

oblio

13

Oblío

Osservatorio Bibliografico della Letteratura
Italiana Otto-novecentesca

Anno IV, numero 13

Primavera 2014

OBLIO – Periodico trimestrale on-line – Anno IV, n. 13 – Primavera 2014

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

ISSN: 2039-7917

Pubblicato con il contributo e sotto gli auspici della

MOD

Società italiana per lo studio della modernità letteraria

Direttore: Nicola MEROLA

Direttore responsabile: Giulio MARCONE

Redazione: Laura ADRIANI, Saverio VECCHIARELLI

Amministratore: Saverio VECCHIARELLI

Realizzazione Editoriale: Vecchiarelli Editore S.r.l.

Comitato dei referenti scientifici:

Silvia ACOCELLA, Gualberto ALVINO, Giuliana BENVENUTI, Giuseppe BONIFACINO, Giovanna CALTAGIRONE, Luca CLERICI, Simona COSTA, Bianca Maria DA RIF, Giorgio DELIA, Ilaria DE SETA, Marco DONDERO, Lucio FELICI, Rosalba GALVAGNO, Antonio Lucio GIANNONE, Pasquale GUARAGNELLA, Giuseppe LANGELLA, Monica LANZILLOTTA, Giuseppe LO CASTRO, Giuseppe LUPO, Giovanni MAFFEI, Marco MANOTTA, Clelia MARTIGNONI, Aldo Maria MORACE, Massimo ONOFRI, Antonello PERLI, Ugo PEROLINO, Piero PIERI, Elena PORCIANI, Giancarlo QUIRICONI, Michela SACCO MESSINEO, Mario SECHI, Salvatore Claudio SGROI, Teresa SPIGNOLI, Dario TOMASELLO, Massimiliano TORTORA, Marianna VILLA, Patrizia ZAMBON

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 IV, 13

Federica ADRIANO
Gualberto ALVINO
Elisa ATTANASIO
Giuseppe Domenico BASILE
Mauro BIGNAMINI
Ambra CARTA
Silvia CAVALLI
Francesca CORRIAS
Giulia CORSALINI
Luca DAINO
Teresa D'ANIELLO
Lucia DELL'AIA
Antonio DEMONTIS
Sandro DE NOBILE
Angela DI FAZIO
Giovanni DI MALTA
Alberta FASANO
Andrea GALLO
Riccardo GASPERINA GERONI
Gloria Maria GHIONI
Andrea GIALLORETO
Caterina Francesca GIORDANO
Simone GIORGINO
Matteo GRASSANO
Priscilla LUZZI
Federica MALARA
Ilaria MARIANO
Toni MARINO
Daniela MARREDDA
Tommaso MEOZZI
Filippo MILANI

Ilaria MUOIO
Bruno NACCI
Mauro NOVELLI
Maria Teresa PANO
Riccardo PATERLINI
Ugo PEROLINO
Chiara PIETRUCCHI
Gavino PIGA
Elena PISUTTU
Elena PORCIANI
Novella PRIMO
Ilaria PUGGIONI
Francesca RIVA
Marco RUSTIONI
Davide SAVIO
Chiara SELLERI
Salvatore Claudio SGROI
Fabrizio SINISI
Dario STAZZONE
Giada STIGLIANO
Barbara STURMAR
Gabriele TANDA
Tiziano TORACCA
Massimiliano TORTORA
Monica VENTURINI
Marianna VILLA
Saverio VITA
Patrizia ZAMBON
Monica ZANARDO
Annarita ZAZZARETTA

Nella sezione Saggi e rassegne compaiono scritti di Giuseppe Domenico BASILE, Giorgio DELIA, Giovanni DI MALTA, Jacopo GALAVOTTI, Lisa GASPAROTTO, Monica LANZILLOTTA, Ugo PEROLINO, Gavino PIGA, Susanna SITZIA

INDICE

<i>Editoriale</i>	2
<i>Saggi e rassegne</i>	4
<i>Recensioni</i>	102
<i>Indice completo dei Saggi e delle Recensioni</i>	276

Da tempo ormai progetto modifiche al nostro «Oblio». Di quella più importante, che trasformerebbe la rivista, se non proprio in un *Aleph* borgesiano, in una mappa percorribile e in un punto di libero accesso agli studi di Letteratura italiana contemporanea, l'esigenza è sentita, ma non ci sono ancora le condizioni. Fino a prova contraria. Proviamo intanto a integrare e correggere in una maniera meno ambiziosa il servizio che stiamo rendendo alla comunità degli studiosi.

Cominciando dall'esistente, e proprio dalle recensioni, che costituiscono il contributo non solo quantitativamente più rilevante da noi fornito, annuncio che d'ora in poi sarà possibile pubblicare più interventi sullo stesso libro e che quindi le prenotazioni non serviranno più a stabilire precedenze e a evitare doppioni, ma solo a permetterci di anticipare la consistenza e la fisionomia della rivista in lavorazione. Quando ho rappresentato questa eventualità, le reazioni sono state molto favorevoli, al punto che ho dovuto spiegare tutto insieme perché prima i doppioni venissero scansati e perché ora siano ammessi. L'idea iniziale era che fosse più utile esplorare il campo nella sua ampiezza, come non aveva fatto nessuno; il ripensamento è che, senza rinunciare al largo spettro della ricognizione, bisogna anche prendere atto e offrire un corrispettivo dei diversi flussi di interesse che si orientano verso le pubblicazioni scientifiche, consentendo la discussione e lasciando emergere nodi cruciali altrimenti invisibili. Resto convinto che sbagliasse Maria Corti, quando, tanti anni fa, si preoccupava di stabilire che cosa fosse una vera *querelle*, e ho considerato sempre troppo astratta e quasi prescrittiva la difesa del «conflitto delle interpretazioni» da parte di Romano Luperini. Rispetto però alla *Solitudine dei numeri primi*, il titolo di Paolo Giordano nato proverbiale, trovo più disperante quella delle parallele, alla quale e a non incontrarsi mai si è rassegnata la ricerca letteraria, e credo sia necessario invertire la tendenza.

Se ciò varrà per i doppioni che saranno pubblicati, a maggior ragione vale per la seconda novità che intendo introdurre e ora immagino come una intera sezione della rivista, da affiancare a quelle di «Saggi e rassegne» e di «Recensioni»: il nostro «Lessico». Dentro di essa saranno ospitate, e prima concordate con gli autori, sempre con le consuete procedure, voci enciclopediche relative a riviste, collane editoriali, studiosi, siti internet, ma anche scrittori e opere letterarie, e redatte con un criterio innanzitutto informativo e documentario e comunque all'insegna dell'attendibilità e dell'equilibrio. Un risultato ulteriore sarà raggiunto con il concorso degli emendamenti regolarmente firmati che saranno proposti da altri collaboratori e pubblicati successivamente (vedremo se addirittura in calce alle voci originarie). La formula adottata consentirà di alternare tra voce e voce, ma anche nell'articolazione che assumerà la stessa voce grazie agli emendamenti, lunghezze d'onda e punti di vista diversi.

La crisi ha investito pesantemente l'editoria del settore. Non tanto tuttavia da giustificare un'iniziativa che volesse supplire o si ponesse in concorrenza con le pubblicazioni che continuano per fortuna a uscire e noi continuiamo a recensire. Sarebbe inutile nascondere che, proprio per non emulare velleitariamente l'industria editoriale, dobbiamo puntare sulle particolari risorse ora disponibili, sia quelle elettroniche, sia quelle umane, e che, solo assecondando meno parzialmente di quanto ora ci riesca attitudini e inclinazioni delle une e delle altre, potremo capire se il prodotto finale sarà all'altezza delle aspettative. L'incontro tra «Oblio» e la comunicazione elettronica era del resto fatale, come veniva da lontano l'insoddisfazione per un declino della civiltà della critica che pure poco prima era sembrata trionfare e quasi all'improvviso era caduta sotto il suo stesso peso e come solo sulla realizzazione di una fantasticheria si è potuto puntare per superare barriere materiali più forti di qualsiasi idea.

Di una critica a scomparsa non mi sono vergognato di parlare, quando ancora gli studi letterari presumevano troppo di sé, e neppure «Oblio» l'aveva messa all'ordine del giorno. È forse arrivato il momento di chiarire che, dalla inevitabile volatilità della «letteratura secondaria», come la chiama sprezzantemente Steiner, al cospetto di quella primaria, che non evapora mai completamente, non consegue che della critica si possa fare a meno o che la sua tradizione non vada studiata e rispettata.

Avrei facilmente buon gioco esponendo la letteratura che ancora si legge a un confronto schiacciante con il suo insediamento nella sfera della formazione, l'unica nella quale la lettura di poesie e romanzi, anzi la loro fama, abbia ancora ricetto, per il tramite di un'attività impossibile da rubricare se non sotto l'etichetta della critica. Non arrivo a tanto. Mi limito a ricordare a me stesso che, da critico e da modernista (un'endiadi e un'ipotesi), debbo tener conto delle trasformazioni che interessano la letteratura e, così come ho preso atto della sua accentuata irrilevanza sociale, non posso ignorare che, a una irrilevanza ancora più accentuata, la critica letteraria può contrapporre una penetrazione capillare in tutti gli ambiti della comunicazione e, cosa ben più importante dal mio punto di vista, l'offerta di un esempio che è tutto ciò di cui disponiamo per orientarci, quando ci incamminiamo sulla sua strada. Qualcuno è felice di non saperlo. Chissà se sarà sorpreso di scoprirsi dentro il «Lessico» o non si riterrà immotivatamente escluso.

I numeri ci danno ragione. Siamo a un totale 1023 recensioni e 73 articoli. Chissà che succederebbe con uno sforzo ulteriore da parte di tutti, per la diffusione di «Oblio» e per partecipare attivamente alla sua crescita. O semplicemente per non dimenticarsene. Il mio solito poeta, appena appena rettificato (i collaboratori conoscono peccato e peccatore), vota a favore: «Si è tanta bella a védela vistita, /chissà cosa sarà sott'a li panni».

SAGGI E RASSEGNE

Giuseppe Domenico Basile

Il Mezzogiorno di Bandi e Abba tra esotismi e stigmatizzazioni

Ad eccezione di taccuini, articoli di giornale o lettere,¹ la maggior parte dei memorialisti garibaldini² si dedicò alla scrittura solo alcuni anni dopo le imprese della Spedizione dei Mille. Considerando la provenienza non meridionale della maggior parte di loro,³ è interessante vedere come il Sud sia stato per lo più caratterizzato in senso esotico e memoriale: luogo misterioso e fonte di stereotipi, cullato nella memoria e testualizzato attraverso una scrittura che esalta il dato leggendario.⁴ Soffermandoci sulle prime righe de *I Mille* di Giuseppe Bandi, ci imbattiamo, ad esempio, in una importante dichiarazione di poetica:

Vuoi tu, dunque, amico caro, ch'io ti racconti quel che videro i miei occhi ed udirono i miei orecchi nell'avventurosa corsa che facemmo da Genova a Marsala [...] Io [...] t'ammonisco di non pretendere da me più che non possa darti un modesto gregario di quella schiera; il quale [...] potrà raccontarti qualche coserella, che non si trova nelle moltissime storie che de' suoi casi si scrissero e si scrivono oggi più che mai [...]. Faccio proposito di non raccontare se non quello che vidi ed udii; e tu capirai bene che io non potevo aver occhi ed orecchi per vedere ed udir tutto. Ma sii certo che io non aggiungerò una frangia alla nuda e santa verità.⁵

La cornice è quella di una chiacchierata tra persone che godono della reciproca fiducia: un narratore autorevole e un lettore scaltro. A partire da tali premesse, va verificato attraverso quali griglie estetiche e culturali sia stata rappresentata la realtà meridionale e, in particolare, quella Sicilia che occupa più dei due terzi dell'opera. Con *I Mille* il grossetano Bandi ci consegna un testo di grande valore per almeno due ragioni: da un lato è alla Toscana che storicamente si devono le immagini più cupe del Mezzogiorno italiano,⁶ dall'altro la pubblicazione tarda dell'opera ci costringe a fare i conti con l'esito di un lungo e malinconico processo mentale, nutrito di un ventennio di letteratura, dibattiti e inchieste.⁷

giuseppedomenicobasile@gmail.com

¹ Il caso più noto è quello di Ippolito Nievo che, dalla Sicilia, scrisse il *Giornale della Spedizione in Sicilia* e inviò molte lettere alla madre Adele Marin Nievo e alla cugina Bice Melzi Gobio. Per entrambe le opere, cfr. I. Nievo, *Impressioni di Sicilia*, Ibis, Como 2010.

² Sergio Romagnoli evidenzia l'eterogeneità dell'esperienza e utilizza la dicitura «memorialistica garibaldina», (cfr. S. Romagnoli, *Narratori e prosatori del Romanticismo*, in *La letteratura italiana*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, vol. 14, *L'Ottocento. Nievo Verga Fogazzaro*, Garzanti-De Agostini, Novara 2005, p. 456). Gaetano Trombatore, al contrario, inserisce gli autori all'interno del dibattito letterario dell'epoca, ricorrendo alla più tradizionale categoria di «letteratura garibaldina», (cfr. G. Trombatore, introduzione a *Scrittori garibaldini*, 2 voll., Einaudi, Torino 1979, p. 414).

³ Nel *Giornale della Spedizione in Sicilia*, proprio Nievo annoterà la provenienza dei garibaldini che partirono da Quarto, (Cfr. I. Nievo, *Impressioni di Sicilia*, cit., pp. 10-11).

⁴ Cfr. G. Mariani, introduzione a *Antologia di scrittori garibaldini*, a cura di G. Mariani, Cappelli, Bologna 1962³, pp. 5-7.

⁵ G. Bandi, *I Mille*, Parenti, Firenze 1955, p. 3.

⁶ Si pensi all'«inverted mirror image» del capitalismo mezzadrile toscano cui fanno riferimento le inchieste di Franchetti e Sonnino, (cfr. J. Dickie, *Darkest Italy: The Nation and Stereotypes of the Mezzogiorno 1860-1900*, Macmillan, Basingstoke 1999).

⁷ L'opera è pubblicata nel 1886 sul «Messaggero» di Roma e sul «Telegrafo» livornese; nel 1902 vedrà la luce l'edizione in volume.

Un primo nucleo del testo ruota intorno alle relazioni tra lo scrittore e i meridionali, snodandosi lungo numerose descrizioni del perturbante confronto con le popolazioni locali; e Bandi è consapevole che la propria posizione assomiglia a quella di un europeo a contatto con popoli primitivi. A proposito di Salemi, ad esempio, egli ricorre a un sistema metaforico mutuato dall'apparato discorsivo delle esplorazioni:

Questi s'affollavano intorno a noi e guardavano con occhi di meraviglia le nostre armi e specialmente le rivoltelle, delle quali volevano esaminare i congegni, parendo loro stupendissima cosa che una sola canna potesse esplodere sei colpi [...]. Nel vedere quella gran curiosità de' villani, io rammentavo i racconti di que' viaggiatori, che ci dipinsero i selvaggi, stupiti e trasecolati dinanzi a' coltelli e ai fucili e ai gingilli di vetro, che loro si mostravano per allettarli, e ne facevano gran festa [...]. Trovandomi in mezzo a quei beduini [...], m'accorsi che guardavano con vogliossissimi occhioni il *revolver* che luccicava al mio fianco, libero dalla fodera [...]. Quei villici curiosi mi si affollarono intorno; e alle guardate che davano, m'accorsi che morivano dalla voglia di veder da vicino il *revolver* e di sapere come lavorasse quel miracoloso ordigno. Bramoso di godermi la loro meraviglia, come Leonardo da Vinci (scusate il paragone) si smammolava contemplando le bocche aperte e gli spalancati occhioni de' contadini, attoniti nel veder volare gli uccelli di legno e i dragoni di fil di ferro, impugnai il *revolver* e mi posi a descriverlo col tono che usano i cerretani quando spiegano il mondo nuovo. I miei uditori erano tutti in visibilio, ed uno tra loro [...], in sua africanissima lingua: «Bella cosa, bella cosa!».⁸

I meridionali vengono interpretati alla luce di uno schema di tipo orientalizzante,⁹ un paradigma che lo scrittore recava con sé evidentemente già prima dello sbarco. E il confronto con una realtà diversa dalla Toscana evoca fascinazioni di un'eurocentrica volontà di potenza, mentre lo scrittore brama lo stupore indigeno e s'innalza al livello dei grandi della storia italiana (non a caso rappresentati dal toscano Leonardo). Avvertendo i rischi di un tale schema narrativo, Bandi prova a salvaguardare il carattere della campagna accreditando la figura di Garibaldi come prestigioso centro della spedizione: questi osserva dall'alto («da quell'altura, Garibaldi specolò per ampio tratto tutto il paese»),¹⁰ utilizza il cannocchiale («su in cima alla torre, intento a specolare col suo gran cannocchiale»)¹¹ e consulta le carte geografiche («pose gli occhi sopra una gran carta della Sicilia»;¹² «stava guardando una gran carta geografica»¹³). Giacché l'incontro con i meridionali assume i caratteri del confronto tra civilizzatori e selvaggi, lo scrittore lavora poi sulle cause di un rapporto così asimmetrico: «io credo [...] che [...] se le popolazioni del regno gli si fossero mostrate tanto propense ai fatti, quanto prodighe furono di parola e d'evviva e di feste, non sarebbe bastata la scaltrezza del conte di Cavour».¹⁴ Una conclusione così sbilanciata può passare al lettore perché tesauroizza le strategie attraverso le quali, nel testo, è stato rappresentato l'elemento della meridionalità: da una parte un *noi* e dall'altra un *qui/loro*. Non c'è pagina in cui clima e paesaggio del Mezzogiorno non siano esotici («caldo africano»),¹⁵ diversi

⁸ G. Bandi, *I Mille*, cit., pp. 152-160.

⁹ Cfr. E. W. Said, *Orientalism*, Pantheon Books, New York 1978; trad. it. di S. Galli, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Feltrinelli, Milano 2008⁷. Per il Mezzogiorno italiano cfr. *Italy's "Southern Question": Orientalism in one country*, edited by J. Schneider, Berg, Oxford/New York 1998.

¹⁰ G. Bandi, *I Mille*, cit., p. 107.

¹¹ Ivi, p. 149.

¹² Ivi, p. 17.

¹³ Ivi, p. 163.

¹⁴ Ivi, p. 429.

¹⁵ Ivi, p. 137.

(«faceva caldo in quel giorno, come tra noi suol essere in agosto, ed era un caldo afoso»)¹⁶ o edenici («un paese ricco di vegetazione e sorridente»),¹⁷ filtrati da folklore («dalle finestre piovevano fiori e ramoscelli di lauro, le donne agitavano i fazzoletti, e ci salutavano»),¹⁸ pittoresco¹⁹ e classicismo («una frotta di delfini [...] greggia di Nettuno»);²⁰ «Trasibulo ed Arato non furono per certo, né più audaci né più magnanimi»;²¹ «ero precipitato giù nel grembo di Teti»)²² o connotati come extraeuropei («scirocco, caldo e soffocante come il vento del deserto»)²³. Il contributo dei meridionali è quasi sempre sminuito («invano, alcuni siciliani proposero al generale di virar di bordo [...]. Egli li respinse con un *no!*»;²⁴ «si sarebbe detto che quella gente còlta così per sorpresa, non avesse capito unacca del grande avvenimento che si compiva in quel giorno»)²⁵ e gli aneddoti raccontano di superstizioni («gente superstiziosa e cieca»)²⁶ paganesimo («avevano appiccate sul calcio dei fucili le immagini di Santa Rosalia»)²⁷ passionalità («la moglie [...], gridando come un'aquila [...] indiavolata»)²⁸ opportunismo («a sentir discorrere, pareva avessero in corpo il diavolo, fatte appena poche miglia, sparirono dalle nostre fila, rubandoci i fucili»)²⁹ sensualità («bruna, adusta [...], aveva una strana espressione di sfacciataggine e di furberia»)³⁰ malafede («petti vulcanici [...], ma bene a temersi che tra [...] quella folla di gente innamorata e festante non guizzasse insidiosa la lama di un pugnale»)³¹ codardia («alla prima ombra d'un mutamento di fortuna ci avrebbero piantati in asso»)³² comicità («pareva costui un tonno, tanto era corto e panciuto [...], un vero carnevale a sentirlo»)³³ e alterità («il barone e i suoi arabi»;³⁴ «all'usanza de' Parti»;³⁵ «come i turchi alla santa Mecca»)³⁶. Perfino il naturale trauma linguistico ribadisce una superiorità («in mezzo alle varie, se non orribili, favelle»)³⁷ dovuta a esotismi

¹⁶ Ivi, p. 134.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Ivi, p. 341.

¹⁹ «Procedevamo per luoghi amenissimi, ed avevamo sotto gli occhi la *Conca d'oro*, come si chiama, con poetico linguaggio, la vallata dove siede Palermo. A destra e a sinistra, boschi d'ulivi e d'aranci e di cedri, e spalliere di fichi d'India, tra cui biancheggiavano casette, e pittoreschi conventi, che parean castelli; in fondo, la città, distesa sulla spiaggia a semicerchio, e poi, da un lato il monte Pellegrino, dirupato e rossastro, e dall'altro, il mare azzurro, pieno di navi da guerra di tutte le nazioni. Era uno spettacolo che avrebbe strappato alle labbra di un poeta un cantico sublime di ammirazione; noi, poveri diavoli, pieni di poesia nel cuore, ma impotenti a ridire ciò che il cuore sentiva, non sapemmo fare altro se non stendere le braccia verso la Conca d'oro e gridare con le lacrime agli occhi: "Palermo! Palermo!"», (Ivi, p. 214).

²⁰ Ivi, p. 84.

²¹ Ivi, p. 122.

²² Ivi, p. 341.

²³ Ivi, p. 340.

²⁴ Ivi, p. 90.

²⁵ Ivi, p. 100.

²⁶ Ivi, p. 148.

²⁷ Ivi, p. 215.

²⁸ Ivi, p. 103.

²⁹ Ivi, p. 126.

³⁰ Ivi, p. 264.

³¹ Ivi, p. 245.

³² Ivi, p. 226.

³³ Ivi, p. 92.

³⁴ Ivi, p. 141.

³⁵ Ivi, p. 185.

³⁶ Ivi, p. 209.

³⁷ Ivi, p. 75.

(«barbuto linguaggio»)³⁸ e orientalizzazioni («la sua lingua pareva alle mie orecchie poco meno che turca»)³⁹.

Agli estremi di un'articolata pratica discorsiva, gli archetipi dell'alterità del Sud sono il giovane Nino Marchese e il garibaldino Enrico Cosenz. Nello scambio di battute tra lo scrittore e il diciassettenne di Castelvetro emergono, ad esempio, tutte le ambiguità che nel testo caratterizzano i siciliani:

– Quanti anni hai?

– Diciassette, eccellenza.

– Non mi dir mai eccellenza, perché da noi sono eccellenze gli asini. Dimmi piuttosto se vuoi star con me, e io ti vorrò bene, e se sarai fidato e coraggioso ti regalerò un *revolver* come questo e più bello ancora. Nino Marchese fece della grande allegrezza, due o tre salti. Io lo condussi meco in casa Torrealta, mutai il suo berretto a borsa di cotone nero in un berretto rosso alla turca, gli posi indosso una camicia rossa, e gl'infilzai alla cintola il mio pugnale, e gli dissi:

– Qui mangerai e berrai; abbi occhio al mio cavallo, e non allontanarti, perché da un momento all'altro potrei aver bisogno di te. Nino voleva baciarmi la mano, ma io gli misurai un gran ceffone, e gli feci intendere che da allora in poi doveva aver quello strano modo di salutare i superiori in conto d'una laidissima civiltà.⁴⁰

Una relazione nata, vissuta, cullata nella memoria e rappresentata all'interno di schemi retorico-discorsivi di tipo coloniale, non può che ribadire la superiore civiltà di Bandi davanti a un novello *Venerdì* incapace di farsi europeo, tra incomprensioni e subalternità che segneranno a lungo la storia d'Italia:

– Eccellenza! – diceva tristo, singhiozzando o facendo vista di singhiozzare. – Povera eccellenza!

– Eccellenza un corno! – risposi tutto invelenito. – Fu quello il bel servizio che mi facesti, scannapagnotte senza fede, lasciandomi lì di botto e fuggendo come il più consacrato vigliacco?... Fu quello il gran bene che dicevi di volermi [...]?

– Ah! Eccellenza, – soggiungeva il poltrone, fingendo di piangere sempre più forte – *u frate meo* era morto nella battaglia, e io me lo caricai sulle spalle e lo trassi a casa per tante miglia...

E io l'interruppi con una gran risata, dicendogli se mi teneva per così menno da credere che un suo pari potesse portar di peso un cadavere per tante miglia. – Vanne al diavolo, – concludevo – e rendimi almeno il mio pugnale...

Nino Marchese alzò gli occhi al cielo, giurando che il pugnale glielo avean rubato; e poscia, quasi per attenuare il danno, mi pose accanto (indovinate, o lettori) mi pose accanto un mazzo di asparagi selvatici.⁴¹

Al polo opposto il garibaldino Cosenz, cui spetta il compito di sottolineare *e contrario* i caratteri essenzializzati⁴² dei meridionali: «uomo di pochissime parole: una vera e splendida eccezione alla regola tra gli uomini del Mezzogiorno. Freddo, e poco meno che impassibile nell'apparenza, animoso e caldo nei momenti del pericolo».⁴³ All'altezza degli anni Ottanta dell'Ottocento Bandi si inserisce nel dibattito nazionale sull'identità geografica e culturale delle regioni meridionali del paese con un'opera che prova a sintetizzare lo sguardo pittoresco e i più recenti dibattiti meridionalisti, le bellezze esotiche e la responsabilità di amministrare regioni arretrate ed economicamente

³⁸ Ivi, p. 136.

³⁹ Ivi, p. 176.

⁴⁰ Ivi, p. 161.

⁴¹ Ivi, p. 206.

⁴² Cfr. la voce *Essentialism/strategic essentialism* in B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, *Postcolonial Studies. The Key Concepts*, Third edition, Routledge, London and New York 2013, pp. 96-98.

⁴³ G. Bandi, *I Mille*, cit., p. 412.

deprese.⁴⁴ Emerge così il profilo paradossale di un Mezzogiorno che può farsi Italia solo negandosi.

Da Quarto al Volturno di Abba ripropone in parte quanto emerso ne *I Mille*, ma l'origine piemontese⁴⁵ dello scrittore sposta assai significativamente le coordinate geografiche dello sguardo proiettato sulle realtà meridionali. E il dato è tutt'altro che trascurabile giacché, all'alba dell'Unità, proprio gli amministratori del Regno di Sardegna diedero vita a fosche e interessate rappresentazioni del Sud.⁴⁶ Per di più, anche *Da Quarto al Volturno* è un testo dalla lunga gestazione,⁴⁷ risultando assai più ricercato de *I Mille*, tra preziosi stereotipi discorsivi, citazioni letterarie e colti riferimenti artistici.

L'opera si avvia con una riflessione legata alle arti figurative, alle estetiche e alle tecniche pittoriche, tematizzando le differenze che intercorrono tra una visione a distanza e una dall'interno. Descrivendo Marsala, Abba costruisce uno schema oppositivo di tipo binario e propone dapprima una tradizionale rappresentazione della cittadina così come la osserva da una nave: «eccola là Marsala, le sue mura, le sue case bianche, il verde de' suoi giardini, il bel declivio che ha dinanzi. Nel porto poco naviglio».⁴⁸ Allo sbarco fa però seguito l'esperienza (adesso dall'interno) di quanto prima solo intravisto: «siedo sopra un sasso, dinanzi al fascio di armi della mia compagnia, in questa piazzetta squallida, solitaria, silenziosa».⁴⁹ A Misilmeri, ripensando alle imprese fino a quel momento compiute, lo scrittore ricorre ancora una volta alla distinzione tra visione a distanza e visione dall'interno:

Uno squillo di tromba fece saltar fuori da ogni banda i nostri, dispersi per le case; ci mettemmo in marcia e si venne qui. Si vede a destra un formicolio di gente: sono le squadre di La Masa. A dar un'occhiata intorno, scopriamo tutti i luoghi visitati dacché partimmo dal Passo di Renna, un giro che par nulla e che ci è costato tanta fatica. Marineo è là, e la sua rupe, a vederla di qui, pare più minacciosa che da vicino. Se si staccasse dal monte rotolerebbe giù sul borgo, sventrandolo come un mostro.⁵⁰

A «Rocca Palomba» comincerà, invece, a subentrare il negativo della dimensione antropologica, sociale ed economica di quei luoghi:

Queste campagne come hanno fatto a diventar deserte? Si va delle ore senza vedere una casa. Contadini? Non ve ne sono. I coltivatori stanno nei villaggi, grandi come da noi le città; vi stanno in certe tane gli uni sugli altri, con l'asino e le altre bestie men degne. Che tanfo e che colpe! All'alba movono pei campi lontani, vi arrivano, si mettono all'opera che quasi è l'ora di tornare; povera gente, che vita! Rocca Palomba è come tutti gli altri borghi,

⁴⁴ Cfr. C. Petraccone, *Le 'due Italie'. La questione meridionale tra realtà e rappresentazione*, Laterza, Roma-Bari 2005; N. Moe, *The View from Vesuvius. Italian Culture and the Southern Question*. University of California, Berkeley 2002; trad. it. di Z. Ciccimarra, *Un paradiso abitato da diavoli. Identità nazionale e immagini del mezzogiorno*, prefazione di P. Bevilacqua, L'ancora del mediterraneo, Napoli 2004, pp. 129-158 e A. De Francesco, *La palla al piede. Una storia del pregiudizio antimeridionale*, Feltrinelli, Milano 2012, pp. 75-76.

⁴⁵ Si utilizza l'espressione 'piemontese' in senso geoculturale, giacché dal 1815 Cairo Montenotte faceva parte del Regno di Sardegna.

⁴⁶ Cfr. N. Moe, *Un paradiso abitato da diavoli*, cit., pp. 159-184 e J. Dickie, *Darkest Italy*, cit., pp. 25-52.

⁴⁷ Una prima versione dell'opera è pubblicata nel 1880 dall'editore Zanichelli, con il titolo di *Noterelle d'uno dei Mille edite dopo vent'anni*, una seconda redazione è pubblicata nel 1882, con il titolo di *Da Quarto al Faro. Noterelle di uno dei Mille edite dopo vent'anni*. Del 1891 è la versione definitiva, intitolata *Da Quarto al Volturno. Noterelle d'uno dei Mille*.

⁴⁸ G. C. Abba, *Da Quarto al Volturno. Noterelle d'uno dei Mille*, Fabbri Editori, Milano 2001, p. 23.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ivi*, p. 59.

ma a vederla da lungi adagiata su questo fianco del monte, mezzo nascosta nei boschi di mandorli, con quella strada che si curva dolce per farvi arrivare la gente senza fatica, promette di più.⁵¹

Una campagna deserta, miseri coltivatori, villaggi lontani dai campi, abitazioni simili a tane e il giudizio ambiguo dello scrittore («che tanfo e che colpe!») sono, dunque, il contraltare di quella che era stata una visione paradisiaca, il vanificarsi delle promesse dello sguardo a distanza. Analizzando i giudizi sulla società siciliana (usi, costumi, urbanistica, economia), emerge poi una visione ideale dell'epopea garibaldina che si fonda su autocelebrazioni come «Garibaldi non lascerà la Sicilia senza aiuto»⁵² o, ancora, «Palermo è laggiù come la vedevamo da Gibilrossa, dal Parco, dal Passo di Renna, ma ora libera nella sua gloria fra le sue rovine, di giorno e di notte tutta un festino».⁵³ E in quest'ultimo caso Abba contraddice lo schema fino ad allora utilizzato: Palermo, dall'interno, è più festosa delle visioni a distanza. E non può essere casuale che la deviazione dal più consueto apparato retorico-discorsivo coincida con la vittoria dei garibaldini, tappa di un percorso che dovrà portare a un diverso modello di società, un'Italia unita e una civiltà non più 'altra' rispetto allo sguardo piemontese.

Nel frattempo, il Mezzogiorno deve fare i conti con la verifica eterodiretta dei suoi elementi più noti e stereotipati, diventando palcoscenico in cui il passato è l'eterno e statico presente delle rovine della civiltà greco-latina, la natura si fa paesaggio⁵⁴ e i meridionali sono gli eredi dei propri avi (storici e mitologici), pigri fruitori di una terra eternamente Arcadia:

Noi del Lombardo siamo un bel numero [...]. Chi potesse vedere nel cuore di tutti, ciò che sa ognuno della nostra impresa e della Sicilia! A nominarla, sento un mondo nell'antichità. Quei Siracusani che, solo a sentirli cantare i cori greci, mandarono liberi i prigionieri di Nicia, mi parvero sempre una delle più grandi gentilezze che siano state sulla terra. Quel che oggi sia l'isola non lo so. La vedo laggiù in una profondità misteriosa e sola.⁵⁵

Della Sicilia si ignora compiaciuti ogni cosa, ma i filtri culturali e testuali evocano eroismi e giustificano grandi attese. Intanto il pittoresco dà corpo a visioni ovattate di un paesaggio ricco di brillanti colori e onnipresenti miti:

Gran bella veduta d'isolette! Sembrano emerse ora dal mare. C'è del verde di tutti i toni; c'è della roccia splendente, c'è un'aria azzurra che avvolge tutto; e le isole hanno una zona d'argento ai piedi [...]. La Sicilia! La Sicilia! Pareva qualcosa di vaporoso laggiù nell'azzurro tra mare e cielo, ma era l'isola santa! Abbiamo a sinistra le Egadi, lontano in faccia il monte Erice che ha il culmine nelle nubi. Un siciliano che era meco sulla tolda, mi narrava le avventure di Erice figlio di Venere, ucciso da Ercole su quelle vette. Erano ameni gli antichi, ma quant'è pure ameno l'amico mio, che trova ora tempo di parlare di mitologia! Ei mi disse che su quel monte c'è un villaggio che si chiama San Giuliano, dove nascono le più belle donne della Sicilia.⁵⁶

⁵¹ Ivi, pp. 91-92.

⁵² Ivi, p. 3.

⁵³ Ivi, p. 87.

⁵⁴ Cfr., tra gli altri, G. Bertone, *Lo sguardo escluso: l'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Interlinea, Novara 2000 e M. Jakob, *Paesaggio e letteratura*, Leo S. Olschki, Firenze 2005.

⁵⁵ G. C. Abba, *Da Quarto al Volturno*, cit., pp. 8-9.

⁵⁶ Ivi, pp. 21-22.

Una volta sbarcati, l'occhio pretende una gratificazione culturale e trova pace nel folklore («certi carri dipinti d'immagini sacre»;⁵⁷ «la banda che ci suonava il trionfo»)⁵⁸ o negli scenari naturali («giù per quelle filiere di fichi d'India»;⁵⁹ «quella sua lussuria di giardini»);⁶⁰ trasfigurati in mito («pali di ferro ciclopici»);⁶¹ forzati a legittimare il giudizio sulle condizioni economiche («ricchezza che va dal piano sino in cima ai colli, dorati ancora da messi»;⁶² «pingue campagna»)⁶³ o incanalati nel gusto pittorico dell'epoca:

Non vorrei perdere di vista il golfo di Castellamare, che, mentre il sole andrà sotto, dovrà parere chi sa che Paradiso di colori [...]. Sul tardi riposammo su questa montagna. Un vero anfiteatro [...]. Alla punta del giorno, la banda di non so che villaggio vicino venne a svegliarci, suonando un'aria dei Vespri siciliani. Io balzai, corsi sulla rupe più alta, questa dove scrivo, e il mio sguardo si perdè nella Conca d'oro. Palermo! Era laggiù incerta tra la nebbia e il mare. Si vedevano le navi lungo la rada, tante come se vi si fossero date convegno tutte le marinerie d'Europa, per vederci il giorno in cui piomberemo improvvisi sulla città.⁶⁴

Altra cosa è il Sud reale, ripugnante («furia delle donne cagne scatenate»);⁶⁵ bizzarro («mi accorsi che qualcuno ammiccò, qualche altro scambiò con essi quei certi cenni, raggrinzamenti della fronte, d'una guancia, del mento, diavolerie che a costoro bastano per un discorso»);⁶⁶ sconvolgente («mezzo nudo e mezzo coperto di pelli come un selvaggio, colla fame nelle guance»);⁶⁷ subalterno («si direbbe che siamo venuti per aiutare i Siciliani a liberare la loro terra dall'ozio!»);⁶⁸ «tra questa gente povera e rozza»⁶⁹ e inattuale («parevano gente del medioevo rimasta viva proprio per aspettarci»);⁷⁰ «passati noi, la libertà verrà spazzando tutto questo strascico di medio evo».⁷¹

Alcune indicazioni, nel testo, ci conducono – come già in Bandi – a interessanti dinamiche di addomesticamento dell'alterità e, su tutte, spicca la lunga serie di categorizzazioni pseudogeografiche e culturalizzate cui Abba ricorre: presso le coste siciliane «pensava ai mari d'oriente»⁷² e concludeva: «siamo più vicini all'Africa»,⁷³ Marsala è «l'ingresso di una città araba»,⁷⁴ a volte ci si chiede «siamo nelle Pampas?»,⁷⁵ ad Alcamo «par di sentirsi investiti da un'aria moresca»;⁷⁶ la spedizione

⁵⁷ Ivi, p. 26.

⁵⁸ Ivi, p. 28.

⁵⁹ Ivi, p. 34.

⁶⁰ Ivi, p. 50.

⁶¹ Ivi, p. 83.

⁶² Ivi, p. 92.

⁶³ Ivi, p. 97.

⁶⁴ Ivi, p. 42.

⁶⁵ Ivi, p. 144.

⁶⁶ Ivi, p. 89.

⁶⁷ Ivi, p. 57.

⁶⁸ Ivi, p. 28.

⁶⁹ Ivi, p. 31.

⁷⁰ Ivi, p. 92.

⁷¹ Ivi, p. 99.

⁷² Ivi, p. 20.

⁷³ Ivi, p. 21.

⁷⁴ Ivi, p. 24.

⁷⁵ Ivi, p. 27.

⁷⁶ Ivi, p. 39.

ha connotati biblici («come il canto trionfale del passaggio del Mar Rosso»),⁷⁷ arcaici («su questo ceppo della Sicilia venivano a innestarsi i Saraceni, i Normanni»),⁷⁸ ultraterreni (Catania è «anticamera del paradiso»),⁷⁹ a contatto con il doppiopione europeo del mondo arabo (Bixio «pareva un Emiro che tornasse da una spedizione nel deserto»).⁸⁰ Anche i costumi dei meridionali, del resto, slittano verso l'*otherness*, tra stigmatizzazioni («parecchi vestono pelli di pecora [...], una donna con panno nero giù sulla faccia»)⁸¹ e apprezzamenti (le siciliane sono leggendarie «zingare dell'amore»).⁸² Tuttavia, ciò che rimanda alle orientalizzazioni *stricto sensu* è il legame tra retorica e politica, ovvero la legittimazione di certe opzioni militari o amministrative a partire dalla rappresentazione che di una regione si fornisce nei testi. Se guardiamo alla questione sociale, quasi a metà dell'opera ci imbattiamo in Padre Carmelo, monaco che avrà il merito di porre delle domande scomode rispetto al senso della spedizione stessa:

- Verrei, se sapessi che farete qualche cosa di grande davvero: ma ho parlato con molti dei vostri, e non mi hanno saputo dir altro che volete unire l'Italia.
- Certo; per farne un grande e solo popolo.
- Un solo territorio...! In quanto al popolo, solo e diviso, se soffre, soffre; ed io non so che vogliate farlo felice.
- Felice! Il popolo avrà libertà e scuole.
- E nient'altro! – interrompe il frate: – perché la libertà non è pane, e la scuola nemmeno. Queste cose basteranno forse per voi Piemontesi: per noi qui no.
- Dunque che ci vorrebbe per voi?
- Una guerra non contro i Borboni, ma degli oppressi contro gli oppressori grandi e piccoli, che non sono soltanto a Corte, ma in ogni città, in ogni villa.⁸³

Continuando a leggere, però:

Abbiamo sotto di noi il Calvario e il cimitero a mezza costa; veggio le pietre sulle quali sedemmo ieri, con frate Carmelo. Quel monaco mi ha lasciato non so che turbamento; vorrei rivederlo. Staremo a campo qui, tutto il giorno, e forse anche domani. Che cosa si attende? Che significa questo aggirarsi intorno a Palermo, come farfalle al lume? Maestose le rupi che abbiamo a ridosso e a destra. Indescrivibile la vista di faccia. Chi nasce qui non si lagni d'esser povero al mondo, che anche con una manata d'erba è un bel vivere, se si hanno occhi per vedere e cuore per sentire.⁸⁴

La natura mette a tacere critiche e turbamenti, evitando che il lettore possa identificarsi con un punto di vista pericolosamente eversivo; e la legittimità delle parole del monaco è erosa dalla bellezza del paesaggio isolano, davanti al quale non è consentito lamentare indigenza. Se «una manata d'erba» può dare «un bel vivere», è l'incapacità dei meridionali a giustificare l'esclusione dalla modernità europea cui appartiene Abba, un'esclusione che in tale gerarchia trova (tautologicamente) conferma delle proprie ragioni. Se il Mezzogiorno accetta di essere mito, paesaggio, stereotipo, istinto, passato ed esotico, lo sguardo settentrionale può confermare le proprie costruzioni ideologiche

⁷⁷ Ivi, p. 74.

⁷⁸ Ivi, p. 80.

⁷⁹ Ivi, p. 104.

⁸⁰ Ivi, p. 107.

⁸¹ Ivi, p. 28.

⁸² Ivi, p. 105.

⁸³ Ivi, p. 51.

⁸⁴ Ivi, p. 52.

e culturali, frutto di tradizioni testuali fattesi archetipo e progetti editoriali sempre più all'avanguardia. Diversamente, il pittoresco è inefficace e lo sguardo dall'interno può solo ratificare la frustrazione. È in quest'ottica che va letto il giudizio sul brigante Santo Mele che, pur rimandando a uno dei più consolidati *topoi* dell'estetica pittoresca, viene brutalmente condannato: «costui puzza troppo di sangue, e a Palermo, dove sarà condotto, qualcuno gli farà empire il cranio di piombo».⁸⁵

L'opera di Abba è un tassello importante nel processo di nazionalizzazione dell'universo discorsivo sul Mezzogiorno, perché fonde l'eredità del *Grand Tour* e i primi decenni di vita politica e culturale italiana. Concordando con De Francesco, lo sbarco a Marsala mise a contatto le camicie rosse e una regione da sempre al centro dell'immaginario europeo,⁸⁶ un'area del paese conosciuta quasi esclusivamente attraverso una tradizione testuale e che diventava punto di partenza di una spedizione che ambiva a forzare il processo di *nationhood* del paese:

I cliché fissati negli appunti dei partecipanti all'impresa dei Mille erano [...] un modo sicuro per esprimere l'attonita scoperta di un mondo sempre immaginato e mai frequentato, la cui distanza suscitava sì diffidenza, ma la cui entusiastica adesione all'impresa di Garibaldi impediva di liquidare nei meri termini di una terra selvaggia e arretrata: perciò le molte note sul carattere orientale e africano della Sicilia ripiegheranno presto nella caratterizzazione pittoresca ed esotica, senza mai raggiungere il livello della denuncia di un'intera società.⁸⁷

⁸⁵ Ivi, p. 91.

⁸⁶ Cfr. P. D. Smecca, *Representational tactics in travel writing and translation: a focus on Sicily*, Carocci, Roma 2005 e *Viaggiatori stranieri in Sicilia*, a cura di R. La Mesa, Cappelli, Rocca San Casciano 1961.

⁸⁷ A. De Francesco, *La palla al piede*, cit., p. 74.

Giorgio Delia

Appunti sull'edizione Stoppelli delle opere pierriane

Albino Pierro (Tursi [Matera] 1916 – Roma 1995) ha il posto che merita nel selettto *pantheon* dei classici, finalmente! Almeno dal novembre 2012 quando, per merito di Pasquale Stoppelli, sono in libreria *Tutte le poesie*:¹ un'opera pregevole, ben innestata nella collana che la ospita (in ottima compagnia delle esemplari *Myricae* pascoliane) e, più in genere, nel programma di valorizzazione delle letterature regionali che l'Editrice ha posto in essere già da qualche decennio.² D'altra parte, questa non è stata la prima volta che il filologo si sia cimentato a studiare il poeta suo correghionale. Già relatore della prima campionatura lessicografica,³ ha offerto il suo contributo ad alcuni dei principali appuntamenti che si sono celebrati in nome del Tursitano,⁴ non mancando di evocarlo in altri studi.⁵ In pratica, presentava tutte le carte in regola per affrontare un

Giorgio Delia, Liceo scientifico "Galilei", Trebisacce (Cosenza). E-mail: giorgio.delia1@istruzione.it

¹ ALBINO PIERRO, *Tutte le poesie. Edizione critica secondo le stampe*, a cura di Pasquale Stoppelli, con una nota su *L'archivio Pierro* di Mariagrazia Palumbo, Roma, Salerno, 2012, tomi 2, pp. CXXIV-756 («Testi e documenti di letteratura e di lingua», XXXIII* e XXXIII**). La tiratura in sobria *brochure* (formato cm 14.5 per 22, in esemplari numerati da 1 a 999, oltre a 26 distinti con le lettere dell'alfabeto, impressi su carta «Pordenone vergato» con carattere Dante di Giovanni Mardersteig) non è da grande pubblico ma, come altri prodotti di quella casa, con la certezza di arrivare nelle biblioteche e nelle università (gli altri, i più, ancora una volta potranno attendere). Al Centro Studi «Albino Pierro» di Tursi (Matera), Stoppelli (già principale artefice di applicazioni informatiche all'edizione filologica dei testi con la copiosa banca dati *Biblioteca Italiana Zanichelli*) ha fornito l'archivio elettronico dell'opera (consultabile attraverso il software DBT elaborato da Eugenio Picchi presso l'Istituto di Linguistica computazionale del CNR di Pisa). Esso, oltre a permettere la lettura dei testi, con l'aiuto del sistema di ricerca, consente di trovare parole, sintagmi, frasi e, con l'aiuto degli operatori logici (*e, o, vicino a, non, seguito da*), i contesti, quindi permette di secernere le concordanze delle singole forme attestate. I due tomi, appena dopo il loro apparire, nei primi due mesi del 2013, sono stati salutati favorevolmente sulle pagine della stampa nazionale da firme autorevoli come Roberto Galaverni («Corriere della Sera», 6 gennaio), Massimo Raffaeli («il manifesto», 13 gennaio), Francesco Durante («Corriere del Mezzogiorno», 26 gennaio), Bianca Garavelli («Avvenire», 2 febbraio), Antonio Saccone («Il Mattino», 8 febbraio), Giulio Ferroni («l'Unità», 19 febbraio).

² Si pensi al simposio salernitano (*Lingua e dialetto nella tradizione letteraria italiana*. Atti del Convegno di Salerno, 5-6 novembre 1993, Roma, Salerno, 1996 [«Pubblicazioni del Centro Pio Rajna. Sezione 1, Studi e saggi», 5]) e alla *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, Roma, Salerno, 1995-2004, voll. 14, nella quale agli autori in dialetto è stato assicurato un congruo spazio con contributi di specialisti come Ugo Vignuzzi e Patrizia Bertini Malgarini (vol. V), Giorgio Fulco (ibid.), Valerio Marucci e Angelo Stella (vol. VII), Nicola De Blasi (vol. VIII), Luigi Reina e Marcello Ravesi (vol. IX).

³ MAFALDA IANNETTA, *Le concordanze della poesia dialettale di Albino Pierro*, tesi di laurea inedita, discussa presso l'Università degli Studi di Salerno, Facoltà di Lettere, a. a. 1980-1981.

⁴ PASQUALE STOPPELLI, *Circularità e dualità del lessico pierriano*, in *Pierro al suo paese*. Atti del Convegno su «La poesia di Albino Pierro». Tursi 30/31 ottobre 1982, a cura di Mario Marti, Galatina (Lecce), Congedo, 1985, pp. 187-96, poi col titolo *Osservazioni sul lessico tursitano delle poesie di Albino Pierro* (con la traduzione in italiano delle poesie citate, senza le note), in *Poesia oggi*, a cura di Massimiliano Mancini, Mirella Marchi, Dora Marinari, Milano, Franco Angeli, 1986, pp. 207-15; ID., *Minuzia di pronuncia tursitana*, in *Il transito del vento: il mondo e la poesia di Albino Pierro*. Atti del Convegno di studi, Salerno 2-3-4 ottobre 1985, a cura di Rosa Meccia, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1989, pp. 353-8; ID., *Pierro tra bilinguismo e diglossia*, in *Pierro al suo paese: dieci anni dopo*. Atti del Convegno nazionale di studio promosso dall'Università degli studi della Basilicata in occasione della consegna della laurea *honoris causa* ad Albino Pierro, 12 maggio 1992, a cura di Cosimo Damiano Fonseca, Galatina (Lecce), Congedo, 1993, pp. 51-9.

⁵ ID., *Dialetti lucani con particolare riferimento al dialetto marateota*, in *Mezzogiorno, Lucania, Maratea*. Atti del Convegno «Bella nel Rinascimento. Vitalità del dialetto lucano» (= «Documentazione Regione. Nuova serie», a. II, n. 4), Lavello (Potenza), Tip. Alfagrafica, 1987, pp. 115-23.

siffatto còmposito, per coronare uno schizzo da altri più volte divisato, palesando e variamente declinando i desiderata dell'autore.⁶

Al fine di poter seguire meglio la curvatura (interpretativa e valutativa) dell'esame testuale, si anticipano in una rapida sintesi le conclusioni. Il curatore ha posto in essere un progetto di non facile fattura, grazie alla sagacia tecnica, alla competenza linguistica (scoraggiante per qualsiasi altro, tanto più che gran parte, o se si vuole la parte grande di quell'opera è in uno fra i più ostici dialetti dell'area romanza), alla dimestichezza con l'autore, alla conoscenza dell'opera, all'*amor loci* (quel tanto che non guasti e serva a rendere più motivante il lavoro). Sempre a una valutazione sommaria, il primo dato che salta agli occhi è di natura quantitativa: con tale edizione, si può percepire all'impronta l'estensione dei libri nell'economia complessiva dell'opera. Ecco quindi i punti di forza che meglio qualificano l'iniziativa. Essa assicura la lettura attraverso un'edizione criticamente fondata; realizza un giusto equilibrio nella messa in pagina delle parti, segnatamente fra testo, rimando bibliografico, traduzione, annotazione (se non fosse riuscito molto più dispendioso, si sarebbe potuto stabilire una soluzione di continuità fra i brani: scelta peraltro adottata con notevole profitto per il lettore in altre collezioni di libri di poesia); rispetta scrupolosamente la partizione delle strofe (riesaminando attentamente la tradizione, in particolare delle edizioni Scheiwiller); fornisce un apparato filologico chiaro e un'annotazione sobria (atta a illuminare i riferimenti ai luoghi, agli usi e alle tradizioni evocati nei versi pierriani), senza rendere indigesta la fruibilità al lettore comune; introduce i versi con pagine efficacemente calibrate; locupleta la già ricca offerta con indicazioni bio-bibliografiche (seguendo il requisito dell'essenzialità più che quello dell'esautività), con misurate glosse alle traduzioni dell'autore (qualora la versione fosse risultata eccessivamente interlineare e letterale), con indici alfabetici delle poesie in italiano e in dialetto (utili per un loro rapido reperimento, specie delle sparse).

⁶ La prima proposta (quasi una profezia) venne formulata da ALFREDO STUSSI (esprimendo in una lettera a Silvio Riolfo [«Pisa, 7.v.84», inedita, ora nel Fondo Archilet dell'Università della Calabria] «il più incondizionato consenso» al progetto di edizione critica dell'opera in dialetto tursitano da affidare alle cure di Pasquale Stoppelli per conto della casa editrice Garzanti, sulla scorta della «memorabile edizione critica dell'opera in versi di Montale»; più tardi, ritornando sull'argomento, sotto forma di auspicio, nel saggio *Aspetti della poesia dialettale contemporanea*, in *Poesia. Tradizioni, identità, dialetto nell'Italia postbellica*. Atti del Convegno di studi ed esperienze, Monsummano Terme [Pistoia], Museo di Casa Giusti, 16-17 maggio 1997, a cura di Mirella Branca e Pietro Clemente, Firenze, Le Lettere, 2000, pp. 85-97, a p. 95, poi in ID., *Storia linguistica e storia letteraria*, Bologna, Il Mulino, 2005, pp. 315-336, alle pp. 325-6). Allo scopo di perorare la medesima causa, si aggiunsero LUCIANO FORMISANO (*Introduzione* ad ALBINO PIERRO, *Poesie per il 1983. Diario inedito*, a cura di L. F., con un «Ricordo di una conversazione notturna» di Gianni Scalia, Bologna, In forma di parole, 1999 [In forma di parole. Quaderni» diretti da Gianni Scalia, II], pp. 7-22, alle pp. 11 e 20; ID., *Albino Pierro e i suoi lettori*, in *La poesia in dialetto di Albino Pierro nel decennale della sua scomparsa*. Atti del Convegno Potenza-Rende 25-26-27 novembre 2005, a cura di Nicola Merola, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino, 2008, pp. 201-13, alle pp. 208, 212-3) e ROMANO LUPERINI (*Poesia e lutto in Pierro*, in *La poesia in dialetto di Albino Pierro nel decennale della sua scomparsa* cit., pp. 229-33, alle pp. 232-3). Chi qui scrive, pronunciandosi al riguardo in più luoghi (da ultimo, una sintesi si legge in *Le carte di don Albino: che fare?*, «Filologia Antica e Moderna», XI, 22, 2002, pp. 189-94, a p. 193), circa un lustro fa, chiamato per adoperarsi allo scopo, elaborato un progetto, stretti i termini contrattuali con Rubbettino, vide naufragare l'iniziativa a séguito delle periodiche ristrettezze (economiche) che facevano serrare i cordoni della borsa a quello che doveva essere il principale ente mecenatizio. L'esito moltissimo deve alla sollecitudine filiale di Maria Rita Pierro Gentiloni, oltre che alla concreta sensibilità istituzionale della Regione Basilicata e della Banca Popolare di Bari. Né va taciuto che nella gratulatoria (p. XLV) si sarebbero visti volentieri i nomi di Felice Di Nubila e di Nicola Merola che, a vario titolo e in tempi diversi, tanto si sono adoperati per tener vivo l'obiettivo.

Nell'insieme, l'edizione ha concretizzato un quadro abbastanza nitido della complessa personalità poetica pierriana, attraversando le parti più classiche, ma anche quelle apparentemente più marginali. Se da una parte si staglia, netta e dettagliata, la terra di Lucania, dall'altra non è chi non veda il poeta dei sentimenti più universali, principe l'amore. Giustapposte e complementari, sono compendiate e rappresentate le corde poetiche del garbato affabulatore, del lirico, dell'epigrammista, del fine cantore di uno dei mondi più umili che la modernità abbia svelato. A tener conto del disegno generale della proposta, il filologo ha raccolto la parte nota dell'opera, come era più economico, data «l'esigenza primaria di mettere ordine in quanto già pubblicato in edizioni che sono per lo più oggi di difficile o difficilissima reperibilità» (p. LXVI). L'aver adunato un patrimonio che è di interesse principalmente letterario (ma nondimeno linguistico e più in genere culturale), altrimenti tradito sparso e in non pochi casi non più facilmente fruibile, di fatto rende vano l'esercizio per allenati collezionisti che contraddistingueva il primo approccio a quei testi. Alla fine, nel primo tomo, si contano 244 poesie in italiano articolate in 9 *corpora* e, nel secondo, 403 nel dialetto di Tursi (ciascuna con traduzione in italiano di Pierro) riunite in 15 *corpora*. Per contrassegnare i luoghi testuali, si utilizza una classificazione per la quale il numero romano vale per il *corpus*, quello arabo per la poesia (fatta eccezione per l'ottavo, *Nu belle fatte*, ove si conserva la numerazione romana anche per i singoli componimenti, com'era nella sistemazione dell'autore). Pierro, che in vita aveva concupito a lungo approdi blasonati (la collezione garzantiana e i «Meridiani» prima di altri), forse non avrebbe auspicato di più.

Stoppelli ha realizzato un primo piano, in attesa di avverare la visione globale che sarà affidata (se mai lo sarà) alle proporzioni delle *opera omnia*. Pierro è una figura prismatica. Per una piena conoscenza occorre roteare i punti di vista. Come ogni proposta antologica, anche questa mira a svelare un aspetto rilevante. È stato così per quelle compilate dietro l'impulso e il magistero dell'autore, come per quelle postume, con inediti.⁷ Senza prescindere dal fatto che una prospettiva non diversa ha mosso il poeta di Tursi a riunire in un trittico le prime raccolte in dialetto (1966) e a rivisitarle poi in una direzione macrotestuale (1982), nonché a compilare *Appuntamento*, *Si pó' nu jurne* e *Tante ca pàrete notte*.⁸

L'organizzazione cronologica della materia era ovviamente quella più corretta (pur essendo acclarato che l'ordine di composizione, ricostruibile attraverso gli autografi, in taluni casi datati puntigliosamente, non sempre equivale a quello di edizione). Fatto salvo tale principio, altrettanto giustificabile sarebbe una lettura per tipologie testuali.

⁷ Dalla prima, *Incontro a Tursi. Lettere di Betocchi a Pierro, poesie, testi critici vari*, a cura e con introduzione di Emerico Giachery, Bari, Laterza, 1973; passando per *Omaggio a Pierro*, a cura di Antonio Motta, Manduria (Taranto), Lacaita, 1982; *Poesie tursitane*, a cura di Nicola Merola, con quattro disegni a colori di Ernesto Treccani, Spinea (Venezia), Edizioni del Leone, 1985 (finito di stampare, gennaio 1986); *Un pianto nascosto. Antologia poetica 1946-1983*, a cura, introduzione, nota biobibliografica e linguistica di Francesco Zambon, Torino, Einaudi, 1986; fino a *La voce di un paese. Poesie edite ed inedite di Albino Pierro. Immagini di Enzo Palermo*, prefazione di Tullio De Mauro, scritto di Enzo Palermo, Vibo Valentia, Qualecultura/Jaka Book, 1996 e alle *Poesie per il 1983. Diario inedito* cit.

⁸ ALBINO PIERRO, *Appuntamento (1946-1967)*, premessa di Ernesto de Martino, Bari, Laterza, 1967; ID., *Si pó' nu jurne. Poesie in dialetto lucano di Tursi*, con una conversazione in premessa a cura di Tullio De Mauro, Torino, Gruppo Editoriale Forma, 1983; ID., *Tante ca pàrete notte*, introduzione di Donato Valli, s. l., [ma Galatina (Lecce)], Piero Manni, 1986.

All'interno dei due tomi, fra una raccolta e l'altra, si potrebbe seguire in verticale il tratto che si è espresso nella durata dei poemetti, mettendo insieme idealmente i testi epici, o epico-lirici, in lingua e in dialetto, estravaganti, o inseriti quale parte di altri libri. Parimenti non si farebbe fatica a tracciare la linea del canzoniere, riunendo i versi d'amore resi noti sotto i titoli di *I 'nnammurète*, *Eccó 'a morte?*, *Nu belle fatte*, *E mi tòrnete 'a rise*. Altrettanto agevolmente si potrebbero allineare le *plaquettes* nelle quali il poeta metropolitano, tanatologico, epigrammista ed espressionista, *in nomine* Contini, ha avuto nell'*indignatio* la sua musa ispiratrice (*Famme dorme*, *Curtelle a lu sóue*, *Com' agghi' 'a fè?*, *Sti mascre*). Infine, all'insegna del tema (pretestuosamente) gastronomico, si potrebbero apparecchiare quelle poesie non a tutti note, scritte non per un mero *divertissement* (se ne trovano nella tradizione dialettale, sovrana quella del Belli) ed edite annualmente nell'almanacco «L'Apollo buongustaio» ideato e diretto da Mario dell'Arco (anfitrione impagabile di un ideale sodalizio conviviale, al quale Pierro non seppe dire no, nemmeno negli anni postremi, quando, per impulso di alcuni suoi critici, era diventato più restio a concedere inediti estravaganti).

È difficile che di un scrittore (contemporaneo), del quale non si sia censito preventivamente l'archivio e non si sia fatto un catalogo bibliografico sistematico, si possa realizzare un'edizione criticamente completa. Se poi si pensa al *modus operandi* ed *editandi* del Tursitano (spesso prestato all'uso di disseminare in sedi provvisorie e talvolta effimere quello che, rivisto, corretto e rielaborato, è diventato punto riconoscibile della sua espressione poetica), l'iniziativa sembra assumere i caratteri dell'azzardo. Chi ha conosciuto l'autore, specie negli ultimi anni, sa quanto sentisse urgente la necessità di mettere ordine nelle carte, quanto fosse diventato oneroso (e talvolta doloroso) per lui il *labor limae* da esercitare sul magmatico mondo degli inediti («ho i cassetti che rigurgitano di poesie...») soleva dire – non senza eloquenza – a chi temeva l'inaridimento di quella vena) e forse ancora una volta su una parte del già edito. Consapevole di ciò, lo studioso mette le mani avanti, avvertendo il lettore «della difficoltà di certificare l'assoluta completezza del censimento» (p. LXVI).

Qualche osservazione su detta (in)completezza. Di certo un buon editore deve determinare se riproporre 'tutto', indiscriminatamente, oppure agire in maniera discrezionale, ponderando le decisioni su dati oggettivi, necessariamente discendenti dalla diretta volontà dell'autore. A tale proposito, è probabile che si debba a una mera dimenticanza se, scorrendo l'indice, fra le «Poesie sparse» non si ritrova *U méhe / Il miele*, «L'Apollo buongustaio. Almanacco gastronomico per il 1995», Ariccia [Roma] 1994, p. 33), che in un certo qual modo si ricollega, in quel medesimo serto (delle poesie per «L'Apollo»), al motivo (solo apparentemente virgiliano) di *Fusse almene cch'i vespe* (XV.15, pp. 706-7). Ma fino a che punto è stato corretto omettere scientemente quella parte di produzione in lingua non compresa nelle raccolte d'autore e non considerarla alla stregua delle altre poesie estravaganti? Forse sarebbe stato meno arbitrario prevedere per le poesie in italiano, come per quelle in dialetto,⁹ una

⁹ A dimostrazione di quanto sostenuto, basti un esempio, ad apertura di libro (XI.6, pp. 549-51): bene ha fatto Stoppelli a comprendere fra le sparse quelle poesie pubblicate in «Il nuovo Belli dei dialetti italiani», a. IX, n. 5, dicembre 1960, pp. 149-50, *U muue / Il mulo*, *Scattigghie / Dispetto*, *U scheme / Il grido* (XV.1,2,3, pp. 653-4) e non più riedite dall'autore,

sezione di sparse nella quale far confluire quei testi editi sulla «Rassegna Nazionale», prima e dopo il 1946, e non contenuti nelle raccolte: da *Autunnale* (1938) a *La coscienza dell'eterno* (1950). Nella stessa avrebbero potuto fare mostra di sé alcune poesie qui mancanti all'appello, ma già segnalate in qualche bibliografia dell'autore: *Alla madre antica* («Il Sud Letterario», a. I, n. 1, gennaio 1947, p. 9), *La lunga vigilia* (unica «inedita» fra le quattro *Liriche di Albino Pierro* comprese nel bimestrale diretto da Renato Fauroni «La Carovana. Antologia del cenacolo degli autori», a. VIII, n. 36-37, luglio-ottobre 1958, pp. 152-3, a p. 152; il medesimo nel quale, pp. 187-9, Enzo Maizza firma *Umanità e universalità nella poesia di Albino Pierro*, densa recensione dell'allora appena dato alle stampe *Il transito del vento*, Roma, dell'Arco, 1957, da cui erano tratte le rimanenti tre).

Per il laureando che nel dicembre 1987 riscopriva i testi di quell'esperienza (meno episodica di quanto solitamente appaia, se si considerano le prose delle narrazioni e delle recensioni), la sorpresa conseguente alla *trouvaille* è stata almeno pari allo sconcerto del sorprendere l'autore in oggetto più a destra di quanto le fonti lasciassero presagire. Pierro, mostrando il suo disappunto per l'operazione filologica (alla quale non avrebbe dato la lode: erano pur sempre gli anni in cui si parlava del Nobel!), non mancava a un tempo di perorare le ragioni estrinseche (del giovane *deraciné* incantato dall'oratoria ducesca), non meno che quelle intrinseche («ma vedi com'è efficace questa immagine...» mentre eseguiva *Per la morte di Bruno Mussolini*, mostrando con malcelato orgoglio il volume che il dittatore aveva compilato per commemorare il tragico evento).¹⁰ Altro che poesie «definitivamente abbandonate, da considerare pertanto rifiutate dall'autore» (p. LXXIV, v. anche p. LXVI). Ma, ad ammettere l'apostasia, per i posteri, forse Manzoni non rimane pur sempre l'autore degli sciolti del poemetto *Urania* non meno dell'ode in decasillabi *Marzo 1821*, del *Fermo e Lucia* non meno dei *Promessi sposi*? Un'«Edizione critica secondo le stampe» forse avrebbe dovuto tener conto di queste prove dell'autore (anche se *politically incorrect* agli occhi di chi li ha ereditati). Tanto più che (è una delle certezze nella letteratura critica) non si è di fronte a un poeta dell'abiura ma dello scavo.

Proprio quelle prove palesano che il periodo dai venti ai trent'anni per Pierro (in un contesto storico verso il quale non è risultato indifferente) è stato tutt'altro che sterile. Sempre quelle dimostrano che il suo apprendistato poetico muove dalla metrica più regolata (non solo i componimenti a quartine rimate tipici del periodo più tardo, ma addirittura il sonetto!) e dall'imitazione più pedissequa dei classici primo-ottocenteschi. Censurare quell'attività, a posteriori, non significa forse negare quello che lo scrittore storicamente è stato? Si potrà discutere della qualità di quei testi, oltre che della loro utilità per una migliore conoscenza dell'opera, comunque sarebbe un servizio reso alla filologia dell'autore, come scienza che si occupa del fatto, tenerne debitamente conto. Pierro, ben oltre la caduta del regime, ha perseverato a collaborare con la «Rassegna» (permanendovi il direttore Giulio de' Rossi dell'Arno) e, in séguito,

eccezion fatta per la seconda, riscritta, *Nun ci pòzze i / Non posso andarci*, nelle *Dieci poesie inedite in dialetto tursitano*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1981, pp. 20-1.

¹⁰ BENITO MUSSOLINI, «Parlo con Bruno», Milano, Hoepli, 1942, p. 140 (ma già *Il Popolo d'Italia*, 1941, p. 162 e, prima, «Rassegna Nazionale», settembre 1941, p. 464).

non ha mai preso le distanze (formalmente e pubblicamente) da quell'esperienza, continuando a considerarla con indulgenza e non senza rispetto (sicuramente autorizzato dalle prove e dagli approdi della maturità).

A tesaurizzare la memoria di Pierro in Pierro (sempre utile a spiegare Pierro con Pierro), noto il regesto delle prose narrative, dimostrato lo stretto legame tra l'affabulatore e il lirico, fra l'attività in prosa e quella in versi,¹¹ con difficoltà si potrà prescindere dall'una senza inficiare una giusta interpretazione anche dell'altra. Fatta la scelta di pubblicare solo la poesia, si trattava di decidere se solo quella edita, o anche quella inedita. Optato per la prima soluzione, appare alquanto debole l'argomentazione attraverso la quale *Véne Maronne* (il testo, XV.22, è alle pp. 712-3, la nota a p. CXV) è l'unica eccezione fra le tantissime altre inedite. È stata forse la qualità dei destinatari primi ad averla resa eccezionale?¹² Non sarebbe stato più coerente trattarla alla stessa maniera dell'anepigrafa in lingua edita nel 2002 da Domenico Brancale in «'A camàsce» (citata in coda alla «Nota ai testi», pp. XCIV-XCV)?

Fra le poesie edite postume, non appaiono molto stringenti le motivazioni con le quali si accolgono quelle parafate *VUP*¹³ e si nega invece l'accesso a quelle siglate *P83*.¹⁴ Ma come è nato *VUP*? A sostegno dell'opzione adottata, potrebbe essere utile conoscerne la storia redazionale. È il frutto di un incontro fra due personalità molto diverse: un poeta e un architetto (con la passione della fotografia). Il senso dell'iniziativa è spiegato chiaramente nelle calibrate parole di Tullio De Mauro. In breve, non vi è nessuna volontà descrittiva, o meramente illustrativa. Semmai, i due co-autori, con mezzi alquanto eterogenei, ognuno nel suo specifico, hanno dato voce (o se si preferisce espressione) ai volti e ai luoghi di Tursi (è sempre vera la massima betocchiano-continiana che non è tanto Pierro che «parla il parlare del suo paese, ma il suo paese parla attraverso lui»).¹⁵ Secondo quanto riferisce Enzo Palermo, il progetto del libro si è concretizzato nel corso del 1994, da una discussione e condivisione dei contenuti (testi, immagini, apparato paratestuale compreso). Pierro ne ha dunque

¹¹ Per un contributo ermeneutico in tal senso si rimanda a GIORGIO DELIA, *La riscrittura del Don Nicola di Albino Pierro: dalla «Rassegna Nazionale» al «Nuovo Specchio»*, «Filologia Antica e Moderna», XVII, 32, 2007, pp. 137-51, all. 20 pp. f. t.; integrato da ID., *Come lavorava Pierro*, in *La poesia in dialetto di Albino Pierro nel decennale della sua scomparsa*. Atti del Convegno, Potenza-Rende 25-26-27 maggio 2005, a cura di Nicola Merola, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino, 2008 («Studi di Filologia Antica e Moderna», 19), pp. 97-147.

¹² Si sa che l'autore l'ha composta, committente l'allora vescovo di Tursi, mons. Gerardo Pierro (omonimo, ma non suo familiare), al quale l'ha donata accompagnandola con una lettera datata 1° gennaio 1988. È noto pure che il presule, lasciando la diocesi, l'ha consegnata al suo successore, mons. Francescantonio Nolè, che ha provveduto a farla incidere su una targa ed esporla su una parete del santuario di Anglona, non senza solenni festeggiamenti religiosi (una cronaca degli eventi e la riproduzione postuma del manoscritto originale, con trascrizione e traduzione, si leggono nell'edizione materana del quotidiano «La Gazzetta del Mezzogiorno», 9 settembre 2007, p. 21).

¹³ PIERRO-PALERMO, *La voce di un paese* cit., pp. 159-80.

¹⁴ PIERRO, *Poesie per il 1983* cit.

¹⁵ Come dire che Pierro non parla a Tursi ma di Tursi. Nei suoi versi, c'è ben poco dell'uso meramente municipale, realistico o cronachistico del dialetto. La sua mira costante è l'esemplarità e l'universalità della poesia. La citazione di GIANFRANCO CONTINI (*Pierro al suo paese*, in *Pierro al suo paese. Atti del Convegno su «La poesia di Albino Pierro»*, Tursi 30/31 ottobre 1982, a cura di Mario Marti, Galatina [Lecce], Congedo, 1985, p. 267, poi in GIANFRANCO CONTINI, *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Torino, Einaudi, 1988, p. 185) parodiava un giudizio di CARLO BETOCCHI (*Incontro a Tursi* cit., p. 116, lettera 7, «Firenze, 10 marzo 1968 / Borgo Pinti 61»: «nelle poesie lucane tu sei il tuo popolo, e in quelle in lingua sei uno del tuo popolo, uno che ne reca con sé ancora tutti i sentimenti ma con qualcosa in meno»; bissato nella lettera 9, ibid., p. 122, «Firenze, 3 aprile 1971 / Borgo Pinti 61»: «nella tua poesia parlano in prima persona, tu mediatore, le abissalità più lontane e le più tenere attualità del tuo paese»).

potuto apprezzare per tempo l'allestimento complessivo, non le bozze, causa le more editoriali protrattesi più del solito: inizialmente il libro doveva essere pubblicato per i tipi napoletani di Tullio Pironti. Ciò risolto, da Napoli a Vibo, poté vedere la luce solo nel marzo 1996, purtroppo postumo per la parte delle poesie (la dedica del collega recita: «Ad Albino Pierro, presenza, / non memoria»). Per quanto concerne la questione degli inediti, l'architetto (non filologo di professione) si è limitato a trasferire a stampa, nella maniera (quasi sempre) più fedele possibile, quanto il poeta gli aveva consegnato. Certo, non preoccupandosi che alcuni di essi (*A na facce di porche, Ma nun le virese, Furèrete già na cose*) fossero già stati affidati ad altri per l'edizione (cfr. la nota a p. CXV, a correzione e integrazione di quanto detto a p. LXXII), o che l'*usus scribendi* risultasse talvolta contraddetto (*po'* al posto di *pó'* è il caso più frequentemente corretto da Stoppelli, anche se sono attestate entrambe le forme), o che l'autore, *quandoque bonus...*, anziano e forse già debilitato dalla malattia, potesse digitare *oinzére* invece di *pinzére* in *Stè cchi chiove, mirivigghie* per *mi rivigghie* in *Nu sonne pacce, ca oure ié* anziché *ca pure ié* in *Sempe zinne* ('distrazioni' inopportune passate nella stampa di Palermo). Se si provasse a collazionare le due versioni a stampa (Palermo, Stoppelli) con i dattiloscritti originali, emergerebbero aspetti irrisolti di filologia testuale di sicuro interesse. I testi consegnati da Pierro a Palermo erano tredici e non dodici: è rimasto inedito *Nu chène cc' 'a rugne / Un cane che sogna* (con inusitata traduzione non interlineare):

Nd'a na chesa sciullète,
nu chène cc' 'a rugne
caminete e sònnete.

«U vi' llè, u patrune, u vi' llè,
cc'u duibbotte ncòlle...»

E averamente pàrete ca tòrnene
Chille jurne 'untène,
e i'è cchiù russe u soue
e i'è na rise
quillu 'ampe nd'i sciolle.

In una casa crollata, / un cane con la scabbia, / cammina e sogna. // «Eccolo là, il padrone, eccolo là, / con la doppietta al collo...» // E veramente sembra che ritornino / quei giorni lontani, / ed è più rosso il sole, / ed è un sorriso / fra le rovine quel lampo.

Il testo di *Si lle putéra scafè / Se le potessi scavare* (XV.30, p. 718), in entrambe le edizioni, è monco dei due versi finali (che danno il senso al tutto):

Ah, si tutte quante le sapèrene
chille ca vire e sente quanne 'a sera
ci truzze nda sti mure
e m'arricorde di chi
ci jòchete cc'u munne
come nturne a na 'uce 'a paummèlle.
Ah, si lle putéra scafè sti pétte,
mmachère cchi ll'ugne o cch'i rente,

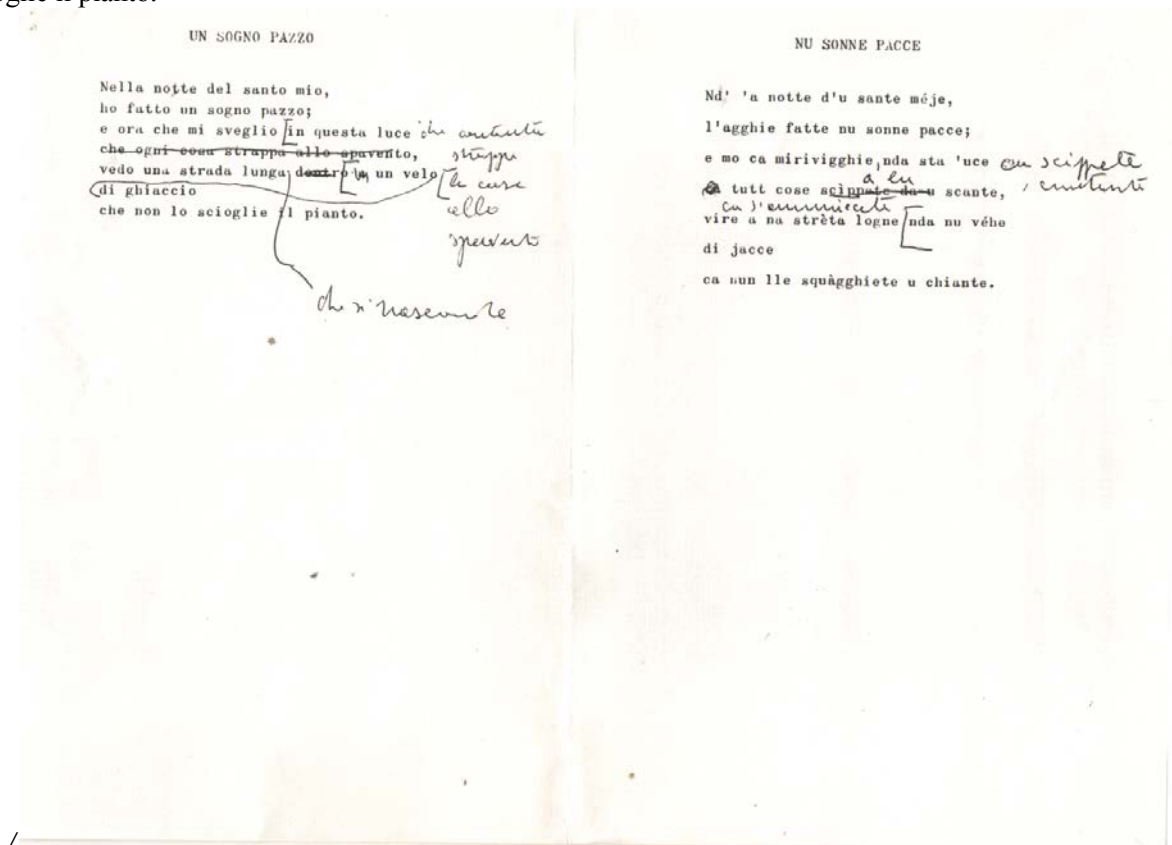
nd' 'a spiranze ca po' ci truvère
 a lu funne u trisore;
 ma mbàreche pure allè
 po' ci truvère i verme
 e cchiù dannète mi ci mbruscinère
 e u scante mi chiatrèrete stu core.

Ah, se tutti lo sapessero / quello che vedo e sento quando a sera / ci urto in questi muri / e mi ricordo di chi / ci gioca col mondo / come intorno a una luce la farfalla. / Ah, se le potessi scavare queste pietre, / magari con le unghie o coi denti, / nella speranza di trovarci / nel fondo un tesoro, / ma forse anche là / ci troverei i vermi / ed io più dannato / mi ci rivolterei.

La lezione di *Nu sonne pacce / Un sogno pazzo* (XV.32, p. 719), di cui si riproduce il dattiloscritto con correzioni autografe, va riorganizzata come segue, per meglio preservarne i fondamenti metrico-ritmico-prosodici (a cominciare dai parallelismi fonici *pACCE* / *'UCE* / *s'ammÛCCe* / *jACCE*):

Nd' 'a notte d'u sante méje,
 l'agghie fatte nu sonne pacce;
 e mo ca mi rivigghie, nda sta 'uce
 ca scippete cuntente
 tutt cose a lu scante,
 vire a na strèta logne ca s'ammùccete
 nda nu véhe di jacce
 ca nun lle squàgghiete u chiante.

Nella notte del santo mio, / ho fatto un sogno pazzo; / e ora che mi sveglio / in questa luce / che contenta strappa / le cose allo spavento, / vedo una strada lunga che si nasconde / in un velo di ghiaccio / che non lo scioglie il pianto.



Per quanto concerne *A na facce di porche* (XV.29, pp. 717-8), già edita in «Studi e problemi di critica testuale», 30 (aprile 1985), p. 26, col titolo *Facce di porche*, ci si chiede se non dovesse essere riproposta come le altre due, a parte, in un sottoinsieme. Se il filologo si fosse attenuto alla *princeps*, avrebbe corretto la forma *mo* con *mó* nel v. 1, *S'ammùcene* con *S'ammùccene* nel v. 5 (derivando da Palermo, ha perpetuato le lezioni erranee già del dattiloscritto). Occorre poi una postilla per registrare che la chiusa di *Ah, chille pacce* (XV.25, p. 714) differisce solo per la scansione dei versi rispetto a quella riportata fra virgolette in conclusione di *Gire e gire* (XIV.8, p. 594), da lì nell'epigrafe e, sintetizzata, nel titolo della raccolta del 1992, l'ultima. Questa annotazione fa il paio con quelle citate dal curatore, a suffragare l'ipotesi di una stretta contiguità / continuità fra tale gruzzoletto di inediti e le poesie comprese in *Nun c'è pizze di munne*.

L'editore appronta i testi e dà conto della loro storia elaborativa. Per progetto, si diceva, allestisce «un'edizione complessiva» che non ha come obiettivo quello di «rappresentare l'evoluzione di ogni poesia dalla prima stesura a quella definitiva» (p. LXVI) ma, fondandola sui testi a stampa, esclude dall'apparato le varianti manodattiloscritte.

Per rendere l'idea, a Tursi, nella biblioteca dell'autore, è conservata una copia della raccolta *Il transito del vento* con annotate varianti autografe non tutte adottate in *Appuntamento* (la medesima che *in calce* presenta sempre manoscritto il progetto dell'antologia, con l'elenco dettagliato dei libri e dei testi, man mano predisposti, non senza ripensamenti). Quelle non passate nell'edizione a stampa ovviamente non sono state registrate nell'apparato. C'è però da giurare che alcune sarebbero state degne di partecipare per determinare in maniera più sistematica lo spettro linguistico-semanticamente entro il quale sono state compiute le scelte.

