi orizzonti svelati dalle *digital humanities* comportano una ridefinizione del concetto tradizionale di testo, dal momento che lo strumento informatico ha bisogno di codifiche adatte affinché questo tipo di ricerca possa rivelarsi effettiva e funzionale. Stella, citando le parole e gli studi di Tito Orlandi, invita a ripensare il testo come a un dato multiplo e scomponibile, il quale ha, nello stesso tempo, bisogno di una riduzione a un linguaggio ulteriore, ovvero quello della codifica, «operazione mediante la quale si utilizzano determinati segni materiali […] per trasferire il contenuto di un messaggio dalla sua origine alla sua destinazione», ma anche l'operazione più evidente di un «modello dinamico che rappresenta il testo nella sua complessità» (p. 20).
Il vantaggio più immediato offerto dalle *digital humanities*, come dimostra ampiamente Stella, si riscontra nell'edizione dei testi, «sia nel senso puro e semplice di pubblicazioni di testi on line […], sia di edizioni di studio (s*cholarly editions*), corredate di apparati informativi, sia ancora di edizioni

critiche, cioè ricostruite sulla base della documentazione originale (nel caso di autori moderni) o delle copie manoscritte (nel caso di opere classiche o medievali)» (p. 29). A tal proposito sono casi esemplari le edizioni condotte da Kiernan sul *Beowulf* e da Orlandi sul *Corpus dei manoscritti copti letterari*: al di là dell'utilità dei risultati conseguiti, uno dei meriti maggiori di queste due edizioni è quello di aver posto delle basi metodologiche tuttora valide, tanto da venir considerate come delle edizioni normative. Il passaggio dal cartaceo al digitale permette dei vantaggi la cui utilità può essere constatata in maniera del tutto immediata: potenziale abolizione dei limiti tipografici (lunghezza di pagine, difficoltà di riproduzione di immagini, impossibilità di inserimento di suoni), possibilità di inserire maggiori dati documentari, utilizzo di materiale multimediale come elemento di maggiore completezza dell'edizione. Inoltre, il digitale rende fruibili tutti i materiali documentari utilizzati dallo studioso: in questo caso è più agevole effettuare delle verifiche sul lavoro svolto e consente ad altri studiosi di lavorare su materiali intermedi, instaurando così un dialogo trasversale e collaborativo tra diverse ricerche. Ma esistono, come segnala Stella, anche delle zone di problematicità, che però possono considerarsi minoritarie rispetto ai vantaggi che effettivamente offrono i metodi delle *digital humanities*. Gli svantaggi più comuni vertono soprattutto sulla sostenibilità del lavoro di edizione digitale, dal momento che avendo a disposizione possibilità pressoché illimitate, si corre il rischio di andare incontro a una inflazione documentaria: «l'assenza di limiti nella possibilità di accumulo di dati induce a cercare sempre nuovi materiali documentabili, bibliografici, analitici e quindi a considerare incompleta o insufficiente un'edizione che non presenti tutti i testimoni in riproduzione fotografica e trascrizione» (p. 35). Inoltre, se l'edizione è sul web, si deve necessariamente tener conto di costanti segnalazioni e correzioni, il che «porta a modificare continuamente l'edizione […] e questo la rende "liquida", potenzialmente instabile e difficilmente citabile» (p. 36).

Citando qui soltanto degli esempi di massima applicati alle ricostruzioni filologiche, i metodi delle *digital humanities* forniscono un ampio ventaglio di possibilità orientate a facilitare e a rendere potenzialmente più precise le canoniche fasi di *recensio*, *trascriptio* e *collatio*. A tal proposito sono stati sviluppati dei software che permettono di rintracciare, tramite l'infrarosso e l'ultravioletto, porzioni di testo non più leggibili ad occhio nudo, oppure di leggere e decifrare automaticamente grafie antiche o moderne non standardizzate dalla stampa (è il caso dell'OCR – Optical Character Recognition).

Passando sul versante della critica testuale, le *digital humanities* sono di notevole aiuto per quel che riguarda l'elaborazione di indici di frequenza e concordanze. Va da sé che, al di là della raccolta di dati, l'interpretazione da parte dello studioso è un momento di nodale importanza, senza la quale le informazioni fornite da un software rimarrebbero dei dati inerti. Nel sottolineare questo passaggio, Stella porta come esempio l'utilizzo che si può fare del programma *Lexicon* su *Senilità* e *La coscienza di Zeno* di Svevo: una volta inseriti i testi, il programma restituisce, tramite valori numerici, la ricorrenza e la percentuale di frequenza delle parole. Tramite l'analisi di questi dati lo studioso può ipotizzare e provare in maniera esaustiva qual è l'entità caratterizzante di alcune soluzioni stilistiche, sia all'interno del *corpus* di uno stesso autore, ma anche il rapporto che quei testi hanno con produzioni coeve e/o affini. Le analisi statistiche, inoltre, riescono a fornire dei contributi molto validi anche per quel che riguarda l'attribuzione di opere dubbie, come hanno dimostrato i casi di studio condotti su Shakespeare (in rapporto con Marlowe) e di Montale (sul *Diario postumo*).

Anche sul versante della critica letteraria le *digital humanities* offrono degli esempi funzionali (anche se ancora poco praticati rispetto agli altri metodi citati) che concorrono a dimostrare quanto il digitale si sia rivelato utile a cogliere alcuni aspetti interni di una determinata opera che mai erano stati messi in luce dai tradizionali metodi critici. A tal proposito si può considerare un esempio notevole il metodo del *distant reading*, messo a punto da Franco Moretti nell'ambito del progetto LitLab di Stanford. Uno degli sviluppi di questo approccio è dato dalla *network theory* e un esempio applicativo che fornisce risultati convincenti è quello condotto sull'*Amleto*: la *network theory* dimostra come all'interno del dramma esistano delle partizioni latenti, le quali trovano un punto di

convergenza sul personaggio di Amleto, ma riescono ad avere un senso strutturale e significativo anche al di là del protagonista, rivelando quelle che si potrebbero considerare le trame secondarie dell'opera o, a un livello ancor più profondo, la stratificazione delle fonti (inglesi, norvegesi e francesi) avute presenti da Shakespeare nell'ideazione della tragedia.
La parte conclusiva del volume è dedicata a una breve ricognizione sui centri di ricerca di maggior rilievo nell'ambito delle *digital humanities* operanti in Italia e all'Estero: una mappatura simile ha il vantaggio di fornire un'istantanea abbastanza orientativa che mette in luce come e quanto l'applicazione digitale sia in netto aumento, anche se spesso alcune difficoltà materiali (come ad esempio i diversi finanziamenti) rendono ancora poco omogeneo il panorama di riferimento.
La presenza di un *Glossario* conclusivo e di una bibliografia aggiornata permette al lettore di avere a disposizione un agile strumento di richiamo che, nelle definizioni sintetiche e nella puntualità degli studi di riferimento a cui si rimanda, ha il merito di inquadrare in maniera precisa i concetti e il lessico fondamentale della materia.