La fenomenologia delle varianti, già a fermarsi alla parte a stampa, è assai più complessa di quanto descrivano (per scelta critica) le note d'apparato (in italiano: dalle prime prove alle raccolte, ad *Appuntamento*; in dialetto: dalle anticipazioni sparse alla strutturazione dei libri, alla rivisitazione di alcuni di questi). Essa comprende modifiche ortografiche, cambî di forme e costrutti, surrogamenti lessicali, riscritture.

A uno sguardo d'insieme, appare discutibile (e da chi ha esercitato la curatela preventivamente discusso, a p. LXXIV) l'aver estrapolato da *Appuntamento* i testi con varianti, talvolta «veri e propri rifacimenti» (p. LXVII), e averli ricontestualizzati nelle raccolte di provenienza, andando sicuramente 'oltre' le intenzioni dell'autore (è da ammettere che anche la scelta inversa sarebbe stata non proprio inappellabile).

L'*optimum* (non certo a buon mercato) sarebbe stato ripubblicare *Appuntamento*, come libro a sé stante. Anche per questo è giustificata la ristampa in anastatica di quelle prime raccolte in lingua.¹⁶ Opinabile appare anche la scelta di disfare le due raccolte *Si pó' nu jurne* e *Tante ca pàrete notte*, ristampando separatamente le *disiecta membra*,

¹⁶ Finora, a cura del Centro Studi Albino Pierro Onlus, dalla Tipografia IMD Lucana di Pisticci (Matera), sono state riproposte: nel 2011 *Liriche* [1946] e *Nuove liriche* [1949]; nel 2013 *Mia madre passava* [1955], *Il paese sincero* [1956] e *Il transito del vento* [1957].

facendo svanire l'unitarietà nella complessità che l'autore, allestendole, aveva voluto suggerire.

A uno sguardo ravvicinato, è chiaro che tra *A sera* della «Rassegna Nazionale» (a. LXI, s. IV, vol. XXVII, giugno 1939, p. 440) e quella edita in *Nuove liriche* (Roma, Danesi in via Margutta, 1949, p. 47) e poi riproposta con varianti (p. LXXVIII) in *Appuntamento (1946-1967)* (Bari, Laterza, 1967, p. 27), vi è più che «solo coincidenza di titolo» (p. LXVIII).¹⁷ Non è una variazione sul tema. È palmare che il testo (II.16, p. 40), riproponendo le medesime immagini chiave e parte del lessico, è stato sottoposto a una riscrittura più radicale rispetto ad altri di quella primissima stagione poi ricettati nella nuova temperie spirituale. Tuttavia, giusta l'imbeccata dell'autore, dovrebbe essere accolto come un 'rifacimento'.¹⁸

Si rilegga *Colloqui*. Edita una prima volta sulla «Gazzetta del libro», Roma, 20 febbraio 1959, p. 3 (testimone qui non censito), ricompare nel giugno dello stesso anno nella raccolta *Il mio villaggio* (p. 117), con una diversa partizione strofica (da tre a quattro) e alcune varianti circa la punteggiatura, la scansione del verso, la scelta del lessico (nell'ultima): *Poi mi sembrò che i grilli / aprissero balconi sulle stelle; [poi stelle:] / dall'erba quasi nera / un bianchissimo teschio colloquiava / [> teschio / riparlava] sereno con il cielo*. Nel passaggio all'autoantologia *Appuntamento* (p. 130), dalla quale la presente edizione deriva (VII, 42, p. 178), Pierro, mai pago dei propri esiti, ritorna alla tripartizione delle strofe e contestualmente varia la punteggiatura nei versi interessati (da *Ogni tanto una pietra / colpiva la campana del convento. // Era già sera* passa a *Ogni tanto una pietra / colpiva la campana del convento; / era già sera*), fornendo al lettore chiarissimi indizi sulla stretta correlazione fra l'aspetto grammaticale-sintattico e quello prosodico-ritmico (ma qui come in altri casi, l'editore, per la solita ragione del risparmio, non ha potuto rendere edotto l'ignaro lettore). *Due poesie* è il titolo con cui il quotidiano romano «Momento-Sera» di venerdì 17 giugno 1966 anticipa, l'uno di séguito all'altro, *Riapprodare al profondo* (passata senza variazioni fra gli inediti di *Appuntamento*, p. 181) e *U nivre dasutte ll'occhie / Il nero sotto gli occhi* (poi con varianti in *Nd'u piccicarelle di Turse / Nel precipizio di Tursi*, Bari, Laterza, 1967, pp. 82-3: v. 2, da *u nivre ca tegne dasutte ll'occhie* a *u nivre ca mi cìrchiète ll'occhie*; v. 9, da *Porte a Criste dàinte* a *Porte a Gese Criste dàinte*). Esse, come cartina al tornasole, fanno supporre che a quell'altezza cronologica, nel sistema espressivo dell'autore, ci fosse ancora una certa parità fra i codici, lingua e dialetto, pur essendo il secondo più aperto a maggiori attenzioni sperimentali. L'occorrenza non è censita dal redattore della bibliografia (per i testi cfr. IX.15, p. 210 e IV.25, p. 374).

A una considerazione di massima, il lavoro del curatore appare asimmetricamente più esauriente per la parte dell'opera in italiano. Rimane inteso l'assunto per il quale una cosa è la filologia applicata a testi in una lingua già grammaticalizzata (a monte della

¹⁷ In tale luogo, Stoppelli sembra riprendere quanto riportato in nota agli *Indici* approntati da MARIAGRAZIA PALUMBO, *Il sogno del poeta. Lettura dell'opera di Albino Pierro*, tesi di dottorato, tutor Nicola Merola, Università degli studi della Calabria, Facoltà di Lettere e Filosofia, a. a. 2005-2006, p. 276: «Nel caso della poesia *A sera* le differenze tra il testo edito in rivista e quello edito in volume sono tali da far pensare non a un caso di varianti, ma a due testi differenti, accomunati dal titolo».

¹⁸ Cfr. GIORGIO DELIA, *La «parlètta frisca» di Albino Pierro*, Cosenza, Edizioni Periferia, 1988, p. 140.

quale preesiste una norma codificata dalla tradizione), altra è la filologia che mette alla prova i propri statuti su testi elaborati in un codice privo di uso scritto (con tutte le incoerenze, le oscillazioni negli esiti, i punti di asistematicità del caso). Poco pacifico è il non aver tenuto conto con scrupolo metodico delle varianti relative alle partizioni strofiche, all'interpunzione, al trattamento della vocale indistinta postonica (inizialmente oscillante nella resa grafica fra grado zero e vocale chiara, spesso determinante a fini metrico-prosodici), agli usi di apostrofi, accenti, grafie diacritiche variabili da una raccolta all'altra e nella stessa raccolta, sovrastando sempre il principio della parsimonia (non certo quello del *de minimis*...): «Riportare analiticamente queste varianti avrebbe comportato riscrivere integralmente gran parte dei testi» (p. LXXIV). Comprensibile, ma non per un autore che, facendo, ha creato un sistema perfettibile quanto si voglia, comunque per lui efficace nel rendere i valori fonici, timbrici, metrico-ritmici. Uno dei meriti del Tursitano è appunto quello di aver fondato (quasi) *ex nihilo* tale tradizione (per questo quelle parole dell'arcaico dialetto sudlucano, messe araldicamente per iscritto con piena e consapevole dignità letteraria, agli occhi dei primi lettori sono sembrate non diversamente da un miracolo; non a caso l'opera ha suscitato negli addetti ai lavori lo stesso sentimento di *pietas* di quella dei dugenteschi venerandi inventori della lingua), cercando di risolvere le discrasie fra grafia e pronuncia, volta per volta, per meglio rendere le infinite sfumature della *parole*, prima che della *langue*. Così l'autore si è assicurato un sistema grafico rispettoso della resa fonica del dialetto pur avvalendosi dei soli caratteri dell'alfabeto italiano, qua e là sovraccaricato da qualche accento, soprattutto per dirimere l'opposizione fra /e/ aperta ed /e/ chiusa. Tutti aspetti sui quali la critica più attenta ha posto solide pietre miliari (non trascurando quanto potesse provenire dalla conoscenza diretta dell'autore e della sua sensibilità accusata per i medesimi). Il confronto fra l'edizione in rivista e quella successiva nel libro è quasi sempre foriero di illuminanti indicazioni sul fare pierriano. Man mano che si va indietro, fino agli esordî, più forte è l'impressione di entrare nel laboratorio dell'autore, mentre grammaticalizza la nuova forma espressiva, mettendo a punto un proprio modo, più o meno sistematico, per interpretare e rendere graficamente e metricamente le potenzialità del tursitano.

Tener conto delle varianti nella resa grafica, nel processo attraverso il quale l'informe dialetto ha acquisito la forma, significa valorizzare l'operato di chi allora ha fiancheggiato l'autore. È giudizio condiviso che lo specifico di quell'opera consiste nel fatto di aver accordato l'atavico con l'universale. Alla stessa maniera la materia è parsa fatta apposta per piacere a chi, impegnato sul campo, ne stava dando scientifica finitura pratico-teorica. Pronubi linguisti, filologi, etnologi, sin dal principio, l'iniziativa è stata seguita e sostenuta con partecipe interesse. Il tutto ha potuto trovare agevole ospitalità in sedi amiche, in quegli anni rinverdite a nuova vita. A molti Pierro è apparso miglior fabbro nel parlar materno. A cominciare da Mario dell'Arco. Con i diversificati titoli da lui promossi e diretti, si è adoperato fattivamente per una più ampia conoscenza del «fratello gemello in poesia» (così in una dedica a Pierro), sia ospitando inediti, sia riproponendo serti di testi già pubblicati in volume.¹⁹ È stato il primo che abbia fiutato

¹⁹ A tale proposito, a p. CXII è corretta la segnalazione che le poesie di *Nu belle fatte* (*T'ha' fatte curagge, Vène, Aspèttese ca si fè gghiurne, Mbàreche mi vó', Ha' giurète*) non sono state anticipate nel fascicolo citato del «Fiore della poesia

l'«accento dialettale» nei versi italiani della seconda metà degli anni Cinquanta,²⁰ antecedentemente al debutto con *Prime di parte* (I.4, p. 226), nel fatidico settembre 1959. È stato il mentore che, con militante sagacia promozionale, ha salutato i *vient de paraître* della nuova stagione in dialetto, ha registrato le cause che avevano indotto l'autore all'azione e, nel pubblicare quegli incunaboli, gli ha offerto la palestra nella quale esercitare la nuova mitopoiesi. Grazie al poeta-architetto di Genzano, Pierro ha potuto concretizzare la prima raccolta, inizialmente intitolata *I campène di Pasche / Le campane di Pasqua*²¹ e, nell'agosto di quell'anno (sempre per i tipi di «il nuovo Belli», settimo nella collezione «il Corso»), *A terra d'u ricorde / La terra del ricordo*, con un'etichetta che collimava con alcune delle maggiori esperienze poetiche della prima metà del secolo Ventesimo (*The Waste Land / La terra desolata* di Thomas Stearns Eliot è del 1922, *La terra promessa* di Giuseppe Ungaretti è del 1950, *La terra impareggiabile* di Salvatore Quasimodo è del 1958). Proprio il nuovo titolo rimandava le motivazioni di *resurrectio/renovatio* alla poesia d'esordio e, non ultimo, coagulava le ragioni dell'incontro dell'autore col «mondo magico» di Ernesto de Martino che, in una partecipata *Testimonianza* posposta a *Il mio villaggio* edito da Cappelli nel giugno 1959 (a p. 149), aveva confidato: «Che cosa è stata infatti per me la Lucania, durante le mie ricerche, se non la terra del ricordo, la patria cercata che mi difendeva dalla minaccia di restare apolide». Tra parentesi: fatto ciò, in un rapporto dialettico sicuramente proficuo, il poeta autorizzava l'etnologo, a riutilizzare quella formula per dare titolo alle sue ricerche sui tarantati (appena l'anno dopo sarebbe nata per Il Saggiatore *La terra del rimorso*). Poi, era sufficiente aprire il libro per registrare l'altro «primo responsabile», Giorgio Petrocchi, che non si limitava a tradurre e a introdurre quella primissima serie, ma (per testimonianza diretta e indiretta) la guidava e definiva negli aspetti macro (v. *A jaramme*) come in quelli micro (resa dei suoni, accenti, ritmi).²²

Una collazione più capillare avrebbe permesso di annotare le varianti di forma e di sostanza che hanno interessato un altro *ur-test* tursitano, la poesia *I 'nnammurèti* [dal 1963 con la finale in -e] / *Gli innamorati*.²³ Averle segnalate e soprattutto analizzate, nel quadro della più ampia fenomenologia variantistica del maggiore libro pierriano, ci esenta qui dal doverne presentare un consuntivo dettagliato.²⁴ In attesa di poter fruire degli autografi, proprio questi testi dimostrano l'entità del percorso fatto, non solo nella scelta della parola giusta (come documenta l'apparato delle varianti), ma anche per la resa scritta delle tonalità espressive e ritmico-prosodiche (a cominciare dal trattamento

dialettale», VII, a cura di Mario dell'Arco, Roma, «Il nuovo Cracas», 1967, ove a p. 73, si ha invece *Na bella cartulline*, racconto di ciò che un mese più tardi, nel giugno 1967, si chiamerà *Nd'u piccicarelle di Turse*, pp. 38-41. Per correggere la svista (a monte della quale, un banale errore materiale dovuto a uno scambio delle fotocopie dei frontespizi), meglio sarebbe stato vagliare l'altra serie, «Primavera della poesia in dialetto», ove si trovano riproposte, nell'annata 1980, alle pp. 61-3.

²⁰ «Il nuovo Belli dei dialetti italiani», a. VIII, n. 1, ottobre 1958, pp. VII-VIII, a p. VIII.

²¹ Ibid., a. IX, n.2, aprile 1960, pp. LXXXIX, 115-7.

²² Si veda quanto riportato dalla PALUMBO, nel primo tomo, a p. LVI.

²³ «Il nuovo Belli dei dialetti italiani», a. IX, n. 5, dicembre 1960, pp. 147-9, subito riproposta nel «Fiore della poesia dialettale», II, 1962, pp. 104-6, prima che fosse ripubblicata l'anno dopo nella raccolta omonima, per i tipi sempre dell'archiani di «il nuovo Cracas».

²⁴ Si rimanda a DELIA, *La "parlèta frisca" di Albino Pierro* cit., p. 145 e a ID., «Metaponto» e dintorni. *Avviamento all'opera di Albino Pierro*, prefazione di Walter Pedullà, Castrovillari (Cosenza), Il Coscile, 1990, pp. 11-26.

della vocale indistinta postonica). Per dare conto al lettore della natura delle annotazioni riportate da Stoppelli in apparato, bastino alcuni specimini. Del poemetto *U fatte / Il fatto* (IV.3, pp. 345-8) si hanno due testimoni: quello introdotto da Giorgio Petrocchi in «Letteratura», a. XX [XIV Nuova Serie], n. 82-3, luglio-ottobre 1966, pp. 62-70 e quello nella raccolta dell'autore, *Nd'u piccicarelle di Turse* cit., pp. 20-35. Dalla comparazione delle due versioni, correttamente purgati gli errori di stampa *dicite*: > *dicite*: (v. 28), *niente* (v. 63) > *nente* (v. 61),²⁵ ripristinato l'accento su *cée* del v. 26, si registrano non poche varianti, delle quali solo di alcune il curatore dà notizia in nota a p. CX (segnatamente quelle qui riportate in grassetto). A livello grafico, se ne registrano nell'uso dell'accento (v. 1 *papagghione* > *papagghione*, v. 3 *fimminone* > *fimminone*, v. 6 *chiacchiere* > *chiacchiere*, v. 8 *figghiecelle* > *figghiecelle*, v. 11 *more* > *móre*, v. 13 *fore* > *fóre*, ecc.; ma v. 43 *córe* > v. 42 *core*), nella punteggiatura (v. 17 *sapisse* > *sapisse*, v. 56 *Ié mbàreche* > v. 55 *Ié, mbàreche*, ecc.), nella resa della vocale indistinta finale, in ragione dei contesti fonosintattici (v. 64 *scure scure* > v. 62 *scura scura*, v. 68 *'a via.* > v. 66 *'a vie.*), a livello morfologico (v. 43 *a lu córe* > v. 42 *nd'u core*, v. 55 *nu taùte* > v. 54 *u taùte*), fonosintattico (v. 60 *e le carite* > v. 58 *e lle carite*), morfosintattico (v. 61 *quanne stinnite* > v. 59 *si lle stinnite*) e lessicale (v. 60 *ni pic* > v. 58 *di cchiù*), nella partizione dei versi (vv. 56-57 *Ié mbàreche nun fiatèje / e le sintìje* > v. 55 *Ié, mbàreche, nun fiatèje e le sintìje*), nell'espunzione di un verso (v. 30 *Diciammille n'arie, prè', diciammille.*), nell'inserzione di emistichi (v. 32 *Nun ti mpaurè, Tré,* > v. 31 *Nun ti mpaurè, Tré, nun ti mpaurè,* v. 65 *s'aggiustàvite u scialle* > v. 63 *s'aggiustàvite u scialle menze torte*). Si aggiunga che rispetto alla presente edizione, si dovrà rammendare il refuso nel v. 65 *di Die.* con *di Die*, necessiterà ridare l'accento acuto secondo l'*usus* a *móre* nel v. 11 (in rima perfetta con *fóre* del v. 13) e, nella traduzione del v. 32, occorrerà ripristinare l'accento su *ché io ce l'ho il coraggio, ce l'ho*, dato che qui, come in altri luoghi, Pierro traduce *cca* con *ché* e il filologo, correggendo, *che* (valga come esempio, più vicino, nella medesima raccolta, IV.42, v. 17, p. 393, *cca si angùne le virete*).

Alla lente critica del curatore è sfuggito che su «Persona» (a. XI, n. 1-2, gennaio-febbraio 1970, p. 28), quindicinale, poi mensile di «Letteratura Arte e Costume», diretto da Adriano Grande e Marcello Camilucci, al quale collaboravano non pochi amici ed estimatori di Pierro (fra gli altri Carlo Betocchi), a margine di una recensione avente come oggetto principale *Eccó 'a morte?* (Domenico Astengo, *Classicità di Albino Pierro*, ivi, p. 28), è stata pubblicata la poesia *Nun ci pozzè accustè cchiù a lu paise / Non mi ci posso accostare più al paese* (corrisponde al punto VI.11, p. 453 della presente edizione). Secondo la prassi, frequente nel Pierro degli anni Sessanta e Settanta, è un'anticipazione che poi entrerà a far parte della raccolta *Famme dorme*

²⁵ Molti degli errori di stampa presenti nelle edizioni d'autore sono stati emendati, anche se non sempre segnalati (pp. CXVI-CXVIII). Alcuni (già individuati da VINCENZO TISANO nella premessa alle *Concordanze lemmatizzate delle poesie in dialetto tursitano di Albino Pierro*, Servizio Editoriale Universitario di Pisa, 1985, vol. I, pp. XXXIII-XLII), purtroppo, sono sopravvissuti. Ecco qualche saggio (i primi due numeri sono usati come sopra, il terzo indica il verso): IV.2.6. *ghiittete* = *ghiittete*; IV.4.17. *Arranzète* = *Arranzete*; IV.11.1. *mune* = *munne*; V.3.48. *Storte e dritte* = *Storte o dritte*; VI.2.7. *nd' 'a chilla notte* = *nda chilla notte*; VI.2.10. *nd' 'a chilla iurnète* = *nda chilla iurnète*; VII.1.10. *ervicelle* = *ervicelle*; VIII.9.6. *scarde* = *scarde*; VIII.20.22. *belle*, = *belle*: (come nella *princeps*).

(Milano, «all'insegna del Pesce d'Oro» - Edizioni di Vanni Scheiwiller, 1971, pp. 40-1), previe le seguenti varianti: v. 5 *Quillu stozzicelle* > *Quillu picca stozze* e, nella traduzione, tit. *Non mi ci posso accostare*, v. 2 *Un poco prima* > *Poco prima*; v. 4 *c'è una stradettina* > *c'è una stradina*. Mario dell'Arco l'ha inclusa nell'antologia «Il paese mio. Almanacco per il 1992», Genzano (Roma), Mario dell'Arco, 1992, p. 45. Nel testo di *Don Nicóue* (XIV.48, pp. 634-51) sono state apportate alcune correzioni, non tutte notificate in apparato (p. CXVIII): un punto fermo alla fine del v. 334, un punto esclamativo in chiusura del v. 385, ecc. Proprio alla luce delle dette gradazioni espressive e ritmico-prosodiche, si avrebbe più di qualche dubbio ad appianare le differenze nell'accentazione della /e/ nel nesso interrogativo (in corsivo nella seconda occorrenza): e tu mi dicese *cchigghi'è ca vògghe*, mi dicese!/*Cchigghi'é ca vògghe?* (vv. 130-1), nell'avverbio di luogo «*Vire acquè*» *griràvete* «*vire acquè*» (v. 173), o nella presenza/ assenza di accento sulla voce verbale *vanìcce* (v. 316), *vanicce* (v. 324). Certamente andavano introdotti il trattino d'apertura nel v. 163 e i due punti alla fine del v. 172.²⁶

Nella fenomenologia delle varianti, probabilmente per la solita legge dell'economia, non sempre si è tenuto conto dei cambiamenti che Pierro ha introdotto nelle traduzioni alla ricerca della forma e dei costrutti più prossimi al testo tursitano, proprio là dove questo ha una preminenza per la sinestesia, la mimesi, l'onomatopea.

La lingua della traduzioni pierriane è stata già oggetto di attenzione critica. A qualcuno ha richiamato alla memoria l'italiano popolare (nel senso tecnico). Stoppelli per definirla usa l'aggettivo «dialettale» (p. XLIII). Basti un confronto delle versioni di uno stesso testo per dare un saggio di tale pratica traduttiva, così come è stata posta in essere nel tempo. Si prenda *Stanotte* (I.7, p. 229). La prima trasposizione, interlineare ma senza espressivismi di rilievo, in prosa, firmata Giorgio Petrocchi (ma con la diretta complicità di Pierro), risale all'edizione di *'A terra d'u ricorde / La terra del ricordo* (1960) cit., p. 30 (se si eccettua la grafia *barone* per *Barone*, identica a quella già data in calce al testo edito in «il nuovo Belli dei dialetti italiani», a. IX, n. 2, aprile 1960, p. 116); la seconda, in versi, trapuntata da qualche belluria, con arcaicizzanti tinte del linguaggio poetico tradizionale, l'ha firmata il classicista Tommaso Fiore ed è stata edita in *Metaponto*, Bari, Laterza, 1966, p. 43; la terza, di più espresso colore dialettale, anche a costo di ricorrere alla glossa (come nella vicina *A cristarelle*), sempre in versi, appartiene all'autore, si legge in *Metaponto*, Milano, Garzanti, 1982, p. 21:

²⁶ Testo e sistematica disamina delle correzioni in appendice di DELIA, *La riscrittura del Don Nicola di Albino Pierro* cit.

Stanotte mi rigiravo nel letto con gli occhi spiritati; volevo essere piccolo un'altra volta e ammalato. Anche adesso il vento fischiava nel vicolo del Barone; tremava il casamento e nel portone un altro cane abbaia.	Stanotte con gli occhi spiritati mi rigiravo a letto; volea tornar piccino un'altra volta e malato. Fischiava ancora il vento pel vico del Barone, tremava il casamento e un altro cane nel portone abbaia.	Stanotte, mi dimenavo nel letto con gli occhi spiritati; ci volevo essere piccolo (bambino) un'altra volta e ammalato. Pure adesso il vento fischiava nel vicolo del Barone, tremava il casamento e nel portone un altro cane abbaia.
---	---	---

Si torni a *U fatte*. Emendato il refuso *sopra il mento*. con *sopra il mento*; (v. 64), le varianti nella versione italiana del testo non incidono sulla sostanza ritmica (non inganni il passaggio dalla scrittura continua, *in calce*, a quella segmentata, interlineare), quando non sono una mera conseguenza di quelle introdotte nella matrice, sono volte ad agevolare la ricezione della *res* dialettale (v. 3 *tanta una donnona* < *una donnona grande così*, v. 6 *chiacchiere su chiacchiere* < *di chiacchiera in chiacchiera*, v. 44 *Era uscita tanta una luce* < *Era uscita immensa una luce*, v. 63 *si aggiustò lo scialle mezzo storto* < *si accomodò lo scialle*, v. 66 *riprese la via* < *riprese la strada*, v. 67 *Io la guardavo amaro* < *Io la guardavo triste*), rappresentano un aggiustamento grammaticale (v. 13 *voleva andare in campagna* < *se ne voleva andare in campagna*, v. 57 *Lo scialle scivolava sulla testa* < *Le scivolava lo scialle dalla testa*, v. 68 *e mi sembrò* < *e mi sembrava*), o un affinamento semantico, stilistico (v. 1 *un fantoccio* < *un fantoccio enorme*, v. 8 *figlioletto* < *figlietto*, v. 19 *si facevano di ghiaccio* < *si facevano ghiaccio*, v. 23 *all'orlo del comodino* < *allo spigolo del comodino*, v. 49 *per essere veramente come un cieco* < *per essere veramente un cieco*, v. 70 *che si dondola piano* < *che si dondola dolce*).

È stato detto (anche da Contini) che l'italiano della metafrasi pierriana, con il rischio di apparire disadorno, è stato funzionale a favorire altri esercizi di traduzione. A sostegno di una siffatta ipotesi non riuscirebbe complicato rintracciare esempî. A mo' di sondaggio, si consideri la poesia d'apertura di *Nu belle fatte*, *Mbàreche mi vó'* (VIII.II, p. 493). Ciò che nella semantica della stesura dialettale tende alla materialità dell'azione, *Mi iunnére* (v. 6), quasi a indicare la fisicità dei corpi in lotta, diventa *Mi avventerei*, a sottolineare il movimento, l'andare verso l'altro. È sintomatico come i traduttori in lingua inglese (Margaret Straus, Edith Farnsworth, Anthony L. Johnson, Luigi Bonaffini)²⁷ si siano mossi sulla falsariga di questo primo tradimento: *I'd like to throw myself* 'mi lancerei' (Straus), *I'd fling myself* 'mi slancerei' (Farnsworth, Johnson, Bonaffini). Così *ci s'ammùssete* (v. 9), dove è evidente la radice *muso*, a

²⁷ MARGARET STRAUS, *Albino Pierro*, in *Directions in Italian Poetry*, edited by Michael Edwards, Giuliano Dego, Margaret Straus, Breakish [Isle of Skye, Scotland], The Aquila Publishing Company Limited, 1976, pp. 28-34, alle pp. 29-30, 32; ALBINO PIERRO, *Nu belle fatte / Una bella storia / A beautiful story*, translated by Edith Farnsworth, introduced by Gianfranco Folena, Milano, «all'insegna del Pesce d'Oro» - Edizioni di Vanni Scheiwiller, 1976, pp. 42-3 e ID., *Telling Love*, translated by Anthony L. Johnson, in ANTHONY L. JOHNSON, *Marigolds, Stilts, Solitudes: Selected Poems, 1956-1984*, Salzburg [Austria], Institut für Anglistik und Amerikanistik Universität Salzburg, 1984, p. 20; ID., *Selected Poems*, edited and translated by Luigi Bonaffini, afterword by Giuseppe Jovine, Toronto-Buffalo-Lancaster (U.K.), Guernica Editions, 2002, pp. 114-5.

sottolineare la violenza del contatto delle labbra con la botte, è reso dal poeta con *ci si attacca*, depistando i traduttori che lo renderanno con *latches on* ‘attaccarsi a’ (Farnsworth), *clings to* ‘stringersi, aggrapparsi’ (Straus, Johnson, Bonaffini). Non diversamente, nel verso successivo, *na vutte iacchète* volto in *una botte spaccata*, quindi *cracked barrel* (Straus), *cracked and leaking cask* (Farnsworth), *broken cask* (Johnson), *cracked cask* (Bonaffini), ‘botte rotta e colante’, a indicare la crepatura più che il taglio, la ferita, com’era in principio.

Sovente Pierro ha arricchito le sue raccolte di poesie con segnali paratestuali come dediche ed epigrafi in esergo.

Ovviamente non si parla delle dediche manoscritte con le quali era solito accompagnare in privato, *ad personam*, il dono dei suoi libri. Si fa conto di quelle a stampa, distinguendo fra l’espressione più diretta, nel titolo, e quella mediata, sotto il titolo (del componimento o dell’opera), in nota o, come per *Il paese sincero* (Roma, Porfiri, 1956), nel colofone («per gli Scrittori e Artisti del Babuino / in Roma, via Margutta»). Per le prime, a memoria: *A mia figlia Rita* (altre volte più semplicemente *A Rita*), *A una madre*, *A Manlio Capitolo*, *A mio padre*, *A un amico*, *A un compagno di giuochi*, *A un mio fratello*, *Lettera a Cheryl*, *A Tommaso Fiore*, *A Guido Capitolo*, *A Giuannelle*). In ogni caso, il poeta ha evocato affetti che lo hanno legato ai lari domestici (le zie Assunta e Giuditta, Manlio e Guido Capitolo), a un suo congiunto (la figlia), ai numi tutelari di una personale religione dell’amicizia (Fallani, Petrocchi, de Martino, Contini, Folena, gli «amici scomparsi»), tali da delineare l’orizzonte ideale (privato prima, pubblico poi) entro cui collocare il suo fare. Non sempre ha ripubblicato i testi con dedica sottoscritta: valga come esempio la poesia *Meditazione notturna* («Rassegna Nazionale», a. LXII, vol. XXVIII, ottobre 1940, p. 470), votata *A Mario e Rina Pressenda*; non sempre ha confermato le dediche: nel riproporre *Metaponto* (1963), nel trittico omonimo, laterziano (1966) e poi garzantiano (1982), ha espunto quella *alle mie zie Assunta e Giuditta / e alla dolce memoria dei cari morti*. Stoppelli non sempre le trascrive. Conserva quella in *Liriche* (p. 5): *Alle mie zie / Assunta e Giuditta Pierro / che / eroicamente / vollero prendere il posto / di / mia madre morta*. Nel medesimo luogo (p. 18), mantiene la nota di dedica di *La canzone del figlio dei ghiacci* (ma occorrerà ripristinare la forma autoriale *a un giovane soldato*). Riporta e decrypta quella *a G[iovanni] F[allani]* di IV.18, *Benedici più lui che me* in *Il paese sincero* (pp. 100-1). A giusta ragione, ripropone quelle *a Gianfranco Contini* (di *U fatte*), *a Giorgio Petrocchi* (di *U sonne di zia Assunta*), *a Ernesto de Martino* (di *U mort*) ripubblicate in *Nd’u piccicarelle di Turse* (pp. 345-55). Come Pierro, nel passaggio da *Mia madre passava* ad *Appuntamento*, omette la dedica di *Quelle lacrime* all’artista colombiano Cesare Siviglia (ricordato in nota, a p. 66). Cita in bibliografia ma, immotivatamente, non restituisce nel testo quelle presenti in *limine* di *Mia madre passava*, *Poesie*, *Il mio villaggio* (tutte *a mia figlia Rita*); quelle *a Gianfranco Contini* di *Famme dorme* (che l’autore ha rimesso ai posteri nelle varie edizioni in vita), *agli amici scomparsi* di *Quattordici poesie e nove disegni*, diventato poi *Com’agghi’ ’a fè?* (con dedica, pur’essa omessa, *a Silvano Scheiwiller*), per arrivare infine *a Gianfranco Folena* di *Nun c’è pizze di munne*.

Per quanto concerne le epigrafi, si tratta di mottetti individuati dal poeta con particolare cura, atti a fornire chiavi di lettura del testo, antologizzati da ideali compagni di viaggio (Dante, Verlaine, Pessoa), o sussunti dalla propria opera, spesso funzionali a distillarne i titoli di copertina (come è accaduto per il già citato, provvisorio, *I campène di Pasche*, o per i definitivi *Curtelle a lu sóue*, *Si pó' nu jurne*, *Tante ca pàrete notte*, *Nun c'è pizze di munne*). Esse sono state preservate opportunamente dall'editore, tranne nel caso dei due versi posti in esergo di *Sti mascre* (dei quali già era stata omessa la traduzione quando riproposti in *Si pó' nu jurne*), forse perché coincidenti con i primi due del componimento d'apertura, *Nun mi làssete* (X.1), congetturando a monte della lacuna un inopinato *saut du même au même*.

I rinvii bibliografici, dati quali altri testimoni nell'apparato dei singoli testi, vanno annoverati fra i punti qualificanti della presente edizione. L'elenco censisce (pp. LXIII-LXV): «Edizioni antologiche», «Raccolte in traduzione», «Pierro nelle principali antologie di poesia». I rimandi attengono alle prime e alle terze. Date come implicite le seconde (ma sarebbe stato un servizio non certamente ridondante per il lettore ricordarle di volta in volta), la prima voce fornisce un regesto (quasi) completo delle antologie monograficamente centrate sull'autore, in italiano o in altre lingue; la terza, come qualifica l'aggettivo, *pour cause*, esonera il curatore dall'obbligo dell'esaustività. Anche qui nient'altro che qualche annotazione, per campione. Si riprenda *Mbàreche mi vó'*, con *I 'nnammurète* (II.1, pp. 247-50), fra le poesie pierriane più fortunate. Sottinteso e indiretto il riferimento alle traduzioni dell'intera opera (in inglese: *Nu belle fatte / Una bella storia / A beautiful story*, per opera di Edith Farnsworth [1976] cit., pp. 42-3 e *Telling Love*, di Anthony L. Johnson [1984] cit., p. 20; in francese: *Nu belle fatte / Una bella storia / Une belle histoire*, per le cure di Madeleine Santschi, Milano, «all'insegna del Pesce d'Oro» - Edizioni di Vanni Scheiwiller, 1977, pp. 42-3; in svedese: *Knivar mot solen* di Ingvar Björkeson, Malmö – Stockholm, Natur och Kultur – Italienska Kulturinstitutet «C. M. Lerici», 1988, pp. 76-7), a pari titolo, fra le 'edizioni antologiche' citate, potevano figurare: *Albino Pierro* di Margaret Straus [1976] cit., pp. 28-34, alle pp. 29-30, 32; *Земля Воспоминаний*, di Лев Вершинин *et al.*, Москва, ЭЛИА-АПТ-О, 1994, a p. 65; *Curtelle a lu sóue / Messer in der sonne* di Tobias Eisermann, Hamburg, CTL, 2002 (che non è la traduzione della raccolta omonima, come registrato a p. LXIV, ma di trentanove poesie in dialetto tursitano selezionate dalle principali opere dell'autore), alle pp. 74-5. Per quanto concerne la terza delle voci bibliografiche, alle antologie già in elenco, sarebbe gioco facile (e sterile) aggiungerne altre. Sia consentito citare solo le riproposte curate per mano di Mario dell'Arco in «L'Apollo buongustaio. Almanacco gastronomico per l'anno 1978» (Marino [Roma], Stamperia Santa Lucia, 1977, p. 63: a ricordare ai lettori la palma riportata da Pierro l'anno prima, nel «Premio Carducci», appunto con *Nu belle fatte*) e in «Primavera della poesia in dialetto» (ivi, 1977, pp. 61-3, a p. 63).

Da quanto detto, è chiaro che il dovere primario della filologia è quello di attenersi alla volontà dell'autore, ma la storia della disciplina insegna che dove preesistano le condizioni, per una conoscenza organica, si possa e si debba andare oltre, approntando

quanto delibato estravagante (talvolta in sedi remote e non agevolmente accessibili), pubblicando l'inedito (sia nella specie di testi già rassettati, sia in quella di scartafacci), utilizzando entrambi per una più congrua e più piena valorizzazione. Per tutto questo, l'opera di Stoppelli deve essere intesa come l'inizio di un percorso critico, non come un punto di arrivo.

Hic et nunc basti formulare poco più che qualche suggerimento/ proponimento perché la filologia pierriana a venire abbia a cuore le seguenti attività:

- riscattare la parte narrativa in prosa (fiabe, leggende, racconti) che, scritta in lingua, in principio dell'esperienza letteraria, apparsa alla spicciolata (su periodici come «Il Balilla», «Rassegna Nazionale», «Oltremare»), talvolta in forma pseudonima o anonima, è rimasta del tutto ignota agli occhi della critica (essa è tale da ricavare un altro tomo da giustapporre auspicabilmente ai due già predisposti);
 - spigolare le schede e le recensioni editate dal 1939 al 1950 sulla «Rassegna Nazionale» (servirebbe a dare un'idea del lettore e, in non pochi casi, fornirebbe un fondamento critico ad alcuni punti in fatto di poetica ed estetica che hanno trovato espressione nei proponimenti paratestuali della maturità: interviste, conversazioni, note);
 - valorizzare l'archivio e la biblioteca (a cominciare dalle dediche presenti sugli esemplari dei libri donati da altri autori a Piero);
 - passare al vaglio la corrispondenza per far luce sui carteggi più significativi non ancora divulgati;
 - recuperare le esecuzioni dell'autore (notoriamente la *dictio* e l'*actio* del poeta di Tursi attribuiscono ai testi valori timbrici, ritmici e melodici altrimenti non realizzabili e percepibili dal lettore, specie se non lucano);
 - imbandire per i più, con la stampa, *I frutti della menzogna. Dramma in tre atti e quattro quadri* (dall'autore, poco più che ventenne, arditamente offerto in lettura a Cesare Vico Lodovici);
 - rinvenire le traduzioni già messe a punto e rimaste inedite, a volte solo per qualche inghippo editoriale: si pensi a quelle di *Nd'u piccicarelle di Turse, Eccó 'a morte?* e *Sti mascre* nel francese di Madeleine Santschi, o a quelle di *'A terra d'u ricorde e Metaponto* nell'inglese di David Anderson (saggio di ciò che tale avventura poetica pure è stata, un incontro tra intelligenze e culture, talvolta molto diverse e distanti);
 - mettere mano all'universo degli inediti in dialetto che hanno beneficiato di una politura da parte del poeta (quasi *ad unguem*), per una degustazione non antologica.
- Chi ha avuto una qualche pratica con l'autore e una certa dimestichezza con l'abitazione di piazza Ottavilla in Roma, di certo è stato messo a parte dell'esistenza dei 'quaderni' e delle 'agende'. Aver contezza del fatto che in dieci anni, dal febbraio 1975 all'ottobre 1985, il Tursitano vi ha ordinato cronologicamente «pressappoco 1400 poesie in dialetto», in percentuale «un numero tre volte e mezzo maggiore delle circa 400 dialettali pubblicate in vita» (a p. XXXIX e alle pp. XIX-XX), è un fatto da non lasciare insensibili anche i più resistenti ai valori della poesia e della verità (l'assaggio apparecchiato da Luciano Formisano, le citate *Poesie per il 1983*, è lì a dimostrare che, ove si voglia, si può fare).

Da Virgilio in poi, se non ci fossero stati i Vario e i Tucca, di quanti scrittori non avremmo la giusta dimensione?

Giovanni Di Malta

«Il Politecnico» settimanale e la guerra fredda

Marx ha affermato che non si può giudicare una formazione sociale da ciò che pensa di se stessa. L'estensione di questo principio allo studio dei fenomeni culturali implica un raffronto critico tra le idee che un soggetto agente nutre sul significato della propria attività e il contenuto della medesima attività, osservato però da un punto di vista esterno. Si tratta di una forma di disamina scarsamente frequentata in molti dei più importanti studi su «Il Politecnico» di Elio Vittorini, egemonizzati da una tradizione critica che ha subito, a sua volta, l'influsso culturale dello scrittore siciliano (e del redattore forse ideologicamente più affine, Franco Fortini). In conseguenza di questo stato di cose, gli studi sul «Politecnico», soprattutto in merito agli interrogativi più scottanti che la breve storia della rivista ha suscitato, quali il rapporto tra politica, cultura letteratura e arti, risultano in una sostanziale amplificazione e *rifrazione* dell'ideologia del «Politecnico». A monte di questo arroccamento ideologico, come si tenterà di illustrare in queste pagine, si possono riconoscere i condizionamenti indotti dalla ristrutturazione bipolare dei fenomeni culturali generata dalla Guerra fredda, che hanno caratterizzato la storia della rivista fin dai suoi esordi.

La guerra fredda come contesto semiotico

Se nell'intera ideologia gli uomini e i loro rapporti appaiono capovolti come in una camera oscura, questo fenomeno deriva dal processo storico della loro vita, proprio come il capovolgimento degli oggetti sulla retina deriva dal loro immediato processo fisico.

KARL MARX, *L'ideologia tedesca*

La ricezione critica tende a render conto dell'attività culturale del «Politecnico» nei termini in cui questa è stata proposta, o se si vuole vissuta, dai suoi artefici e protagonisti: un'attività essenzialmente critica e problematica, un'attività di ricerca e non di diffusione di risultati già acquisiti: nelle parole con le quali lo stesso Vittorini, sul n. 2, propone ai lettori di partecipare all'elaborazione della rivista: «il politecnico verrà ad essere quello che effettivamente vuol essere, un terreno di lavoro, un campo di prova [...]. Potrà in tal modo esservi non solo scambio di idee tra chi scrive e chi legge, ma collaborazione completa e concreta».¹ Il profilo culturale con il quale la rivista intende proporsi, è ribadito sul n. 4:

il politecnico l'abbiamo detto e lo ripetiamo, non è l'organo di diffusione d'una cultura già formata, ma uno strumento di lavoro per una cultura in formazione. [...] Tutti i nostri lettori debbono prendere parte alla elaborazione di questa cultura e in questo intento il politecnico dice loro, ripete loro: «io non sono una rivista vera e

¹ *Il Politecnico invita i suoi lettori a redigere una rivista*, «Il Politecnico», n. 2, 6 ottobre 1945, p. 1.

propria, sono soltanto un raccoglitore di materiale e di argomenti per una rivista, la rivista vera e propria, dovete farla voi».²

Finalmente, sul n. 5, la redazione presenta la propria attività sotto il segno del valore positivo generico della *ricerca*, contrapposto al valore negativo della *predicazione*, sottolineando tipograficamente le parole chiave con carattere maiuscolo in neretto, che in questo caso può essere utile riprodurre nella citazione:

Quanto alla parola che usiamo per nome, «**POLITECNICO**», vuol solo indicare l'interesse che noi abbiamo e che riteniamo si dovrebbe avere in genere, per tutte le tecniche, sottintendendo che sia tecnica **OGNI ATTIVITÀ CULTURALE** (della poesia stessa o delle arti oltre che della politica, delle scienze e degli studi sociali) **QUANDO SI PRESENTI COME RICERCA DELLA VERITÀ E NON COME PREDICAZIONE DI UNA VERITÀ**.³

Nel contesto storico della guerra fredda, che ha in sé una sua struttura semiotica come ogni contesto storico, il messaggio sopra citato viene sussunto nell'orbita dello schieramento culturale occidentale, non potendo sfuggire all'attrazione gravitazionale della grande massa semiotica, per così dire, del discorso egemonico prodotto dalla cultura del capitalismo: infatti «lo stesso dissenso intellettuale, la critica, fa parte della costellazione concettuale egemonica d'Occidente»,⁴ o perlomeno, all'Occidente non fa difetto la faccia tosta d'attribuirsi il monopolio.⁵ Il valore negativo della predicazione, che si potrebbe modernizzare in propaganda, evoca l'ambito della politicizzazione della cultura, ricadendo nell'immagine codificata dell'avversario sovietico della guerra fredda occidentale.

Così l'autorappresentazione del «Politecnico» centrata sull'idea, ribadita nel corso della polemica con il Pci di Togliatti, di una politica culturale autonoma e di una prospettiva intellettuale fondata sulla critica, sulla problematicità e sull'esperimento, ancor prima che l'inchiostro di stampa si rapprenda, viene irreggimentata nella polarizzazione semiotica indotta dalla pressione storica della Guerra fredda, con il conseguente ribaltamento dell'immagine nella camera oscura di marxiana memoria: la libertà della cultura è la tattica culturale della CIA,⁶ come aveva ben intuito un *cold warrior* di più navigata esperienza di Vittorini, George Orwell, nella mirabile autoparodia della guerra fredda occidentale intitolata 1984: «la libertà è schiavitù», e «la guerra è pace», o meglio: la «pace» dell'autonomia culturale sul piano della falsa

² *Il Politecnico*, «Il Politecnico», n. 4, 20 ottobre 1945, p. 1.

³ *Il Politecnico*, «Il Politecnico», n. 5, 27 ottobre 1945, p. 1.

⁴ MARIO DOMENICHELLI, *Lo scriba e l'oblio. Letteratura e storia: teoria e critica delle rappresentazioni nell'epoca borghese*, Edizioni Pisa, ETS, 2011, p. 267.

⁵ «L'idea stessa di intellettuale non consenziente, ma creatura del dissenso, è un'idea di origine europea nella sua stessa formulazione e corrisponde a una concezione di grande rilevanza nella storia culturale statunitense in cui l'intellettuale non è organico – come potrebbe dire Gramsci –, o almeno in genere non accetta questa idea di sé, ma si rappresenta invece come *dissenter*, nella logica WASP che caratterizza la cultura nordamericana» (Ivi, pp. 266-267).

⁶ Cfr. FRANCES STONOR SAUNDERS, trad. it. *La guerra fredda culturale. La CIA e il mondo delle lettere e delle arti*, Roma, Fazi Editore, 2004; Richard J. Aldrich, *The Struggle for the Mind of European Youth: The CIA and European Movement Propaganda, 1948-1960*, in Gary D. Rawnsley (edited by), *Cold-War Propaganda in the 1950s*, London, Macmillan Press Ltd., 1999, pp. 183-203.

coscienza, è «guerra» fredda sul piano storico reale, e l'«ignoranza» di questo processo è la sua «forza».⁷

Falsa coscienza e azione reale

L'organizzazione sociale e lo Stato risultano costantemente dal processo della vita di individui determinati; ma di questi individui, non quali possono apparire nella rappresentazione propria o altrui, bensì quali sono *realmente*, cioè come operano e producono materialmente, e dunque agiscono fra *limiti, presupposti e condizioni materiali determinate e indipendenti dalla loro volontà*.

KARL MARX, *L'ideologia tedesca*

Nell'immediato dopoguerra l'obiettivo strategico principale degli USA nella Guerra fredda, per quanto riguardava l'Europa occidentale, prevedeva il contenimento dei partiti comunisti italiano e francese,⁸ e la lacerazione dei loro legami con l'Urss. La politica culturale del «Politecnico», orientata verso un dialogo tra marxismo e esistenzialismo, si è caratterizzata, come è noto, per uno stretto gemellaggio con la rivista di Sartre «Les Temps Moderns», sodalizio consolidato e reclamizzato dalla pubblicazione incrociata, su ognuna delle riviste, dell'editoriale manifesto dell'altra. Sia la rivista di Sartre in Francia, sia il «Politecnico» in Italia, hanno svolto un'attività di fronda culturale e politica nei confronti dei partiti comunisti dei rispettivi paesi, dando luogo a polemiche di dissidenza che hanno avuto ampia eco, e che sono ancora oggi al centro di studi e dibattiti.

Questi scontri polemici, comunque si valutino nel merito, e comunque se ne distribuiscano le responsabilità, hanno oggettivamente contribuito a logorare i legami tra i suddetti partiti e i ceti intellettuali, indebolendone il radicamento. Queste interazioni, significative o meno in termini storico-politici concreti, incidono comunque sulla fisionomia degli agenti culturali coinvolti, alterandone le relazioni nel sistema socio-semiotico, o inducendo reazioni di adattamento. Per quanto riguarda l'Italia, la polemica Vittorini-Togliatti rischia di indebolire la campagna elettorale del fronte delle sinistre per le elezioni politiche del 1948, campagna che ha attribuito un ruolo importante all'azione di un ampio e composito fronte intellettuale. L'azione del «Politecnico» finisce per sommarsi alla pressione, d'intensità straordinaria, che gli USA esercitano sull'Italia, praticamente con tutti i mezzi possibili, per assicurare un esito anticomunista di quelle Termopili del capitalismo che furono, agli occhi degli

⁷ Il riferimento è ai tre noti slogan del Ministero della Verità del regime di Oceania nel romanzo distopico *1984*: «La guerra è pace. La libertà è schiavitù. L'ignoranza è forza» (GEORGE ORWELL, trad. it. *1984*, con un'introduzione, un'antologia critica e una bibliografia a cura di Aldo Chiaruttini, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, (1950) 1983⁸, p. 50). Nonostante la complessità autocritica alla quale si è accennato, si deve ricordare che il romanzo di Orwell è stato forse il prodotto letterario più sfruttato dagli apparati d'*intelligence* occidentali addetti alla guerra fredda culturale (cfr. TONY SHAW, «Some Writers are More Equal than Others»: George Orwell, the State and Cold War Privilege, «Cold War History», Special Issue on Across the Blocs. Cold War Cultural and Social History, IV, n. 1 (ottobre 2003), pp. 143-170.). Naturalmente la complessità autocritica dell'opera risulta funzionale alla sua penetrazione nel canone, e quindi nella buona coscienza dei fruitori intellettuali, mentre gli adattamenti televisivi, cinematografici ecc., seguiti con cura dagli apparati suddetti, investivano altre fasce di pubblico, nell'ottica di una copertura tendenzialmente totale e articolata del pubblico mondiale.

⁸ Cfr. FEDERICO ROMERO, *Gli Stati Uniti in Italia*, in *Storia dell'Italia repubblicana*. Vol. I, *La costruzione della democrazia. Dalla caduta del fascismo agli anni cinquanta*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 231-289, in particolare pp. 251-259.

strateghi nordamericani, le prime elezioni politiche italiane del dopoguerra. Gli Stati Uniti attribuivano al successo dell'integrazione dell'Italia nella compagine del futuro Patto Atlantico, e quindi alla sconfitta del Pci, nientemeno che il ruolo di presupposto indispensabile all'integrazione dell'Europa occidentale nel campo capitalista. L'apertura della polemica con il «Politecnico» di Vittorini, da parte della rivista del Pci, «Rinascita», fu un atto di per sé controproducente, e in contraddizione con la politica dei rapporti con i ceti intellettuali condotta dal Pci prima e dopo la polemica stessa. Questa incongruenza, non sempre rilevata, può spiegarsi con la necessità, non più procrastinabile, di uno sganciamento di responsabilità, da parte del Pci, nei confronti della politica culturale del «Politecnico», che rischiava di contribuire a logorare i rapporti del Pci con il partito comunista francese, e di entrambi con l'Urss; nella situazione del momento (pochi anni dopo si sarebbe verificata la rottura tra l'Urss e la Jugoslavia di Tito), la scissione di questi legami, alla quale Washington ambiva, e quindi l'isolamento pressoché totale dell'Urss in Occidente, avrebbe potuto rappresentare la premessa di una rapida disfatta di tutto il campo comunista. Nonostante non manchino nelle pagine del «Politecnico» argomenti e atteggiamenti, prettamente politici, che hanno contribuito a motivare la presa di distanza del Pci, la politica letteraria della rivista milanese, e la sua coordinazione – intenzionale o preterintenzionale – nella strategia della guerra fredda culturale orchestrata dagli Usa, ha rappresentato una delle cause principali della polemica tra il periodico e il Pci, e di una serie di scontri collaterali.

Ideologia critica

A costoro debbo gridare: *De te fabula narratur!*
KARL MARX, *Il capitale*

Anche negli studi che più risentono di un approccio apologetico alla rivista milanese, spesso mossi da una reazione difensiva suscitata dalla polemica tra «Il Politecnico» e il Pci di Togliatti, si possono scorgere delle incrinature, nuovi segni dell'avvertita necessità di superare gli schemi di interpretazione più inerziali. Un caso emblematico può essere riconosciuto nel lavoro di Marina Zancan, autrice di studi tra i più seri e dettagliati sulla rivista, che nel suo «*Il Politecnico*» e la narrativa del dopoguerra⁹ imposta un discorso finalizzato alla valutazione dell'impatto della rivista sull'evoluzione della narrativa. Questo interessante lavoro si avvia tuttavia in una serie di singolari contraddizioni discorsive: «Il Politecnico» avrebbe avuto un ruolo anticipatore importante nell'evoluzione narrativa, senza tuttavia aver manifestato alcun orientamento definito, cioè senza aver proposto dei modelli, né tramandati dal passato, né nuovi; inoltre avrebbe sì svolto un'attività teorico-letteraria, ma da considerarsi meramente «informativa», non volta a condizionare lo sviluppo letterario in alcuna direzione; ha inoltre proposto diversi temi, autori e testi letterari stranieri, ma senza che da questa selezione potessero scaturire modelli letterari.

⁹ MARINA ZANCAN, «*Il Politecnico*» e la narrativa del dopoguerra, in EDOARDO ESPOSITO (a cura di), *Il dèmone dell'anticipazione. Cultura, letteratura, editoria in Elio Vittorini*, Milano, il Saggiatore – Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2009.

Insomma, l'influsso culturale e letterario realmente esercitato dal «Politecnico», che ha dato luogo o ha favorito determinati esiti, risulterebbe da un'attività indeterminata e generica, di ricerca e di esperimento, tale e quale è stata proposta dalla redazione. La Zancan ad esempio, afferma che

la coscienza della necessità e l'idea di una pubblicazione periodica con le caratteristiche che saranno proprie al «Politecnico» settimanale maturano nell'Italia del Nord tra il 1943 e il 1944: nell'ambito delle attività che, a Milano [...] il Partito comunista italiano promuoveva.¹⁰

Quindi: il Partito comunista avrebbe avuto «l'idea», la «coscienza della necessità» di una rivista «*con le caratteristiche che saranno proprie al "Politecnico" settimanale*»; tuttavia, come gli eventi successivi hanno permesso di rilevare, il partito guidato da Togliatti trovava discutibili, quantomeno, alcune delle «caratteristiche» assunte dalla rivista, che non possono assolutamente essere attribuite alla volontà del partito (ad esempio, la connotazione trozkista delle più vistose proposte culturali del «Politecnico»; oppure la contrapposizione frontale rispetto alla cura della questione meridionale impostata dal Pci gramsciano e togliattano).

Così la Zancan può affermare che, dato il fatto che la scelta dell'editore del futuro «Politecnico» deve essere «ricondata a Vittorini», in quanto «il Fronte [della gioventù di Milano] lo delega a questo», e dato che «il Pci (che Vittorini con Banfi rappresenta nel Comitato di iniziativa del Fronte) ha a sua volta delegato la realizzazione della rivista ai suoi intellettuali», «sul versante politico, Vittorini agisce quindi in proprio»: laddove la contraddizione tra agire per delega (fiduciaria quanto si vuole) di un determinato partito politico, e agire «in proprio» «sul versante politico»,¹¹ potrebbe essere apprezzabile.

Dato che le coordinazioni politiche, nel caso di Vittorini, si possono rappresentare come casuali sintonie di frequenza nell'etere – «sul versante politico, Vittorini agisce quindi in proprio (anche se in sintonia con i vertici del partito, e i suoi intellettuali)» – la Zancan può celebrare i fasti della «profonda autonomia intellettuale di Vittorini».¹²

Anche perché, sebbene il Pci avesse «delegato la realizzazione della rivista ai suoi intellettuali», cioè a Vittorini, che – Orwell permettendo – risulta storicamente il direttore del «Politecnico», poche righe più sotto Vittorini non è più uno degli intellettuali del Pci a cui il partito ha «delegato la realizzazione della rivista»: è diventato un soggetto altro rispetto agli intellettuali del partito, ai quali si può ora al massimo collegare, come si è visto, per mera «sintonia» («in sintonia con i vertici del partito, e i suoi intellettuali»). L'inibizione, che arresta l'indagine critica di fronte alla più tenue attribuzione di responsabilità a un Vittorini sempre più stretto nelle maglie discorsive della guerra fredda culturale, ricorda il meccanismo che Orwell, in *1984*, ha definito con il termine *stopreato*:

Lo *stopreato* sta a rappresentare, in sostanza, la facoltà di arrestarsi in modo rapido e deciso, e come per istinto, sulla soglia di qualsiasi pensiero pericoloso. Esso include

¹⁰ Ivi, p. 83.

¹¹ Ivi, p. 86.

¹² Ivi, p. 87.

la capacità di non cogliere le analogie, di non riuscire a percepire errori di logica, di equivocare anche sugli argomenti più semplici, ove essi siano incompatibili con il Soving, e soprattutto d'esser presto affaticati e respinti da qualsiasi tentativo di elaborare una dialettica di pensiero che sia suscettibile di condurre in una direzione eretica.¹³

Insomma, un'ideologia orwelliana sembra presiedere alla rilettura delle vicende del «Politecnico» proposta dalla Zancan: se a un certo punto, come è noto, Vittorini agisce in autonomia dal Pci, Vittorini è sempre stato autonomo dal Pci:

Ufficialmente, uno scambio di alleanze non era mai avvenuto. L'Oceania era in guerra con l'Eurasia: quindi l'Oceania era *sempre* stata in guerra con l'Eurasia. Il nemico del momento rappresentava sempre il male assoluto, e ne conseguiva che qualsiasi alleanza, passata o futura, con lui diventava impossibile.¹⁴

Forse non per caso uno dei più importanti studi d'impianto demistificante sullo scrittore siciliano si intitola *Il presente vince sempre*.¹⁵ Così come si può rilevare, nel discorso critico, una certa inibizione nell'affermare che Vittorini possa essere ritenuto responsabile di alcun mutamento del proprio atteggiamento nei confronti del Pci, similmente si può osservare che, in generale, «Il Politecnico» non può essere ritenuto responsabile di alcuna azione determinata che abbia comportato conseguenze accertabili. La Zancan afferma ad esempio che nel settimanale vittoriniano «lo spazio attribuito al discorso teorico è marginale e *non riportato, in via diretta*, ai pezzi pubblicati»;¹⁶ poche pagine dopo però – crepi lo *stopreato* – il discorso teorico del settimanale risulta «estremamente contenuto, asistemático e, *in apparenza, non correlato* ai racconti pubblicati». ¹⁷ Non risulterebbe opportuno, a quanto pare, affermare con chiarezza che «Il Politecnico» ha agito come agisce ogni rivista culturale che si occupa di letteratura, cioè con un discorso culturale e letterario (bene o male) determinato, che si esprime integrando dei discorsi teorici a una selezione determinata di prodotti letterari, allo scopo di indirizzare virtuosamente, dal punto di vista di chi dirige il periodico, il divenire letterario: il discorso teorico della rivista vittoriniana deve eufemisticamente risultare «non riportato, in via diretta», o «in apparenza», ai brani antologizzati.

L'elaborazione di una prospettiva letteraria precisa deve essere celata e mistificata, se così piacque ai redattori:¹⁸ con la discrezione di un discorso teorico da ritenersi «estremamente contenuto, asistemático», e nell'indeterminatezza di una ricerca letteraria che si svolge nella generica «dimensione di un laboratorio, programmaticamente aperto, nella tensione al rinnovamento, alle giovani

¹³ G. ORWELL, 1984, cit., p. 237.

¹⁴ Ivi, p. 57.

¹⁵ Cfr. RAFFAELLA RODONDI, *Il presente vince sempre. Tre studi su Vittorini*, Palermo, Sellerio Editore, 1985.

¹⁶ M. ZANCAN, «Il Politecnico» e la narrativa del dopoguerra, cit., p. 89, corsivo mio.

¹⁷ Ivi, p. 91, corsivo mio.

¹⁸ Dall'argomentazione della Zancan può trasparire l'impressione, peraltro condivisibile, di un agire culturale circospetto da parte del «Politecnico» (il discorso teorico «in apparenza» non correlato ai brani pubblicati ecc.).

generazioni»,¹⁹ queste ultime non avrebbero ricevuto dal «Politecnico» alcun indirizzo di poetica definito del quale la rivista possa essere ritenuta responsabile.

Diventerebbe difficile comprendere come, date le indefinite e vaghe premesse di cui sopra, «Il Politecnico» avrebbe comunque incubato un'arte «nuova, perché ha potuto coniugare, con un passaggio storicamente quasi obbligato, letteratura e vita, arte e società», se non fosse che si tratta, precisa la studiosa, di «un'arte che, tuttavia, narra del vero secondo le forme espressive, e le finalità, che sono proprie alla migliore tradizione letteraria».²⁰ Nonostante tutta l'elaborazione «in quanto laboratorio» ecc. di cui sopra, non risalta ancora la proposta, da parte del «Politecnico», di una qualsiasi prospettiva letteraria, bensì una mera trasmissione delle «forme espressive», e addirittura delle «finalità» di un'unica e indivisibile «tradizione letteraria», che, per giunta, deve per autoevidenza dirsi la «migliore», e ad universale e impersonale giudizio.

La funzionalità eufemistica, se non apologetica dei discorsi sulla «migliore tradizione letteraria», si spiega quando la studiosa ne deduce un «principio» dal quale conseguirebbe l'«assenza, dunque, nella rivista di qualsiasi tentazione di marca populista»²¹, riferendosi alla stroncatura redazionale delle ipotesi di letteratura proletaria, tacciata da Fortini appunto di populismo sul n. 22 e 28 del «Politecnico». Su questa vicenda sarà necessario ritornare in seguito, mentre è utile ora rilevare che iniziano a scorgersi tra le nebbie, ovvero «in discorsi del tutto indiretti, i tratti di fondo della poetica su cui il settimanale lavora» (ma su cui lavora, naturalmente, «in quanto laboratorio»²²). I contorni di questa poetica non sono esplicitati dalla studiosa,²³ se non in negativo: si tratterebbe di una poetica «esterna, come esplicita Fortini, alle prime proposte di un realismo socialista (arte sociale, letteratura proletaria) – e, dunque, in anticipo sul dibattito che, in Italia, si formalizzerà a metà degli anni cinquanta, in occasione dell'uscita di *Metello*».²⁴ Queste importanti affermazioni, (o negazioni), mostrano che i profondi legami tra la vicenda del «Politecnico» e il contesto politico-culturale della Guerra fredda, tra le tensioni ideologiche e le contraddizioni discorsive alimentate dal medesimo processo storico, sono ormai emerse alla coscienza critica. La studiosa sottolinea un altro dato che muove nella medesima direzione: a proposito della collana parallela alla rivista, «Politecnico biblioteca», ma che la studiosa attribuisce anche al settimanale e al mensile: «la concentrazione del quadro internazionale sull'America e sull'Unione Sovietica».²⁵

L'immagine di un «Politecnico» nel quale sarebbe stata assente «qualsiasi tentazione di marca populista», rimanda al consolidarsi di una tradizione critica ostile al neorealismo, che ne ha tramandato l'accusa indiscriminata di populismo, appunto, ad

¹⁹ Ivi, p. 90.

²⁰ *Ibidem*. Si può notare che anche l'unione di arte e società, che potrebbe ben sembrare uno degli slogan agitati con più energia dal «Politecnico», per la studiosa è un «passaggio storicamente quasi obbligato».

²¹ *Ibidem*.

²² Ivi, p. 91.

²³ Le delucidazioni in positivo restano indeterminate: «la ricerca letteraria del settimanale sembra impegnata, da un lato, a selezionare, e a dare spazio, ai primi racconti di una nuova generazione di narratori; dall'altro, a far conoscere ai propri lettori, in sintonia con l'impostazione complessiva del settimanale, le letterature straniere» (*ibidem*).

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Ivi, p. 92.

opera dell'Asor Rosa di *Scrittori e popolo* (1965), dove il riuso dell'ideologia e della fraseologia del «Politecnico» e di Vittorini è molto consistente, ma nondimeno, trattandosi di una fase più avanzata della reazione antipopulista, lo stesso «Politecnico», e la produzione vittoriniana nei suoi pressì cronologici (cose che capitano) sono a loro volta severamente ghigliottinati per populismo.²⁶ La contrapposizione del periodico (in neolingua: l'essere «esterno») alle «prime proposte di un realismo socialista (arte sociale, letteratura proletaria)», suggerisce ugualmente l'importanza del rapporto con il contesto storico, e il legame correttamente impostato dalla studiosa con il dibattito sul romanzo *Metello*, segnala un episodio nel quale si può ugualmente osservare l'avanzata di un fronte critico-letterario, che ha senz'altro tra i suoi presupposti culturali il precedente storico del «Politecnico», e sottolinea l'importanza del ruolo svolto dalla rivista milanese sul fronte della guerra fredda letteraria in Italia.

Le polemiche sulla letteratura proletaria

La polemica tra «Il Politecnico» e alcuni lettori a proposito della letteratura proletaria (scritta da autori proletari), ha origine dalla pubblicazione, sul numero 22, del racconto di un operaio, accompagnata da una sorta di stroncatura redazionale. L'episodio è particolarmente utile per rilevare i condizionamenti che il clima della Guerra fredda ha esercitato sull'elaborazione letteraria proposta dal settimanale. Forse proprio per giustificare a posteriori la propria condotta in questo episodio, per molti aspetti sconcertante, diversi anni dopo Fortini, nel suo scritto *Che cosa è stato "Il Politecnico"*, ha contestualizzato l'attività della redazione in termini marcatamente orwelliani, narrando della percezione, propria e di Vittorini, di un tentativo indiretto della «direzione culturale del Partito Comunista per controllare maggiormente il settimanale e insieme per potenziarlo»,²⁷ per il tramite di alcuni lettori che chiedevano al periodico di costituire dei *Gruppi di amici del Politecnico*, i quali si proponevano, come si legge in un brano riportato sull'ottavo numero, «non solo a scopo di diffusione, ma in modo che essi siano i promotori e i portavoce di tutte le richieste, le proposte, le iniziative, le esperienze culturali dei lettori»²⁸.

Se si considera reale la percezione soggettiva della redazione di cui ha scritto Fortini (sia vero o meno il suo contenuto, ovvero la sostanza eterodiretta delle pressioni dei lettori di cui sopra), si ottiene che, già all'ottava settimana di vita del periodico, i rapporti con il partito sono alterati e degradati da un clima di sospetto tipico della Guerra fredda. Alla percezione di Vittorini e Fortini di un tentativo di gestione indiretta da parte del partito, è assai probabile corrispondesse una speculare percezione, da parte del partito, di trovarsi di fronte a un'azione politico-culturale eterodiretta, o comunque

²⁶ Cfr. ALBERTO ASOR ROSA, *Scrittori e popolo*, Roma, La Nuova sinistra – Edizioni Samonà e Savelli, (1965) 1972⁴, p. 147.

²⁷ FRANCO FORTINI, *Che cosa è stato "Il Politecnico"*, «Nuovi Argomenti», 1, marzo-aprile 1953; ora in ID., *Dieci inverni*, Milano, Feltrinelli, 1957, p. 46.

²⁸ *Una iniziativa dei lettori*, «Il Politecnico», n. 8, 17 novembre 1945, p. 1.

utilizzabile a suo danno. Caratteristica della sorda guerra culturale che ha caratterizzato l'epoca, risulta infatti ciò che gli storici statunitensi, a proposito dell'attività della CIA e di altri apparati consimili, hanno chiamato *state-private network*, una rete di controllo e direzione del fronte culturale della guerra fredda, condotta attraverso l'attività di soggetti formalmente e apparentemente privati (e che dovevano quanto più possibile apparire tali), ma in realtà controllati e coordinati dai suddetti apparati.²⁹

Il racconto di Giuseppe Grieco *All'alba si chiudono gli occhi* narra in prima persona l'alienazione che segue «un'intera notte trascorsa nell'officina, tra gli aspri vapori dell'acido».³⁰ Forse anche in virtù dell'avvitarsi della sindrome d'assedio di cui sopra, il racconto viene accolto come una sorta di atto ostile, e pubblicato con una nota redazionale di chiusura in neretto che denuncia il «grosso equivoco della “letteratura proletaria”» (attribuito inspiegabilmente alla Francia, e non alla Russia), una pratica che sarebbe «vezzo populista» incoraggiare. La breve presentazione teorizza un vero e proprio *aut aut* tra classe lavoratrice e produzione letteraria, sconcertante in sé, e per la forma in cui si esprime. La contestualizzazione redazionale del racconto di Grieco infatti, può dare l'impressione di una sorta di beffa. La confutazione delle possibilità di un'attività letteraria proletaria che abbia valore in quanto tale, è condotta da Fortini ricalcando il noto schema della confutazione epicurea del terrore della morte: la morte non dovrebbe essere temuta perché o c'è la vita, o c'è la morte, ma non entrambe assieme. Così Fortini:

Si vede subito a che cosa questo poteva portare: o queste narrazioni rimanevano «documento» – e allora non aveva [sic.] a che fare con la letteratura e l'arte. O vivevano per virtù artistiche – ed allora si ponevano sullo stesso piano della letteratura non «proletaria».³¹

Il rimando al benintenzionato sofisma epicureo lega la nota polemica alla lirica, dello stesso Fortini, pubblicata in basso nella medesima colonna che ospita il racconto di Grieco, e intitolata *Consigli al morto*. Il titolo stesso della poesia³² si configura come una sorta di cinico sberleffo che, oltre a ribadire il concetto della morte dell'idea stessa di letteratura proletaria, investe direttamente il racconto di Grieco, dove si narra il percorso, straniato e disperato, di un operaio che all'alba fa ritorno a casa dopo un estenuante turno di notte.³³ Lo stato di alienazione da guerra fredda che rivela la condotta di Fortini è evidente: il testo operaio, e i problemi letterari e umani che esso pone, sono rigettati sotto l'impressione che si tratti della manovra ostile di un partito

²⁹ Cfr. SCOTT LUCAS, *Freedom's War. The U. S. Crusade Against the Soviet Union*, Manchester, Manchester University Press, 1999, in particolare pp. 93-106.

³⁰ GIUSEPPE GRIECO, *All'alba si chiudono gli occhi*, «Il Politecnico», n. 22, 23 febbraio 1946, p. 3.

³¹ Commento redazionale a G. GRIECO, *All'alba si chiudono gli occhi*, cit.

³² Come spiega la redazione, il componimento è ispirato a canti funebri popolari rumeni, consiste in una serie di suggerimenti a un defunto perché trovi la sua via verso un «colle di paradiso» (commento redazionale a F. FORTINI, *Consigli al morto*, *Ibidem*).

³³ Come è da tempo acquisito, nella costruzione della rivista nulla è «lasciato al caso. Anzi, ogni pezzo è scopertamente pensato fin nei minimi particolari e il materiale, anche quello “minore”, viene elaborato, scelto e situato con estrema cura dalla redazione, sì che i testi, per quanto in sé conclusi, rinvino l'uno all'altro alimentando l'impressione – come dice la Zancan – di un “discorso continuo” [...] una sorta di *récit*, dove [...] il senso che scaturisce dall'insieme è uno solo» (ANNA PANICALI, *Elio Vittorini. La narrativa, la saggistica, le traduzioni, le riviste, l'attività editoriale*, Milano, Mursia, 1994, p. 209).

comunista che agisce, sotto mentite spoglie, ai danni della rivista. Anche ipotizzando che l'invio del racconto in questione sia stato realmente il prodotto di complicati piani orditi da un Togliatti *Big Brother*, la risposta redazionale non può che minare la credibilità delle opzioni culturali democratiche e filoproletarie ostentate dal periodico, mostrando una chiusura ideologica ermetica al dialogo culturale con le classi popolari. Il testo redazionale implica infatti che l'unica possibilità letteraria delle classi lavoratrici possa consistere nella narrazione autobiografica delle proprie vicissitudini lavorative; così Fortini:

Non mancarono infatti scrittori di origine proletaria che per quella via si rivelarono al pubblico; ma divennero per questo degli «scrittori», impegnati in questo loro lavoro, non solo cronisti o diaristi della propria vita quotidiana.³⁴

Insomma, quando c'è l'operaio non c'è la letteratura, e viceversa: la letteratura, guarda caso, una e indivisibile come la «migliore tradizione letteraria» della Zancan, dovrebbe sublimare ogni connotazione di classe, e ogni determinazione politica, in un distaccato paradiso armonico post mortem.

Cinque numeri dopo, la redazione dà conto delle lettere di protesta dei lettori che, alla luce delle muraglie cinesi ostentate dalla nuova cultura del «Politecnico», assumono una plausibilità intrinseca a prova di guerra fredda; è il penultimo numero del settimanale, e Vittorini, dando conto della polemica, rimanda alla risposta di Fortini sul numero successivo. Ma oramai – sempre che così non sia stato fin dal primo numero – la situazione è quella di una fredda guerra, combattuta senza esclusione di colpi, e forse con la falsa coscienza, da parte del «Politecnico», di condurre una crociata santa per gli eterni valori della cultura e dell'arte. Così, nel numero precedente al penultimo (il quale reca la notizia delle proteste dei lettori alla nota di Fortini), compare un articolo di Franco Calamandrei, dal titolo (redazionale?) *Narrativa vince cronaca*.³⁵ L'articolo prosegue un breve scritto dello stesso Calamandrei, pubblicato sul numero quattordicesimo:³⁶ una prima puntata sulla narrativa medioevale, prima tappa di un sintetico excursus storico sul narrare, di cui nel n. 26 viene quindi pubblicato il rimanente. L'articolo – che forse Vittorini non aveva più pubblicato, dopo la prima puntata, per undici numeri, perché contrario alla propria linea letteraria, e magari simile a quella di Lukács – viene coinvolto nella squalifica redazionale della letteratura proletaria, benché lo scritto di Calamandrei esprima posizioni lontane da quelle di Fortini (e benché non riguardi in alcun modo né l'origine sociale dello scrittore, né la letteratura proletaria, che viene schiacciata sull'ambito cronachistico ad opera di Fortini). Così l'autorevolezza politica del dirigente comunista viene utilizzata per avvallare l'altolà di Fortini alle velleità letterarie popolari.

Fortini, in *Documenti e racconti*, evita perlomeno di legare esplicitamente la letteratura all'origine sociale dello scrittore, ma erige comunque un discorso di classe: l'«emozione» e l'«esperienza artistica» si configura, sostiene Fortini, al cospetto di

³⁴ Commento redazionale a G. GRIECO, *All'alba si chiudono gli occhi*, cit.

³⁵ FRANCO CALAMANDREI, *Narrativa vince cronaca*, «Il Politecnico», n. 26, 23 marzo 1946, p. 3

³⁶ F. C. [ALAMANDREI], *Raccontare significa chiarire a noi stessi la vita*, «Il Politecnico», n. 13-14, 22-29 dicembre 1945, p. 4

«chi sa sentirla», un elemento «diverso non come quantità ma come qualità».³⁷ La distinzione tra documenti e racconti, cioè tra non arte e arte, si fonda sull'intenzionalità dello scrittore e sull'effetto sul lettore, con il risultato automatico di circoscrivere i prodotti letterari leciti a quelli dove sia lo scrittore, sia il suo testo («resti ben fermo») mantengono un certo signorile distacco dalla realtà politica e sociale: «l'attitudine di colui che scrive mosso da passioni pratiche per ottenere una immediata rispondenza nelle passioni sociali, politiche, morali del lettore, è profondamente diversa da quella di chi si propone l'espressione di immagine e di ritmo che è nell'opera d'arte». Nel primo caso, stante la teoria fortiniana della Santa Calma Letteraria che esclude ogni «immediata rispondenza», si dovrebbe parlare di «documenti appunto, tali cioè da suscitare immediate azioni e reazioni», mentre l'arte, per sua insindacabile natura, ci va piano: opera «con un altro ritmo, con ben altra velocità».³⁸

Casomai qualche lettore comunista del «Politecnico» ancora non detestasse Fortini, quest'ultimo, forse per rimediare alla sua precedente attribuzione erronea della letteratura proletaria alla sola Francia, pensa bene di precisare: «l'equivoco della letteratura populista [...] si è verificato in Francia e in Russia, e talvolta in Italia e altrove».³⁹ Ma parlare di letteratura proletaria (per Fortini «populista») in relazione all'Italia, significa parlare di Gramsci e del proletkult di Torino, stroncati l'uno e l'altro dal fascismo. L'*escalation* della polemica è oramai fuori controllo, e sono prossime le note vicende dell'intervento di Mario Alicata, e della polemica Vittorini-Togliatti: ma la stroncatura della letteratura proletaria da parte del «Politecnico» darà luogo a un proprio filone polemico.

Nel febbraio 1950 ad esempio, dalle colonne della rivista del Pci, Pavese esprime (non per la prima volta) le proprie critiche al «Politecnico», senza nominarlo, ma per interposta rivista americanista, nel suo articolo contro «Selezione» intitolato *Cultura democratica e cultura americana*; la coltellata centrale del discorso, sembra riservata proprio a Fortini:

C'è quindi un solo mezzo per popolarizzare la cultura: mettere in grado il popolo, tutto il popolo, di produrre questa cultura, di farsela per suo conto. [...] Dovrà allora l'attuale fervore culturale acceso nelle masse italiane limitarsi alla perfetta acquisizione del singolo mestiere, della singola tecnica, e abbandonare la cosiddetta alta cultura ai vari specialisti accreditati? Questa è in fondo – malgrado la volgarizzazione interessata delle prelodate Selezioni – la prospettiva americana. Inutile dire che un solo aggettivo conviene a questa prospettiva: reazionaria. Essa tende a creare addirittura delle caste.⁴⁰

La distinzione fortiniana tra documenti e racconti, resterà tra i temi canonici degli studi critici sul neorealismo, pur derivando, o appunto perché deriva da un attacco al neorealismo nascente, da parte di una intelligenza letteraria non solo ideologicamente ostile, ma per di più in competizione serrata con la nuova formula letteraria, capace di

³⁷ F. FORTINI, *Documenti e racconti*, «Il Politecnico», n. 28, 6 aprile 1946, p. 3.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ CESARE PAVESE, *Cultura democratica e cultura americana*, «Rinascita», febbraio 1950; cito da ID., *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 258-259

presa sul pubblico per l'immediatezza della comunicazione, la gravidanza sociale e attuale dei temi, la stessa fisionomia non letteraria degli autori e dei testi. Una inedita situazione di confronto e competizione, dalla quale il gesto di Fortini sembra tentare di sottrarre il ceto letterario, come sembra ironicamente insinuare Calvino, in un brano molto citato del 1964, che potrebbe alludere proprio all'inedito confronto, tra scrittore e autore popolare, che ha interessato gli ultimi numeri del «Politecnico» settimanale: gli anni del neorealismo postbellico, ricorda Calvino, si caratterizzavano per

Un'immediatezza di comunicazione tra lo scrittore e il suo pubblico: *si era faccia a faccia, alla pari*, carichi di storie da raccontare [...] *ci si strappava le parole di bocca. La rinata libertà di parlare fu per la gente al principio smania di raccontare* [...] ci muovevamo in un multiforme universo di storie.⁴¹

Nella satira romanzesca della guerra fredda occidentale orchestrata dal trozkista Orwell in 1984, si può osservare un'acre parodia non del sistema culturale sovietico dal punto di vista dell'occidentale, come ci si potrebbe aspettare, ma una parodia dello stesso sistema culturale occidentale da un punto di vista assimilabile al sovietico. Se il realismo socialista sovietico ha tentato infatti di contenere forzatamente intellettuali e popolo in un unico pianeta letterario, l'orribile stato di Oceania, visione da incubo di un Occidente non conquistato dal comunismo, ma che ha sviluppato da sé le proprie premesse, si caratterizza (come nella critica di Pavese) in virtù di una sorta di divisione in caste, che vede una produzione rigidamente distinta per gli intellettuali da una parte, e per i prolet dall'altra, che i primi peraltro – ulteriore satira del senso di superiorità della casta intellettuale – faticano a considerare esseri umani capaci di autodeterminazione:

L'Archivio [...] era [...] una sezione del Ministero della Verità, il cui incarico principale [...] consisteva [...] nel fornire ai cittadini dell'Oceania giornali, films, libri di testo [...]. Il Ministero [...] doveva [...] ripetere le stesse vaste operazioni, seppure a un livello più basso, a beneficio del proletariato. *Esisteva un intero sistema di reparti separati che si occupava di letteratura per i prolet, di musica, di teatro e di ogni genere di svago per i prolet. Vi si producevano stupidissimi giornaletti che non trattavano se non di qualche avvenimento sportivo, [...], qualche romanzetto da quattro soldi, certi filmetti pieni di cosce e seni nudi [...]* e c'era persino un'intera sottosezione [...] interessata solo alla produzione del più basso materiale pornografico.⁴²

Un altro trozkista, Stefano Terra, uno dei principali redattori del «Politecnico», in un dialogo retrospettivo con Franco Calamandrei, proprio impugnando la satira di Orwell, riapre nel 1979 da un punto di vista “filopopulista” (condiviso da Calamandrei) la

⁴¹ ITALO CALVINO, prefazione a *Il sentiero dei nidi di ragno*, presentazione dell'autore, Milano, Oscar Mondadori, 1993, pp. VI-VII, corsivo mio. Calvino, con il suo racconto resistenziale *Andato al comando* («Il Politecnico», n. 17, 19 gennaio 1946, p. 4), risulta uno degli autori del periodico vittoriniano più a suo agio con la vivacità, l'immediatezza e l'attenzione all'attualità storica che il clima letterario del tempo richiedeva.

⁴² G. ORWELL, 1984, cit., p. 66, corsivo mio.

polemica contro le posizioni espresse da Fortini, con il quale, racconta, ebbe una «memorabile lite [...] quando si decise di trasformare il settimanale in mensile»:⁴³

Dicevo, e anche gridavo, che era come lasciare il dialogo in piazza per salire sulla cattedra di un'aula magna, abbandonare la prima linea per le poltrone dello stato maggiore. [...] Nuove generazioni, tipo Gruppo 64, si sono installate solidamente e si parlano solo con nuovi ermetismi: antenne e guscio come le lumache dei tempi di Bottai. Per loro i metalmeccanici o il mungitore devono leggere *Sorrisi e Canzoni* e soltanto le pagine sportive, parlare di calcio o automobili giorno e notte. In sostanza questa ultima classe dirigente della letteratura italiana sogna una società di "api operaie" alla Orwell, con il ritratto di Paolo Rossi nella camera da letto e una rivista porno sul tavolino da notte.⁴⁴

Sono esempi utili per constatare, andando oltre i più noti episodi della polemica Vittorini-Togliatti, il persistere del coinvolgimento delle vicende del «Politecnico» nelle complesse spire dei fronti culturali condizionati della Guerra fredda.