Fabrizia Vita

Dario Tomasello
Una via italiana ai Performance Studies
in
Richard Schechner
Introduzione ai Performance Studies
A cura di Dario Tomasello
Bologna
Cue Press
2018
pp. 500-517
ISBN: 978-88-99737-81-8

Se l'orizzonte dei *Performance Studies* (da ora in poi Ps) ammettesse la definizione di linee di studio nette, se la disciplina si presentasse cioè nella forma compatta cara alla cultura umanistica europea e in particolare italiana, senz'altro l'*Introduzione* di Schechner rappresenterebbe il suo catechismo imprescindibile. Pur proponendosi come tutt'altro che un catalogo dogmatico, il volume, reso adesso disponibile in traduzione italiana, può senz'altro essere salutato come testo ricapitolativo e fondamentale intorno alla materia magmatica che dispiega e divulga. Ma il manuale di Shechner è anche vademecum, opera in continuo divenire e radiografia dell'inarrestata evoluzione delle idee dell'autore: il testo è giunto alla terza edizione, quella tradotta in italiano per Cue Press, mentre l'autore lavora alla quarta.
Dario Tomasello è studioso di formazione italianistica attivo da oltre un decennio sul versante più avanzato della teatrologia italiana, quello che annovera tra gli altri Fabrizio Deriu (ispiratore, con Tomasello, della rivista *Mantichora. Italiana Journal of Performance Studies*) e che individua come interesse centrale l'apporto dei Ps. Gli studi solo di recente hanno definito nel panorama italiano l'orizzonte promettente che il saggio qui presentato, destinato a costituire la postfazione al volume tradotto dallo stesso Tomasello, contribuisce decisamente a demarcare.
Proprio alla ricostruzione del panorama italiano relativo ai Ps, Tomasello dedica il saggio su questo manuale ormai classico. Lo studioso, introducendo una carrellata esaustiva, individua tra gli anni '80 e '90, con la comparsa delle prime traduzioni italiane dello stesso Schechner e di Victor Turner, contemporanee all'arrivo di Grotowski a Pontedera, gli albori dell'interesse italiano per una disciplina che, priva di sviluppi immediati in Italia, ha però in parte sollecitato le riflessioni di Marco De Marinis e la fondazione della sua Nuova teatrologia, nonché, al di là delle apparenti distanze epistemologiche, il teatro sociale e le intuizioni provenienti dalla scuola di Sisto della Palma alla Cattolica di Milano. Secondo Tomasello, bisogna forse ascrivere alla collocazione liminare dei Ps tra teatro e antropologia e al loro difficile incasellamento nei programmi accademici il ritardo dello sviluppo della disciplina alle nostre latitudini. Tomasello sottolinea giustamente l'evidente accelerazione impressa alla scena italiana dall'attività scientifica e didattica, accanto agli studiosi già citati, di Fabrizio Fiaschini, Aleksandra Jovićević, Claudio Bernardi, Stefano De Matteis, Bernardino Palumbo, Fabio Mugnaini. Ricordando poi il convegno della COMPALIT, *Performance e performatività*, tenutosi a Messina nel 2010, l'autore fa riferimento alla organizzazione del cluster regionale degli *Archivi affettivi* e sottolinea come questi due eventi, realizzando una collaborazione tra artisti e studiosi, abbiano concretamente contribuito a sfatare uno dei più resistenti tabù accademici nostrani.
Per definire ulteriormente il panorama variegato di cui tratta, lo studioso riferisce delle compromissioni del campo dei Ps con la politica, sottolinea l'intreccio fecondo in Italia di studi di teatro e neuroscienze, analizza i concetti problematici di archivio e repertorio, sullo sfondo di un dibattito che muove dalle difficoltà relative al rigore storiografico imposto rigidamente in una

chiave di studio tradizionale, verso l'apertura degli studi all'analisi in chiave processuale indicata da De Marinis. Definendo l'opposizione tra *is* e *as performance* individuata da Schechner, cioè la differenza tra ciò che è propriamente *performace* e ciò che può essere studiato come tale, in quest'ultima apertura Tomasello individua il punto di maggiore resistenza degli studiosi italiani. L'autore auspica altresì non il congelamento del dibattito su posizioni opposte, ma il rinnovamento degli studi di teatro proprio alla luce degli stimoli e delle provocazioni offerti dai Ps.
Il saggio di Tomasello individua la peculiarità della declinazione italiana dei Ps nel rapporto con la lezione di Grotowski intorno al teatro senza spettacolo e al ritorno al rituale che proprio in Italia avrebbe trovato, in virtù della tradizionale opposizione nostrana alle «logiche ostensive dello spettacolo» (p.505). A questo punto, Tomasello cita opportunamente alcune affermazioni di Elonora Duse e di Eduardo De Filippo nelle quali i due grandi attori dichiarano la propria commossa esaltazione per la frequentazione spirituale, nella pratica attoriale, delle zone liminari tra vita e teatro. «La tradizione grand'attoriale italiana suggerisce che c'è teatro soprattutto laddove non ci sia spettacolo, laddove non ci sia spettatore» (p. 508). A partire da questa affermazione Tomasello indaga il rapporto dell'attore italiano, erede delle dinamiche sociali interne al microcosmo della Commedia dell'Arte, con la ristretta comunità costituita dalla propria compagnia, rapporto sul quale più volte si è dichiarato De Filippo, e individua in questo un possibile ulteriore punto di contatto con la vocazione politica della lezione di Schechner.
Nel terzo e ultimo paragrafo, nel quale si concentra il contribuito più originale dello studioso, Tomasello suggerisce in un recupero della ritualità che passi attraverso la grande tradizione italiana, in un certo senso stigmatizzata dall'esperienza grotowskiana e senz'altro stimolata dai suggerimenti di Schechner, la via italiana ai Ps. Un rito che non sia mera narrazione, ma richiamo dell'essenza, performance non-mediata, in una parola teatro, nella sua dimensione di opposizione a qualsiasi medium. Il rito è condizione trascendente per eccellenza. Tomasello si richiama esplicitamente alla sua dimensione verticale e con riferimento a Guénon afferma: «Si tratta di capire come il carattere rituale di certe azioni che costituiscono il nerbo, persino dell'attuale prospettiva dei Performance Studies, sia iscritto in una necessità dell'uomo di esprimere simbolicamente la propria appartenenza a una realtà di ordine superiore» (p.516).
Con felice intuizione conclude Tomasello: «Il rito (occorre ribadirlo?) è, in principio, un codice nella relazione tra umano e divino e in tal senso il problema dell'*inventio*, qualora se ne assuma la valenza etimologica, consiste nell'individuare nell'essere umano qualcosa di originario che non si è perduto del tutto, ma che vive nella parte più profonda di sé» (p. 516). Nell'attenzione puntata sulle pratiche e dunque indirettamente sul rituale, i Ps sembrano sollecitare persino una ricerca dell'Oltre, secondo quell'attitudine che li rende «sguardo eludibile e urgente» (p. 517).

Ugo Perolino

David Ward
Contemporary Italian Narrative and 1970s Terrorism
New York
Palgrave Macmillan
2017
ISBN: 978-3-319-46647-7

È opinione comune che sul terrorismo italiano non sono stati prodotti film e romanzi in grado di restituirne una visione generale; sono emerse, invece, e si sono cristallizzate nel corso degli ultimi decenni, memorie divise e scheggiate, immagini parziali e spesso in conflitto. Raccontare il terrorismo è, in primo luogo, una sfida ancora aperta: «The challenge that the terrorism of the 1970s mounts to representation – sottolinea David Ward nell'*Introduzione* alla sua ampia monografia sul tema – is occasioned by a number of factors, not least the unsettled and unsettling place that it occupies in Italian imaginary» (p. 2). *Contemporary Italian Narrative and 1970s Terrorism* è una ricognizione delle strategie narrative che gli scrittori contemporanei hanno adottato per misurarsi con la memoria degli anni di piombo (p. 26). Sebbene gli interessi dell'autore siano orientati verso una narrativa dell'impegno, Ward svolge una argomentata difesa dell'estetica postmoderna riportando l'attenzione su un libro, quello di Umberto Eco, che ne riassume agli occhi dei lettori italiani pregi e difetti. Il capitolo 2, intitolato *In Defense of Rose*, esamina il recente dibattito teorico basandosi prevalentemente su due testi che hanno avuto larga circolazione, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro* (Torino, Einaudi, 2009) di Wu Ming e *Ipermodernità. Dove va la narrativa italiana* (Bologna, Il Mulino, 2014) di Raffaele Donnarumma. Ai detrattori del postmoderno Ward obietta che proprio la dimensione ludica e finzionale del racconto garantisce un più preciso approccio alla natura simbolica delle rappresentazioni, contro ogni pretesa di tornare direttamente e volontaristicamente al cuore del reale.
Sulla scorta di una lunga tradizione di studi che risale a Hayden White i rapporti tra storia e narrazione sono stati codificati secondo specifiche modalità di costruzione del *plot*. La selezione di un intreccio, la scelta di un punto di vista, le caratteristiche sociologiche, generazionali o di genere dei personaggi, risultano dense di senso e intervengono a modificare la rappresentazione dei fatti. Il «family album novel», ad esempio, identifica un racconto basato sul conflitto generazionale padri-figli, in cui il fenomeno della violenza politica esplode attraverso la sintomatologia del malessere borghese. Su questa linea Gabriele Vitello (*L'album di famiglia. Gli anni di piombi nella narrativa italiana*, Massa, Transeuropa, 2014) suggerisce una sotterranea parentela dello schema fondato sul conflitto familiare con il modello narrativo della *soap opera*.
Di diversa natura la tessitura del «conspiracy novel» nel quale le responsabilità del disegno terroristico vengono attribuite a poteri occulti che lavorano nell'ombra. Nel suo *Italian Neofascism. The Strategy of Tension and the Politics of Nonreconciliation* (Oxford, Berghahn Books, 2007) Anna Cento Bull ricorda che, mentre l'implicazione dei neofascisti nelle stragi è stata confermata dalle inchieste della magistratura, la conquista di una verità storica e giudiziaria è ancora parziale. L'espressione «strategia della tensione» è stata utilizzata per la prima volta da un giornalista britannico, Leslie Finer, commentando la bomba di Piazza Fontana sull'*Observer* del 14 dicembre 1969, qualche giorno dopo la strage. L'obiettivo dei complotti che alimentano la paranoia delle *conspiracy theories* sembra essere quello di impedire l'ingresso del PCI di Berlinguer nella stanza dei bottoni. Un personaggio su cui si è molto scritto, e molto favoleggiato, è Steve Pieczenik. Esperto di antiterrorismo, negoziatore, psichiatra e uomo ombra di Cossiga nelle prime settimane del processo Moro, Pieczenik ha raccontato la sua verità in libri e interviste che hanno sollevato aspre polemiche, fino a rivendicare a sé l'ideazione del falso comunicato numero 7, quello del Lago della Duchessa. Il punto è che le teorie del complotto trovano nel caso Moro un buco nero che

inghiotte ogni scintilla di luce. Un film come *Piazza delle cinque lune* di Renzo Martinelli lo conferma, aggiungendo un motivo non secondario al fascino delle *spy stories*: la possibilità di servirsi di un codice consolidato, un esperanto internazionale cinematografico e narrativo, carico di citazioni, che da film come *I tre giorni del Condor* fino ai romanzi di Grisham appartiene ai generi e linguaggi globalizzati e di maggior successo della cultura di massa.
La narrativa della rivolta anti-borghese, ricorda David Ward, ha dato vita a una tradizione apprezzabile di storie e romanzi – *Storia di Sirio* (1984) di Ferdinando Camon, *Alonso e i visionari* (1996) di Anna Maria Ortese, *Tristano muore* (2004) di Antonio Tabucchi, *Anatomia della battaglia* (2005) di Giacomo Sartori, *Non c'è più tempo* (2008) di Sergio Givone. Una variante del conflitto padri/figli si ha nelle vicende che vedono come protagonisti due fratelli – *Il fasciocomunista* (2005) di Antonio Pennacchi (da cui il film *Mio fratello è figlio unico* di Daniele Luchetti) – o due sorelle, come nella *Guerra dei figli* (2009) di Lidia Ravera (ma anche il film della von Trotta conteneva questa situazione). Sulla scia delle osservazioni di Demetrio Paolin, Ward sottolinea i rischi impliciti in questo tipo di plot che porta in primo piano i rapporti umani e i traumi psicologici patiti dai terroristi, con il rischio però di spingere sullo sfondo gli effetti letali della violenza politica, i suoi metodi e i suoi obiettivi e le sue vittime (p. 79).
Con «album di famiglia» si intendeva indicare nelle parole di Rossana Rossanda, che ha utilizzato questa espressione in un articolo sul *Manifesto* del 20 marzo 1978, una analogia tra il linguaggio dei comunicati delle Brigate Rosse e quello dei militanti comunisti dei primi anni Cinquanta. Come accade, quella corrosiva intuizione veicolava altri significati e toccava qualche nervo scoperto: «The Red Brigades and the PCI – sottolinea Ward – elaborated two very different narratives of the Resistance. If for the Red Brigades, it was a potentially revolutionary moment in Italian history that could have led to a radically transformed post-fascist and post-war Italy; for the PCI the role played in the Resistance by its militants was proof positive that the party had acted in the interests of the nation and was not beholden to a foreign power» (p. 89).
Non è semplice selezionare titoli e autori nella galassia della *conspiracy theory* tanta è la diffusione e la capacità di ibridazione dei temi trattati. Ma nel mutare degli intrecci rimane costante l'elemento del «grande vecchio», una figura che manovra nell'ombra i fili della narrazione, «a kind of puppeteer» (p. 85) che si ritrova in racconti come quelli di Attilio Veraldi (*Il vomerese*, 1980), Diego Zandel (*Massacro per un presidente*, 1981), Francesco Mazzola *(I giorni del diluvio*, 1985). Una storia che evoca le ambiguità e zone grigie del «doppio Stato» è quella di Giancarlo De Cataldo, *Romanzo criminale*, sullo sfondo dei rapporti tra politica, servizi segreti ed esponenti della banda della Magliana. Ma pensare il terrorismo nei termini di una cospirazione in cui l'Italia è presa tra spire di poteri occulti e trame segrete, avverte l'autore, fornisce pochi elementi di comprensione delle cause specifiche, storiche, reali, del terrorismo italiano (p. 86). Di più: ne deriverebbe una protesta di innocenza del tutto fuorviante, un ribaltamento di prospettiva che rischia di trasformare i carnefici in vittime.
Alcuni studiosi particolarmente attenti alle narrazioni degli anni di piombo, tra cui Vitello, Donnarumma, Paolin e Simonetti, concordano nel considerare il terrorismo come una esperienza traumatica non ancora metabolizzata, coperta ancora dal velo di una «amnesia difensiva», secondo la definizione di Ruth Glynn. Alcuni paragrafi del libro di Ward, *A Challenge to Representation* (pp. 88 sgg.) e *Meeting the Challenge* (pp. 92 sgg.), muovono da questi presupposti per cogliere il movimento verso la chiarezza espositiva analitica e autoanalitica che informa, ad esempio, le pagine di Bruno Arpaia. Ne *Il passato davanti a noi* (2006) Arpaia fa i conti con la storia di una piccola comunità politica dove attecchiscono i germi della radicalizzazione violenta. Ma il lavoro della memoria è soprattutto orientato a ritrovare, nelle origini, anche il segno positivo di rivendicazioni, lotte per i diritti, momenti di solidarietà, sensibilità, culture e valori collettivi (femminismo, ecologia) che faticosamente trovano espressione in un ambiente ostile. Analogamente Luca Rastello in un importante romanzo sul movimento del settantasette (*Piove all'insù*, 2006) tenta di liberare il movimento studentesco da quelle interpretazioni rigide e fuorvianti che ne fanno la culla dell'estremismo. «Another misunderstanding on the part of the Communist party – sottolinea Ward