⁴³ *La generazione che non perdona: il tempo, la società. Dialogo fra Franco Calamandrei e Stefano Terra*, in STEFANO TERRA, *La generazione che non perdona*, Tascabili Bompiani, Milano 1979, p. VI.

⁴⁴ Ivi, p. X.

Jacopo Galavotti

In margine a un'edizione dei racconti di Giuseppe Berto

Ogni volta che il titolo di un nuovo volume include l'aggettivo 'tutti' o 'complete', è lecito augurarsi non solo il ravvivarsi dell'interesse del pubblico verso l'opera dell'autore in questione, ma anche una più o meno ampia ondata di studi e saggi, favorita dal fatto che un'edizione globale consente di perimetrare con maggiore esattezza la complessità di uno stile, verificando la continuità delle linee interpretative fin lì magari lasciate in sospeso tra un'opera e l'altra, specie quando si tratta di scritti dispersi. Insomma, a patto che sia curata con scrupolo filologico, un'edizione complessiva è insieme uno stimolo e uno strumento. Eppure quello scrupolo filologico, che parrebbe ormai scontato, non è certo qualità per cui si distingue la recente edizione di *Tutti i racconti* di Giuseppe Berto.¹ La pur meritoria iniziativa della Rizzoli di ristampare nella BUR tutte le opere del narratore veneto tocca in quest'operazione un punto piuttosto basso. Cercando di limitare al minimo la polemica (quando si parla di Berto, si finisce sempre per farne una vittima, anche oltre le intenzioni), va rilevata l'assenza di qualsiasi prefazione o introduzione, che si ponga come approccio critico a un'opera affatto nuova, che mette insieme tutta la narrativa breve pubblicata tra raccolte, riviste, quotidiani, antologie. Anzi, e forse è peggio, viene ripescata come prefazione la quarta di copertina stesa da Berto stesso per la sua ultima raccolta di racconti pubblicata in vita.² Nemmeno una nota che ci consenta di datare la produzione, se si eccettua il breve appunto che segnala che il primo racconto, *La colonna Feletti*, è stato pubblicato sul «Gazzettino Sera» nel settembre 1940, mentre l'ultimo, secondo il dichiarato «ordine cronologico di composizione», *Spersonalizzazione*, è stato scritto nel 1976. Su tutto il resto l'ignoto curatore (che, direi ragionevolmente, evita di firmarsi) tace. Dunque di molti di questi 48 racconti noi non sappiamo quando siano stati composti, né dove siano stati originariamente pubblicati, tanto che, a voler essere maliziosi, verrebbe da dubitare che siano davvero tutti. Ad esempio, un'esclusione certa è quella di *Una ragazza vestita di celeste*,³ che però non sarà stato considerato poiché si tratta di una parte del diario poi pubblicato in *Guerra in camicia nera*.⁴ Eppure qualche nota in merito allo statuto letterario dei testi inclusi non avrebbe guastato, se è vero che *La colonna Feletti*, oggi pacificamente incluso, data la qualità della sua elaborazione, tra i racconti,⁵ è definito dal suo autore come «pezz[o] giornalic[o]» su di un fatto di

1 Giuseppe Berto, *Tutti i racconti*, Milano, Rizzoli, 2012. Non fanno in tempo a fare riferimento a questa edizione le due più recenti monografie sull'opera di Berto: Paola Culicelli, *La coscienza di Berto*, Firenze, Le Lettere, 2012 e Alessandro Vettori, *Giuseppe Berto: la passione della scrittura*, Venezia, Marsilio, 2013.

2 Id., *È forse amore*, Milano, Rusconi, 1975.

3 Id., *Una ragazza vestita di celeste*, in «La Fiera letteraria», 27 settembre 1953.

4 Id., *Guerra in camicia nera*, Milano, Garzanti, 1955. Cfr. Paola Culicelli, *La coscienza di Berto*, cit., pp. 114-15. La monografia di Culicelli offre un'interessante percorso principalmente tematico, alla ricerca di un Berto coerente nella diversità dei suoi stili e dei suoi esiti.

5 Già in *La colonna Feletti. Racconti di guerra e di prigionia*, a cura di Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 1987.

cronaca militare. Insomma, se non una bibliografia completa degli scritti dispersi,⁶ almeno una nota ai testi inclusi che ne giustificasse provenienza e ordinamento sarebbe stata necessaria.

Nonostante i limiti della veste editoriale, i racconti restano, e di questi vorrei parlare. La costante vena autobiografica dello scrittore di Mogliano Veneto, destinata a trovare la sua maggiore espressione nella colata magmatica de *Il male oscuro*, si manifesta con evidenza anche nella narrativa breve. A testimoniarlo basta la sola scelta di temi e ambientazioni: i ricordi della guerra in Africa (specialmente *La colonna Feletti*, *Economia di candele* e *Gli eucaliptus cresceranno*); il campo di prigionia di Hereford, dove l'autore ha passato molti mesi dopo la cattura (vedi il bellissimo *Il seme tra le spine*), tema rivisitato anche a molti anni di distanza (25 luglio nel Texas è un racconto del 1965); giovanili storie d'amore di provincia (da *La clorofilla* a *Per una ghirlandetta ch'io vidi*); ricordi d'infanzia (*I tulipani*). Ma oltre a episodi strettamente autobiografici (in Berto il fortissimo scavo interiore rivela l'intenzione costante di parlare degli altri parlando di sé), si rinvencono anche tentativi di immedesimazione (con qualche eccesso sentimentale e moralistico) in un gruppo di soldati americani bloccati sul fronte italiano (*Sosta a Cassino*) e in un partigiano prigioniero dei fascisti (*Necessità di morire*), scorci urbani che fanno da sfondo a una serie di casuali incontri che non si rivelano mai fatali (vedi *Le scarpe d'autunno* o *Vi chiamate Margherita?* o *Prospettive*), episodi familiari trattati con umorismo amaro (*Nonna Assunta*, *Zia Bess*, *in memoriam*), storie di adolescenti (*Pistone*, *Esami di maturità*). Troviamo persino due timidi e poco riusciti sconfinamenti nel fantastico e nel soprannaturale, con levità di favola su uno sfondo mortifero⁷ (*Gli angeli custodi* e *La Luna è nostra*). Dominano in ogni caso le storie d'amore, sempre animate da una forte conflittualità tra le parti, vero e proprio agonismo erotico, che spinge l'autore a un'acre polemica verso il matrimonio, sempre guastato dalla menzogna e dai tradimenti, spesso vagheggiati dai personaggi maschili (*La ragazza va in Calabria*), ma consumati solo da quelli femminili, caratterizzati da una volubilità e una sensualità (*Downward* e *Spersonalizzazione*) che sfocia non di rado in accenti di misoginia (specialmente *Uno del giro*), frutto di una polarizzazione del desiderio sessuale, tale che le donne bertiane paiono viverlo come la liberazione istintuale di un'esuberante corporalità (vedi il tono vagamente boccaccesco di *Fatima* e *Concupiscenza*), laddove i personaggi maschili sono sempre bloccati da censure e inibizioni nevrotiche, come testimoniano i casi di amplessi mancati dei personaggi di *La ragazza va in Calabria*, ma soprattutto di *Appuntamenti a mezzanotte* e *Un incontro a Venezia*, dove il rapporto non si consuma nonostante le esplicite profferte da parte dei personaggi femminili.⁸ Su tutte le vicende narrate, lungo tutto l'arco della sua produzione, sembra stendersi un diffuso sentimento di ineluttabilità, di incapacità

6 Ad oggi è disponibile solo un volume che raccoglie gli articoli pubblicati sul «Resto del Carlino», cfr. Giuseppe Berto, *Soprappensieri. Tutti gli articoli 1962-1971*, a cura di Luigi Fontanella, Torino, Aragno, 2010.

7 Da confrontare con i due romanzi-fiaba di Berto, *La Fantarca* (Milano, Rizzoli, 1965) e *Oh! Serafina* (Milano, Rusconi, 1973).

8 Sull'inibizione sessuale nei personaggi dei racconti cfr. Corrado Piancastelli, *Berto*, Firenze, La Nuova Italia, 1970, 58-61.

di resistere alla storia, all'interminabile catena degli eventi e dei giorni, che si trascina senza che i personaggi riescano a condizionarne il passaggio: Berto registra il fallimento di vite sempre in qualche misura mancate, una cifra che accomuna anche la produzione romanzesca, secondo la recente lettura di Alessandro Vettori.⁹ Su quest'aspetto della coerenza dell'autore nell'intero arco della sua opera, si può citare un passo di Paola Culicelli:

Gli ultimi scritti, caratterizzati da uno psicologismo umoristico, affondano le radici nelle prove iniziali dello scrittore, laddove il Neorealismo appare intaccato da un *pathos* neoromantico e da un'innata attitudine all'introspezione. [...] La sua cifra di scrittore è l'aderenza, la fedeltà all'uomo, alle sue paure, alla sua viltà, alle sue debolezze, ai suoi bisogni, anche i più elementari e inconfessabili, alla verità nuda e spoglia di ogni retorica.¹⁰

Anche la sua vena umoristica tiene qualcosa dello *humour noir* bretoniano, non senza ricordarsi di uno Swift,¹¹ cioè spesso rappresenta uno schermo difensivo dietro il quale è consentito guardare la miseria e l'abisso della vita umana: come riassume lo scrittore americano Jonathan Franzen, «l'indicatore più attendibile di una prospettiva tragica in un'opera di narrativa è l'umorismo».¹² Così, per arginare la crisi del soggetto, le mancanze della personalità moderna frantumata dalla nevrosi, l'inconscio e affiorante desiderio di morte, Berto tenta di razionalizzare la propria instabilità interiore attraverso la scrittura: come ha scritto Cesare De Michelis, «la letteratura per Berto è il modo concreto nel quale si esprime questo coraggio di affrontare la vita domandone il male»;¹³ e ancora: «[Berto] riconquista intatta la gravidanza del discorso, la sua forza comunicativa, il risultato di coinvolgimento emotivo».¹⁴ Viene da qui quell'andamento ragionativo, quella sintassi proliferante e analitica, ricca di giustapposizioni, nessi subordinanti, circostanziali, perifrasi che sempre lo accompagna, dalla più asciutta e visiva narrazione del periodo che a grandi linee possiamo dire neorealista (sia pure col suo personale taglio romantico e lirico), alle pagine francamente umoristiche, fino alla prosa di scavo psicologico e tagliente ironia che inaugura la stagione degli anni '60. A titolo di esempio, si confrontino i seguenti due passi, il primo da uno dei primi racconti, *Il seme tra le spine*, il secondo dal più tardo *25 luglio nel Texas*, se ne veda lo scaturire delle frasi l'una dall'altra, la costante approssimazione attorno alla scena con incisi, circostanziali e avverbi come «naturalmente», «chissà», «soprattutto», «invero»:

Ed ecco che lei *fa* un'altra delle sue stravaganze, *si stende* tutta all'indietro attraverso il letto, e *naturalmente* sopra di lui, *appoggiando* la testa alla parete, *senza badare se* la cuffia inamidata le *va fuori posto*, e *senza badare soprattutto se* la gonna le *sale molto* al di sopra del ginocchio, *cosicché* Mike, *dal suo punto di vista*,

9 Cfr. Alessandro Vettori, *Giuseppe Berto...*, cit., pp. 197-98.

10 Paola Culicelli, *La coscienza di Berto*, cit., p. 14.

11 Da confrontare soprattutto con la sua controversa scrittura saggistica, da *Modesta proposta per prevenire* (Milano, Rizzoli, 1971) a *Colloqui col cane* (Venezia, Marsilio, 1986) (vedi ora *Soprappensieri. Tutti gli articoli 1962-1971*, a cura di Luigi Fontanella, Torino, Aragno, 2010).

12 Jonathan Franzen, *Come stare soli*, Einaudi, 2003. Sull'umorismo del Berto de *Il male oscuro*, Zanzotto scrive: «Berto faceva dell'ironia su se stesso, era il nevrotico guarito in parte, che così correggeva i suoi stati fobici più cupi», Andrea Zanzotto, *Scritti sulla letteratura*, a cura di Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, vol. 2, p. 304.

13 Cesare De Michelis, *Moderno Antimoderno*, Torino, Aragno, 2010, p.300.

14 *Ibid.*, p. 313.

non fa fatica affatto a vederle le gambe, chissà fino a dove (Tutti i racconti, p. 57, corsivi miei).

Intanto il treno andava, qualcuno all'alba scorse da lontano la cupola del Campidoglio, poi si prese verso ovest in mezzo a un paesaggio verde e montagnoso che i nostri geografi dicevano essere i monti Appalachi, e tutti guardavamo fuori dai finestrini per vedere un po' cosa fosse l'America: vallate, fiumi, larghe strade asfaltate, qualche casa di legno, non brutta invero, ma di legno, e questo faceva pensare che non avessero i soldi per farsela di mattoni, però davanti alle case c'era sempre una macchina di dimensioni tali che da noi solo i milionari si potevano permettere (Tutti i racconti, p. 478, corsivi miei).

Non è ancora l'ampiezza smisurata del *Male oscuro*, ma gli strumenti sono paragonabili.

Dal punto di vista di queste forme della scrittura, in questa nuova raccolta si fa un'interessante scoperta: il raccontino *I tulipani*,¹⁵ che narra un episodio dai forti risvolti psicoanalitici (probabilmente autobiografici).¹⁶ Un bambino, sgridato dalla donna di servizio, per vendicarsi della madre che lo ha lasciato da solo con lei, strappa alcuni tulipani della madre, sogna poi di essere morto, compianto dalla madre, ma respinto dalle porte del paradiso a causa del suo errore. Temendo il castigo e cercando una redenzione, ripianta i tulipani e questi, quasi miracolosamente, attecchiscono nuovamente. Il finale rappresenta la spiegazione un po' didascalica del potere selettivo della memoria e dei meccanismi dell'inconscio (ma anche ci lascia il dubbio che il fatto non sia successo veramente, confondendo realtà e sogno):

i tulipani non morirono, anzi durarono molto più a lungo che non i tulipani dei giardini vicini, e tutti si meravigliavano di ciò, ma nessuno sapeva quanto in realtà ciò fosse straordinario, neanche Ciccino, perché il fatto d'avere strappato e poi ripiantato i tulipani gli si era del tutto cancellato dalla mente, e non vi riaffiorò mai più.

L'aspetto interessante è che l'episodio è calato in due fitte pagine occupate da quattro lunghi periodi, dove sembra fare le prime prove quel fraseggiare avvolgente, quello stirare la sintassi fino al punto di rottura per poi ritirarsi un attimo prima di perdere la tenuta del discorso, che porterà verso le inesauribili catene associative del grande romanzo analitico (poi sperimentate nuovamente, in breve, nel racconto *Downward*).

Un'ultima segnalazione riguarda quei racconti nei quali si riscontrano anticipi dei successivi romanzi, situazioni o episodi poi traghettati di peso entro strutture più ampie:¹⁷ *Uno del giro*, *Appuntamenti a mezzanotte*, *La zitella*, *Esami di maturità*, *La ragazza va in Calabria*, *Esaurimento nervoso*, come aveva già segnalato Michel David,¹⁸ preludono al *Male oscuro*, ai quali andrà aggiunto per quanto detto, *I tulipani*; *Un'incontro a Venezia* è un anticipo della parte iniziale della *Cosa buffa*; *La Luna è nostra* ha diversi punti di contatto con la favola fantascientifica *La Fantarca*

15 Se possiamo fidarci dell'ordinamento della raccolta, come si vedrà dalla nota bibliografica sottostante, il racconto dovrebbe risalire addirittura al 1948.

16 Una spia è il nome della donna di servizio, Romilda, lo stesso che ha quella menzionata nel *Male oscuro*.

17 Berto ha sempre capitalizzato al massimo la sua produzione, inseguito dalle necessità economiche (vedi la biografia di Dario Biagi, *Vita scandalosa di Giuseppe Berto*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999). Basti pensare al soggetto di *Anonimo veneziano* nel corso degli anni '70: nato come sceneggiatura del film di Enrico Maria Salerno (1970), poi pubblicato come dramma (Milano, Rizzoli, 1971) e infine rielaborato come romanzo (Milano, Rizzoli, 1976).

18 Michel David, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990³, p.550.

(e sono entrambi del 1965).

Non resta che augurarsi che questo volume segni l'inizio di un rinnovato interesse della critica (interessino o meno le cifre tonde, quest'anno ricorre il centenario della sua nascita) verso l'opera di uno scrittore che, seppure con qualche inciampo, ha saputo essere un maestro di stile e rigore e, anche con certi passaggi della sua narrativa breve, ora resi facilmente disponibili, ha testimoniato la coerenza e continuità della sua ricerca attraverso il Novecento.

Nota bibliografica

Per sopperire alla mancanza di qualsiasi indicazione circa la provenienza degli scritti raccolti in *Tutti i racconti*, ho cercato di risalire alle prime pubblicazioni originali, attraverso la consultazione delle precedenti raccolte dell'autore (indicate di seguito), della più aggiornata bibliografia critica e di numerose antologie di prosa del secondo novecento. Purtroppo non mi è riuscito di rintracciarli tutti. Occorrerà fare uno spoglio completo di tutti i quotidiani e periodici con i quali il nostro ha collaborato, al momento disponibile solo per «Il Resto del Carlino». Segnalo: «Il Gazzettino», «Il Gazzettino Sera», «Il Corriere della Sera», «Il Giornale d'Italia», «Il Tempo», «Il Ponte», «Mercurio», «L'Europa letteraria», «La Fiera letteraria», «Elsinore», «Europa», «Playmen».

Di seguito, dunque, il mio modesto contributo a una futura bibliografia di tutti gli scritti dispersi di Berto.

Raccolte di racconti di Giuseppe Berto

Pubblicate in vita:

The works of God and other stories, trad. ing. di Angus Davidson, Connecticut, New Directions Books, 1950 [edizione americana ampliata di *Le opere di Dio*, Roma, Macchia, 1948] (di seguito WG);

Un po' di successo, Milano, Longanesi, 1963 (PS);

È forse amore, Milano, Rusconi, 1975 (FA).

Postume:

La colonna Feletti. Racconti di guerra e di prigionia, a cura di Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 1987 (CF);

Appuntamenti a mezzanotte e altri racconti, a cura di Ave Gagliardi, Milano, Mondadori, 1993 (AM);

È passata la guerra e altri racconti, a cura di Ave Gagliardi, Milano, Mondadori, 1993 (PG);

Tutti i racconti, Milano, Rizzoli, 2012.

Quelli che seguono sono i titoli della raccolta di *Tutti i racconti* nell'ordine in cui compaiono. Tra parentesi sono indicati i luoghi di precedente pubblicazione (in sigla quando si tratta delle sillogi riportate sopra). Le antologie sono segnalate solo nel caso in cui i racconti non siano ripresi da raccolte già editi dall'autore. Con asterisco sono segnalati quelli che non ho potuto recuperare. Considerando la data di pubblicazione come *terminus ante quem* possiamo dire che dei quarantotto racconti totali, venti (fino a *La clorofilla*) sono scritti tra il 1940 del 1948, undici (fino a *Zia Bess, in memoriam*) entro il 1958, ben undici (tra *Pistone* e *Un incontro a Venezia*) tra il 1958 e il 1960. Solo sei, prevedibilmente, i racconti scritti negli anni dei romanzi maggiori, tanto che licenziando FA nel 1975, Berto recupera molti racconti già editi nella maggiore raccolta, PS, che nel '63 includeva venti testi.

La colonna Feletti («Gazzettino sera», 17, 18, 21, 24 settembre 1940; CF)
Economia di candele (PS; CF)
Il seme tra le spine (PS; FA; CF)
Sosta a Cassino (trad. *Lull at Cassino* in WG; CF; AM; PG)
Gli eucaliptus cresceranno (PS; CF; AM)
Prospettive («Gazzettino», 15 settembre 1946)
Avvenimento a Hereford («Giornale d'Italia», 9 dicembre 1956; CF; AM; PG)
È passata la guerra (trad. *The war passed over us* in WG; CF; AM)
*Le scarpe d'autunno**
Problemi da risolvere («Il Ponte», a. IV, v. 8-9, 1948)
*... a vedere il mare**
*I tulipani**
Animali in prigionia («Il tempo», 26 gennaio 1948)
*Episodio**
*Vi chiamate Margherita?**
Dopoguerra (PS; AM; PG)
Sensibilità (PS)
Necessità di morire (trad. *The need to die* in WG; PS; AM; PG)
Una bambina smaniosa (PS; FA)
La clorofilla (con titolo *Noi del mio paese* in «Mercurio», a.V, n.35, 1948; PS; AM)
*Gli angeli custodi**
Fatima (PS; FA)
Margherita, amore (PS; FA; AM)
Il figliol prodigo (PS)
La vita militare (*Nuovi racconti italiani*, a cura di Antonio Baldini, Milano, Nuova Accademia, 1962)
Nonna Assunta (PS; PG)
«California dancing» («Il Giornale d'Italia», 20 settembre 1955)
*Il mondo degli affari**
*Visita ad una città**
La divisa (PS; AM; PG)
Zia Bess, in memoriam (*La nuova narrativa italiana*, a cura di Giacinto Spagnoletti,

Parma, Guanda, 1958; PS; FA; AM; PG)

*Pistone**

La conversione («Il Resto del Carlino», 5 dicembre 1959; CF; AM; PG)

Uno del giro (PS)

*Una vittoria della scienza**

Esaurimento nervoso (PS)

Appuntamenti a mezzanotte (PS; FA; AM)

La zitella (PS; FA; AM)

Esami di maturità (PS; FA; AM; PG)

La ragazza va in Calabria (*Racconti d'estate*, Milano, Sugar, 1960; PS; FA)

*Concupiscenza**

Un incontro a Venezia («L'Europa letteraria», a.I, n.I, 1960)

*Lo sposo**

25 luglio nel Texas («Europa», 25 luglio 1965)

La Luna è nostra (*Racconti italiani 1966*, Milano, Selezione dal Reader's Digest, 1965)

Downward («Playmen», n.3, 1973; FA)

*Per una ghirlandetta ch'io vidi**

*Spersonalizzazione** (composto nell'agosto 1976).

Lisa Gasparotto

Istmi

Tracce di vita letteraria

La storia della rivista «Istmi. Tracce di vita letteraria» ha inizio nel 1996, su iniziativa di Eugenio De Signoribus e degli amici Feliciano Paoli e Enrico Capodaglio. A dire il vero questo inizio è quasi una sorta di nuova nascita: il primo è di fatto un numero zero, o forse meglio un fascicolo di prova, che raccoglie materiali che avrebbero dovuto comporre il numero 19 di «Hortus. Rivista semestrale di poesia e arte» (le cui uscite, sospese dopo il numero 18, riprenderanno sotto una nuova direzione).

L'intenzione della redazione è fin da subito quella di realizzare numeri monografici dedicati a un autore e alternativamente a un tema della storia letteraria contemporanea, con un taglio critico e insieme documentario, di conservazione delle «tracce», come recita appunto il titolo della rivista. Insieme alla poesia, e accanto ad essa, «Istmi» è attenta fin dagli esordi anche all'opera calcografica, la quale «come la poesia, è ampiamente praticata ma raramente visibile e, come l'officina poetica, lotta con gli spazi e coi margini del foglio bianco, inoltre è praticata diffusamente e a diversi livelli di ricerca, invenzione, esecuzione» (19-20, 2007, p. 10): ogni numero si chiude così con la riproduzione di una o più opere, accompagnate sempre da brevi cenni sull'autore. In oltre un quindicennio di attività letteraria hanno trovato ospitalità nelle pagine di «Istmi» più di cinquanta artisti (da Sandro Pazzi a Franco Torcianti, Renato Brusaglia, Arnoldo Ciarrocchi, Alfredo Bartolomeoli, Arnaldo Battistoni, Gabriele Beretta, Bruno Cerboni Bajardi, Renato Birolli, Bruno Marcucci, per citarne solo alcuni), con una rappresentanza artistica di rilevanza nazionale.

Significativamente dedicato a Remo Pagnanelli, il primo fascicolo (*Annuncio e azione. L'opera di Remo Pagnanelli*, 1997) si configura non come «un riepilogo o una definizione» dell'opera del poeta maceratese scomparso improvvisamente e precocemente nel 1987, ma come «una presentazione del viaggio, un inizio del giorno, fluviale e senza strepito» (p. 11); raccoglie una biografia critica (a cura di Enrico Capodaglio), una scelta di scritti rari e inediti, corredati da una sezione critica con interventi di giovani studiosi (Vito Bonito, Andrea Cavalletti, Simona Morando, Paolo Zublena), insieme a interventi di critici affermati, amici di Pagnanelli (Gianni D'Elia, noto anche come poeta, Daniela Marcheschi, Marzio Pieri, Massimo Raffaeli e Francesco Scarabicchi); chiude il fascicolo una sezione di *Versi offerti* (Attilio Bertolucci, Franco Loi, Gabriele Ghiandoni, Fabio Doplicher, Maria Lenti, Luigi Fontanella, Franco Di Carlo, Marco Ferri, Nino De Vita, Feliciano Paoli, Filippo Davoli, Luigi Manzi, Guido Garufi, Leonardo Mancino, Roberto Piangatelli, Manuela Marino, Giampiero Neri). È un numero denso e intenso questo dell'effettivo esordio, segno dell'amicizia, e direi della fratellanza, che unisce – e unirà in seguito – la comunità di amici, di giovani critici e *outsider*, che De Signoribus ha saputo creare fin dagli inizi attorno a sé. E va detto che, nel panorama letterario della fine degli

anni Novanta, poche, se non del tutto assenti, sono state le riviste capaci di incoraggiare il dialogo tra le generazioni, in cui anche i giovani critici potessero trovare una casa, uno spazio aperto al confronto. Quella di «Istmi» è dunque fin dalle sue prime battute anche la storia di una comunità, il cui dialogo ricorda molto da vicino il passato delle storiche riviste novecentesche, ma che in più possiede una sua peculiarità: quella di essere (forse) molto simile a una «communauté de ceux qui sont sans communauté (nous tous, désormais)», come diceva Nancy a proposito della *Communauté inavouable* (1984) di Blanchot, una comunità insomma in cui l'operazione di condivisione sembra definirsi a partire dall'esperienza del singolo, sia egli un autore o un critico.

I numeri successivi, per gli autori scelti, per i temi trattati e per i critici che vi partecipano, sono la prova di tale condivisione. Non a caso il secondo è una sorta di tributo sentimentale (per l'amicizia che lo legava a De Signoribus) a Ercole Bellucci (*Ercole Bellucci. Antologia poetica, 1957-1997, 1998*): un numero antologico, introdotto da Giorgio Cerboni Baiardi, che raccoglie una nutrita serie di testi inediti del poeta urbinato. Editore di innumerevoli libri e libretti d'artista, sperimentatore infaticabile, Bellucci non vantava allora (come forse ora, ma questo, si sa, è il triste destino della poesia) una copiosa messe di lettori; questo numero di «Istmi» ha dunque il pregio di far conoscere i suoi versi ai lettori di poesia.

Anche il terzo è un fascicolo monografico, dedicato a Giorgio Caproni (*Nell'opera di Giorgio Caproni, 1999*), ma con un'impostazione diversa, che ben rappresenta gli intenti della rivista: a una prima sezione di carattere documentario (due racconti, pagine di diario e frammenti poetici inediti), segue una sezione critica con contributi di notevole rilievo, di giovani critici (*Cartoline da Vega* di Paolo Zublena; *Versi «a gradino» nel primo Caproni* di Rodolfo Zucco; «*Cronache letterarie*» di Giorgio Caproni di Raffaella Scarpa; *Di bestie e di fantasmi: la caccia infernale di Giorgio Caproni* di Tiziana Arvigo) e di critici noti (si leggono di Vittorio Coletti, *Approssimazioni a Giorgio Caproni*; di Stefano Verdino, *Le «Odicine genovesi»*; di Luigi Surdich, *Per leggere Invenzioni*; e di Enrico Capodaglio, *Ricerca del Caproni narratore*).

Con una struttura simile esce qualche anno dopo un numero fondamentale dedicato a Paolo Volponi (*Nell'opera di Paolo Volponi, 2005*). Nella vasta produzione in prosa e in versi dello scrittore si addentrano, fra gli altri, Pier Vincenzo Mengaldo con un contributo sull'uso della rima, Rodolfo Zucco con un saggio sull'officina poetica (*Lettera 19*), Franco Vazzoler con un'indagine su *La fabbrica dei dolori: Albino e Volponi, il memoriale e il romanzo*, Paolo Zublena che studia *La lingua della «Macchina mondiale»*. Il numero è corredato da un fascicolo supplementare (*La zattera di sale e altri frammenti inediti o rari, 2004*), dove viene pubblicato quasi interamente un romanzo incompiuto di Volponi, *La zattera di sale*, che consente «un sondaggio analitico ulteriore in direzione della conflittualità convulsa, instabile, tra livelli di senso del testo...», come scrive Emanuele Zinato nella sua introduzione. Il primo fascicolo del nuovo millennio è interamente riservato alla poesia (*Tracce di vita poetica, 2000*): una sorta di salotto letterario su carta, con due stanze. Nella prima – *Tracce di lettura* – trovano ospitalità Emilio Villa nel saggio di Vitaniello

Bonito (*Ritmo e storia. Frammenti sulla poesia di Emilio Villa*), Remo Pagnanelli nel contributo di Paolo Zublena (*La politica, il soggetto, la sparizione. Sulla poesia di Remo Pagnanelli*), Ferruccio Benzoni nello studio di Simona Morando («(Questo trepido vivere nei morti)». *Saggio sulla poesia di Ferruccio Benzoni*); nella seconda, *Visite e richiami*, transitano Luigi Di Ruscio e Luciano De Giovanni introdotti da Stefano Verdino, Ercole Balducci e Marco Ferri da Enrico Capodaglio.

Un'importante area di interesse della rivista riguarda la ricerca sui rapporti tra prosa e poesia: a partire da *La voce secondaria* del 2001 ha inizio una serie di fascicoli dedicati a questa zona della critica, allora poco studiata. L'idea di fondo dell'indagine è che la poesia si definisce come «prima voce, quando davvero ricevuta, quando davvero ascoltata», una voce che resta presente «a volte in modo decisivo, anche quando la vita vertebrale volta verso il narrare, perché meglio ne dichiara il carattere e meglio lo sguardo le corrisponde... Tanto che l'inverato scrittore a quella voce s'affida o torna come a una vacanza necessaria, come a una cura necessaria»; è così che «la voce secondaria, nelle sue infinite varianti, può essere sentita come un varco verso una prova ulteriore di esistenza, della propria lingua e della propria verità» (p. 5). L'indagine del primo numero della serie verte sulla produzione poetica di alcuni scrittori: Enrico Capodaglio prende in esame *Gli esperimenti poetici di Federico Tozzi*, Gian Luca Picconi la poesia di Antonio Delfini, Pietro De Marchi quella di Dino Buzzati, Paolo Zublena il tema della morte nella poesia di Tommaso Landolfi, Emanuele Zinato le «figure di straniamento e tentazioni del non senso» nella poesia di Primo Levi, Stefano Verdino *La debole poesia di Enrico Morovich*.

Nel successivo, *La prosa nel corpo della poesia* (2002), viene invece indagata l'inserzione di testi in prosa all'interno di libri di poesia e le modalità con cui la prosa strettamente interagisce con i versi. Il risultato è un fascicolo per certi aspetti innovativo, le cui verifiche analitiche portano a rilevare come i presunti opposti – la poesia e la prosa – si configurino quali «gradi di una scala, essendo la prosa, come scrive Leopardi, un rallentamento, che si può intendere in senso tematico, metaforico, ritmico, e quindi una forma di maggiore ragionata calma del sentire» (p. 7). Al centro dell'indagine la poesia dal secondo Novecento (Carlo Betocchi studiato da Federica Merlanti, Giorgio Caproni da Adele Dei, Franco Fortini da Emanuele Zinato, Giorgio Orelli da Pietro De Marchi, Amelia Rosselli da Raffaella Scarpa, Giovanni Raboni da Rodolfo Zucco), fino alle ultime generazioni passate in rassegna nel saggio di Paolo Zublena, *Isole di prosa. Gli inserti in prosa nei recenti libri di poesia: appunti su genere, funzione, lingua*.

La serie sulle interazioni tra prosa e poesia prosegue, a qualche anno di distanza, con il numero del 2006, *Insorgenze. La poesia dei narratori*, che integra le indagini del 2001 e del 2002. Fin dal titolo il fascicolo esprime la posizione di chi considera l'esperienza poetica «come fosse un altro occhio cresciuto da sé per vigilare sul cuore del seminatore di storie» (p. 9). Ospita saggi su Sciascia (Emanuele Zinato, *Lo strazio e la luce. L'esordio poetico di Leonardo Sciascia*), Fenoglio (Giancarlo Alfano, *Dal tempo del dopo. La maniera epigrammatica di Beppe Fenoglio*), Ortese (Biancamaria Frabotta, *Il ramo martoriato. La poesia degenerare di Anna Maria Ortese*), Bassani (Paola Cosentino, *La soglia necessaria: gli "epitaffi" poetici di Bassani*), Parise

(Enza Del Tedesco, *Il merlo d'acqua. La poesia di Goffredo Parise*), Pavese (Simona Morando, *La terra e la morte di Cesare Pavese*), con un percorso che arriva esemplarmente a esiti più recenti (Camon, De Luca, Albinati, Nove studiati da Gian Luca Picconi nel saggio «*La musica poematica del discorso*»: *sondaggio sulla poesia dei narratori dell'ultimo Novecento*). Nello stesso fascicolo Carlo Di Alesio analizza le due uniche prose inserite da Giovanni Giudici in *Autobiologia* (1969) ed *Eresia della sera* (1999); mentre Rodolfo Zucco esamina «com'è fatto il verso lungo di Fernando Bandini», cercandone la genesi e i possibili riferimenti. Viene inaugurata in questa occasione editoriale anche una nuova sezione, *Visite*, dedicata alla poesia di Giorgio Luzzi, con un'antologia di inediti e un saggio di Enrico Capodaglio.

Nel 2007, a completare la serie, segue *La trama sonora. Poesia nella prosa*, con ulteriori spunti di ricerca: «l'analisi e l'individuazione di elementi poetici, se non di veri e propri versi, in singoli romanzi o, come Pontiggia e Sanguineti [studiati rispettivamente da Giovanni Maccari e da Manuela Manfredini], all'interno della loro opera narrativa» (p. 9). Comprende, tra gli altri, saggi sui narratori Stefano D'Arrigo (Giancarlo Alfano, *Il paesaggio che non c'è. Un endecasillabo in «Horcynus Orca»*) e Francesco Biamonti (Gian Luca Picconi, *La prosodia del mondo: Vento largo di Francesco Biamonti*), e sui poeti Jolanda Insana (Rodolfo Zucco, *Aspetti della lingua poetica di Jolanda Insana*) e Marco Ceriani (Giorgio Luzzi, *I nomi e i luoghi del percorso in versi di Marco Ceriani*). Chiude il fascicolo un *Paragrafo per un ricordo*, dedicato a Remo Pagnanelli.

Negli anni successivi «Istmi» riprende l'alternanza di numeri miscelanei di carattere critico-interpretativo, in cui vengono ospitati interventi su vari autori uniti da una traccia condivisa e di numeri monografici di impronta strettamente documentaria. Tra i primi un fascicolo del 2010, *Tracce di allerta e di memoria*, che comprende saggi su Consolo, Roversi, Di Ruscio, Pagnanelli, Luzzi, Testa, Luzi, Raboni, Giudici; e un fascicolo del 2013, *Carte d'atlanti e di custodie*, organizzato in sette sezioni dedicate a vari autori, da Caproni a Sovente, Turollo, Luzi, Ripellino, Ceriani.

La serie dei numeri monografici ha invece un nuovo inizio nel 2008, con *Tempo di mutezza. Poesie di Holan*, che comprende anche un saggio di Marco Ceriani, *Una notte a Kampa. Novena per Holan*.

A Giovanni Giudici sono dedicati due fascicoli: *Giovanni Giudici. Agenda 1960 e altri inediti* del 2009 e *Prove di vita in versi. Il primo Giudici* del 2012. Entrambi ospitano documenti inediti di notevole importanza. Nel primo viene pubblicata l'*Agenda 1960* affiancata da altri inediti, con un saggio di Carlo Di Alesio, «*Cerchi il sublime!*»: *un nuovo inizio di Giovanni Giudici*, e uno studio puntuale di Rodolfo Zucco, «*La poesia non aspetta i nostri comodi*». *Scrittura e libro poetico nell'Agenda 1960 di Giovanni Giudici*. In chiusura, non a caso, un'opera di Renato Birolli, artista amato da una nutrita cerchia di poeti: da Sereni a Traverso, da Gatto a Sinisgalli e dallo stesso Giudici. Il secondo fascicolo ospita tra gli inediti il *Cahier 1946*, introdotto da *Un ritratto di artista da giovane* di Carlo Di Alesio e la redazione integrale della raccolta *Il benessere*, per la cura di Rodolfo Zucco che firma anche il saggio sui *Preparativi per «La vita in versi»*. Si leggono inoltre gli interventi critici di

Simona Morando («*Versi di alta ispirazione*». *La poesia di Giudici da «Fiori d'improvviso» a L'intelligenza col nemico*») e di Alberto Cadioli (*La poesia al servizio dell'uomo. Riflessioni teoriche nel primo Giudici*). Un *Paesaggio* di Dino Baiocco accompagna il lettore sulla soglia.

Il primo dei due numeri monografici usciti nel 2011 (*Dissenso e conoscenza. L'opera letteraria di Giorgio Cesarano*) nasce da un'antica idea. Fin dagli anni Novanta, infatti, Giovanni Raboni si era espresso sulla necessità di recuperare la voce poetica di Cesarano: quell'idea ha incontrato la motivata perseveranza di Giorgio Luzzi che, insieme a Rodolfo Zucco, cura questo fascicolo di «Istmi», firmando anche il saggio introduttivo in cui descrive con acume e precisione *Il percorso letterario di Giorgio Cesarano*. Alle cure di Zucco è invece affidato il carteggio inedito tra Cesarano e Raboni, con lettere che coprono il decennio 1961-1971. In conclusione «una forte immagine temporale, una esemplare sintesi del passaggio in atto» (p. 10), un *Iceberg* oscuro dell'artista Bruno Marcucci.

Il secondo numero dello stesso anno (*L'assoluto e le sue effigi*, 2011) offre due inediti straordinari di Yves Bonnefoy: il primo è, appunto, il saggio *L'assoluto e le sue effigi*, e il secondo la traduzione di 24 sonetti di Petrarca, scelti «quasi a caso» dall'autore che – si legge nella nota introduttiva – in una lettera di accompagnamento scrive: «queste traduzioni significano, perlomeno, il desiderio di restare in contatto con la bella lingua italiana. [...] La nostra comunità amicale nel segno della poesia è ciò che mi salva dalla disperazione» (p. 9), sottolineando l'importanza della condivisione che in «Istmi» trova vie d'espressione nell'operosità di una vera e propria comunità riunita attorno alla poesia, come si diceva in apertura. Il fascicolo si arricchisce di due saggi di Enrico Capodaglio (*Bonnefoy chiede aiuto a Rimbaud*) e di Antonio Prete (*Il Petrarca di Bonnefoy*). Come di consueto, un'opera figurativa, questa volta «preparata per l'occasione» da Bruno Cerboni-Bajardi, completa il volume.

I fascicoli più recenti sono dedicati a un altro sodale: Mario Luzi. Il primo, *Mario Luzi. Desiderio di verità e altri scritti inediti e rari* (2014), affidato alle cure di Stefano Verdino che ne firma la *Premessa*, è un numero dal taglio prevalentemente documentario, in cui vengono pubblicati *Scritti civili, autobiografici e critici* e un nutrito gruppo di *Versi ultimi e rari*. Il secondo, *Nell'opera di Mario Luzi* (2014), si configura invece come un viaggio critico lungo le direttrici principali della vastissima opera luziana, dalla poesia alla prosa, al teatro alla saggistica, con interventi di giovani critici e di critici esperti, «diverse generazioni e sensibilità ma tutte volte a fornire un buon servizio di conoscenza (e di riconoscenza)» (p. 7), come è nello spirito della rivista fin dagli esordi. Ai ricordi di Yves Bonnefoy e Silvio Ramat, si affiancano le voci di Stefano Verdino, Alfredo Luzi, Antonio Prete, Barnaba Maj, Vittorio Coletti e Paolo Giovannetti, sulla poesia; di Francesca Nencioni sulle prose narrative; di Giuseppe Langella sulla saggistica; di Paola Cosentino sul teatro e di Leonardo Manigrasso sugli *Scritti civili dell'ultimo Luzi*. Di notevole interesse la sezione più documentaria del volume, *Quattro testi e un incontro*, che comprende alcuni scritti sparsi (una lettera di Carlo Bo del 1937, frammenti inediti del teatro poetico di *Pietra Oscura* risalenti al 1947, un omaggio a Jabès del 1984 e una *Lettera al futuro* del 1995), «quali schegge di un'immensa produzione, per esempio quella

epistolare, ancora in parte sommersa» (p. 7). A seguire un'intervista che risale all'occasione di un incontro di Luzi con gli studenti delle scuole superiori di Pesaro nell'aprile del 1985, un evento assai «speciale», ricordato qui da Paolo Teobaldi (*Il poeta chiarificato*) e di cui esiste una traccia scritta, sotto forma di quaderno, titolato *Il gusto dei contemporanei*, con interventi di Anna Panicali, Antonio Prete, Giancarlo Quiriconi e l'illustrazione di Claudio Cesarini. L'ultima sezione presenta un'opera grafica di Nino Ricci dedicata a Luzi.

Fino ad oggi, in oltre un quindicennio di attività, «Istmi» è stata davvero una casa che – come si è detto – ha ospitato nelle sue pagine «tracce di vita letteraria», di poeti e amici, critici affermati e giovani studiosi che nel frattempo sono cresciuti e hanno trovato la propria via, magari continuando a dialogare con chi li ha preceduti: un merito che non molte riviste del nuovo millennio possono attribuirsi.

Monica Lanzillotta

Uno studio sulla cultura di Calandra

Edoardo Calandra, scrittore vissuto a cavallo tra Ottocento e Novecento, è ricordato spesso dai critici coevi come un elegante e pudico galantuomo, che non ha ottenuto il successo che avrebbe meritato se non avesse condotto un'esistenza appartata, benché le sue opere abbiano registrato diverse ristampe e il consenso anche di illustri critici.¹ L'autore piemontese ha finito per essere riduttivamente qualificato quale scrittore chiuso nei limiti modesti del suo regionalismo,² come se l'elezione della provincia non sia spesso diventata il punto di forza di più di uno scrittore, posizione che ha recentemente sostenuto Pier Massimo Prosio proprio in relazione al caso Calandra, ribadendo che la qualifica di regionale andrebbe riletta come «attrazione per la propria terra e le proprie radici che la grande letteratura europea veniva se non scoprendo certo valorizzando nella seconda metà dell'Ottocento: la piccola patria quale metafora del mondo tutto, ambito e scrigno in cui immettere le proprie fantasie, entro cui esprimere il proprio animo. Così 'regionali' *La bufera* e gli altri libri di Calandra lo sono per il Piemonte nello stesso senso in cui analogamente si possono definire le opere di Verga per la Sicilia, di Barbey d'Aurevilly per la Normandia, di Emily Brontë per lo Yorkshire, di Daudet per la Provenza, di Thomas Hardy per il Wessex, di Loti per la Bretagna».³

¹ Si ricordi, a titolo esemplificativo, quanto hanno scritto Pastonchi, Thovez e Bianciotti. Il primo sottolinea come «Calandra non fu mai di quelli che vivessero forsennati di letteratura, ansimando qua e là per crocchi di amici volenterosi o potenti, a mendicar piccoli o grandi elogi, in attesa di fama. Chi lo conosce non lo vide mai tremare, nella sete febbrile della gloria, ostentando il travaglio dell'opera sua, ma piuttosto pensoso di rendere nella sua opera con sincerità la concezione preparata lentamente dal suo spirito cauto» (F. Pastonchi, *Edoardo Calandra e il suo nuovo romanzo*, in «La Stampa», 29 gennaio 1909). Thovez ricorda Calandra non solo come il «letterato gentiluomo», dalla «signorilità innata», «modesto e ritroso che rifugge da ogni pubblica cerimonia, da ogni consacrazione giornalistica», ma soprattutto come «il più profondo, il più fine, il più colorito evocatore di un caro mondo scomparso: era l'evocatore del vecchio Piemonte, di questa vecchia terra combattuta. In questo campo non aveva rivali: nascita ed educazione, cultura e disposizione spirituale erano concorse armonicamente a formarlo. Immune da ogni contagio di moda era rimasto fedele alle memorie della sua terra ed aveva trovato in esse un rivolo di vera poesia romanzesca» (E. Thovez, *La morte di Edoardo Calandra*, in «La Stampa», 30 ottobre 1911). Per Angelo Bianciotti il disinteresse della critica per Calandra è da imputare alla vita appartata del suo autore e agli editori con cui ha scelto di pubblicare: «Se Edoardo Calandra, invece di esser stato quel gran signore che fu, sdegnoso di blandire or questo or quello, che preferiva a tutto, di gran lunga la pace della sua bella casa torinese o della sua villa in mezzo a quel paesaggio che più sentiva e meglio amava, si fosse trasferito (come glielo suggeriva il Giacosa), a Milano, la Milano dei Treves e dei Sonzogno e dei ricordi, e si fosse posto all'ombra di un editore principe, come lo «sciur Emilio» come aveva fatto il De Amicis, la sua fama si sarebbe allargata su scala nazionale ed avrebbe vinta la partita con una facilità senza pari. Come il De Roberto altro grandissimo ignorato – i suoi «Viceré», sono, al pari della *Bufera* un autentico capolavoro – che se ne stette sempre sulla sua isola» (A. Bianciotti, *Edoardo Calandra*, in *Ai tempi della 'Scapigliatura'. Torinese e d'altri tempi*, Milano, Gastaldi, 1961, pp. 75-85: 82-83).

² Giorgio Petrocchi spiega, nel capitolo conclusivo della sua monografia, intitolato *Un'eredità narrativa*, le ragioni della sfortuna critica di Calandra, imputandole all'«egemonia del verismo, in un primo tempo, e poi dell'edonistico estetismo di *Cronaca bizantina*» e di D'Annunzio, dai quali Calandra, «entusiasta lodatore di un tempo remoto», è lontano (G. Petrocchi, *Edoardo Calandra*, Brescia, Morcelliana, 1947, p. 187).

³ P.M. Prosio, *Edoardo Calandra e il romanzo storico*, in *Storia illustrata di Torino*, XII: *La vita letteraria*, a cura di V. Catronovo, Milano, Elio Sellino Editore, 1995, p. 3377.

La geografia e la storia piemontese costituiscono l'ossatura della produzione narrativa di Calandra, nata a ridosso dell'Unità, quando il Piemonte rischia di scomparire passando da una posizione di centro ad una di periferia. Asor Rosa, a proposito dell'impianto della sua geografia letteraria dispiegata nei tre volumi di *Storia e geografia* (titolo che richiama la celebre *Geografia e storia della letteratura italiana* di un altro piemontese, Carlo Dionisotti, uno tra i primi ad impostare una ricostruzione della letteratura italiana in chiave storico-geografica), ha ribadito come la storia della letteratura italiana sia «una categoria molto complessa, dove gli elementi spaziali e quelli storici hanno sempre costituito un intreccio più complicato che altrove», perché recente è la costituzione della Nazione italiana, sicché è più corretto impostare una «“storia non unitaria” della “letteratura nazionale”», dunque una storia in cui si tiene conto di «interessi e tradizioni» dei «diversi “centri” o “Stati-regioni”», che costituiscono «sostanziose varianti del modello regionale»: la «geografia [...] è la forma concreta che lo spazio assume nel momento in cui esso si colloca nella storia», è una «forma della storia», così come la storia è la «forma della geografia», geografia da intendersi come «spazio mentale, o, meglio, culturale, e non soltanto un insieme di luoghi fisici nel senso stretto del termine».⁴

Calandra fa parte della ponderosa serie di ritratti o medaglioni critici degli scrittori della nuova Italia dell'estetica crociana, sposata, per circa un quarantennio, dai critici letterari sia militanti che accademici, che hanno determinato il canone della letteratura italiana moderna. Non è questo il luogo opportuno per affrontare la complessa questione della funzione svolta dalle quarantadue annate della rivista «La Critica» (1903-1944), seguite dai venti *Quaderni della Critica* (1945-1951) e dalla *Storia d'Italia dal 1871 al 1915*, nella formazione del canone della letteratura moderna; quello che si vuole rilevare è che i critici operanti fino alle soglie degli anni Sessanta del Novecento hanno dato spazio, nelle loro pagine critiche, al canone crociano, e quindi anche a Calandra, mentre quelli operanti dopo la rivoluzione metodologica degli anni Sessanta lo hanno per lo più ignorato, nonostante Contini gli avesse assegnato un posto, seppur da minore, nella Scapigliatura piemontese, collocandolo accanto a Faldella, Cagna e Sacchetti.⁵

L'assenza dell'edizione critica delle opere di Calandra e di una biografia aggiornata⁶ priva gli studiosi delle informazioni essenziali sullo scrittore piemontese e la sua formazione culturale, per cui il libro di Francesco Mereta, *Edoardo Calandra. L'officina di uno scrittore in cerca di una lingua*, pubblicato di recente, risulta davvero prezioso. Lo studioso ricostruisce il *modus operandi* e *scribendi* di Edoardo Calandra, entrando nel suo laboratorio attraverso l'analisi delle postille che costellano gli autografi di romanzi e racconti custoditi presso l'Archivio Calandra della Biblioteca

⁴ A. Asor Rosa, *Centralismo e policentrismo nella letteratura italiana unitaria*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, III: *L'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 5-74: 6-7.

⁵ Cfr. G. Contini, *Introduzione a Racconti della Scapigliatura piemontese*, Milano, Bompiani, 1953, pp. 7-47.

⁶ Una biografia essenziale di Edoardo Calandra è stata ricostruita di recente da A.A. Mola, *I Calandra: una terra una dirigenza e un'età*, in *La gipsoteca Davide Calandra*, a cura di A.A. Mola e con una nota di G.C. Argan, Savigliano, L'Artistica Savigliano, 1975, pp. 15-40, e da R. Belmondo, *Ritrattistica e frequentazioni di Davide Calandra e La formazione della Gipsoteca Davide Calandra e le memorie dei Calandra tra Savigliano Murello e Villanova Solaro*, in *Davide Calandra. L'opera, la Gipsoteca*, a cura di R. Belmondo M. Mimita Lamberti, Comune di Savigliano, Museo Civico “Antonino Olmo”, 2004, pp. 59-70, 189-203.

Nazionale Universitaria di Torino, che rimandano alle fonti consultate, dimostrando come lo scrittore si serva della scrittura altrui per comporre la propria. Calandra procede alla meticolosa lettura delle opere più svariate, catalogando immagini, gesti, toni, colori, strutture morfologiche e sintattiche che reimpiega per la costruzione delle trame narrative e della lingua delle sue opere, che si presentano, perciò come «un mosaico in cui quasi ogni rigo pare essere frutto di letture assimilate tanto profondamente da essere interiorizzate e fatte proprie fin nel dettato».⁷

Mereta argomenta, nei capitoli *Uno scrittore in cerca di una lingua* e *Dove il sì suona. Toscani e toscanisti*,⁸ come quello di Calandra sia un travagliato cammino per la conquista della lingua, lingua che, come per altri illustri rappresentanti del Piemonte letterario, *in primis* Alfieri e Pavese, è l'italiano non padroneggiato a fondo, imparato sui libri come s'impara una lingua straniera: Calandra approda a una lingua media, che si colloca all'estremo opposto della linea macaronica dei suoi coetanei Faldella e Cagna, lingua appresa studiando dizionari e scrittori e scritture toscane, innanzitutto il *Vocabolario italiano della lingua parlata* di Giuseppe Rigutini e Pietro Fanfani (*Una casa fiorentina da vendere* di Fanfani diventa per lo scrittore un «vero e proprio esercizio lessicale»),⁹ *I Mille. Da Genova a Capua* di Giuseppe Bandi, *Cento racconti popolari lucchesi* di Idelfonso Nieri, *Delizie del parlare toscano* di Giambattista Giuliani, *Raccolta di proverbi toscani* di Giuseppe Giusti e *Aggiunta ai proverbi toscani* di Giuseppe Giusti, *La sintassi italiana dell'uso moderno* di Raffaele Fornaciari, il *Dizionario dei sinonimi* di Niccolò Tommaseo, il *Dizionario enciclopedico Melzi*, il *Dizionario militare italiano* di Giuseppe Grassi, *L'idioma gentile* di De Amicis, *Le correzioni ai Promessi sposi e la questione della lingua* di Francesco d'Ovidio e i *Ricordi autobiografici* di Giovanni Duprè. Dalla consultazione dei vocabolari dipende una delle caratteristiche dello stile calandriano, vale a dire l'impiego di un lessico tecnico, e i vocabolari divengono non solo strumento di invenzione letteraria, ma spesso punto di partenza per la consultazione di altri testi: dal *Dizionario militare italiano* lo scrittore trae, ad esempio, il lessico di buona parte delle azioni militari della *Signora di Riondino*, riutilizzando anche gli esempi con cui Grassi spiega i suoi lemmi, e «non si limita ad accogliere l'esempio come lo trova nel vocabolario, ma ripercorre il cammino e risale alla fonte per trarne il proprio bene»,¹⁰ sicché il Rofredo della *Signora di Riondino* è debitore, per alcuni suoi tratti caratteristici, delle *Opere di Raimondo Montecuccoli annotate da Ugo Foscolo e corrette, accresciute ed illustrate da Giuseppe Grassi*, che lo stesso autore, nell'introduzione del suo *Dizionario militare*, ricorda di aver curato.

La narrativa di Calandra, scrittore-pittore-archeologo, trae linfa vitale anche dalla fioritura di studi storici che s'impone in Piemonte a partire dalla prima metà dell'Ottocento, grazie al ruolo centrale svolto da Prospero Belbo per la valorizzazione della storia piemontese e dalla politica culturale di Carlo Alberto, che nei primi anni Trenta pone le basi per la tutela del patrimonio storico, artistico e archeologico

⁷ F. Mereta, *Edoardo Calandra. L'officina di uno scrittore in cerca di una lingua*, Lanciano, Carabba, 2013, p. 144.

⁸ Ivi, pp. 9-119.

⁹ Ivi, p. 49.

¹⁰ Ivi, p. 138.

piemontese. Questa politica culturale conosce una svolta negli anni in cui vive Calandra, dato che nel 1874 vengono istituiti il Consiglio centrale di archeologia e belle arti e la Società per la conservazione e la ricerca dei monumenti di antichità e belle arti nella provincia di Torino, che prenderà il nome di Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, di cui sono soci sia Claudio Calandra, padre dello scrittore, sia lo stesso Edoardo, scopritori, tra l'altro, nel 1878, della necropoli barbarica a Testona (e vale la pena ricordare che Ermanno Ferrero, cugino di Edoardo Calandra per parte di madre, è professore ordinario di archeologia all'Università di Torino). Negli anni in cui si forma e afferma Calandra si impongono le grandi scuole storiografiche nazionali, nascono le Deputazioni storiche regionali, le società storiche e archeologiche, numerose riviste e Bollettini: nel 1883 a Roma viene fondato l'Istituto Storico Italiano e in, particolare, in Piemonte la «Rivista Storica Italiana», che si afferma come la più prestigiosa rivista accademica di storia pubblicata nella penisola, e il «Giornale storico della letteratura italiana» e spiccano, sempre in Piemonte, tra gli storici Ercole Ricotti, presidente della Deputazione di storia patria e dell'Accademia delle scienze, Ferdinando Gabotto, fondatore, nel 1892, della Società storica subalpina e nel 1898 del «Bollettino storico bibliografico subalpino», e ancora Gaudenzio Claretta, Domenico Carutti e Costanzo Rinaudo. Dalle annotazioni in margine agli autografi esplorati da Mereta emerge infatti il ben nutrito catalogo degli storici che sono punti di riferimento costante di Calandra,¹¹ tra cui spiccano Nicomede Bianchi, Domenico Carutti, Ermanno Ferrero, Carlo Botta, Henry Costa de Beauregard, Ferdinando Pinelli, Carlo Grandi, Domenico Perrero e Alberto Viriglio, ma anche diari di viaggio e di guerra, come *Les cahiers du capitaine Coignet*, *Le journal des marche d'un volontaire de 1792*, i *Souvenirs militaires d'un jeune abbé, soldat de la République (1793-1801)*. A Carlo Botta Mereta dedica un'attenzione particolare, dimostrando non solo come Calandra consulti di frequente, per delineare il quadro storico che fa da sfondo alle vicende della *Bufera* e di *Juliette*, i sei volumi della *Storia d'Italia dal 1789 al 1814* e il più agile compendio *Précis historique de la maison de Savoie et du Piémont, adressé au général Jourdan conseiller d'état, administrateur général; par le Cⁿ Charles Botta, ci-devant membre du conseil de l'administration générale de la 27^e division militaire*, ma anche come abbia edificato un *monumentum* allo storico trasponendo la sua vita in quella del medico Luigi Ughes, l'assente marito di Liana Oliveri: «la vita di Luigi Ughes prima della sua scomparsa, i suoi studi, il *cursus* e il *curriculum*, le sue inclinazioni, i suoi trascorsi al servizio "di Francia" sono ricalcati fedelmente sulle tappe e gli snodi della vita di Carlo Botta».¹²

Dati davvero sorprendenti emergono dai capitoli in cui Mereta ripercorre le fonti letterarie del laboratorio calandriano, sottraendolo in tal modo dalla zona periferica, dal piccolo mondo antico della letteratura piemontese del secondo Ottocento, in cui lo ha spesso confinato la critica, dimostrando come lo scrittore, pur non facendosi influenzare dai gusti letterari coevi, sia in realtà scrittore aggiornato, attento alle sollecitazioni culturali del panorama letterario italiano ed europeo fra i due secoli.

¹¹ Cfr., in ivi, capitoli *Le parole della guerra. Il dizionario militare italiano di Giuseppe Grassi* e *Le storie e la storia. Presenza di Carlo Botta*, pp. 121-142, 255-298.

¹² Ivi, p. 294.

Mereta individua un «canone [...] ben assestato sui cardini ottocenteschi (e piemontesi), e tuttavia aperto ad inclusioni eretiche ed etrogenee».¹³ Tra gli scrittori italiani frequentati da Calandra figurano Parini, Manzoni, Fogazzaro, Capuana, Nievo, D'Annunzio, Montecuccoli e Segneri; tra i piemontesi Alfieri, Massimo d'Azeglio («con cui si stabilisce una consonanza ideologica non più ripetibile per altri autori»¹⁴), Bersezio, Brofferio, tra gli stranieri de Vigny, Dumas padre, Balzac, Maupassant, Zola, Barbey d'Aurevilly, Tolstoj, Turgenev, Stendhal e Dickens. All'elenco vanno aggiunte le numerose riviste e opere di divulgazione e di costume consultate: dai fenomeni dell'occulto spiegati da Louis Figuier in *Le lendemain de la mort ou la vie future selon la science* agli studi psichiatrici di Krafft-Ebing, dalla moda descritta da Roger-Milès in *Comment discerner les styles du VII^e au XIX^e siècle* e in *L'Hermite de la Chaussée d'Antin, ou observations sur les moeurs et les usages français au commencement du XIX^e siècle* alle riviste italiane e straniere («Spettatore italiano», «Raccoglitore», «Minerva», «Rivista italiana», «Corriere della sera», «Repubblicano Piemontese», «Gazzetta Piemontese», «La Presse illustrée», «Le revue de Paris», «La lecture», «Le Figaro»). La Bibbia di Calandra è costituita sicuramente dalle due edizioni dei *Promessi sposi*,¹⁵ che rappresentano non solo il modello autorevole su cui costruire la propria lingua, ma anche il serbatoio di immagini, descrizioni, colori, ritmi per tratteggiare le sue «genti meccaniche», per restituire gestualità, movenze e pose ai suoi personaggi e costruire sequenze narrative e il ritmo della prosa. Nel catalogo degli scrittori appena percorso spicca la presenza di D'Annunzio,¹⁶ che costituisce la vera novità del saggio, perché permette di collocare Calandra, in modo significativo, anche nel panorama della letteratura decadente: lo scrittore riprende gestualità, atteggiamenti, spunti descrittivi e figurativi da *L'innocente*, *Il libro delle vergini* e *Il piacere*, reimpiegandoli soprattutto in *Signora di Riondino*, *Bufera* e *Juliette* per creare quella sensibilità romantica-decadente in cui sono avvolte Enida della *Signora di Riondino* e Liana della *Bufera*, parenti strette di Francesca e Giuliana del *Libro delle vergini* o l'inquietudine che accompagna l'innamoramento di Massimo nella *Bufera*, che è tratta dalla «grammatica dei sensi»¹⁷ di *Nell'assenza di Lanciotto*, uno dei racconti del *Libro delle vergini*: la «sensualità della prosa di D'Annunzio» costituisce un modello per la raffigurazione dei «silenzi carichi di sottintesi dei muti colloqui tra Liana e Massimo», per la restituzione delle «passioni più dirompenti, quasi che Calandra necessiti di un modello ulteriore per descrivere sommovimenti che gli risultano meno congeniali».¹⁸ Il capitolo sul Decadentismo di Calandra è dunque tutto da scrivere e non può essere limitato all'influenza di Fogazzaro, come hanno ritenuto Petrocchi, Romagnoli e Ramat, i soli critici che hanno collocato, con molta cautela, Calandra sul versante del Decadentismo.

¹³ Ivi, p. 31.

¹⁴ Ivi, p. 28.

¹⁵ A questo padre letterario Mereta dedica il capitolo *Il «sugo di tutta la storia»*. Presenza de I Promessi sposi nell'opera narrativa di Edoardo Calandra, in ivi, pp. 143-204.

¹⁶ Il rapporto con D'Annunzio è esplorato nel capitolo *L'inventore reinventato*. Presenza di Gabriele D'Annunzio nell'opera narrativa di Edoardo Calandra, in ivi, pp. 205-253.

¹⁷ Ivi, p. 209.

¹⁸ Ivi, p. 215.

Ugo Perolino

La Morte di Cesare ovvero l'anti-Edipo
Osservazioni critiche su Cesarotti e il diletto della tragedia

Negli interpreti moderni di Aristotele l'esperienza estetica sembra incardinarsi, con crescente meticolosità, nella proprietà dei corpi e del sentire, attraverso stimolazioni percettive e flussi vitali, per accedere a una dimensione autenticamente politica.¹ Su basi aristoteliche si consolida nella cultura settecentesca il ritorno delle rappresentazioni al fondamento etico e conoscitivo di cui restituiscono la misura, il riflesso essenziale. «Poiché l'imitazione si dee far prima con la favola», annota Gravina nel breve trattato *Della tragedia*, «conviene che l'invenzione sia simile a i successi reali, ed agli affari pubblici, che per lo mondo civile trascorrono: altrimenti la favola non imiterebbe, né darebbe insegnamento alcuno: perché non iscoprirebbe la natura de' veri governi, e Magistrati, e Principi, che si debbono sul finto con altri nomi delineare». ² Per curare le passioni con l'esempio, si legge nel seguito, Aristotele reintroduce la Tragedia «come utile, e profittevole nella Repubblica: donde, come pericolosa, e come stimolo di perturbazione, da Platone fu esclusa». ³ Un dichiarato intento polemico oppone nel trattatello graviniano la forma tragica aristotelica al dramma pastorale. Ridotto al solo argomento amoroso e galante, il teatro moderno ha istituzionalizzato il divorzio tra filosofia, poesia e musica, «Onde il filosofo rimane nelle sue scuole ristretto; il poeta nelle accademie; e per lo popolo è rimasta, ne i teatri, la pura voce, d'ogni eloquenza poetica e d'ogni filosofico sentimento spogliata; in modo che non più l'armoniosa voce ad uso delle parole; nè le parole ad uso de i sentimenti; ma solo ad uso e sostegno dell'armonia scorrono per li teatri: d'onde gli orecchi raccogliun piacere; ma l'animo, in vece d'utilità, trae più tosto il suo danno; perchè di romanzesche chimere circondato, ed avvezzo a' sentimenti ed espressioni dalla natura e dal vero lontani, altro non sa, nè può, che concepire falsamente, e falsamente esprimere: per poi far passaggio a stranamente operare, rivolgendo sempre se stesso per entro vani e folli amori; e da quelli nell'infamia di repentina fuga, o di volontaria morte sovente cadendo». ⁴ Il tratto distintivo della opposizione al romanzo, «il quale la gravità e la verisimiglianza tragica corrompe; ed in vece di purgare, contamina la mente e gli affetti degli spettatori», viene rilanciato dall'abate Antonio Conti nella *Lettera al Cardinale Bentivoglio*, sinossi critica della tragedia *Giulio Cesare*,⁵ dove peraltro la lezione del Gravina è ottemperata nella tessitura del

¹ Per il testo e i riferimenti all'opera aristotelica si rimanda a ARISTOTELE, *Poetica*, Introduzione di Franco Montanari, A cura di Andrea Barabino, Milano, Mondadori, 1999.

² G. GRAVINA, *Della Tragedia*, Napoli, Naso, 1715, pp. 8-9.

³ Ivi, p. 10.

⁴ Ivi, pp. 5-6.

⁵ Cfr. A. CONTI, *Lettera al cardinale Bentivoglio d'Aragona*, in ID., *Giulio Cesare*, Faenza, Archi, 1726, pp. 3-32, p. 3. Sulla figura del letterato-filosofo si veda: Antonio Conti. *Uno scienziato nella République des lettres*, a cura di G. Baldassarri, S. Contarini e F. Fedi, Padova, Il Poligrafo, 2009.

verisimile, dal momento che «un'azion vera è molto più atta ad istruire, e a dilettere, che un'azione interamente favolosa».⁶

Nella restaurazione graviniana il teatro è chiamato a rispecchiare lo spazio politico come segno, parola, azione scenica; la sua polemica contro «i tragici moderni» batte esattamente su questo punto: «Ma il presente Teatro altro non insegna al popolo, che a turgidamente favellare, ed acutamente delirare, esercitandolo alla pazzia coll'uso di puerili consigli: dalla cui consuetudine si moltiplicano, nel mondo vero, le stravaganze Romanzesche».⁷ La rappresentazione delimita le forme di iscrizione del senso, il legame che vincola il segno alla sua destinazione comunitaria;⁸ il *regime rappresentativo* dell'arte,⁹ identificato da Rancière con il discorso aristotelico, pone l'accento sulle modalità operative, «les manières aux moyens desquelles l'art se conçoit et comment ses productions se “font voir” dans l'espace d'une communauté», e le condizioni «selon lesquelles des imitations peuvent être reconnues comme appartenant en propre à un art et appréciées, dans son cadre, comme bonnes ou mauvaises, adéquates ou inadéquates».¹⁰ Nella *Poetica* l'imitazione, la musica, il ritmo sono «secondo natura» («*Katà fúsin*»),¹¹ la poesia deriva da cause “naturalì” («*fusikaí*»), il meccanismo mimetico è “innato” («*súmfiton*») e consegue un livello di specializzazione¹² legato al diletto e all'apprendimento. Il testo aristotelico identifica la «*fúsis*» come matrice lessicale comune all'intero percorso che va dal sentire all'imitazione, e dall'imitazione alla poesia. La tragedia consiste nella rappresentazione di vicende e azioni che suscitano nello spettatore un'intensa carica di paura o pietà; la chiusura formale del tragico, l'effetto di unità e coerenza nella scelta dei caratteri e dei soggetti, risulta pertinente alla sua validazione nella catarsi,¹³ la cura e purgazione delle passioni. Nel capillare commento di André Dacier, sul discrimine tra XVII e

⁶ «L'azion vera, esponendo l'ordine delle cose quali sono state in esse, contiene i principj fissi, e le leggi immutabili, colle quali suol operare la natura, o per meglio dire la provvidenza; e questi principj, e queste leggi somministrano il soggetto alla scienza utile agli uomini, e agli Stati.

L'azion tutta favolosa all'incontro, come quella, che è fondata su certe combinazioni, astrazioni, e comparazioni della nostra mente, varia a proporzione del grado di fervore, e di gagliardia dell'immaginazione, e degli affetti degli attori; e rappresentando le cose, quali possono essere, non altro somministra, che una opinione incerta e indeterminata di niun uso all'intelligenza de' genj degli uomini; e come osserva un gran politico, in ciò dal Gravina seguito, dannosissima all'arte della vita, e alle vere massime degli Stati.

Né io confondo l'oggetto della Storia, che è il vero, con quello della Tragedia, che è il verisimile; perché sebbene per generare scienza, o per istruire, debbe la tragedia in cognizione vere ricorrere; nulladimeno debbe ella accompagnarle di motivi, di mezzi, e di circostanze verisimili: e in questa tessitura consiste l'artificio del Poeta: artificio, non meno dell'invenzione di tutta l'azione, difficile, e per la sua novità certamente non meno meraviglioso». Cfr. A. CONTI, *Lettera al cardinale Bentivoglio*, cit., p. 6.

⁷ G. V. GRAVINA, *Della tragedia*, cit., p. 39.

⁸ «J'appelle partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. [...] C'est un découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience». Si veda J. RANCIÈRE, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris. La Fabrique-éditions, 2000, p. 12 e pp. 13-14.

⁹ Nella ripartizione di Rancière il *regime etico*, fondato dall'interdizione platonica alla poesia e al teatro, attiene alla verità delle immagini; il *regime rappresentativo*, a partire dalla *Poetica* aristotelica, isola e autonomizza le tecniche di riproduzione; il *regime estetico* appartiene infine al dominio della modernità e insiste sul modo d'essere specifico degli oggetti d'arte.

¹⁰ Cfr. J. RANCIÈRE, *Le partage du sensible*, cit., pp. 28-31 *passim*.

¹¹ *Poetica*, cap. 4, 1448b, 20.

¹² *Poetica*, cap. 4, 1448b, 6-7.

¹³ *Poetica* 1449b, 27-28.

XVIII secolo, il duplice insediamento della poesia (sensibile e innato, da un lato; politico dall'altro) viene attentamente filtrato. Nelle *remarques* 4 e 8 del Capitolo IV, correggendo «*Les plus sçavans Interpretes d'Aristote*»,¹⁴ il traduttore annota che, se l'imitazione è attività specifica e connaturata, non lo sono meno il numero e l'armonia, «*car quelque pente que les hommes eussent à l'imitation, ils n'auroient jamais inventé la Poësie, s'ils n'avoient été également portez à ce qu'Aristote appelle nombre et harmonie, c'est-à-dire, cadence et chant*». ¹⁵ Poco oltre, Dacier sottolinea (*remarque* 10): «*L'imitation seule sans le nombre et l'harmonie, n'auroit pas produit la Poësie ; non plus que le nombre et l'harmonie sans l'imitation*». Trova attuazione in queste note un'idea estetica che vede nella poesia una fioritura spontanea, scaturita «*par des essais faits sur le champ*» (traduce *Poetica* 1448b, 23).

La prospettiva genetica cui Dacier ricorre, rimarcando la spontaneità dei processi formali («*En un mot les impromptu furent la premiere ébauche de la Poësie*»),¹⁶ è destinata ad acquisire uno statuto egemonico nelle linee evolutive della cultura settecentesca e a influenzare il giovane Cesarotti.¹⁷ Il letterato padovano opera su un fronte di interessi che taglia trasversalmente la *querelle des anciens et des modernes*, coniugando la linea Gravina-Conti nel linguaggio dell'estetica *humana*¹⁸. Il *Ragionamento sull'arte poetica*, stampato a Venezia nel 1762, occupa una posizione centrale all'interno di un mosaico articolato, che comprende i volgarizzamenti delle tragedie di Voltaire¹⁹ – *La morte di Cesare* e *Il Maometto o sia Maometto Profeta* – con i rispettivi ragionamenti, e il connesso *Ragionamento sopra il diletto della tragedia*.²⁰ Negli scritti giovanili la nozione di naturalezza si declina all'interno di un contesto semantico di ispirazione modernista. «Tutte le arti – si legge nel *Ragionamento* –, le quali al bisogno o al piacere degli uomini si riferiscono, germogliano dalla radice d'una potenza o facoltà naturale atta a produrle e perfezionarle». ²¹ Il motivo aristotelico dell'imitazione («La Poesia è l'arte fra tutte l'imitatrici la più complessa»), innervandosi nel circuito dei sensi, è impiegato come

¹⁴ *La poétique d'Aristote / traduite en français, avec des remarques [par André Dacier]*, Paris, C. Barbin, 1692, p. 36.

¹⁵ Ivi, p. 38.

¹⁶ «Car la Poësie étant née dans les assemblées que les premiers hommes, qui étoient tous bergers ou laboureurs, faisoient en l'honneur des Dieux après leurs vendanges, elle n'étoit pas l'effet de la préparation ; mais celui de la nature excitée par la joye et par le vin. En un mot les impromptu furent la premiere ébauche de la Poësie». Si veda *La Poétique*, cit., *Remarque* 11 del cap. IV, p. 38.

¹⁷ In una lettera all'abate Giuseppe Toaldo del 15 dicembre 1760, scritta nella fase di gestazione del *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica*, l'abate padovano conferma il suo interesse preliminare per la traduzione di Dacier: «Potrebbe darsi però che questa *Poetica* si eseguisse: io cerco ora di legger quella di Aristotele tradotta dal Dacier, e poi forse comincerò».

¹⁸ Cesarotti fa riferimento alla dissertazione di Hume accessibile nella traduzione francese. Cfr. D. HUME, *Dissertations sur les Passions, sur la Tragédie, sur la Règle du Goût*, Traduit de l'anglois de Mr. D. Hume, Amsterdam, Schneider, 1759.

¹⁹ L'interesse per il teatro di Voltaire è in Cesarotti molto precoce e deve essere retrodatato. Infatti, ottenuto «il permesso del vescovo Carlo Rezzonico (futuro papa Clemente XIII, lui stesso ammiratore del filosofo francese nonché amico del Toaldo)», il letterato padovano fece rappresentare la tragedia *Mahomet prophète* dagli alunni del Seminario, probabilmente intorno alla metà degli anni Cinquanta (e comunque prima del luglio 1757, quando Rezzonico divenne papa). Cfr. C. CHIANCONE, *La scuola del Cesarotti e gli esordi del giovane Foscolo*, Pisa, ETS, 2012, pp. 35-36 e nota 49.

²⁰ Per i rimandi ai testi si veda M. CESAROTTI, *Sulla tragedia e sulla poesia*, a cura di Fabio Finotti, Venezia, Marsilio, 2010. Da questa edizione sono tratte le citazioni delle seguenti opere: *Ragionamento sopra il diletto della tragedia*, pp. 73-104; *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica* (pp. 105-141; la citazione si trova a p. 105); *Ragionamento sopra il Cesare del Signor di Voltaire*, pp. 167-77; la traduzione cesarottiana della *Morte di Cesare* (pp. 183-242).

²¹ M. CESAROTTI, *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica*, cit., p. 105 e p. 107.

strumento polemico contro gli aristotelici ammiratori dell'antico e contro lo stesso Gravina.

Il paesaggio della modernità si rivela nell'esperienza del vuoto e della noia, evocata in riferimento a Du Bos. Se l'autore delle *Réflexions critiques sur la poësie et la peinture* (1719) ritrova l'origine del piacere nell'«estremo abborrimento, che ha l'animo nostro per l'inazione; per liberarsi dalla quale egli cerca d'esser agitato, e commosso anche a prezzo di fatiche, pericoli, afflizioni e danni grandissimi»,²² il giovane letterato padovano colpisce «il pregiudizio dell'abitudine» da cui discende la perdita di vitalità²³ della poesia: «Gl'ingegni fecondi s'isteriliscono; sforzati dalla prevenzione a veder coll'altrui fantasia, a sentir coll'altrui cuore, a rinunciare a se stessi per contraffar gli altri». ²⁴ Precettistica e coazione imitativa spingono l'esperienza poetica verso l'inautentico: «Il diletto andrà a poco a poco scemandosi: come un liquor prezioso, ma svaporato, la poesia antica non desterà più quello spirito che ravviva: se ne resterà stupito, ma non si oserà dirlo a sé, non che ad altri; si procurerà di dimostrare a se stesso che si deve provarne piacere; a forza di creder di doverlo sentire, si giugnerà a darsi a intendere di sentirlo, ma non si sentirà giammai». ²⁵

Nella *lectio* conservativa di Dacier «*les regles et ce qui plaît ne sont jamais deux choses contraires*». Il piacere estetico trova conferma nella solidarietà che lega precettistica e canone: «*les plus excellens Commentaires de cette Poétique ce sont les Poèmes anciens. Comme ils ont donné lieu aux regles, c'est par eux qu'ils les faut expliquer*» (*Préface*, p. XVIII). La tendenza innata all'imitazione scorre sul binario della intelligibilità del reale, la regola ripete, riflette e implica un ordinamento armonico e razionale: «*Si les regles et ce qui plaît étoient des choses opposées, on ne pourroit jamais arriver à ce qui plaît que par hazard, ce qui est absurde. Il faut donc qu'il y ait un chemin certain qui y conduise, et ce chemin c'est la regle qui doit nous l'enseigner; car qu'est-ce que la regle? C'est un précepte qui est tiré du bon et du beau par la raison et par l'expérience nous ramène à sa source*» (*Préface*, p. IX). La regola traccia un percorso verso la sorgente, predispone al riconoscimento delle corrispondenze di natura e ragione.

Con uno slancio che subirà nel corso degli anni verifiche e attenuazioni Cesarotti capovolge polemicamente l'aristotelismo di Dacier. L'origine non è il luogo della perfezione ma del caos e dell'istinto; l'imitazione come pratica formale inerisce alla coscienza del Soggetto storico-empirico, è organo dell'infinitamente vario, del dissimile e del molteplice: «Gli oggetti sono infiniti: le loro parti, le loro configurazioni, loro differenze [...] sono innumerabili»; «nessun calcolo può giungere a rilevare tutti i rapporti, e le relazioni che questi oggetti hanno con l'uomo»; «Ora se nessun occhio

²² M. CESAROTTI, *Ragionamento sopra il diletto della tragedia*, cit., p. 73.

²³ Anche nel *Saggio sulla filosofia del gusto* Cesarotti congiunge il sentimento di vitalità dell'espressione poetica alla sua infinita capacità imitativa, e, sul versante opposto, l'adozione di una precettistica all'estinzione della sensibilità: «Nel letargo della noia tutto piace purché ci scuota». Cfr. M. CESAROTTI, *Saggio sulla filosofia del gusto*, a cura di Romana Bassi, Padova, Marsilio, 2010, p. 78.

²⁴ M. CESAROTTI, *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica*, cit., p. 112.

²⁵ «Se qualche buono spirito, colpito dall'assurdità della cosa, ne tenterà la riforma, e che per mancanza di fuoco e di genio poetico, non riesca nel suo disegno; in luogo d'incolpare l'insufficienza pratica dell'Autore, si crederà che la colpa venga dalla natura stessa della riforma, e si conchiuderà che, a prendere tutto insieme, si guadagna più ad attenersi alla foggia antica, che a lasciarsi sedurre dalla nuova» (Ivi, p. 118).

vede precisamente lo stesso oggetto che un altro, egli è ancora più certo che non possono trovarsi due uomini, i quali abbiano individualmente il medesimo sentimento, non che la stessa passione».²⁶ Giudice della vera poesia è ciascuno, individualmente, nel foro della coscienza. Ciò che la tradizione e l'abitudine consolidano – un sistema prescrittivo destinato a perdere progressivamente di intima coerenza – sopravvive come il guscio svuotato di antiche immagini. La base sensistica del linguaggio cesarottiano e la sua vocazione al molteplice sono ancora ribadite nel *Saggio sulla filosofia del gusto*, dove l'abate padovano raccorda l'espressione alla singolarità della sensazione («essendo in ciaschedun oggetto rappresentabile gli aspetti molteplici, e pressoché infiniti i rapporti con l'uom che sente»)²⁷. Ne deriva un ideale di poesia intesa come «musica che dipinge», di cui il gusto individua la «sede in due organi, il cuore e l'orecchio».²⁸

L'accentuazione del movimento della sensibilità determina, con una radicalità che è raro ritrovare nel panorama italiano, l'adozione di modelli descrittivi mobili, fluidi, ispirati a un mutuo e reciproco condizionamento tra espressione linguistica e processo vitale. Fedele a questa visione dinamica dei quadri cognitivi e dei fondamenti della cultura, il giovane Cesarotti coniuga nel titolo del suo *Ragionamento* progresso e origine, in linea con la lezione di Voltaire, di cui ammira l'impegno rivolto a consacrare l'idea di progresso «come mito storico e programmatico del moderno».²⁹

All'estremo opposto, l'*origine* indica «il punto cui tornare liberandosi della tradizione», con una direzione di marcia apparentemente inversa rispetto a quella designata dal primo termine, ma in realtà convergente nell'azione di «mettere in crisi l'idea classicistica – cioè imitativa – dell'antico».³⁰ Se «il “progresso” critica l'“antico” nel nome del “moderno”, l'“origine” lo critica nel nome della natura».³¹

Ma una certa tensione tra i due poli sussiste e si trasmette al sistema ideologico del Settecento, agitando le antinomie fondamentali della modernità. L'indeterminazione inscritta nel mito dell'origine verte sulla esaltazione della sensibilità, la ricerca del “naturale” e del “non affettato”, la liberazione dalle convenzioni. Per altri versi la ricerca dell'origine è interrogazione del fondamento, allude a uno stato conoscibile soltanto per infinite approssimazioni perché situato al di là della ragione. Per Rousseau il compito del filosofo è di «connoître l'homme naturel», attingendo per questa via alla «connaissance des fondemens réels de la société humaine». Ricerca condotta per mezzo di ipotesi e congetture, dal momento che verte su un oggetto «qui n'existe plus,

²⁶ Cfr. M. CESAROTTI, *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica*, cit., p. 111 e p. 112.