– was to see the student movement in antagonistic terms. Rastello includes in *Piove all'insù* a description of another real-life event, the day the well-known communist trade union leader Luciano Lama came to the University of Rome campus and was so hotly challenged by students that he was forced to flee a humiliating manner» (p. 105). Senza edulcorare il significato della violenza, che il movimento del '77 accolse come una modalità di espressione del conflitto, Rastello suggerisce che per comprendere gli anni Settanta, un decennio ricco di significati, di creatività diffusa, di battaglie ideali e di partecipazione politica, occorre andare oltre etichette riduttive come quella di «anni di piombo».
Il quarto capitolo del libro di Ward, *Stranger than Fact* (pp. 125 sgg.), ritorna sull'opinione che la riflessione sul terrorismo e quella sul postmoderno sono inconciliabili. Nel recente dibattito, influenzato da una marcata volontà di impegno e partecipazione da parte degli intellettuali, l'estetica ludica e finzionale del postmodernismo si è trasformata in un bersaglio polemico ideale. La confutazione di questo assioma è modellata su *L'affaire Moro* di Leonardo Sciascia, forse uno dei libri più influenti del secondo Novecento. Il sequestro Moro si rivela a Sciascia sotto la luce della letteratura: tutto l'impero dei fatti assomiglia a un meccanismo narrativo, una trama organizzata e portata a compimento secondo uno schema tragico-sacrificale. Ci troviamo a questo punto in un territorio contiguo a quello della *conspiracy theory*, avverte Ward, ma sarebbe sbagliato relegare Sciascia in questo contesto. La digressione sull'*Affaire Moro* consente però di riportare l'attenzione sulla potenza della parola letteraria come strumento di indagine capace di dare forma al vissuto e di strutturare il tempo della memoria. Le pagine che seguono sono altamente idiosincratiche, riflettono predilezioni e interessi dell'autore, che sceglie di guardare alle relazioni tra storia e narrazione attraverso tre nodi epistemici riferiti ad altrettanti scrittori italiani: *Loriano Macchiavelli: History as Fiction* (pp. 131 sgg.), *Simone Sarasso: The Possible of History* (pp. 143 sgg.) e *Giuseppe Genna: History as Dissolution* of Meaning (pp. 164 sgg.).
Il quinto capitolo si intitola *Speculative Fiction* (pp. 195 sgg.) e tratta un argomento piuttosto popolare tra i lettori di fantascienza, l'ucronia, che indica l'invenzione di un passato ipotetico e alternativo. Un celebre inventore di ucronie fu Philip K. Dick il cui romanzo *The Man in the High Castle* (dove si immagina che il territorio degli Stati Uniti sia stato diviso tra giapponesi e nazisti, vincitori della seconda guerra mondiale) è alla base di una fortunata serie televisiva statunitense. Alcuni narratori italiani – Mario Farneti, *Occidente* (2001); la trilogia ucronica di Enrico Brizzi – hanno analogamente sovvertito il corso degli eventi immaginando la sopravvivenza del regime fascista fino agli anni Settanta sulla falsariga di quello franchista in Spagna. Nelle fiction che rispondono alla domanda «*What if*», centrate su varianti controfattuali, la manipolazione della storia è funzionale al disegno di revocare in dubbio le rappresentazioni egemoniche. La fiction speculativa è per natura antagonista (p. 202), il suo obiettivo non consiste nella ricerca del vero (come nel caso della *conspiracy theory*) ma in un processo che libera il passato dal suo senso acquisito per ridurlo in uno stato di «meaninglessness» (p. 202), un nucleo di tempo puro anteriore ad ogni forma di codificazione narrativa.

Chiara Marasco

Alessandro Zaccuri
Come non letto
10 classici+1 che possono ancora cambiare il mondo
Milano
Ponte alle Grazie
2017
ISBN: 978-88-6833-722-3

Negli ultimi tempi sono aumentati in maniera esponenziale i testi che propongono canoni, elenchi, selezioni di opere letterarie: sembra quasi una moda quella di voler commentare e leggere i classici del passato anche se gli esiti non sono sempre esaltanti. Non è il caso di *Come non letto. 10 classici+1 che possono ancora cambiare il mondo* di Alessandro Zaccuri, un libro che ha in sé una convinzione profonda, quella in base alla quale la letteratura possa davvero incidere sulla realtà, migliorandola se è possibile. *Come non letto* per certi versi è un testo ibrido; non è un libro di critica letteraria, mancano quegli elementi (note e bibliografia) che probabilmente renderebbero ai più noiosa la lettura di un testo che invece nasce per essere fruibile a tutti, al grande pubblico, al lettore comune che si avvicina alla letteratura con leggerezza, passione, libertà. Il volume è corredato alla fine da un brevissimo elenco delle edizioni e delle traduzioni di cui l'autore si è servito. Come specifica nella nota, naturalmente ogni «lettore è libero di scegliere la versione che preferisce e, anzi, è invitato a farlo» (p. 193).
Non ci sono costrizioni in questo libro, ma forse neanche la libertà auspicata da altri scrittori. Alessandro Zaccuri non impone, non obbliga nessuno, invita, racconta, eppure il lettore è direttamente chiamato in causa, coinvolto in prima persona, forse anche interrogato sul proprio rapporto con la letteratura, soprattutto con i classici, quelli che Calvino definiva «quei libri di cui si sente dire di solito: "sto rileggendo…" e mai "Sto leggendo"… […] una piccola ipocrisia da parte di quanti si vergognano d'ammettere di non aver letto un libro famoso» (Italo Calvino, *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1995). Il titolo però allude anche al fatto che al centro della riflessione ci sono dei romanzi così noti che, anche se non sono stati veramente letti, sembra comunque di conoscerli e che, come spesso capita con la posta elettronica, rimangono inevasi o rimandati ad un altro momento.
C'è una fase nella vita in cui anche il più appassionato lettore smette di leggere, benché poi inevitabilmente, fatalmente ritorni a farlo, come accade a Zaccuri, che confessa di essere tornato al romanzo attraverso due letture: *La vita e le opinioni di Tristam Shandy, gentiluomo* di Laurence Sterne e l'*Ulisse* di Joyce. Si tratta di opere che avevano preso le convenzioni del romanzo per «spingerle oltre il limite accettato» (p. 185) spostando la letteratura più avanti: «la contestazione congiunta di Sterne e Joyce […] non chiudeva affatto la strada al romanzo. Ne apriva di nuove, piuttosto, in una contaminazione di generi e linguaggi». A inaugurare più recentemente nuove prospettive è un romanzo uscito in Italia nel 1982 (ma pubblicato in Francia nel 1978), *La vita istruzioni per l'uso* di Georges Perec. Da lì, dice Zaccuri, la «consapevolezza che il romanzo non era finito. Si poteva smontare e rimontare, senza per questo rinunciare a raccontare» (p. 185).
Come non letto ricostruisce una sorta di parabola del romanzo e, senza essere una storia del genere, ne racconta l'evoluzione partendo proprio dal principio, dal romanzo che ha dato il via a tutto. Le opere analizzate sono «disposte in ordine cronologico, perché così è andata: se Cervantes non avesse aperto la strada difficilmente gli altri avrebbero potuto scrivere quello che hanno scritto». Gli scrittori successivi sono perfettamente consapevoli dell'eredità irrinunciabile del *Don Chisciotte* a cui gli otto romanzi successivi presentati da Zaccuri spesso rendono omaggio.
Nel volume, il critico collega ogni romanzo ad una chiave di lettura, ad un'idea: *Don Chisciotte: il sogno; Robinson Crusoe: il mondo; Oliver Twist: la città; I Promessi Sposi: l'Italia; Il conte di*

Montecristo: la vendetta; Moby Dick: il mistero; I miserabili: la giustizia; Guerra e pace: la storia; L'idiota: la santità; Dracula: il male. La trama dei romanzi viene solo accennata, spesso è un pretesto per leggere invece una pagina di una storia vera che attraverso la scrittura è diventata una vera storia cristallizzata per sempre. Come non letto non è una storia del romanzo» e non «è un saggio per specialisti, né pretende di essere più scientifico di quello che è» (p. 17) e soprattutto non ha la presunzione di offrire un nuovo canone, semmai propone alcune strategie di lettura, rivelando i meccanismi che talvolta si celano nelle pagine dei grandi classici del passato.
Il decimo romanzo non è un classico nel vero senso del termine, ma rappresenta una svolta e merita di stare alla fine di questo percorso non solo per quello che racconta, ma per «come lo racconta. Dracula è, almeno in apparenza, un romanzo senza autore, un libro che si è scritto da solo» (p. 172). Non è così naturalmente, ma «l'autore ha rinunciato a uno dei maggiori privilegi che il secolo del romanzo gli avrebbe potuto accordare: Il "narratore onnisciente"». Bram Stoker segna una cesura nella figura del narratore: «Finge di svanire come autore e intanto dissemina gli indizi che serviranno a risolvere l'enigma. Rinuncia formalmente alla propria onniscienza per dare a noi, i lettori, l'illusione di essere diventati onniscienti al posto suo» (p. 174).
Ai dieci capitoli se ne aggiunge un ultimo sul romanzo che non ti aspetti, che apparentemente può spiazzare o meravigliare il lettore: *La vita istruzioni per l'uso: il destino* di George Perec. Il titolo di questo romanzo è diventato proverbiale e ha perso il suo senso originario, ma per Zaccuri il testo è soprattutto la dimostrazione che ancora «oggi un romanzo può cambiare il mondo» (p. 187).
«La letteratura non è il mondo, ma un modo di guardare al mondo»: questo Zaccuri dice di aver imparato da Perec. «L'idea è semplice e geniale: che cosa accadrebbe se i tetti delle case di una grande città venissero scoperchiati e i segreti degli abitanti portati alla luce?» (ivi). Il lettore attraversa una stanza alla volta scoprendone i segreti «senza avere mai una visione d'insieme» così come la letteratura che è «una comunità che si costruisce lentamente, nei secoli, con una tenacia che ogni lettore rafforza» (p. 190).
Come non letto è corredato da un'introduzione con funzione di cornice e destinata in qualche maniera a racchiudere il metodo e il doppio obiettivo di un progetto che nasce soprattutto per aiutare gli altri e per rovesciare la teoria attuale di chi sempre più spesso parla dell'inutilità della letteratura. Nell'introduzione Zaccuri inserisce il dodicesimo classico non dichiarato del libro, *L'isola del tesoro* di Stevenson che offre una chiave di lettura dell'intero volume e del rapporto necessario e irrinunciabile fra autore e lettore. Il lettore che ha in mente l'autore deve essere curioso come Jim nell'*Isola del tesoro,* che nell'undicesimo capitolo del romanzo diventa l'emblema del lettore ideale. Jim è su una nave in alto mare e a un certo punto si cala nel barile per prendere una mela che deve mangiare per una «necessità materiale, addirittura fisiologica»: mentre è nel barile Long John Silver, cuoco di bordo e «temibile pirata» (p. 5), organizza un ammutinamento. Jim ascolta per sbaglio il piano diabolico e scopre un segreto: «Ha potuto farlo perché per un momento il mondo, nella figura seducente e ambigua di Long John Siver, si è lasciato leggere» (p. 6).
È quello che accade al lettore che nonostante non possa intervenire nell'azione è coinvolto completamente nelle trame del romanzo e, tranne «rare eccezioni, nessuno fa caso alla nostra presenza e dopo un po' perfino lo scrittore si dimentica di noi […]. Sa che ci siamo eppure ci ignora» (p. 6). Probabilmente, ipotizza Zaccuri, anche Stevenson ha dimenticato che Jim si è nascosto nel barile e sta origliando: «Anche lui, il narratore, è troppo interessato a sapere che cosa ha in mente Long John Silver e per questo si perde nell'ascolto del suo personaggio». Jim si è nascosto e ha cominciato a leggere il mondo e da quel momento parte veramente il romanzo. Succede anche al lettore quando riesce ad aprire quella breccia, a percepire il segreto del libro che ha davanti, o almeno quando il narratore si distrae: «Sono distrazioni preziose queste. Si verificano almeno una volta in ogni capolavoro della letteratura e non bisogna lasciarsele scappare» (p. 6). Jim/lettore entra dunque «nell'immaginazione di un altro […], ma non smette di vivere nella realtà […]. Questo è il dispositivo tipico della lettura. Non l'evasione dalla quotidianità, ma la compresenza di due piani, l'immaginazione e la realtà, che tendono a convergere su un piano ulteriore che, di volta in volta, possiamo chiamare morale o sociale, civile o perfino politico» (p. 7).

Qualunque sia il contenuto o il messaggio veicolato da un testo, la lettura non può essere considerata una pura forma di intrattenimento: «Si legge, d'accordo, ma intanto c'è quella mela da prendere» e allora leggere può anche essere un modo per aiutare gli altri. Ecco perché *Come non letto* è anche «la storia di uno che, abituato a nascondersi nel barile delle mele, ha avuto il sospetto che fosse venuto il momento di uscire allo scoperto» (p. 7).
Dal 2015 questo modo di leggere le vicende del romanzo occidentale si è concretizzato in un progetto solidale: *"Come non letto"* che parte dalla lettura di un classico ad una comunità di lettori che ascolta e partecipa ad incontri pubblici portando un'offerta materiale da dare in beneficienza.
Il libro ha un modello di riferimento imprescindibile per la cultura del Novecento, *Mimesis* di Erich Auerbach da cui ha imparato, dice Zaccuri, una lezione essenziale: «non si è mai pronti per affrontare un capolavoro»; ecco perché *Come non letto* è anche «l'autobiografia di un lettore» (p. 17) che rischia di uscire dal barile per dimostrare che la letteratura davvero può ancora cambiare il mondo.

Antonella Grieco

Rita Zama
Pensare con le parole. Saggio su Alessandro Manzoni poeta e filosofo
Milano
Centro Nazionale Studi Manzoniani
2013
ISBN: 978-88-8792-458-9

Virtù della parola poetica come sua forza gnoseologica: a partire da questa concezione già manzoniana (tratta dal *Discorso sul romanzo storico*), Rita Zama elabora e applica un metodo di indagine sul testo che porti all'individuazione di un fondamentale circolo ermeneutico tra parola e pensiero.
Questo binomio di partenza articola l'argomentazione su due livelli, corrispondenti alle due parti in cui si divide il saggio: «la parola nel pensiero» e «il pensiero nella parola», chiasmo semantico o antimetabole in cui la ripetizione dei termini comporta differenze di significato. La prima occorrenza di «pensiero» riguarda la riflessione teorica di Manzoni sul linguaggio, riflessione di cui la «parola» è oggetto. La parola «rivelativa» (p. 55) di cui parla Prini, filo conduttore di tutto il saggio in esame, è qui indagata nella sua teorizzazione da parte di Manzoni stesso. Diviene forza in campo nella «fucina» letteraria (metafora rivitalizzata da Zama, p. 193), protagonista della seconda parte: qui la «parola» è proprio l'apparentemente ovvio strumento o bachtiniano «materiale» (*Estetica e romanzo*, Torino 2001, p. 41) del mestiere poetico, che poi mero strumento non è, poiché rivelativo, in accezione creativa, del «pensiero» inteso come conoscenza.
Proprio il circolo ermeneutico tra i due poli, o meglio, tra le due coppie di poli, finisce per unirne i termini: così, se la prima parte prende le mosse dalla tesi di una visione unitaria del Manzoni poeta e filosofo, la seconda conclude la serrata argomentazione con il ricondurre al pensiero filosofico delle *Osservazioni sulla morale cattolica* i rilievi semantici, le rispondenze strutturali, le figure dualistiche e le correzioni variantistiche di alcuni brani della produzione letteraria presi a campione. E anzi ribaltando i termini della questione, dal momento che delle *Osservazioni* si vanno a considerare i capitoli nuovi dell'edizione del 1855: è insomma la «ri-semantizzazione» della parola poetica (poetica come letteraria) che ha guidato il processo cognitivo di «ri-comprensione» (p. 155). Tra questi estremi, il tracciato argomentativo del saggio è di grande perspicuità.
La prima sezione ripartisce il pensiero specificatamente linguistico di Manzoni in considerazioni su lingua e linguaggio e considerazioni sulla parola. Per le prime, il *Sentir messa* richiama idee ebraiche della filosofia del linguaggio: a partire dall'immagine fondamentale del dialogo tra Dio e l'uomo, si hanno performatività e relazionalità della parola e suo indissolubile rapporto con la cosa. Ma soprattutto, proprio da questo peculiare modo di intendere la questione delle origini (divine), il trattato *Della lingua italiana* svilupperà pienamente la concezione della lingua come fatto «qual è», come individuazione storica (non in senso diacronico) e sociale di una realtà complessa. Si può dire che Felice Cimatti (*La tradizione italiana*, in *Filosofie del linguaggio. Storie, autori, concetti*, a cura di Felice Cimatti e Francesca Piazza, Roma 2016, pp. 163-182), seguendo Roberto Esposito nel delineare una tradizione italiana di filosofia del linguaggio tipicamente improntata a un intreccio di lingua e vita umana, potrebbe, accanto a Dante, Vico e Leopardi, ben inserire Manzoni, pur nel suo «paradigma biblico», di fatto adeguato a quello della realtà. Suggello di tale visione linguistica è l'approdo a quello che Maurizio Vitale chiama il «discorso pratico relativo alla lingua degli italiani» (p. 43).
Quanto alla riflessione specifica sulla parola, essa costituisce quello che altrove (*Alessandro Manzoni filosofo del linguaggio. Scritti e studi nel contesto europeo*, Roma 2018) Zama definisce un «ritorno a casa» da parte di Manzoni. Questo studio è scandagliato nei rapporti che la parola vi intesse con il pensiero, l'idea dell'essere, l'estensione della conoscenza, la *res*, la verità poetica e la