²⁷ Cfr. M. CESAROTTI, *Saggio sulla filosofia del gusto*, cit., p. 70.

²⁸ Cfr. R. BASSI, *Introduzione*, in M. CESAROTTI, *Saggio sulla filosofia del gusto*, cit., pp. 9-60, p. 21.

²⁹ Come è stato osservato l'intero movimento del pensiero voltairiano investe l'elaborazione del *Ragionamento*, pubblicato nel 1762. Infatti l'*Essai sur l'histoire générale et sur les mœurs et l'esprit des nations depuis Charlemagne jusqu'à nos jours* (1756) esce in una «nouvelle édition, revue, corrigée et considérablement augmentée» nel 1761, mentre negli anni immediatamente successivi «il saggio la *Philosophie de l'histoire* (1765) andrà a costituire il *Discours préliminaire* della terza edizione dell'*Essai* (1769), e l'*Introduction* di quella definitiva del 1786», sebbene il quadro complessivo fosse delineato «già a partire dal *Nouveau plan d'une histoire de l'esprit humain* (1745) e nelle edizioni dell'*Histoire universelle depuis Charlemagne*, che seguono la prima stampa del 1754». Cfr. F. FINOTTI, *Introduzione*, cit., p. 13.

³⁰ Cfr. F. FINOTTI, *Introduzione*, cit., p. 16.

³¹ Ivi, pp. 16-17.

qui n'a peut-être point existé, qui probablement n'existera jamais».³² Il filosofo ginevrino indica due principi «anteriori alla ragione»: la conservazione di sé e la ripugnanza naturale a vedere morire o soffrire un essere sensibile, e principalmente un nostro simile. L'*amour de soi* (ma non l'*amour propre*, che è corruzione dell'istinto naturale)³³ e la *pitié* sono gli impulsi spontanei posti a fondamento della morale. Tra la naturalezza anti-intellettualistica di Rousseau («*l'homme qui médite est un animal dépravé*») e il primitivismo modernista di Cesarotti le distanze sono profonde, e tendono semmai ad accentuarsi. Il confronto della poesia omerica e ossianica rivela tutte le potenziali ambiguità del mito delle origini.³⁴ In un celebre passo del *Ragionamento* premesso alla stampa padovana del 1772 il traduttore torna a sottolineare l'attualità etica e psicologica del mondo ossianico: «*Dati i costumi, le opinioni, le circostanze dei tempi; trarne il miglior uso per dilettere, istruire e muovere con un linguaggio armonioso e pittoresco: ecco il problema che un poeta si accinge a sciogliere colla sua opera, ed io osai credere, forse a torto, ma non già temerariamente, che Ossian per più d'un capo l'abbia sciolto più felicemente d'Omero*».³⁵ La disposizione modernamente educata del genio ossianico è nuovamente argomentata nel *Saggio sulla filosofia del gusto*: «*Quel ch'è singolare, oltre un eroismo d'umanità che fa vergogna ai poeti dei più colti secoli, vi si scorge una composizione così ben intesa, un disordine di narrazione così giudizioso, un'accortezza nell'annunziar il carattere e nel preparare o nel nascondere l'evento, indicazioni e talora silenzi così eloquenti, insomma avvedutezze così squisite che sembrano effetti, se lice il dirlo, di un'arte raffinatissima della natura*».³⁶ L'«eroismo d'umanità» e la calibratura morale della narrazione sono i tratti distintivi del poeta caledonio, nella sintesi di «arte raffinatissima» e «natura».³⁷ L'incipit del *Fingal*, con il ritratto della malinconica immobilità dell'eroe («stavasi», v. 3; «Membrava», v. 5), sorpreso in una posa meditativa («assiso / sotto una pianta di fischianti foglie», *Fingal* I, vv. 1-2), rovescia polemicamente i valori dell'*Iliade*. I personaggi ossianici sanno essere misurati,

³² Cfr. J. J. ROUSSEAU, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Texte établi, présenté et annoté par Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1969, pp. 53-54.

³³ «L'Amour propre n'est qu'un sentiment relatif, factice, et né dans la société, qui porte chaque individu à faire plus de cas de soi que de tout autre, qui inspire aux hommes tous les maux qu'ils se font mutuellement, et qui est la véritable source de l'honneur». Cfr. J. J. ROUSSEAU, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, cit., note XV, p. 149.

³⁴ Sulle influenze vichiane si veda A. BATTISTINI, *Vico tra antichi e moderni*, Bologna, Il Mulino, 2004, e A. SCARSELLA, *Ricezione e lettura dei testi vichiani*, in *Momenti vichiani del primo Settecento*, a cura di G. Pizzamiglio e M. Sanna, Napoli, Guida, 2001, pp. 115-29. Sul confronto tra Ossian e Omero: G. BALDASSARRI, *Cesarotti fra Ossian e Omero*, in *Letteratura italiana e cultura europea tra Illuminismo e Romanticismo*, a cura di G. Santato, Genève, Droz, 2003, pp. 175-207. Sull'estetica teatrale si veda: P. RANZINI, *Dalla traduzione alla critica e alla poetica: l'importanza del dibattito sulla tragedia e sul tragico nell'opera di Melchiorre Cesarotti*, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Cesarotti* (2 voll.), a cura di Gennaro Barbarisi e Giulio Carnazzi, Milano, Cisalpina, 2002, t. I, pp. 403-35; EAD., *Verso la poetica del sublime. L'estetica «tragica» di Melchiorre Cesarotti*, Pisa, Pacini, 1998.

³⁵ Cfr. M. CESAROTTI, *Discorso* premesso alla seconda edizione di Padova del 1772, in *Le poesie di Ossian*, a cura di Enrico Mattioda, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 17-18. A questa edizione si fa riferimento per il testo delle traduzioni ossianiche.

³⁶ Cfr. M. CESAROTTI, *Saggio sulla filosofia del gusto*, cit., p. 74.

³⁷ Due punti sembrano ormai acquisiti dalla critica cesarottiana: a) «L'epopea morale dell'Ossian influenzò Cesarotti nella revisione moralizzante dell'*Iliade*»; b) «fu proprio la poetica tragica [...] a ispirare il rifacimento cesarottiano dell'*Iliade*» che portò alla *Morte di Ettore* (1795). Si veda P. RANZINI, *Dalla traduzione alla critica e alla poetica. L'importanza del dibattito sulla tragedia e sul tragico nell'opera di Cesarotti*, cit., p. 424.

pietosi, sentimentali. Il compito del poeta, scrive Cesarotti, è quello di «dilettare» e «istruire» con un linguaggio «armonioso e pittoresco». Il registro del “dolce” stempera il dettato epico³⁸ («Dolce è la voce tua, Carilo, e dolce / storia narrasti», *Fingal* II, vv. 603-4)³⁹ e consegna il modello ossianico a una mescolanza di emozioni (la «dolcezza del duol», *Fingal* I, v. 541) che ne asseconda la fortuna europea. La manifestazione delle lacrime, attestata con regolarità nei poemi, riecheggia il motivo tristanico della morte degli amanti – cui rimandano le figure femminili di Morna «dall’occhio lagrimoso»,⁴⁰ di Bresilla,⁴¹ Galvina⁴² –, del canto⁴³ e del sepolcro («il cacciatore / verserà qualche lagrima pietosa / sopra il mio sasso, e alla fedel Bragela / sarò memoria ognor dolce ed acerba», *Fingal* II, vv. 95 sgg.).

Nella cultura cesarottiana si rifrangono gli echi dell’estetica galante,⁴⁴ ma l’abate padovano intende promuovere un rilancio della funzione civile del teatro in forme più analitiche, razionali, capaci di farsi carico della complessità e ambivalenze etiche e conoscitive del moderno. Il culto superstizioso degli Antichi, osserva, ha determinato l’esclusione dal teatro di «molti altri soggetti più delicati, più interessanti, più istruttivi ed atti a recare nuove spezie di diletto».⁴⁵ Come le psicologie e i caratteri, così anche le strutture del racconto devono raccordarsi alle attese del pubblico: «La compassione – annota Cesarotti in riferimento al diletto nella tragedia – è un dolore mitigato dalla moralità»; «Il terrore è un timore violento, ma mitigato dall’utilità»; «L’orrore è un fremito dell’anima, che tenta di respingere da sé la vista, o l’idea d’un fatto atroce, in cui l’eccesso del male non è temperato da verun bene, né compensato dalla nostra utilità».⁴⁶ L’apertura verso nuovi soggetti e più attuali finzioni narrative è mossa dall’esigenza di ridefinire la moralità del genere tragico, originariamente fondato sulle tensioni di «pietà o paura (azioni di cui si ritiene la tragedia sia imitazione)»⁴⁷ e sulla centralità del *páthos* («azione rovinosa o dolorosa», nella definizione di Aristotele).⁴⁸ In questa prospettiva la catarsi delle passioni⁴⁹ subisce un processo di revisione culturale e semiotica. Nei primi decenni del Settecento la tragedia francese percorre «le chemin du cœur», scrutando nei confini dell’interiorità il gradevole e misurato impasto di piacere e dolore, commozione e compassione. Da La Mesnardière a La Bruyère «les théoriciens témoignent [...] d’une souci de libérer les larmes répandues au spectacle tragique (par le personnage, l’acteur et le public) de toute retenue, de toute fausse honte inhérentes à une morale sociale alors en pleine transformation».⁵⁰ La diffusione dello

³⁸ «dolce / del nobile Fingal ricorse all’alma / del suo primiero amor la rimembranza» (*Fingal* III, vv. 312-14).

³⁹ Si veda anche *Fingal* II, vv. 218-19: «Dove dove è Crugal? – disse la dolce / bocca del canto».

⁴⁰ *Fingal* I, vv. 202 sgg.

⁴¹ «Or qui riposa la lor polve e questi / due mesti tassi solitari usciro / di questa tomba e s’affrettar l’un l’altro / ad abbracciarsi con le verdi cime» (*Fingal* I, vv. 594 sgg.).

⁴² «Ei dorme / con l’amata Galvina in riva al mare; / e fendendo il nocchier le nordiche onde, / scorge le verdi tombe e ne sospira» (*Fingal* II, vv. 479 sgg.).

⁴³ «Spesso udisti il mio canto e spesso hai sparse / lagrime di beltà» (*Fingal* IV, vv. 6-7).

⁴⁴ Cfr. D. DENIS, *Le Parnasse galant: institution d’une catégorie littéraire au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2001.

⁴⁵ Cfr. M. CESAROTTI, *Ragionamento sopra l’origine e i progressi dell’arte poetica*, cit., p. 123.

⁴⁶ Cfr. M. CESAROTTI, *Ragionamento sopra il diletto della tragedia*, in *Sulla tragedia e sulla poesia*, cit., pp. 73-104, p. 96.

⁴⁷ *Poetica*, cap. 11, 1452b, 2.

⁴⁸ *Poetica*, cap. 11, 1452b, 11-13.

⁴⁹ *Poetica*, cap. 6, 1449b, 24-28.

⁵⁰ E. HENIN, *Le plaisir des larmes ou l’invention d’une catharsis galante*, «Littératures classiques», 2007/1, n. 62, pp. 223-244, p. 227.

stile *larmoyant* sancisce una trasformazione al tempo stesso estetica e di costume. Il tragico galante, alla cui elaborazione concorre un fitto discorso teorico, «exige le remplacement des émotions, des ressort qui ne fonctionnent plus, à la fois au nom de la morale et au nom du plaisir: la pitié même doit être abandonnée et remplacée par la compassion, laquelle renvoie à une catharsis christianisée, confondue avec la charité». ⁵¹ Nel discorso cesarottiano, quasi con il valore di un ripensamento e di un'attenuazione del radicalismo giovanile, si trova traccia della frequentazione della *comédie larmoyante*: in un paragrafo del *Ragionamento sopra il diletto della tragedia* interpolato nell'edizione pisana delle *Opere* (e che quindi non compare in questa forma nella stampa del 1762), si legge che «l'affezione non è mai senza qualche dolcezza che s'insinua nel dolore istesso. Le lacrime della pietà sono una crisi del dolore che va sciogliendosi». ⁵²

Spostamenti e accertamenti terminologici sono in questo campo estremamente rilevanti. Sensibile al travaglio teorico in corso, Dacier traduce con «compassione e terrore» le indicazioni di *Poetica*, cap. 6, 1449b, 26-27, in sottile equilibrio tra fedeltà all'antico e aperture novatrici: «[la Tragédie] par les moyens de la compassion et de la terreur, acheve de purger en nous ces sortes de passions, et toutes les autres semblables». ⁵³ Le *remarques* 5-8 apposte al sesto capitolo svolgono laboriosamente l'interpretazione del passo aristotelico. Mentre l'epopea si serve dell'ammirazione, la compassione e il terrore nascono più direttamente dall'azione drammatica. La cura delle passioni è la conseguenza della familiarità con i mali e le sventure che l'eroe tragico patisce sulla scena. La catarsi corona un processo che è insieme emozionale e morale: «Voyons presentement comment elle [la Tragédie] excite en nous la terreur et la compassion pour les purger; cela n'est pas bien difficile. Elle les excite en nous mettant devant les yeux les malheurs, que nos semblables se sont attirés par des fautes involontaires, et elle les purge, en nous rendant ces mêmes malheurs familiers, car elle nous apprend par là à ne le pas trop craindre, et à n'en être pas trop touché quand ils arrivent véritablement». ⁵⁴ La tragedia sigilla, in forma paradigmatica, la curva del destino umano, e con l'esempio sanziona il vizio, i desideri, i comportamenti contrari alla ragione: «il n'y a personne qui en voyant l'Edipe de Sophocle, n'apprenne à corriger en soy la temerité et l'aveugle curiosité, car ce sont les seules causes de ses malheurs, et non pas ses crimes». ⁵⁵ Allo stesso tempo Dacier constata l'inefficacia della catarsi nella cura della passione amorosa: «Nôtre Tragedie peut réussir assez dans la premiere partie, c'est-à-dire, qu'elle peut exciter et purger la terreur et la compassion. Mais elle parvient rarement à la dernière, qui est pourtant la plus utile, elle purge peu les autres passions, ou comme elle roule ordinairement sur des intrigues

⁵¹ E. HENIN, *Le plaisir des larmes ou l'invention d'une catharsis galante*, cit., p. 228.

⁵² Si veda M. CESAROTTI, *Ragionamento sopra il diletto della tragedia*, cit., p. 86 e in particolare nota 14. Ancora sul tema delle lacrime, nello stesso paragrafo poco oltre si legge: «Il fatto reale non avrebbe permesso allo spettatore di cogliere il frutto di questa grande istruzione, e l'angoscia avrebbe forse dominato sola nel di lui animo: ma presentata in lontananza di tempi, di luoghi, di relazioni dà campo alla riflessione di svilupparsi, e il diletto già tinto delle dolcezze dell'affetto, colpito dai tocchi dell'ammirazione, rinforzato dall'idea d'utilità può serpeggiare liberamente in mezzo al cordoglio, e sparso di care lagrime passar ben accolto nei recessi del cuore» (Ivi, p. 146).

⁵³ *La poétique* d'Aristote / traduite en françois, avec des remarques [par André Dacier], cit., p. 71.

⁵⁴ Ivi, pp. 78-79.

⁵⁵ Ivi, pp. 79-80.

d'amour, si elle en purgeoit quelqu'une, ce seroit celle-là seule, et par là il est aisé de voir qu'elle ne fait que peu de fruit». ⁵⁶

Si è visto come, mediando tra posizioni divaricate, Cesarotti operasse una «contaminatio tra l'estetica sensistica e l'estetica razionalistica e classicistica» ⁵⁷ con l'obiettivo, comune ad altre esperienze settecentesche, di restaurare il significato etico e pedagogico del teatro tragico. Se questa esigenza rappresentava un motivo di convergenza con l'aristotelismo e con il suo più eminente teorico, per altri aspetti le distanze da Gravina restano incolmabili. L'autore del trattato *Della tragedia* è più vicino a Dacier, che indica esplicitamente come propria fonte; Cesarotti, con uno spiccato atteggiamento iconoclasta, antepone Voltaire a Sofocle. Per il letterato padovano l'*Edipo* rappresenta il modello negativo della tragedia antica, ridondante di immagini orrifiche: «Può immaginarsi cosa che cagioni ad un tempo nausea e ribrezzo maggiore, quanto il veder Edipo, trafittosi gli occhi colla fibbia della cintura di Giocasta, uscir sulla Scena tutto imbrodolato il volto di sangue, a deplorar cogli ululati e colle strida la sua sventura?». ⁵⁸ Attraverso la critica al testo sofocleo Cesarotti impugna complessivamente il motivo della catarsi come progressiva e immunizzante assuefazione proposto da Gravina ⁵⁹ (e da Dacier). Non «v'è nulla di più vano, né di più falso», sottolinea polemicamente, «quanto l'utilità dell'antica Tragedia tanto decantata dai Critici prevenuti. Il Gravina dà una spiegazione particolare alla bizzarra dottrina d'Aristotile sopra la purgation degli affetti. L'utilità della Tragedia, secondo lui, consiste in questo, che, avvezzandoci alla compassione, ed al terrore ne' casi finti, si viene a perderne il senso nei veri, appunto come quelli che essendosi assuefatti al veleno, giungono a non riceverne più nocumento». ⁶⁰

Le pagine graviniane richiamate da Cesarotti insistono sull'esigenza – in realtà non estranea al pensiero estetico del padovano – di selezionare soggetti e argomenti naturali e verosimili. Le passioni, infatti, «non si commuovono dalle cose aliene dal vero, ed ignote alla natura, delle quali non serbiamo in mente l'immagine», né «si possono dal finto destare in noi moti veri». ⁶¹ Da queste premesse, fatte proprie dall'abate Conti, Gravina trae stimoli corrosivi contro il teatro moderno, e segnatamente contro Tasso e Guarini. Su quest'ultimo grava una pesante censura: «a' suoi pastori pensieri, per lo più, da Paladino, ed a Retori, ed alle Ninfe, concetti, anche filosofici, applicando; à in anticamera le selve, e le spelonche in accademia cangiate, e le capanne in gabinetti politici». ⁶² Ma più del piano della verosimiglianza resta offeso il piano della morale: spogliando «d'ogni semplicità [...] i pastori, e [...] le Ninfe», e convertendoli al

⁵⁶ Ivi, p. 80.

⁵⁷ Cfr. P. RANZINI, *Dalla traduzione alla critica e alla poetica. L'importanza del dibattito sulla tragedia e sul tragico nell'opera di Cesarotti*, cit., pp. 412-13.

⁵⁸ M. CESAROTTI, *Ragionamento sopra il diletto della tragedia*, cit., p. 101.

⁵⁹ I rapporti tra Cesarotti e Gravina non sono schematizzabili in una schematica contrapposizione polemica, che pure investe momenti non secondari del pensiero estetico dell'abate padovano. Nel *Discorso preliminare* alla seconda edizione dell'Ossian, Cesarotti stigmatizza il «tuono da invasato» utilizzato da Gravina per celebrare «l'apoteosi di Omero», screditando il Tasso, e nel *Saggio sulla filosofia del gusto* lo definisce «prosator tanto nobile, quanto sgraziato verseggiatore, critico prevenuto, ma ragionatore imponente». Cfr. M. CESAROTTI, *Saggio sulla filosofia del gusto*, cit., p. 82.

⁶⁰ M. CESAROTTI, *Ragionamento sopra il diletto della tragedia*, cit., pp. 97-98.

⁶¹ G. GRAVINA, *Della Tragedia*, cit., p. 25.

⁶² Ivi, p. 42.

«costume corteggianesco», il Guarini «tira dalle corti alle selve una meretrice». ⁶³ Né va meglio per Tasso, dal momento che l'*Aminta* «professa, in pubblico teatro, ed in una onesta favola, sfacciataggine da bordello». ⁶⁴ Gravina ritiene necessario adeguare il costume, «organo della favola, secondo il quale si conduce», alla «natural sembianza», ⁶⁵ accordando il «mirabile» con il «verisimile». ⁶⁶ La sua polemica contro il gusto moderno incarnato nel dramma pastorale corre interamente su questo discrimine, come si ricava da una pagina riboccante di umori satirici: «Felici, però, assai sono i presenti Tragici, che non hanno da rintracciare, né da esprimere altro carattere, che quello di amante: onde son fuori di tutte queste difficoltà, perché né meno di questo costume an da cercare il ritratto della natura: essendo recato loro dal proprio capriccio, e da i Romanzi, o da un falso Platonismo, di cui alla vista del volgo, non solo su i Teatri, ma nella vita civile, va velata la lascivia [...]. E questo chimerico amore ancora, più d'ogni altro, ha esclusa dai nostri teatri la varietà: poiché, dandosi luogo solo a questo, rimane abbandonata ogni espressione di altro costume, e di altra passione; comparando solo in iscena una schiera di Paladini, che riscaldano l'aria coi sospiri, ed ascondono il sole, col lampo delle loro spade; ed alla presenza delle loro Signore, allagano il Teatro di lagrime». ⁶⁷

Come si è detto Cesarotti condivide con Gravina il fondamento pedagogico-mimetico della rappresentazione scenica. L'appello graviniano al rispetto del «verisimile» implica un diverso orientamento del teatro nello spazio politico: «ora, che il nostro Teatro non è più popolare, e pubblico, ma civile, e cortegiano, noi, nelle nostre Tragedie, abbiamo dato luogo a molti pensieri, e molte sentenze, le quali non avremmo mai a rozze, e rustiche orecchie, per le piazze disseminate». ⁶⁸ L'innesto della tragedia moderna nella circolazione dei valori simbolici della sfera pubblica è assicurato da un esatto sistema di corrispondenze: il linguaggio e le sentenze, «dalle quali il sentimento si dispiega», «sono l'organo del sentimento, come il sentimento è del costume, e il costume è della favola». ⁶⁹ Attraverso questa «*esthétique première*», Gravina pone con accenti originali quella che può essere definita come «la question de “pratiques esthétiques” [...], c'est-à-dire des formes de visibilité des pratiques de l'art, du lieu qu'elles occupent, de ce qu'elles “font” au regard du commun». ⁷⁰ Al tempo stesso il libello *Della tragedia* sostiene l'attualità del modello sofocleo, rinvenendo nella favola edipica «il ritratto della necessità fatale, che, secondo gli antichi Filosofi, conduce ad incontrare il danno, per quelle vie, per le quali si fugge». Il racconto di Sofocle «è tessuto con armonia, ed orditura sì corrispondente alla serie delle cagioni universali, ed all'ordine della natura; che siccome, quando, in questa mirabile armonia dell'Universo, minima parte delle sue disposizioni si alterasse, tutto rimarrebbe disfatto, e confuso; così l'orditura dell'Edipo imitata nelle invenzioni altrui, e per necessità in gran parte

⁶³ Ivi, p. 28.

⁶⁴ Ivi, p. 37.

⁶⁵ Ivi, p. 23 e p. 25.

⁶⁶ «[...] non può nascere il mirabile, senza il verisimile, poiché niuno si maraviglia di quel che non concepisce, né crede» (Ivi, p. 31).

⁶⁷ Ivi, p. 37.

⁶⁸ Ivi, p. 41.

⁶⁹ Ivi, p. 46.

⁷⁰ Cfr. J. RANCIERE. *Le partage du sensible*, cit., p. 14.

cangiata, diviene stravagante, e mostruosa: come nell'alterazione d'ogni cosa perfetta succede».⁷¹

Alla favola di Edipo Cesarotti oppone la drammaturgia del tirannicidio (si tratta, ovviamente, di uno spostamento significativo) resa attuale dalla traduzione di Voltaire ma anche dall'esempio dell'abate Conti. Aspetti essenziali della riflessione contiana sulla tragedia si ricavano dalle Prefazioni al *Cesare* e al *Bruto*.⁷² Quest'ultima tratta della «congiura fatta in Roma per introdurre i Tarquini, dopo il giuramento col quale il Popolo ed il Senato gli avea perpetuamente esclusi dalla Città e dal Governo».⁷³

L'autore maneggia come un *bricoleur* le fonti antiche – Tito Livio, Dionigi D'Alicarnasso, Plutarco – per assicurare l'aderenza dell'azione al piano evenemenziale. L'invenzione, dentro margini ben definiti, concorre a disegnare il senso morale del racconto: «ciò che ho finto nella Tragedia in ordine al mio disegno; il qual è d'aggravare il delitto della cospirazione, per rendere tanto più ammirabile il zelo d'un Padre, nel sacrificio che egli fece de' figliuoli alla pubblica libertà»⁷⁴. Lo scostamento dai dati tramandati dagli storici comporta l'intervento del narratore quale garante della finzione («Io fingo»), cui sono conferiti compiti pedagogici e di verosimiglianza: «Per dare un carattere diverso a' Fratelli, io fingo che Tullia imprima nell'animo di Tiberio, il maggiore dei figliuoli di Bruto, quelle massime di perversa politica, che ella barbaramente eseguì» (*Prefazione*); «Io fo entrare Tarquinio in Roma nascostamente travestito da Servo» (*Prefazione*); «Trattandosi d'una congiura, che dimanda molta preparazione, non potevasi per la brevità del tempo richiesto alla Tragedia, cominciare ad ordirla da suoi principj. Io suppongo dunque, che tutta essendo apparecchiata la congiura, non vi mancassero che poche ore al suo compimento» (*Prefazione*). Il tenore del ragionamento contiano è tutto narratologico e metalinguistico, le operazioni costruttive («Io suppongo», «Io fingo», ecc.) sono esplicitamente evidenziate e spiegate all'interno della concatenazione dei fatti e della grammatica narrativa che li organizza. Il connettivo dell'azione si identifica con la passione civile e politica: «Il zelo di Bruto è l'azione, o come io soglio chiamarla, la cagion dell'azione della Tragedia, come l'ira d'Achille è la cagione dell'azione dell'*Iliade*, e la soverchia curiosità di Edipo è quella della Tragedia di Sofocle. Il zelo di Bruto ha per oggetto il mantenimento della libertà stabilita in Roma, come l'ira d'Achille ha per oggetto la vendetta contro coloro, che l'offesero, e la curiosità d'Edipo ha l'investigazione dell'uccisore di Lajo. Tutto nell'*Iliade* si riferisce all'ira d'Achille, tutto nell'*Edipo* alla curiosità di Edipo, e tutto in questa Tragedia al zelo di Bruto; poiché questo zelo produce la vigilanza a mantenere la libertà, la vigilanza i sospetti de' traditori, i sospetti l'indagine, e l'indagine la scoperta della congiura, e questa la condanna de' figliuoli alla morte» (*Prefazione al Giunio Bruto*).

Ma è nella *Morte di Cesare* che l'abate Conti applica con il massimo impegno la lezione aristotelica di Gravina tentando di restare il più possibile fedele alla forma della

⁷¹ Cfr. G. GRAVINA, *Della Tragedia*, Napoli, cit., pp. 11-12.

⁷² A. CONTI, *Lucio Giunio Bruto*, Venezia, Pasquali, 1743.

⁷³ A. CONTI, *Prefazione alla tragedia Lucio Giunio Bruto*, cit., senza numerazione di pagina.

⁷⁴ Ivi, senza numerazione di pagina.

tragedia antica. «La morte di Cesare – annota l'autore nella citata lettera al Bentivoglio – è l'oggetto della congiura ordita da Bruto e da Cassio; dunque l'azion tragica, che da un tale oggetto viene specificata, non può in altro consistere, che nella disposizione de' motivi, che producono la congiura, de' mezzi, che s'impiegano, e de gli ostacoli, che al fine desiderato s'oppongono». ⁷⁵ L'oggetto tragico è una morte «degnata di compassione», un fatto destinato a cambiare l'ordine del mondo antico, che non solo «commuove, e sorprende, ma ancora istruisce» i «Principi, mostrando loro, che nè la clemenza, nè la magnanimità, nè il valore controbilanciar possono l'ambizione, e l'astuzia». ⁷⁶

Con l'organicità del soggetto, ogni cura viene rivolta a preservare le unità di tempo e luogo. ⁷⁷ La figura di Cesare è animata da grandi contrasti, in una luce di ammirazione: «Io l'ho dipinto grande nelle sue idee, magnifico nelle sue azioni, liberale, vigilante, fecondo in ottimi consigli, e prontissimo in eseguirli. [...] È ben vero, che ho spinto più le idee delle virtù, che de' vizi; perché, oltre che non mi sono con ciò molto allontanato dalla storia, era ciò necessario per rendere la morte di Cesare più degna di compassione». ⁷⁸ Il personaggio di Bruto appare combattuto tra affetti privati («Bruto amico e favorito di Cesare») e rigore etico-politico, in un dedalo di tensioni contrastanti: «il timor della guerra civile», «il rimorso di uccidere l'amico, e il padre suo», l'«amor della Patria», il «desiderio di emular Giunio Bruto». ⁷⁹ Cesare è l'eroe politico, il restauratore del corpo sociale e dell'equilibrio istituzionale dilaniato: «Io gli abusi estirpai, gli sdegni estinsi, / E in concorde voler Roma ridotta, / Gli antichi tempi a rinnovare aspiro»; «Né più soffrir degg'io, ch'errin raminghi / I cittadini, e le lor mogli, e i figli, / Che a parte son del popolo Romano» (Atto III, Sc. III). Bruto è l'eroe etico («- Antonio: Bruto ha per lui la plebe, e tutti i Padri, / Cui l'onestade, e rigidezza piace, / Ch'ei ne' sermoni, e ne' costumi affetta». Atto III, Scena I), la sua cifra è lo «zelo», termine ambivalente che ostenta un'accezione della virtù che non esclude il ricorso alla violenza. Il primo incarna le ragioni del potere monocratico, del governo di uno solo; è il monarca, sedotto dall'ambizione, ma capace di una visione illuminata e riformatrice: «Nè solo al ben de' cittadini io veglio, / Ma agli ornamenti, e a' comodi di Roma. / Coll'Oriente fia il commercio aperto, / Le Pontine paludi in breve asciutte, / Purgato il Ticin lago, e riparate/ Le vie dell'Appennino infino al Tebro» (Atto III, Sc. III). L'opposizione tra due personalità ugualmente ricche di connotazioni tragiche esponeva l'autore alla critica (che gli fu

⁷⁵ Cfr. A. CONTI, *Lettera al Cardinale Bentivoglio*, cit., p. 14.

⁷⁶ Ivi, p. 13.

⁷⁷ «Oltre all'unità di azione, ho conservato l'unità del luogo e del tempo. Nel fondo della Scena immagino l'atrio del palagio di Giulio Cesare, ch'io chiamo eccelso albergo, perchè il senato gli aveva concesso il privilegio della Cupola come a i Templi. A' fianchi del palagio immagino il Tempio, che il senato eresse alla clemenza di Giulio Cesare [...]. Si osservi, che non essendo questo custodito dalle guardie, potevano i congiurati favellare a lor talento [...]. Niuno de' personaggi entra od esce da questo luogo se non se tratto dalla necessità dell'azione. [...] L'azione non ha bisogno se non di 15 o 16 ore» (Ivi, pp. 18-19).

⁷⁸ Ivi, p. 20.

⁷⁹ Ivi, p. 15.

effettivamente rivolta)⁸⁰ di moltiplicare i centri di interesse e di spezzare l'unità della tragedia facendo collidere strutture d'intreccio antagoniste.

Con il passaggio dalla tragedia contiana al testo di Voltaire interviene una massiccia opera di semplificazione, riscontrabile a partire dalla riduzione degli atti da cinque a tre, l'esclusione delle figure femminili, la cancellazione dei cori. Tuttavia non sfugge a Cesarotti il carattere ambiguo del tirannicida, il cui «punto più nuovo, e più degno d'esame [...] si è la sua qualità di figlio di Cesare».⁸¹ Devoto alla salvezza della Repubblica tanto da sacrificare ad essa ogni altro vincolo naturale (i «contrasti fra il fanatismo e la natura»), Bruto si caratterizza per il «duro cor» (Atto I, Sc. II), il «cor di sasso / privo di umanità» (Atto II, Sc. V). Il suo oltranzismo repubblicano contiene un potenziale distruttivo, come si evidenzia dal dialogo con Antonio al principio del secondo atto:

BRUTO

- Fremo abbastanza
Ma fremo d'ascoltarti: anima vile,
Ingrato cittadin, nemico a Roma,
Da te venduta: dimmi e che pretendi?
D'ingannar forse, o di corromper Bruto?
Vanne lungi da me, va a tremar sotto
Quella man che ti sferza: intendo appieno
Tutti i disegni tuoi: ti struggi, o vile,
Per desio d'esser servo: e tu Romano?
Tu sei Consolo, indegno?

ANTONIO

- Io sono amico,
Bruto, e son uom: di queste altra io non cerco
Virtù maggior; tu che un Eroe ti vanti,
Se' barbaro, inumano; e quell'orgoglio
Contumace, indomabile s'ellesse
Ad amar la virtù, per farla oggetto
d'odio, e d'orrore

(Atto II, Sc. I)

Il letterato padovano lascia sospeso il giudizio sul dilemma morale (se «la salute della Patria dee preferirsi a quella del Padre»), l'intera tragedia gli appare riscattata dalla sapiente sceneggiatura voltairiana: «L'autore ha saputo farci assistere all'uccisione di Cesare in un modo, che ci atterrisce forse più che s'ella si eseguisse sotto i nostri occhi. Cassio esce a sollevare la moltitudine. Bruto non si vede più: il farlo comparire in pubblico sarebbe stato un insultare la natura, dopo averla sacrificata. Soddisfatta la curiosità dello Spettatore, comincia a cessare l'illusione, Bruto in lontananza è ancora un Eroe, avvicinato agli occhi diventa l'uccisore del padre. Saggiamente il Poeta lo

⁸⁰ «Il difetto del Cesare del Conti si è, che per attenersi alla verità Storica dei caratteri, si dimenticò del fine della Tragedia, e moltiplicò l'interesse, lasciando lo spettatore distratto come da due forze uguali tra Cesare e Bruto. D'una tale inavvertenza, da cui restai colpito alla prima lettura, egli fu avvisato dal solo Sig. Feret dell'Accademia delle Iscrizioni. Il Conti con una nobile ingenuità pubblicò l'obbiezione, e in vece di eluderla, vi rispose in una maniera non comune, e degna di lui: ne profitto, e cercò di corregger la sua Tragedia». Cfr. M. CESAROTTI, *Ragionamento sopra il Cesare del Signor di Voltaire*, cit., p. 169.

⁸¹ Ivi, p. 172.

rimuove dalla vista»⁸². Ma l'aggiustamento del modello contiano non si limita alla scelta di una linea narrativa centrata sul tirannicida. L'obiettivo più ambizioso è rovesciare il modello edipico, proponendo un esemplare moderno sufficientemente autonomo e coeso. Nella tragedia di Voltaire l'agnizione precede l'evento traumatico, il parricidio-tirannicidio non è l'effetto di una incosciente fatalità destinale ma il risultato di una visione etica. Quest'ultimo aspetto si collega alla funzione politica del teatro, ciò che la tragedia "fa" in rapporto al suo pubblico: «la corona offerta a Cesare fa scoppiare impetuosamente il fuoco rinchiuso, e proromper nella risoluzione d'uccidere il tiranno: i suoi compagni che sono con lui come all'unissono negli affetti, fanno eco al loro Eroe tutti ad un tempo, e gli spettatori fuor di se stessi, diventano complici della congiura».⁸³

L'enfasi sullo spettatore accorcia le distanze tra la scena e la vita, il movimento dell'entusiasmo rimanda a un'idea di partecipazione, o di non-separazione,⁸⁴ che discende dalla concezione platonica della *mimesis* e che tornerà attuale nella critica rousseauiana. Se il teatro seduce mediante immagini illusorie, il suo verso negativo consiste nella passività ipnotica del pubblico e nelle sue potenziali derive irrazionali. Contro la svalutazione platonica Cesarotti disegna un percorso in due fasi. La prima è quella dell'adesione passionale (l'«unissono degli affetti»); la seconda, con il rifluire dell'emotività, quella della distanza critica e razionale («comincia a cessar l'illusione»). Fino alla morte di Cesare la scena è dominata dalla figura di Bruto, poi il protagonista scompare e lo spettatore è portato a valutarne più analiticamente gli atti, il carattere, le motivazioni. Si tratta, letteralmente, di calibrare le distanze, mettere a fuoco un'immagine per coglierne i contorni sfocati, le possibili contraddizioni: «Bruto in lontananza è ancora un Eroe, avvicinato agli occhi diventa l'uccisore del padre».

⁸² Ivi, p. 175.

⁸³ Cfr. M. CESAROTTI, *Ragionamento sopra il Cesare del Signor di Voltaire*, cit., p. 174.

⁸⁴ Richiamando la critica di Guy Debord, Rancière ha evidenziato la linea di continuità che innerva l'analisi dell'alienazione estetica: «Quelle est en effet l'essence du spectacle selon Guy Debord? C'est l'extériorité, c'est-à-dire dépossession de soi. La maladie de l'homme spectateur peut se résumer en une brève formule: "Plus il contemple, moins il est". La formule semble anti-platonicienne. De fait, les fondements théoriques de la critique du spectacle sont empruntés, à travers Marx, à la critique feuerbachienne de la religion. Le principe de l'une et de l'autre critique se trouve dans la vision romantique de la vérité comme non-séparation. Mais cette idée est dépendante elle-même de la conception platonicienne de la mimesis». Cfr. J. RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique-éditions, 2008, pp. 12-13.

Gavino Piga

Vidi il rovescio del mio atto

Il morire di Alcesti e il teatro di Alberto Savinio

1. Quella di Alcesti è la storia di un enigmatico sacrificio fondato su una premessa paradossale. Il suo sposo Admeto ha ottenuto in dono di non morire mai, a patto di trovare ogni volta un sostituto. Giunto il momento, però, nessuno accetta il tragico scambio, neppure gli anziani genitori: solo Alcesti, appunto, si offre. Un atto di straordinaria generosità che verrà premiato (secondo una variante, Eracle lotterà con la Morte per riportare all'amico la sua sposa; un'altra dice che gli dei, ammirati dalla nobiltà dell'eroina, la lasceranno tornare fra i vivi¹) ma che non esaurisce il grumo di contraddizioni da cui si origina, lasciando che, dietro una struttura narrativa semplice e ancora molto vicina al conto fiabesco, si apra un ventaglio amplissimo di possibilità ermeneutiche: dalla lettura in chiave meramente sentimentale a quella esistenziale, dalla critica degli egoismi umani, delle convenzioni sociali e dei legami familiari alla riflessione sull'utopia dell'immortalità e sul valore della morte. Non stupisce che, secondo quanto testimonia Aristofane di Bisanzio², dei tre maestri della tragedia classica solo Euripide abbia scelto di rappresentare questo mito così paradossale e così potenzialmente corrosivo.

Quando, nel 438, la sua *Alcesti*³ viene rappresentata, il pubblico ateniese si ritrova davanti ad una scena silenziosa e deserta, immerso da subito nel giorno tragico stabilito per la morte dell'eroina. Apollo, dio prologante, si allontana per evitare un possibile contatto con il corpo che presto sarà cadavere, lasciando gli sposi soli nell'ora più difficile, mentre Thanatos è già arrivato e spia il momento in cui potrà celebrare sulla vittima i suoi riti funesti. Un'ancella esce dal palazzo per raccontare agli anziani del regno il dolore che già si consuma entro le mura: Alcesti è ancora viva ma è come se fosse già morta, perché questo è il giorno. Infine esce lei, la moribonda in preda al delirio, sorretta da un Admeto disperato e supplice, e si abbandona ad un lungo discorso d'addio, rivendica la generosità del suo sacrificio e, nel rimpiangere una felicità ormai preclusa, chiede al suo sposo di non sostituirla mai, di esserle fedele oltre la morte. Quando infine spira, lui, scoprendosi perduto, decreta per sé un lutto eterno. Ma la storia va avanti, ed ecco giungere alle porte del palazzo un Eracle affaticato che si rivolge ad Admeto in nome degli antichi vincoli di ospitalità che li uniscono. Ospitare un amico è obbligo sociale, dovere irrinunciabile, ma per onorarlo Admeto deve nascondere ad Eracle che la propria dimora è funestata dal lutto: così, spinge il

¹ Fra le fonti per la ricostruzione del mito di Alcesti, ci limitiamo qui a ricordare i cenni omerici (*Il. II*, 714-715; 763-765; XXXIII, 376-381; *Od. IV*, 797-798; XI, 258-259), la testimonianza platonica (*Conv.* 179 b-d) e la sintesi pseudo-apolloidea (*Bibl. I*, 9 15), oltre naturalmente alla tragedia euripidea di cui alla nota seguente.

² *Hyp. ad Alc.*, 1 Conacher.

³ Fra le edizioni dell'*Alcesti* di Euripide ricordiamo: A. M. Dale, *Euripides' Alceste*, Oxford 1954; J. Diggle, *Euripidis Fabulae*, vol. I, Oxford 1984; D. J. Conacher, *Euripides. Alceste*, Warminster 1988; D. Kovacs, *Euripides. Cyclops, Alceste, Medea*, Cambridge 1994. La datazione al 438 (sotto l'arcontato di Glaucino) della rappresentazione dell'opera è ricavata dall'*Ipotesi* di Aristofane di Bisanzio.

pianto e la salma nelle stanze più remote in modo che l'ospite non se ne avveda. E questi infatti, inconsapevole, si abbandona alla gozzoviglia, banchetta, si ubriaca, canta, finché, osservando il viso piangente del giovane servo che Admeto gli ha assegnato, non comincia ad intuire. Scoperto l'accaduto, si divide fra il rimorso per aver profanato le esequie e la gratitudine verso l'amico che, pur di non negargli ospitalità, ha soffocato il dolore, e decide di sdebitarsi: corre all'inseguimento di Thanatos con l'obiettivo di strappargli Alcesti, anche con la forza se necessario, e riportarla a casa. E mentre lui si affretta alla nuova missione, nel cuore più profondo della reggia, davanti al cadavere della sua sposa, Admeto si scaglia feroce contro suo padre rinfacciandogli di non avere voluto sacrificarsi lui, già vecchio, e di avere lasciato che lo facesse una giovane sposa: accuse sconcertanti, a cui quello risponde celebrando il proprio legittimo amore per la vita e mettendo a nudo l'egoismo del figlio, finché ecco tornare Eracle e, al suo seguito, una donna velata. Una straniera, spiega l'eroe, avuta in premio ad una gara: dovendo avviarsi verso l'ennesima fatica, non potrà portarla con sé e perciò chiede ad Admeto di custodirla. Questi in un primo tempo rifiuta inorridito, memore della promessa fatta ad Alcesti morente di non accogliere mai più in casa una donna, ma infine cede alle insistenze dell'amico e la prende per mano per condurla dentro. Solo in quel momento il velo cade e lui riconosce che la donna è Alcesti. È stata riportata fra i vivi ma resta immobile e muta come se fosse ancora morta: dovranno trascorrere ancora tre giorni, dice Eracle, perché esca dal potere di Ade e riprenda a vivere definitivamente. Intanto, però, è sulla fissità inquietante di questa donna-simulacro che il dramma si chiude. Sul tacere di colei che ha conosciuto il segreto della morte ma lo comprende in un silenzio inumano consegnandosi come enigma, come verità – potremmo dire – svelata ma non rivelata⁴.

2. Date le premesse, meno ancora stupisce che fra i contemporanei abbia sentito il fascino di questo mito Alberto Savinio, artista poliedrico, greco anche lui di nascita e, come Euripide, ingegno originale, sottile indagatore delle contraddizioni umane, sferzante dissacratore del proprio tempo⁵. La prima testimonianza del suo interesse per Alcesti si trova in un breve scritto rinvenuto da Annamaria Cascetta fra le carte del

⁴ Sul finale della tragedia, e in generale sulle suggestioni di carattere filosofico ed antropologico che tutto il testo offre, fra i numerosi studi crediamo sia il caso di segnalare in particolare: J. Kott, *Divorare gli dei. Un'interpretazione della tragedia greca*, Milano, Bompiani, 2005 (che contiene il saggio ormai classico *Alcesti velata*); A. Tagliapietra, *Il velo di Alcesti. La filosofia e il teatro della morte*, Milano, Feltrinelli, 1997. Ricordiamo anche gli interessanti articoli: E. Masaracchia, *Il velo di Alcesti*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» XLII (1992), pp. 29-35; A. Neri, *Per una lettura antropologica dell'Alcesti*, in «Lexis» IX-X (1992), pp. 93-114.

⁵ Per un inquadramento generale della personalità e dell'opera di Savinio, nell'ambito di una bibliografia sempre più nutrita, ricordiamo innanzitutto gli ormai classici: U. Piscopo, *Alberto Savinio*, Milano, Mursia, 1973; S. Lanuzza, *Alberto Savinio*, Firenze, La Nuova Italia, 1979; W. Pedullà, *Alberto Savinio*, Milano, Bompiani, 1991; M. Carlino, *Alberto Savinio. La scrittura in stato d'assedio*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1979. Accanto a questi, fra i lavori più recenti, limitando la selezione alle monografie di argomento generale, ricordiamo: S. Cirillo, *Alberto Savinio. Le molte facce di un artista di genio*, Milano, Bruno Mondadori, 1997; A. Tinterri, *Savinio e l'«Altro»*, Genova, Il Melangolo, 1999; G. Roos, *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio. Ricordi e documenti. Monaco, Milano, Firenze, 1906-1911*, Bologna, Bora, 1999; M. E. Gutierrez, *Alberto Savinio. Lo psichismo delle forme*, Fiesole, Cadmo, 2000; G. Caltagirone, *Io fondo me stesso. Io fondo l'universo. Studio sulla scrittura di Alberto Savinio*, Pisa, ETS, 2007; A. Usai, *Il mito nell'opera letteraria e pittorica di Alberto Savinio*, Roma, Edizioni di Nuova Cultura, 2005; G. Debenedetti, *Savinio e le figure dell'invisibile*, Parma, MUP, 2009; A. Sgroi, *Alberto Savinio*, Palermo, Palumbo, 2009; D. Bellini, *Dalla tragedia all'enciclopedia. Le poetiche e la biblioteca di Savinio*, Pisa, ETS, 2013.

Fondo depositato presso il Gabinetto Vieusseux: «sette fogli manoscritti solo sul recto con alcune cancellature e due schizzi a lapis per una possibile scenografia»,⁶ in cui viene tracciato l'abbozzo di una farsa tragica in molti particolari ancora vicina al modello euripideo. Qui, però, Admeto è un re morente che solo per il bene del regno, su insistenza dei suoi ministri, accetta di continuare a vivere. L'accordo che viene stipulato con l'Angelo della morte è dunque un compromesso di natura politica: consentirà la salvezza del regno tramite quella del suo sovrano a condizione però che un membro della sua famiglia si offra come sostituto. Tutti si tirano indietro e quando l'Angelo giunge trova solo la figlioletta di Admeto disposta a morire, ma «dopo breve esitazione, decide di non prenderla. La bambina spaventata corre da sua madre. L'angelo la segue» e di qui la tragedia, che pare doversi consumare in una scena dal forte impatto visivo: «La scena si abbuia. Saluto a Admeto. Spegne luce. Alcesti rimasta nel suo gesto. Admeto non c'è più. C'è Tanato. Perplessa», mentre i parenti del re assistono incollati al boccascena. Al principio del secondo atto arriva Ercole e chiede ospitalità. Lo schema euripideo si ripete fedelmente: la gaffe di Ercole e il suo proposito di sdebitarsi. Egli si reca alle porte dell'Ade, immaginato come una sorta di clinica-convalessenziario, ove riscatta Alcesti che lo segue senza entusiasmo (mentre gli altri morti rifiutano esplicitamente di essere condotti via) e la riporta velata nella reggia, dove solo la figlioletta la riconosce subito. Anche qui, la rediviva Alcesti non può parlare perché ancora sacra all'Ade, ma «parlerà, salvo la memoria di ciò che ha veduto e non può riferire». L'abbozzo si chiude con un ambiguo discorso di Ercole, presago di inquietudini ancora aperte, ai «presenti che si acquattano»: «Inutile nascondersi [...] E anche voi lo saprete, non da lei che coi presenti non parlerà, ma le vedrete nelle vostre case»⁷.

Come si vede, già in questo primo progetto, mai realizzato, Savinio forza il modello innestandovi una precisa chiave interpretativa (che in certa misura resisterà anche successivamente). Admeto viene assolto dalle forti ambiguità di cui Euripide lo aveva innervato: la dimensione politica in cui la storia viene calata, del tutto assente nel modello greco, muove infatti verso una critica al feticcio della ragion di Stato di cui anche il re è vittima. Emerge poi una dimensione affettivo-familiare, enfatizzata dalla presenza della figlia, che qualifica ed esaurisce l'atto di Alcesti e, come controcanto, la meschinità senza appello dei parenti, laddove Euripide aveva invece dato ampio spazio alle ragioni del padre di Admeto ed aveva anche trattato in modo più problematico quelle di Alcesti. Ma soprattutto, si segnala qui la rappresentazione della catabasi di Ercole in un Ade rappresentato come una clinica da cui i morti non vogliono tornare indietro: dettaglio che comincia a tematizzare la complessità della morte come fatto esistenziale e che diventerà il nodo centrale della riflessione saviniana su Alcesti. Per il resto, però, la narrazione mitologica viene qui ancora conservata, in buona sostanza, nella struttura che la classicità aveva tramandato, salvo enfatizzarne alcuni aspetti o adottare soluzioni più funzionali alla cornice interpretativa prescelta, e i personaggi restano i medesimi del dramma euripideo. Per dare una forma compiuta agli elementi

⁶ A. Cascetta, *L'«Alcesti di Samuele» di Alberto Savinio: una tragedia moderna*, in *Studia classica Iohanni Tarditi oblata*, a cura di L. Belloni - G. Milanese - A. Porro, Milano, Vita e Pensiero, 1995, tomo II, p. 1442.

⁷ Per la trascrizione del testo, cfr. *Ibid.*, pp. 1442-1446.

di originalità che sono stati ravvisati, infatti, Savinio dovrà far passare le proprie intuizioni attraverso un mutamento strutturale del modo di maneggiare la materia mitologica e, mediante una riflessione più matura sulla natura del mito, dovrà sottoporre il modello euripideo ad un grado di rielaborazione molto profondo per penetrarne infine una più intima verità.

3. La figura di Alceste riemergerà nell'immaginario di Savinio nel 1942, quando gli capiterà casualmente di conoscere la storia di Alfred Schlee, editore viennese la cui moglie, ebrea, si era tolta la vita per evitare di danneggiarlo quando le leggi razziali si erano inasprite al punto da colpire non soltanto gli ebrei ma anche quanti avevano un coniuge ebreo⁸. È così che Alceste entra definitivamente nell'opera del nostro autore che, ispirandosi a questa storia vera, scrive fra il 1948 e il 1949 il dramma *Alceste di Samuele*⁹, rappresentato il 1 giugno 1950 al Piccolo Teatro di Milano per la regia di Giorgio Strehler¹⁰. Nella nota introduttiva, Savinio ricorda ancora il momento che occasionò la stesura dell'opera: «A me [...] balenò l'analogia tra la morte volontaria di quella moglie ebrea e la morte volontaria della moglie di Admeto. Morte che fa vivere. La nuova Alceste mi apparve in una gran luce. Così è nata questa tragedia. Nascita vera. Da questa piattaforma di verità, ricomposta tale e quale nelle prime scene, si parte verso un'altra verità. Anche più vera»¹¹.

Questa analogia – termine denso di valenze per le poetiche del Novecento – che istituisce un accostamento intuitivo fra le due vicende, determina un capovolgimento rispetto all'impostazione precedente (che era stata sostanzialmente anche quella del *Capitano Ulisse*¹² del 1925): non più una rilettura attualizzante del mito adattato ad istanze contemporanee, ma una rilettura del contemporaneo adattato ad istanze mitologiche. Il mito non è più insomma punto di partenza su cui costruire una nuova narrazione innestandovi variazioni o producendone interpretazioni, ma semmai è punto d'arrivo cui si giunge partendo da un'altra base, da una piattaforma di verità ricomposta tale e quale mediante cui si accede all'archetipo, verità seconda ed ulteriore. I protagonisti perciò non sono più Admeto e Alceste, bensì l'editore Paul Goerz e sua moglie Teresa, riconosciuti e riconnessi ai loro omologhi mitologici in un processo graduale che nasce dal vivo consumarsi della loro esperienza tragica, dal lento emergere del nucleo archetipico rinvenibile sotto la coltre della loro storicità. Il contesto è ormai quello del maturo prodotto d'avanguardia. La scena è collegata alla platea da una passerella di legno e si compone di pochi elementi potentemente

⁸ L'episodio viene raccontato da Savinio nell'articolo *Alceste seconda*, pubblicato su «La Lettura» del 19 ottobre 1946, ora in A. Savinio, *Opere. Scritti dispersi tra guerra e dopoguerra (1943-1952)*, a cura di L. Sciascia - F. De Maria, Milano, Bompiani, 1989, pp. 397-400.

⁹ A. Savinio, *Alceste di Samuele e atti unici*, Milano, Adelphi, 1991. Fra gli studi critici relativi all'opera, oltre al lavoro di A. Cascetta già citato, ricordiamo anche: L. Bravi, *Il mito in Alberto Savinio: Alceste di Samuele*, in «Seminari romani di cultura greca» 1 (1998), pp. 366-371. Sul teatro saviniano, si veda inoltre: B. Zandrino, *L'eclisse del divino: il teatro di Alberto Savinio*, in AA. VV., *La letteratura in scena. Il teatro del Novecento*, a cura di C. Barberi Squarotti, Torino, Tirrenia Stampatori, 1985; L. Valentino, *L'arte impura. Percorsi e tematiche del teatro di Alberto Savinio*, Roma, Bulzoni, 1991; A. Tinterri, *Savinio e lo spettacolo*, Bologna, Il Mulino, 1993.

¹⁰ Per una ricostruzione puntuale della genesi dell'opera e della sua prima rappresentazione, si veda A. Tinterri, *Savinio e lo spettacolo*, cit., pp. 154-180.

¹¹ A. Savinio, *Alceste di Samuele*, cit., p. 11.

¹² A. Savinio, *Capitano Ulisse*, Milano, Adelphi, 1989.

evocativi fra i quali si muove un personaggio-Autore che, giunto in teatro per via di un impulso profondo, richiama all'esistenza storie, sentimenti, personaggi, ricordi trasfigurati, rapiti dalla coscienza e dalla memoria e trasportati nella dimensione dell'arte. Così scorre la dolorosa storia. In un giorno qualunque del 1942 una telefonata del Ministero per la Cultura sconvolge la vita della famiglia Goerz: Paul viene esortato a divorziare per non perdere il lavoro e Teresa – per amore del marito ma anche perché sedotta dall'estrema solennità di una scelta definitiva – decide di togliersi di mezzo annegandosi nel fiume Isar. Sul fondo incombe un enorme telefono, il primo medium attraverso cui passa la tragedia. Al suo rientro a casa, ancora ignaro di tutto, Paul trova una lunga lettera con cui Teresa si congeda dalla vita. Sul fondo c'è ora il ritratto della donna. Mentre lui legge, gli fanno da contrappunto da un lato le variazioni filosofiche dell'Autore, dall'altro i commenti stizziti e petulanti dei genitori che per l'intera durata del dramma rimarranno ai lati del palcoscenico, incastrati e come imbalsamati, personaggi chiusi dentro sagome dipinte¹³ con una sola apertura in corrispondenza del viso. Il gesto di Teresa viene così sottoposto ad una analisi impietosa mentre il vedovo, smarrito, continua a non coglierne il significato.

È a questo punto che, sulla prima piattaforma di verità, si innesta l'elemento che riporta la vicenda alla struttura della narrazione mitologica: perché Teresa possa essere fino in fondo una nuova Alceste, occorre un Ercole che la riporti indietro (sempre Savinio aveva scritto: «Sbaglierebbe chi pensasse che la protagonista dell'Alceste è Alceste: protagonista è Ercole, questo forzuto ottuso e malinconico, questo faticone adibito ai lavori pesanti»¹⁴). Il passaggio è scandito da un'ellissi che porta direttamente al 1945. La guerra è finita. Celebra il proprio trionfale ingresso il Presidente Roosevelt che in realtà, come impone il dato storico, è già morto, ma ancora non ne ha consapevolezza. Udata la storia dei Goerz, si precipita nel Kursaal dei morti, singolare oltretomba dove i morti dotati di una personalità troppo compatta, non ancora riducibile alla definitiva disintegrazione, cercano di alleviare le loro sofferenze per arrivare finalmente all'oblio eterno, desiderosi di spogliarsi dei residui di vita che ancora li opprimono, sotto le cure di un Direttore ermafrodito. Questi, dopo un acceso dialogo con il Presidente, per amore di tranquillità gli concede di restituire Teresa ai familiari, e qui la tragedia trova il suo epilogo. Rientrata in scena attraverso il ritratto, Teresa non è più la donna che aveva pervaso di una dolce voce la prima parte del dramma. Ora è fredda ambasciatrice della verità estrema, guarda le cose dall'interno e ne percepisce il senso autentico nel loro rovescio: la vita è una squallida amante che seduce gli individui per distrarli dalla loro più intima verità, che è la morte. Mentre parla, attira verso di sé Paul, ancora confuso e immobile, fino a portarlo nella sua nuova dimensione. In queste nozze con Ade (luogo tipico della tragedia greca), i due trovano l'unica via per ricongiungersi e, forse per la prima volta, esperiscono davvero una condivisione profonda, nel Tutto o nel Nulla di Thanatos che alla fine vince e trionfa.

4. Il materiale originario è stato dunque recuperato attraverso un'operazione complessa in due fasi: demitizzato, ossia intuito e scoperto nella quotidianità dell'esistenza,

¹³ A. Savinio, *Alceste di Samuele*, cit., p. 28.

¹⁴ A. Savinio, *Alceste seconda*, in *Opere*, cit., p. 399.

nell'effettualità degli accadimenti, e poi rimitizzato, trasfigurato nuovamente nel suo nucleo di verità più profondo¹⁵. Due fasi intimamente connesse e impossibili l'una senza l'altra: il mito sgorga dalla linearità del tempo storico-biografico, e solo dopo ridiventa tempo chiuso – mitico appunto – ma non più per cristallizzare gli eventi nel passato remoto e indefinito della leggenda, bensì per farli fluire in un presente perenne, astorico, che è l'oggi continuo dell'arte. Il passaggio da una fase all'altra è segnato, significativamente, da una forzatura cronologica e l'unico personaggio introdotto appositamente per rispondere alla struttura del mito, Roosevelt-Eracle, è letteralmente anacronistico.

Solo dopo il suo ingresso, quando si alterano le connessioni storico-temporali e comincia la rimitizzazione della vicenda, Teresa può infatti riconnettersi compiutamente ad Alceste. Prima dell'arrivo di Roosevelt, l'unico ad avere coscienza della natura mitologica della storia di Paul e Teresa era l'Autore, che invano si affaticava a spiegarla ai personaggi. A Paul aveva detto: «Se una persona ha diritto di entrare terza fra noi, questa è Alceste. La vita, questo gioco di figure e di fatti, sembra agitata dal caso. Forniti di strumenti ottici più acuti, scopriremmo dentro l'apparente confusione una certa quale regolarità. Riconosceremmo tra le innumerevoli figure alcune che si ripetono, perché partecipano di una medesima specie [...] Dai tempi precedenti il tempo storico, attraverso millenni e millenni non storicizzati, e attraverso millenni e millenni storicizzati, soltanto ora noi abbiamo la riprova che Alceste non è un individuo ma una specie»¹⁶. Ma Paul non aveva capito, incapace di ricondurre la confusione ad un archetipo, e Alceste era ancora un personaggio terzo. All'arrivo di Roosevelt, però, l'Autore approfondisce il concetto: «Quando si dice Ercole al singolare si fa una sineddoche, ossia si prende la parte per il tutto. Ercole è il nome comune di una ininterrotta serie di uomini forti, onesti e soprattutto ottusi, adibiti a questi grossi e periodici lavori di ripulitura del mondo». E Roosevelt: «Io non sto molto dietro alle cose letterarie, ma capisco egualmente che questo che lei mi dice è giusto. Mi spieghi ora perché io sono l'Ercole del nostro tempo»¹⁷. Qui l'identificazione diviene completa, il rapporto è metonimico: il personaggio mitologico non è più un terzo, ma s'incarna in quello storico. La proiezione verso una temporalità ciclica che richiama i «tempi precedenti il tempo storico», «quel periodo glauco, non ancora inquadrato nei quadri della storia, che è il periodo dei miti»¹⁸, consente di ritrovare una «regolarità» nell'apparente caos della storia (ecco il dramma della coscienza novecentesca e dei terribili lutti che si trova a dover elaborare) e rimitizza definitivamente la vicenda. Cominciano a corrispondere anche i nomi dei personaggi (o talora i soprannomi: è curioso per esempio che, giunto nel Kursaal, Roosevelt cerchi Teresa non nella fila della G ma in quella della A, sostenendo che ella «si era guadagnata il soprannome di Alceste»¹⁹ e c'è da credere che nello scarto sottile fra nome e soprannome la scrittura attenta di Savinio abbia voluto conservare comunque

¹⁵ Per l'uso delle categorie di «demitizzazione» e «rimitizzazione» a proposito dell'*Alceste di Samuele*, cfr. anche A. Cascetta, cit., p. 1409.

¹⁶ A. Savinio, *Alceste di Samuele*, cit. p. 45.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 94-95.

¹⁸ *Ibid.*, p. 92.

¹⁹ *Ibid.*, p. 138.

uno spazio di problematicità al rapporto fra l'individuo e la specie, fra la parte e il tutto).

5. Quale era però la sostanza dell'analogia fra Teresa e Alceste, ciò che ha reso possibile una lettura mitologica della biografia degli Schlee? Lo aveva scritto l'autore: una «morte che fa vivere»²⁰, e al recupero di questo nodo era funzionale il procedimento che abbiamo illustrato.

È un accostamento ardito, una contraddizione feconda che Savinio aveva variamente elaborato: aveva detto il suo *alter-ego* letterario Nivasio Dolcemare, davanti alla madre morente, che «la morte è il parto più difficile e una terribile nascita»²¹, così come, per tacer d'altro, gli avevano mostrato le necropoli etrusche come la vita scorra in funzione dell'attrazione che su di essa esercita la morte²². I due poli della dicotomia vita-morte si intersecano, si condizionano, si determinano vicendevolmente in un dialogo in cui sovente i confini sono labili. Dice infatti la madre di Paul nel nostro dramma: «Vivi e morti si sono sempre confusi. Vivi che non sanno di essere morti e morti che non sanno di essere vivi»²³. Del resto Teresa, morta «per volontà di essere»²⁴, una volta tornata dice: «Percorsi il cammino senza accorgermene, come dormendo. Ma quando fui là e vidi il rovescio del mio atto, conobbi che il mio coraggio, la mia determinazione di morire, erano le cose più 'di vita' che un vivente può pensare»²⁵. Ed ancora: «Tra i ricordi che ancora mi rimangono del mondo di quassù, ricordo queste tre parole: "Lotta di classe"... Di queste tre parole ora conosco il significato "interno". Come di tutte le cose. Di là non vedono delle cose se non una sola faccia. E su questo edificano le loro verità. E vivono in perpetuo e generale inganno. Da qui noi vediamo anche l'altra faccia delle cose. La loro integralità. E vedo il significato integrale di "lotta di classe". E' la lotta fra vivi e morti. Lotta di vivi per conquistare la qualità di morti»²⁶. Tra la vita e la morte esiste un rapporto di specularità, di reciproca complementarietà: l'una è il rovescio dell'altra. Oltre il dato biologico, la morte è già nella vita e la vita si inverte nella morte. Si ascolti ancora Teresa a proposito dei suoi figli: «Di tutti i presenti, solo questi due ragazzi non hanno ancora nulla di morto... O così poco che io, morta, ancora non lo sento [...] Ecco perché i figli non si accorgono di camminare – e in fondo non si accorgono di vivere. Ecco perché il loro tempo è lungo. Ma, a partire da quel punto, la meta del cammino della vita non è più la vita: è la morte. Gli uomini allora sono genitori. Noi allora cominciamo ad accorgerci che camminiamo – e in fondo cominciamo ad accorgerci che viviamo. E ci accorgiamo che la nostra vita è breve. Ci accorgiamo che il nostro tempo si abbrevia sempre più [...] Una cosa segnala il passaggio dalla strada della vita alla strada della morte: la nascita dei figli. Nell'atto stesso in cui noi donne mettiamo al mondo il nostro primo figlio – noi, dirette rappresentanti della natura – cessa di brillare in fondo alla nostra strada la

²⁰ *Ibid.*, p. 11.

²¹ A. Savinio, *Casa "La Vita"*, Milano, Adelphi, 1988, p. 178.

²² Cfr. A. Savinio, *Dico a te, Clio*, Milano, Adelphi, 1992.

²³ A. Savinio, *Alceste di Samuele*, cit., p. 113.

²⁴ *Ibid.*, p. 56.

²⁵ *Ibid.*, p. 168.

²⁶ *Ibid.*, p. 173.

meta della vita, e appare l'ombra sconfinata della morte»²⁷. La morte è non banalmente la fine o la negazione della vita, ma una dimensione dell'esistenza. Assume uno spessore temporale che coincide con quello del vivere (è chiaro dunque perché Savinio scelga di concentrare la carica conflittuale del dramma sull'opposizione fra Teresa-Alceste e Roosevelt-Eracle, propugnatore di un vitalismo che si nega ad ogni possibilità di prospettiva: «Non so di essere stato. Ignoro ugualmente di dovere essere. Sono. Ecco tutto»²⁸).

È a questo livello che Savinio recupera, insieme al mito, anche il modello euripideo, di cui nell'*Alceste di Samuele* sembrerebbe non esserci più molto. Ne estrae cioè la profonda dimensione esistenziale.

La tragedia euripidea, infatti, è tutta costruita su sequenze ossimoriche che variano e riproducono la contraddizione della vita non vita (*ou bios o bios*), ed almeno in due momenti essenziali del dramma questo nodo viene spiegato. Quando l'ancella esce dal palazzo per conferire con gli anziani del regno, e questi le chiedono se Alceste è ancora viva o già morta, ella dice che vive ed è morta. All'*aut-aut* sostituisce un *et-et*. Com'è possibile? Perché, spiega, è già morto chi sta per morire²⁹ (secondo un motivo topico dell'immaginario antico). Eppure – e questo un Greco lo comprendeva bene – in un'azione o in un fatto non c'è solo un quando ma anche un come: fra il vivere e la morte c'è una distinzione cronologica ma anche aspettuale, perché vivere è uno stato, ha una sua durata, mentre la morte è un evento, brutalmente occlusivo. Nell'*et-et* dell'ancella, dunque, anche la morte, in quanto contemporanea alla vita, diventa uno stato, un morire³⁰. Quando poi giunge Eracle ed Admeto lo accoglie, questo paradosso viene ripreso. Eracle chiede notizie di Alceste e Admeto, che deve nascondergli il lutto, usa un'espressione ambigua che ricalca quella dell'ancella ma anche la approfondisce: Alceste è e non è (la sfumatura è notevole, la disomogeneità aspettuale è superata e il discorso assume connotati ontologici). Ancora una volta, com'è possibile? Perché, spiega Admeto, non può dirsi vivo chi ha già promesso di morire³¹. Del resto, lo stesso Eracle, nel suo cianciare d'ubriaco, dice al servo triste che lo veglia: «Per la gente seriosa e accigliata la vita non è vera vita [...] Chi è mortale deve pensare da mortale [...] Tutti i mortali devono morire e nessuno di loro sa se domani sarà ancora vivo»³². Tutti, tranne Alceste e, grazie a lei, Admeto. I confini fra la vita e la morte trascendono insomma il dato biologico: la vita non vita altro non è che la morte assunta come stato esistenziale.

Scriva Heidegger che esiste una differenza cruciale fra il morire per e il morire al posto di qualcuno: «Ognuno può, sì, morire per un altro. Ma questo significa sempre: sacrificarsi per un altro in una determinata cosa, non può mai significare che all'altro sia così sottratta la propria morte»³³. È proprio su questo punto che si gioca, in

²⁷ *Ibid.*, pp. 175, 183-184.

²⁸ *Ibid.*, p. 145.

²⁹ Eur., *Alc.* 141-143.

³⁰ Per una più articolata argomentazione della proposta ermeneutica che qui riporto, con puntuali riferimenti al testo greco, rimando al mio precedente lavoro *Velare, svelare, rivelare. Per una lettura dell'Alceste di Euripide*, in «Aperture» 26 (2010), pp. 55-68.

³¹ Eur., *Alc.* 507-545.

³² *Ibid.*, 782-784, 799-802.

³³ M. Heidegger, *Essere e Tempo*, Milano, Longanesi, 1976, p. 274.

Euripide, l'ambiguità del sacrificio di Alceste. Morte che fa vivere, appunto, ovvero che toglie ad altri la possibilità di morire. Ma questo è un processo distruttivo: Admeto, dopo la perdita di Alceste, privato della propria autenticità esistenziale, di quel vivere per la morte tanto caro anche a Savinio, entra in un lutto eterno, in una crisi della presenza che segna anche in lui il marchio della vita non vita. Esattamente come Paul che esclama: «Chi osa dire che Teresa è morta? Non sa colui che parla che Teresa ha dato la vita a me? Ed è più viva di me? Più viva di tutti?»³⁴. Lui, invece, è immobile, perlopiù silenzioso, imprigionato in una piccolissima porzione di spazio: «Da questo cerchio, finché Teresa non ritorna, io non posso uscire»³⁵. Il cerchio, scrive altrove Savinio, «è anche il segno dell'immortalità. Questa condizione inumana noi non l'amiamo, non la desideriamo, e aspettiamo con fiducia l'umanissima morte»³⁶: ciò che infatti Paul attende, forse inconsapevolmente, dal ritorno di Teresa che verrà a portarlo con sé. Ritorno la cui coscienza assume i caratteri della liberazione: «Grazie! Ora io non sono più costretto a tacere. Perché tacevo? Perché mi nascondevo? Perché mi chiudevo? [...] Ora posso parlare chiaro e forte. Posso dire quello che non ho potuto dire prima. Posso dire: io, qui, aspetto la mia sposa. Ma... da dove verrà? [...] Prima, dissi: "Da quella porta". Allora sapevo. Ora non so più. Ora Teresa è dentro di me. Prima ero chiuso. Ora sono aperto»³⁷. Teresa viene a riportare a Paul la sua morte, e con ciò a restituire senso alla sua vita. A ridargli l'autenticità che gli aveva tolto. Qui si consuma e si inverte il paradosso della morte che fa vivere. Il mito, recuperando la prima «piattaforma di verità» ad una «verità ancora più vera», ricostituisce quella circolarità fra vita e morte che era la sua ragione profonda. E così rimitizzata, la storia può offrire anche una soluzione ad un finale che Euripide aveva invece lasciato aperto. Mentre Admeto accoglie con riluttanza la straniera che Eracle gli porta, ancora velata e immobile, «come Teseo con la Gorgone»³⁸, ossia distraendo lo sguardo dalla morte³⁹, nel momento che segna il loro ricongiungimento, Paul no. È ormai consapevole del fatto che, come Savinio altrove scrive, «l'attrazione della morte è irresistibile» e che distrarre da ciò il nostro pensiero – come fanno normalmente gli uomini edificando e riedificando le civiltà, che altro non sono appunto se non «una distrazione, il modo più efficace che noi abbiamo di allontanare dalla nostra mente il pensiero della morte»⁴⁰ – consegna ancora una volta all'inautenticità. Del resto, Teresa non è la straniera euripidea. Quando parla della Morte – e poi di sé stessa – dice: «La nostra grande compagna. La nostra altissima Signora [...]. Qui. Costoro non la vedono. Non la possono vedere [...] Essa, per il rispetto che deve a se stessa, per i doveri che le impone la sua personale dignità, non può prendere a prestito, come ho fatto io, un'apparenza familiare. Non può mascherarsi con maschera umana. Certi compromessi

³⁴ A. Savinio, *Alceste di Samuele*, cit., p. 157.

³⁵ *Ibid.*, p. 114

³⁶ A. Savinio, *Dico a te, Clio*, cit., p. 49.

³⁷ A. Savinio, *Alceste di Samuele*, cit., p. 162.

³⁸ Eur., *Alc.* 1118.

³⁹ Per quanto attiene al topos della distrazione dello sguardo nella tragedia e, più in generale, nell'immaginario classico, fra gli altri si veda: A. Serghidou, *Visage, masque et apparence*, in «Dioniso» LXV, 1 (1995), pp. 21ss; A. Tagliapietra, *Il velo di Alceste*, cit.; J.P. Vernant, *La morte negli occhi. Figure dell'Altro nell'antica Grecia*, Bologna, Il Mulino, 2013.

⁴⁰ A. Savinio, *Dico a te, Clio*, cit., p. 88.

non le si addicono»⁴¹. Lei dunque ammette di essere ritornata davvero come simulacro, coperta da una maschera che però, al contrario del velo di Alceste, non ha la funzione di renderla irriconoscibile, ma anzi di farla riconoscere. Perché qui Alceste, a differenza che in Euripide, è ambasciatrice di un messaggio, non portatrice di un silenzio, e per di più ambasciatrice di un messaggio *universale* che riempie e compie il tempo rimitizzato del dramma, non già di una ragione familiare, destinata a prodursi in un ricostituito ordine domestico. L'invisibilità della Morte è distruzione dell'individualità: «Non individui più: sciolti nel nulla – nel tutto»⁴² (ecco un ulteriore accostamento ossimorico). «Nascere è un atto individuale: morire è un atto universale. Il “nostro” atto universale. Il solo nostro atto universale. Questo il grande segreto della morte»⁴³. Così la nuova Alceste si congeda definitivamente dalla vita e dalla scena. Così, dalla storia, si passa definitivamente al paradigma e, in qualche modo, all'eternità.

⁴¹ A. Savinio, *Alceste di Samuele*, cit., p. 176.

⁴² *Ibid.*, p. 189.

⁴³ *Ibid.*, p. 189.

Susanna Sitzia

L'ignoto autore dei versi tradotti da Campana è la poetessa americana Julia Ward Howe

Dino Campana nel 1911-1912 ha annotato una quartina in lingua inglese e la corrispondente traduzione italiana. La quartina in lingua inglese è diventata un giallo letterario: «nessuno è stato in grado di identificarne l'autore»¹ e dopo un secolo in cui, fra poche congetture e qualche equivoco, nessuno era riuscito a risalire all'identità dell'autore della quartina, la paternità dei versi inglesi è stata attribuita allo stesso Campana. L'ipotesi che l'autore e il traduttore fossero la stessa persona tuttavia non colmava ma evidenziava il vuoto conoscitivo di cui era una diretta conseguenza, e lasciava irrisolto il quesito. Continuai perciò a cercare una più persuasiva risposta finché individuai la poesia e il suo vero autore, anzi, la vera autrice: il misterioso autore dei versi tradotti da Campana è la poetessa americana Julia Ward Howe. La piccola scoperta aggiunge un tassello all'incompleto mosaico della cultura di Campana. Il caso della mancata individuazione dell'autore dei versi tradotti da Campana impartisce qualche ammaestramento sulle vicende editoriali che possono contribuire a creare un giallo e a ritardarne lo scioglimento.

Testimoni

Il manoscritto che recava la quartina in lingua inglese e la corrispondente traduzione italiana apparteneva a Maria Campana, cugina dell'autore dei *Canti Orfici* e destinataria di questi versi. Nell'aprile 1942 Maria Campana affidò gli autografi in suo possesso a Federico Ravagli, che ne curò la prima edizione nel 1950, munendola del facsimile dell'autografo; l'articolo di Ravagli ospitato per la prima volta dalla rivista bolognese «Portici»² è confluito nel 1972 nel *Fascicolo marradese*.³ Il manoscritto era costituito da «tre foglietti di quaderno, sciolti, dai margini irregolari, e piegati a metà l'un dentro l'altro»;⁴ il testo vi era così distribuito: la prima carta recava la traduzione *Sotto quale grave mucchio di neve* e la quartina in lingua inglese, la seconda i primi quattordici versi del *Bacio*, la terza gli ultimi due versi del *Bacio* e la traduzione dell'ultima strofa di quella poesia di Verlaine. Gli autografi erano mancanti di intestazione (è stato Vittorio Lugli a riconoscere *Il Bacio*) e di almeno un foglio; la proprietaria «non esclude l'eventualità dello smarrimento».⁵ L'autografo è stato vergato a Marradi «negli anni immediatamente precedenti il 1912 o

¹ Cfr. Gabriel Cacho Millet nel volume a sua cura *Dino Campana sperso per il mondo. Autografi sparsi 1906 – 1918*, Firenze, Olschki, 2000, p. XIV.

² Federico Ravagli, *Inediti di Campana*, «Portici», n. 3, novembre 1950, pp. 9-13, ripr. fot. dell'aut. p. 12.

³ Dino Campana, *Fascicolo marradese*, a cura di Federico Ravagli, Firenze, Giunti-Bemporad Marzocco, 1972, pp. 7-24, ripr. aut. p. 17.

⁴ Ravagli, *ivi*, p. 9.

⁵ *Ivi*, p. 15.

'13»,⁶ in un contesto descritto con abbondanza di particolari nella testimonianza di Maria tramandata da Ravagli. «Poteva avere tredici o quattordici anni, la cuginetta di Dino, quando si rivolse al poeta per un dono di versi»:⁷

Egli sapeva tante lingue: scrivesse, dunque, qualche bella poesia nelle lingue che più gli piacevano. Con la traduzione, però: per poterle intendere.
La richiesta fu ripetuta parecchie volte inutilmente: ch  la risposta era una vaga promessa o una risata, una scrollatina di spalle o un'assicurazione pel domani.
Ma il giorno propizio arriva. Si sente la voce di Dino che declama. Eccolo. Mimma lo osserva con occhio indagatore: giudizio fisionomico favorevole... Quello   il momento buono. Gli presenta risolutamente alcuni foglietti staccati da un quaderno, lo prende per mano, lo guida nel giardino. Egli si siede: e riempie qualche foglio, scrivendo di seguito, senza indugi, senza interruzioni, come se qualcuno gli dettasse, dei versi che sa a memoria. In piedi, li legge ad alta voce, e li consegna a Mimma, in allegria.⁸

Quando altri autografi campaniani di cui Ravagli ha curato la prima edizione trovarono collocazione appropriata presso l'Archiginnasio,⁹ questi erano gi  stati smarriti; l'Archiginnasio conserva una missiva che attesta e motiva la richiesta della proprietaria di rientrarne in possesso;¹⁰ Ravagli restitu  gli autografi a Maria Campana Soldaini nel 1952¹¹ e negli anni Ottanta, con la morte di Silvana Soldaini, figlia di Maria, delle carte di Mimma si sono perse le tracce.¹²

L'autografo della traduzione *Sotto quale grave mucchio di neve* e della quartina inglese *B'y what fast heap of snow*, pubblicato nel 1950 nella rivista «Portici» e nel 1972 nel *Fascicolo marradese*,   stato riproposto nel 2000 da Gabriel Cacho Millet nell'edizione degli *Autografi sparsi*. Ravagli ha trascritto imperfettamente il secondo verso di *B'y what fast heap of snow*: «Are hiel my springtimes roses?».¹³ Campana ha scritto «hid», come indica sia il confronto con altri autografi campaniani dove la lettera *d*   similmente tracciata sia l'assenza di significato di *hiel* di contro alla corrispondenza tra la traduzione «stanno sepolte» e il testo inglese «are hid». L'errore *hiel*   stato corretto da Jones¹⁴ e da Martinoni nella trascrizione del testo inglese compresa nell'*Introduzione* all'edizione Einaudi dei *Canti Orfici* pubblicata nel 2003.¹⁵ La correzione «By» proposta da Jones,¹⁶ per quanto grammaticalmente persuasiva,

⁶ *Ibidem*.

⁷ Ivi, p. 16.

⁸ Ivi, pp. 16, 17.

⁹ La Biblioteca dell'Archiginnasio ha acquisito gli autografi campaniani e altri documenti appartenuti a Federico Ravagli nel 2002. Per una descrizione particolareggiata del *Fondo Ravagli* si veda Patrizia Busi, *Il fondo campaniano Federico Ravagli (sec. XIX/ ne - 1985). Inventario e notizie documentarie*, «L'Archiginnasio», XCVII (2002), pp. 303- 360.

¹⁰ Lettera di Maria Soldaini Campana a F. Ravagli, datata 8 maggio 1951, ma t.p. 1952, edita per la prima volta in Dino Campana, *Lettere di un povero diavolo. Carteggio (1903-1931) con altre testimonianze epistolari su Dino Campana (1903-1998)*, a cura di Gabriel Cacho Millet, Firenze, Edizioni Polistampa, 2011, *Appendice I*, p. 374.

¹¹ Cfr. il biglietto di Ravagli a Maria Soldaini, ivi, nota 2.

¹² Cfr. Cacho Millet, *ibidem*.

¹³ Ravagli, prima «Portici», n. 3, novembre 1950 cit., poi *Fascicolo marradese* cit., p. 18, e Cacho Millet, *Dino Campana sperso per il mondo. Autografi sparsi 1906 - 1918* cit., p. 166.

¹⁴ Cfr. la trascrizione di Frederic J. Jones, *The Modern Italian Lyric*, Cardiff, University of Wales Press, 1986, p. 576.