retorica. Se l'autrice si sofferma in maniera distributiva sui vari punti, in questa sede ci si può avvalere, a titolo emblematico, dei binomi parola-idea dell'essere e parola-retorica, nella convinzione che quest'ultimo includa anche le implicazioni della verità poetica e dell'estensione della conoscenza: ad esempio, i traslati come produttori di «nuove significazioni senza nuovi vocaboli» (*Della lingua italiana*, Quinta redazione) richiamano da vicino gli «accozzi inusitati di vocaboli usitati» (*Del romanzo storico*) citati da Zama proprio in merito al valore euristico della parola poetica e delle sue *callidae iuncturae* (pp. 76-77).
Riguardo al primo binomio, la «virtù *sui generis*» della parola, «con la quale move la nostra mente ad atti che senza questo mezzo essa non potrebbe produrre» (lettera a Rosmini del 31 luglio 1831), spiega la non-derivabilità dell'idea dell'essere (da Rosmini giustificata in termini suo malgrado ontologici di innatismo e indeterminatezza) riconducendo anch'essa alla parola. Interessantissima l'associazione *ante litteram* che Zama (p. 56) fa a questo punto con il pensiero di Heidegger (linguaggio come «dimora dell'essere») e Gadamer (non per la parola che «scompare» in ciò che essa dice ma almeno per il suo contrario: ciò che viene a dirsi «solo nella parola riceve la propria sostanziale determinatezza»), cui si potrebbe aggiungere quanto intuisce Wittgenstein nel criticare la forma logica di una proposizione: essa è rappresentabile solo a patto di riscrivere la proposizione stessa, come «una bocca sorridente sorride soltanto in un volto umano» (*Ricerche filosofiche*, Torino 1999, p. 201).
La dimensione retorica, da parte sua, è notevole nel creare rimandi impliciti ai vari aspetti presi in esame nel saggio: intanto al rapporto parola-pensiero in sé e per sé, come si è detto, ma anche alla ricomposizione di un'antropologia integrale data dalla visione unitaria di letteratura e filosofia nell'attività manzoniana. Non è una restituzione all'uomo della sua pienezza costitutiva l'operazione aristotelica di compenetrazione reciproca tra *logos* e *pathos* (p. 30)? Un rimando diretto si ha poi tra la retorica e la seconda parte del saggio, quella dell'indagine sui testi.
In questo sta l'originalità del pensiero dell'autrice: giunta a una conclusione sulla concezione poetica manzoniana di una parola rivelativa, ponendo su questa base l'idea secondo cui Manzoni sia arrivato a una tale teoria dalla pratica letteraria in cui non solo lui ha agito sulla parola, ma la parola ha agito su di lui, Zama si chiede: «è possibile ipotizzare un'indagine degli scritti letterari proprio come fonti di "estensione di cognizione"?» (pp. 91-92). Domanda propositiva che, oltre a verificare l'apporto gnoseologico della scrittura letteraria in Manzoni e la sua profonda consapevolezza di questo processo, è tesa a instaurare un metodo di analisi sul testo da seguire sulla scorta manzoniana, in una complementarietà di lavoro del critico e lavoro del letterato che sembra essere l'altra faccia dell'erma sostenuta da Barthes in *Critica e verità* (Torino 1985, p. 18).
Il capitolo II funge da cerniera tra le due parti del saggio, in quanto presenta rilievi della riflessione linguistica dentro l'opera letteraria, divenendo in questo modo, per il pervasivo gioco di riflessi di cui parla a più riprese Ezio Raimondi, riflessione metalinguistica, inficiante ironicamente la scrittura stessa.
I capitoli successivi presentano una rassegna di personaggi manzoniani investiti di un «processo [retorico-semantico] di responsabilizzazione» (p. 237), ricostruibile a sua volta con gli strumenti dell'analisi retorico-semantica. Come funziona questo lavoro sulle parole? A titolo d'esempio, il capitolo V sulle due redazioni della *Storia della Colonna infame* mette bene in luce il «ruolo gnoseologico svolto dalla trasposizione letteraria del processo al cavaliere spagnolo [Padilla], all'interno della prima stesura» (p. 179) proprio attraverso i rilievi lessicali e le riflessioni strutturali. È solo in corso d'opera, conclude Zama, che Manzoni si rende conto della centralità dei concetti (e relativi campi semantici) di passione e volontà, staccandosi così definitivamente dall'impostazione argomentativa di Pietro Verri. E tale conclusione deriva all'autrice da un confronto variantistico tra una delle pagine finali dell'*Appendice storica* e la sua riformulazione nell'Introduzione della *Colonna infame*, da cui emergono considerazioni retorico-gnoseologiche come la seguente: se già nell'*Appendice* l'ignoranza «non è una scusa, ma una colpa», ed è già di carattere morale, un'ignoranza «che l'uomo assume e perde a sua voglia», notevole è la scomparsa, nella redazione definitiva, dell'anafora del termine «ignoranza» (ideologicamente marcato) e la sua

ridefinizione condensata e incisiva in un'allusione evangelica che, nell'*amplificatio* argomentativa di ricerca della causa, fonda il suo potere espressivo (e persuasivo) nella figura del polittoto: «se non *seppero* quello che facevano, fu per non volerlo *sapere*».
Retorico è infine il carattere giudiziario dell'opera, di un «processo al processo» (Ezio Raimondi, *La ferita del passato*, in Id. *Letteratura e identità nazionale*, Milano 2000, p. 100) che non si limita alla sola storia dei presunti untori. Uno dei motivi della conclusione del saggio di Zama è proprio il ritorno al tema della giustizia, che nelle *Osservazioni sulla morale cattolica* del '55 si pone a fondamento logico dell'obbligazione morale. Il metodo di analisi sul testo sviluppato dall'autrice si intreccia indissolubilmente a questa visione competente e unitaria dell'intera opera di Manzoni: le rispondenze strutturali agenti in tutto l'arco temporale, in tutta la varietà di generi e in tutto l'«eterno lavoro» di riscrittura della sua produzione, aprono una prospettiva a spirale di semiosi illimitata dello studio di un uomo sull'uomo.

Marta De Gennaro

Nicola Zamperini
Manuale di disobbedienza digitale
Roma
Castelvecchi
2018
ISBN: 978-88-3282-229-8

Il 5 dicembre 2017 il robot AlphaZero ha vinto ripetutamente (totalizzando ventotto vittorie, settantadue stalli e nessuna sconfitta) contro Stockfish, il (fino a quel momento) migliore giocatore automatico di scacchi – più precisamente, il Top Chess Engine Championship del 2016. AlphaZero è un algoritmo di deep-learning, come ci spiegano i suoi creatori (David Silver *et al.*, *Mastering Chess and Shogi by Self-Play with a General Reinforcement Learning Algorithm*, 2017; David Silver *et al.*, *A general reinforcement learning algorithm that masters chess, shogi, and Go through self-play*, «Science», New York, 362/6419, pp. 1140-1144): invece di valutare tutte le possibilità del tavolo per decidere la mossa migliore, come fino al 2017 avevano fatto tutti i suoi ptrdecessori, il robot parte da una *tabula rasa*, su cui vengono inserite solo le regole fondamentali degli scacchi (ma esperimenti sono stati fatti anche con gli scacchi giapponesi e il gioco del go), dato che AlphaZero si auto-insegna la strategia di gioco affrontando innumerevoli partite contro sé stesso. Ci sono volute solo ventiquattro ore, dicono i dati, perché il robot fosse in grado di giocare a un livello «sovrumano» e superasse ogni giocatore mai esistito, umano o computerizzato. Il 26 dicembre 2018, Steven Strogatz racconta sul «New York Times» che la caratteristica fondamentale di AlphaZero è la capacità di proporre un gioco «umano», finanche «romantico», che gli permette di pensare «in modo non più veloce, ma più brillante» rispetto agli altri programmi, e si rammarica soltanto del fatto che il robot non possa condividere le logiche del proprio ragionamento con noi (Steven Strogatz, *One Giant Step for a Chess-Playng Machine*, «New York Times», 26 dicembre 2018).
I creatori di AlphaZero sono ricercatori presso DeepMind, azienda gestita da Alphabet Inc., a sua volta società madre di Google. Anche Google usa degli algoritmi di apprendimento, che si nutrono delle informazioni fornite dagli utenti, le quali vanno a formare i cosiddetti Big Data, vale a dire enormi quantità di dati all'interno dei quali vengono identificati dei *trend* in grado di spiegare «come agiremo di qui a poco» (p. 9). Come AlphaZero diventa un giocatore migliore dopo ogni partita giocata contro sé stesso, Google (ma anche le altre «techno-corporation», come vedremo più avanti) crea un profilo sempre più preciso di ogni suo utente ogni volta che tale utente fa uso di un suo servizio (dal motore di ricerca, alle mappe, all'indirizzo email).
Il modo in cui techno-corporation come Google, Facebook, Amazon, Airbnb e «altre decine di piattaforme che utilizziamo sempre» (p. 6) raccolgono e usano i nostri dati è un tema centrale nel *Manuale* di Nicola Zamperini, ma più centrale ancora è la riflessione sul bassissimo livello di consapevolezza che l'utente medio ha di questo processo. D'altronde, quasi nessuno di noi si pone delle domande quando, digitando «Mario Rossi» nella barra di ricerca di Facebook, il social-network ci propone come prima opzione il nostro compagno del liceo nonostante gli innumerevoli omonimi, oppure quando i campi di un modulo online si riempiono automaticamente con il nostro indirizzo e addirittura il numero della nostra carta di credito. Non solo non ci poniamo delle domande, ma lo troviamo anzi estremamente utile. Zamperini paragona l'utente medio ad Antonio, il mercante di Venezia shakespeariano, il quale, affascinato dall'apparente generosità dell'usuraio Shylock, perde di vista il prezzo che gli si chiede di pagare in cambio. «Se ogni minima cessione di sovranità sulle nostre emozioni, presa singolarmente, è una faccenda minuscola, quando le sommiamo, quando uniamo disegni e puntini, l'affresco che si compone è inquietante» (p. 218). Ancora più inquietante è il fatto che i Big Data trovino correlazioni, creino la nostra «esatta

profilazione» (p. 100), prevedano cosa faremo come individui e come collettività, ma senza essere in grado di spiegarcene logicamente il perché. Mentre Strongatz riflette sul fatto che non ci è dato sapere quali complessi ragionamenti porti avanti AlphaZero per non perdere mai una partita, la catena di supermercati Walmart grazie ai Big Data viene a sapere che prima di un uragano i clienti acquistano torce e merendine; non si spiega il perché delle merendine, ma nel dubbio le posiziona accanto alla cassa (p. 9).
Il volume di Zamperini è una chiamata alla presa di coscienza *in primis* riguardo al fatto che in queste transazioni quotidiane con le techno-corporation noi da una parte riceviamo servizi, ma dall'altra siamo anche la «materia prima» (p. 39), e che ci distinguiamo dal mercante di Venezia solo in quanto il prezzo che ci viene chiesto non è una libbra della nostra carne, ma della nostra personalità, della nostra essenza, e in quanto non lo paghiamo una volta sola, ma molteplici volte al giorno. La grande preoccupazione che l'autore esprime è che, cedendo una libbra di «anima» alla volta, rischiamo di perdere «la capacità di esprimerci, di dire i sentimenti, di manifestarli in modo normale o sublime» (p. 13).
Abbiamo fra le mani in primo luogo un *Manuale* di umanità, intriso, in quanto tale, di cultura umanistica ad ampio raggio. Ce ne accorgiamo prima ancora dell'introduzione, da un'epigrafe che riporta le parole di George Simenon sul valore dell'«uomo nella sua essenza originaria», e ne abbiamo conferma ogni volta che, sfogliando le pagine, incontriamo decine di citazioni da Proust, da Borges, da Melville, da Mallarmé, e da tanti altri. Non a caso Zamperini stesso fa riferimento al dibattito su una presunta era di «umanesimo digitale» (p. 19), invitando il lettore al recupero, in primo luogo, del concetto di umanesimo in sé. Se si parla di comunicazione digitale, è imprescindibile riconoscere che comunicare è un atto essenzialmente umano e che come tale va analizzato. Da umanista, l'autore invita innanzitutto a conoscere l'oggetto in discussione, e apre il volume con un panorama storico sulla nascita e l'ascesa delle techno-corporation, in modo da fornire al lettore gli strumenti necessari all'analisi e alla riflessione. Nell'era in cui viviamo non è possibile non usare affatto strumenti come Google, Amazon o Facebook, ma è fondamentale imparare ad abitare con giudizio questi veri e propri «luoghi» digitali (p. 21). La digressione storica è in chiave narrativa, con una scrittura piacevole e perfettamente fruibile per i non esperti; ci parla della nascita dei colossi di internet a partire dagli anni Settanta, del loro rapporto con l'ambiente universitario, della loro affermazione come quasi-nazioni, con sede in California. Il racconto procede con naturalezza, tanto che il lettore si trova a imparare senza accorgersene nozioni su, fra gli altri argomenti, il festival del Burning Man, i reCaptcha, il caso Kodak, il Deep Web, o l'EdgeRank di Facebook. A proposito di Facebook, Zamperini ci fa notare come la piattaforma di Mark Zuckerberg, analogamente agli altri social media, si basi sempre più su un insieme di impostazioni predefinite, lasciando sempre meno libertà agli utenti, i quali sono ben contenti di muoversi all'interno di questi «giardini protetti» (p. 110) perché, come spiega un'autorità nel campo dell'«Usabilità» (o «Esperienza Utente») come Steve Krug, gli abitanti di internet vogliono dover pensare il minimo indispensabile (Steve Krug, *Don't make me think, revisited : A common sense approach to Web usability*, Berkeley, New Riders, 2014).
La seconda parte del *Manuale di disobbedienza digitale* si intitola *Ciò che stiamo perdendo* e si articola in nove capitoli: *La nascita*, *Amore*, *Amicizia*, *Gli addii*, *Il diario*, *La memoria*, *Lo sguardo*, *Distrazione*, *Morte*. In ognuno di questi capitoli troviamo una piccola narrazione, la storia di una persona ipotetica che si rende conto, appunto, di aver perso un pezzo della propria umanità a causa dell'uso sbagliato di qualche strumento digitale (e non, è importante sottolineare, dell'esistenza in sé di tale strumento). Da ogni episodio l'autore prende spunto per riflessioni di respiro più ampio, durante le quali quasi passano quasi sotto traccia i momenti più nozionistici, data la naturalezza con la quale si inseriscono all'interno della narrazione. Così, con disinvoltura si incontrano vari temi, dai più generici – come le differenze generazionali nell'uso dei social media, i profili fake, il fenomeno del «nexting», il processo di obsolescenza dei supporti digitali – ai più specifici – come il Quantified self, il Right to be forgotten, il Google Ranking, o ancora le funzioni del contatto erede, delle reazioni e dell'«Accadde oggi» su Facebook.