¹⁵ Cfr. la trascrizione di Renato Martinoni, *Introduzione*, in Dino Campana, *Canti Orfici e altre poesie*, a cura di R. Martinoni, Torino, Einaudi, 2003, p. XVIII.

¹⁶ Jones, *The Modern Italian Lyric* cit., p. 576.

contrasta sia con la lezione di Ravagli, che l'ha tratta dall'autografo, sia con la riproduzione dell'autografo.

Sotto quale grave mucchio di neve
Stanno sepolte le rose della mia primavera
Come potrà ^{la rimembranza} ~~la speranza~~ conoscere
dove la morta speranza posa?

(Inglese)

By what fast heap of snow
Are hid my springtimes roses?
How shall remembrance know
Where buried hope reposes?

I versi di cui s'ignora l'autore.

Facsimile dell'autografo (Fascicolo marradese)

Sotto quale grave mucchio di neve
Stanno sepolte le rose della mia primavera?
Come potrà [la Speranza] la rimembranza conoscere
dove la morta speranza posa?

(Inglese)

B'y what fast heap of snow
Are hid my springtimes roses?
How shall remembrance know
Where buried hope reposes?

Il plurale «springtimes» è un errore d'autore. L'errore d'autore «la Speranza», corretto immediatamente, è un errore d'anticipo, e non contraddice ma avvalora l'impressione avuta da Maria che Campana conoscesse i versi a memoria. Il resto della traduzione campaniana del *Bacio* non ci è noto, ma Bejor ricorda una traduzione integrale realizzata da Campana del *Bacio* e testimonia che Campana tradusse altre poesie di Verlaine: «Prediligeva Verlaine e ne aveva tradotte poesie con tale aderenza e perfetta

espressione poetica italiana da sfidare le simili magie di D'Annunzio. Sono perduti quei gioielli?». ¹⁷

Traduzioni

Le traduzioni dei versi inglesi di un ignoto poeta e di alcuni versi di Verlaine sono una testimonianza dell'attività di traduttore alla quale Campana si dedicò forse saltuariamente ma senza dubbio in un ampio arco di tempo: dai primi anni Dieci, come indicano queste traduzioni. Durante gli studi universitari a Bologna Campana ricevette un compenso di 50 lire da un professore dell'Università per la traduzione di un brano di Nietzsche. ¹⁸ Dopo la pubblicazione dei *Canti Orfici* Papini gli commissionò la traduzione di *The Problems of Philosophy* di Bertrand Russell. ¹⁹ E durante la relazione con Aleramo ha lavorato come traduttore per la «Rivista delle Nazioni Latine» dell'Istituto di Cultura Francese di Firenze. ²⁰ Infine, mentre era internato nel manicomio di Castel Pulci, chiese di esercitarsi nelle lingue straniere e, «ricevute alcune grammatiche, si mise a tradurre e rimase pago della prova»; Campana ricordava «meglio il tedesco dell'inglese», ²¹ scrive Pariani, ma lo psichiatra è giudice tendenzioso in questo suo libro del 1938 in cui piega la poesia di Campana alle esigenze del momento storico. ²²

Nei primi anni Quaranta il fratello di Campana rinvenne un manoscritto che recava una poesia in lingua tedesca. Marco Valsecchi pubblicò la poesia nel 1942. ²³ Contini dubitava che la poesia fosse stata scritta da Campana, e Falqui accertò la fondatezza di quei dubbi quando si rivolse a Vittorio Santoli, che collocò il testo nel secondo Romanticismo tedesco. Poco dopo fu appurato da Giuseppe Gabetti che l'autore dei versi attribuiti a Campana era Heine: Campana, combinando due distinti testi, aveva tratto quei versi dal *Buch der Lieder*. ²⁴ Questo precedente avrebbe potuto dissuadere dall'attribuire a Campana la paternità di una poesia in lingua straniera rintracciata tra le sue carte e il cui autore non era stato ancora identificato. E invita a paragonare la velocità nella soluzione del giallo della poesia tedesca al giallo insoluto della quartina

¹⁷ Mario Bejor, *Dino Campana a Bologna. 1911-1916*, Ravenna, Società Tipografica Editrice, 1943, p. 17.

¹⁸ Ivi, p. 28.

¹⁹ Nelle *Lettere di un povero diavolo* cit., vd. XXV, XXXV.

²⁰ Cfr. Sibilla Aleramo - Dino Campana, *Un viaggio chiamato amore. Lettere 1916-1918*, a cura di Bruna Conti, Milano, Feltrinelli, 2002⁹, XXVI, XXVII, XLVIII, LV, LVIII.

²¹ Carlo Pariani, *Vite non romanzate, di Dino Campana scrittore e di Evaristo Boncinelli scultore*, Firenze, Vallecchi, 1938, p. 90.

²² Cfr. per es. ivi, pp. 81, 82. E ivi, pp. 20, 21: «Il libro reca una dedicatoria a Guglielmo II ed il Campana si dichiara fautore della vittoria tedesca, non senza scandalo. Richieste spiegazioni, giustifica il gesto come risposta alle insulsaggini e menzogne udite a Marradi contro l'Alemagna, in favore degli alleati. Allora l'*Intelligence Service* diffondeva enormi accuse contro i Tedeschi suscitando loro dovunque nemici e il nostro popolo ne fu mosso in aiuto del Belgio il quale si unisce ora con altre genti, in gara di abiezione utilitaria verso l'Imperialismo britannico inventore della guerra chimica e delle pallottole dum dum, per strangolarlo e manda armi sozzi mercenari alla schiavista Abissinia, per straziare uccidere soldati italiani. Dino era stato non fatuo ma accorto nel respingere quelle fandonie». Vd. poi a p. 63 l'*excursus* di Pariani contro «quei cari Inglesi» che hanno privato l'Italia dei bronzi etruschi e inoltre «si assegnano un sindacato morale sopra l'intero genere umano».

²³ Marco Valsecchi, *Poesia in lingua tedesca trovata ultimamente tra gli scritti inediti di Campana*, in Dino Campana / 1885-1932, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1942.

²⁴ Cfr. *Dino Campana sperso per il mondo* cit., pp. 180, 181, e la nota del curatore. Cfr. poi Mauro Ponzi, *Campana e Heine*, in *Dino Campana nel Novecento. Il progetto e l'opera*, a cura di Francesca Bernardini Napolitano, Roma, Officina Edizioni, 1992, pp. 167-176.

inglese che è stata rinvenuta nel 1942, pubblicata dopo la guerra e mai restituita fino ai nostri tempi al suo legittimo autore.

Testimoni reticenti

L'ordinamento dei testi di Campana stabilito da Falqui non prevede una sezione apposita per le traduzioni: dal 1952 le traduzioni *Io povero troviero di Parigi* e *Sotto quale grave mucchio di neve* sono state accolte tra le poesie di Campana nella sezione *Taccuini, abbozzi e carte varie*, che non ospita altre traduzioni. La collocazione delle due traduzioni tra le poesie di Campana forse non avrebbe comunque generato tanti equivoci se alle traduzioni fossero stati associati almeno in nota i versi in lingua originale, ma i quattro versi inglesi non hanno mai trovato posto nel pur ricchissimo apparato falquiano di commento, che di solito non risparmia inchiostro e anzi mostra la sua tendenza antologizzante includendo citazioni di Pariani.

Le edizioni di *Sotto quale grave mucchio di neve* pubblicate negli anni 1952, 1960, 1962, 1966 e 1973 da Vallecchi,²⁵ le edizioni Mondadori (1972 e rist.)²⁶ e Tea (1989 e rist.),²⁷ non includono il testo inglese. Mentre nelle edizioni Vallecchi del 1952, 1966 e 1973 il lettore apprende dalle note di Falqui e Ramat che *Sotto quale grave mucchio di neve* è la traduzione di un «testo inglese di autore sconosciuto»,²⁸ invece le edizioni Vallecchi del 1960 e del 1962 e le edizioni Mondadori e Tea non specificano che *Sotto quale grave mucchio di neve* è una traduzione. Le edizioni Vallecchi curate da Falqui prima hanno inserito la traduzione tra le poesie di Campana, poi hanno proposto, per la prima volta nel 1960, *Sotto quale grave mucchio di neve* senza indicazione che rendesse riconoscibile in quel testo una traduzione, negandone quindi la natura di traduzione e attribuendo implicitamente l'ideazione del testo tutta a Campana, e così hanno contribuito in modo decisivo a creare il giallo letterario dell'autore ignoto.

Identico trattamento è stato riservato a *Io povero troviero di Parigi*. Ma la notorietà del *Bacio* ha consentito alla maggioranza dei lettori di non travisare *Io povero troviero di Parigi*, mentre l'autore del testo inglese non è stato individuato, né avrebbe mai potuto esserlo tramite le edizioni Vallecchi o su Vallecchi esemplate. L'assenza dei versi in lingua inglese rende la ricerca del loro autore impraticabile. Pubblicati da Ravagli in edizioni di nicchia ed esclusi da tutte le principali edizioni delle opere di Campana, i versi in lingua inglese annotati da Campana hanno avuto scarsa diffusione nel secolo XX; la limitata circolazione del testo inglese ha impedito di riconoscerne l'autore. In molte edizioni della traduzione è stato taciuto che il testo è una traduzione. L'autore

²⁵Cfr. Dino Campana, *Canti orfici e altri scritti*, a cura di Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, ed. 1952, p. 221; ed. 1960 p. 229; ed. 1962, p. 229; cfr. infine l'ultima edizione curata da Falqui, *Opere e contributi*, Prefazione di Mario Luzi, Note di Domenico De Robertis e Silvio Ramat, Carteggio a cura di Niccolò Gallo, Firenze, Vallecchi, 1973, p. 381.

²⁶Dino Campana, *Canti orfici e altri scritti*, Introduzione di Carlo Bo, Con una cronologia della vita dell'Autore e dei suoi tempi, una antologia critica e una bibliografia a cura di Arrigo Bongiorno, Milano, Mondadori, 1972 e rist., pp. 127, 128.

²⁷Dino Campana, *Opere. Canti Orfici e altri versi e scritti sparsi*, Introduzione e cronologia della vita dell'autore di Sebastiano Vassalli, Note ai testi e nota bibliografica a cura di Carlo Fini, Milano, Tea, 1989 e rist., p. 212.

²⁸Silvio Ramat, *Nota critica e commento*, ed. 1966, p. 342. Nell'ed. 1952 vd. la nota di Falqui, p. 344: «Traduzione della quartina di una poesia inglese il cui autore è rimasto sino ad oggi sconosciuto»; nell'ed. 1973 vd. Falqui, p. 228 e Ramat, p. 452: «Due traduzioni-adattamenti sono *Io povero troviero di Parigi* (dal finale de *Il bacio* di Verlaine) e *Sotto quale grave mucchio di neve* (testo inglese di autore fin qui sconosciuto)».

della quartina inglese non è stato identificato perché il giallo era difficilmente risolvibile a causa di un insabbiamento editoriale delle prove.

Attribuzione errata

La vicenda è rubricabile fra i casi di invisibilità non del traduttore ma dell'autore del testo tradotto. Prima la storia editoriale ha silenziosamente negato che *Sotto quale grave mucchio di neve* è una traduzione: tacitamente, solo attraverso una sottrazione di informazioni; in seguito la paternità del testo inglese è stata attribuita a Campana. Il curatore degli *Autografi sparsi* nel 2000 ha spiegato di averli voluti riunire anche per «evitare che, ingannati da edizioni molto 'disinvolte' della sua opera, si confondano testi di Campana con altri da lui tradotti o semplicemente modificati. Tale rischio ha corso la poesia *Dianora* di Luisa Giaconi [...]. Ma quello che poteva soltanto accadere con *Dianora*, si verificò con *Sotto quale grave mucchio di neve*»: ²⁹

Un eccellente poeta argentino, Carlos Vitale, al momento di tradurre in spagnolo una scelta della poesia campaniana dall'edizione mondadoriana del '72, non ebbe dubbi nell'attribuire *Bajo qué pesado montón de nieve*, poesia scritta originariamente in inglese e della quale il Marradese è soltanto traduttore. ³⁰

L'edizione Mondadori riprende l'ordinamento stabilito da Falqui, che ha condizionato sia le altre edizioni italiane delle opere di Campana sia le edizioni delle opere di Campana pubblicate all'estero. I disinvolti criteri editoriali adottati in Italia hanno avuto pesanti ripercussioni all'estero. *Sotto quale grave mucchio di neve* ha cominciato a circolare in America anni fa nell'edizione *Orphic Songs and other poems. Canti Orfici e altre poesie*, ma il testo inglese non è stato ricavato dall'autografo di Campana: la traduzione *Sotto quale grave mucchio di neve* è stata volta in inglese con tale perdita della sua poeticità da rendere difficile intuirne l'originaria musicalità: *Under what heavy pile of snow*. ³¹ Neppure i lettori americani, per quel che si sa, hanno potuto indovinarne il vero autore. Nell'ambito delle ricerche provocate dagli autografi campaniani recanti traduzioni e rifacimenti di testi in lingue straniere gli americanisti hanno avuto meno fortuna dei francesisti e dei germanisti. Ma con una simile storia editoriale ciò non può sorprendere.

Nell'edizione del 2000 a cura di Cacho Millet, la quartina inglese si può leggere anche dalla copia dell'autografo; il curatore solleva il problema dell'identificazione dell'autore.

Forse, di fronte ai versi di un poeta tanto misterioso, tra gli studiosi di poesia inglesi che leggeranno questi frammenti verrà fuori uno spregiudicato Sherlock Holmes, che ci dirà il nome e il secolo dell'autore di *B'y what fast heap of snow*, a meno che l'autore "inglese" della poesia e il traduttore italiano, come qualcuno sospetta, non siano la stessa persona. ³²

²⁹ Cacho Millet, *Dino Campana sperso per il mondo* cit., p. XIV.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Dino Campana, *Orphic Songs and other poems. Canti Orfici e altre poesie*, translated by Luigi Bonaffini, New York, Peter Lang, 1991. L'edizione presenta la sorprendente traduzione inglese *Under what heavy pile of snow* di *Sotto quale grave mucchio di neve* e anche un errore nel testo italiano: *Sotto qual grave mucchio di neve*.

³² Cacho Millet, *Dino Campana sperso per il mondo* cit., p. XIV.

Per la risoluzione di questo caso, sarebbe stato più appropriato che a condurre l'indagine fosse chiamato un Dupin alla Edgar Poe, piuttosto che uno spregiudicato Holmes: il misterioso autore non si aggirava tra i quartieri londinesi e neppure nel Regno Unito. Abitava nella città di Poe, Boston, e a Boston è stata pubblicata la poesia. L'autore è nato nello stesso secolo, mese e anno del poeta di lingua inglese preferito da Campana: Whitman.

Poco dopo un'opera di larga diffusione, l'edizione Einaudi dei *Canti Orfici*, nel 2003 finalmente divulga presso un ampio pubblico insieme alla traduzione il testo in lingua inglese, ma al contempo accidentalmente dissuade il lettore dall'intraprendere l'indagine sull'identità dell'autore perché, facendosi forse interprete di un sospetto ormai diffuso, attribuisce la paternità del testo inglese, in via ipotetica, a Campana:

Vanno segnalati sul piano letterario la traduzione di una quartina di Verlaine, *Il bacio* (dai *Poèmes saturniens*), e altri quattro versi, scritti in inglese («B'y what fast heap of snow | Are hid [altri leggono "hied"] my springtimes roses? | How shall remembrance know | Where buried hope reposes?», ma l'autore è probabilmente lo stesso Campana), e poi «volti» in italiano e donati dal poeta – verso il 1912/13 – alla cugina Mimma Soldaini Campana.³³

Il calcolo di questa probabilità è visibilmente basato su un dato esterno al testo: la nullità dei risultati conseguiti in merito all'identità dell'autore rendeva se non probabile quantomeno possibile che il giovane di Marradi avesse ideato i delicati versi inglesi sulle rose della sua primavera. E con questa ipotesi l'indagine ha rischiato di essere archiviata. Ma il poeta del testo inglese e il poeta della traduzione continuavano a parlare due lingue stilisticamente diverse.

Ipotesi, equivoci e l'identikit di «uno sconosciuto poeta inglese»

Il primo periodo delle indagini volte ad individuare l'autore della quartina in lingua inglese ha un unico protagonista, Federico Ravagli: le sue ricerche cominciarono subito, nel 1942; Ravagli non si limitò a consultare Bejor, che suggerì i nomi di Poe, Wilde e Whitman, ma si rivolse a «studiosi di letteratura inglese», «a Bologna e a Milano»;³⁴ tuttavia le indagini non permisero di superare il piano delle congetture. La previsione formulata da Ravagli – «il quesito ora è di pubblico dominio: e il riconoscimento dei versi non dovrebbe tardare» –³⁵ risultò decisamente ottimistica nei cinquant'anni successivi, durante i quali il quesito deve aver arrovellato un numero molto ristretto di studiosi.

Maura Del Serra ha colto il «gusto elegiaco» dell'autore della quartina in lingua inglese: «i due brevi frammenti di traduzioni offerti alla cuginetta Mimma, *Io povero trovier di Parigi* (da *Le baiser* di Verlaine) e *Sotto quale grave mucchio di neve* (da uno sconosciuto poeta inglese di gusto elegiaco) hanno un carattere di scioltezza armoniosa, ai limiti di un neo-crepuscolarismo, che permane nella spirale musicale di

³³ Martinoni, *Introduzione* cit., p. XVIII.

³⁴ Ravagli, *Fascicolo marradese* cit., pp. 18, 19

³⁵ Ivi, p. 20.

Dietro la sera angelica». ³⁶ Fiorenza Ceragioli ha sottolineato l'affinità tra l'opera poetica e la «traduzione che Campana fece di versi inglesi da lui prediletti». ³⁷ Ma per quanto l'affinità accrescesse l'interesse per *B'y what fast heap of snow*, sull'identità dell'autore non si registrarono progressi, né sembra possibile ravvisare effettive ricerche a monte delle rare ipotesi formulate. Che l'autore potesse essere William Blake, per esempio, probabilmente neppure è un'ipotesi: forse è solo l'esito di un malinteso; nondimeno tra i nomi ipotizzati Blake è assai persuasivo: la struttura bipartita della quartina, per esempio, le due interrogative e l'antitesi ricordano Blake. Carlo D'Alessio ha attribuito alla traduzione *Sotto quale grave mucchio di neve* un'ipotesi di Neuro Bonifazi: «Bonifazi pensa che lo sconosciuto poeta inglese che Campana traduceva nel '14 (*Sotto quale grave mucchio di neve*) potrebbe essere Blake». ³⁸ Bonifazi ha sì ipotizzato che «lo sconosciuto autore» che Campana «traduceva nel '14» fosse Blake, ³⁹ ma non si riferiva alla traduzione *Sotto quale grave mucchio di neve*, che risale circa al 1912, ma quasi certamente a un'altra traduzione dall'inglese, che non ci è pervenuta (ed ecco perché l'ipotesi che l'autore fosse Blake non poteva, né può, essere verificata), ma di cui rimane testimonianza nei ricordi di Giacomo Natta, il quale tramanda un episodio che si può collocare alla fine del 1914 per il riferimento all'avvenuta pubblicazione dei *Canti Orfici*.

[...] mi disse che traduceva, alla mattina, un poeta inglese.

«Alla mattina?».

«Sì, in quell'ora, dove sto io, la mia casa ha i piedi in Arno, ed è volta a settentrione, c'è la luce precisa di quella poesia».

Non volle dirmi il nome del poeta. ⁴⁰

Credo che equivocando la traduzione in oggetto, Carlo D'Alessio abbia congiunto l'ipotesi di Bonifazi sul «poeta inglese» alla traduzione *Sotto quale grave mucchio di neve* perché il malinteso era provocato dalla definizione che accomuna sotto il segno dell'incognita i due ignoti poeti: erano accomunati anche dalla nazionalità – due ignoti poeti inglesi – perché il misterioso autore della quartina in lingua inglese aveva intanto acquisito la stessa nazionalità di Blake. Sebbene l'autore di *B'y what fast heap of snow* rimanesse «sconosciuto», un suo identikit era stato infatti costruito meccanicamente, attraverso un processo di sintesi che aveva involontariamente trasformato lo sconosciuto autore di una poesia in lingua inglese in «uno sconosciuto poeta inglese», ⁴¹ definizione che può significare poeta di lingua inglese ma suona come equivalente di poeta britannico. Affinché la ricerca andasse a buon fine era necessario accorgersi di questo automatismo e spogliare l'ignoto autore della nazionalità che aveva

³⁶ Maura Del Serra, *Dino Campana*, Firenze, La Nuova Italia, 1985, rist., p. 76.

³⁷ Fiorenza Ceragioli, in *Dino Campana, Canti Orfici*, con il commento di Fiorenza Ceragioli, Firenze, Vallecchi, 1985, p. 253.

³⁸ Carlo D'Alessio, *Il poema necessario. Poesia e orfismo in Dino Campana e Arturo Onofri*, Prefazione di Mario Petrucciani, Roma, Bulzoni Editore, 1999, p. 98.

³⁹ Neuro Bonifazi, *Dino Campana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, 1978, 2^a ed. accresciuta, p. 4.

⁴⁰ Giacomo Natta, *Il cappotto di Dino Campana*, «Paragone», n. 124, aprile 1960, ora in *Campana dal vivo (Scritti e testimonianze sul poeta)*, a cura di Pedro Luis Ladrón de Guevara, Presentazione di Mario Luzi, Prefazione di Rodolfo Ridolfi, Reggello, FirenzeLibri, 2006, pp. 270, 271.

⁴¹ Del Serra, *Dino Campana* cit., p. 76.

accidentalmente acquisito. La predilezione di Campana per due poeti americani, Poe e Whitman, prima ancora del dato della sua biografia, il viaggio in America, e l'assenza di risultato delle indagini svolte nell'ambito della letteratura inglese suggerivano di indirizzare altrove la ricerca e portavano a immaginare per il poeta anglofono un'altra patria, e una precisa geografia. Le due coordinate certe erano Poe e Whitman. Considerai che se gli implacabili cercatori di fonti non erano pervenuti allo scioglimento del caso, probabilmente l'autore doveva essere assai meno noto di Verlaine o di Heine, ignoto come Jurgis Baltrušaitis o Henry Becque, un poeta minore, un minore senza dubbio, a dispetto del suo valore, della fattura del verso e della concentrazione espressiva, un poeta la cui opera fosse rimasta ai margini del sistema letterario: un poeta donna.

In Music Hall

L'autore ignoto è la poetessa americana Julia Ward Howe. Campana ha tradotto la prima quartina di una poesia di Julia Ward Howe che è compresa nella sezione *Poems of sentiment and reflection* della raccolta *At Sunset*, pubblicata nel 1910. Il titolo della poesia è *In Music Hall. Looking down upon the white heads of my contemporaries*.

Beneath what mound of snow
Are hid my springtime roses?
How shall Remembrance Know
Where buried Hope reposes?

In what forgetful heart
As in a cañon darkling,
Slumbers the blissful art
That set my heaven sparkling?

What sense shall never know,
Soul shall remember;
Roses beneath the snow,
June in November.⁴²

Campana ha variato il testo originale, come si poteva prevedere tenendo conto non solo delle sue abitudini⁴³ ma anche di quel sospetto «B'y» che era tanto improbabile quanto sintomatico di un cambiamento. Le differenze, con l'eccezione dell'errore «springtimes», interessano appunto solo il primo verso e dipendono dalla sostituzione di «beneath», dalla sostituzione del sostantivo «mound» con un sinonimo, «heap», e dall'aggiunta «fast» che compensa la sottrazione sillabica avvenuta con la sostituzione di «beneath». Il riconoscimento dell'autore porta con sé molte conseguenze.

⁴² Julia Ward Howe, *At Sunset*, Boston and New York, The Riverside Press Cambridge, 1910; il testo della poesia *In Music Hall. Looking down upon the white heads of my contemporaries* si legge a p. 140; la poesia è accompagnata da una precisazione sull'autografo: fu vergato anni prima e ritrovato nel 1901. La raccolta è stata ristampata da BiblioLife, Charleston, 2009.

⁴³ Altrettanto ha fatto nell'annotare la poesia di Verlaine, cfr. le osservazioni di Vittorio Lugli riportate da Ravagli, *Fascicolo marradese* cit., p. 20.

Il poeta sconosciuto è l'autrice dell'inno della guerra civile americana

Possiamo finalmente dare un volto al poeta che la bibliografia campaniana indica come l'autore ignoto: un volto femminile. Julia Ward Howe è nata il 27 maggio 1819 a New York City. Abolizionista e leader del movimento femminista, Julia Ward ha condotto battaglie importanti che hanno segnato il progresso della vita democratica degli Stati Uniti d'America. Sposatasi con Samuel Gridley Howe, svolse la sua attività prevalentemente a Boston, e a Boston sono state pubblicate le sue opere poetiche, ma viaggiò a lungo e spesso, ne sono testimonianza le opere (per esempio *A Trip to Cuba*, 1860; *From the Oak to the Olive. A Plain Record of a Pleasant Journey*, 1868) e viaggiò anche in Europa, tenendo conferenze, e visitò più volte l'Italia.

Nell'autobiografia la scrittrice ricorda anche come fu accolta la conferenza da lei tenuta al Circolo filologico di Firenze. Dell'Italia parlano molti suoi testi sia in prosa sia poetici.

La raccolta *At Sunset* è inaugurata, nella prima sezione, *Occasional Poems*, dalle quartine della poesia *Abraham Lincoln*, «read by Mrs. Howe at the Lincoln Centenary meeting in Symphony Hall, Boston, February 12, 1909». Abramo Lincoln è uno dei nomi eccellenti dell'opera e della straordinaria biografia della scrittrice. La poetessa contribuì concretamente alla causa antischiavista. Insieme al marito svolse un ruolo direttivo nella rivista di Boston «The Commonwealth» che fu strumento culturale nella lotta per l'abolizione della schiavitù. Il suo testo più famoso è *The Battle Hymn of the Republic*, l'inno della guerra civile americana, edito per la prima volta nel febbraio 1862 dall'«Atlantic Monthly». Dopo la guerra la scrittrice ha continuato a impegnarsi in prima linea per i diritti delle minoranze, per l'educazione delle donne, per il voto alle donne, ricoprendo ruoli direttivi in importanti associazioni che ha contribuito a fondare, per esempio ha presieduto dal 1868 al 1877 la New England Woman Suffrage Association. Ha contribuito alla fondazione e alla direzione dell'importante «Woman's Journal», organo dell'American Woman Suffrage Association. Autrice di *Appeal to Womanhood Throughout the World*, Julia Ward ha avuto un ruolo di primo piano sia nell'American Woman Suffrage Association sia nella Women's International Peace Association.

Scrittrice versatile e dai molti interessi, ha lasciato una vasta produzione saggistica e letteraria, che comprende due scritti drammatici (*Leonora, or The World's Own*, 1857, una tragedia che è andata in scena più volte a New York e una volta a Boston; *Hippolytus*, 1864), e numerose raccolte poetiche. Nel 1867 ha fondato e diretto la rivista letteraria «Northern lights». An Illustrated Magazine of Tales, Travels, Poems, Sketches, and Essays. Vicina al movimento Trascendalista, ha scritto un'importante biografia di Margaret Fuller (1883). Julia Ward partecipò alle discussioni del Radical Club di Boston, anche come relatrice; dal gruppo Radical Club la distanziava il sentimento religioso. Nell'autobiografia *Reminiscences* (1899) come nell'opera poetica è evidente il suo interesse non solo per la letteratura italiana ma per la storia d'Italia. Nel libro di memorie segnala fra le letture compiute Metastasio, Tasso e Alfieri e precisa di aver letto Dante con Felice Foresti. Il suo libro poetico d'esordio, *Passion-Flowers*, apparve in forma anonima nel 1854; alcuni temi italiani del libro sono stati evidenziati dall'autrice stessa nell'autobiografia: tra questi, il nostro 1848, lo sforzo

eroico dei patrioti italiani. Seguirono *Words for the Hour*, nel 1857, *Later Lyrics* nel 1866, *From Sunset Ridge. Poems old and new* nel 1899. Morì il 17 ottobre 1910. Nel 1910, poco dopo la morte della poetessa, apparve la raccolta *At Sunset* che comprende la poesia *In Music Hall*.

Il poeta tradotto da Campana non è stato individuato per un secolo ma anche in Italia quasi chiunque conosce a memoria e ha sentito cantare alcuni versi dello «sconosciuto» poeta scelto da Campana: *Glory, glory, hallelujah! His truth is marching on...*

Razzismo, rifiuto della letteratura femminile e cultura circoscritta (giudizi, pregiudizi e paradossi)

Insieme alla storia editoriale, alcuni giudizi sulla cultura e sulle idee politiche di Campana potrebbero aver ostacolato l'identificazione dell'autore della quartina inglese. Nei versi in lingua inglese non sarebbe stato impossibile intuire una mano femminile, una sensibilità femminile, ma forse il tema della misoginia di Campana e del suo rifiuto della letteratura femminile ha scoraggiato dall'intraprendere ricerche in questo campo. L'attenzione di Campana per la letteratura femminile, lungi dall'evidenziare un rifiuto, è costante e si indirizza verso la letteratura femminile italiana, francese e americana: verso l'opera di Vittoria Colonna, George Sand, Luisa Giaconi e Julia Ward Howe. In una lettera a Novaro Campana propone di pubblicare i versi della poetessa di Firenze sulla «Riviera ligure» e promuove la poesia di Giaconi a linea della vera poesia italiana moderna. L'attenzione di Campana per Julia Ward non è infatti l'unica prova che contraddice il luogo comune dell'antifemminismo di Campana e del suo rifiuto della letteratura femminile.

Lo scioglimento del giallo fa riflettere su altri giudizi, evidenziandone risvolti paradossali. Campana per la sua cuginetta tradusse dall'inglese i versi di un autore che generazioni di accademici non hanno saputo individuare: eppure erano in parte intenti proprio a stabilire i limiti della cultura del Marradese. L'abisso che separa l'interprete di poesia dal suo oggetto di ricerca è spesso anche un divario culturale, ma tale divario difficilmente dipende da un difetto di cultura del poeta e indipendentemente dalla vastità di questo abisso la ricerca può avere esito positivo se non è preliminarmente compromessa dal pregiudizio. La cultura di Campana è certamente disordinata, fuori dall'ordine, e non si arresta entro i limiti dei testi tradotti né entro i confini indicati dal giudizio di parte della critica sulle preferenze e le idee politiche dell'autore.

La personalità intellettuale che si celava dietro la definizione poeta «sconosciuto» porta con sé molte conseguenze. Julia Ward ha contribuito a scrivere, e a vincere, più di una grande battaglia della storia democratica. La selezione e la traduzione dei versi di Julia Ward, che fino a prova contraria è un dato oggettivo, contraddice l'immagine vulgata del Campana razzista (e nel dettaglio antimeridionale, antisemita, precursore del fascismo e in una metafora di Montale anche teorico del razzismo), immagine che non corrisponde a verità assoluta, ed è opinabile, fino a prova filologicamente attendibile. La traduzione da parte di Campana di una poesia scritta dall'autrice dell'inno della guerra civile americana contraddice e indebolisce la già traballante teoria del razzismo

di Campana, teoria che davanti alla traduzione campaniana dei versi di Julia Ward rischia di retrocedere da discorso critico a fandonia: una storiella infondata.

Looking down on the White Heads of My contemporaries («Nuova Antologia» 1911) Gabriel Cacho Millet più di ogni altro ha il merito di aver mantenuto viva l'attenzione sulla quartina inglese annotata da Campana e nel 2011 ha ribadito che il nome dell'autore dei versi in lingua inglese tradotti da Campana non è stato identificato.⁴⁴ Subito dopo la pubblicazione delle *Lettere di un povero diavolo* ho voluto perciò comunicare al curatore di aver individuato l'autore della quartina inglese già da qualche anno.⁴⁵ Per rispondere alla richiesta di divulgare il nome del misterioso autore in una pubblicazione più accessibile della tesi di dottorato, ho cominciato a scrivere il presente saggio, ma nel farlo ho ripreso la ricerca, e ciò ha comportato un tremendo ritardo nella pubblicazione del saggio, a causa dell'acquisizione di un nuovo dato. La pubblicazione di *At Sunset*, di poco successiva alla morte dell'autrice, risale alla fine del 1910. Campana ha tradotto la prima strofa della poesia davvero tempestivamente, nel 1911 o comunque entro il 1912. Il tempo trascorso tra l'edizione originale e la traduzione è breve, ed è improbabile che a distanza di pochi mesi dalla prima edizione americana la raccolta *At Sunset* avesse larga diffusione in Italia. Individuai un'altra edizione della poesia *In Music Hall* nell'omaggio reso alla poetessa sul «Cambridge Tribune» nel 1910 da Thomas Wentworth Higginson;⁴⁶ l'edizione testimonia qualche variante, ma non risolve il problema della fonte esatta di Campana e anzi conferma che alla fine del 1910 la poesia che Campana ha tradotto nel 1911 o nel 1912 era ancora inedita in America. In quali circuiti culturali la morte di Julia Ward o la pubblicazione del suo ultimo libro poetico avrebbero potuto suscitare interesse in Italia era intuibile. Il 27 maggio 1911, dunque nello stesso anno della traduzione campaniana, Julia Ward Howe è stata commemorata a Roma dal Consiglio Nazionale di donne italiane, l'evento è legato al nome Fanny Zampini Salazar.⁴⁷ Al 1911 risale, inoltre, un'inchiesta sul femminismo della «Nuova Antologia» cui prese parte anche Croce.⁴⁸ Continuavo a chiedermi dove Campana avesse letto la poesia *In Music Hall* quando *Fra libri e riviste* ho trovato una risposta molto soddisfacente nella «Nuova

⁴⁴ Cfr. le note del curatore in *Lettere di un povero diavolo* cit., pp. 369, 374, 440.

⁴⁵ Susanna Sitzia, *Contributo allo studio del mito di Orfeo nella poesia di d'Annunzio e di Campana*, relatore prof.ssa Giovanna Caltagirone, direttore della Scuola di Dottorato prof.ssa Laura Sannia, Università degli Studi di Cagliari, 2009, pp. 460-467.

⁴⁶ *A Fitting Tribute. Colonel Thomas Wentworth Higginson Speaks of His "Dear Friend and Co-Worker"*, «The Cambridge Tribune», A Saturday Morning Record of Cambridge and Harvard Affairs, Cambridge, Mass., November 26, 1910, vol. XXXIII, No. 39, p. 5: «I find among Mrs. Howe's letters to me and in her own handwriting these three vigorous verses. So far as I know, these have never been published and perhaps there could be no more fitting close to this paper than this poem, the last two lines of which so aptly describe Mrs. Howe, herself: "In Music Hall, looking down upon the white heads of my contemporaries. Beneath what mound of snow / Are hid my springtime roses? / How shall Remembrance know / Where buried Hope reposes? // In what forgetful heart / (As in a cavern darkling) / Slumbers the blissful art / That set my heaven sparkling? // What sense shall never know / Soul shall remember, / Roses beneath the snow, / June in November."»

⁴⁷ Fanny Zampini Salazar, *Julia Ward Howe commemorata dal Consiglio Nazionale di donne italiane*, Roma, Casa editrice Italo-irlandese, 1911.

⁴⁸ Cfr. Franco Contorbias, *Croce e lo spazio del femminile*, in *Les femmes écrivains en Italie (1870-1920): ordres et libertés*. Actes du colloque des 26 et 26 mai 1994, Université de Paris 3, «Chroniques italiennes», 39, 40.

Antologia»: la quartina in lingua inglese è stata pubblicata e tradotta in italiano nello stesso periodo cui si fa risalire la traduzione campaniana della poesia: aprile 1911. L'intervento ospitato dalla «Nuova Antologia» è compreso nella rassegna *Fra libri e riviste*; è intitolato *Julia Ward Howe*; è firmato, com'è tradizione della rivista, da Nemi, pseudonimo collettivo che ha celato tra le diverse firme anche il nome Aleramo, più spesso Giovanni Cena, e altri nomi: quale nome si nasconde questa volta nel nome Nemi?

La fonte dichiarata della «Nuova Antologia» è «The American Review of Reviews»; l'articolo della «Nuova Antologia» è un libero rifacimento di un importante saggio di Jeanne Robert pubblicato in quello stesso anno 1911 nella rubrica *The New Books* della «Review of Reviews». L'autore dell'articolo della «Nuova Antologia» ricava dal saggio di Jeanne Robert, di cui a tratti è una fedele traduzione, le informazioni salienti sulla vita e l'opera di Julia Ward, e dal saggio americano Nemi trae anche il giudizio sull'opera poetica *At Sunset* e il testo della poesia *Looking down on the White Heads of My Contemporaries*:

At the time of her death she was engaged in arranging the poems included in the volume "At Sunset". This collection embraces many poems written for public occasions, such as the Hudson-Fulton celebration, the Lincoln centennial, and the Peace Congress. [...] She is at her best when she attempts least, namely, in her simple, spontaneous lyrics. There is a feeling of a loss of power in her longer poems, where spontaneity is sacrificed to content. For pure, lyrical beauty there is nothing that surpasses the lovely lines "Looking down on the White Heads of My Contemporaries".⁴⁹

Al tempo in cui la sorprese la morte, ella era intenta a raccogliere i versi del volume *At sunset*. Nel quale vi sono molte poesie d'occasione, come per la celebrazione di Hudson-Fulton, il centenario di Lincoln, il Congresso della Pace, ecc. Le migliori liriche di questo libro sono quelle che trattano soggetti tenui. *Looking down on the White Heads of my contemporaries* («Guardando le bianche teste dei miei contemporanei») per la purezza e la semplicità dello stile è un gioiello di poesia.⁵⁰

Una poesia di *At Sunset* è stata selezionata dal gusto critico di Jeanne Robert, vale a dire dalla scrittrice americana Julia Elizabeth Oliver. La selezione ha avuto esito immediato in Italia: due strofe di questa poesia di Julia Ward sono state pubblicate dalla «Nuova Antologia». Una di queste strofe è la stessa quartina trascritta e tradotta da Campana. La «Nuova Antologia», segnalando l'omissione della seconda strofa con una linea di puntini, presenta ai lettori italiani la prima e la terza strofa di questa poesia di Julia Ward Howe, in lingua originale e in traduzione italiana:

Beneath what mound of snow
are hid my springtime roses?
How shall remembrance know
Where buried hope reposes?

.....

⁴⁹ *Julia Ward Howe as a Writer* by Jeanne Robert, «The American Review of Reviews», ed. by Albert Show, March, 1911, pp. 252, 253.

⁵⁰ Nemi, *Julia Ward Howe*, «Nuova Antologia di Lettere, Scienze ed Arti», V serie, marzo – aprile 1911, vol. CLII – della raccolta CCXXXVI, pp. 366-368, in particolare p. 368.

What sense shalt [sic] never Know,
soul shall remember;
roses beneath the snow,
June in November.

(Sotto quale mucchio di neve sono nascoste le rose della mia primavera? Come saprà il ricordo dove sepolta riposa la speranza?... Ciò che il senso non conoscerà mai, lo spirito ricorderà: rose sotto la neve, giugno in novembre).⁵¹

La traduzione pubblicata dalla «Nuova Antologia» sembra una versione iniziale della traduzione *Sotto quale grave mucchio di neve* realizzata da Campana. Le scelte lessicali di Nemi e Campana sono convergenti; «sotto» non è scelta obbligata per *beneath* e tantomeno per *by*; dove le scelte non sono identiche, la parentela è ancor più evidente. La traduzione di Nemi è in prosa, ma il ritmo è assai somigliante alla traduzione campaniana: il primo verso è reso in entrambi i casi con una sequenza di trochei (Campana: + - + - + - + - + -; il verso è di undici sillabe ma ha accenti solo sulle sedi dispari e ritmo opposto a quello di un endecasillabo tradizionale; Nemi: + - + - + - + - + -); nei versi successivi il ritmo discendente prosegue in sequenze dattiliche; il secondo verso è reso con quindici sillabe in entrambe le traduzioni, la differenza tra la traduzione letterale di Nemi di *are hid* e la traduzione campaniana «stanno sepolte» non incide sul numero delle sillabe né sull'andamento ritmico, che in entrambi i casi è dattilico; il terzo verso della traduzione di Campana contiene un errore d'autore che potrebbe perfino essere spia della memoria ritmica della traduzione di Nemi, perché «Come potrà [la Speranza]» ritmicamente corrisponde a «Come saprà il ricordo». Il verbo *conoscere* che rende il verso sdrucchiolo è impiegato da Nemi nella resa della strofa non tradotta da Campana.

Nuovi interrogativi attendono nuove risposte: innanzitutto chi è Nemi? Non sono riuscita ad appurarlo, né per questo commetterò l'errore di attribuire senza prove l'articolo di Nemi a Campana. Ma se Nemi non è Campana, allora Nemi è la fonte esatta di Campana.

Un'edizione della poesia del misterioso autore era proprio come la lettera rubata di Poe, in bella evidenza: in Italia, nella «Nuova Antologia».

L'autore della poesia tradotta da Campana non è stato individuato per tanto tempo ma non era un poeta sconosciuto e quasi chiunque conosce a memoria un verso dello «sconosciuto» poeta che Campana conosceva e la critica campaniana no: *His truth is marching on*.

⁵¹ *Ibidem*.

RECENSIONI

Ilaria Mariano

AA.VV.

Cesare Pavese: il mito classico e i miti moderni

a cura di Antonio Catalfamo

Catania

C.U.E.C.M.

2013

ISBN: 978-88-66000-92-1

Antonio Catalfamo, *Introduzione*; Id., *Calvino lettore e interprete di Pavese. Uscire dal labirinto dei miti*; Franco Ferrarotti, *Breve nota su Cesare Pavese come cultore di scienze sociali*; Eleonora Cavallini, *Da Brancaleone a Forte dei Marmi: Pavese e il “mare greco”*; Michael Swarze, *Polimitia narrativa in Cesare Pavese*; Marina Beelke, *Cesare Pavese: i piedi sulla terra. La quotidianità dell’antico mito greco d’umanità nell’opera di Cesare Pavese*; Irena Prosenc Šegula, *Quando passano delle stagioni ma anche degli anni: un contributo allo studio delle dimensioni temporali ne ‘La luna e i falò’*; Alberto Borghini, «Donna, è lontano da casa?» etc.: *a proposito del finale de ‘Il prato dei morti’*. *Un’ulteriore modellizzazione virgiliana?*; José Manuel de Vasconcelos, *Tempo, avventura e vuoto in ‘Il diavolo sulle colline’*; Alberto Borghini, Francesca de Carlo, Mario Seita, *Distribuzioni e addensamenti letterari nel romanzo ‘Il diavolo sulle colline’ di Cesare Pavese: il “Caronte delle alture”*; José Abad, *La letteratura come difesa contro le offese della vita. Cesare Pavese e Javier Egea*; Paolo Chirumbolo, *Pavese e il cinema: lo stato attuale della critica*; Philippe Popiéla, *Omaggio a Fernanda Pivano, passando per Pavese e Kerouac*.

I dodici interventi raccolti nel volume *Cesare Pavese, il mito classico e i miti moderni*, abbracciano molteplici aspetti dell’opera pavesiana, dando spazio, da un lato, ad alcune delle problematiche classiche del confronto tra gli studiosi, dall’altro a nuove proposte interpretative riguardanti alcune tra le opere più rappresentative dell’autore. Al tradizionale dibattito critico si richiamano gli argomenti di Antonio Catalfamo sull’annosa questione della relazione tra lo scrittore e la politica; essi emergono in sordina nell’ambito di un discorso sul rapporto tra Pavese e Calvino, e sul giudizio critico del secondo sull’opera del primo. Anche la trattazione del tema mitico, che occupa per intero o in buona parte i saggi di Franco Ferrarotti, Eleonora Cavallini e Marina Beelke, può essere ascritta, nonostante le novità apportate, agli interessi più consueti della critica pavesiana. Nuove possibilità interpretative emergono invece dalla rilettura dei romanzi *Paesi tuoi*, *La luna e i falò* e *Il diavolo sulle colline*, realizzata rispettivamente negli interventi di Michael Swarze, Irena Prosenc Šegula e José Manuel de Vasconcelos, oltre che dai suggerimenti di ricerca intertestuale di Alberto Borghini, Francesca de Carlo e Mario Seita. Concludono il volume gli interventi di José Abad, Paolo Chirumbolo e Philippe Popiéla, su aspetti particolari dell’opera e della fortuna di Pavese: il primo autore registra nel suo studio l’influenza esercitata da Pavese sulla generazione novecentesca dei poeti spagnoli, con particolare attenzione alla poesia di Javier Egea, che dimostra la sua vicinanza a Pavese in evidenti riferimenti testuali; Chirumbolo realizza invece una rassegna ragionata degli studi dedicati al rapporto tra Pavese e il cinema; Popiéla, infine, rende omaggio a Fernanda Pivano proponendo una lettura di alcuni passi del suo *Amici scrittori*, opera edita da Mondadori nel 1995.

Come anticipato dal titolo, il motivo trasversale della miscellanea è quello mitologico, presente o centrale in buona parte dei saggi. Il breve intervento di Ferrarotti, ad esempio, propone in maniera schematica alcuni spunti generali sul tema, con un’interessante definizione del mito pavesiano: «Non Dio, ma il mistero di Dio era il problema di Pavese. E con ciò, non la storia nel suo incessante fluire [...] ma il momento archetipico meta-storico, il mito, l’elemento strutturale atemporale che dà senso e permanenza, continuità nel cambiamento alla presenza umana nel mondo» (p. 69). La

riflessione sul rapporto tra dimensione individuale e dimensione collettiva motiva l'associazione tra il mito pavesiano e quello greco nel saggio di Marina Beelke: «solo cercando e trovando se stesso, sapendo chi si è e come si è, si può iniziare a vivere, e a sentirsi parte dell'ordine del mondo, ad impregnarlo assolutamente della propria visione nella continua realtà vissuta che abbraccia tutti [...]». Questa idea del tenere tutto insieme è specifica e continuamente seguita dagli antichi greci nelle proprie visioni» (p. 101). In Pavese il mito – scrive l'autrice – in analogia con la concezione greca è «una patria collettiva di emozioni, passioni, rivolte, esaltazioni amorose» che offre a ogni uomo la possibilità di definire la propria individualità attraverso l'identificazione con gli altri, la possibilità di riconoscersi nella scoperta della comune radice umana. Beelke mette in rilievo lo spaesamento che Pavese trasferisce ai suoi personaggi, accomunati dal fatto di essere tutti «in discrepanza con se stessi e con gli altri»: essi «cercano disperatamente il fondo di se stessi senza mai veramente riuscire a trovarlo» (p. 100); da qui, naturalmente, l'essenziale importanza del valore identitario serbato alle radici del mito.

La problematicità dei protagonisti pavesiani è il punto di partenza anche dell'intervento di Michael Swarze, che li descrive come «figure la cui esistenza appare chiaramente combattuta tra concetti culturali concorrenti, rappresentati ad esempio dal contrasto tra città e campagna». Attraverso questi personaggi – continua l'autore – le opere narrative «mandano in scena punti di vista miratamente contrari e li esprimono sul piano discorsivo mediante registri e stili altrettanto contrari [...]». Si ha l'impressione che Pavese voglia inscenare a più livelli un campo conflittuale di voci in competizione fra loro» (pp. 86-87). Il modello a cui lo studioso fa riferimento nella sua ricerca di un antecedente a tale andamento narrativo è il dialogo umanistico, mentre i poli del conflitto sono da lui individuati nei principi contrastanti di «mito» e «logos». A partire da questi presupposti, il lavoro di Swarze procede con una brillante rilettura del primo romanzo di Pavese, *Paesi tuoi*, il cui potere straniante sarebbe dovuto a un corto circuito innescato proprio dal meccanismo dialogico appena descritto. Il racconto di Berto, protagonista e voce narrante del romanzo, si rivela infatti allo studioso come «un impotente discorrere del tacere degli altri. Per quanti sforzi faccia, il cittadino Berto non riesce a far parlare la gente di campagna» (p. 93). L'«ostinato silenzio» della famiglia che ospita il cittadino in casa propria è il mutismo di un mondo, quello della campagna arcaica, vergine e selvaggia, capace di suscitare pulsioni contrastanti di seduzione e orrore. Infine questo mondo non può che restare «opaco» alla comprensione del protagonista, il quale continuamente lo interroga senza ottenere risposta, senza riuscire cioè a penetrare le sue leggi e i suoi misteri.

Anche José Manuel de Vasconcelos, nella sua interpretazione de *Il diavolo sulle colline*, si rifà a un paradigma oppositivo per irretire il crescendo di tensioni da cui si genera il romanzo. La vicenda dei tre ragazzi, ospiti per le settimane estive nella villa in collina di Poli, personaggio dall'indole provocatoria e dalla moralità ambigua, si snoda in una costante oscillazione tra il «paradiso» di una campagna vergine e pura e l'«inferno» di una vita squilibrata e priva di riferimenti etici. «Memoria dell'eccesso» e «sentimento del vuoto» sono le coordinate di un racconto che procede come «su di un cratere senza però che ci sia poi un'eruzione. C'è un orizzonte negativo al quale i personaggi si avvicinano sempre di più [...] a cui il narratore allude nelle sue riflessioni, e che ritroviamo anche nelle discussioni dei tre amici, nella misura in cui da esse ci si attenderebbe qualcosa che in realtà non arriva mai» (p. 143). Senza dare un seguito alle aspettative catastrofiche disseminate nei discorsi e nei presentimenti dei protagonisti, il romanzo termina infatti con un alienante ritorno all'ordine, lasciando in sospeso quello che l'autore descrive come «un sentimento amaro, di stranezza e di mancanza [...] che è, in fondo, l'assenza di significato di tutta l'esistenza» (p. 144). Concludiamo descrivendo brevemente il più ampio tra gli interventi del volume, quello di Antonio Catalfamo, il quale, nel ricostruire le opinioni critiche espresse da Calvino nei confronti di alcune opere di Pavese e di certi canoni della sua poetica, coglie l'occasione per mettere in luce contatti e divergenze tra le esperienze letterarie dei due amici, e per sostenere personali opinioni interpretative sull'opera di entrambi. Lo studioso si fa interlocutore di Calvino e intraprende con lui un confronto su diversi aspetti: particolarmente accesa è, ad esempio, la questione sollevata sul rapporto tra Pavese e la politica, che vede Catalfamo insistere convinto sulla fede comunista del piemontese. Al

termine del saggio, la distanza tra le esperienze letterarie dei due scrittori è misurata in base al rapporto che in esse rispettivamente s'instaura tra i concetti di mito, parola e uomo: nella concezione di Pavese, sostiene l'autore, le parole «sono strettamente legate alla realtà come la polpa al nocciolo e perciò “vive”» (p. 67); al contrario Calvino, soprattutto nelle ultime fasi strutturaliste, fa della parola un labirinto in cui perdersi, tentando di afferrare attraverso i suoi meandri un principio mitico che «non è altro che l'indicibile, quello che sinora non è stato possibile dire, perché il linguaggio attuale non possiede le parole per esprimerlo» (p. 66). L'accusa di aver instaurato un rapporto di rigidità e subalternità rispetto al mito, mossa da Calvino a Pavese, è infine confutata da Catalfamo, che inverte i termini della questione mettendo in luce come sia stato, al contrario, Calvino a sottomettere la propria *arte combinatoria* a una ricerca interminabile destinata a perdersi nel *labirinto dei miti*.

Silvia Cavalli

AA.VV.

Dopo il diluvio. Sommario dell'Italia contemporanea

A cura di Salvatore Silvano Nigro

Edizione originale a cura di Dino Terra

Palermo

Sellerio

2014

ISBN: 978-88-389-3149-9

Una Società di letterati di Salvatore Silvano Nigro

Dopo il diluvio

Introduzione di Dino Terra

Missione del letterato di Giuseppe Ungaretti

La città di Carlo Levi

La Chiesa di Guido Piovene

Lo Stato di Alberto Savinio

Il linguaggio di Michele Saponaro

Del costume di Raffaele Carrieri

Le autonomie regionali di Bonaventura Tecchi

Le feste, oggi di Roberto Papi

L'amore di Orio Vergani

Il mare di Riccardo Bacchelli

Il paesaggio di Aldo Palazzeschi

Gli operai di Carlo Bernari

I contadini di Giovanni Titta Rosa

La borghesia di Alberto Moravia

La società di Raffaele Calzini

Gli straccioni di Francesco Jovine

La famiglia di Cesare Giulio Viola

La libertà di Mario Soldati

L'arte è la nostra storia di Giovanni Battista Angioletti

I trafficanti di Emilio Cecchi

L'industria di Agostino Degli Espinosa

L'artigianato di Guglielmo Petroni

La musica di Massimo Bontempelli

Il teatro di Mario Apollonio

Il cinema di Cesare Zavattini

Lo sport di Mario Robertazzi

I partiti di Piero Gadda Conti

La stampa di Libero Bigiaretti

Il residuo littorio di Dino Terra

Quelli dell'Arca di Giacomo Noventa

Gli stranieri di Arrigo Benedetti

Nota di Dino Terra

Appendice

Tra cultura e vita: una recensione del 1947 di Raffaello Ramat

Un documento, sessantasette anni dopo di Guido Crainz

Nota al testo

La guerra come diluvio biblico, distruzione a cui fa seguito la rinascita: questa l'idea che nell'autunno del 1945 spinge Dino Terra a chiamare a raccolta trenta intellettuali per realizzare un *Sommario dell'Italia contemporanea*. Lo scopo è comporre – come scrive Salvatore Silvano Nigro nell'introduzione a questa nuova edizione di *Dopo il diluvio* – un «atlante politico» (p. 18) che possa rappresentare, quasi fosse una fotografia aerea, l'Italia appena uscita dal pantano del secondo conflitto mondiale e pronta a incamminarsi verso la ricostruzione.

Nonostante l'urgenza di descrivere, analizzare e raccontare un Paese in cerca di una nuova identità, il libro giunge alle stampe solamente nel 1947, per i tipi Garzanti, a seguito di una elaborazione complessa degli interventi e dell'ancor più travagliata vicenda editoriale. I ritardi nelle consegne, le revisioni d'autore, le anteprime dei saggi, pubblicate sull'«Illustrazione Italiana» tra maggio e novembre del 1946 (gli apparati della nuova edizione rendono ampiamente conto delle vicissitudini del progetto), contribuiscono a restituirci un'immagine in movimento della società e della cultura italiane dell'immediato dopoguerra. La non omogeneità degli stili, dei toni e dei generi letterari a cui afferiscono i singoli testi (alcuni dal taglio memorialistico, altri più vicini all'inchiesta di tipo sociologico) se, da un lato, denuncia una certa mancanza di orchestrazione da parte di Terra, dall'altro, è quanto mai efficace per comporre un mosaico di voci tutt'altro che statico.

Scorrendo i titoli del volume, ci si rende conto che nessun aspetto che concorra alla formazione del carattere nazionale è stato tralasciato. Ognuno dei trenta temi affidati agli scrittori è una porzione significativa della realtà contemporanea: dalla città al paesaggio, dall'amore alla libertà, dall'arte all'industria, dai partiti alla stampa, sempre tenendo presente la «missione del letterato» (come recita il titolo dell'intervento di Giuseppe Ungaretti, che apre la raccolta), che non è altro se non il senso di responsabilità dell'artista, chiamato ad attuare con la propria opera quell'istanza di umanità, perduta in guerra, per recuperare la quale occorre in primo luogo «opporre all'odio, sempre l'amore» (p. 38).

Terminata la lettura, rimane però il sospetto, sollevato da Giacomo Noventa in *Quelli dell'Arca*, che il diluvio, in un'epoca prossima agli eventi bellici, in realtà non si fosse ancora concluso e la colomba non avesse ancora restituito agli abitanti il ramoscello d'ulivo che testimonia la fine della tempesta. Tuttavia, a ragione gli intellettuali hanno creduto non sensato aspettare il ritirarsi delle acque per ripopolare la Storia. Non è stato un azzardo il mettersi in gioco, respingendo i rottami della vecchia cultura, che – secondo le parole di Elio Vittorini nell'editoriale del suo «Politecnico» del 29 settembre 1945 – non aveva saputo evitare gli orrori della guerra e dei campi di sterminio. Nell'immediato dopoguerra era più che mai necessario edificare un nuovo pensiero politico (s'intenda il termine in senso lato, con un più vasto riferimento alla civiltà della *polis*) che sapesse farsi carico di sgombrare il terreno dalle macerie del passato. Forse, come suggerisce Michele Saponaro, proprio partendo dal veicolo del pensiero, cioè dal linguaggio, spogliandolo della retorica del ventennio nero e restituendogli una rinnovata trasparenza.

Emerge una costante: nel fascismo risiedono, oltre alle cause del disastro umano e sociale che ha travolto l'Italia, anche i germi della ricostruzione. Infatti, prendendo forza in opposizione alla dittatura che ha paralizzato le coscienze individuali e collettive, è possibile trovare non solo una volontà di un riscatto, ma anche la comune identità, che era andata indebolendosi all'indomani dell'unità d'Italia. Si respira, tra le pagine di *Dopo il diluvio*, il clima che segue il 2 giugno 1946, si percepiscono le aspettative che circondano la Costituente (esplicitate nell'intervento di Piero Gadda Conti) e, leggendo i saggi in questa prospettiva, si comprende come lo statuto repubblicano sancito dal referendum «oggi par lecito pensare che [...] si riconnetta al processo storico del Risorgimento e anzi lo concluda». È la riflessione finale di Terra, nella quale trova luogo anche un richiamo alla Divina Provvidenza di manzoniana memoria: se, proverbialmente, «tutto il male non vien per nuocere», allora «dopo le dolorosissime prove di questi anni anche il nostro paese ha potuto sposar la sospirata repubblica. Dio voglia, fra tante prove e trambusti, che sian nozze tranquille e prosperose» (p. 321).

Andrea Gialloredo

AA.VV.

Eugenio De Signoribus. Voci per un lessico poetico

«Nuova Corrente»

n. 150, anno LIX

2012

Introduzione di Enrico Capodaglio e Paolo Zublena; Paolo Zublena, *Casa*; Rodolfo Zucco, *Confidenza*; Manuela Manfredini, *Custodia*; Emanuele Zinato, *Emigrazione*; Enrico Capodaglio, *Maschera*; Vito M. Bonito, *Nudità*; Andrea Cavalletti, *Opera passiva*; Martin Rueff, *Sì*; Giancarlo Alfano, *Soglia*; Gian Luca Picconi, *Spirito*; Simona Morando, *Utopia*; Eugenio De Signoribus, *Soglie praguesi*; Laura Nascimben, *Bibliografia critica su Eugenio De Signoribus*

La letteratura critica sull'opera di Eugenio De Signoribus, cospicua per quantità e qualità degli interventi come si evince dall'esautiva *Bibliografia* a cura di Laura Nascimben consultabile in chiusura del fascicolo, risulta significativamente implementata dall'omaggio che «Nuova Corrente» (di recente acquisita al catalogo delle edizioni Interlinea) dedica a uno dei più solidi protagonisti dell'odierno panorama poetico. I curatori, Capodaglio e Zublena, scelgono quale principio ordinatore del volume la successione di lemmi, l'indice di un sillabario composto dalle voci che meglio restituiscono l'intensa coerenza del mondo espressivo dell'autore. Una pratica oggi abusata quale quella della rubrica alfabetica d'impianto enciclopedico risulta invece efficace in quanto idonea a far risaltare l'organicità e il nucleo inscalfibile del poetare di De Signoribus, bilicato tra l'indagine del sistema linguistico, che con i suoi scarti e le sue irregolarità delimita la duttile consistenza identitaria dell'io lirico, e le mappe insanguinate dai confini mobili che rimandano alla vicissitudine storica degli ultimi decenni; la sostanziale omogeneità delle voci – Soglia, Casa, Custodia, Confidenza, Emigrazione, Utopia – testimonia in favore della fedeltà del poeta alle ragioni filosofiche ed etiche della sua ricerca.

L'autore di *Trinità dell'esodo* dimostra di essere in possesso di acuti strumenti di interpretazione della realtà e di una sensibilità altrettanto nitida rispetto alle zone liminari del pensiero e ai vacillamenti dell'individuo attratto dal richiamo di una comunità ancora tutta da edificare (forse quella dei «non affidati»: «oh, se i non affidati / i rari / i non ancora devastati / i non vinti non vincitori / trovassero la pietra miliare / il punto di raduno...» (da *Memorandum verso la vista*, ultima sezione di *Istmi e chiuse*). Un tratto non irrilevante della peculiarità di questa voce così definita e nondimeno aperta al dialogo sta nella sua Stimmung, straordinariamente consonante con i dilemmi e le tragedie che ci hanno accompagnato *nel passaggio del millennio*, come recita il titolo della prima sezione di *Ronda dei conversi*; è raro imbattersi in versi così necessari, impregnati di buio e chiarezza, come quelli che dobbiamo alla maturità del poeta marchigiano, che, almeno a partire da *Istmi e chiuse*, ci ha consegnato la rappresentazione drammatica dei conflitti che turbano il nostro presente e pongono l'uomo di fronte alla scelta dell'accoglienza, della comprensione dell'altro da sé. Di fronte al dolore, alla chiusura delle frontiere e dei cuori, un soggetto debole e precario, impegnato a combattere il richiamo regressivo della pelle-casa-tana, leva accenti netti nell'indicare una strada e una poetica alternative al semplice resoconto del disastro o al lamento: «Dentro l'odierno imperio, si narri più forte, per carità / un altro sentimento: quello che contiene ogni oscurata / vita». Siamo di fronte a una pronunzia personalissima, che svela analogie con le migliori esperienze coeve (la Anedda di *Notti di pace occidentale*, il Viviani di *Passanti*, Gianni D'Elia) e reca la traccia preziosa di maestri indimenticati che hanno indirizzato la vena creativa di De Signoribus a delineare situazioni quotidiane dal rilievo universale, nella convinzione che i più ardui interrogativi trovino radice nell'umana concretezza di gesti, figure e corpi segnati da un

perenne stato di allerta (il pensiero va a Celan e alle ultime raccolte di Giorgio Caproni, modelli più volte richiamati in queste pagine insieme ai più complessi legami con la tradizione che corre da Leopardi a Volponi).

Nel saggio d'apertura, *Casa*, Zublena imposta le coordinate del dimorare di questa poesia in una zona di fibrillante oscillazione semantica: sfaldando le vecchie mitologie del linguaggio come «casa dell'essere» e della casa-rifugio di matrice bachelardiana, lo studioso si muove secondo linee parallele, esplorando le polarità sempre compresenti dell'attrazione-fusione con l'estraneo e della repulsione per la minaccia che insidia i margini del profilo identitario dell'io non meno che i bastioni della fortezza Europa. A chiarimento di questo punto fermo della scrittura di De Signoribus sono evocate le riflessioni sull'ospitalità e l'abitare di Adorno, Derrida e Lévinas, a riprova dell'estrema disponibilità delle immagini e delle figure gravitanti da un testo all'altro, e finanche tra raccolte cronologicamente assai distanti, ad offrirsi a letture mai tanto dirimenti ed esaustive da non lasciare un residuo di inesplicabilità. Rodolfo Zucco si concentra sulla sottile casistica delle occorrenze dei termini 'Confidenza', 'Confidare', 'Affidare', corrispondenti a concetti il cui spettro varia dalla professione di fede, all'abbandono fidente, all'affiliazione (con sottolineatura del sovrappiù di violenza che sottostà alle fedi abbracciate per contrastare il credo e la natura stessa degli altri, dei «non affidati»). La responsabilità di sorveglianza e protezione degli inermi – la 'Custodia' su cui si sofferma Manuela Manfredini – emerge con sempre maggiore frequenza di libro in libro fino a materializzare l'*Arca del custode*, che accoglie i senzacasà, i profughi, le vittime, l'intero «consesso umano» e recupera attraverso la dizione della parola in versi «fili lessicali di varia provenienza – che sono poi i regionalismi, i neologismi, i poetismi, gli usi propri e le risignificazioni che caratterizzano il dettato di De Signoribus» (p. 65). Emanuele Zinato rileva lo scenario anche politico che innerva la capacità di visione del poeta chiamato a testimoniare («la tua voce è plurale», si legge in *Voci e figure istmiche*) su eventi di enorme portata quali le guerre, le ondate migratorie, gli scompensi della globalizzazione. Il mare, soprattutto la distesa dell'Adriatico, da barriera diviene ponte tra culture e popoli che si mescolano condividendo l'avventura del viaggio e dell'accoglienza: mentre persiste l'attitudine alla clausura nello spazio dell'interiorità monda dalle colpe e dai mali che infuriano nel mondo (in *Ronda dei conversi*) per altro verso, assumendo come proprie le sofferenze dei fuggiaschi, l'io poetante trova la forza di «parlare eroicamente ... in nome di altre ragioni umane» (p. 77); gli sono di supporto in questa presa in carico del patema universale il linguaggio del corpo e l'intelligenza dell'esistenza materiale, che sola può verificare «che le cose e gli esseri esistono», giusta la notazione di Simone Weil ricordata da Zinato. Enrico Capodaglio sceglie la chiave interpretativa della maschera, quella dell'inganno naturale e degli infingimenti sociali, ma pure il necessario moto di mascheramento-svelamento prediletto dall'arte che ambisca ad essere «atto veritativo», a puntare le sue lenti sul mondo, esigenza molto sentita dall'autore, «giunto a un punto della sua maturità nel quale conta soprattutto agire simbolicamente» (p.85). La nudità che «apre nel pensiero e nei sensi l'attesa, la cura, l'appello» è al centro dell'articolato contributo di Vito M. Bonito, attento a decifrare sulla trama del corpo e delle sue cicatrici esistenziali i segnali della disposizione all'apertura, ma anche dell'esposizione agli insulti della storia. La pelle diviene così spazio di transizione tra il privato e il pubblico, tra il possesso personale e lo scambio comunitario, propiziando le relazioni istituite da «una risonanza visiva e tattile istantanea e senza mediazioni» (p. 105). Andrea Cavalletti interviene sul tema dell'Opera passiva, deviazione e scarto del linguaggio poetico che si appropria di percorsi di senso imprevedibili eludendo gli obblighi e assecondando l'alternanza tra emissione del respiro e stati di sospensione (che trovano l'equivalente sul piano sintattico nell'uso ricorrente dei tre puntini). Le dense pagine critiche di Martin Rueff sono incentrate sulla rivendicazione della potenza del poema («une puissance de l'impuissance») che trae vigore dalla volontà affermativa che, liberandosi dai condizionamenti del pensiero nichilista che ha connotato la modernità, approda al sì, unica risposta decente consentita al poeta. Giancarlo Alfano prospetta la vena lirica di De Signoribus come un passaggio tra i «luoghi non giurisdizionali», soglie da intendere come spazio deterritorializzato. Lo studioso ci accompagna lungo i tracciati di una scrittura tesa a ritrovare una qualche forma di

insediamento dopo l'incertezza delle zone liminari (la comunità assediata si presta a rappresentare il referente testuale di un «progetto di disindividualizzazione»). La soglia però può essere intesa anche come indice di profondità (salto di dimensione tra la vita e la morte da cui discendono le non sporadiche visioni dei morti per annegamento), e infine come «approfondimento verticale che spinge il soggetto lungo la vettorialità del tempo ricongiungendolo alle serie generazionali» (p. 178). Il nesso tra spirito e tematizzazione del sacro è indagato da Gian Luca Picconi, che sottolinea la scelta dell'allegoria e il fitto campo simbolico costruito attorno alle dinamiche di paternità/filialità (con evidenti rimandi all'immaginario religioso) per poi concludere rilevando «il trattamento materialista del concetto di spirito». Sull'ambito contiguo dell'utopia verte infine lo scritto di Simona Morando: lo scriba tesse pazientemente il proprio discorso utopico senza indulgere alle convenzioni di questo fortunato genere letterario; satira e demolizione non sono tra gli intenti dell'autore che, se riconosce il volto crudele della storia, non dispera nella possibilità di raggiungere uno stato di fraterna solidarietà, preludio del «tempo da ridisegnare» che chiude il componimento *Utopia albale*. Il fascicolo presenta anche una primizia, i sette testi di *Soglie praguesi* che Eugenio De Signoribus ha dedicato ai luoghi che conservano le memorie di Kafka e di Holan, rinserrate in «stanze verbali» di fronte al cui ostico negarsi «si conclama il disagio dell'errante».

Massimiliano Tortora

AA.VV.

Finzioni & finzioni. Illusione e affabulazione in Pirandello e nel modernismo europeo. Atti del Convegno Internazionale Lovanio/Anversa, 19-21 maggio 2010

A cura di Bart Van den Bossche, Monica Jansen e Natalie Dupré

Firenze

Cesati

2013

ISBN: 978-88-7667-466-2

Indice: Dominique Budor, *Le “feuilletage” du personnage pirandellien et sa postérité, entre réalité et fictionalisation*; Bernard Urbani, *Uno, nessuno e centomila de Luigi Pirandello: entre recherche identitaire et éclatement du je*; Simona Storchi, *Bontempelli, Pirandello e il narratore nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*; Remo Ceserani, *How Much Liquidity or Solidity, Fluidity or Firmness, or Evanescence, Can We Find in Pirandello's Imaginary World*; Paola Casella, *Dire il vero alla prima persona: annotazioni sui romanzi di Pirandello*; Gian Paolo Giudicetti, *L'impotenza – relativa – della finzione e dell'arte nelle prime novelle di Pirandello*; Marinella Cantelmo, *La signora Roncella una e due: Suo marito dal contesto al metatesto*; Daniele Comberiati, *I cenacoli letterari nella Roma di inizio Novecento nel romanzo Suo marito*; Natalie Dupré, *Suo marito e la diagnosi della letteratura*; Ignazio Farina, *Il Requiem di Luigi Pirandello? Mirabile dichiarazione di solidarietà di classe*; Srećko Jurišić, *La presenza assente: la filigrana dannunziana ne Il fu Mattia Pascal*; Johan Wijnants, *Il figlio cambiato: dalle novelle all'opera*; Lisa Sarti, *«E questo è vero... E non è vero niente...»: l'autenticità della finzione in Trovarsi*; Loretta De Stasio, *Pirandellismo e funzione della finzione in Alberto Savinio e Eduardo De Filippo*; Sarah Zappulla Muscarà, *Timor sacro di Stefano Pirandello fra finzione e realtà*; Rita Marnoto, *Tabucchi e la narratività interdotta: Pirandello e Pessoa*; Franca Roverselli, *Fingere di fingere: l'autofiction nei paratesti di Pirandello e Tabucchi*; Paolo Chirumbolo, *Totò maschera pirandelliana*; Ulla Musarra-Schröder, *Fobie e follie cinemato/foto/grafiche da Serafino Gubbio a Antonino Paraggi*; Angela Guiso, *Dalla luna ariostesca a Matrix: linee di un percorso pirandelliano*; Monica Jansen, *Metateatro revisited: P.I.R.A.N.D.E.L.L.O. IMPROMPTU di Pippo Di Marca e Sei personaggi.com di Edoardo Sanguineti*; Inge Lanslots, *Enrico IV e Hendrik IV allo specchio*; Pieter Vanhove, *Guardare la gente che passa: Questa sera si recita a soggetto fra Pasolini e il Living Theatre*; Dagmar Reichardt, *Trauma e autobiografismo in Pirandello e Bonaviri*; Fausto De Michele, *Da Pirandello al Kitsch, ovvero dal potere del racconto al racconto del potere*.

Il problema dell'identità è un tema tipicamente novecentesco e modernista nello specifico. È nella prima metà del secolo che soprattutto nel romanzo (ma non solo: si pensi in poesia ad esempio a *Ossi di seppia*, e al faticoso cammino compiuto dall'io lirico per asserire il proprio status di persona) il personaggio si batte affinché possa giungere ad un'identità stabile e ampiamente riconoscibile dall'altro da sé: del resto la scoperta dell'inconscio, la mutata concezione del tempo e dello spazio, un relativismo diffuso avevano indebolito e seriamente compromesso l'individuo, esponendolo sempre più ad una tragica anonimia, al rischio di divenire frammento tra i frammenti, al timore di essere inghiottito dalla voracità del Nulla (parola chiave del pensiero primonovecentesco). Pirandello costituisce indubbiamente la rappresentazione più esemplare di queste dinamiche, che, come opportunamente evidenzia il titolo di questo volume, non riguardano solo l'Italia, ma hanno un respiro decisamente europeo («modernismo europeo» appunto). È nella prima delle quattro sezioni che la questione dell'identità viene affrontata da un punto di vista più schiettamente teorico. Nello specifico il saggio d'apertura, che ha un'evidente funzione introduttiva, è affidato a Dominique Budor, la quale decide di muoversi lungo il crinale che separa

realtà e finzione, giungendo alla conclusione che, se un discrimine tra questi due poli può essere tracciato, non è a livello di contenuto, ma grazie all'atto stesso della scrittura, capace di tenere insieme entrambi gli elementi, limitandone però il mescolamento («Il est manifeste que, bien plus que les contenus de l'écriture [...], ce qui importe pour Pirandello est l'acte même de l'écriture», p. 23). Di seguito, se Bernard Urbani, attraverso la lettura di *Uno, nessuno e centomila*, inquadra il problema nella sua globalità (il rapporto tra ricerca identitaria e la possibilità di dire «io»), Simona Storchi, ricorrendo al Benjamin del saggio su Leskov e ad un serrato confronto con Bontempelli, mostra tutta la consapevolezza di Pirandello circa la possibilità di continuare a raccontare il mondo nell'epoca della riproducibilità tecnica: una possibilità che può darsi ancora solo grazie ad una profonda rivisitazione dell'atto e del sistema letterario. È tuttavia a Ceserani che spetta il merito di aver ricostruito, sulla base di alcune parole chiave del nostro periodo più che di quello di Pirandello (liquidità, solidità, fluidità, compattezza, evanescenza), un ipotetico orizzonte epistemologico della narrativa pirandelliana.

Le altre tre sezioni risultano meno rigide, tanto che forme diverse di appaiamento tra i testi sembrano essere legittime. Una parte cospicua degli interventi è dedicata senz'altro alla lettura di specifici testi. E qui sorprende che ben tre interventi siano incentrati su *Suo marito*: quello della Cantelmo, che sottolineando anche lei il ruolo della scrittura ritiene che il romanzo sia «leggibile insomma ad un metalivello come una teoria del testo inserita nel quadro articolato ed esaustivo di una teoria *context oriented* della comunicazione letteraria» (p. 97); quello di Comberiati, che solleva la questione relativa alla descrizione veritiera – quasi biografica – dei personaggi di alcuni cenacoli letterari romani; e quello di Natalie Duprè, attenta a cogliere la riflessione metaletteraria offerta da Pirandello in *Suo marito*. L'unico altro romanzo passato al setaccio nel volume è *Il fu Mattia Pascal*, oggetto di studio nel denso saggio di Paola Casella: in particolare vengono verificate l'inattendibilità e le contrastive strategie per ottenere la complicità da parte del lettore («Il narratore diventa [...] più credibile, come per contraccollo, quando mette in luce come la vita sia piena di finzioni, ovvero di illusioni ingenuie», p. 77: ma a quest'area afferiscono anche l'«inganno collettivo» e l'«autoinganno») e si mette in risalto il soggettivismo gnoseologico che regola il romanzo, a sua volta sostenuto «dal soggettivismo discorsivo e narrativo» (p. 86). Ma de *Il fu Mattia Pascal* si occupa anche Srećko Jurišić, che si concentra su una questione più prettamente intertestuale: quella della presenza dannunziana nel più celebre romanzo di Pirandello. Gli altri interventi più strettamente legati ai testi si riferiscono alle novelle (Giudicetti rilegge i racconti giovanili, rintracciandovi una sostanziale denuncia dell'insufficienza artistica; Farina si confronta con *Requiem*; mentre Wijnants segue i mutamenti che si susseguono da *Le nonne* a *Il figlio cambiato* fino alla successiva trasposizione in libretto d'opera) e al teatro (le relazioni di Lisa Sarti, che evidenzia «l'autenticità della finzione in *Trovarsi*», e di Loretta De Stasio, che in un discorso più generale si concentra sulla «funzione della finzione», chiamando in causa Savinio e De Filippo). Ma è nella seconda parte che il volume chiarisce i suoi intenti e quelli del convegno da cui il libro stesso è nato. Attraverso le tematiche della finzione, dell'illusione e dell'affabulazione, i diversi interventi tentano di mostrare come il modernismo non sia una categoria storica e periodizzante in senso stretto, ma può essere declinata anche in una chiave più apertamente interpretativa, tanto da poter essere estesa, con tutte le variazioni del caso naturalmente, a molte delle esperienze che si sono succedute lungo il corso del XX secolo, nonché nel primo decennio del XXI (e qui sembra che l'iniziale intervento di Ceserani raccolga i suoi frutti). Così, nella parte terza significativamente intitolata *Mutazioni della doppia finzione*, trovano spazio due interventi che evidenziano come uno dei rivoli dell'eredità pirandelliana confluisca nella produzione romanzesca di Tabucchi: Rita Marnoto, includendo anche Pessoa nel suo ragionamento, insiste sull'immagine del dialogo mancato, intesa come icastica rappresentazione di quel venir meno di qualsiasi «senso progettuale», tipico della modernità; mentre Franca Roverselli tocca un nodo centrale del problema della finzione utilizzando le categorie dell'autofiction (ma a quest'ambito, benché con griglie teoriche ed interpretative diverse, può essere ricondotto anche il saggio di Sarah Zappulla Muscarà, che si muove lungo la delicata linea di separazione tra finzione e realtà utilizzando un «romanzo

pericoloso» quale *Timor sacro* di Stefano Pirandello). Sempre all'ambito narrativo si riferiscono gli interventi di Ulla Musarra-Schröder (che appaia le riflessioni sul cinema di *Si gira!* a *L'avventura di un fotografo* e a *La follia del mirino* di Calvino; ma su Pirandello e il cinema – con pagine che interessano addirittura *Matrix* – verte anche la relazione di Angela Guiso), di Dagmar Reichardt (attento a mettere in risalto il trauma tutto siciliano di Pirandello e Bonaviri), e di Fausto De Michele (che si concentra sulla forza persuasiva della parola romanzesca, giungendo fino a Saviano). Decisamente innovativi infine sono gli interventi sull'eredità e sulle riattualizzazioni del teatro di Luigi Pirandello. Dopo il saggio di Paolo Chirumbolo sulla costruzione pirandelliana del personaggio di Totò, si susseguono tre relazioni fortemente sbilanciate sul secondo Novecento: Vanhove riferisce della rappresentazione di *Questa sera si recita a soggetto* montata dal Living Theatre a New York nel '55 (ma in questo discorso si intrecciano anche le tragedie di Pasolini), Inge Lanslots studia l'adattamento di *Enrico IV* compiuto dalla compagnia Theater Stap, mentre Monica Jansen si concentra su *P.I.R.A.N.D.E.L.L.O. IMPROMPTU* di Pippo Di Marca e *Sei personaggi.com* di Edoardo Sanguineti, nel tentativo non tanto di schiacciarli sul modello di origine, quanto di misurarne la distanza. Ed è proprio questo uno dei modi più lucidi per mostrare la vitalità attuale dell'opera pirandelliana.

Monica Venturini

Gruppo 63

Il romanzo sperimentale

A cura di Nanni Balestrini

seguito da

Col senno di poi

a cura di Andrea Cortellessa

L'Orma

2013

ISBN: 978-88-98038-22-0

La prima parte del volume è dedicata alla riproduzione fedele dell'edizione, ormai introvabile, del testo del 1966, *Il romanzo sperimentale*, che ha segnato una tappa fondamentale nel dibattito sul romanzo, in quegli anni centrale in modo particolare per i critici e gli scrittori del Gruppo 63. A Palermo dal 3 al 9 settembre 1965, il dibattito conosce un'occasione importante di confronto su temi quali il rapporto tra romanzo e nuova avanguardia italiana e tra sperimentazione e tradizione. Il paradosso è rappresentato dal fatto che proprio un genere che sembrerebbe non trovare spazio nell'esperienza della neoavanguardia conquista in queste riflessioni una vitalità e una complessità che vanno nella direzione di una profonda quanto inaspettata rivalutazione del genere. Dalle relazioni di Barilli e Angelo Guglielmi, agli interventi di Arbasino, Balestrini, Celli, Colombo, Curi, Davico Bonino, Dorflès, Eco, Giuliani, Leonetti, Pagliarani, Porta, Sanguineti, per citarne solo alcuni, fino agli scritti di Manganelli, Carla Vasio e altri, tutto concorre a ricostruire le fasi di un dibattito e, allo stesso tempo, il senso di un'intera stagione storico-letteraria.

Segue a questo prezioso documento di un'epoca, un ampio resoconto curato da Andrea Cortellessa, dal titolo *Col senno di poi*. Qui si affronta quest'esperienza a distanza di tempo, con l'intento di gettare nuova luce, chiarire volontà e sciogliere nodi tramite un vero e proprio bilancio dell'esperienza che necessariamente passi attraverso il duplice giudizio critico, da una parte dei «reduci» e, dall'altra, dei «postumi». Verificare ciò che è vivo e ciò che è morto a partire dalla proposta narrativa della Neoavanguardia anni Sessanta è l'obiettivo dichiarato di questa indagine a tutto campo; fare i conti, cioè, da una doppia prospettiva, quella presente e quella vissuta, con le proposte della Neoavanguardia, col senno di poi e con la lucidità che spesso la distanza di tempo permette.