Il punto focale di questa seconda sezione sono la memoria e l'oblio, ma non l'una in contrapposizione all'altro; al contrario, più volte Zamperini sottolinea l'assoluta importanza dell'una e dell'altro come caratteristiche essenziali dell'essere umano. Al lettore distratto che potrebbe non aver notato come anche gran parte degli altri capitoli converga verso la memoria e l'oblio (per fornire un esempio, nei capitoli *Gli addii* e *Il diario* si parla di come i social media condannino alla memoria obbligata), viene in aiuto l'autore stesso a indicare la strada verso il nodo centrale, quando, a proposito del capitolo *La memoria*, scrive: «Una delle ragioni per cui ho deciso di scrivere questo libro è proprio per poter scrivere questo capitolo» (p. 170). Zamperini guarda con timore al rischio di perdita di memoria («Giochicchiare con i ricordi significa giochicchiare da apprendisti stregoni della memoria individuale e collettiva, e soprattutto assistere a una progressiva amnesia collettiva», p. 177), ma anche a quello di perdita di oblio, o meglio di abitudine all'oblio, perché a forza di esternalizzare le funzioni di memoria non consideriamo più come un'opzione quella di dimenticare, di distrarci, per poi concentrarci e ripescare un ricordo, tutti processi essenziali della nostra «umanità». «Se ci fosse stato Facebook, se il giovane Marcel si fosse ritrovato davanti un riquadro con cui l'algoritmo gli mostrava la tazza da tè e il vassoio con le madeleine», scrive riferendosi a *Alla ricerca del tempo perduto*, «oppure una fotografia dei campanili di Martinville, o un video di YouTube con la sonata di Vinteuil, oggi non avremmo letto il suo romanzo».

Nell'ultima parte del volume si trova l'invito finale alla «disobbedienza digitale». La disobbedienza, o meglio l'imprevedibilità, viene presentata come caratteristica fondamentalmente umana e incomprensibile a un computer. Zamperini propone di sfruttarla a nostro vantaggio per confondere gli algoritmi di apprendimento: incita alla «diserzione», a inserire di proposito l'errore, e suggerisce di «praticare gesti di follia a casaccio, momenti di imprevedibilità digitale e inversioni di rotta non programmate» (p. 20). L'algoritmo di apprendimento di AlphaZero funziona alla perfezione, permettendogli di diventare il migliore giocatore al mondo in sole ventiquattro ore, anche perché il robot gioca contro sé stesso, vale a dire contro un programma che propone per sua natura sempre ragionamenti ragionevoli. Cosa succederebbe se si confrontasse con un essere irragionevole, con una persona che di proposito muovesse i pezzi sulla scacchiera in modo insensato, o addirittura si alzasse, ribaltasse il tavolo e se ne andasse? Certo, tale persona non starebbe rispettando le regole del gioco, ma se l'obiettivo fosse quello di ostacolare (o perlomeno rallentare) il processo di apprendimento di AlphaZero, è innegabile che verrebbe raggiunto.

Il *Manuale di disobbedienza digitale* si conclude con un vero e proprio «ennalogo», cento regole (che l'autore ritiene orientative) per trasgredire. Tali regole sono esposte con un tono leggero e privo di paternalismi, tanto da non suonare come insegnamenti ma, di nuovo, come un'esortazione, una specie di «O frati» moderno: Ulisse invita nuovamente i propri compagni a disobbedire alle regole prestabilite, per navigare ora non oltre le colonne d'Ercole ma nel web, in un «volo», stavolta, consapevolmente e intenzionalmente «folle».

INDICE COMPLETO DEI SAGGI E DELLE RECENSIONI

All'attenzione: *La lezione di Mazzacurati* V

Presentazione di Giuseppe LO CASTRO VII
Locandina della giornata napoletana dedicata a Mazzacurati (13 maggio 2016) X
Giulio FERRONI, Giancarlo: storia e critica letteraria come stile 1
Amedeo QUONDAM, Trent'anni dopo 8
Marco SANTAGATA, Ripensando a Giancarlo Mazzacurati (1936-1995) 18
Matteo PALUMBO, Mazzacurati e la genesi delle idee sul romanzo 24
Antonio SACCONE, «Quando il testo si spoglia e si riveste».
Giancarlo Mazzacurati commentatore di classici della narrativa italiana 30
Gianni MAFFEI, Il Nievo di Mazzacurati 40
Giancarlo MAZZACURATI, *Quando il testo si spoglia e si riveste.*
Funzioni e stagioni del commento 49
Giancarlo MAZZACURATI, *L'ultima lezione napoletana.*
«Una tensione insolitamente retorica», con una premessa
di Claudio GIGANTE e una postilla Francesco Paolo DE CRISTOFARO 59

SAGGI E RASSEGNE

Gualberto Alvino, La lingua di Consolo 71
Viola Bianchi, Un centro di ricerca filologica 95
Stefano Curreli, «I racconti di Dracula», una collana italiana dell'orrore 105
Christian D'Agata, La password di Abulafia 131
Domenico Fadda, La presenza di Dante nella prima poesia dannunziana 139
Marina Paino, Calvino, Cosimo e l'«altra vegetazione» 151
Elena Porciani, Per una periodizzazione aggiornata 167
Silvana Tamiozzo Goldmann, Un cerimoniale della sconfessione 178
Jean-Charles Vegliante, Modesta proposta per una rilettura de *L'infinito* 189
Eliana Vitale, Dalla fonte alla foce del tempo 196

RECENSIONI

AA.VV., A vent'anni dal Nobel 212
AA.VV., C'è un lettore in questo testo? 214
AA. VV., Con testo a fronte 217
AA.VV., Dizionario biblico 219
AA.VV., Echoing voices 222
AA.VV., Giorgio Bassani scrittore europeo 225
AA.VV., Guida ai narratori italiani del fantastico 227
AA.VV., Il vulcano che pensa 229
AA.VV., Ketty La Rocca 231
AA.VV., Leopardi 234
AA.VV., Sandro Penna 236
AA.VV., Un estratto di vita 240
AA.VV., Una macchina per pensare 242
Alessandri, La montagna nella letteratura italiana 245
Amaduri, L'officina de i Viceré 248
Amigoni, L'ombra della scrittura 251

Antonini, Il teatro era allora il suo sospiro I 253
Antonini, Il teatro era allora il suo sospiro II 255
Belli, I sonetti 257
Benussi, Confini. L'altra Italia 264
Bertelli, Viaggio al termine 266
Carmello, La poesia di Elsa Morante 268
Carmina, A noi due 270
Cianfoni, La divina onda della solitudine 272
D'Annunzio e De Carolis, L'infinito della melodia 273
De Rogatis, Elena Ferrante. Parole chiave 275
Di Biase, The Diary of Elio Schmitz 278
Episcopo, Macchine d'espressione 280
Fallacara, Il frutto del tempo I 282
Fallacara, Il frutto del tempo II 285
Fiore, Preoccupied spaces 287
Greganti, Slasher 289
Lanzetti, L'atlante dell'immaginario 291
Luzi, Teatro 293
Malini, La grande guerra di Italo Svevo 296
Mittel, Complex tv 298
Montagnani, De Lorenzo, Come lavorava D'Annunzio 300
Moretti, Il borghese 302
Muzzioli, Mario Lunetta 304
Neri, I silenziosi circuiti del ricordo 306
Palazzolo, Nascondimento 309
Papini, La terra promessa 311
Pellecchia, D'Annunzio musicus 316
Perrone, Il camminare lungo di Elio Vittorini 318
Petrignani, La corsara 320
Piazza, Lo spazio mediale 322
Piga Bruni, Romanzo e serie tv 324
Raffaelli, La comparseria 326
Romeo, Riscrivere la nazione 328
Ruggeri, Poesie 330
Sanguinetti, Filippini, Cosa capita nel mondo 332
Scarfone, Goliarda Sapienza 334
Sciascia e Laterza, L'invenzione di Regalpetra 336
Seligardi, Finzioni accademiche 338
Stella, Testi letterari e analisi digitali 340
Tomasello, Una vita italiana 343
Ward, Contemporary italian narrative and 1970s terrorism 345
Zaccuri, Come non letto 348
Zama, Pensare con le parole 351
Zamperini, Manuale di disobbedienza digitale 354

Indice completo dei saggi e delle recensioni 357

copyright
© 2018 - Vecchiarelli Editore - Manziana

VECCHIARELLI EDITORE