Nella *Nota preliminare* che introduce questa seconda parte del volume, Cortellessa indica la precisa volontà di «misurare [...] la qualità dei tempi da allora trascorsi», non tanto sull'allora, quanto sul poi, focalizzando l'analisi sul presente e sugli aspetti che di quella esperienza si rivelano ancora vivi oggi. Attraverso l'alternanza di una serie di interviste – con Balestrini, Barilli, Angelo Guglielmi – mirate a ripercorrere in questa prospettiva l'esperienza diretta fatta tra le fila della Neoavanguardia, e di contributi personali, molto diversi fra loro per impostazione e riflessioni, si compone un quadro composito ed eterogeneo di sguardi che dal passato giungono al presente, seguendo suggestioni, temi, atmosfere, fino a negare talora qualsiasi possibilità di continuità. Come nel caso di Carla Vasio che afferma: «Che cosa rimane? Niente, naturalmente».

Nella Parte seconda, seguono gli interventi dei «postumi», tra cui Romano Luperini, Franco Cordelli, Giulio Ferroni, Francesco Muzzioli, Giorgio Patrizi, Niva Lorenzini, Emanuele Trevi e molti altri. Romano Luperini afferma a ragione che «uno dei meriti storici del Gruppo 63 è di aver svolto una radicale attività canonizzante, rovesciando un canone italo-centrico di stampo realistico a favore di un canone europeo di tipo invece moderno e sperimentale», poi prosegue però facendo emergere al contempo gli equivoci seguiti a tale potenziale svolta, soprattutto per la sovrapposizione in Italia di due concetti diversi come quello dell'avanguardia e quello invece del modernismo. Se

Cordelli indica la Neoavanguardia come l'esperienza cruciale dell'intero Novecento, Ferroni ripercorre la storia della nozione di «romanzo sperimentale», che contraddice la novità degli intenti poiché risalente, come è noto, al padre del naturalismo, Zola. Le posizioni si alternano, mostrando un ventaglio molto ampio di giudizi e possibili spunti di riflessione. Conclude il percorso dei «postumi», l'intervento di Cortellessa, dal titolo *Notizie dal diluvio*, nel quale si passano in rassegna le diverse posizioni espresse proprio per tentare di avanzare una o più risposte, l'esito del bilancio, un'indicazione sebbene non fissa, ma data dagli eventi in corso, da un presente solo in parte decifrabile, tramite la lente della contemporaneità. Una contemporaneità che, come fa notare Cortellessa, citando le parole di Agamben, è «quella relazione col tempo che aderisce ad esso attraverso una sfasatura e un anacronismo». Anacronismo, senno di poi, futuro non stato, slancio mancato: tutto questo forse anima il nostro presente, proprio in virtù di qualcosa che manca e che, in nuce nell'esperienza della Neoavanguardia, è rimasto irrealizzato. Cortellessa conclude il suo saggio con l'auspicio che ciò che sembra essersi perso di quella stagione letteraria possa ancora trasformarsi in «una promessa da adempiere», chissà forse in «un libro a venire».

Maria Teresa Pano

AA.VV.

International Yearbook of Futurism Studies

A cura di Günter Berghaus

Göttingen

Hubert & Co. GmbH & Co KG

2012

ISSN (stampa): 2192-0281

ISSN (Internet): 2192-029X

Nel 1909 il Futurismo irrompe nel panorama letterario e artistico del Novecento, segnando, «con ardore, sfarzo e magnificenza» il passaggio definitivo nella Modernità. L'atto di nascita del maggiore movimento d'avanguardia è decretato dalla pubblicazione del *Manifesto del Futurismo*, il 20 febbraio di quell'anno, sulle colonne del quotidiano parigino «Le Figaro», a opera di Filippo Tommaso Marinetti.

Dal 2009, a cento anni dalla comparsa del primo di una numerosa serie di proclami, si sono succedute numerose iniziative tese a documentare il vasto campo d'azione del Futurismo, che spazia dal romanzo alla poesia, dalla scultura alla pittura, dalla fotografia alla danza, dal cinema alla radio, sino alla moda e alla cucina. Nello stesso anno, presso l'editore tedesco De Gruyter, è stato fondato l'*International Yearbook of Futurism Studies*, diretto da Günter Berghaus, dell'Università di Bristol (UK). Questo volume miscelaneo raggruppa saggi, ricerche, estratti di conferenze e recensioni volti a cogliere le originali varietà della diffusione, della ricezione e delle ricadute del Futurismo in contesti territoriali differenti da quello nazionale. È importante segnalare che il progetto di Berghaus si fa forte di uno specifico approccio geografico, focalizzando l'attenzione alla collocazione spaziale, oltre che temporale, di ciascuna esperienza futurista.

Il primo tomo della promettente collana è stato dedicato agli snodi del movimento d'avanguardia nelle zone dell' Europa centro-orientale, con precipuo riferimento alle esperienze artistiche in Bulgaria, Polonia, Romania e Slovenia; mentre sono già avviati i lavori per il terzo volume, che prevede un affondo sul Futurismo nella penisola iberica.

Questo secondo contributo indaga le relazioni del movimento marinettiano con i più vivaci ambienti culturali di tutto il mondo; in particolare vengono presi in considerazione gli itinerari futuristi di nove nazioni: Giappone, Stati Uniti, Germania, Messico, Gran Bretagna, Estonia, Venezuela, Francia e Finlandia. Come premesso nell'*Editoriale* di Berghaus, gli Annuari alternano temi di carattere specifico a questioni di carattere più ampio, realizzati non necessariamente secondo una coerenza tematica.

La scelta di fornire un panorama quanto più ampio e variegato possibile segue opportunamente le intenzioni e gli obiettivi del Futurismo, visto come un laboratorio interdisciplinare, un'officina creativa dall'inarrestabile produzione. Nell'*Editoriale*, Berghaus asserisce infatti che i prodotti futuristi «erano estremamente simili a quelle che in chimica si chiamano 'affinità elettive'. Nelle sue provette estetiche ribolliva una spumeggiante mistura di ingredienti – Simbolismo, Cubismo, Espressionismo, Dadaismo, Costruttivismo, Surrealismo. Quando questi entravano in contatto con una data predisposizione personale di un artista, interagivano in maniera imprevedibile e producevano una gamma insolita e altamente originale di opere d'arte».

Il secondo tomo dell'*Annuario* si compone di oltre cinquecento pagine e si presenta suddiviso in cinque sezioni: la prima include annunci o estratti di conferenze, mostre, pubblicazioni; la seconda e la terza esaminano le dinamiche del Futurismo nei singoli paesi dei vari continenti; la quarta sezione è quella bibliografica, e mappa tutti i recenti studi sul Futurismo (2009-2011); l'ultima sezione comprende invece le note informative sugli autori dei singoli contributi, un indice dei nomi, uno per soggetto e uno geografico.

Tra gli interventi più interessanti della prima sezione si segnalano quello del curatore, dedicato ad un' «atipical Futurist», Růžena Zátková, artista ceca che ha vissuto in Italia e che ha sposato il cognato di Marinetti, Arturo Cappa; e quello di Teresa Prudente, teso a chiarire gli ultimi obiettivi del Progetto MPJ (Modernist Journals Project), lanciato nel 1995 dalla Brown University, che prevede versioni digitalizzate e facilmente consultabili di importanti riviste come «Poesia», la rivista internazionale fondata da Marinetti a Milano nel 1905, «The New Age», «Dana», «Blast». Compresa nella seconda sezione è invece l'indagine di Pierantonio Zanotti *What is Mirahia? Academic Discourses on Japanese Futurism*, incentrata sulla ricezione del movimento marinettiano in Giappone, nel periodo compreso tra il 1909 e il 1944.

Il progetto di Berghaus, come specificato nell'*Editoriale*, si propone di ripercorrere le varie diramazioni del Futurismo all'estero, mettendo in rilievo, per ciascuna esperienza, quali caratteri autonomi si sono sviluppati rispetto alle formulazioni di Marinetti. «L'avventura futurista» delineata da Ruben Gallo, si spinge sino in Messico, scandagliando sulla natura e sulle finalità del movimento stridentista, fondato nel 1921 da Manuel Aple Arce. Nel saggio, incluso nella terza sezione del volume, lo studioso pone la questione su quanto il movimento messicano sia stato portavoce di messaggi nuovi e originali, o, al contrario, si sia risolto in una semplice ripresa delle precedenti avanguardie, quella futurista tra tutte. Anche il Venezuela, come chiarisce lo studio di Giovanna Montenegro, ha conosciuto una breve e superficiale parentesi futurista, il cui propagandista principale, lo scrittore e giornalista Artur Usler Pietri, ha operato negli anni della dittatura di Juan Vincente Gomez.

Andrea Benedetti è autore del saggio *The war diaries of Filippo Tommaso Marinetti and Ernst Jünger*, che propone un confronto filologico e tematico dei diari di guerra del fondatore del Futurismo e del filosofo e scrittore tedesco. In particolare, sono messe a confronto le affinità e le differenze stilistiche-formali e ideologiche-politiche delle due opere.

Il volume non trascura neppure le innovazioni apportate dal movimento futurista in campo musicale. L'ultimo saggio, infatti, a firma di Stefania Serafin, è dedicato alla descrizione degli «intonarumori» del compositore e pittore futurista Luigi Russolo, presentati per la prima volta a Modena, al Teatro degli Storchi, nel 1913. Il contributo della studiosa evidenzia la rilevanza dell'intuizione di Russolo nel campo della musica, che non deve essere composta necessariamente da suoni armonici, ma anche da rumori della quotidianità mescolati assieme casualmente e disordinatamente, come in un'improvvisazione.

Priscilla Luzzi

AA.VV.

Ippolito Nievo et le 'Risorgimento' émancipateur

P.R.I.S.M.I. (Pour une Recherche Interdisciplinaire sur le Monde Italien)

Université de Lorraine

Paris

Éditions chemins de Tr@verse

2013

ISBN: 978-2-313-00487-6

Elsa Chaarani Lesourd, *Introduction*; Giovanni Maffei, *Le 'Confessioni' nella questione della lingua*; Aurélie Gendrat-Claudel, «Mandaci i tuoi figli: per essere buoni Italiani converrà si facciano un pochetto Greci». *Filellenismo e discorso filellenico nelle 'Confessioni d'un Italiano'*; Marinella Colummi Camerino, *Turchi e greci nelle 'Confessioni d'un Italiano'*; Michele Carini, «Ah, si rade anche la barba?»: *aspetti dell'umorismo delle 'Confessioni'*; Valeria Giannetti, *Il mito letterario del Risorgimento nelle 'Confessioni d'un Italiano'*; Giulio Ferroni, *Da Jacopo Ortis a Carlo Altoviti*; Bruno Falchetto, *Il «libricciuolo» e l'«operone colossale»*. *Leggere e scrivere nella narrativa nieviana*; Matilde Dillon Wanke, *Gli 'Amori garibaldini' di Nievo*; Patrizia Zambon, *Nievo, le lettrici, le scrittrici*; Flavia Crisanti, *dai 'Beffeggiatori' a 'Consuelo': letture romanzesche per scrivere di teatro*; Pérette-Cécile Buffaria, *De la lecture à la traduction en passant par le détournements et les remaniements: lorsqu'Ippolito Nievo, traducteur, fait siens les textes d'autrui*; Simone Casini, *Nievo e 'Il Nipote del Vesta-Verde'*; Maurizio Bertolotti, *Nievo e Acerbi. Prima nota sugli scritti garibaldini di Ippolito Nievo*; Jean-Yves Frétygné, *La culture politique d'Ippolito Nievo: l'aigle et l'escargot*; Elsa Chaarani Lesourd, *Nievo et la discrimination: de l'acceptation de l'altérité à la tentation colonialiste*; Matteo Sanfilippo, *L'émigration dans 'Les Confessions d'un Italien' d'Ippolito Nievo*; Claudio Gigante, *Appunti su vite (e opere) non parallele: Nievo, Balbo e d'Azeglio*; Giuseppe Monsagrati, *Nievo e la letteratura garibaldina*; Hubert Heyriès, *L'Italie selon Garibaldi*; Laura Fournier Finocchiaro, *Mazzini inspireur des lettres italiennes*; Anne Demarieux, *L'influence de Mazzini sur Caterina Percoto. Devoirs envers l'humanité, la patrie, la famille*; Georges Saro, *Mazzini et la 'Giovine Italia': république et 'Risorgimento'*; Colette Gros, «Sarai nobile e sarai virtuoso»: *l'œuvre sociale des Tapparelli d'Azeglio*; Anne-Claire Ignace, *Le volontaires français dans l'Italie du 'Quarantotto' (1848-1849)*; Angelo Morabito, *Garibaldi, Manin, Cavour héros italiens des républicains français (1859-1861)*; Daniele Fiorentino, *Alfieri della libertà: unità della nazione e repubblicanesimo tra Italia e Stati Uniti*; Rachel Monteil, «L'Italie arlequine». *Aldo Palazzeschi (Florence 1885-Rome 1974)*; Sarah Pepey, *La représentation cinématographique des femmes dans une Rome en ébullition*.

Pochi giorni prima della proclamazione ufficiale dell'Unità d'Italia, avvenuta il 17 marzo 1861, l'Ercole, un piroscafo partito dalla Sicilia e diretto a Napoli, affondò nelle acque del Tirreno, portando con sé molte vite, tra cui quella di un giovane non ancora trentenne, Ippolito Nievo. Un secolo e mezzo dopo, Elsa Chaarani Lesourd, docente di lingua e letteratura italiana all'Université de Lorraine, che aveva da alcuni anni l'idea di riunire, in Francia, i maggiori studiosi di Nievo in un convegno dedicato unicamente allo scrittore garibaldino, ha voluto con Daniele Fiorentino, specialista di storia delle relazioni tra Italia e Stati Uniti presso l'Università di Roma Tre, il quale l'ha messa in contatto con diversi storici italiani specialisti del diciannovesimo secolo, allargare l'argomento del convegno al *Risorgimento émancipateur*. Così è nato il convegno *Ippolito Nievo et le 'Risorgimento' émancipateur* (23-25 giugno 2011), con l'importanza e la fecondità che ha avuto il doppio dialogo da una parte tra italiani e francesi e dall'altra tra italianisti studiosi di Nievo e storici specialisti del Risorgimento. Dall'incontro, a cui hanno partecipato storici di valore

oltre alla maggior parte degli studiosi di Nievo in Italia e in Francia, ha tratto origine il volume di atti che qui si presenta.

Attraverso questo convegno nieviano, il primo organizzato oltralpe, che ha permesso di mettere in relazione l'impegno letterario, politico e militare dell'uomo con il suo tempo, è stato possibile comprendere l'eccezionalità e la complessità di uno scrittore del quale si confermano la rilevanza e il valore anche europei.

Nella prima parte, *Nievo, un écrivain de son siècle*, si esaminano nello specifico le *Confessioni d'un Italiano*: nell'*ouverture* Giovanni Maffei riflette sulla lingua di Nievo, dalla quale si può «intuire e godere dal vero la “ricchezza e varietà” dell'Italia linguistica reale negli anni che precedettero l'Unità». Seguono due interventi concernenti la guerra d'indipendenza greca, che dimostrano come Nievo affronti «non tanto l'evento storico di per sé, quanto la sua interpretazione posteriore e la sua possibile trasformazione, alla vigilia dell'Unità italiana, in “luogo della memoria”» (Aurélie Gendrat-Claudiel), e come fosse utile per lui «raccontare l'epopea della Grecia accentuandone il carattere speculare ed esemplare rispetto all'Italia» (Marinella Colummi Camerino). Per Michele Carini, poi, le *Confessioni* suggeriscono un'ipotesi di lettura «del fenomeno umoristico nieviano nei termini di un evento tematico: l'umorismo appare come un tentativo di interpretazione» del periodo pre-unitario. La grandezza di Nievo si deduce dalla sua capacità di tessere in una ricca trama elementi ideologici diversi relativi al periodo risorgimentale: come spiega Valeria Giannetti, «complesso, in realtà, è il senso che Nievo dà al termine “risorgimento” e a quello di “rinnovamento”, utilizzati alternativamente nel romanzo in accezione sinonimica». Per concludere la prima sezione da un punto di vista più letterario, Giulio Ferroni confronta il romanzo di Nievo con quello del poeta di Zante facendo notare che «quello tra le *Confessioni* e l'*Ortis* non può non essere un rapporto di tipo storico» e ricordando anche l'episodio suggestivo in cui «il “finto” Carlino incontra il “vero” Ugo Foscolo».

Nella seconda sezione vengono alla luce altri momenti della produzione nieviana, a lungo e a torto considerati di minor interesse: Bruno Falcetto osserva che nella narrativa nieviana (*Le confessioni* ma anche *Angelo di bontà* e *Il Conte Pecoraio*) esiste un'«attenzione specifica alla lettura dei testi letterari, ma [...] ha altrettanto rilievo la lettura (e la scrittura) di testi non letterari». Passando poi alla scrittura in versi, anche *Gli amori garibaldini* sono «trascurati nel panorama della nostra poesia di secondo Ottocento» ed è urgente, nell'ottica di Matilde Dillon Wanke, invertire questa tendenza puntando a «rileggere *Gli amori garibaldini* come il testamento poetico di una “stagione eroico-amorosa”, come scrisse Marcella Gorra, fatalmente ultima». La storia del Risorgimento ci insegna inoltre l'importanza del ruolo femminile nelle dinamiche culturali e politiche del diciannovesimo secolo, come, menzionando gli scritti giornalistici indirizzati alle donne, Patrizia Zambon non manca di ricordare: «Ippolito [...] si finge “Quirina N.”: non pseudonimo, questo, [...] ma vera e propria assunzione di una funzione, e, nel suo schermo, di uno stile e di un senso». Con Flavia Crisanti vediamo che, anche sul fronte teatrale, Nievo non ha riscontrato un particolare successo «non solo perché non ricevette mai il battesimo della scena (eccezion fatta per *Gli ultimi anni di Galileo Galilei*), ma anche perché, almeno all'apparenza, difficilmente ascrivibile alla letteratura impegnata». Il polimorfismo dell'autore delle *Confessioni* si manifesta inoltre nelle sue traduzioni, se, come Pérette-Cécile Buffaria afferma, Nievo «n'est pas d'abord un traducteur, mais plutôt un artisan qui se forge une langue et des outils». A completare il quadro della produzione letteraria di Nievo, non sempre nel tempo adeguatamente investigata, Simone Casini confronta l'opera dello scrittore mantovano e quella di Cesare Correnti e, a proposito del *Conte Pecoraio*, conclude che «è la stessa ispirazione rusticale del romanzo nieviano che trova numerose e non casuali corrispondenze con *Il Nipote del Vesta Verde*», ossia col popolare almanacco da Correnti diretto. La terza e ultima sezione della «Première Partie» si apre con l'analisi della corrispondenza tra Nievo e Giovanni Acerbi a partire dall'ottobre 1860: Maurizio Bertolotti dimostra che «fino al 1860 le vite di Acerbi e Nievo corrono parallele», ma che «il tratto che distingue l'esperienza di Acerbi da quella di Nievo è [...] l'organica appartenenza [del primo] al partito mazziniano». Da qui si

sviluppa una serie di interventi che, tra storia e letteratura, indagano il pensiero politico dell'autore mantovano.

Jean-Yves Frégné si sofferma sull'evoluzione del pensiero politico di Nievo evocando sue immagini di animali: «l'aigle (la conception mazzinienne du politique)» e «l'escargot (l'approche cavourienne de la politique)»; e prosegue la sua analisi usando la distinzione tra «*Risorgimento* dynastique» e «*Risorgimento* populaire», per concludere che «Nievo laisse [...] une pensée politique qui contient en germe plusieurs des grands problèmes éthico-politiques que devront affronter la classe dirigeante et les élites de la monarchie libérale». Invece Elsa Chaarani Lesourd si interessa al tema della discriminazione ben presente nell'opera nieviana; ne risulta che Nievo difese costantemente una gran varietà di gruppi sociali discriminati: «Cette variété prouve clairement que Nievo identifie le mécanisme de rejet qui conduit à la discrimination, quel que soit le groupe social qui fait l'objet d'un mépris». Guardando alle *Confessioni* ancora da un'altra angolatura, Matteo Sanfilippo sviluppa il tema delle migrazioni, a cui Nievo prestò attenzione per un «mélange de connaissances personnelles [...], de réflexions sur une situation qu'il a quand même connu par personne interposée [...] et de renseignements tirés de la presse, des récits de voyage et des romans des années 1840 et 1850». Secondo lo studioso, lo scrittore credeva che fosse più importante combattere per la libertà dei popoli che per quella degli individui o dei gruppi sociali. Analizzando i suoi rapporti con illustri rappresentanti della politica, Claudio Gigante afferma con decisione che «Nievo prendeva le distanze dai movimenti mazziniani [...] ma non dall'ideale unitario. Proprio per questo non è possibile assimilare il profilo del Nievo del 1858-59 a quello di Balbo "attendentista"»; mentre, raffrontando Nievo e d'Azeglio, Gigante conclude che «l'educazione morale e civile» costituì un «terreno d'incontro ideale tra due uomini che marciarono, divisi, verso la stessa meta». In ultimo, non certo per l'importanza del contenuto, Giuseppe Monsagrati interpreta la letteratura garibaldina di Nievo (e non solo di lui) come espressione del desiderio di «collocare i fatti e chi ne è stato protagonista in una dimensione che non sia più quella della mera cronaca. La verità appare se non più vera certamente più suggestiva quando si tinge dei colori dell'avventura e del mito: in particolare del mito di Garibaldi».

La seconda parte del volume, *Un 'Risorgimento' émancipateur*, allarga il campo di osservazione ad alcuni personaggi o protagonisti della storia e della letteratura che in vario modo e misura furono in relazione con Nievo. In primo luogo Giuseppe Garibaldi, nella cui visione l'Italia è «une terre à unifier, une patrie à construire, un phare de l'humanité» (Hubert Heyriès), e in secondo luogo Giuseppe Mazzini, del quale Laura Fournier Finocchiaro mette in evidenza l'idea di letteratura («elle doit modifier la société, tandis que le rôle du grand écrivain est celui d'un réformateur social déguisé»). Soffermendosi ancora su Mazzini, Anne Demorieux considera, dal canto suo, l'influenza che le idee del patriota genovese ebbero su Caterina Percoto. Secondo la Demorieux la scrittrice «partage surtout avec Giuseppe Mazzini l'idée que l'Italie doit être avant tout affranchie de la domination autrichienne et unifiée». L'ultimo intervento su Mazzini, quello di Georges Saro, distingue il programma della Giovine Italia da quello della Carboneria, alla quale l'autore dei *Doveri dell'uomo* aveva in precedenza aderito, evidenziando la sua «rupture totale avec la Carboneria» poiché «la priorité n'est plus la République, mais la formation de la Nation». Colette Gros conclude questa sezione con l'opera sociale dei Tapparelli d'Azeglio, mettendo in luce l'eccezionalità della «vie quotidienne des d'Azeglio [...] par la place qu'elle réserve à tous ceux qui ont besoin d'être secourus».

L'ultima sezione del libro è dedicata principalmente alla percezione che altrove in Europa e nel mondo si è avuta del Risorgimento italiano. Si pensi al contributo dei volontari francesi per sostenere gli italiani nella loro guerra d'indipendenza contro l'Austria e al successivo intervento francese anche nell'ambito della Repubblica romana, che ha dato ai fatti una «dimension de guerre franco-française, que l'on a longtemps ignorée» (così Anne-Claire Ignace). Nell'immaginario dei repubblicani francesi, Garibaldi, Manin e Cavour, malgrado i differenti ideali che guidano le loro azioni, sono gli eroi italiani; secondo Angelo Morabito, l'interesse è per la causa italiana in generale: «puisque la cause républicaine et la cause nationale sont liées, les républicains de 1859

doivent soutenir la cause italienne, quelle que soit sa forme institutionnelle, pour ne pas réitérer les erreurs passées». Il contributo di Daniele Fiorentino mette infine a confronto le sorti politiche dell'Italia e quelle degli Stati Uniti: dal 1861 al 1876, mentre consolidavano le loro relazioni diplomatiche, «Italia e Usa imboccarono la strada di quei compromessi politici che consentirono infine alle forze moderate di entrambi di affermare la propria supremazia scalzando i movimenti più radicali del fronte democratico».

L'ultima sezione del volume ci porta a interpretazioni più recenti del periodo unitario, attraverso il «poète-saltimbanque» evocato da Rachel Monteil («Né après la proclamation du Royaume d'Italie, Aldo Palazzeschi est le témoin d'une époque tourmentée») e attraverso la rappresentazione cinematografica delle donne nel Risorgimento, con «la place que les réalisateurs italiens leur ont accordée» (Sarah Pepey).

La diversa provenienza geografica e la differente formazione degli studiosi che hanno contribuito a questo volume riflette la versatilità di Nievo, interprete del Risorgimento e figura di spicco della storia e della cultura italiana attraverso la prosa, la poesia, il teatro da una parte e l'attività politica e militare dall'altra. Come viene regolarmente sottolineato nei saggi qui raccolti, Nievo ha sempre rivendicato, per lo scrittore, una funzione civile e pedagogica fondamentale, col fine ultimo del riscatto del popolo italiano attraverso il suo rinnovamento morale. Ma i letterati, se necessario, non esiteranno a scendere in campo, nella lotta aperta contro il nemico soprafattore, come Nievo stesso fece.

Quel che più conta, però, è che dal libro non si ricavi un'immagine monolitica di Nievo scrittore e politico. Al contrario, gli interventi hanno investigato a fondo la complessità e la contraddittorietà sempre vitale di un autore troppo spesso sottovalutato perfino in Italia. Ippolito Nievo merita senza dubbio una collocazione di primo piano nel canone della letteratura italiana ed europea e nella storia del Risorgimento: il convegno di Nancy è andato nella direzione di questo riconoscimento.

Gualberto Alvino

AA.VV.

La Crusca risponde. Dalla carta al web (1995-2005)

A cura di Marco Biffi e Raffaella Setti

Prefazione di Nicoletta Maraschio

Firenze

Le Lettere

2013

ISBN: 978-88-60875785

«Oggi che la richiesta di consulenza è giunta da ogni parte d'Italia e da persone di ogni livello sociale e culturale, l'istituzione di un consultorio linguistico come servizio nazionale ha cessato di essere una scelta ed è divenuta un dovere. [...] L'impresa, per un istituto abituato a lavorare in un ritiro umbratile, è rischiosa e forse temeraria, anche perché manca di una tradizione e quindi di un'esperienza. [...] Ma la reale difficoltà non è di organizzazione, è di sostanza. La Crusca non ha più, come quando sorse, una sua propria, unica e granitica, teoria della lingua; e pensa con tante teste quanti sono gli accademici, i quali, concordando in alcuni principi fondamentali, possono discordare in altri. Sono, ad esempio, concordi nel ritenere che la lingua nazionale, sommo bene sociale, vada curata e difesa, non meno che il patrimonio artistico e il paesaggio naturale; ma in che modi e con che mezzi? Sono anche sensibili al bisogno di certezza, di regole pronte e sicure che c'è negli insegnanti e anche negli amatori della lingua; ma sanno che spesso la certezza si raggiunge dopo non facili *distinguo* e che non è raggiungibile quando la lingua attraversa, in alcune strutture, stati di crisi che cesseranno solo col tempo. [...] Le risposte saranno scritte con chiarezza e semplicità programmatiche, in modo cioè comprensibile anche ai lettori di minima competenza specifica. I lettori più competenti indulgeranno ad una semplicità che vuol tornare a vantaggio del capire»: con questa entusiastica *Giustificazione* l'allora presidente dell'accademia Giovanni Nencioni presentava, nell'ottobre 1990, il primo numero del periodico semestrale «La Crusca per voi. Foglio dell'Accademia della Crusca dedicato alle scuole e agli amatori della lingua», da lui fortemente voluto e magistralmente diretto (con l'ausilio del Gotha della linguistica italiana: da Luca Serianni a Severina Parodi, da Bice Mortara Garavelli a Massimo Fanfani) fino al 2002, data alla quale il grande linguista fiorentino, ormai ottuagenario, passò il testimone al collega Francesco Sabatini. Nel 1995 la Casa editrice Le Lettere pubblicava la raccolta completa, introdotta dallo stesso Nencioni, delle risposte ai quesiti contenute nei primi nove numeri della rivista; dato il successo dell'impresa, l'attuale presidente dell'accademia Nicoletta Maraschio ha incaricato lo stesso editore di darne fuori altre due, relative agli anni 1995-2005 e 2006-2015, comprensive delle risposte *online* (dal settembre 2002 è attiva sul sito web della Crusca una sezione di *Consulenza linguistica* che conta, ad oggi, oltre 7 milioni di visite e 200 milioni di contatti), ma di taglio antologico, scelta di cui si stenta a ravvisare i motivi, specie per quanto concerne «La Crusca per voi», stante l'esiguità quantitativa delle rubriche e l'estremo interesse, anche al lordo di qualche ripetizione tematica, d'ogni singolo pezzo.

I sempre più numerosi ed esigenti *word lovers* avranno di che gioire: le circa duecento risposte toccano — talora di volo, spesso in maniera esaustiva, con veri e propri saggi scientifici — ogni distretto lessicale e grammaticale, tra cui (citiamo a caso) l'onomastica, gli idiotismi televisivi e giornalistici, l'apostrofo in fin di riga, il trattino in luogo del punto fermo, la pronuncia dei nomi greci, la distribuzione delle forme dell'articolo *il* e *lo*, le parole straniere in documenti pubblici, *te* in luogo di *tu*, il plurale di *euro*, la concordanza a senso tra soggetto e verbo, l'accordo del participio passato seguito da un nome plurale, l'italiano burocratico, l'uso della *i* prostetica, l'ordine delle parole in italiano, l'accordo di genere con *qualcosa*, la *d* eufonica, i pronomi allocutivi *voi* e *lei*, il femminile di *ministro*, le ragioni della doppia *q*, il plurale dei nomi in *-io*, il genere dei

forestierismi, la sintassi del periodo ipotetico, *piuttosto che* con valore disgiuntivo, usi particolari della virgola, l'accordo di genere con l'allocutivo di cortesia *lei*, l'origine della locuzione *essere in stato interessante*, la preposizione giuridica *giusta*, *papera* nel significato di 'errore linguistico', etimologia della parola *snoob*, *sebbene* col condizionale in frasi concessive, il verbo *venire* come ausiliare, le funzioni del pronome/aggettivo *quale*, la doppia negazione in italiano, l'origine della parola *ammiraglio*.

Non si può tuttavia non lamentare, oltre all'assenza d'un indice dei nomi e soprattutto degli argomenti, una certa quale approssimazione nella forma e nel merito delle risposte di alcuni giovani ricercatori sotto la direzione Sabatini; solo qualche esempio:

- p. 93: Marco Biffi afferma, senza addurne i motivi, che la frase *I bambini che leggono un libro saranno promossi* avrebbe «un significato diverso» rispetto a *I bambini, che leggono un libro, saranno promossi*: in realtà, se la prima è semanticamente appena accettabile ('saranno promossi esclusivamente i bambini che leggono un libro'), la seconda non ha alcun senso; Biffi allude certo alla differenza, quanto a punteggiatura, tra relative limitative (*Gli uomini che credevano in lui lo seguirono*, 'solo quelli che credevano in lui') e relative esplicative (*Gli uomini, che credevano in lui, lo seguirono*, 'tutti credevano in lui');

p. 113: Raffaella Setti: «tutti certamente abbiamo provato più di una volta la sensazione che la stessa espressione poteva 'logicamente' funzionare, ad esempio, come complemento sia di modo che di strumento (es. "con la sua tenacia riuscirà a superare le difficoltà", con tenacia o per mezzo, grazie alla sua tenacia?), sia di tempo che di causa (es. "allo squillo del telefono, corse a rispondere", appena squillò il telefono, quindi tempo, o poiché squillò il telefono, quindi causa?)»: nessun dubbio, nessuna ambiguità: nel primo caso, strumento, non modo ('riuscirà a superare le difficoltà in modo tenace' sarebbe interpretazione irrazionale da ogni rispetto); nel secondo, tempo: 'corse a rispondere quando squillò il telefono' (*Gli scolari usciranno al suono della campana* potrebbe mai avere un valore causale?);

p. 153: Mara Marzullo: «*Biscotto* si usa nella locuzione, quasi specificatamente del linguaggio sportivo, *fare un biscotto*» e «dovrebbe ricorrere solo in particolari registri, soprattutto nello scritto»: trattasi, invero, di un termine popolare romanesco che data almeno dagli anni Cinquanta, e tuttora vivissimo, benché insidiato dal concorrente *sòla*, col significato di 'truffa, imbroglio, raggio';

p. 211: Mara Marzullo: «L'imperativo richiederebbe *da*' ('dai'), ma questa forma e gli analoghi imperativi *fa*' ('fai'), *sta*' ('stai') e *va*' ('vai') non sono universalmente accolti sia [*recte*: né] dall'uso reale sia [*recte*: né] dai grammatici, pertanto si può scrivere semplicemente *da*, *fa*, *sta*, *va*»: gli imperativi monosillabici apostrofati sono cinque, non quattro (*da*', *fa*', *sta*', *va*', *di*') e sono le forme «prevalenti nell'uso attuale» (Luca Serianni, *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*, Torino, UTET, 1989, p. 68);

p. 214: «continua tutt'ora a subire»: Vera Gheno, collaboratrice della massima istituzione linguistica italiana, dovrebbe sapere (e i suoi committenti farebbero bene ad avvisarla) che la grafia separata *tutt'ora*, normale nell'italiano antico e fino al XIX secolo, è «oggi poco diffusa e legata soprattutto a usi scarsamente sorvegliati» (Voc. Treccani, s.v.);

p. 227: ancora la Marzullo: «Il punto è impiegato anche alla fine delle abbreviazioni [...], ricordando che in una frase che si concluda con una parola abbreviata non si ripete il punto»: quale sarà mai il soggetto del gerundio? Forse il *punto*? È il *punto* a ricordare?

p. 251: Raffaella Setti: «I prefissi *de-* e *dis-* possono esprimere, oltre al valore privativo (Serianni nella sua *Grammatica italiana* lo definisce *sottrattivo*)»: Serianni nel 1989? Giacomo Devoto nel suo *Avviamento all'etimologia italiana* lo definiva così già mezzo secolo fa.

Andrea Gialloredo

AA.VV.

La sabbia e il marmo. La Toscana di Mario Tobino

A cura di Giulio Ferroni

Roma

Donzelli

2012

ISBN: 978-88-6036-831-7

Giulio Ferroni, *Per una storia culturale dell'Alta Toscana tra Otto e Novecento*; Giulio Ferroni, *Tra Versilia e Garfagnana: Carducci, Pascoli, D'Annunzio*; Antonio Saccone, «Qui la meta è partire»: *Ungaretti e Lucca*; Andrea Cortellessa, *Dalla sabbia al marmo. Enrico Pea e i colori dell'io*; Paolo Buchignani, *Scrittori e intellettuali fascisti*; Virginia Pietrini, *Il primo Tobino e le riviste locali e nazionali*; Giulia Fanfani, *Il Libro nel Deserto: la Libia di Tobino*; Paola Italia, «Diari e cronache». *Tobino e Maccari*; Paolo Emilio Antognoli Viti, *Lettera da Ponte Milvio. I due Mario: Tobino e Marcucci*; Marcello Ciccuto, *Scritture pittoriche di Mario Tobino*; Filippo La Porta, *Mario Pannunzio (e Nicola Chiaromonte) contro i mascheramenti: per un'idea di impegno intellettuale*; Alfonso Berardinelli, *Garboli: sia critico che scrittore*; Monica Marchi, *Il Premio Viareggio nei Diari di Mario Tobino*; Primo De Vecchis, *Tobino medico di manicomio attraverso il Diario*.

Il volume *La sabbia e il marmo. La Toscana di Mario Tobino*, edito da Donzelli a cura di Giulio Ferroni, raccoglie gli atti del convegno celebrativo del centenario dell'autore delle *Libere donne di Magliano* (Lucca, 26-27 novembre 2010). La ricchezza e l'eterogeneità dei contributi, raggruppabili in panoramiche a campo largo alternate a ritratti delle maggiori personalità del territorio e a più mirate indagini sull'officina di Tobino, rispondono ai propositi del progetto su *Cultura, letteratura, arte tra Versilia, Lucca e Garfagnana*, del quale il presente libro costituisce l'avvio offrendo una prima ricognizione del retaggio culturale dell'Alta Toscana tra la costa tirrenica e le Alpi Apuane. Frammentata e divisa tra amministrazioni diverse in età preunitaria, la composita regione che abbraccia il mare della Versilia e della Lunigiana e le cave di marmo del carrarese ha conosciuto la consacrazione a presidio d'arte e cultura dopo la «morte per acqua» di Shelley, il cui corpo fu rinvenuto sul litorale versiliese nel 1822. Da allora il mito di questi luoghi ha trovato due linee privilegiate di diramazione: da un lato la costa è divenuta meta di pellegrinaggi e soggiorno di illustri intellettuali, quasi una zona franca segnata dall'internazionalità e votata ad accogliere scrittori e artisti quali Pascoli, d'Annunzio, Rilke, John Ruskin, Malaparte, la famiglia Mann al completo, Aldous Huxley e poi Montale, Delfini, infine Carlo Emilio Gadda, sulla cui scoperta delle spiagge di Forte dei Marmi Ferroni chiude con una nota divertita il suo mosso saggio-baedeker introduttivo. L'altro filone, i cui protagonisti animano le pagine della gran parte degli studi qui adunati, vive degli estri, della virulenza espressionista, dei cromatismi che sono dote riconosciuta degli artisti nativi o insediatisi stabilmente in questa terra: pur nella diversità delle poetiche e delle vicende personali, una comune propensione alla parola schietta e vibrante, alla torsione del linguaggio in funzione espressiva e alla verità nella resa dei caratteri e dei ritratti umani connota le scritture e le opere di Tobino, Pea, Viani, Ungaretti, Marcucci, Petroni, Benedetti, Cancogni – gli ultimi tre purtroppo assenti in questa rassegna – e di contemporanei come Maggiani e Pardini che tengono in piedi con fierezza la nobiltà di una tradizione così rilevante nella geostoria della letteratura italiana del Novecento.

Ferroni s'incarica anche di chiarire i complessi rapporti di vicinato intrattenuti, fra ambigui atti d'omaggio e repentine ripulse, da d'Annunzio e Pascoli, entrambi protesi a raccogliere l'investitura del bardo Carducci: Castelveccchio, la Versilia alcyonia, la Pania che separa con le sue «opposte balze» le ambizioni dei due rivali offrono lo scenario e gli spunti d'ispirazione alle opere inaugurali

della lirica moderna in Italia. Il Serchio e la Lucchesia rappresentano l'origine e l'approdo delle dinamiche di riacquisizione dell'identità italiana da parte di Ungaretti; nell'indagine di Antonio Saccone i testi classici (*Italia, I Fiumi, Lucca*) di questa riappropriazione del «meraviglioso paese del sentito dire» sono accostati alla luce dei richiami ai racconti della madre del poeta, Maria Lunardini, inserita tra i modelli decisivi per la sua formazione, e nella prospettiva dell'inquietà assimilazione alla realtà degli antenati: «le embrionali mappe di genitura, delineate nel progetto ungarettiano, esprimono paradigmi non solo di figure ma anche di luoghi emblematici, in nome di una simmetria e di una complementarietà tra ascendenza (e discendenza) biologica e culturale» (p. 31). Il saggio di Andrea Cortellessa, che mantiene in parte la natura originaria di intervento al convegno, ricostruisce gli apporti dell'influenza del giovane Ungaretti sull'autodidatta Enrico Pea durante gli anni egiziani, volge poi all'esame dei motivi della scarsa fortuna riservata all'autore di *Moscardino* facendo leva sui ripetuti attestati di stima vergati in sede di recensione da Eugenio Montale.

Paolo Buchignani allarga l'ambito geografico di pertinenza includendo la Val d'Elsa, culla degli animosi fascisti rivoluzionari educati da Maccari e Malaparte ai valori di Strapaese. Quello firmato dallo studioso che più si è impegnato nel tentativo di comprendere i percorsi di intellettuali anomali come Berto Ricci e Marcello Gallian costituisce un denso capitolo di storiografia sull'evoluzione dei rapporti tra intellettuali e fascismo, dal primo tempo ante marcia su Roma al terzo tempo caratterizzato dall'equivoco dell'universalismo imperiale letto come vettore di rivoluzione sociale dai fascisti di sinistra e dai nostalgici dello squadristico. Filippo La Porta coglie il pretesto dei natali lucchesi di Mario Pannunzio per offrirci una provocatoria rilettura della sordità esibita dagli ambienti politici italiani alle battaglie terzaforziste di intellettuali come il fondatore de «Il Mondo» e come Nicola Chiaromonte. Berardinelli si cimenta in un ritratto di Cesare Garboli critico-scrittore tratteggiato sulla scorta del modello di Roberto Longhi. Lasciata cadere la funzione pubblico-pedagogica dell'atto critico, l'autore di *Pianura proibita* è «un oltranzista» che pospone la lettura dell'opera alla narrazione di un profilo biografico, all'evocazione della sostanza umana dell'artista, coniando un anti-metodo che gli consenta di «scendere nel centro oscuro da dove nascono i libri» (p. 154).

Il folto gruppo di scritti dedicati a Mario Tobino restituisce nelle sue sfaccettature un quadro degli interessi, delle idiosincrasie, degli usi della scrittura ad alto tasso lirico e dell'annotazione privata riscontrabili tanto nei romanzi quanto nel *Diario*, fatto segno di un'attenzione particolare. Virginia Pietrini ci informa sulle prime collaborazioni dell'autore alla rivista veneziana «Il Ventuno», a «L'Italiano» di Longanesi, a «L'Italia Letteraria» e a «Il Selvaggio». Giulia Fanfani raffronta il *Libro della Libia*, canovaccio fitto di giudizi sulla condotta bellica e di descrizioni di uomini e paesaggi, con un romanzo che rompe il sistema dei generi come *Il deserto della Libia*. Paola Italia segue il filo del rapporto epistolare con Maccari, che si configura come guida attenta e desiderosa di indirizzare i primi passi dell'esordiente verso le cronache e le cose viste, secondo i canoni della letteratura provinciale dei «selvaggi», rintuzzando la vis deformante e il prepotente afflato lirico caratteristici della vena più autentica del narratore viareggino. Antognoli Viti approfondisce il sodalizio di Tobino con il pittore Mario Marcucci e la parallela frequentazione del collega Luca Ghiselli, relazioni che motivano le ragioni dell'antipatia manifestata da un autore spontaneo e naturale come Tobino verso gli ermetici, fautori dell'«altro Mario». L'altalenante atteggiamento nei riguardi di Marcucci è spia in Tobino di tensioni che investono la percezione che egli aveva del proprio ruolo di testimone sano dei valori della tradizione («l'immedesimazione è al centro del lavoro di Tobino psichiatra e scrittore. Osserva gli altri attraverso se stesso e viceversa», p. 123). Attraverso un'ampia campionatura delle descrizioni e dei rimandi figurativi rinvenibili nei romanzi e nelle raccolte poetiche, Marcello Ciccuto si sofferma sulla vena elegiaca della memoria che, secondo la visione di Tobino, attiva una misura di bellezza di ordine geometrico, fedele ai «pensieri che si dispongono in paesaggio». Monica Marchi indaga sui burrascosi rapporti fra Tobino e i responsabili del Premio Viareggio, che gli verrà attribuito tardivamente per un libro minore come *La bella degli specchi*. Questa delusione nata dal veder frustrate le sue legittime aspirazioni ha dato

la stura nel *Diario* a giudizi, in molti casi acrimoniosi e infondati, sui contemporanei più acclamati dalla critica. Sempre attraverso l'esame del *Diario*, Primo De Vecchis ci riporta all'immagine dello psichiatra le cui prese di posizione, anche polemiche, e le cui attitudini empatiche nei confronti dei malati documentano la raggiunta «osmosi tra medico e letterato».

Novella Primo**AA.VV.**

Lalla Romano scrittrice a Milano. Atti del Convegno 1 e 8 giugno 2007 – Università degli studi di Milano

A cura di Giuliana Nuvoli

Milano

Firenze

Franco Cesati

2012

ISBN: 978-88-7667-432-7

L'influsso dei luoghi natali, tra le montagne del cuneese, tante volte evocati nei suoi scritti insieme alla Torino degli anni universitari, tende talvolta a far dimenticare come Lalla Romano abbia vissuto gran parte della sua vita a Milano, precisamente dal 1947, quando vi si recò col figlio Piero per raggiungere stabilmente il marito Innocenzo Monti, funzionario di banca, sino al 2001, anno della sua morte. Nel capoluogo lombardo la scrittrice-pittrice ha potuto intessere una rete di relazioni umane, culturali, editoriali, senza le quali probabilmente avrebbe stentato a raggiungere quella ricchezza di esperienze e quella notorietà che ha presto conquistato, anche grazie all'infittirsi di interventi mediatici tra giornali e televisione nell'ultimo scorcio della sua vita e poi con la consacrazione della sua opera nel «Meridiano» edito da Cesare Segre.

Il volume curato da Giuliana Nuvoli raccoglie gli atti del convegno *Lalla Romano scrittrice a Milano* (Università degli Studi di Milano, 1-8 giugno 2007) e, nella seconda parte, offre uno spaccato della mostra che in quell'occasione fu realizzata dalla stessa Nuvoli in collaborazione con Antonio Ria presso Palazzo Greppi, ripercorrendone le varie sezioni attraverso un ricco corredo iconografico.

Dagli Atti emerge proprio la valenza dello spazio urbano meneghino in cui la Romano si muove dividendosi tra casa, scuola, amici e partecipazione a vari eventi mondano-culturali come le prime al teatro La Scala. Già nel contributo introduttivo di Giuliana Nuvoli vengono ripercorse tappe salienti della vita di Lalla Romano attraverso alcuni luoghi gravidi di preziosi ricordi: il Bar Blu e gli incontri con Montale, Sereni, Solmi, la Galleria Einaudi, la casa di via Brera e il ricordo degli scritti composti all'ombra di una grande magnolia. Gli altri saggi tendono invece a esaminare singole opere dell'autrice, rileggendole da prospettive spesso inedite. E così Cesare Segre, nel suo scritto *Leggere il figlio*, ripercorre le fasi della stesura del romanzo *Le parole tra noi leggere*, spiegando in questi termini la conflittualità con il figlio Piero, che determina anche l'adozione di un nuovo linguaggio letterario: «Ecco allora che lo scontro col figlio nasce anche da un'identica aspirazione alla libertà, soddisfatta però in modi diversi, con criteri diversi. Di nuovo, linguaggi che non comunicano tra di loro; due anticonformismi che sembrano, e sono, in antitesi» (p. 23).

Seguono poi due interventi, ambedue dedicati al genere autobiografico. Il primo di Duccio Demetrio, *La scrittrice e il suo scrivano*, inquadra la scrittura romaniana, e in particolare il postumo *Diario ultimo*, entro un orizzonte più ampio e originalmente si addentra, con dovizia di esempi e riferimenti teorici, intorno al paradosso della preponderante ispirazione autobiografica di una scrittrice che non ha però mai composto un'autobiografia *stricto sensu*. Non bisogna inoltre dimenticare che il *Diario ultimo* nasce da un legame di tipo simbiotico tra la scrittrice, ormai quasi cieca, e Antonio Ria, compagno dei suoi ultimi anni, che ne raccoglie e trascrive materialmente le ultime memorie. Demetrio delinea il suo singolare ruolo di «scrivano», dopo una digressione sul personaggio di Bartleby in una novella di Melville, sullo scrivano di Garcia Marquez nel libro *El amor en los tiempos del cólera* e ancora sull'uomo di Marrakech in Ben Jelloun e sullo scrivano di Tabucchi in *Tristano muore*. A differenza degli esempi sopracitati, lo scrivano di Lalla Romano non è un personaggio letterario, ma un reale trascrittore e «samaritano» che «ne prolunga la facoltà

narrativa. Sa che questo è l'unico modo per donarle istanti di sensibilità e vita, più alti e meno dolenti poiché affidati alle trasfigurazioni liriche; non aggiunge, ma *con-giunge*» (p. 41).

Il secondo saggio è firmato da Bruno Pischedda («*Chi più intimo di noi a noi stessi, eppure chi più oscuro?*» *Lalla Romano e il genere autobiografico*) e indaga sullo statuto autobiografico dei romanzi della Romano secondo il paradigma teorico di riferimento di Philippe Lejeune, autore de *Le pacte autobiographique*, mettendo tra l'altro in evidenza come la scrittrice più che a un resoconto unitario tenda a un certo numero di *tranches*, riunite da critici e lettori, possono comporre a *posteriori* un più ampio mosaico. La scarsa coesione della scrittura romaniana emerge anche in scritti tardi come *Dall'ombra* del 1999 e si muove sempre lungo un doppio versante, saggistico e lirico insieme.

Fondamentale il saggio di Stefano Agosti, *La scrittura della mancanza*, che mostra come gli oggetti della narrativa romaniana (autentici significanti in senso lacaniano) sottendono una mancanza, spesso quali correlativi oggettivi di eventi che di fatto non si producono. La stessa costruzione dell'enunciato avviene infatti «a partire dalla cancellazione (omissione, sospensione) sia dell'oggetto del discorso (azione, sensazione) sia dei suoi presupposti d'ordine logico» (p. 57), secondo la lezione stilistica di Flaubert, autore letto e tradotto dalla Romano.

Massimo Gioseffi si sofferma invece sul versante classico e saggistico dell'autrice, commentando ampiamente il saggio del 1971 *Didone ritrovata*, scritto dalla Romano quale introduzione al quarto libro dell'*Eneide* e integralmente riportato negli Atti in appendice. L'analisi accurata di questo studio critico (che ben coglie come «il Virgilio della Romano è un Virgilio che ha letto Freud», p. 76) diviene anche un'occasione per indagare sull'influsso della classicità in altre opere della scrittrice come il *Diario di Grecia* e *La penombra che abbiamo attraversato*.

Il volume contiene anche gli interventi di due compianti scrittori, Vincenzo Consolo e Raffaele Crovi, venuti a mancare durante le fasi di pubblicazione degli Atti. Di Consolo è riportato l'ultimo intervento sulla Romano, avvenuto nel 2005 in occasione dell'inaugurazione di una mostra fotografica. Nel suo discorso, l'autore del *Sorriso dell'ignoto marinaio*, contestualizza l'opera romaniana in un tempo che non esita a definire bizantino, considerando la testimonianza letteraria sua e di altri scrittori quale un antidoto al «frastuono dei barbari che avanzavano e che avrebbero distrutto la civiltà» (p. 91). Consolo intravede nella scrittura «laica e logica della Romano» (p. 93) un tentativo tenace di superare lo sgomento e di dare ordine al caos, anche attraverso la ritrazione, la sintesi e la reticenza. Lo studio di Crovi, che coincide con la sua ultima uscita in pubblico, si pone *Alle origini della scrittura: la tesi su Cino da Pistoia*. Dopo un ricordo personale della scrittrice, Crovi prende in esame la tesi della Romano discussa a Torino nel 1928. In essa la Romano denuncia, nella critica precedente sull'autore stilnovista oggetto della sua dissertazione, una mancanza di capacità di indagine sul piano espressivo e sottolinea invece la *vis* drammatica, luttuosa e rituale della poesia di Cino. Sul problema dello statuto autobiografico delle opere romaniane ritorna infine Massimo Onofri nel suo *Inventare la giovinezza e la verità: considerazioni su Lalla Romano*. Si tratta di un contributo orientato principalmente al romanzo *Una giovinezza inventata* e alla disamina del tema onirico in vari testi.

Nella sezione *La mostra* vi è una significativa selezione di documenti autografi, inediti o rari, compresi alcuni dattiloscritti o autografi. Numerose sono le copertine dei libri della Romano, le foto e i dipinti che raffigurano la scrittrice e altre persone a lei vicine secondo una scansione che molto spazio concede alla scuola, alla casa, alle amicizie e, infine, alla città lombarda.

Francesca Corrias

AA.VV.

L'editore Giuseppe Mayländer e la casa editrice Apollo. Storia di una impresa editoriale

A cura di Antonio Storelli e Gianfranco Tortorelli

Bologna

Pendragon

2013

ISBN: 978-88-6598-340-9

Emilio Campos, *L'editore Giuseppe Mayländer e le edizioni Apollo: Trieste 1907 – Bologna 1934.*

Antonio Storelli, *Sulle tracce di Giuseppe Mayländer tra Trieste e Bologna.*

Gianfranco Tortorelli, *Editoria e Storia dell'Arte: il contributo di Giuseppe Mayländer e della casa editrice Apollo.*

Concetto Nicosia, *Editoria d'arte.*

Catalogazione delle Edizioni di Giuseppe Mayländer e della casa editrice Apollo.

Appendici

Elena Bizjak Vinci e Stelio Vinci, *Giuseppe Mayländer a Trieste.*

Alessandra Chiappano, *Alla ricerca della professoressa Mayländer. Un laboratorio di storia basato sulle fonti d'archivio.*

La miscellanea curata da Antonio Storelli e Gianfranco Tortorelli ricostruisce, ad un tempo, le tappe del percorso culturale ed editoriale di Giuseppe Mayländer e una piccola parte della storia familiare dei Mayländer relativa alle ripercussioni avute da Gisella, figlia dell'editore e madre del curatore A. Storelli, a seguito delle leggi razziali promulgate da Mussolini nel 1938. In questa sede si sceglie di fare solo rapido accenno alla ricostruzione storico-biografica, alla quale nel volume è dedicato il saggio conclusivo delle *Appendici*, per concedere maggiore rilevanza di spazio ed attenzione all'attività editoriale di Giuseppe Mayländer, «che è considerato, in Italia, l'antesignano degli editori d'arte» (p.7). Essendo una miscellanea di impostazione monografica, le informazioni tendono a ripetersi di articolo in articolo e la ricostruzione dell'impegno editoriale è affidata per lo più ad una voluta reiterazione che non scade però mai nella mera ridondanza. Naturalmente non tutti i contributi raggiungono lo stesso livello di completezza: la sola lettura dei saggi firmati da Tortorelli e Nicosia basterebbero a garantire pregio e interesse all'intero volume. Questo è ulteriormente arricchito da una decina di pagine illustrate, nelle quali sono presentati il ritratto di G. Mayländer, la prima pagina de «Il Palvese» – che ne rappresentò il battesimo editoriale – e varie opere editate dalla casa editrice Apollo. Prima della sezione conclusiva (*Appendici*) viene fornito il catalogo completo delle opere editate da Mayländer. Là dove è necessario, oltre agli estremi editoriali del testo, alle indicazioni sulla misura del volume e l'aspetto della copertina, vengono riportati anche avvertenze, recensioni e testi pubblicitari inerenti alle collane.

Giuseppe Mayländer, ebreo di famiglia ungherese, nasce in Croazia nel 1877. Al principio del XX secolo si trasferisce a Trieste ed ottiene la cittadinanza italiana nel 1925. Stando a quanto è possibile ricostruire della vita dell'editore, egli trascorse tutta la sua esistenza nel Bel Paese, tra Trieste e Bologna; passò a Milano gli ultimi anni di vita e morì nel 1943 (p.89). Il trasferimento da Trieste a Bologna costituisce uno spartiacque nella parabola editoriale di Mayländer e tutti i contributi della miscellanea rispettano questo *limes*, cercando comunque di sottolineare gli elementi di continuità in quanto «Bologna [...] si rivela una buona opportunità per non smarrire quel bagaglio di lavoro e conoscenze acquisito nell'apprendistato triestino e, allo stesso tempo, per inserire la nuova attività in un contesto più largo e dinamico, sia per quanto riguardava il capitolo editoriale sia per la circolazione del libro» (p.37). A Trieste Mayländer arriva nel 1904, ma si inserisce attivamente nella cultura cittadina due anni dopo, quando decide di rilevare la sezione antiquaria della libreria

Quidde, divenendo così «il determinante anello di congiunzione» (p.79) tra la rinomata Libreria Schimpff e la Libreria Antica e Moderna di Umberto Saba. La libreria - situata nella centralissima via San Nicolò, vicino alla sede della Berlitz School, dove Joyce insegnava inglese - diverrà presto luogo di ritrovo per l'*intelligenza* triestina e sarà la roccaforte degli interessi economici e culturali di Mayländer. Da lì muoverà i primi passi nel mondo editoriale come libraio editore, figura ancora ibrida e poco specifica, per poi divenire l'editore della bolognese Casa Editrice Apollo.

L'esordio avverrà il 6 gennaio 1907 con l'uscita de «Il Palvese», esperienza breve, ma foriera di importanti implicazioni nel panorama delle riviste nazionali. Essa è considerata «un dignitoso tentativo pre-vociano, [...] forse fu davvero l'ispiratore della ormai leggendaria rivista culturale italiana» (p.80). La rivista cercava di superare «l'attività letteraria di mediocre livello legata ad un discorso politico patriottico, [...] per avviare lo stesso discorso irredentistico su un binario più intimo e sofferto» (p.24). A tal proposito venne recuperato il modello carducciano interpretato però nella chiave entusiastica dei suoi diretti eredi: Pascoli e D'Annunzio. Il recupero di Carducci conferma quella centralità triestina otto-novecentesca accordata al vate e finalizzata all'acquisizione di un patrimonio tanto ideologico quanto tecnico-poetico. Sebbene neppure un articolo porti la firma dell'editore, questi era l'amministratore e l'animatore più importante della rivista, in quanto centro di una fitta e prestigiosa rete di amicizie, che gli fruttò la collaborazione di letterati quali Slataper e Umberto Saba. «Il Palvese» ebbe vita effimera e durò solo un anno, ma l'attività editoriale di Mayländer a Trieste proseguì fino al '13. Le opere pubblicate sono chiara espressione di «un'affermata, ma piccola libreria che doveva comunque pescare il consenso alle sue scelte in un contesto locale» (p.34); di ben altro tenore saranno quelle della bolognese casa editrice Apollo.

Trasferitosi a Bologna nel 1919, Mayländer ritornerà all'editoria solo nel 1924, sebbene già dal '21 alcune pubblicazioni dell'Apollo testimonino la forte influenza esercitata dai suoi gusti. L'impegno profuso nel campo storico-artistico, volto sia alla promozione del genio italiano, sia alla messa in luce di artisti meno noti o sottovalutati, costituirà la cifra della casa editrice. Essa si avvarrà perlopiù della competenza di studiosi amici di Adolfo Venturi o provenienti dalla scuola romana.

Tra i motivi che spinsero Mayländer a dedicarsi preminentemente alla storia dell'arte vi è il crescente interesse per la disciplina che non si configurava più come una materia per pochi eruditi: nel 1901 era stata istituita la prima cattedra universitaria, mentre nel 1923 la riforma Gentile ne introduceva l'insegnamento nei licei classici. La sensibilità dell'editore di andare incontro alla domanda di mercato si riscontra tanto nel suo impegno in un campo ritenuto in espansione, quanto nell'occasionale capacità di allontanarsi da esso: esempio emblematico furono la ristampa dell'edizione sommarughiana del *Canto novo* di D'Annunzio e l'autobiografia di Henry Ford. La casa editrice deve la sua fama a due collane: «I Grandi Maestri del Colore» (1922/25) e «Storia Monumentale dell'Arte Italiana» (1928/32). Se la prima – nonostante il nobile progetto di dare diffusione alle opere più rappresentative dei nobili pittori italiani e stranieri, gli illustri modelli, collana simile era la tedesca «Klassiker der Kunst» e l'italiana «Collezione» di Alinari, e il celebre successore Dino Fabbri negli anni '60 diede vita ad un progetto che si considera ispirato dalle edizioni Apollo – resta comunque nel solco della divulgazione e si configura più come un'opera da «sfogliare più che da leggere» (p.59), la seconda collana darà avvio alla stagione più impegnativa ed innovativa dell'editoria dell'ungherese. Conosciuta con il generico nome di «Pantheon», la collana nascerà dall'incontro tra Mayländer e Kurt Wolff editore di Pantheon, il quale aveva in progetto «un nuovo genere di libro d'arte, internazionale nel contenuto e [...] esclusivo nella fattura» (p.51). Wolff cederà all'Apollo la produzione in italiano e la commercializzazione in lingua inglese delle stesse opere. La collana consta di 9 volumi, su 25 previsti, la cui stampa fu affidata alla Officina Bodoni di Verona, la stessa dell'edizione nazionale delle opere di D'Annunzio.

Ciascun volume, analogamente a tutte le edizioni prestigiose della casa editrice, prevedeva varie scelte di rilegatura. In libreria venivano inviate *specimina* che permettevano agli acquirenti nel contempo di conoscere ed apprezzare il contenuto del testo e di sceglierne il tipo di copertina.

L'innovativa impresa editoriale di Mayländer non ebbe futuro: minata dalle difficoltà economiche, venne definitivamente stroncata dalle persecuzioni razziali. Il silenzio e la scarsa considerazione per

l'attività dell'editore, che hanno preceduto l'uscita della miscellanea, confermano quanto profetica fosse la frase scritta da Mayländer e affidata al retro copertina del volume: «L'arte dell'editore è uno sport pericoloso senza meriti in vita».

Il volume, seguendo le tappe del percorso editoriale di Giuseppe Mayländer, evidenzia alcuni degli aspetti tipici dell'editoria italiana nei primi decenni del XX secolo, quali l'avvicinarsi sulla scena editoriale di figure ibride, come lo era il Mayländer direttore di una libreria-editrice che resta, nel primo Novecento, una delle forme aziendali più diffuse nel territorio italiano (Enrico Decleva, *Un panorama in evoluzione*, in *Storia dell'editoria contemporanea*, a cura di Gabriele Turi, Giunti, Firenze, 1997, p. 228) e la centralità ancora preponderante riservata all'editore che portava «ad identificare l'impresa editoriale con la figura e la persona di chi si trovava alla sua testa» (Decleva, *Un panorama in evoluzione*, cit., p. 229). L'opera rientra nell'orbita della storia dell'editoria e non manca di dar saggio di quella caratteristica multidisciplinarietà sottolineata da Eugenio Garin (*Editori italiani tra Otto e Novecento*, Laterza, Roma-Bari, 1991, p. VIII), il quale sostiene che nell'editoria «vengono a contatto, spesso si scontrano, intenti culturali, scelte individuali, idee sociali, lavoro artigianale da un lato, ragioni economiche e di mercato dall'altro[...]. L'editore si colloca al centro di una rete che collega le forze di produzione, la cerchia degli autori ed il pubblico» (*Editori italiani tra Otto e Novecento*, Laterza, Roma-Bari, 1991, p. VIII). Tra tutti i contributi, offre un più alto servizio alla storia dell'editoria quello di Tortorelli, che ha il merito di avviare una breve riflessione sulla direzione da dare alla ricerca in campo editoriale fornendo anche qualche suggerimento sugli strumenti da utilizzarsi come «valida bussola per una nuova generazione di studiosi dell'editoria triestina» (p.16).

Gloria Maria Ghioni

AA. VV.

Liala. Una protagonista dell'editoria rosa tra romanzi e stampa periodica

Atti del convegno di Milano, 19 aprile 2011

A cura di Luisa Finocchi e Ada Gigli Marchetti

FrancoAngeli

Milano

2013

ISBN: 978-88-568-4989-9

«Io non ho bisogno che i critici parlino di me: di me parla bene il mio pubblico, è al mio pubblico che io devo rendere conto di ciò che scrivo. Ma vorrei che molti critici, prima di criticare, facessero almeno la fatica di leggere quello che hanno deciso di criticare»: questi auspici di Liala trovano realizzazione nel convegno milanese che, nell'aprile del 2011, riabilita gli studi sulla scrittrice che dal lago di Como ha incantato milioni di lettrici e migliaia di lettori. Il convegno muove dalla più recente apertura agli studi sulla letteratura di consumo, al fine di stabilire le ragioni del duraturo «sortilegio» lialesco. Imprescindibile, il taglio trasversale degli studi, che fin da una prima scorsa all'indice testimoniano l'impiego di strumenti critici molteplici e diversissimi, per mettere in luce gli angoli più reconditi di quello che non è stato solo un fenomeno editoriale.

La prima parte degli atti è segnata dall'alternanza tra studi tematici ed editoriali, che forse avrebbero potuto più utilmente essere rubricati separatamente e posti in successione. Si inizia con la relazione introduttiva di Vittorio Spinazzola sul «tremendismo» di Liala. Il grande critico analizza i *Leitmotive* che si trasmettono da un romanzo all'altro: dalle pulsioni irrefrenabili alle conseguenti illogicità delle protagoniste, fino a una *happy end* rassicurante che culmina nel matrimonio con un valido sostituto paterno, plasmato a misura della ragazza. Se da un lato si registra lo sdoganamento del patriarcato maschilista in sinossi innovative, dall'altro però lo stile falsamente signorile ricorre a «una affettazione mondana d'accatto» (p. 13) che raffredda gli spiriti critici.

Dopo questo primo efficace inquadramento, Ada Gigli Marchetti si dedica al rapporto travagliato di Liala con l'editoria, dal primo *Signorsì* (Mondadori) del 1931 fino al parziale raffreddamento dei rapporti con il grande padre dell'editoria milanese; e passa poi attraverso i contratti non pienamente soddisfacenti con Vitagliano, Sonzogno, Cappelli, Rizzoli.

Si torna allo studio tematico dell'opera con Giovanna Rosa, che, già autrice di un'indagine sulla scrittrice nel 1985, rileva la propensione di Liala a sfruttare la «legge del ritorno» quale strategia narrativa, come nella trilogia su Lalla Acquaviva. Le allusioni fantasmatiche e il ritorno di coppia, trattate con uno stile simil-dannunziano, sembrano a Rosa il *trait d'union* di un successo innegabile. Bruno Pischetta si dedica quindi alla collaborazione tra Liala e Arnoldo Mondadori, che da *Signorsì* ha dato il via al romanzo rosa-aviatorio e a una meno scontata satira del costume. Secondo Pischetta, lapopolarità di Liala è da rapportarsi alla modernizzazione del panorama tra gli anni Venti e Trenta, di cui si dà un rapido ma utile cenno. Infatti, nel progressivo allargamento del pubblico, Liala si incunea con precisione, introducendo e influenzando il genere aviatorio in Mondadori. Da non tralasciare il legame dei romanzi di Liala con l'italiano del regime, attestato nella prima edizione di *Signorsì* da motti, simbologie e scene, che saranno poi espunti nelle riedizioni.

L'attenzione critica si muove quindi verso lo stile, a cominciare dall'analisi linguistica di Silvia Morgana. Attraverso una significativa campionatura di citazioni della scrittrice, Morgana attesta la notevole letterarietà della grammatica e del lessico, quasi impermeabile alle innovazioni novecentesche, come pure la mimesi del parlato. Fa da contraltare una sintassi semplice, volta chiaramente ad accattivarsi un pubblico più variegato. Accanto all'ipertrofia aggettivale e alla

ripetitività inter- e intratestuale di formule, in netto contrasto si trovano dialoghi aforistici e lapidari, che sfiorano la sentenziosità del narratore onnisciente e giudicante.

D'altra parte, sottolinea Arturo Carlo Quintavalle, l'influenza dannunziana è palese. Allo studioso basta analizzare *Signorsì* e *Donna delizia* per trovare, a distanza di oltre dieci anni, costanti nello stile e nei modelli di Liala: una strutturazione a *feuilleton*; personaggi di cartapesta che rispecchiano nel carattere il loro aspetto fisico; un giudizio morale evidente; ambientazioni che ruotano attorno agli interni e alle note paesaggistiche; l'assenza di una trama forte; un'attenzione dal basso al lavoro; la moda; e tra le due guerre la tendenza ad assecondare le mitologie del regime (patria, famiglia e religione).

Sempre a proposito delle ambientazioni, Enzo Laforgia sfrutta *Signorsì* per muovere un più ampio studio sulla penetrazione dell'idea di Africa nella letteratura tra 1926 e 1935, ovvero quando si rinnovò l'interesse per l'esotico e risorge il romanzo coloniale. L'analisi tematica prosegue con l'analisi di Gloria Bianchino sulle *Figure dell'amore*, che hanno costanti ravvisabili fin dalle copertine, offerte in un apparato iconografico a colori. La scelta del disegno al posto della fotografia, in uno stile semplificato e mitizzante, nonché imparentato con il manifesto cinematografico, non è casuale: le donne solitamente sole e più raramente in coppia segnalano la focalizzazione della scrittrice sull'eroina, secondo una «comune regia» che resiste al passaggio da un editore all'altro.

La seconda ideale sezione del volume fuoriesce dai romanzi, per dedicarsi alle altre esperienze para-letterarie e giornalistiche di Liala. Silvia Cassamagnaghi studia la parabola discendente delle «Confidenze», rivista fortemente voluta da Mondadori, che dal 1946 segna un percorso accidentato nella carriera giornalistica di Liala. La scrittrice, infatti, inizialmente è solo comproprietaria e firma di romanzi a puntate, che si scontrano con la diffusione del fotoromanzo di «GrandHôtel»; neanche l'ottenimento della direzione nel 1948 e il conseguente rinnovamento con una rubrica di corrispondenza migliorano le condizioni del giornale. Gli strappi proseguono, con Liala che rientra come una semplice collaboratrice nel 1950, fino al congedo definitivo nel 1954.

In parallelo, la scrittrice non ignora il successo dei fotoromanzi, e vi si dedica, pur con parziale scetticismo. Giuseppe Sergio gliene attribuisce certamente due, *Piccole mani colme d'addio* e *Una fiaba per Rose May* (di cui si forniscono strisce): qui, oltre a delineare utilmente le caratteristiche peculiari del genere, si riconoscono stereotipi e motivi, nonché scelte linguistiche e stilistico-retoriche dei romanzi di Liala. Per le stesse ragioni, invece, è incerta la maternità di *Il pianto di Nadine* e *Senza tramonto*.

L'ultima parte degli atti vira piuttosto arditamente (e con esiti non tutti pari al resto del volume) verso la ricezione dell'opera e delle tematiche. Patrizia Caccia e Sabina Ciminari provano a ricostruire le strategie di Liala per accattivarsi il pubblico femminile. Centrale, in questo processo, la corrispondenza: attraverso un ottimo apparato documentario, prezioso e piacevole, le studiose verificano la funzione di scrittura su «Intimità» come «antidepressivo» per Liala stessa e per le lettrici, nonché la profonda interdipendenza tra lettere e narrativa.

Piuttosto deludente perché frettolosa e poco incentrata su Liala, la rassegna di Carlo Pagetti sulla letteratura rosa (da Austen a Brönte) fino all'esperienza di Betty Neels di *An Unlikely Romance* e alla più recente *chick-lit*. I punti di contatto e di lontananza con Liala sono lasciati impliciti e la ricerca appare piuttosto esterna ai fini del volume. Allo stesso modo, si rimpiange la brevità della chiusura di Cesare De Michelis, che con Marsilio sta riproponendo testi di Liala. Certamente l'editore avrebbe potuto soffermarsi più approfonditamente su quella oscillazione tra innovazione e tradizione, morale e libertà, che ancora oggi alimenta il «sortilegio» di Liala.

Nonostante l'organizzazione e la successione dei saggi non siano particolarmente soddisfacenti, il volume ha l'innegabile merito di sfatare un doppio pregiudizio paludato: ovvero che per la letteratura di consumo e il romanzo rosa non si spendano energie e strumenti ermeneutici di primordine. Se avesse potuto leggere gli atti, la stessa Liala avrebbe addolcito parzialmente la sua opinione severa sulla superficialità della critica.

Simone Giorgino

AA.VV.

Lingua e letteratura del Sud nell'Italia del Novecento. Atti del Convegno internazionale (Università di Göteborg, 13-15 settembre 2011)

A cura di UllaÅkerström

Roma

Aracne

2013

ISBN: 978-88-548-5772-8

UllaÅkerström, *Prefazione*

Corrado Calabrò, *L'attesa del mancante*

Antonio Lucio Giannone, *La linea meridionale nella poesia italiana del Novecento*

Dino Papale, *Belle Epoque, addio*

Immacolata Tempesta, *La lingua delle emozioni. Testimonianze nell'opera di Michele Saponaro*

Enrico Tiozzo, *Tra provincialismo e disinformazione. Il premio Nobel per la letteratura e l'Italia del Sud*

Christine Wikman, *Letteratura napoletana nella didattica*

UllaÅkerström, *Matilde Serao e la virtù delle donne*

La sezione di Italianistica dell'Università di Göteborg ha organizzato nel 2011 un Convegno internazionale di studi su *Lingua e letteratura del Sud nell'Italia del Novecento* i cui Atti sono ora pubblicati da Aracne nel primo numero di una collana che si propone di far interagire culture di aree geografiche molto distanti fra loro, come appunto quella scandinava e quella del Mezzogiorno. Tra i relatori figura Enrico Tiozzo, autorevole esponente della cultura italiana in Svezia, che nel suo intervento si concentra su alcuni retroscena relativi ai lavori delle commissioni incaricate di assegnare il premio Nobel per la letteratura, soffermandosi in particolare sulla considerazione riservata dall'igiuria agli scrittori dell'Italia del Sud. Sono pubbliche motivazioni che hanno portato alla premiazione di scrittori meridionali, ma di respiro europeo, come Grazia Deledda, Luigi Pirandello e Salvatore Quasimodo, meno note, anche perché legate per regolamento al vincolo cinquantennale della segretezza, sono quelle che invece documentano la bocciatura, a volte perfino irrisoria, di candidati come Matilde Serao, Roberto Bracco e Cesare Pascarella, tutti accomunati dall'infausto destino di non essere riusciti a passare indenni le forche caudine della commissione. Per i giurati del più importante premio letterario mondiale, che, come è noto, ambisce a esprimere valori letterari universali e a «dare risalto a valori (anche nazionali o locali) sconosciuti, scomparsi, avversati o soppressi nel tempo per colpa di eventi storici precisi» (p. 68), le candidature di questi scrittori dovettero apparire evidentemente poco convincenti, o perché rappresentative di realtà e istanze ritenute fin troppo localistiche (la Napoli della Serao o di Bracco), o perché scritte in una lingua, come nel caso del romanesco di Pascarella, di difficile comprensione per i giurati svedesi, che infatti si dichiararono impossibilitati a formulare un giudizio oggettivo sul poeta «per l'incapacità di saper valutare appieno il valore dei versi in dialetto» (p. 78). Attraverso l'analisi dei verbali delle commissioni, Tiozzo ripercorre così, indirettamente, la storia della ricezione dei nostri scrittori meridionali in Svezia, stigmatizzando ora la miopia e il provincialismo di alcune candidature poco condivisibili, ora il non sempre ineccepibile meccanismo di assegnazione del premio.

Il contributo di Antonio Lucio Giannone, *Linea meridionale nella poesia italiana del Novecento*, si concentra sul suggestivo tema del Sud come argomento e risorsa di poesia, nel solco di una prospettiva indicata da Gianfranco Contini in un lavoro pionieristico del '43, che di fatto gettava le basi di una linea interpretativa destinata a svilupparsi negli anni Cinquanta grazie anche al

contributo di Quasimodo. Proprio il futuro premio Nobel, infatti, nel suo celebre *Discorso sulla poesia* del '53, auspicava la stesura di «una carta poetica del sud» che permettesse agli scrittori meridionali di infondere, attraverso la proposta di temi e soluzioni formali originali, nuova linfa vitale nel dibattito letterario del Paese. Due anni più tardi, sarebbe stato il principale poeta pugliese del Novecento, Vittorio Bodini, in un intervento apparso su «La Fiera Letteraria», a caldeggiare il riscatto letterario di «un territorio ancora vergine nella geografia lirica italiana: il Mezzogiorno, anzi, il Sud». La documentata analisi di Giannone, procede poi—dopo aver acutamente rilevato la frattura occorsa nel quinquennio 1938-43 che affrancò definitivamente i maggiori poeti del Sud da una temperie ermetica di matrice fiorentina, grazie alle pressoché concomitanti pubblicazioni di opere che segnarono una decisiva svolta stilistica da cui scaturirà, appunto, la cosiddetta linea meridionale—, con la rilevazione, all'interno di questo gruppo, di due correnti distinte ma non per questo contrapposte: un primo nucleo, costituito dai poeti emigrati nelle grandi città del Centro e del Nord Italia (Quasimodo, Alfonso Gatto, Leonardo Sinisgalli e Raffaele Carrieri) che riflettono nei loro versi il tradizionale tema del Sud come luogo della memoria; e una pattuglia di poeti un po' più giovani (Vittorio Bodini, Vittore Fiore, Rocco Scotellaro) che invece nel Sud continuarono a vivere, e che perciò si potrebbero definire autori autoctoni, le cui opere sono caratterizzate da un più spiccato *ethos* civile e da una maggiore attenzione verso la realtà sociale del loro territorio. Giannone individua, attraverso una convincente analisi dei testi, i temi e le caratteristiche principali della linea meridionale, e cioè: il Sud come tema lirico-narrativo dominante, sviluppato da quei poeti allo scopo di riscattare, almeno nell'alveo della lirica nazionale ed europea, l'alienante emarginazione sociale, politica, economica e culturale patita dalle popolazioni meridionali; il costante richiamo «alla storia, antica e recente, di queste terre, ai lontani abitanti, ai vari popoli che le invasero e le sottomisero» (p. 24); l'attrazione verso la «realtà dell'invisibile» — definizione che Giannone riprende da uno studio di Giovanni Battista Bronzini sulla civiltà contadina lucana —, e cioè l'inclinazione a un orfismo caratterizzato dalla fusione di elementi magici e religiosi, tipici delle culture popolari; e, infine, il tema ricorrente della devozione filiale, cioè una declinazione moderna del culto dei lari — anch'esso, dunque, di matrice chiaramente antropologica —, tradizionalmente legato al ruolo della famiglia, concepita come solido cardine delle società patriarcali e contadine. Nel suo saggio, la curatrice del volume, Ulla Åkerström, propone alcune interessanti osservazioni sull'esibito antifemminismo della scrittrice napoletana Matilde Serao, che non nascondeva «di essere contraria all'attività lavorativa femminile fuori della casa, rifiutava il diritto al voto delle donne ed era anche contraria al divorzio» (p. 100). La Åkerström riconduce questo atteggiamento conservatore al particolare ambiente, prevalentemente maschile, in cui la scrittrice si trovò ad operare, cioè la società letteraria italiana fra Otto e Novecento, e mette in risalto la contraddizione di chi «lodava il ruolo tradizionale della donna» (p. 102) pur vivendo, al tempo stesso, una condizione ben diversa.

Il volume raccoglie anche un intervento di Immacolata Tempesta, che conduce un'analisi linguistica basata sulle occorrenze dei termini adoperati dallo scrittore salentino Michele Saponaro per descrivere le «immagini delle emozioni, positive e negative, della protagonista» (p. 52) di uno dei suoi romanzi più noti, *La casa senza sole*; una relazione di Christine Wikman sulla sua attività d'insegnante di Italianistica in un'università svedese, con riferimento particolare a un corso da lei tenuto su un romanzo dello scrittore napoletano Erri De Luca, *Il giorno prima della felicità*; uno spaccato storico di Dino Papale sui fasti di Taormina nell'età giolittiana, all'epoca esclusivo luogo di villeggiatura frequentato dall'aristocrazia europea; e, infine, una testimonianza di Corrado Calabrò sulla sua lunga esperienza di scrittore, arricchita da alcune interessanti riflessioni sul senso e sulla funzione della poesia.

Giulia Corsalini

AA.VV.

Lo «Zibaldone» di Leopardi come ipertesto.

Atti del convegno internazionale (Barcellona, 26-27 ottobre 2012)

A cura di María de las Nieves Muñiz Muñiz

Firenze

Olschki

2013

ISBN: 978-88-222-6237-0

L'introduzione di María de las Nieves Muñiz Muñiz al volume degli Atti del Convegno internazionale *Lo «Zibaldone» di Leopardi come ipertesto*, svoltosi a Barcellona il 26 e 27 ottobre del 2012, illustra presupposti, obiettivi ed esiti del simposio da lei promosso: a partire dal diretto legame con il Convegno internazionale indetto dal Centro Nazionale di Studi Leopardiani, *Lo Zibaldone cento anni dopo*, del 1998 (Atti editi da Olschki, Firenze 2001). Del convegno recanatese l'appuntamento di Barcellona è stato un prosiegua, alla luce delle innovazioni teoriche e metodologiche, costituite, per un verso, dall'attenzione per la forma stessa dell'opera, per la sua struttura aperta e il suo procedere spiraliforme, per l'altro, dalle nuove prospettive di indagine offerte dall'informatica, alle quali una simile configurazione è quanto mai congeniale. Conseguenziale a queste innovazioni è il carattere pluriprospectico e reticolare della struttura del convegno, riprodotta dagli Atti e in primo piano nello stesso titolo, in cui il riferimento all'ipertesto è da intendersi nella accezione flessibile di «rapporto dinamico tra la parte e il tutto e delle singole parti tra loro». La prima impressione che si deriva dal volume degli Atti è, in effetti, quella di una impostazione rigorosa, in cui la pluralità delle prospettive si giustifica e si organizza entro un ordine chiaro, una struttura circolare che dall'attenzione alla globalità dell'opera nei suoi aspetti concettuali e formali («Forme del pensiero e della scrittura»), attraverso la ricostruzione di singoli percorsi interni («Percorsi e intrecci di fili») e aspetti peculiari («Dialogo e autoreferenzialità»), torna all'insieme («Lo Zibaldone come ipertesto in prospettiva informatica»), per poi aprirsi all'esterno, nella verifica di alcuni aspetti della ricezione. Così, per quello che un'opera tanto composita può concedere, la struttura del convegno diventa figura stessa dello *Zibaldone*, o almeno di alcuni suoi caratteri fondanti. Ma è alle singole relazioni che poi spetta il compito di testimoniare l'inesauribile e incoercibile complessità del discorso zibaldoniano, sia che lo si affronti nelle sue strutture generali, sia che se ne osservi l'interna ramificazione.

Opera comunque parallela alla creazione poetica e con essa interagente, lo *Zibaldone* ha nella poesia un suo fondamentale spazio di ricerca, sul quale si ferma nella relazione di apertura Antonio Prete, ricostruendone i nessi con l'altra essenziale riflessione e forma di conoscenza rappresentata dal discorso sulla natura; così alle poetiche dello *Zibaldone*, conseguenti ad una concezione della poesia come organo conoscitivo non sistematico e dunque veicolo di pensiero non filosofico, è dedicata la relazione di Alberto Folini; mentre Anna Dolfi ricostruisce le modalità del comporsi del discorso e il suo farsi poetico attraverso il rovesciamento degli stessi processi cognitivi da cui è generato. Luigi Blasucci scende invece all'interno della scrittura dello *Zibaldone* analizzando, nei suoi aspetti stilistici e ideologici, il noto passo del «giardino sofferente» (carte 4174-77), una pagina che, in un complesso rapporto di emulazione formale e contrasto concettuale con la prosa di Daniello Bartoli, si eleva dalla scrittura «a penna corrente» dichiarata dall'autore. E sui caratteri della scrittura zibaldoniana nel loro riflettere modalità o modelli conoscitivi si fermano Novella Bellucci, analizzando la figura della similitudine sia nella sua valenza retorica ed estetica che nel suo carattere filosofico-conoscitivo, e Paola Cori, che prende in esame i modi della sospensione come segnali di un pensiero insieme ricorrente e indeterminato. Sul progetto globale dello *Zibaldone*, sulla sua struttura circolare, atta a

costruire un sistema filosofico aperto, torna poi Fabiana Cacciapuoti alla luce della lunga ricerca condotta sugli autografi. Così, mentre riconfermano le caratteristiche generali dell'opera, le relazioni della prima sezione vi distinguono configurazioni conoscitive e formali diverse e non ancora descritte, più volte insistendo sulla fondamentale consanguineità di modi o di processi con la letteratura e la poesia.

Una corrispondenza che si conferma nei singoli percorsi presentati nella seconda sezione, aperta da Lucio Felici con una relazione dedicata alle note dello *Zibaldone* sulle immagini e le parole poetiche, studiate in rapporto alla riflessione teorica sulla lingua e nei loro nessi con i *Canti*; mentre Gilberto Lonardi, attraverso la segnalazione di alcune fonti taciute (Saffo, Pascal, La Rochefoucauld), torna a esaminare le dinamiche che legano poesia e riflessione; e Martina Piperno analizza il lessico filosofico zibaldoniano, riconoscendovi criteri selettivi e istanze in comune con la poesia. Ma le molteplici prospettive di approccio ricostruiscono anche associazioni diverse, un variegato diorama di percorsi conoscitivi e soluzioni formali. Così Fiorenza Ceragioli ripercorre l'idea di Europa che attraversa le carte dello *Zibaldone* e si coagula nel concetto di «famiglia»; Stefano Gensini muove dai termini metalinguistici presenti nelle carte zibaldoniane per ricostruirne le relazioni con la cornice concettuale della gnoseologia e dell'antropologia leopardiana; e Roberto Lauro indica nei forestierismi un elemento importante della fisionomia linguistica dell'opera. Un insieme multiprospettico in cui non poteva mancare la filologia, e alle note filologiche dello *Zibaldone* dedica infatti una relazione Elisabetta Brozzi, indicandone la duplice natura di lavoro di rigore e disciplina personale e, insieme, di elaborazione aperta al confronto esterno; mentre Cristina Coriasso studia i rapporti tra la filologia e la filosofia del linguaggio e dell'antropologia. Un ambito, quello antropologico, che avrebbe sicuramente reso possibili ulteriori approfondimenti, resi tuttavia meno urgenti dal convegno internazionale del settembre del 2008 dedicato a *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi*, promosso dal CNSL (Atti editi da Leo Olschki, Firenze 2010). A un discorso parallelo è comunque dedicata la terza sezione, che prende in esame il carattere dialogico e gli elementi della autoreferenzialità dello *Zibaldone*. Sul primo aspetto si ferma in particolare Franco D'Intino che, ponendo in contrasto la forma testuale dialogica leopardiana con quella assertiva cartesiana, esamina la prima anche nei suoi presupposti morali, per l'incontro con l'Altro e la responsabilità nei suoi confronti che tale modalità implica; mentre Raffele Pinto propone un confronto del pensiero leopardiano col sistema freudiano, e Eduardo Vilella e Francisco Anella ne ricostruiscono la portata all'interno della riflessione storica sulla soggettività e sulla sua rappresentazione.

La verifica degli apporti dell'informatica nello studio dell'opera è affidata innanzi tutto a Michael Caesar, che, dopo aver esaminato le diverse indicizzazioni dello *Zibaldone*, ripropone opportunamente, in forma interlocutoria, i termini critici del dibattito sulle potenzialità e i limiti dell'informatica applicata alla ricerca; limiti e potenzialità di cui discute Emanuela Cervato in merito alla stessa possibilità di includere lo *Zibaldone* nella categoria ipertestuale. Danno infine conto di edizioni informatizzate e progetti di informatizzazione dello *Zibaldone* le relazioni di Monica Ballerini, sull'edizione informatizzata dello *Zibaldone* curata con Fiorenza Ceragioli, Silvia Stoyanova, sul progetto di una piattaforma di ricerca basata sull'edizione ipertestuale dello *Zibaldone* (Università di Princeton), Susanna Allés e María de las Nieves Muñoz Muñoz, sul progetto di un'edizione ipertestuale bilingue (Università di Barcellona), Angela Bianchi, sulle possibilità offerte dal *Dizionario del lessico metalinguistico* allo studio dell'opera. Le diverse relazioni sono di fatto una risposta al quesito inizialmente proposto da Caesar, ribadendo ognuna la necessità e l'insostituibilità dell'interprete nell'utilizzo dello strumento informatico.

La ricostruzione di alcuni percorsi della ricezione dell'opera viene fatta o sulla base di coordinate geografiche – la ricezione in Spagna (Miquel Edo) e in particolare il leopardismo di Unamuno (Muñoz Muñoz) – oppure su parametri ideologici – la ricezione in ambito libertario e anarchico (Francesco Ardolino) – o storico-critici – il dibattito tra Solmi e Timpanaro sul pensiero filosofico leopardiano

(Cosetta Veronese). Ricognizioni per *essais* che, creando l'aspettativa di un ulteriore convegno, ribadiscono il carattere polifonico che persiste nella vitalità dell'opera e la alimenta.

Giada Stigliano

AA.VV

Pasolini e l'interrogazione del sacro

A cura di Angela Felice e Gian Paolo Gri

Venezia

Marsilio

2013

ISBN: 978-88-317-1706-9

Gian Paolo Gri, Introduzione

Panoramiche

Francesco Faeta, *Dare immaginazione del sacro*

Filippo La Porta, *Il sacro è la realtà stessa. Un concetto pasoliniano dalle implicazioni fortemente politiche*

Nicola Gasbarro, *Sacralità come ethos del trascendimento*

Marco Antonio Bazzocchi, *La parte nascosta del mito*

Remo Cacitti, *“Atei in questo mondo”. Appunti per una ricerca sul radicalismo evangelico nell'opera di Pier Paolo Pasolini.*

Laura Faranda, *La Grecia “barbarica” di Pier Paolo Pasolini e la cifra tragica delle sue madri, tra corpi, luoghi e utopia del sacro*

Immagini

Natale Spineto, *“Una specie di sacra rappresentazione mostruosa”*: Salò o le 120 giornate di Sodoma

Mathias Balbi, *La lingua dell'antropofago. Sacro e “anarchia apocalittica” in Porcile*

Tomaso Subini, *Teorema e la fine del mondo*

Virgilio Fantuzzi, *Una notte da innominato. La conversione stilistica di Pasolini durante le riprese del Vangelo.*

Roberto Chiesi, *Il sesso sacro. Dall'epifania di Teorema alla normalizzazione di Salò*

Teatri

Paolo Puppa, *Pasolini e il mistero della scena*

Stefano Casi, *Il teatro della vertigine: lo spazio visionario di Nel '46*

Parole

Nicola De Cilia, *In principio era il verbo (e il verbo era presso la madre)*

Gian Luca Picconi, *Gli occhi azzurri di un mito: Poesia in forma di rosa tra elegia e mitopoiesi*

Intersezioni

Carla Sanguineti, *Pasolini e Caravaggio. Un “amor de loinh”*

Peter Kammerer, *Pasolini e l'Africa: la transizione difficile e L'uomo di Bandung*

Pietro Lazagna, *Il mio amore feticistico. Appunti*

Il Centro Studi Pier Paolo Pasolini Casarsa della Delizia arricchisce con un terzo numero la sua collana «Pasolini. Ricerche». La pubblicazione di questo testo è legata ad una serie di convegni indetti dal Centro Studi nel novembre 2011: a Casarsa due giorni di discussione sul sacro; a Bologna due giorni di dibattito sul mito nella produzione artistica di Pasolini. Con l'obiettivo di ampliare i confini della critica pasoliniana, il libro non si limita a registrare cronologicamente i contributi dei differenti relatori ma li organizza in un percorso logico diviso in cinque sezioni, ognuna volta ad affrontare il tema del sacro da differenti punti di vista. La didascalia *Panoramiche* affida alla prima parte del libro il compito di accogliere il lettore e presentargli il tema da diverse angolazioni. Nelle tre sezioni successive la discussione viene approfondita dall'individuazione delle categorie che Pasolini predilige per la manifestazione del sacro, ovvero quelle delle *Immagini*, del

Teatro e della Parola. A conclusione del discorso vi è la sezione delle *Intersezioni* nella quale vengono forniti alcuni possibili incroci interdisciplinari tra l'indagine sostenuta da Pasolini e il lavoro di altri artisti.

Come emerge dalla lettura del libro, il sentimento del Sacro è una presenza costante nella produzione artistica di Pasolini e come tale ne segue movimenti ed evoluzioni. Negli anni friulani il Sacro è avvertito come presenza antica da dover rievocare attraverso le figure del mito. Ben presto però il violento incontro con la periferia romana, e in seguito con i luoghi primitivi dell'Oriente, darà vita ad un processo di disincanto che porterà Pasolini ad intraprendere un lungo e tormentato viaggio alla scoperta del Sacro. Il punto di partenza dell'indagine pasoliniana sta nel riconoscere alla manifestazione divina, evento ambiguo e imprevedibile per eccellenza, la capacità di sconvolgere in modo irreversibile la meccanicità della vita borghese. Nel corso delle sue sperimentazioni, il tema del Sacro assumerà per Pasolini diverse forme fino a diventare il mezzo prediletto per la dissacrazione del dogma capitalista.

Il poliedrico approccio di Pasolini al Divino ne rende visibile l'opera da una moltitudine di angolazioni. Il fine ultimo di questo libro è proprio quello di dimostrare come sia necessario espandere i criteri con i quali ci si avvicina a un percorso intellettuale così vasto e variegato come quello compiuto da Pasolini. Ne sono una dimostrazione lampante le diverse matrici dei contributi qui raccolti che ben mettono in evidenza l'interdisciplinarietà dell'operazione artistica di Pasolini. Un pensiero così articolato e complesso è però facile da travisare. Nel testo non mancano dei giudizi sessuocentrici, cioè quelle letture critiche che tentano di ricavare dalla sessualità dell'autore degli spunti interpretativi sull'opera. In tal senso, è esemplare il saggio di Roberto Chiesi in cui lo studioso passa in rassegna alcune delle pellicole più importanti di Pasolini per dimostrare come tutta la «realtà, nella visione pasoliniana, è identificata con la sessualità» (p.172); non meno esplicito è il contributo di Filippo La Porta, che rileva come Pasolini abbia predetto la sua morte e donato il suo corpo «per ricordarci la perdita del sacro, che è dono della vita» (p.38). C'è anche chi (Remo Cacitti) si sforza di «individuare la presenza, nell'opera pasoliniana, dei motivi caratterizzanti il radicalismo evangelico» (p.63).

Il libro è ricco di contributi di autorevoli antropologi, che approfondiscono con efficacia il grande interesse provato da Pasolini per lo studio delle scienze dell'uomo. Nel saggio d'apertura del libro, Francesco Faeta mette subito in chiaro come il Sacro interrogato da Pasolini non è quello «plasmato attraverso l'esperienza religiosa, classica e cristiana», bensì quello fondato sull'idea proposta dall'antropologia, «tarata anche sull'osservazione di società non occidentali, e dunque porta a de-classicizzarlo e de-cristianizzarlo, e a distinguerlo dal religioso» (p.15). Nicola Gasbarro vuole mettere in evidenza il modo in cui Pasolini è stato influenzato dallo studio del pensiero di Ernesto De Martino: «come De Martino, Pasolini avverte la forza della relazione tra sacralità e umanesimo in senso lato: entrambi sono convinti che la realizzazione dell'uomo consiste nell'andare al di là, di porsi oltre, di uscire dai determinismi naturali e dalle contingenze del finito» (p. 45). In questo senso c'è abbastanza materiale per attribuire al sacro pasoliniano una tensione al riconoscimento di valori umani universali e andare oltre ogni speculazione di tipo religioso o sessuale.

Luca Daino

AA.VV.

Piani sul mondo. Le mappe nell'immaginazione letteraria

A cura di Marina Guglielmi e Giulio Iacoli

Macerata

Quodlibet

2012

ISBN: 978-88-7462-479-9

Marina Guglielmi, Giulio Iacoli, *Introduzione. Orientarsi fra le mappe.*

Toni Vereni, *"Picture e scripture". Ipotesi su poesia e cartografia fra Medioevo e Rinascimento.*

Marina Guglielmi, *Mappe mentali, cartografie personali, autobiografie.*

Davide Papotti, *Il libro e la mappa. Prospettive di incontro fra cartografia e letteratura.*

Mauro Pala, *Mappe egemoniche: dinamiche geografiche in Gramsci.*

Marcello Tanca, *Travelling without moving: mappe e geografia tra Xavier de Maistre e Kant.*

Giulio Iacoli, *Le carte parlano chiaro. Strategie di interferenza testo-mappa nella letteratura contemporanea.*

Giovanna Caltagirone, *Mappe per l'aldilà nell'opera di Gesualdo Bufalino.*

Silvia Albertazzi, *Perché nessuno ama i cartografi? Le mappe disorientanti della narrativa postmoderna.*

Spatial turn e *landscape turn*, studi culturali e postcoloniali, letteratura e letterature, mappe e cartografia letteraria. Negli ultimi decenni, lo spazio – in opposizione al tempo, a lungo coordinata dominante negli studi umanistici – è stato il grimaldello ermeneutico a cui non poche discipline hanno fatto ricorso per condurre indagini che travalicano i recinti settoriali, *in primis* quelli che segnano il confine tra gli studi storico-artistici e le scienze geografiche e sociali. Per quanto riguarda l'ambito letterario, la piattaforma di incontro, il traffico incrocio di tale pluralità è rappresentato dalla critica comparatistica, che nella raccolta di saggi curata da Marina Guglielmi e Giulio Iacoli conferma la propria apertura pluridisciplinare e la vocazione a esplorare, attraversando o anche soltanto lambendo con raffinata erudizione, le letterature dei più svariati luoghi e secoli: basta sfogliare le prime pagine dell'introduzione (*Orientarsi tra le mappe*, pp. 7-25) per imbattersi in rimandi che intrecciano in un unico denso discorso Aristofane e Petrarca, Shakespeare e Verne, Marlowe e Pynchon.

È dunque questa la collocazione disciplinare del volume in questione, cui hanno collaborato italianisti, anglisti, comparatisti e geografi: un vasto e variegato perimetro di studi attenti alla dimensione spaziale dei fenomeni culturali e alla dimensione culturale dei fenomeni spaziali, alle influenze che letteratura e luoghi esercitano reciprocamente l'una sugli altri. Tra i principali numi tutelari primonovecenteschi di tale approccio vanno annoverati Georg Simmel, Lewis Mumford, Walter Benjamin. Tra i maestri e i modelli più o meno recenti Roland Barthes, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Franco Farinelli, Fredric Jameson, Henri Lefebvre, Edward Soja, Bertrand Westphal. Mentre i lavori di Franco Moretti (*Atlante del romanzo europeo 1800-1900*, Torino, Einaudi, 1997), di Francesco Fiorentino e Giovanni Sampaolo (*Atlante della letteratura tedesca*, Macerata, Quodlibet, 2009), di Sergio Luzzato e Gabriele Pedullà (*Atlante della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 2010-2012) costituiscono le più ampie e sistematiche applicazioni di un approccio spaziale e cartografico da parte della critica italiana.

Non deve stupire l'indugio sulla genealogia metodologica del libro: perché, come spesso succede ai lavori di taglio geocritico, anche questo sembra concentrarsi meglio sulla messa a punto teorica di schemi generali d'analisi, con le connesse asserzioni circa i debiti di metodo e i rinvii a future prospettive di ricerca, piuttosto che sulla realizzazione di puntuali indagini interpretative. Si osservi,

ad ogni modo, che la struttura del volume tende si oppone a tale squilibrio, presentandosi scandita in due parti – *Modelli e generi del pensiero spaziale* (pp. 27-106) e *Figure e trame del testo cartografico* (pp. 107-180) –, delle quali soltanto la prima possiede un taglio schiettamente teorico. L'oggetto basilare del discorso, come recita il sottotitolo, sono *Le mappe nell'immaginazione letteraria*: «appurata la ricchezza della produzione cartografica e la fertilità di relazioni che la intersecano [...] con la produzione letteraria e artistica», il punto d'avvio – che ha il suo perno nel saggio di Davide Papoti – consiste nell'idea secondo cui «proiezione e deformazione corrispondono a modalità di rappresentazione del mondo tanto sulla mappa quanto nell'opera letteraria» (p. 50). Sia il cartografo sia lo scrittore mirerebbero insomma «ad offrire, alla fine, rappresentazioni del mondo, cercando di proporre, sia pure con strumenti diversi, modalità di orientamento nel variopinto caleidoscopio della realtà» (p. 71). L'intento del libro è quello di proporre una «bozza tassonomica delle mappe in letteratura» (p. 11), un'indagine intorno ai nessi esistenti fra letteratura e geografia (ma in questo ambito sarebbe meglio dire 'cartografia', come ricorda Marcello Tanca), e intorno alle strategie topografiche dei testi letterari. Dunque: in quali forme le mappe si presentano in letteratura? E inoltre, sulla scia di Moretti: in quali modi possono venire impiegate per rappresentare e indagare le opere letterarie?

Tuttavia, sia detto almeno di sfuggita che, al di là di alcuni cenni di Papoti, il volume si colloca, se non nelle intenzioni almeno nei risultati, in una prospettiva complessivamente distante da quella del modello morettiano del 1997: là lo strumento geografico veniva impiegato come energico dispositivo euristico, come grimaldello interpretativo teso all'ottenimento di rilievi non solo di genere tematico o ideologico, ma anche stilistico-formale, e in maniera del tutto indipendente dalla presenza di qualsivoglia supporto cartografico nelle opere oggetto d'analisi. Invece nei saggi qui raccolti per Quodlibet l'impiego della categoria dello spazio è ancorata all'impiego implicito, esplicito o anche metaforico di mappe da parte degli scrittori oppure, come già accennato, più che servire da supporto a concreti affondi critici e allo scioglimento di snodi testuali ancora insoliti, svolge la funzione di vivaio testimoniale a sostegno di considerazioni d'ordine metodologico.

Marina Guglielmi, nell'*Introduzione*, propone una tassonomia preliminare delle carte nei testi letterari (distinte in «implicite», «esplicite», «descritte» e «incorporate»), sfondo di ulteriori considerazioni riguardo il nesso esistente fra le mappe, il genere di appartenenza delle opere e la collocazione di queste sull'asse della cronologica. Ma sembra per ora difficile spingere oltre tali categorizzazioni, se non per aggiungere che la «questione del genere in relazione al sapere cartografico diviene cruciale quando si parla di letteratura di viaggio» (p. 20). Tanto è vero che gli stessi curatori non possono che insistere sulla «natura soggettiva e variabile delle apparizioni geografiche, sull'impredicibilità dei modi con i quali le mappe irrompono nell'immaginazione letteraria» (p. 19) o al limite sul maggiore grado di fiducia conoscitiva che caratterizza la mappa di un romanzo ottocentesco rispetto all'instabile cartografia letteraria novecentesca.

Sempre Guglielmi, nel saggio intitolato *Mappe mentali, cartografie personali, autobiografie*, prova a rendere ulteriormente salda la cornice teorica del discorso chiamando in causa lo «spazio transizionale», definito dallo psicoanalista Donald W. Winnicott come luogo di transizione tra l'io e il mondo («area intermedia di esperienza, alla quale contribuiscono sia la vita interna che quella esterna»), sede della creatività in cui l'uomo disegna il proprio personale rapporto con il reale. Di qui la proposta di parlare di «mappe transizionali», ossia mappe mentali, che possono dispiegarsi anche nei testi letterari, attraverso cui l'individuo esperisce e conosce il mondo. Tuttavia la successiva esemplificazione su Kafka (di ordine tematico: la presenza di un'immaginaria mappa del mondo sovrastata dalla figura paterna in *Lettera al padre*) e sulle opere di Lalla Romano non sembra fornire chiarezza operativa e concretezza ermeneutica all'acuto anelito teorico.

Non mancano nel resto del volume ben documentati ragguagli sull'alleanza mappa-letteratura nell'intera tradizione occidentale, dagli stringenti connubi tardomedievali tra narrazione e descrizione di Fazio degli Uberti e Leonardo Dati ai (non) movimenti di De Maistre e Kant e alle mappature (anti) egemoniche di Gramsci (presentato come pensatore *in progress*, quasi archetipo originario del postmodernismo), dalle bio-cartografie novecentesche di Zavattini e Bufalino alla

cartografia spaesata di Tondelli e Celati, fino alla denuncia di fallacia di qualsiasi mappatura da parte di tanta letteratura contemporanea anglosassone, americana ed europea.

Abbiamo insomma tra le mani un significativa e assai aggiornata raccolta di saggi, a cui bene si addicono alcune parole del padre della geocritica, il già citato Bertrand Westphal, secondo il quale «il “geografo”, la “geografia”, il “cartografo”, le “mappe” e l’“agrimensore” sono tutte figure tematiche pregnanti», che possono «condurre a risultati anche importanti» nel settore della critica letteraria. Tuttavia, sempre secondo lo studioso francese, «il lavoro geocritico vero e proprio esplora [...] piste che conducono fuori dell’ambito puramente letterario» (B. Westphal, *Geocritica. Reale finzione spazio*, Roma, Armando, 2009 [2007], p. 168), nell’ottica di una prospettiva ulteriormente allargata grazie alla fattiva collaborazione, intorno a temi di frontiera (come l’identità urbana), tra letterati, da una parte, e geografi, architetti, urbanisti, sociologi, antropologi dall’altra. Arduo e pressante invito a emancipare la letteratura dalla condizione di serbatoio di documenti ad uso delle scienze umane, per restituire agli studi letterari, così mescidati e rinnovati, una posizione centrale nel crocevia epistemologico della contemporaneità.

Ugo Perolino

AA.VV.

Remembering Aldo Moro. The Cultural Legacy of Kidnapping and Murder

A cura di Ruth Glynn e Giancarlo Lombardi

London

Legenda

2012

ISBN: 978-1-907975-27-1

L'interesse per il caso Moro nel mondo anglosassone sembra legarsi alla particolare visibilità che quella vicenda offre per una lettura della società italiana attraverso processi di codificazione narrativa della memoria, del trauma, delle identità personali, collettive e generazionali. Come sottolineano Ruth Glynn e Giancarlo Lombardi nel saggio introduttivo a *Remembering Aldo Moro. The Cultural Legacy of Kidnapping and Murder*, «*the Moro kidnap has assumed metonymic value in relation to the political violence of the anni di piombo as a whole*» (p. 5). Catalizzando l'attenzione su una tragedia umana e politica raccontata dai media in presa diretta, la morte del presidente della democrazia cristiana ha finito per rappresentare in modo paradigmatico la crisi generale di un decennio di stragi e terrorismo in Italia.

Glynn e Lombardi hanno in primo luogo il merito di fornire una mappa accurata della produzione narrativa e memorialistica sull'argomento; in secondo luogo il volume ha il pregio di sintetizzare una gamma diversificata di approcci metodologici, che includono aree di ricerca come il corpo, la fiction televisiva, il trauma, il cui contributo consente di aggiornare la percezione critica e l'eredità storica del caso Moro in una prospettiva non limitata all'orizzonte italiano. «*Bringing together the work of scholars from a range of disciplinary perspectives, – scrivono i curatori – the collection emphasizes the continually evolving nature of the construction and interpretation of the events in the Italian cultural imaginary*» (p. 12).

Il volume è suddiviso in quattro sezioni, rispettivamente dedicate alle modalità di costruzione dell'intreccio, all'analisi del discorso e delle strategie retoriche, al corpo di Moro, alle trasposizioni televisive e cinematografiche. La prima parte (*Modes of Emplotment*) contiene gli interventi di Robin Erica Wagner-Pacifici, *Aldo Moro and the Tragic Afterlife of a Melodrama* (pp. 30-37), e David Moss, *Lost Leaders. The Death of the James Cook and Aldo Moro Compared* (pp. 38-58). L'intervento di David Moss, fondato su una prospettiva antropologica mediante la comparazione della morte di Moro con l'uccisione del capitano-esploratore James Cook (1779), documenta la ricerca di nuovi modelli descrittivi, con scarti e scostamenti anche molto sensibili dalle cornici di riferimento consuete. Diverso l'orientamento di Robin Wagner-Pacifici, che ritorna a considerare le analisi contenute nel saggio *The Moro Morality Play* (1986), basato sull'opposizione tra melodramma e tragedia «*as modalities by which to understand such traumas and through which societies live them*» (p. 30). All'interno di un sistema di rimandi teorici tratti dalla sociologia, dalla critica letteraria e dalla psicoanalisi – il *social drama* di Victor Turner, i *frameworks* di Mary Douglas, i modelli narratologici di Peter Brooks – l'intervento insiste sulla rappresentazione pubblica e mediatica del caso Moro come *melodrama* («*an intense emotional and ethical drama based on the manichaean struggle of good and evil*», p. 34). Occorre prestare attenzione però agli atti di contrasto attraverso i quali Moro ha cercato di opporsi a questa interpretazione dei fatti, tentando invano di ripristinare, nelle lettere, un registro tragico («*In tragedy, unlike melodrama, ambiguity is acknowledged and worked with*» p. 35), per riposizionarsi al centro della scena e mantenere aperta l'opzione della trattativa. «*What remains astounding after all these years – osserva Robin Wagner-Pacifici – is what can only be called the absolute abandonment of Aldo Moro when the question of negotiation was raised, and particularly when it was raised in his letters. This abandonment went so beyond negation of the possibility of negotiation – it culminated symbolically*

in the 'Moro is not Moro' petition signed by fifty so-called friends. Abandonment thus took the most egregious form of degradation, with judgments about Moro's mental and psychological and physical states being made from a distance with no evidence» (p. 35).

La seconda sezione del libro, intitolata *Tropes, Language, and Trauma*, è orientata all'indagine delle strategie retoriche e comunicative che caratterizzano i discorsi del prigioniero e dei suoi sequestratori. La sezione contiene gli interventi di Ellen Nerenberg, *Doxa, Orthodox, Paradox, Heterodox, Oxymoron: Aldo Moro's Lettere dalla prigione del popolo* (pp. 62-77); Ruth Glynn, *Moro as Figure of Speech: The Displaced Confessions of the Women of the Brigade Rosse* (78-95); GiusGargiulo, *Moro, Morucci, Moretti: Oxymoron and the Prison of Political Language* (pp. 96-106). Ruth Glynn riflette sulla diffusione, a partire dagli anni Novanta, di una cospicua vena di documenti, scritti e interviste rilasciate da ex-componenti delle Brigate rosse (Morucci, Faranda, Balzerani, Braghetti, Moretti, Gallinari). Si tratta di una produzione testimoniale (*post-terroristnarration*) che può essere vista come «*a literary alternative to the courtroom*» con l'obiettivo più o meno dichiarato di promuovere «*the public rehabilitation of former terrorists, facilitating their release from prison and their re-entry into Italian society*» (p. 80). Tre di questi libri in particolare – *Nell'anno della tigre. Storia di Adriana Faranda* (1994) di Silvana Mazzocchi; *Il prigioniero* (1993 e 2003) di Anna Laura Braghetti e Paola Tavella; *Compagna luna* (1998) di Barbara Balzerani – presentano una struttura ibridata tra biografia e autobiografia, con susseguenti oscillazioni tra prima e terza persona, continuità memoriale e frammento, diario e intervista, intimismo e oggettivazione storico-politica. Si tratta di testi sfrangiati, polisemici, intenzionalmente prospettici, in cui l'inserimento di citazioni e segmenti documentali (testimonianze di amici, dichiarazioni di ex terroristi ecc.) segnala «*an acute awareness on the part of the perpetrators and their co-authors of the obstacle that exists between the discourse of the former terrorist and that of the reading public*» (p. 81). All'interno della narrazione, annota Glynn, emerge progressivamente una marcata contraddizione tra l'immagine di Moro come simbolo astratto del potere democristiano, che sta al centro del discorso ideologico delle Brigate rosse, e la sua umanizzata vulnerabilità e fragilità di vittima impotente. In questa seconda accezione il prigioniero diviene termine di una significazione che si riflette sul vissuto traumatico degli ex terroristi. Nel caso di Adriana Faranda il racconto indugia sul rimorso per la morte di Moro, «una tragedia destinata a cambiare la storia d'Italia, delle Brigate rosse, e anche la mia» (p. 86). «*What is at stake here* – annota Ruth Glynn – *is the articulation of a haunting and debilitating emotional crisis that, for the author, borders on the unspeakable*» (p. 86). Anche l'omicidio Bachelet si spettralizza nel racconto di Anna Laura Braghetti e ritorna sotto forma di fantasma indelebile nel segno della colpa («La mia punizione non è il carcere, ma quell'immagine»). Si tratta di un vissuto che fonde due piani, e spinge in evidenza la memoria del soggetto. Scrive Ruth Glynn: «*Little attention is paid in the narrative to the man whose life has been so abruptly ended [...]. The construction of the violence as one of self-harm presents, once again, an implicit confusion between victim and perpetrators roles*» (p. 89). La terza parte (*The Body of Moro*) contiene gli interventi di Giuseppina Mecchia, *Moro's Body between Enlightenment and Postmodernism: Terror, Murder, and Meaning in Jean Baudrillard and Leonardo Sciascia* (pp. 108-121), e Nicoletta Marini Maio: *Unbury that Body: The Tragic Palinode of a Generation in Marco Baliani's Corpo di Stato* (pp. 122-135). Il motivo della elaborazione malinconica, già richiamato da Ellen Nerenberg, viene riproposto da Nicoletta Marini Maio in chiave generazionale, attraverso il monologo *Corpo di Stato* di Marco Baliani. «*Baliani's re-memorization of the past* – sottolinea Marini-Maio – *is shaped as a collective rite of mourning through which the self of the author-narrator reflects on and mediates with his entire generation, [...] taking responsibility for the deeds of the lotta armata in the 1970s*» (p. 122). Due differenti configurazioni, «*the tragic palinode*» e «*the mystery story*», sono indicate sull'ascorta di Hayden White come forme di codificazione del caso Moro nella cultura italiana. Mentre la seconda modalità di *emplotment* include una pluralità di esiti narrativi («*from the crime story to the conspiracy plot*»), la palinodia tragica si fonda sulla rilettura del passato («*the retraction and sense of guilt of the protagonists of the anni di piombo*» (p. 122). Il monologo di Baliani si fa carico di una

riflessione che ha portata collettiva per quella generazione che negli anni Settanta ha ceduto alla tentazione della violenza, praticandola o semplicemente accettandola come strumento di lotta politica. «Corpo di Stato – si legge nella conclusione dell'articolo—*is the tragedy of a reversed Antigone, who does not need to bury, but to unbury the dead, and incessantly perform the drama of the assassination and the process leading to it, through the act of remembering*» (p. 131). Nella quarta parte del libro, *Mediating Moro*, dedicata alle produzioni filmiche e televisive, sono raccolti gli interventi di Isabella Pezzini, *Imago Moro: Medi-a-(c)tion on Aldo Moro* (pp. 136-150); Alan O'Leary, *Locations of Moro: the Kidnap in the Cinema* (151-170); Giancarlo Lombardi, *Fictions: The Moro Affaire in the Primetime Drama* (pp. 171-186). Infine, tra le recenti indagini sulla rappresentazione della violenza politica e degli anni di piombo occorre ancora segnalare due raccolte di saggi: *Imagining Terrorism. The Rethoric and Representation of Political Violence in Italy 1969-2009* (London, Legenda, 2009), a cura di Pierpaolo Antonello e Alan O'Leary; *Terrorism, Italian Style. Representations of Political Violence in Contemporary Italian Cinema* (London, Igrs Books, 2012), a cura di Ruth Glynn, Giancarlo Lombardi e Alan O'Leary.

Mauro Novelli

AA.VV.

The Thinking Space. The Café as a Cultural Institution in Paris, Italy and Vienna

Leona Rittner, W. Scott Haine, Jeffrey H. Jackson (eds.)

Farnham (UK)

Ashgate

2013

ISBN: 978-1-4094-3879-3

W. Scott Haine, *Introduction*, pp. 1-22.

Part I: Vienna

Herbert Lederer, *The Vienna Coffee House: History and Cultural Significance*, pp. 25-32;

Egon Schwarz, *The End of a False Summer: Aspects of Viennese Literary Culture around 1900*, pp. 33-49;

Shachar Pinsker, *Jewish Modernism and Viennese Cafés, 1900–1930*, pp. 51-64.

Part II: Paris

Tabetha Ewing, *Bad Places: Sedition, Everyday Speech, and Performance in the Café of Enlightenment Paris*, pp. 67-81;

Franco Fido, *From the “Spectator” to Goldoni: Coffee-house Culture and Wishful Thinking in the Eighteenth Century*, pp. 83-91;

Edward J. Ahearn, *A Café in the High Time of Haussmannization: Baudelaire’s Confrontation with the Eyes of the Poor*, pp. 93-100;

Gérard-Georges Lemaire, *When Objective Chance Takes over Cafés*, pp. 101-112;

Leona Rittner, *At the Time of Le Boeuf sur le Toit (The Ox on the Roof) Cabaret*, pp. 113-131;

Jeffrey H. Jackson, *Arguing about Jazz in the Parisian Café: Jazz, Race, and Literary Communities in 1920s Paris*, pp. 133-142;

W. Scott Haine, *Jean-Paul Sartre: Cafés, Ontology, Sociability, and Revolution in Occupied Paris, 1940–1944*, pp. 143-158.

Part III: Italy

Florin Berindeanu, *Art at Il Caffè Florian*, pp. 161-168;

Ted Emery, *Casanova’s Coffeehouse: Sociability, Social Class, and the Well-bred Reader in “Histoire de ma vie”*, pp. 169-184;

Ernesto Livorni, *The Giubbe Rosse Café in Florence: a Literary and Political Alcove from Futurism to Anti-Fascist Resistance*, pp. 185-203;

Stefano Giannini, *The Writer’s Provincial Muse: Piero Chiara in the Coffeehouse*, pp. 205-220.

Part IV: Reflections

Fannie Peczenik, *Three Scenes from Italian Cafés*, pp. 223-233.

Procurarsi una guida all’identità europea, ha scritto George Steiner, è affare di un attimo: quanto occorre per disegnare una mappa dei caffè, da Lisbona a Odessa, da Copenaghen a Palermo.

L’Europa medesima è un caffè pieno di gente, e il caffè un posto «where people go not merely to drink but also to think», come rimarca W. Scott Haine nell’introdurre il volume in esame, che raccoglie contributi di studiosi per lo più attivi in università statunitensi. La centralità dei caffè nella storia intellettuale del nostro continente, il loro ruolo di crogiolo sociale e laboratorio di idee costituiscono il comune punto di partenza, variamente declinato. Si tratta di una tappa fondamentale, all’interno del processo di secolarizzazione dei saperi: l’accesso al caffè non è regolato da rigidi protocolli selettivi, come nel caso di scuole, accademie, seminari. Su questo punto, che nell’ambito dei *cultural studies* ha dato luogo a equivoci e cedimenti al populismo, *The Thinking Space* propone riflessioni lucide e originali.

Principale risorsa dei caffè è l'attitudine a soddisfare due bisogni antitetici, quali l'isolamento e la *camaraderie*. Ricerchi giochi, spettacoli, incontri stimolanti o un tavolino tutto per sé, dove leggere, scrivere, meditare o anche solo osservare, l'artista al pari del buon borghese vi trova – per ricorrere a una celebre formula di Ray Oldenburg – un *third place* d'elezione, un luogo fondamentale per trascendere convenzioni e abitudini connesse alla casa e al luogo di lavoro. Questo spazio di libertà è stato plasmato dalle culture negli ultimi tre secoli secondo modalità e tempistiche differenti: basti ricordare come il declino dei caffè londinesi al principio dell'Ottocento coincida con la loro fioritura sul continente.

Concentrandosi sulle sezioni di interesse italianistico, è da notare anzitutto lo speciale rilievo attribuito alla Venezia del XVIII secolo, al centro dei contributi di Franco Fido, Florin Berindeanu e Ted Emery, volti a misurare in vario modo lo scarto fra i caffè reali e quelli immaginati (non occorre neppure ricordare, al riguardo, il giornale milanese di Pietro Verri). A questo scopo, osserva Fido, si prestano assai bene le commedie di Carlo Goldoni, dove pullulano caffè d'ogni sorta. Il tasso di idealizzazione cresce all'allontanarsi dagli scenari lagunari. Nei ritrovi veneziani si rincorrono intrighi e sopraffazioni, in cui rifulge la fragilità della locale cultura borghese. Nella realtà asilo di letterati e sede di commerci intellettuali era piuttosto la bottega del libraio, estranea al *mélange* di elitario e popolare su cui insiste Berindeanu, chiamando in causa – oltre a Goldoni – Rousseau, Stendhal e altri ancora, colti tra le pareti istoriate del leggendario caffè Florian, aperto dal 1720 in piazza San Marco. La questione dell'incontro tra persone di status differente è affrontata anche da Emery, alla luce dell'*Histoire de ma vie*: un palliativo sociale, prima ancora che erotico, in cui Casanova tiene a rappresentarsi come membro cooptato per meriti personali in circoli esclusivi, accessibili solo su invito. Per converso, il caffè assume i tratti di una democrazia distopica. Un ambiente aperto a gente d'ogni risma, dove si gioca d'azzardo, si viene derubati, truffati, ricattati, circuiti da scaltre prostitute. Non il tempio della ragionevolezza, ma del pettegolezzo.

Anche da questa visione, probabilmente, discende l'interesse per l'avventuriero veneziano nutrito da Piero Chiara, che per una curiosa coincidenza nel 1958 iniziò la carriera di narratore sulle pagine del «Caffè» satirico di Giambattista Vicari. I pubblici esercizi di Chiara, ai quali è dedicato l'acuto intervento di Stefano Giannini, offrono uno spaccato antropologico da cui esalano gli aromi dell'Italia profonda, negli anni del fascismo. È in questi fumosi tribunali, dove si giudica e si viene giudicati, che lievita l'arte della conversazione, maneggiata da irresistibili ciarlatani. Intorno al biliardo e ai mazzi di carte converge un'umanità modesta, eppure di scintillante nitore. Negozianti, travet, gabbamondo, scioperati, mormoratori si incaponiscono nel gioco, dove vivono una dimensione egualitaria, e possono scordare i condizionamenti sociali, l'atmosfera asfittica della dittatura, le miserie della provincia. Come negli aneddoti sui caffè laziali di Fannie Peczenik, che chiudono il volume, il lusso e i cristalli cittadini (sia il Greco o il Pedrocchi, il Biffi o il Gambrinus) sono distanti le mille miglia. Le insegne storiche trovano peraltro riscatto nel saggio dedicato da Ernesto Livorni al caffè fiorentino delle Giubbe Rosse, che conobbe almeno due periodi di splendore letterario: nel primo anteguerra, ai tempi della «Voce», e negli anni Trenta, ai tempi di «Solaria» e degli ermetici. Difficile indicare qualcosa di analogo nel secondo Novecento: ma tale, si sa, è il destino dei più gloriosi caffè delle metropoli occidentali, museificati e ridotti a scrigno di cimeli.

Mauro Bignamini

AA.VV.

Un meraviglioso ordegno. Paradigmi e modelli nel Pasticciaccio di Gadda

a cura di Maria Antonietta Terzoli, Cosetta Veronese e Vincenzo Vitale

Roma

Carocci

2013

ISBN: 978-88-430-6831-9

Indice:

Manuela Bertone, *Percorsi intertestuali del Pasticciaccio*Cosetta Veronese, *Tragedia e commedia shakespeariana nel Pasticciaccio*Monica Bianco, *The Murder in Via Merulana: presenze di Poe nel Pasticciaccio*Federico Bertoni, «Un grido nella tenebra». *L'ombra del tragico nel Pasticciaccio*Lisa Poretti, *Un personaggio tragico: Liliana Balducci*Maria Antonietta Terzoli, *Iconografia criptica e iconografia esplicita nel Pasticciaccio*Giuseppe Bonifacino, *Le ali di Ermete. Polarità del tempo e parvenze del male nel Pasticciaccio*Luigi Matt, *La «vasta caciara del sinfoniale»: il caleidoscopio delle voci nel Pasticciaccio*Vincenzo Vitale, *Issa vegg'io un liquido topazio, o della microscopia di un pronome*Federica G. Pedriali, *Le meraviglie della declinazione lunga: Adalgisa e Pasticciaccio*

Il volume raccoglie gli atti del convegno di Basilea dedicato al *Pasticciaccio* nel maggio del 2012 e maturato a latere di un atteso lavoro di commento a più mani coordinato da Maria Antonietta Terzoli. I dieci saggi insistono soprattutto su tre ambiti di indagine, esplorati da diverse angolature: l'intertestualità (affidata a Bertone, Veronese, Bianco e Terzoli), le sopravvivenze del tragico (nei contributi di Bertoni, Poretti e Bonifacino) e l'intreccio delle voci, tra plurilinguismo e polifonia (Matt e Vitale); chiude il saggio di Federica Pedriali sulle connessioni strutturali con l'*Adalgisa*. L'intertestualità gaddiana si iscrive in una concezione della parola sempre bivoca e responsiva; fa fede, in tal senso, la nota dichiarazione in *Come lavoro* (1950): «Le parole nostre, pazienterete, ma le son parole di tutti: che popoli e dottrine ci rimandano» (*Saggi giornali favole e altri scritti*, I, a cura di Liliana Orlando, Clelia Martignoni, Dante Isella, Milano, Garzanti, 1991, p. 436). A cui Manuela Bertone preferisce, in apertura del suo intervento, un prelievo da un testo molto meno noto del '49, scritto per una mostra del pittore Nino Tirinnanzi; vi leggiamo fra l'altro: «Per simpatia o per contrasto, per imitazione o per avversione, o parodisti o polemici, o idolatri o blasfemi, noi lavoriamo con gli altri, dopo gli altri, contro gli altri» (cit. a p. 29), notevole e interessante *repêchage*, perché documenta in Gadda l'estensione dello stesso dispositivo dialogico a tutti i codici artistici. Nel suo attraversamento la Bertone privilegia due centri di irradiazione: Balzac, specie lo splendido *Cousin Pons*, amatissimo da Gadda che lo legge al fronte, e il *Fauno di marmo* di Hawthorne, giallo *sui generis* a tinte psicologiche e con un finale sospeso. In entrambi i casi i prelievi agiscono da propellente per l'invenzione di scene e personaggi, che si rivelano, qui più che mai, con Forster, «gruppi di parole». Ad esempio, posto che la «scintilla tematica» fornita dal modello «è servita ad avviare un motore [...] ben più potente sul piano dell'invenzione» (p. 38), è indubbio che la Zamira riceva molti dei suoi segni particolari da Mme Fontaine. Questa curiosa figura di maga e veggente, vecchia e sdentata, circondata di animali ripugnanti (tra cui una gallina!), ha un piccolo ruolo proprio nel *Cousin Pons* ma è introdotta, con una presentazione più dettagliata, nei *Comédiens sans le savoir*. Inoltre nella costruzione del personaggio di Zamira, potrebbe avere interferito un altro stimolo, dalle tinte inequivocabilmente comiche: la protagonista della *Celestina* di Rojas, di cui Gadda conosceva la traduzione di Corrado Alvaro, recensita nel 1945 sul «Mondo» (*Rappresentare la Celestina?*, in *Saggi giornali favole e altri scritti*, I, cit., pp. 534-538). A Balzac è

affiancato, come si anticipava, Hawthorne. Gadda accenna a *The marble faun* in un intervento del 1954, ma non è escluso che avesse letto il romanzo nella traduzione del 1945. Certo è che in più luoghi affiorano ingredienti comuni al *Pasticciaccio*: l'ambientazione romana, un assassinio forse ispirato a un fatto di cronaca nera, una *detection* che non dirada il mistero, un personaggio femminile, Miriam, malinconico e roso da un dolore segreto, un investigatore protagonista che la ama segretamente.

Prendendo le mosse da precedenti incursioni di Gorni e della Bertone sulla *Cognizione*, Cosetta Veronese si occupa della presenza di Shakespeare nel *Pasticciaccio*. La ricerca deve misurarsi con tre ostacoli preliminari: la strategia gaddiana di occultamento delle fonti, le interferenze greco-latine (ad es. Svetonio per il *Giulio Cesare*), la mediazione di Freud (ovviamente per *Amleto*). L'ampiezza del materiale imponeva di selezionare alcune direttrici: la genealogia Gadda-Amleto-Ingravallo, l'orazione di Marco Antonio del *Giulio Cesare* (in un suggestivo confronto con le capacità suasive di Fumi), *Re Lear* (il tema dell'eredità) e *MacBeth* (il delitto e la sua preparazione). Particolarmente produttiva, come prevedibile, è la sollecitazione dell'*Amleto*, specie se si pensa che l'acribia investigativa di Ingravallo nella ricerca della verità si alimenta di ragioni che eccedono l'asettico dovere d'ufficio, perché il fantasma di Liliana, che visita la coscienza e l'immaginazione del commissario, invoca un'azione riparatrice.

Nell'escussione delle fonti è spesso Ingravallo il polo di attrazione privilegiato: la sua centralità di protagonista ne esce così surdeterminata. Questo particolare «effetto personaggio» (uso la formula di Philippe Hamon) è esaminato anche nel saggio di Monica Bianco sui prestiti da *The Murders in the Rue Morgue*, e quindi sui legami Ingravallo/ Dupin. Con il *detective* di Poe don Ciccio condivide la vena raziocinante, l'introversione, la passione per i libri, un paradigma indiziario concentrato su tracce psicologiche più che su quelle materiali (come d'altronde, fuori dalle convenzioni del genere, il giudice Porfirij di *Delitto e castigo* o, nel giallo italiano tra le due guerre, il De Vincenzi di De Angelis). Tuttavia Dupin resta un lucido «rappresentante della ratio» (Kracauer), mentre Ingravallo fatica a sdipanare la matassa intricata delle cause, si lascia coinvolgere affettivamente e si affida a casuali e inattesi «zolfanelli illuminatori».

Il dossier sull'intertestualità è arricchito dal saggio di Maria Antonietta Terzoli sul fitto repertorio di rimandi figurativi, dichiarati o sottotraccia, tra dissimulazione, ambiguità e «contaminazione per la stessa figura di diversi modelli artistici» (p. 154). Impossibile rendere conto in questa sede di una così generosa messe di materiali. Basterà un esempio, tra i più convincenti anche per la solidità delle argomentazioni a sostegno: il corpo impietrito della Migliorini, «ingobbita sulla sedia» accanto al padre di Assunta morente nell'ultimo capitolo. Gadda la descrive immobile e rugosa, «da parer Còsimo pater patriae nel cosiddetto ritratto del Pontormo» (*Romanzi e racconti* II, cit., p. 274). Ma sotto la superficie c'è molto di più. La presenza di Assunta nella stanza rinvierebbe al *topos* iconografico della vecchia e della giovane, con uno slittamento dal livello intertestuale a quello interdiscorsivo. Tra i possibili modelli la Terzoli convoca la tela caravaggesca di *Giuditta e Oloferne*, dove il dettaglio della ruga sulla fronte di Giuditta potrebbe avere ispirato il tratto fisiognomico della «piega verticale» sulla fronte di Assunta. Inoltre, ad incrementare il sistema delle corrispondenze, concorrono il parallelo tra gli orecchini della presunta assassina e quello di Giuditta e tra il volto solcato di rughe della vecchia che assiste alla decollazione e quello della Migliorini. Il fatto che il dipinto non fosse conosciuto al pubblico prima del '51, quando fu esposto alla storica mostra milanese su Caravaggio, non fa problema, perché a stretto giro, e sempre nel '51, Longhi ne trasse un articolo su «Paragone Arte», in un fascicolo conservato nella biblioteca di Gadda.

Costituiscono un nucleo compatto anche i contributi di Bertoni, Poretti e Bonifacino, tutti centrati sulla cifra tragica del romanzo, traguardata da diversi angoli di incidenza: la sfera semantica dell'ombra, il personaggio di Liliana, il tema del male. Vale la pena di segnalare, nel testo di Bertoni, tra i più interessanti del volume, un'altra traccia figurativa: nel capitolo settimo la Ines, *pendant* sottoproletario di Liliana, è colta nell'atto di chinare il capo, col volto coperto dalla folta capigliatura bionda. Il rinvio, più o meno consapevole, è al *Leitmotiv* iconografico della figura

chinata nell'ombra secondo una tradizione sondata magistralmente da Saxl, Panovsky e Klibansky per le arti figurative, e, nei suoi echi letterari, da Starobinski per la baudelairiana *Le Cygne*. Nel primo dei due interventi sulla lingua del romanzo, il complesso gioco che lega voce del narratore e voce dei personaggi, plurilinguismo e polifonia, è ricostruito lungo tutta la superficie testuale da Luigi Matt. Il saggio di Matt ripercorre la ricchezza e la varietà dei piani linguistici del romanzo, non sempre collegabili a un unico e preciso piano enunciativo, tanto più che il plurilinguismo può essere appannaggio anche di un medesimo personaggio, a registrarne le oscillazioni emotive (negli episodi di *code switching*, puntualmente esaminati). Vincenzo Vitale invece fissa l'attenzione su un microfenomeno: l'uso del pronome meridionale «issa» in un segmento gestito dal narratore esterno nel cap. ottavo, nella celebre digressione escrementizia sulla gallina della Zamira. A chi attribuire questa macchia dialettale? Due le alternative: o al narratore esterno o all'assistente di Pestalozzi, l'abruzzese Farafilio. A favore della prima soluzione sono proposte parentele - temo più suggestive che persuasive - con il famoso «issa vegg'io» di Bonagiunta in *Purgatorio* XXIV o con alcune fiabe del *Pentamerone* (ma siamo poi così sicuri che Gadda lo avesse letto, sia pure nella traduzione di Croce?).

Fedrica Pedriali, infine, si sofferma sulle connessioni tra *Fulmine*, *Adalgisa* e *Pasticciaccio*. Da una parte un progetto di romanzo imploso in schegge che trovano una sia pur parziale composizione delle spinte centrifughe grazie all'irrompere del personaggio di Adalgisa, dall'altra un romanzo giustamente definito «plurimo, policentrico, ipertrofico, frustrante per eccesso di esiti» (p. 304). Secondo la Pedriali, nel *Pasticciaccio* un analogo della funzione di Adalgisa toccherebbe a Ines, che, nei capp. V-VII, imprime una svolta all'architettura del poliziesco, facendosi «centro autonomo di smistamento delle simmetrie ufficiali del racconto» (p. 305). Ci troviamo in uno snodo narrativo cruciale, perché, abbandonato l'accanimento contro Valdarena, l'indagine si complica, mentre il senso di colpa di Ingravallo si acuisce (la Pedriali parla di «soggettività implosa»), fino alla conclusione, che in realtà, come noto, non conclude.

Toni Marino

AA.VV.

Verso una storia di genere della letteratura italiana. Percorsi critici e gender studies

A cura di Virginia Cox e Chiara Ferrari

Bologna

Il Mulino

2012

ISBN: 978-88-15-15039-4

Per gli studiosi di letteratura italiana, se si escludono poche o pochissime eccezioni, il termine inglese *gender* più che denotare un campo di studi o una prospettiva critica, sembra connotare una moda della critica confinata ai dipartimenti di anglistica – che effettivamente in Italia sono stati gli unici a praticarla – o, al più, vicina, anche se non troppo, alle prospettive di analisi maturate all'interno degli studi di Letterature comparate. Una situazione, questa, che cammina di pari passo con il disinteresse della critica italiana per la Teoria della letteratura (il noto *Theory of Literature* di Warren-Wellek, pubblicato in prima edizione originale nel 1948, verrà tradotto in Italia per il Mulino nel 1971) e che pare trovare simbolica testimonianza nell'assenza di un termine che in maniera opportuna possa tradurre quelli inglesi di *gender* e l'aggettivo derivato *gendered*, senza creare confusione con la categoria di genere letterario. L'adozione del termine 'genere' per tradurre la nozione complessa di *gender* è stata possibile proprio in virtù dell'esistenza della critica di genere come esperienza circoscritta, cosa che evidentemente rendeva subito identificabile il genere in qualità di *gender* tra i rispettivi adepti.

Tale limitazione sembra trovare espressione nel titolo del volume di Virginia Cox e Chiara Ferrari, *Verso una storia di genere della letteratura italiana. Percorsi critici e gender studies*, in cui la compresenza dei termini genere e *gender* denuncia, o tradisce, la necessità di risolvere questa ambiguità semantica svelando l'ambiguità ulteriore che la regge, cioè quella della critica che, senza mai esprimersi in termini di ammissibilità/inammissibilità, ha spesso fatto fronte al nuovo paradigma con una significativa indifferenza.

Il volume di Cox e Ferrari ha il pregio di raggiungere subito il nocciolo della questione: gli studi di genere sono uno degli eventi che mettono in discussione il paradigma della critica letteraria e la nozione di canone. E lo fa tematizzando a più livelli, sia in maniera dichiarata sia con una tattica trasversale, la necessità di pronunciarsi in termini di inclusione o esclusione non solo sui nomi femminili che dovrebbero far parte del *Pantheon* della letteratura, ma soprattutto sulle nuove prospettive critiche nell'approccio ai materiali letterari. Il volume ha anche il pregio di non abbracciare posizioni faziose, lasciando che lo scontro per la riscrittura del canone non si combatta al confine del canone stesso, ma nel territorio più allargato del sistema letterario e delle comunità culturali. Occorre uno scarto noetico, sembra dirci il volume, per lasciare che la nozione di canone e quella di metodologia critica possano essere ridiscusse ed eventualmente riorganizzate.

Il libro, dopo un'introduzione delle curatrici, utile strumento per inquadrare – anche per il lettore che ha maggiore confidenza con questi temi – la situazione attuale della critica letteraria italiana in merito alla nozione di *gender*, raccoglie gli atti del convegno *Towards a Gender History of Italian Literature*, svoltosi nella Casa Italiana della New York University, occasione di approfondimento della nozione di *gender* nella letteratura italiana, e soprattutto occasione per confrontare due prospettive critiche: quella statunitense, istradata dalle riflessioni teorico-letterarie, e quella italiana, più marcatamente filologica e storiografica. Un lavoro che sembra aggiornare quanto testimoniato nella raccolta di Donatella Izzo, *Teoria della letteratura. Prospettive dagli Stati Uniti*, uscita nel 1996.

Gli atti si snodano lungo un percorso storico diviso in quattro sezioni: Medioevo, Rinascimento, Barocco, Età moderna e contemporanea. In ogni sessione intervengono due specialisti – uno italiano

e l'altro statunitense – il cui lavoro viene commentato da uno studioso delle università americane esperto di letteratura italiana o di settori disciplinari affini, così da garantire la prospettiva comparatista. Soltanto la prima sessione è arricchita dalla relazione di apertura di Teodolinda Barolini, studiosa di Dante e del Trecento secondo una prospettiva di genere (da ricordare il suo *Dante and the Origins of Italian Literary Culture* tradotto nel 2012 per l'editore Bompiani), intitolata *Sociologia della brigata. Il gender nel gruppo sociale da Guido, i' vorrei a Griselda*. La prima parte – Medioevo – presenta gli interventi di Claudio Leonardi, *La donna italiana nella tradizione latina del Medioevo*, e di Jane Tylus, *Scrivere (a) Santa Caterina*, ai quali segue la replica di Susan Crane, esperta di studi di genere nella letteratura medievale inglese. Si tratta di una sessione dedicata soprattutto alla ricostruzione storica dell'identità di genere, o meglio dell'identità femminile e dei suoi ruoli nella società medievale, per la quale la scrittura letteraria assolve soprattutto una funzione documentaria e di testimonianza storica.

La seconda parte – Rinascimento – presenta le relazioni di Marina Zancan, esperta italiana di letteratura femminile (sua la voce *Donna* – tra le prime riflessioni italiane sulle tematiche *gendered* – nella *Storia della letteratura italiana. Produzione e consumo*, curata da Alberto Asor Rosa), *Quadri rinascimentali. Interferenze delle prospettive di genere nella tradizione storico-letteraria*, e di Ann Rosalind Jones, *La poesia gendered del Cinquecento: recupero, dialogo, performance*, alle quali replica Karen Newman, ponendo l'accento oltre che sui punti di contatto nelle rispettive finalità critiche delle due studiose, soprattutto sulle differenze generate da un diverso retroterra culturale. Quello italiano sembra aver recepito troppo lentamente le evoluzioni della critica di genere e sembra molto più ancorato al vecchio paradigma della riscoperta delle voci femminili, e della loro inclusione nel canone letterario, mentre negli Stati Uniti la prospettiva dei *Gender Studies* si è fusa con quella dei *Postcolonial Studies*, dei *Cultural Studies*, della *Queer Theory* e della *Cyborg Theory*. Non basta più riscoprire donne dimenticate per far piacere alle altre donne, dice Newman citando Jonathan Goldberg, ma bisogna guardare a tutta la letteratura, maschile e femminile, alta e bassa, secondo una prospettiva *gendered*.

Nella terza parte – Barocco – intervengono Alberto Asor Rosa con *Barocco e controriforma: la figura femminile fra l'esaltazione sessuale e il convento*, e la stessa Virginia Cox con *Declino e caduta della scrittura femminile nell'Italia del Seicento*, ai quali segue la replica di Giulia Calvi. Si tratta di una parte essenzialmente tesa alla ricostruzione storiografica delle scritture femminili, che ha come perno centrale il periodo della controriforma, e nella quale emerge, come sottolinea Calvi, ancora una volta lo scarso disinteresse, anche della storiografia italiana, per la nozione di *gender* come categoria analitica, alla quale si preferisce quella di genere come differenza sessuale che determina altrettante differenze nei ruoli e nelle pratiche sociali.

La quarta parte – dedicata alle età moderna e contemporanea – si divide in due sezioni: una prima, che riporta gli interventi di Barbara Spackman, *Oltre la nozione di genere, dopo il genere?* e di Patrizia Zambon, *Sulle scrittrici della nuova Italia (dal Risorgimento alla modernità): questioni di intellettualità*, seguiti dalla replica di Carol Lazzaro-Weis; una seconda, con i saggi *Diventare un aggettivo. La modulazione dell'autorità femminile nella poesia italiana del Novecento delle donne e sulle donne*, di Rebecca West, e *La bestia che parla* di Elisabetta Rasy, commentati da Ellen Nerenberg.

La prima sezione è esemplificativa del conflitto che si instaura tra il genere letterario come dispositivo semiotico che tende a normalizzare le differenze che il *gender* farebbe emergere nella scrittura, e il *gender* come categoria multilineare, in grado di supportare ricostruzioni storico-sociali della scrittura, ma anche e soprattutto teorico-analitiche. Tanto negli interventi di Spackman e Zambon, che nella replica di Lazzaro-Weis, a essere discusse sono le ricostruzioni storiche delle scritture femminili e i nodi teorici in cui si imbattono (come relazionare la categoria di *gender* con quella strutturata di genere letterario? Come conciliare le rivendicazioni politiche delle antologie femminili con l'analisi della differenza stilistica nelle scritture maschili e femminili? Come conciliare la prospettiva universale del nuovo punto di vista *gender* con una prospettiva globale, aperta all'integrazione di più punti di vista differenti?), fino alla radicale proposta in apertura nel

saggio di Spackman sulla possibilità stessa di una storia letteraria femminile, e più a fondo di una storia letteraria, che si affaccia sulla *vexata quaestio* della conciliazione tra storia e teoria nell'approccio alla letteratura.

Nella seconda sezione, infine, emergo i paradigmi più recenti dei *Gender Studies*: dal *gender* come categoria della differenza sessuale – cioè dell'essere situato e determinato dal punto di vista biologico – al *gender* come indicatore di una differenza culturale, che qui si declina in una differenza di linguaggi e stili. La replica di Neremberg, che bene individua questo punto, si spinge anche a una rilettura di tutto il volume, contestualizzando il ruolo dei *Gender Studies*, ancora una volta, nelle differenti aree geografiche e culturali degli Stati Uniti e dell'Italia, e sottolineando la necessità di un'apertura, in Italia, che possa mettere in dialogo pratiche critiche e nuove proposte metodologiche con quelle precedenti. L'emergere o non emergere di una prospettiva di genere, sembra dirci la studiosa, è l'emergere o non emergere di un rinnovamento nella prospettiva critica *tout court*, del suo ruolo accademico e di conseguenza della sua funzione sociale.

Quello curato da Cox e Ferrari è un volume a più voci ma anche un libro corale, e la coralità è nella sua stessa struttura: rispettosa della diacronicità, cifra dell'approccio storiografico italiano alla letteratura, ma anche non silenziosa di fronte alle criticità che essa stessa presenta. Ogni epoca sembra avere una metodologia privilegiata per lo studio dei documenti letterari – il Medioevo, l'approccio antropologico; il Rinascimento, quello filologico; il Barocco, quello storiografico; la modernità e la contemporaneità, quello socio-semiotico. Tutte le epoche, però, e le rispettive metodologie critiche, possono essere messe in dialogo, nel rispetto delle specificità teoriche e delle tradizioni disciplinari di riferimento, ma senza dimenticare il futuro, e la necessità di fornire risposte che possano fecondare nuove domande.

Teresa d'Aniello

Silvia Albertazzi

La letteratura postcoloniale. Dall'impero alla World Literature

Carocci

2013

ISBN:978-88-430-6887-6

Silvia Albertazzi rielabora con *La letteratura postcoloniale* il precedente *Lo sguardo dell'altro. Le letterature postcoloniali*, uscito nel 2001. In questa veste rinnovata il volume si pone come un punto di riferimento per studiare il vastissimo corpus letterario composto da scritture migranti, diasporiche, transnazionali ed emergenti. Da sempre la letteratura si è nutrita dell'esperienza di esiliati, deportati, profughi, persone che hanno vissuto sulla propria pelle il passaggio delle frontiere come un vero e proprio sradicamento esistenziale, ma Albertazzi riflette sulla letteratura postcoloniale e, in particolare sull'evoluzione delle letterature non metropolitane, con l'intento di inserirle nella cosiddetta *world literature* e nel dibattito ad essa relativo.

La struttura ben articolata del testo scandisce il percorso in cinque tappe: sin dal primo capitolo Albertazzi ragiona sulla colonizzazione dell'immaginario e si sofferma sull'imperialismo, per poi analizzare, nel secondo, il processo letterario sorto nelle colonie, a partire dal binomio oralità e scrittura. Nel terzo capitolo si sofferma sul caso della decolonizzazione e dell'indipendenza delle ex-colonie, di cui mostra i modelli letterari. Segue l'analisi, nel quarto capitolo, della connessione tra la migrazione e la traduzione, legate alla trasmissione dei testi, per poi pervenire, nell'ultimo capitolo, alla condizione letteraria all'alba del terzo millennio.

Il primo aspetto che Albertazzi prende in considerazione riguarda i rischi di ghettizzazione impliciti nell'ipotizzare un canone di letteratura postcoloniale, già solo per l'ambiguità del termine.

L'aggettivo 'postcoloniale', secondo l'*Oxford Encyclopaedic Dictionary*, indica quanto è avvenuto dopo la fine del regime coloniale, ma, come spiega Albertazzi, «questa etichetta di comodo, se applicata a realtà tanto dissimili, va intesa non tanto nel senso di sequenza cronologica (ciò che viene dopo il colonialismo), ma soprattutto come indicativa di un superamento del secondo termine di relazione, in questo senso, il prefisso "post" è da accogliersi in accezione sia temporale sia ideologica» (p. 12). Quanto il dominio coloniale abbia profondamente inciso nella psicologia del dominato, lo si può intuire dalla lingua utilizzata dagli autori di questa letteratura. A questo proposito la studiosa parla del nesso tra 'meticciato delle culture', ossia un incontro delle culture del mondo, e 'meticciato linguistico', che comporta una mescolanza delle lingue, la loro fusione e la creazione di nuovi idiomi.

L'autrice ripercorre le tappe delle scritture non metropolitane, partendo dalla colonizzazione dell'immaginario d'oltremare ad opera delle grandi potenze occidentali per arrivare alla decolonizzazione e postcolonizzazione letteraria del secondo Novecento, fino alle storie recenti e recentissime dell'11 settembre 2001. Per tale ragione prende le mosse dal lontanissimo 1492 che, con l'avvento del colonialismo verso le Americhe, ha segnato l'aprirsi di una nuova era nella storia dell'umanità. Dai primi arrivi nel Nuovo Mondo gli Europei si sono posti nei confronti degli indigeni in una condizione di superiorità, e a loro vantaggio hanno avuto la scrittura, che ha permesso loro di salvare e memorizzare ciò che volevano comunicare. Le terre coloniali sono divenute l'*alter ego* buio, sconosciuto e irrazionale dell'Europa, un mondo di luce e di conoscenza al quale mondo gli indigeni si sono sottomessi. E il dominio degli Europei non è stato solo territoriale, ma anche e soprattutto culturale, legittimato dall'imposizione della propria lingua, che era ritenuta universale. Albertazzi illustra questo processo con vari esempi letterari: dalle opere di Shakespeare e Defoe, nelle quali si esemplificano i rapporti tra esploratore e indigeno, al romanzo *Kim* di Kipling, alle narrazioni d'avventura di Stevenson e Conrad, fino alla *summa* delle tematiche coloniali espressa dal romanzo *Passaggio all'India* di Forster. Si intuisce che al discorso linguistico

è strettamente legato il problema dell'identità culturale, inteso come un insieme di codici culturali che rimangono stabili nel tempo costituendo per la comunità indigena un punto di riferimento. L'esperienza coloniale lascia in eredità lo stato moderno e le sue strutture, burocrazie e servizi, ma assegna un senso di straniamento e di spaesamento ai paesi colonizzati, che si riflette poi nei linguaggi prodotti. Dunque ibridazione e meticcio linguistico da un lato, erranza ed esilio, a livello tematico, dall'altro caratterizzano le letterature postcoloniali. Ora, secondo Albertazzi, il compito degli autori diasporici e postcoloniali è «conquistare la loro stessa lingua, raggiungere cioè, nell'uso della lingua [del conquistatore] una sobrietà che potrà metterla in stato di variazione continua [...] conquistare la lingua maggiore per tracciarvi lingue minori ancora sconosciute» (p. 47). L'atteggiamento dei colonizzatori di ogni paese è un atteggiamento di meraviglia, e al primo impatto tutte le colonie sono, senza dubbio, terre di stupore. Questo senso di sbigottimento è alla base della produzione letteraria degli scrittori dei primi tempi della colonizzazione, che è derivativa, costruita su modelli occidentali, dopodiché si passa a un secondo tempo di rigetto del canone occidentale, fino ad un terzo momento in cui la letteratura dell'Altro diviene un totem, reso irriconoscibile da una sorta di antropofagia culturale. Una simile classificazione delle fasi sembra vicina a quella di Edouard Glissant, che definisce la produzione letteraria delle colonie dapprima come atto di sopravvivenza, poi come illusione e infine come sforzo della passione e della memoria: «non serve tentare di diventare l'Altro, né ha senso rifare l'Altro a propria immagine e somiglianza» (p. 52). Anche quando la colonia sarà in grado di ottenere l'indipendenza, tutto il processo di decolonizzazione avrà lasciato agli indigeni paradigmi europei che hanno ormai emarginato la loro cultura e l'hanno sostituita con la propria. Gli scrittori postcoloniali non esitano ad appropriarsi di convenzioni, stili, linguaggi, modi tipicamente occidentali, ma anzi riescono a far proprie e rivitalizzare caratteristiche della cultura degli ex colonizzatori. Memoria e costruzione del presente sono le attività fondamentali: ricordare, serve a mettere in luce un passato di dominazioni e abusi coloniali, reso attraverso l'uso nei testi di efficaci metafore utili all'autoaffermazione.

Infine, l'intento della critica letteraria di accomunare il postcolonialismo e il postmodernismo, etichettandole come letterature emergenti, è secondo Albertazzi poco valido: al di là dei modi e dei temi comuni, le opere letterarie del Terzo Mondo e delle ex colonie differiscono apertamente dai testi postmoderni occidentali sul piano ideologico e politico. Il continuo incrociarsi delle conoscenze, il mescolarsi delle lingue e il superamento delle barriere culturali e geografiche risultano la migliore testimonianza di una cultura globale, di cui Albertazzi mostra voci e visioni, con l'obiettivo, a mio avviso pienamente raggiunto, di spiegare che oggi è necessario leggere, studiare e dare voce alle letterature del mondo per dare vita ad una *crossover literature* che sia in grado di abbattere le barriere culturali.

Giovanni Di Malta

Emiliano Alessandroni

La rivoluzione estetica di Gramsci e Lukács

Firenze

Il Prato

2011

ISBN: 978-88-6336-114-8

La letteratura e gli studi letterari come azione culturale e politica nella storia: questo è il senso della *Rivoluzione estetica di Gramsci e Lukács* promossa da Emiliano Alessandroni. Risparmiando al lettore la selva oscura delle interpretazioni e revisioni assortite che infestano la ricezione dei due grandi marxisti, lo studio è rigorosamente rivolto al futuro. L'essenza politica della cultura, riportata al centro del discorso critico, restituisce le sue funzioni al testo letterario: la letteratura è, nel pensiero di Gramsci e Lukács, atto di mimesi creativa, capace di esprimere finemente le contraddizioni del reale, di intuirne le dinamiche dialettiche, e quindi di agire in esso. Il rischio deterministico che può derivare da una visione della letteratura come espressione della storia, precisa Pietro Cataldi nella tesa prefazione che apre il libro, è «scongiurato indagando, e valorizzando, le forme di mediazione concesse alla cultura, arte e letteratura incluse» (p. 9). Lo stesso Cataldi sottolinea l'assetto nichilistico assunto dai nostri sistemi culturali, «la scelta largamente diffusa da oltre un secolo di fare dell'arte stessa la verità nera, solo critico-negativa» (*ibidem*): le mura della fortezza ideologica dell'intrasformabilità del reale. Il nocciolo del discorso di Lukács e di Gramsci, e quindi del libro di Alessandroni, è nel non venire mai meno delle possibilità di resistenza e di opposizione al negativo, culturale e politico, possibilità che possono essere celate e oscurate, ma che sono intrinseche alla dialettica dinamica del reale: per Lukács, sottolinea Alessandroni, «il reale è razionale e il conflitto immanente è sempre aperto» (p. 33); e così è anche per Gramsci.

La comparazione tra i due autori, argomento del primo capitolo, valorizza un dato che troppo spesso è sfuggito all'attenzione: la profonda assonanza delle riflessioni sulle conseguenze che la storia dell'unificazione tedesca per Lukács, e del Risorgimento per Gramsci, ha avuto sull'evoluzione del ceto intellettuale: per entrambi si è trattato di un'azione condotta «alle spalle del popolo», che ha avuto conseguenze importanti (per tacere delle storiche) sull'ambito letterario (pp. 114-117).

Assecondando l'idea gramsciana di un ottimismo della volontà che fa virtù del pessimismo della ragione, nel secondo capitolo lo studioso affronta la nietzscheana frammentazione e labirintizzazione del reale, che, nell'interpretazione lukácsiana, è il momento sovrastrutturale (culturale) della riproduzione dell'esistente nella fase imperialista del capitalismo: e quindi «sempre più ardua si rivela [...] per lo scrittore la riproduzione dell'unità del reale; egli perviene per lo più a frammenti [...] smarrendo inesorabilmente dal proprio sistema percettivo l'integrità dello Spirito» (pp. 22-23) di hegeliana memoria. Alessandroni ritrova il problema lukácsiano della falsa coscienza nella profonda indagine gramsciana sulla storia degli intellettuali: si tratta dell'esito di un formidabile processo storico, in virtù del quale «l'intellettuale che esercita l'egemonia nasconde a se stesso e agli altri la propria organicità presentandosi come *intellettuale tradizionale*» (p. 27). È da qui che Gramsci muove per indagare «l'*accademismo*, l'*estetismo*, il *calligrafismo*», linee di studio correlate, sostiene persuasivamente Alessandroni, all'indagine sul brescianesimo letterario, all'analisi delle cause dell'endemico individualismo «anti-statale» dell'intellettuale, e dell'«opposizione impulsiva ad ogni forma di movimento nazionale-popolare»: un esempio si osserva nel calligrafismo, di cui Gramsci smaschera il «contrassegno per nulla imparziale e inesorabilmente contenutistico» (p. 28), e quindi l'organicità (cfr. p. 29). Alessandroni afferma che, dato «il presupposto dell'identità di storia e politica, sostenere l'esistenza di una coordinazione presente tra “ordine artistico”, “ordine morale” e “sviluppo storico” significa in ultima analisi stabilire una linea relazionale tra creazione artistica e processi politici» (p. 30). Tuttavia, Gramsci è anche il maestro dell'«estrema prudenza di cui la nuova politica deve disporre nel suo relazionarsi con l'universo artistico» (p. 35), in quanto il «punto

centrale della riflessione estetica gramsciana» è il «processo di modificazione molecolare da parte del politico sull'artista per finalità politiche e la modificazione molecolare dell'artista-scrittore sulla politica per finalità artistiche» (p. 37).

Con queste premesse, Alessandroni discute le aporie che alcuni tra i più importanti momenti della storia intellettuale hanno consegnato al presente: dall'incubo sociologista di Michelstaedter, al fichtismo culturale di Vittorini, che mistifica la natura dell'*engagement*, soggettivizzandolo – e per di più, sottolinea tra altre cose Alessandroni, nelle colonne del «Politecnico» lo scrittore dimentica di esplicitare «in quale direzione il mondo andrebbe trasformato» (p. 51).

Il terzo capitolo è dedicato a un'ampia discussione del rapporto arte-mistificazione, indagato nell'opera di Michelstaedter, Saba, Verga (e Zola), e nell'attività critica e letteraria di Romano Luperini, con un'ampia sortita su *L'età estrema* (2008), romanzo che Alessandroni interpreta come età estrema di una fase sociale e di un'epoca intellettuale, ricordando la pericolosa situazione storica categorizzata da Gramsci con le parole: «il vecchio muore, e il nuovo non può nascere» (p. 91).

Il quarto capitolo sonda la storia della critica novecentesca, mostrando la vitalità dell'eredità gramsciana e lukácsiana, che cova sotto la cenere anche nell'attività critica di Fortini – consentendogli di non subire la critica stilistica di Spitzer (cfr. pp. 139-142) – o di Luperini, che estende le battaglie del maestro Fortini denunciando, oltre all'ideologia filologica del Contini erede di Spitzer, le due teste dell'ideologia ermeneutica: quella heideggeriana, e quella nietzscheano-foucaultiana, entrambe sintetizzate nel concetto di «ermeneutica dell'innocenza» che trae spunto dal Lukács della *Distruzione della ragione* (cfr. pp. 146-150).

La proposta critica di Alessandroni si precisa quindi come «ermeneutica dialettica» (cfr. pp. 151-163). Essa muove dalla lezione gramsciana e lukácsiana, e mira ad una «de-minimizzazione» dell'opera d'arte, che può essere interrogata in termini di «massa di sentimenti» e di «atteggiamento verso la vita», restituendo all'opera letteraria «un valore ben più ampio», riconoscendo nella letteratura una «pienezza maggiore» (p. 151), e maturando la consapevolezza che l'«innocenza anti-partigiana, non aiuta certo la comprensione dell'opera, ma la respinge dal suo interprete e la allontana da tutti noi» (p. 157). C'è anche un modello preciso: «il critico dialettico potrebbe imparare molto dall'approccio letterario di Debenedetti» (p. 160), col suo esempio di «una critica mobile e multiprospettica, che si sposta da un lato a un altro del testo, anche con sistemi diversi, relazionandone la molteplicità degli aspetti»; il che significa, incalza Alessandroni, «storicizzare e connettere le singole parti alla totalità» (p.161).

Il quinto capitolo approda negli studi postcoloniali, nel cui ambito «si può affermare non esista critico postcoloniale che non abbia tratto insegnamento dalla lezione gramsciana» (p. 166), ma a ben vedere, nota correttamente lo studioso, la contestuale sottovalutazione di Lukács «produce conseguenze negative sul modo in cui lo stesso Gramsci viene utilizzato», «sottraendolo alla tradizione hegelomarxista» (*Ibidem*). Alessandroni ricorre al Losurdo della *Controstoria del liberalismo* per illustrare lo schema culturale occidentale fondato sulla costruzione di uno spazio sacro, dove possono anche darsi forme di convivenza democratiche, «in contrapposizione all'universalità dello spazio totale, ovvero dello *spazio profano*, percepito dal primo come barbaro e depravato e, come tale, ridotto in catene» (p.168). L'efficacia esplicativa di questo schema svela le fattezze di una cultura imperialista, impregnata, fin nelle midolla letterarie, dall'ideologia coloniale e razzista: in una disamina che muove da Tasso ad Ariosto, a Shakespeare, Defoe, Flaubert, Kipling, fino al tanto discusso caso Conrad, lo studioso rileva quanto spesso la letteratura occidentale non sia riuscita ad attingere una visione dell'umanità non mutilata dall'ideologia razzista, precisando che «si tratta non già di sminuire o meno il valore di un'opera, sibbene di comprenderla meglio e a fondo per penetrare più dettagliatamente il mondo che ci circonda» (p. 192). Il percorso ermeneutico si affianca ad una indagine dell'ambito critico, che permette di rilevare il recupero di Lukács e del suo cruciale concetto di totalità (proficuamente comparato con il nazionale-popolare gramsciano alle pp. 112-129), ad esempio negli studi di Giorgio Mariani, il quale ha inoltre riconosciuto nella soluzione assunta dal romanzo indiano-americano l'impronta della teorizzazione lukácsiana dell'epica (cfr. p. 196). Nel «processo di edificazione letteraria nei paesi coloniali», continua quindi ad affermarsi «il concetto di letteratura

nazionale-popolare», nella sua proiezione mondiale come «letteratura nazionale-popolare-cosmopolita» (p. 197). E questo libro dà man forte.

Monica Zanardo

Brunella Antomarini

La preistoria acustica della poesia

Torino

Aragno

2013

ISBN: 978-88-8419-593-7

Brunella Antomarini indaga le origini della poesia per saggiarne il *quid* che ne costituisce i tratti distintivi, trattando di «quell'humus del fenomeno poetico riconoscibile in ogni trasformazione successiva» (p. 31). Il punto di partenza è inevitabilmente la dimensione orale della comunicazione: nella realtà fluida della lingua parlata la poesia è una forma di comunicazione corporea, basata sull'imitazione dei fenomeni naturali, riprodotti attraverso *cluster* ritmici, emissioni di suono. L'analisi di questa fase è condotta con gli strumenti dell'antropologia e della filosofia del linguaggio: nell'affrontare la *preistoria* della poesia l'autrice si rifà agli studi di Morlaas, Vico, Jaynes, De Martino, e ripercorre capillarmente le ricerche in ambito scientifico, neurologico, storico, etnografico. Uno dei suoi meriti principali è proprio quello di raccogliere e coordinare studi spesso considerati collaterali alle riflessioni letterarie, presentandone con esemplare chiarezza i principali risultati.

Il tema cardine è la definizione delle caratteristiche del fenomeno poetico. La scelta terminologica non è indifferente: non si parla di Poesia in senso astratto, bensì della poesia intesa, appunto, come fenomeno, come emissione corporea di suoni, legata alla dimensione fisica della voce e della *performance*, e non a quella mentale e interiore della scrittura/lettura. In quest'ottica, il *quid* poetico risiede dunque *in primis* nel significante, nel ritmo della poesia, il quale comunica un'esperienza contingente, una singolarità scevra da astrazioni: «il suono dunque distribuisce sensi singolari anziché astrarre in "classi" che implicano l'uso evoluto della lingua strutturata, la sua grammatica» (p. 15). La parola acustica è in tal senso identica a quello che dice, trasmette esclusivamente se stessa: il ritmo e il suono (ma, prima ancora, il canto), accompagnati dal movimento del corpo, costituiscono la creazione di un mondo che passa attraverso il poeta e raggiunge l'ascoltatore, per poi sparire. «Il mondo appreso nella danza e nel canto appare fluido, mai fisso, una struttura vivente, sempre sul punto di cambiare o di cadere» (p. 28): non un'astrazione, non una permanenza, insomma, ma la fluidità dinamica dell'esistenza.

È come se la poesia conservasse, al di sotto delle concrezioni storico-letterarie sedimentate nei secoli, l'eredità di un paradigma cognitivo arcaico, che include la corporeità. Nel progressivo storicizzarsi della poesia, dalla nascita della scrittura fino alle diverse letterature nazionali, tale dimensione corporea e acustica avrebbe trovato un corrispettivo nella scansione visiva dei versi scritti.

Che la preistoria poetica sia acustica e ritmica, e non logica o mentale, è evidente nelle produzioni poetiche dei bambini, o dei popoli primitivi. La paratassi mima il mondo senza aggiungervi legami logici che lo interpretino: i nessi logici (di causa ed effetto, di dipendenza, di temporalità, ecc.) altro non sono se non attribuzioni di senso a posteriori, sovrapposte a un mondo che non ne contiene. L'autrice porta l'esempio degli *hain-teny* malgasci, individuando in essi non un'oscurità metaforica (come nell'ottica di Jean Paulhan), bensì la riproduzione in forma ritmica di «gesti e sensazioni. [...] Il recitante lega formule (forse già predisposte) a seconda del gesto che le accomuna» (p. 24). Nel capitolo *Le vie dei canti: necessità di traduzione* Antomarini affronta anche il complesso tema della traduzione poetica e, riprendendo le riflessioni di Walter Benjamin in *Il compito del traduttore*, legge il testo poetico «come se fosse una domanda di cui la traduzione tenta la risposta» (p. 44). La traduzione, in questi termini, non segna una distanza dal testo di partenza, bensì ne celebra la persistenza, la sua «ostinazione a sopravvivere in traduzioni e versioni e interpretazioni»

(p. 44). Questa lettura della traduzione poetica è coerente con il presupposto di un *primum* corporeo della poesia, dove la fisicità della parola, accompagnata dal movimento del corpo, traccia *cluster* ritmici e di per sé – a prescindere dai termini, dai contenuti – trova il suo senso nell’emissione vocale stessa. L’idea che mi pare di cogliere alla base della «preistoria acustica della poesia» sarebbe, infatti, l’individuazione di un linguaggio poetico che utilizza elementi linguistici, i quali tuttavia non ne costituiscono l’elemento principale: «mentre la lingua comunica, la poesia trasmette eventi paralleli a quelli comunicati: eventi fluidi, che passano di organismo in organismo, discontinui rispetto a quelli creati dalla lingua (o dal pensiero)» (p. 77).

L’impostazione del libro è, chiaramente, più antropologica e filosofica che letteraria. Resta dunque da chiedersi: che cosa rimane, di questa preistoria, nella poesia moderna e contemporanea? La studiosa non offre una risposta organica a questo quesito (che esula dal tema centrale del suo volume), ma suggerisce alcune riflessioni. È il caso, ad esempio, dei testi di Amelia Rosselli, nei quali viene letto un esperimento di poesia dove il significato non è preminente perché «il “quadro” visivo-grafico è incaricato di svolgere lo stesso ruolo che prima spettava alla sequenza di formule esclusivamente acustiche» (p. 32). Diversa – ma a suo modo ugualmente memore della preistoria acustica – è la sperimentazione di Dino Campana, di cui l’autrice porta come esempio *Per vichi fondi tra il palpito rosso*, interpretandolo come una poesia in cui Campana accompagna il lettore in uno spazio fisico che viene ricreato ad ogni lettura/esecuzione del testo poetico, con l’implicita richiesta di «leggere come fosse ascoltare, di capire come fosse muoversi» (p. 34).

Credo che questa preistoria poetica sia stata intuita – e rappresentata in forma letteraria – da Elsa Morante nella stesura del romanzo *La Storia*. Lì la Poesia riveste un ruolo non secondario, al punto che la narratrice inscena una tenzone poetica tra il protagonista Usepe e il suo doppio rovesciato Davide Segre. Da una parte la preistoria istintuale (Usepe), dall’altra il *logos* corrotto dalla Storia. La dicotomia tra i due personaggi diviene palpabile proprio nella tenzone, dove il piccolo Usepe, con i suoi micro-componimenti, incarna una concezione del fenomeno poetico che rispecchia la preistoria acustica descritta da Antomarini. Le poesie di Usepe, innanzitutto, non sono scritte, bensì semplicemente recitate, e non vengono memorizzate: esse sono create nel momento della loro espressione, e svaniscono al finire dell’emissione vocale, attraversando il piccolo analfabeta come cassa di risonanza. Usepe, inoltre, recita le sue poesie bilanciandosi sul corpo, esattamente come – nelle ricerche dell’antropologo Marcel Jousse richiamate da Antomarini – «l’apprendimento delle formule avviene con movimento ritmico bilaterale del corpo, che si sposta avanti e indietro, in alto e in basso, a destra e sinistra» (p. 27). Le sue poesie, infine, nella loro assenza di legami causali, nella formulazione paratattica e nell’accostamento di micro-versi, non sono troppo dissimili dagli *hainteny*, e riflettono la riproposta dell’istintivo contatto col mondo naturale che caratterizza Usepe. Ma anche la canzoncina dei canarini che il piccolo ascolta nella tenda d’alberi è strutturata come un mantra, una formula (è *uno scherzo, uno scherzo, è tutto uno scherzo*): un particolare che ha suggestiva consonanza con il linguaggio poetico magico-formulario, nato dall’imitazione dei suoni naturali e degli animali, di cui parla il libro di Brunella Antomarini.

Questo libro, lo si è accennato, non fornisce strumenti per l’analisi del testo letterario, né categorie di storicizzazione della produzione poetica, ma è piuttosto una sfida a sondare il nucleo più profondo del fare poetico, cercandolo proprio nelle sue origini preistoriche, là dove la poesia era ancora magmaticamente fusa con la formula, il canto, la danza. Ed è forse un invito a considerare in quale misura e in quali forme tale modalità cognitiva e comunicativa si sia riversata in un paradigma storico e sociale diverso. Forse, nell’urgenza di ricondurre il reale a un senso logico-razionale, alla poesia è riservata la potenzialità (spesso inconscia) di un ruolo eversivo, capace di accettare la contingenza senza necessità di astrazioni.

Federica Adriano

Paola Baioni

Cammina cammina ho ritrovato il pozzo d'amore. La Bibbia nella poesia di Giuseppe Ungaretti

Prefazione di G. Baroni

Roma

Aracne Editrice

2012

ISBN: 978-88-548-5012-5

Questo originale percorso critico attraverso le fonti bibliche sottese alla poesia di Ungaretti è, in qualche modo, suggerito alla Baioni dal poeta stesso, il quale, in diverse occasioni, va esprimendo chiara consapevolezza della propria missione di mediatore fra Dio e l'uomo. Stabilendo una sostanziale equazione di significato tra la cura estrema dello stile e la tormentata ricerca di senso della vita, egli afferma in *Poesia e civiltà* che la poesia è «testimonianza d'Iddio» (p. 13), e in *Note. Sentimento del tempo* che la sua «sino da principio, è poesia di fondo religioso» (p. 39); ed è lui, ancora una volta – come evidenzia Baroni nella prefazione (pp. 11-12) – ad identificare, nel saggio dedicato ad Allen Ginsberg, le proprie frequentazioni fondamentali nella poetica del Blake simbolista e visionario dei *Canti* e dei *Libri profetici*, e in quella cruda e apocalittica del contemporaneo Ginsberg. Del resto, l'archetipo del poeta, quale figura sciamanica o collegata al divino è antichissimo e s'incarna in figure celeberrime sia della mitologia classica (Orfeo, l'aedo omerico) che della Sacra Scrittura (Isaia).

Strutturandosi sull'arco cronologico della biografia ungarettiana e dell'intero *corpus* di raccolte (dal *Porto sepolto* al *Taccuino del vecchio*), il volume si divide in due parti («La vita, la poesia» e «Le poesie»), che lungo l'itinerario di quattro capitoli prendono in esame alcune tematiche essenziali di *Vita d'un uomo*: l'amore, la guerra, la fede, la morte, l'Eden.

«L'intersecarsi del percorso-significato biblico con quello poetico è costante e vivo in Ungaretti, *ab origine*» – puntualizza l'autrice (p. 27), il cui saggio dimostra una vasta conoscenza della letteratura giudaico-cristiana più antica, sostanziato com'è da innumerevoli riferimenti a testi sia vetero che neotestamentari, e perfino ai *Vangeli apocrifi* (*Senza più peso*, 1934).

Se nella Sacra Scrittura il deserto è il luogo geografico e simbolico dell'incontro/scontro tra l'uomo e Dio, lo stimolo primigenio del *verbum* lirico del poeta – «nomade d'amore» alla strenua ricerca del «pozzo d'amore» (*Tramonto, Fase*, 1916) – è il miraggio del deserto africano, è l'antico porto di Alessandria, scavato nell'abisso della coscienza (*Il porto sepolto*, 1916); ma la sua origine più vera e segreta – afferma egli stesso – è «il contatto dell'uomo con Dio» (p. 14), esperito dal poeta fin dall'infanzia attraverso l'intensa religiosità materna, poi smarrito durante l'agnosticismo tormentoso della giovinezza (*Dannazione*, 1916) e finalmente ritrovato nella conversione cristiana del 1928-29 (*La Pietà, La Preghiera*, 1928).

Il senso di sradicamento e d'inappartenenza dell'io lirico è psicofisico, ontologico e metafisico al contempo, perché affonda le sue radici nel dramma ora personale («In nessuna / parte / di terra / mi posso / accasare», *Girovago*, 1918, vv. 1-5), ora collettivo (la guerra), ma deve la sua genesi ultima al peccato degli antichi progenitori e all'anatema inflitto a Caino, doppio biblico del poeta: due matrici scritturali che fecondano la sua lirica coi *tòpoi* della colpa/innocenza e dell'esilio. Di essi, il tema dell'innocenza è declinato nella triplice valenza di prima della coscienza della colpa («Vorrei imitare / questo paese / adagiato / nel suo camice / di neve», *Dormire*, 1917; *Mughetto*), di piena coscienza della colpa, foriera di rimorso («Anima, non saprò mai calmarti? / Mai non vedrò nella notte del sangue? / Figlia indiscreta della noia, / Memoria, memoria incessante», *Caino*, vv. 20-23; *Inno alla morte, I ricordi, Dunja*), e di ricerca nostalgica di «un paese / innocente» (*Girovago*, vv. 24-25; *Sogno*), di una condizione edenica primordiale, il cui «sostrato di riferimento è ancora una volta biblico, di *Genesi*» (pp. 31, 38); l'altro motivo, del nomadismo coatto, è cifra esistenziale

dello stesso Ungaretti, il quale scopre su di sé lo stigma dell'uomo maledetto, scacciato e abbandonato da Dio e dal tutto (*Caino, Ombra, Lindoro di deserto, Pensavo oggi, Poesia*). Il distacco dell'uomo (e del poeta-nomade) dal Divino produce smarrimento, guerra e devastazione sulla terra; l'arte e la poesia possono lenire parzialmente la sua disperazione di fronte ad essi, ma soltanto attraverso Cristo, per dono della Grazia, egli può trovare riscatto e salvezza dal male (*Mio fiume anche tu*, 1944). *La Preghiera*, lirica scritta durante la fase di ritiro e conversione nell'Abbazia di Subiaco in occasione della Settimana Santa del '28, è il risultato di una profonda meditazione filosofica ed esegetica, condotta sia sulla Bibbia che sul Platone del *Teeteto* e delle *Leggi* («La divinità è per noi misura di tutte le cose»), «il quale è considerato da Ungaretti “prefigurazione del Cristianesimo”» (p. 81). Di sublime pregnanza teologica è il frammento «Purificante amore, / Fa' ancora che sia scala di riscatto / La carne ingannatrice» (vv. 18-20)», che fa riferimento alla *Lettera di S. Paolo a Tito* «nel passo in cui l'apostolo parla della potenza salvifica della grazia di Dio, e ancor più nella ricapitolazione del sommo sacrificio di Cristo» (p. 85).

In quanto espressione sintetica dei significati della vita, la creazione poetica appartiene alla dimensione temporale del *Καῖρός* (tempo di Dio) e può anticipare l'esperienza della morte, che assume importanza cruciale nell'intera opera di Ungaretti, sia che costituisca un fatto che lo coinvolge parzialmente o che rappresenti una perdita dolorosissima, come la scomparsa della madre (*La madre*, 1929) e del fratello (*Tutto ho perduto; Se tu mio fratello*, 1937), o quella, tragicamente insopportabile, del figlio Antonietto di nove anni (*Gridasti: soffoco*, 1949). Dopo la morte del bimbo il senso di vuoto è tale che il padre dubita di poter sopravvivere a tanta disperazione, ma quando l'ultima speranza vacilla, il poeta avverte la presenza viva di lui che lo conforta, dandogli la certezza che la sua anima appartiene ormai alla vita eterna («Mai, non saprete mai come m'illumina / L'ombra che mi si pone a lato, timida / Quando non spero più...», *Giorno per giorno*, 1940-46, frammento n. 4). Nelle liriche di guerra l'assoluta provvisorietà della vita e la carneficina provocano sentimenti ora di amore fraterno ed attaccamento alla vita (*Fratelli, Veglia*), ora di lancinante angoscia, come nella celebre *Soldati*, dove la similitudine tra gli uomini e le fragili foglie autunnali «richiama alla memoria le parole del *Salmo 1* che definisce icasticamente la fine degli empi: “saranno come pula sospinta dal vento”» (p. 91).

Nell'opera ungarettiana l'esistenza di Dio si configura come «voce» rassicurante e nello stesso tempo come gravoso «silenzio», in un binomio inscindibile che «in riferimento al silenzio di Dio, è ampiamente studiato anche dai teologi» (p. 113). Sono numerosi gli episodi evangelici in cui Gesù si ritira in solitudine per pregare, nel silenzio, il Padre; e sul Golgota l'ultima parola del Figlio al Padre è il silenzio. Dopo aver sperimentato il potere della preghiera, Ungaretti sa che Dio parla agli uomini pure attraverso il silenzio, e che «non c'è altra soluzione al di fuori dell'accettazione del mistero e dell'abbandono a Dio: la pace vera è frutto di questa illimitata fiducia» (p. 114).

Marco Rustioni

Luigi Ballerini
4 per Pagliarani

Piacenza

Scritture

2008

ISBN: 978-88-89864-14-2

4 per Pagliarani si presenta come un libro d'intarsi critici e raccoglie quattro interventi, editi da Ballerini tra il 1973 e il 2007. La disposizione dei saggi non segue però la scansione temporale e procede dal più recente al più remoto. Nel primo, *Documenti per una preistoria della «Ragazza Carla»*, l'autore esamina le stesure parziali apparse come prova di stampa prima della versione integrale, uscita sul secondo numero del «Menabò» (1960). Grazie ad una serie di rinvenimenti tra le carte autografe riprodotti in appendice al saggio, Ballerini può così retrodatarne la composizione ai primi anni Cinquanta e far risalire al 1948 la primitiva ossessione ispiratrice del poeta. Ma soprattutto l'analisi documentaria serve a spiegare l'origine della tecnica aggregativa elaborata da Pagliarani, attento all'accumulo percussivo dei materiali, annotati in tempi cronologicamente distinti e non sempre destinati ad un unico progetto letterario. Nel secondo, *Della violenta fiducia ovvero di Elio Pagliarani in prospettiva*, Ballerini si sofferma su un episodio apparentemente marginale della vicenda artistica del poeta e che riguarda un esiguo gruppo di testi, pubblicati per la prima volta in *Cronache e altre poesie* (1954) e poi estromessi da successive edizioni o raccolte. Il tratto distintivo che li unisce (una sovraesposizione dell'io lirico) avrebbe convinto Pagliarani a non riproporre una soluzione di scrittura inconciliabile con i modelli eversivi diffusi dai Novissimi e dalla Neoavanguardia. In realtà, dalla ricostruzione operata da Ballerini emerge che la funzione del soggetto poetante è quella di operare uno stravolgimento dell'uso linguistico, senza per questo pervenire agli eccessi distruttivi promossi dal Gruppo 63. Tale prassi, che muove da esigenze di tipo parodico, mira comunque alla riorganizzazione del significato, ottenuta attraverso procedimenti discorsivi che tendono a scardinare le consuetudini linguistiche. Alla difesa di questo aspetto specifico dell'opera di Pagliarani è dedicato anche il terzo capitolo, *Perché l'opposizione agisca da opposizione e abbia i suoi testimoni*. Ballerini considera inadatta l'etichetta di crepuscolare tangenzialmente attribuita all'autore e rivendica il valore politico della sua parola poetica, fondata su una radicale rinuncia alle convenzioni del perbenismo pseudodemocratico. Tale rifiuto si traduce in un'immersione completa nei linguaggi della contemporaneità, restituiti in un assemblaggio mai deliberatamente caotico. L'impegno è quello di rendere autonomi i processi di significazione, riassorbiti da Pagliarani entro uno spazio progettuale dove i materiali linguistici, prelevati dal flusso della realtà, non risultano ancora atrofizzati in merce. Nel quarto e conclusivo, *Poesia come respiro e come continuo saltare*, il critico indaga quale sia la dialettica tra centro e margine nell'opera del poeta. L'analisi compiuta da Ballerini disvela l'accurata regia messa in atto da Pagliarani nella disposizione dei lacerti linguistici, ai quali viene attribuita un'ulteriore vitalità semantica. La compresenza di elementi extraletterari lo induce non tanto a fissare la forma in un contenuto ma ad accumulare processi logici ed analitici, rivisitati con intento ludico e corrosivo. Ed è partire da questa prospettiva che Ballerini suggerisce una collocazione storiografica di Pagliarani lontana dal canone e a stretto contatto con la ricerca poetica promossa da Edoardo Cacciatore, Emilio Villa, Andrea Zanzotto e Alfredo Giuliani; tutti autori che, pur con modalità estremamente diversificate, non hanno mai smesso di denunciare l'insufficienza elocutiva del linguaggio e di sfuggire al controllo di una referenzialità prefabbricata.

Elena Porciani

Marco Bardini

Elsa Morante e «L'Eroica»

«Italianistica»

n. 2, 2012

ISSN: 0391-3368

Marco Bardini è stato un protagonista del rinnovamento della critica su Elsa Morante sin da quando quasi venticinque anni fa partecipò al volume collettaneo della scuola pisana di morantisti *Per Elisa* (Nistri-Lischi, 1990) insieme, tra gli altri, a Lucio Lugnani ed Emanuela Scarano. L'obiettivo di quel libro, al pari di altri interventi di interpreti della stessa area, come Concetta D'Angeli, era di sottoporre l'opera della scrittrice a un rigoroso *close reading* che la liberasse dalle spire di quel biografismo stregonesco perpetuato dall'affetto, sincero ma a volte invadente, di amici e testimoni. In particolar modo, nel caso di Bardini la lettura ravvicinata e attenta dei lavori morantiani si è accompagnata a una costante verifica su materiali peritestuali o testi reconditi riportati all'attenzione di studiosi e lettori. Ne sono testimonianza gli apparati del seminale *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta* (Nistri-Lischi, 1999), ma anche, più recentemente, il recupero delle carte dedicate al cinema nell'archivio disponibile, grazie alle generose donazioni degli eredi di Morante, presso la Biblioteca Centrale Nazionale di Roma – e al riguardo è appena uscito il volume *Elsa Morante e il cinema* (ETS 2014).

Unrilevante contributo è fornito anche da questo articolo apparso su «Italianistica», nel quale Bardini non solo ritrova, ma anche discute alcuni testi giovanili di Elsa Morante, apparsi sull'«Eroica», di cui si erano perse le tracce: quattro liriche pubblicate tra il 1931 e il 1932, rispettivamente intitolate *Tutto*, *La gioia*, *Saluto della sera* e *Grido dell'allodola* – segnalate anche da Eleonora Cardinale in un saggio contenuto nel catalogo della mostra romana *Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia* (Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 2012) –, e il raccontino *Il bambino ebreo*, uscito invece nel 1937.

La ragione per cui questi testi sono caduti nell'oblio va senza dubbio ricercata nell'imbarazzo nel quale in seguito dovettero metterla scrittrice: non solo la loro qualità estetica è assai povera, specie quella delle poesie, caratterizzate come sono da immaturità poetica e velleità dannunziane, ma anche la sede della pubblicazione contribuisce a spiegare la loro rimozione da quello che Bardini definisce, sulla falsariga di quanto già sostenuto nel saggio del '99, il progetto autobiografico della Morante matura. L'«Eroica», infatti, come ricordalo studioso, era «una rivista dichiaratamente allineata col regime» (p. 125), al pari di «Antieuropa», su cui nel 1939 Morante pubblicò un breve scherzoso testo dal titolo *Fine di «lei»*, riedito da Oreste Del Buono in *Eia, Eia, Eia, Alalà! La stampa italiana sotto il fascismo 1919- 1943* (Feltrinelli, 1971). Si tratta cioè di materiali doppiamente scomodi all'interno di quella versione ufficiale della propria parabola di autrice che a partire dai primi anni Sessanta, mano a mano che diradava le proprie apparizioni pubbliche, Morante impose con la meticolosa redazione dei materiali peritestuali delle sue opere; e secondo la quale la sua produzione sarebbe linearmente passata dalle favole degli esordi, nel 1933 sul «Corriere dei piccoli», alla scrittura per adulti della fine degli anni Trenta,

Tuttavia, in virtù dell'attenta discussione dei dati testuali, la rilevanza del contributo di Bardini si dispiega anche al di là del pur meritevolissimo recupero dei lavori dispersi. Innanzitutto, egli mostra come una delle poesie, *Grido dell'allodola*, pretestuosamente dedicata a un aviatore-poeta prematuramente scomparso nel 1932, tale Giorgio Cicogna – cognome che curiosamente stride col titolo –, sia stata oggetto di una riscrittura autoironica nell'episodio *Lettere d'amore* del delizioso *Giardino d'infanzia* uscito tra il 1939 e il 1940 su «Oggi» – e ripubblicato senza il briciolo di una nota introduttiva, a conferma della scollatura tra critica e *vulgata*, l'anno scorso da Einaudi con il titolo di *Aneddoti infantili*. Ricordando le lettere d'amore al suo idolo Lindbergh, la narratrice ormai

adulta «dichiara: “Gli dedicai una poesia dal titolo *Grido d’allodola*, che finiva: *O terra, o cielo, gettate a quest’attimo / la vostra stupida eternità*» (p. 133).

In questa presa di distanza dalla propria poesia e dalle proprie fonti iniziali si conferma il percorso compiuto da Morante nel suo laboratorio giovanile, mentre guarda già al futuro percorso narrativo *Il bambino ebreo*, apparso nel '37, lo stesso anno delle prime notevoli prove sul «Meridiano di Roma». Commenta Bardini: «da una parte c’è la ripugnante figura dell’Ebreo Errante nella sua forma puerile [...]: costui è l’emarginato dalla salvezza, “senza nulla d’infantile se non quello stupore di chi è venuto da poco e forse presto se ne andrà”; dall’altra parte c’è la donna che ha “ucciso” dentro di sé il bambino che portava in grembo» (p. 136).

Pertanto, volendo sintetizzare le acquisizioni interpretative di questo articolo di cui la critica morantiana dovrà tenere conto, da una parte l’autocitazione umoristica di *Lettere d’amore* ribadisce come non sia più possibile tessere il profilo letterario di Morante trascurando l’officina narrativa giovanile se si vuole comprendere la genesi del suo ipergenere romanzesco; dall’altra, la delicata materia del *Bambino ebreo* lascia intuire la gestazione di lunghissimo periodo dell’ispirazione che, più di trentacinque anni dopo, avrebbe condotto al personaggio di Usepe nella *Storia*.

Annarita Zazzaretta

Daniela Baroncini

La moda nella letteratura contemporanea

Milano

Bruno Mondadori

2010

ISBN: 978-88-6159-386-2

A partire dall'Ottocento la moda si è imposta come fenomeno trasversale e imprescindibile, essenziale non solo per leggere la storia del costume e il gusto di un'epoca, ma soprattutto per capirne il cambiamento culturale e la mutazione antropologica. La letteratura ha saputo cogliere con sapienza, lucidità e, in certi casi con senso profetico, i cambiamenti socio-culturali che si rivelavano nella metamorfosi della moda e in particolare nel modo di concepirla e di giudicarla.

Il volume di Daniela Baroncini indaga pertanto un aspetto cruciale della letteratura tra Otto e Novecento e percorre un tema che merita di imporsi alla considerazione di critici e lettori. La presenza di pagine dedicate ad aspetti legati al mondo della moda, del costume e dell'abbigliamento non riguarda però solo un fatto estetico e di stile: queste stesse pagine possono piuttosto essere viste come una grande panoramica sul tema del Femminile e sul cambiamento della concezione che la donna ha avuto di se stessa e di cui è stata oggetto da parte del mondo maschile.

Daniela Baroncini accompagna il lettore attraverso alcuni testi paradigmatici che hanno al loro centro il tema della moda; le sue pagine hanno il merito di avere la piacevolezza di una scrittura scorrevole, che lascia spazio a citazioni d'autore illuminanti. Spesso i brani di cui ci porta notizia sono poco noti o sono stati dimenticati e costituiscono così gradevoli scoperte del nostro Novecento, come il caso di Clotilde Scanabissi Samaritani, che con lo pseudonimo di Nyta Jasmar pubblica nel 1913 i *Ricordi di una telegrafista*.

L'interesse che suscita questa monografia non riguarda solo il tema centrale del connubio tra moda e letteratura; tema che può essere letto e declinato da prospettive diverse e pluridisciplinari, che, come ho detto, trovano il loro culmine nella prospettiva dei mutamenti del Femminile. Il libro può essere anche letto attraverso la ripresa e l'evoluzione di alcune immagini ricorrenti tra i due secoli. Il percorso che la Baroncini sviluppa nei tre capitoli (*Tra Otto e Novecento: dandy, esteta, femme fatale*, *L'abito d'artista nel primo Novecento* e *Il dominio contemporaneo della moda*) è di tipo cronologico e si snoda dal *Dialogo della moda e della morte* di Leopardi ad Arbasino. Tuttavia, all'interno di questo percorso attraverso i due secoli si possono cogliere rimandi continui, riprese e reinterpretazioni che portano a leggere il volume anche come analisi di alcuni dei luoghi immaginari della letteratura moderna e contemporanea.

Sicuramente uno di questi nodi forti del testo è legato all'immagine del dandy. Non a caso proprio con la figura del dandy si apre nell'Ottocento l'intreccio tra letteratura, moda e antropologia. Dopo aver ricordato il ruolo anticipatore che ebbe Baudelaire, in particolare con il suo scritto *Pittore della vita moderna*, vengono descritti i protagonisti del dandismo: Wilde e D'Annunzio. Ma il dandismo si ritrova poi, quasi inaspettatamente, tra le pagine di *Adamo o dell'eleganza. Per un'estetica del vestire* di Filippo De Pisis, dove però la distinzione del dandy non è più data dalla ricercatezza ma dall'elegante semplicità. De Pisis ritiene «che l'eleganza sia fatta soprattutto di sapienza e grazia, armonia e squisitezza, distinzione e semplicità, poiché consiste nel rifuggire “dalle cose comuni e dalle mode prescritte” perseguendo buon gusto e senso della misura» (p. 87). E ogni esperto di moda potrebbe ancora oggi confermare quanto spesso sia più difficile costruire la semplicità, senza che questa appaia sciatteria, ma sia capace di distinguersi dall'omologazione. Un'evoluzione tutta moderna del dandy si ritrova negli *Indifferenti* di Moravia, nel personaggio di Michele, in cui la cura esteriore e decadente si lega alla perdita di senso e all'incapacità volitiva. Quello di Moravia, come ben rileva Daniela Baroncini, è un dandy che diviene «l'estensione di un io alienato e

dolorosamente consapevole dell'assurdità di un'esistenza inautentica» (p. 109). La monografia si chiude con le pagine di Arbasino, che riprende proprio la descrizione della figura del dandy, riletto però in una chiave profondamente moderna, che riesce a fare della moda il punto di vista da cui leggere la società e le sue trasformazioni.

Un altro dei fili rossi che percorrono questa ricerca è il tema della *femme fatale*, caro a tutto l'immaginario moderno e contemporaneo e di certo centrale all'interno della descrizione del costume e dell'abbigliamento. È di nuovo Baudelaire l'anticipatore che trova nella seduttività della descrizione dell'abito un modo per potenziare le caratteristiche della femminilità e quindi per tratteggiare l'immagine della *femme fatale*, che, ricordiamo, già Otto Weininger aveva messo al centro della sua riflessione, contrapponendola all'archetipo della *femme fragile*. Una delle prime immagini di donna seducente e morbosa che ci vengono presentate è quella di Renata della *Curée* di Zola per arrivare a tutte le donne fatali al centro dell'omonimo paragrafo 5 (su tutte ricordiamo le protagoniste di Annie Vivanti); e ancora al nuovo tipo di femminilità incarnato e proposto da Amalia Guglielminetti o dalle protagoniste dei romanzi di Moravia, sospese tra aspetti ancora adolescenziali e atteggiamenti da donne esperte e consumate.

Donne fatali e accessori sembrano spesso formare un tutt'uno e aprire così ulteriori percorsi, collegati al feticismo o al sadismo, come nel caso della donna in pelliccia, immagine che viene sviluppata attraverso i riferimenti a Zola, D'Annunzio, evidentemente a Masoch, e che si ritrova, anche in questo caso inaspettatamente e certo sapientemente, nella *Belva bionda. Divagazioni sulla guerra e sulla moda* di Gozzano. Qui la donna coperta dalla pelliccia viene ad essere simbolo non più di seduzione e perversione, ma della guerra e della fine di un certo modo di concepire la femminilità. Il feticismo e il *voyeurismo* sono al centro anche delle pagine dedicate a Joyce.

Degno di nota è anche lo spazio riservato alle cronache mondane, soprattutto se queste si leggono nella loro evoluzione dai tempi di Mallarmé e D'Annunzio, i cui articoli sulla moda e il costume sono preziosi e decadenti riflessioni sull'estetismo e su un'epoca, agli anni delle scrittrici di moda, quando per le donne scrivere di questi temi diventa il solo modo concesso per parlare della questione femminile e per fondare una nuova immagine della femminilità.

Non potevano mancare analisi dedicate a chi ha saputo fare dell'abito un modo diverso per leggere l'io e la società. Troviamo così pagine dedicate ai futuristi e al loro impegno per promuovere una praticità dell'abbigliamento, rivisitato anche in chiave nazionalista; a Proust in cui «gli abiti sono epifanie del tempo perduto, ma anche illusioni del tempo ritrovato» (p. 79); a Pirandello, Bontempelli e Rosso di San Secondo che si sono interessati all'abito e al vestito in termini di travestimento, maschera che ingessa l'uomo e ne rivela solo la superficie. A questo proposito le parole di uno dei personaggi di Rosso di San Secondo, «Vestiti che ballano [...] perché non ricoprono che marionette» (da *Tra vestiti che ballano*, cit. p. 99), è paradigmatica di questa concezione dell'abito.

Moda e abito spesso indicano anche una vera rivoluzione antropologica, legata alla corporeità. Vestiti come strumenti ideologici: questo rappresentano le riflessioni dedicate all'abbigliamento e al costume in Pasolini, che interpreta questi aspetti in modo nuovo e diverso. Un modo che si lega alle suggestioni di Roland Barthes, nome a cui non si può mai sfuggire quando si parla della moda nella letteratura contemporanea.

Riccardo Gasperina Geroni

Chiara Bauzulli

Carlo Levi filosofo. Evoluzione del pensiero leviano dagli anni Venti agli anni Quaranta

A cura di A. Comincini e A. Bernardi

Roma

Aracne editrice

2014

ISBN: 978-88-548-6823-6

Il libro di Chiara Bauzulli è stato scritto nel 2007 e discusso – in quanto tesi di dottorato – presso la *City University of New York* e da allora non più rivisto a causa della prematura scomparsa dell'autrice (morta nel 2012). Così si spiega la presenza di due curatori che hanno ripreso il testo della dissertazione e lo hanno pubblicato presso Aracne, con la speranza che i temi di ricerca portati avanti da Chiara Bauzulli possano essere d'aiuto ad altri studiosi del pensiero di Levi.

Il mancato aggiornamento della bibliografia critica non costituisce però un problema, in quanto gli anni analizzati dalla Bauzulli, ovvero quelli che vanno dalla formazione di Levi alla sua maturità artistica, raggiunta con *Cristo si è fermato a Eboli* (1945), non sono stati oggetto – tolte alcune eccezioni – di recenti e approfondite ricerche. Vi sono tuttavia nella sua bibliografia almeno due gravi omissioni della critica di Levi precedente al 2007: Rosalba Galvagno (*Carlo Levi, Narciso e la costruzione della verità*, Catania, L. S. Olschki, 2004) e David Bidussa (*Scritti politici*, Torino, Einaudi 2001) che hanno discusso e approfondito a lungo i temi, centrali per la monografia di Bauzulli, di *Paura della libertà*. Più in generale, si può affermare che – limite e al contempo vantaggio del testo – alla limitatezza della bibliografia critica fa da contraltare un'ampia bibliografia di testi di riferimento e di letteratura secondaria che permette all'autrice di collegare, non sempre in modo netto ed evidente, Levi in una fitta rete di corrispondenze con la migliore *intelligenza* mitteleuropea di inizio secolo. L'immagine che la bibliografia offre è quella di un intellettuale di alto profilo filosofico e politico che si è dovuto confrontare, alle soglie del secondo conflitto mondiale, con la cultura europea e in particolare con quella che è stata definita da Thomas Mann la *Kriegsideologie*.

Il testo, suddiviso in quattro capitoli, enuclea tre tappe del percorso intellettuale e autobiografico di Levi. Il primo capitolo è una semplice ricostruzione della biografia di Levi dalla nascita alla fine della seconda guerra mondiale. Non presenta caratteri di originalità, in quanto – come specifica l'autrice – ricava il proprio materiale alla bella biografia leviana scritta da Sergio D'Amato e Gigliola De Donato e intitolata *Un torinese del Sud: Carlo Levi. Una biografia* (Dalai Editore, 2001). Ciononostante è utile in quanto costituisce una efficace introduzione ai due capitoli centrali e più originali del lavoro della Bauzulli. In essi l'autrice suddivide il pensiero di Levi in una fase gobettiana e una post-gobettiana. Al Carlo Levi illuminista e kantiano, figlio del pensiero di Gobetti e del liberalismo socialista che si rintraccia nelle più importanti riviste torinesi e antifasciste degli anni Venti e Trenta, si contrappone un Carlo Levi che abbraccia, alla metà degli anni Trenta, le teorie della *Scienza nuova* di Vico e dei filosofi della crisi, tra cui si citano Spengler, Huizinga, Zweig, Th. Mann, Jaspers, Heidegger, Jung e Freud. Si passa dunque da un Levi legato alla Rivoluzione francese e al razionalismo dei Lumi del Settecento a un Levi che, per spiegare la contemporanea ideologia della crisi, guarda al caos primordiale e al sacro. Il terzo capitolo è interamente dedicato a una sistematizzazione dei temi centrali di *Paura della libertà*, che vengono affrontati con coerenza e inseriti all'interno di un sistema critico e interpretativo che mostra alcuni dei modelli che influenzano il pensiero di Levi. Grande assenti, e per questo il libro della Galvagno non poteva essere trascurato, sono i richiami all'area di influenza francese, che vengono completamente ignorati nella disamina. Di grande interesse invece la posizione di Levi in riferimento ai due grandi filoni europei che si occupano del tramonto della cultura occidentale. Levi

– secondo la Bauzulli – non si schiera né dalla parte di Spengler, Jaspers e Heidegger, che intravedono la crisi nell’affermarsi di un pensiero razionale, né dalla parte di Freud, Weber e Mannheim, che incolpano della crisi il prevalere di un oscuramento del pensiero razionale. Levi si pone, secondo la Bauzulli, in una posizione intermedia, riconducendo la crisi alla prevalenza di un pensiero troppo razionale che ha provocato la caduta in una selva di irrazionalismo di deriva nazista. Levi critica il mito della modernità intesa come predominio dell’individualismo, avvicinandosi così alla cultura della *Kriegsideologie* di cui però accoglie solo la *pars destruens*, rifiutando nettamente la *pars costruens*, che prevede come antidoto alla modernità un forte radicamento irrazionale in una comunità nazionale organica.

L’approdo della soluzione di Levi alla crisi viene analizzato, nell’ultimo capitolo, quello dedicato a *Cristo si è fermato a Eboli*. Se dunque *Paura della libertà* rappresenta il punto di arrivo di una società ormai al tramonto, il *Cristo* – sostiene la Bauzulli – rappresenta la nascita di una nuova società, quella della Lucania, che non è ancora stata toccata dalla forza individualizzante del pensiero cristiano. In aggiunta ai temi che germinano da *Paura della libertà*, Bauzulli analizza il *Cristo* con l’ausilio di De Martino e del concetto di “crisi della presenza”, mostrando il formarsi di una nuova civiltà in antitesi a quella precedente, ormai consunta e stremata. Sono temi sicuramente già analizzati dalla critica più recente, ma costituiscono tuttavia un necessario approdo delle premesse e delle intelligenti analisi poste nei due capitoli centrali. Attraverso di essi dovrà passare chi intende approfondire i legami tra Levi e la cultura della crisi.

Filippo Milani

Cecilia Bello Minciocchi

La distruzione da vicino. Forme e figure delle avanguardie del secondo Novecento

Bologna

Oèdipus

2012

ISBN: 978-88-7341-152-9

In questo avvio di nuovo millennio tra crisi economica e disfacimento culturale, si avverte la necessità di fare il punto sui periodi di crisi più vicini a noi, durante i quali scrittori e intellettuali hanno sperimentato nuove forme e linguaggi per imporre una frattura nel flusso continuo della storia. In particolare, dal punto di vista letterario, bisogna confrontarsi con le avanguardie storiche con cui si è aperto il secolo breve, e con le neoavanguardie, che ne hanno segnato la seconda parte (che sembra non finire mai). È nei momenti di maggiore catastrofe che la letteratura cerca di esorcizzare la propria scomparsa, mettendo a nudo i processi di frantumazione del reale dentro i quali si disperdono il soggetto e il linguaggio. Cecilia Bello Minciocchi pone particolare attenzione alle avanguardie del secondo Novecento, analizzando le nuove procedure compositive che descrivono la distruzione a contatto ravvicinato, e fornendo una lucida lettura di ciò che è avvenuto in quegli anni così prolifici di nuove proposte (appassite poi con tanta rapidità).

Il volume si compone di sei saggi (alcuni dei quali già usciti in rivista, ma qui aggiornati e ampliati), attraverso i quali viene tracciato un percorso non scontato tra gli autori e le opere di quella controversa stagione: dalla tecnica del montaggio di Nanni Balestrini al latino «prodigioso» di Emilio Villa; dagli intrecci di musica e poesia nelle collaborazioni tra Luciano Berio e Edoardo Sanguineti alla magmatica prosa di Giorgio Manganelli; attraverso la crudeltà dei versi di Antonio Porta e ancora la parola-azione di Balestrini. Il filo conduttore è la risposta alla «fine dei modelli» – così come Savinio aveva definito il Novecento –, che costringe gli autori ad avviare un confronto con la distruzione come categoria del linguaggio, implodendo/esplodendo verso soluzioni formali imprevedibili con cui affrontare il disfacimento del *kosmos* in una condizione di caotica molteplicità.

Il crollo delle certezze non è solo un processo di annientamento dei parametri consolidati ma soprattutto, una volta sciolti questi vincoli, la presa di coscienza delle innumerevoli possibilità per dare forma a nuovi significati; come scriveva Alfredo Giuliani nell'introduzione a *I Novissimi*: «nei periodi di crisi il modo di fare coincide quasi interamente col significato». Mentre tutto crolla, c'è chi resta a guardare, e chi invece raccoglie i frammenti ricomponendoli e risemantizzandoli in modi necessariamente anomali, dentro la vertigine del caos. È per questa ragione che l'autrice sceglie metodologicamente di analizzare da vicino le opere, proponendosi una analisi che sia il più possibile «aderente ai dispositivi interni al testo, al “modo di fare” investito di significato» [p. VII]. In questa prospettiva lo sventramento del linguaggio e della storia compiuto da Balestrini negli anni Sessanta-Settanta è riconducibile a una volontà (non solo del singolo ma condivisa come soggettività plurale) di sfruttare la crisi come apriscatole per smontare le strutture linguistiche borghesi, contaminandole e destabilizzandole con linguaggi altri in maniera violenta e sconvolgente. La tecnica del montaggio risulta essenziale, poiché consente di far interagire tra loro elementi del reale innocui se tenuti distinti, ma che una volta entrati in contatto producono una miscela esplosiva che incendia le irrisorie certezze del mondo borghese. Balestrini si pone al centro di questo condizione di disintegrazione della parola d'ordine che diviene liberazione della parola, e – come fa notare l'autrice – egli non si esime dal fare violenza ai linguaggi (soprattutto quello giornalistico) per «illustrare» la violenza, mettendo in evidenza l'uso repressivo della parola. Le «vociferazioni» poetico-musicali di Sanguineti, in collaborazione con Berio, muovono dalla stessa necessità di creare un linguaggio antiborghese che contravvenga alle convenzioni della

comunicazione quotidiana. Lo studio del carteggio per la realizzazione di *Laborintus II* (1964-1965) rileva la reciproca attenzione alla creazione di un esatto amalgama fonico-verbale, che grazie all'attrito tra voce e sonorità musicali consenta di smascherare l'appiattimento dei significati e destabilizzi le certezze dell'ascoltatore. Anche per Antonio Porta l'obiettivo della poesia è quello di sovvertire l'ordine del quotidiano, attraverso una parola crudele e carnale che agisca sull'oggetto e sulla pagina come una lama affilatissima. In tutta l'opera di Porta si riscontra una particolare attrazione anatomica per i «rapporti umani», ovvero per la condizione di conflitto che il soggetto vive dentro di sé e all'interno della società. Il soggetto frantumato sprofonda nel magma dell'oggettualità, lacerandosi psichicamente e fisicamente con violenti strappi, senza possibilità di ricomposizione: il senso del tragico dunque si nutre delle pulsioni carnali di un soggetto traumatizzato e privo di unità.

In Manganelli, invece, la frantumazione del soggetto scatena la proliferazione della folla di Io che lo compongono, sfociando nell'irrisione del tragico come messa in scena della Fine (del soggetto, della letteratura, dell'universo). Nelle impeccabili miniature retoriche di *Centuria*, Cecilia Bello individua un aspetto originale della prosa manganelliana, ovvero la «pacata violenza» - come la definisce Manganelli nella centuria *Quarantasette* - che colpisce tutti i personaggi allegorici dei *brevi romanzi fiume*. Anche la lingua di Manganelli, pur nella cristallina precisione e puntualità retorica, trafigge il soggetto-burattino in una condizione di totale annientamento morale, senza alcuna possibilità di riscatto (improvvisi delitti e immotivati suicidi): è proprio uno dei grigi signori protagonista della centuria *Quarantacinque* a dichiarare di dover agire in maniera totalmente immorale per poter «conoscere la distruzione da vicino, assai da vicino».

Infine, il volume si chiude con la figura singolare di Emilio Villa, avanguardista extravagante e difficilmente classificabile. In lui il senso della distruzione assume un valore quasi etimologico, ovvero una frantumazione magmatica delle lingue (vive, morte, inventate) che si intrecciano tra loro senza accordarsi mai in una babelica dilatazione del senso. Anche in Villa, come in Manganelli, la categoria della distruzione viene affrontata come irrisione del tragico, ribaltamento della concezione angosciosa e definitiva della morte in *calembour* linguistico: *(m)oriri*, origine e fine ad un tempo - come fa giustamente notare l'autrice. Il latino e la lingua biblica diventano non solo i materiali con cui reinventare un linguaggio che descriva il presente, ma anche - in senso pienamente benjaminiano - allegorie delle macerie della storia e della frantumazione del soggetto. Cecilia Bello fornisce così una mappa letteraria della distruzione vista da vicino, penetrando nei caotici meandri delle sperimentazioni linguistiche e formali del secondo Novecento.

Angela Di Fazio

Giuliana Benvenuti

Microfisica della memoria. Leonardo Sciascia e le forme del racconto

Bologna

Bononia University Press

2013

ISBN: 978-88-7395-880-2

In perfetta circolarità, lo studio sciasciano di Giuliana Benvenuti muove dalle considerazioni circa *Il teatro della memoria* (1981) e si arresta su *L'affaire Moro* (1978), la cui interrogazione centrale riecheggia nelle prime pagine del racconto-inchiesta sul celebre caso dello «smemorato di Collegno». È possibile che un documento – letterario nella misura in cui prevede una volontà autoriale –, anche quando di carattere privato, promuova il riconoscimento (o il disconoscimento) di una verità storica e diventi fatto di pubblico interesse? Come non individuare l'impostore nelle missive del tipografo torinese? Come non subodorare il complotto di Palazzo nelle reticenze degli amici di Moro? Il cadavere dello statista è, poi, eloquente: va letto alla stessa stregua di una testimonianza d'archivio. Per questa strada si avvia la studiosa, che giustamente vi intuisce il perno della ricerca epistemologica ed etica del siciliano. E lo fa ricorrendo alle teorie foucaultiane della microfisica del potere, da un lato, e all'indirizzo microstorico di Carlo Ginzburg, dall'altro. Tuttavia Benvenuti non utilizza questi strumenti quali lenti prospettiche da applicare alla lettura sciasciana, come ci si potrebbe aspettare, bensì li ricomprensce, più significativamente, all'interno della stessa poetica di Sciascia, attestandone la pratica scrittoria. Il reagente, in questo caso, è costituito dalla memoria, da intendersi in primo luogo come serbatoio di una tradizione letteraria, costantemente reinventata nelle eterodosse modalità narrative messe in campo dall'autore, che asseconda la felicità della «scrittura» e il piacere della «riscrittura» (p. 57 *et al.*). E allora assume un nuovo significato l'eredità manzoniana della *Storia della Colonna infame*, come pure quella dei *Promessi sposi*, nell'intersezione tra le due opere collocandosi la sperimentazione di uno scrittore che ha letto altrimenti Pirandello, con la sovrapposizione di Borges, raccolto il mandato civico di Pasolini e compulsato materiale erudito e antiquario d'ogni sorta. Non si tratterà di posizionare il risultato espressivo sciasciano tra i poli del romanzo storico – o, più correttamente, antistorico, secondo il gradiente di sicilianità – e del racconto giudiziario o del «giallo metafisico», ma di rintracciare le costanti di un macrotesto, individuato dalla studiosa a partire dal *Consiglio d'Egitto* (1963). Il denso capitolo che Benvenuti dedica all'opera letterariamente più compiuta di Sciascia e che, insieme al successivo *Morte dell'inquisitore* (1964), più esibisce l'assimilazione del lascito manzoniano, centra come *intentio* autoriale il «problema della giustizia» (p. 99), da perseguirsi contro gli arbitri del potere e dell'«impostura» da esso esercitata. Il perturbamento della verità storica, ad uso dei potenti, può essere contrastato soltanto dalla «contro-impostura» del falsario, doppio dell'autore nel suo bilicarsi tra «documento e immaginazione» (p. 65), tra «antistoria e contro-storia» (p. 69), tra «inchiesta e figurazione» (p. 119). La studiosa ben inferisce il carattere performativo di tale operazione: «una teatralizzazione cripto-narrativa che trascina il lettore verso la regione delle ipotesi e delle congetture» (*ibidem*). E, allo stesso tempo, ne addita lo strumento retorico in quella «lingua dello strazio» (p. 84), che fotografa il corpo violato e torturato dell'eretico e del rivoluzionario, un «uomo solo» di fronte al dissidio della coscienza e all'approssimarsi della morte. Eretico pure un Aldo Moro, allora, per il quale Sciascia non modifica il proprio giudizio storico-politico, ma che diventa, pur nella difficoltà della «metamorfosi in personaggio» (p. 214), il «testimone» – tramite le lettere ai famigliari e, soprattutto, con la scelta sciasciana dell'iconografia del «cadavere eccellente» – del «potere reticolare» di foucaultiana memoria (p. 216), di cui il politico costituisce solo una delle maglie. Sarà, pertanto, la «spia linguistica» (p. 240), applicata alla decodifica del documento, a mettere sulle tracce di una verità nascosta o microscopica.

Ma la microscopia di Sciascia non è una metodologia di ricerca isolata nel «campo letterario» che Benvenuti propone di rintracciare, sulla scorta di Bourdieu, tra anni Settanta e Ottanta. Non sfugge la contiguità col «paradigma indiziario» del Ginzburg de *Il formaggio e i vermi* (1976), in quello che rappresenta uno degli spunti più interessanti della monografia: il parallelo, più o meno persuaso, tra «l'ottica dello storico e quella del giudice» (p. 171). Fino alla triangolazione con l'autore letterario, aggiungiamo. Tale assunto, e l'impegno della studiosa nel verificarlo, pongono *Microfisica della memoria* come naturale antecedente logico del già edito *Il romanzo neostorico italiano* (Carocci, 2012), dimostrando una vocazione alla macrotestualità, dedita allo sviluppo di un confronto serrato tra la produzione letteraria e il suo «contesto», anche in Benvenuti.

Daniela Marredda

Graziella Bernabò

Per troppa vita che ho nel sangue. Antonia Pozzi e la sua poesia

Milano

Àncora

2012

ISBN: 978-88-514-0953-1

Difficile accostarsi all'intensa biografia di Graziella Bernabò senza correre il rischio di perdersi nelle trame del mondo esistenziale e poetico di Antonia Pozzi, per ritrovarsi, alla fine, cambiati. Anni di fatiche e di studio suggellano il volume *Per troppa vita che ho nel sangue. Antonia Pozzi e la sua poesia*, edito presso la casa editrice Àncora, che rivisita e amplia la precedente e omonima edizione del 2004.

«Non è facile raccontare la vita di una donna» (p. 9) ammette l'autrice, in apice alla premessa del libro, mutuando un pensiero di Heilbrun, e non è facile soprattutto raccontare quella, controversa e prismatica, di Antonia Pozzi, fresca e originale voce del panorama letterario novecentesco italiano, morta suicida, nel 1938, alla giovane età di ventisei anni. Sottovalutata dall'ambiente culturale milanese, riabilitata parzialmente negli anni Quaranta da Eugenio Montale, la poesia della Pozzi torna, negli ultimi decenni, a ricevere la giusta attenzione da parte della critica italiana e internazionale.

L'intero lavoro si propone come unico scopo non quello di «riesumere il “caso” Pozzi» (p. 13), ma di comprendere «chi era veramente Antonia», com'era «il suo volto», «quali luoghi frequentava e in che cosa credeva» (p. 10), cosa amava e da chi era profondamente amata. Ascoltare la sua voce, penetrare fino alle sorgenti della sua poesia, delineare, insomma, i tratti distintivi della sua figura di donna e di poeta, sono gli aspetti sui quali si concentra la tensione conoscitiva della Bernabò.

Tale fatica è alimentata e sostenuta dalla necessità di ricollocare la Pozzi all'interno di una dimensione culturale spoglia di qualunque «compatimento sentimentale» o «curiosità fine a se stessa», lontana, soprattutto, dalle possibili «invenzioni scandalistiche» (p. 13) cui si è prestata la vicenda pozziana.

Inevitabilmente il lavoro si inserisce nel solco della polemica intercorsa tra Alessandra Cenni, autrice della biografia *In riva alla vita. Storia di Antonia Pozzi poetessa* (Rizzoli 2002), e Onorina Dino, responsabile dell'Archivio Pozzi di Pasturo e curatrice di tutte le opere della scrittrice, il cui saggio, *“Il volto nuovo” ovvero il tradimento di Antonia Pozzi* («Otto / Novecento», XXVI, n. 3, 2002), confuta con minuzia quanto sostenuto dalla studiosa. Oggetto di diatribe sono in particolar modo le questioni inerenti la sfera sentimentale e privata della Pozzi: il coinvolgimento sessuale con Antonio Maria Cervi, il conseguente aborto, la relazione omofila intrattenuta con Elisa Buzzoni, sono solo alcuni degli aspetti respinti con forza da Onorina Dino.

Graziella Bernabò segue il sentiero battuto dalla curatrice delle opere pozziane, con la quale ha inoltre collaborato come consulente filologica al documentario *Poesia che mi guardi* di Marina Spada (2009) abbinato successivamente al volume *Poesia che mi guardi. La più ampia raccolta di poesia finora pubblicata e altri scritti* (Luca-Sossella 2010). Ogni sfumatura biografica, sottilmente indagata dalla Bernabò, è supportata dalla presenza cospicua di documenti e testimonianze dettagliatamente raccolte, indicative della precisione e del rigore filologico dell'opera. I ricordi delle persone che sono entrate in contatto con la poetessa milanese, da Elvira Gandini e Lucia Bozzi a Dino Formaggio, solo per citarne alcune, irrorano le pagine del libro, approfondendo e talvolta illuminando i possibili coni d'ombra della vicenda pozziana. A tal riguardo, le cinque pagine di ringraziamento che aprono il volume rivelano la natura condivisa e partecipata del lavoro, che assume, a tratti, un aspetto corale, quasi fosse stato redatto a più mani. Alle «testimonianze precise e attendibili» si affiancano, inoltre, le «interpretazioni personali» della Bernabò, che seppur

«certamente opinabili» e talvolta ardite, sono basate «su una documentazione di partenza» (p. 12) solida e rigorosa.

Vero *leitmotiv* del testo resta, comunque, la *parola* di Antonia Pozzi, che corre ritmica tra i versi, o sboccia, sofferta, nelle lettere e nelle pagine diaristiche. Accostarsi alla totalità dell'opera della scrittrice non è impresa semplice se si considera che parte delle carte pozziane sono state distrutte o rimaneggiate da Roberto Pozzi, padre della poetessa, all'indomani della sua morte. Eppure, le parole sopravvissute si impongono decise, e con intensità vibrante accompagnano e significano tutti i tasselli biografici ricomposti dalla Bernabò. Il ritratto che viene definendosi, pagina dopo pagina, nell'andamento cronologico dei tredici capitoli del volume, è quello di una donna insieme «timida e ardente», «insicura e passionale», vitale e allo stesso tempo malinconica e inerme, tutta tesa a una costruzione della propria vita «dal di dentro» (p.13) che molto ricorda della coeva Etty Hillesum. Antonia vive dentro di sé le spinte eccentriche e le contraddizioni proprie del suo tempo. La tensione verso un'emancipazione piena e libera, in parte sostenuta dal padre attraverso una solida formazione intellettuale, si scontra con il sistema rigidamente patriarcale dell'Italia fascista che scoraggia qualunque protagonismo culturale femminile, attribuendo alla sola maternità biologica l'unica possibilità di realizzazione effettiva della donna. Lo stesso ambiente banfiano, attorno al quale gravitano le menti più vivaci del panorama milanese, pur accogliendo e apprezzando Antonia, non ne riconosce, tuttavia, il valore creativo e poetico. Banfi e Paci, più propensi a valorizzare forme di letteratura impegnate quali il romanzo storico, guardano con indifferenza alla sua produzione lirica, prendendo le distanze da quel modo sensibile e ardente di penetrare la vita, trasfigurandola in arte. Eccentrica rispetto al proprio tempo, e per questo inserita tra le «imperdonabili» dalla Bernabò, secondo l'accezione utilizzata da Cristina Campo e Laura Boella, Antonia contrappone alla chiusura del mondo esterno la sua «sostanziale solitudine» (p. 217), risolvendo il drammatico dilemma tra arte e vita, tanto caro agli amici banfiani lettori del *Tonio Kröger* manniano, con una radicale e incondizionata «professione di fede nella poesia» (p. III). Lontana da uno sterile isolamento, la solitudine della Pozzi, che ben richiama alla dimensione della «*polar privacy*» dickinsoniana, se da una parte accetta di sostare *in riva alla vita* (eloquente titolo di una lirica del 1931), dall'altra si schiude in un atteggiamento di «totale e generosa disponibilità all'esistente» (p. 217). Si può comprendere, allora, il titolo dell'opera *Per troppa vita che ho nel sangue*, tratto dalla poesia *Sgorgo* del 1935, solo all'interno di quest'ottica di totale, intenso, assoluto rapporto che Antonia stabilisce con la vita, penetrandola fino alle fessure più recondite e oscure, oltrepassandola nelle zone più misteriose e sofferte. La poesia si pone per la scrittrice «nei termini di un incontro con le cose» (p. 127). Alle prime acerbe prove giovanili sature di echi leopardiani e crepuscolari, si affiancano quelle degli anni '36 e '37 dai tratti espressionistici e surreali. Motivi principali sono la natura, l'amicizia e l'amore, soprattutto quello travagliato per Antonio Maria Cervi. L'analogia oscura degli ermetici viene abbandonata in nome di un sistema metonimico di associazioni che si serve di immagini apparentemente semplici come quelle dei fiori, dei cancelli e delle montagne che ridisegnano una vera e propria «geografia dell'anima» (p. 310). A livello stilistico, bene la Bernabò evidenzia la presenza ricorrente dell'iterazione anaforica, dell'iperbato e soprattutto dell'ossimoro, tratto distintivo non solo della poesia ma del drammatico destino della scrittrice.

L'esistenza di Antonia Pozzi si consuma interamente in una vertiginosa ansia di assoluto. Non è difficile condividere la considerazione finale della Bernabò, che vede nell'ultimo disperato gesto della scrittrice non un «difetto» ma un «eccesso di vita» (p. 311), non un *andare*, ma un *ritornare*: come scriverà la stessa scrittrice nel 1934, «questo non è esser morti, | questo è tornare | al paese, alla culla» (da *Funerale senza tristezza*).

Sandro de Nobile

Giorgio Bertone

Open blog. Che fare della letteratura italiana nell'era del globale

Novara

Interlinea

2012

ISBN: 88-8212-861-6.

Sin dal titolo il libro di Giorgio Bertone si presenta nella sua caratteristica peculiare di collettore di riflessioni, di spunti, di impressioni che, pur cercando una propria unità in talune costanti presenti nello studio, vengono dispiegate in maniera estremamente parcellizzata, attraverso lunghi capitoli sbriciolati in miriadi di brevissimi paragrafi, quasi ad imitazione dei post internettiani, appunto. Estremo tributo, questo dello studioso ligure, alla frammentarietà dell'evo contemporaneo, che può riconoscersi esclusivamente in panorami (termine quanto mai caro a Bertone) perlopiù spezzettati? Forse; ma l'impressione che lascia la lettura del libro, al di là dell'*excusatio* finale del critico, il quale confessa la provenienza seminariale degli scritti ed in qualche maniera ne assolve il difetto di disseminazione, è quella spiazzante di un coacervo di *input*, pur fecondi, che non riescono a trovare l'organicità di un discorso chiaramente leggibile.

Ciò può essere parzialmente giustificato dal fatto che *Open blog* prende le mosse da una forte consapevolezza della perdita di senso del contemporaneo, della caduta dei valori consolidati, della tendenza globalizzatrice in atto, la quale tritura certezze storiche, geografiche, identitarie.

Globalizzazione è termine che poco piace a Bertone, il quale però non manca di cogliere nella tendenza omogeneizzante il vulnus principale di una letteratura d'oggi che, da Conrad (primo scrittore autocostituito un'identità fasulla e globale) in poi, si è appiattita in espressioni senza più carattere, senza più identità, buone per qualsiasi orizzonte e per qualsiasi stagione.

Schiacciata tra altre forme d'espressione che sempre più vanno logorando la parola (dall'sms alla pubblicità), obbligata lungo i percorsi del politicamente corretto dal quale soltanto alcuni autori (Lilin, Saviano, Yehoshua tra essi) sanno sfuggire, la letteratura contemporanea riuscirebbe a preservarsi in due soli modi: o parlando di se stessa, del suo farsi, divenendo dunque metaletteratura; oppure rifugiandosi in rassicuranti forme prestabilite, quali il noir o il thriller.

In quest'ultimo caso, però, non può che perdersi quel cronotopo che, per tutta la durata del suo libro, Bertone ha cercato di individuare nello svolgersi della storia letteraria italiana, nel tentativo di rispondere a un interrogativo angosciante e pressante: che significato può avere, per noi cittadini globalizzati del mondo in un'epoca di perdita d'identità, di frantumazione tanto dell'io quanto della coscienza collettiva, parlare di una storia letteraria nazionale?

La risposta a tale quesito il critico la trova in un approccio antropologico alla letteratura, e più precisamente in quel cronotopo bachtiniano definibile come «l'interconnessione dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente», e corrispondente alla nozione di «genere»

Soltanto in questa dimensione trans-storica ed intra-letteraria può farsi ancora, secondo Bertone, storia della letteratura, in un'epoca nella quale l'omologazione dominante sembra richiedere il riconoscimento di linee contenutistiche, stilistiche, filosofiche che travalichino i confini cronologici per divenire costanti diacroniche di un dato modulo scrittorio.

Il critico si sofferma, a mo' d'esempio, soprattutto sul «cronotopo lirico italiano», che, da Dante a Montale, conserva alcune caratteristiche comuni, dalla contrapposizione io-universo all'elezione di un luogo d'origine quale punto di riferimento prediletto.

Segue poi una ricerca ondivaga di questo cronotopo anche su altri terreni, da quello antilirico (il cui nume è Caproni) a quello epico (che in Italia ha espresso pressoché esclusivamente la tematica del reduce, da Ruzante a Rigoni Stern), sino allo sfortunato genere romanzesco, mai radicato nella

nostra letteratura. Interessanti sono gli approfondimenti che l'autore compie circa alcune nozioni fondamentali in letteratura, dalla più tradizionale distinzione tra «confine» e «frontiera» alla modernissima urgenza del concetto di «muro», sul quale vale la pena di riflettere da Berlino in poi, con un occhio vigile alle questioni israelo-palestinesi.

Perché, paradossalmente in un libro che pare porsi al capezzale di una visione storicistica della letteratura, è proprio la storia contemporanea ad illuminare la ricerca antropologico-letteraria dello studioso ligure, un percorso che si chiude con l'interrogativo che più volte al lettore viene alla mente, ma che mai viene esplicitato se non negli ultimissimi paragrafi: quale canone, date le premesse bertonianie, è oggi possibile per la letteratura italiana?

Lontano da tentazioni iconoclaste come pure da velleità semplicisticamente revisioniste, Bertone pone l'accento più che altro sulla necessità di un canone aperto, che si apra a possibilità di discussione che taglino le gambe a tutte le tendenze musealizzanti. Tutto ciò senza facili entusiasmi per un contemporaneo che il critico valuta con grande severità, pur non negando, infine, (e non potrebbe essere altrimenti) una possibilità di sussistenza ultima per una letteratura che, in ogni caso, da tremila anni accompagna la storia dell'uomo additandogli infinite possibilità e potenzialità.

Questa la conclusione, alla fine pur positiva, di un libro di ardua lettura e di pulviscolare complessità. Omaggio, oltre che alla multiforme modernità, alla molteplicità di Italo Calvino, autore prediletto da Giorgio Bertone? Forse; ma l'impressione, in conclusione, è che *Open blog* si configuri più come un interrogativo plurimo ed aperto, come un variegato campionario di spunti di riflessione, che come una costruzione calvinianamente razionalizzante, che l'autore, forse troppo immerso in questo tempo privo di paradigmi, non sa, non può o non vuole edificare.

Tommaso Meozzi

Luciano Bianciardi

La vita agra

A cura di Alvaro Bertani

Milano

ExCogita Editore

2013

ISBN: 978-88-96678-55-8

La Vita Agra, romanzo di Luciano Bianciardi pubblicato la prima volta nel 1962 e ambientato in Italia negli anni del boom economico, esce in una nuova edizione, annotata a cura di Alvaro Bertani, per ExCogita Editore. Si tratta di un volume interessante, sia per gli studiosi di Bianciardi, sia per quanti sono interessati a ricostruire il tessuto storico-sociale di quegli anni. Le note di Bertani, situate a piè di pagina lungo tutto il romanzo, da una parte chiariscono le esperienze biografiche fondamentali che hanno portato Bianciardi alla scrittura di *La vita agra* (la tragedia dei minatori di Ribolla, l'impiego a Milano per Feltrinelli), evidenziando anche i motivi ricorrenti nel macrotesto dello scrittore toscano, così come le più o meno esplicite autocitazioni, dall'altra forniscono un ampio apparato erudito-digressivo che innesta, nella vicenda romanzesca, la storia di ogni singolo luogo, persona, lemma nominato. Si può trovare così una nota a proposito della «Latteria delle tre pie donne a Milano», dove i clienti, nel dopoguerra, potevano sfamarsi per poi dichiarare la metà di ciò che avevano consumato, una che chiarisce come «Gambecorte» fosse il nomignolo dato a Vittorio Emanuele III di Savoia, una che spiega puntualmente il significato del termine 'Aoristo', altre che offrono sintetiche biografie di personaggi, per diversi motivi, rimasti nella storia, come Olivetti e Ovidio. Il risultato è uno strumento di studio estremamente efficace che permette, senza dover reperire un'ampia bibliografia, di inquadrare sinteticamente, da un punto di vista sia intratestuale che extratestuale, *La vita agra* di Bianciardi. Inoltre il lavoro di Bertani si pone anche come interessante esperimento di tipo narrativo, che fa della digressione un principio creativo in grado di arricchire, in modo a-gerarchico, l'immaginario di un'opera preesistente. Il volume è introdotto da una *Cronologia*, nella quale Luciana Bianciardi ripercorre la vicenda esistenziale e professionale del padre, da una *Bibliografia essenziale*, che raccoglie le opere fondamentali di Luciano Bianciardi, e da una *Introduzione* di Arnaldo Bruni. L'*Introduzione* traccia una breve storia della ricezione di *La vita agra*, analizza il rapporto tra l'Io narrante e la società del boom economico, evidenzia la tendenza di Bianciardi al *pastiche* e alla sperimentazione linguistica, pur moderata dalla «concretezza esistenziale del vissuto», e infine si sofferma sul pessimismo bianciardiano che ricorre a metafore appartenenti al campo semantico della morte (famosa la scena della «*defecatio post mortem*») per descrivere la «smania del consumismo diffuso». Chiude il volume l'*Indice analitico*, che permette di orientarsi nella complessa stratificazione linguistica e nel gioco citazionale di *La vita agra*, così come di consultare agevolmente le note di Alvaro Bertani.

Fabrizio Sinisi

Mauro Bignamini

Mettere in ordine il mondo? Cinque studi sul Pasticciaccio

Bologna

CLUEB

2012

pp. 247

ISBN: 978-88-491-3720-0.

Il recente volume gaddiano di Mauro Bignamini (*Mettere in ordine il mondo? Cinque studi sul Pasticciaccio*, CLUEB, Bologna 2012), ricercatore di Letteratura italiana presso l'Università di Pavia, si avvale di almeno un punto di forza, che coincide con la sua peculiarità: cinque studi incentrati sulla stessa opera (il *Pasticciaccio*, appunto) i quali conservano ciascuno una precisa indipendenza critica e però, nel contempo, realizzano una produttiva convergenza di angolazioni interpretative, analizzando in modo nuovo il problema non nuovo della dialessi fra esplicito ed implicito che nella messe degli studi sul capolavoro gaddiano costituisce, più che una costante, il vero e proprio orizzonte di fondo, il punto di fuga di qualsiasi tentativo ermeneutico. L'intento di Bignamini – felicemente adempiuto, converrà dirlo subito – è infatti quello di sorprendere e restituire questa dialettica fra i compositi livelli espressivi del *Pasticciaccio*, riconoscendola e reinterrogandola, anche avvalendosi di una vigile e profusa attenzione alla rete dei nessi intertestuali, attraverso i molteplici strati della narrazione demandata da Gadda a investigare e invano restaurare il debilitato ordine del mondo.

Con sicura efficacia propedeutica e fondativa in ordine ai percorsi analitici che vi si svolgeranno, il primo studio del volume (*Mettere in ordine il mondo? Un requiem per il romanzo giallo*, pp. 5-81) guarda ai nodi fra il *Pasticciaccio* e il romanzo di genere alla luce di una prospettiva non estrinseca, ma che muove anzi dai luoghi stessi del romanzo accепiti nella loro carica simbolica. Partendo dalla «contraddizione della linearità della trama, che nel giallo accompagna la scoperta della verità», Bignamini può convincentemente affermare che «la discesa verso la campagna, intrapresa sotto gli auspici della *quête* investigativa, coincide con un movimento verso l'entropia» (p. 31): i rapporti strutturali del romanzo saranno quindi dislocati non nei movimenti narrativi di per se stessi, ma nella plurima condensazione semantica delle figure, oltre che nella lacerazione dell'effetto di reale «a tutto vantaggio delle intrusioni metadiscorsive» (p. 33). Se ne ricava la necessità di una lettura da condurre nel segno di una correlazione causale tutta rovesciata in negativo, tra il caso e l'inconscio, e nello svuotamento della medesima proposta di senso costitutiva del genere. Si veda, a modo d'esempio, la valenza ascritta al paesaggio di campagna, speculare e oppositivo rispetto a quello cittadino: «un'infernale *wasteland*, una periferia dell'essere in cui langue la produzione di relazioni e di significati» (p. 32). Alla luce di questa embricatura fra diversi piani prospettici, non stupirà che tale svuotamento di senso investa il romanzo anche nei suoi aspetti più largamente narratologici: si veda il dettagliato scrutinio offerto da Bignamini della fascinazione gaddiana per il tema del Doppio, che si declina sia nella dialettica Storia-Individuo che nello sdoppiamento delle voci narranti. Sulla scia del noto rilievo di Cases, che nella pluricausalità del mondo gaddiano rinveniva la scomparsa del principio stesso di causalità, Bignamini cerca infatti di sorprendere questa scomparsa all'interno della struttura stessa della narrazione. In continuità con tale assunto si attesta il secondo studio, «*Un nome a tutti*»: *lingua e dialetto tra plurilinguismo e polifonia* (pp. 83-110), che a partire dalle canoniche categorie bachtiniane si propone di arrivare a quella «radice pluridiscorsiva» (p. 84) in cui per il critico consiste la concezione gaddiana del reale, andando quindi a catalogare tutti gli scarti interni, le interferenze, i modi narrativi, le frizioni tra lingua e dialetto e le strategie di diffrazione tonale.

All'analisi delle figure protagoniste del romanzo sono invece dedicati il terzo e il quarto saggio del libro. Il primo di essi, *Ingravallo, Liliana e l'impossibile ricostituzione della forma* (pp. 111-156), consiste nella mappatura e nell'analisi di una serie di rapporti che definiscono i personaggi in una partitura densa di intersezioni tematiche: come la reciprocità, nelle loro differenti posture, di due «psicologie di mancanza» accomunate da un «ritiro melanconico dell'io dalla realtà» (p. 120), quali quella di Elsa, già profilata nell'incompiuto *Fulmine sul 220* e poi - lungo una curva messa autorevolmente in luce da Clelia Martignoni - dispiegata nei fulgidi «disegni» dell'*Adalgisa*, e quella di Liliana, caratterizzata da «un rapporto alienato col corpo, [...] una minacciosa e insanabile frattura interna» (p. 119). A cui fa riscontro la turbata attrazione dell'investigatore Ingravallo per la vittima - che si iscrive entro peculiari movenze simboliche, dove torna ad emergere il dominio dell'elemento inconscio pervasivo nel romanzo. Bignamini fornisce qui una ricognizione assai ben articolata di «fenomenologie del corpo», il centro delle quali è rappresentato da quello di Liliana, scomposto prismaticamente in angoli narrativi differenti, e ossessivamente rifocalizzato: e lo studioso non manca di rilevarne significative relazioni con tipologie femminili dannunziane.

Il secondo dei due saggi, *I silenzi di don Ciccio (e quelli di Gadda): un palinsesto autobiografico* (pp. 157-193), punta invece sulla decrittazione analitica del rapporto personale che nel *Pasticciaccio* intercorre fra il testo e il suo autore. Si tratta perlopiù della morte del fratello di Gadda, Enrico – evento «fondativo di una carriera letteraria» (p. 157) –, di cui il romanzo rappresenterebbe il fatto conclusivo: il compimento dell'edificazione di un «mito personale di umiliato e offeso» (p. 158). Il saggio ricompone precisamente la cronologia dettagliata di questa parabola, fatta di «tracce e velature» (p. 160), in cui la figura di Enrico – anzi la sua morte – è tratteggiata nel romanzo, «replicata attraverso lo schermo della morte di Liliana Balducci» (p. 172). Chiude il libro uno studio sul fecondo rapporto Gadda-Manzoni («*Don Abbondio sempre*». *Postille su Gadda e Manzoni*, pp. 195-240), attraverso la genesi e la storia dell'*Apologia* dedicata dal giovane Gadda al suo *auctor* d'elezione. Essa non costituisce però che il momento esordiale di una lunga e sedimentata fedeltà – basterà pensare a quella seconda apologia che è la recensione polemica allo scritto di Moravia sul «realismo cattolico» dei *Promessi sposi*, ma soprattutto alla ricca cifratura manzoniana del *Pasticciaccio*, con un don Abbondio sottilmente filigranato nel personaggio del commendator Angeloni. Ed è proprio nel personaggio di don Abbondio che si rileva un forte accentramento autobiografico dello stesso Gadda: in quella «mancanza di teatralità» rivendicata come merito e fedelmente, ostinatamente attuata nella sua opera.

Alberta Fasano

Corrado Bologna

«*Il sole non aveva ancora la minima intenzione di apparire all'orizzonte...*». Caravaggio, Manzoni, Gadda, Longhi

«Lettere Italiane»

LXV, n. 2, 2013

pp. 193-237

Forte dei suoi studi precedenti, in particolare *Il romanzo come «cognizione» e «rappresentazione»*: Gadda (1993) e *Il filo della storia. «Tessitura» della trama e «ritmica» del tempo narrativo fra Manzoni e Gadda* (1998), Corrado Bologna torna qui sul rapporto tra i due autori milanesi, ma questa volta soffermandosi sul tema dell'*èkphrasis*.

Al fine di inserire Manzoni all'interno di una sicura genealogia del *Pasticciaccio*, il critico muove da un dato testuale macroscopico, «la parodia forse più esposta, quindi autoironica e paradossale» (p. 195): la ripresa quasi letterale, all'inizio del capitolo VIII, dell'inizio del capitolo IV dei *Promessi sposi*. In entrambe le descrizioni si assiste alla partenza di un personaggio (rispettivamente Pestalozzi e fra Cristoforo) alle prime luci dell'alba, ma ad essere posti in rilievo non sono tanto i vistosi elementi comuni, quanto le sottili differenze, i dettagli «inseriti con attenta *amplificatio*» per creare «spaesamento rispetto alla fonte» (p. 194): la puntualizzazione parentetica «in motocicletta»; l'omogeneizzazione dei tempi verbali all'imperfetto per stabilire un parallelismo tra l'azione del sole e quella del personaggio; il raddoppiamento della negazione che rovescia il senso dell'*incipit* manzoniano ed esalta il dinamismo caratteristico di tutto il capitolo.

Bologna rintraccia l'archetipo della descrizione manzoniana nel *Don Chisciotte*, istituendo così una correlazione fra «l'antico *hidalgo*» (p. 197) e fra Cristoforo, entrambi mossi dal progetto utopico di salvare il mondo. A supportare l'ipotesi di una reminiscenza cervantina comune anche a Gadda potrebbe concorrere la lettura di un'altra alba, rappresentata nel finale della *Cognizione del dolore*, romanzo in cui, non a caso, il protagonista è definito «l'ultimo *hidalgo*»: vi si scorgono, infatti, gli stessi simboli – il gallo «socratico animale sacrificale» (p. 196), l'aurora come momento di ricerca di equilibrio e quindi immagine dell'uomo nel suo essere nella vita – che Bologna ha considerato fondamentali nella descrizione di Cervantes. Anche Bologna chiama in causa la *Cognizione*, ma come prova ulteriore della tendenza gaddiana al rovesciamento parodistico della fonte manzoniana, adducendo ad esempio il rapporto fra Filarenzo Calzamaglia e Gonzalo Pirobutirro d'Eltno, perfettamente speculare a quello che intercorre fra Lorenzo Tramaglino e Don Gonzalo Fernández. Nello stabilire correlazioni testuali tanto puntuali, il critico si avvale del supporto di uno dei testi migliori del Gadda ermeneuta, il saggio edito nel 1927 su «Solaria» con il titolo *Apologia manzoniana*, e dell'incompiuto romanzo, divenuto laboratorio di scrittura, *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, in cui l'autore confronta il modello narrativo digressivo cervantino con quello lineare manzoniano e conclude: «Don Chisciotte è preferibile a Renzo».

Con questa serie di richiami – Cervantes in Manzoni ed entrambi, per via diretta o filtrata, in Gadda – si apre il problema delle influenze barocche sull'opera dell'Ingegnere, una questione già affrontata dall'autore stesso in *L'Editore chiede venia del recupero*, scritto posto in appendice alla *Cognizione*, e poi ripresa da molti ed illustri critici, a partire dagli studi di Roscioni e Raimondi. Ancora una volta Bologna, con rigore filologico, sceglie di partire dai testi e analizza la descrizione del paesaggio dei Castelli romani nel già citato capitolo VIII del *Pasticciaccio*: la fonte dei numerosi elementi figurativi sembra essere il barocco lombardo-spagnolo, attraverso il quale «Gadda dà vita a un'«euresi» romanzesca in dialogo e in competizione con i «tenuissimi tocchi» e la «grandiosa tristezza»» (p. 209) del barocco lombardo seicentesco e novecentesco.

Per stabilire il principio costruttivo delle immagini gaddiane, Bologna prende in esame una delle descrizioni più celebri del romanzo, l'*èkphrasis* dei Due Santi, e la raffronta alla scena

immediatamente precedente l'incontro di don Abbondio con i bravi nel capitolo I dei *Promessi sposi*. Qui Manzoni aveva creato un parallelismo eloquente tra le anime purgatoriali dipinte nel tabernacolo e le figure degli scagnozzi di Don Rodrigo attraverso la ripetizione lessicale «in punta» che ricorre in entrambe le descrizioni a breve distanza. Gadda, invece, unifica i due piani e sovrappone le immagini nelle pitture dei Due Santi, trasformandoli in un rispecchiamento parodico della fonte attraverso un processo che Bologna definisce «vischiosità della memoria figurale che si tematizza per metonimia» (p. 215): la gamba lasciata penzolare dal bravo si riduce a piede e poi, per contrazione metonimica, ad «alluci», da cui deriva per «memoria fonetica» (p. 214) «luce».

Il medesimo passo dei *Promessi sposi* è citato da Gadda in *Apologia manzoniana* a dimostrazione dell'esistenza di reminiscenze caravaggesche in Manzoni. Bologna trae spunto dall'intuizione dell'Ingegnere e approfondisce la questione muovendo dalle ipotesi di Momigliano e Nigro, secondo i quali il romanzo manzoniano va considerato nell'indissolubile dialettica tra testo e illustrazioni. Il critico confronta alcuni particolari delle immagini di Gonin con la *Vocazione di San Matteo*, la tela di Caravaggio indicata da Gadda come una delle fonti ispiratrici della rappresentazione dei bravi. Il risultato può stupire: Bologna elenca almeno cinque concordanze basate sulla scelta della luce, la collocazione spaziale di corpi e oggetti e le diagonali di composizione, ma anche sul tono e sulle affinità di alcune situazioni, come quella in cui don Abbondio riceve da Tonio la restituzione di un prestito, mostrando il suo lato avaro, non dissimile da quello dei compagni di San Matteo. Sembra quindi che il magistero caravaggesco abbia operato sia sulla «forma immaginale» sia sul «pensiero testuale» (p. 220), in quanto Manzoni avrebbe mediato anche attraverso la «trasfigurazione figurale» di Caravaggio «la riflessione seicentesca intorno al male, alla corruzione, alla violenza della storia» (p. 233).

Anche qui, come già per Cervantes, Bologna rintraccia un garbuglio di richiami, citazioni e parodizzazioni tra Caravaggio, Manzoni e Gadda, a cui va aggiunto un elemento importante: gli studi caravaggeschi di Roberto Longhi. Il legame tra l'Ingegnere e l'artista milanese è dato ormai comprovato, oltre che esplicitamente dichiarato in *Racconto italiano*, ma Bologna riprende ed approfondisce la funzione mediatrice del critico d'arte albesse, riscontrando nei suoi saggi la presenza di parole-chiave poi condivise da Gadda. L'influenza non fu unidirezionale: se, infatti, l'*èkphrasis* paesaggistica del capitolo VIII del *Pasticciaccio* risente della lettura di *Officina Ferrarese*, come velatamente ammesso in una lettera a Livio Garzanti, è anche vero che l'interpretazione gaddiana della *Vocazione di San Matteo* in *Apologia manzoniana*, che vuole la bottega luogo in cui si gioca d'azzardo, è ripresa nel saggio longhiano.

Di certo i puntuali riferimenti testuali che Bologna esibisce aggiungono un nuovo e determinante tassello all'esegesi dell'opera dell'Ingegnere, adducendo prove materiali forti nel lungo, ed ancora aperto, processo all'ipotetica baroccaggine di Gadda. Inoltre la sua scelta di procedere per triangolazioni successive, unita a uno stile digressivo, permette una visione dei rapporti intertestuali esaminati al contempo complessiva e puntuale, rispondendo perfettamente alla legge del «singula enumerare et omnia circumspicere» a cui l'Ingegnere milanese ha improntato la sua ricerca, la sua retorica, la sua *mimesis* baroccheggiante del barocco mondo.

Patrizia Zambon

Vittore Branca

Attraverso il Novecento. Scritti per il «Corriere» 1966-1987

A cura di Gilberto Pizzamiglio

Introduzione di Cesare De Michelis

Milano

Fondazione Corriere della Sera

2013

ISBN: 978-88-96820-12-4

Nell'ambito delle attività di celebrazione e studio promosse in occasione del centenario della nascita, il volume *Attraverso il Novecento* (431 pp.) pubblica una sostanziosa scelta degli scritti prodotti da Vittore Branca per la terza pagina del «Corriere della Sera» nel ventennio (ventitré anni, per la precisione) della sua collaborazione con il maggiore quotidiano del Paese. Sviluppata tra aprile 1965 e maggio 1987, l'attività di Branca per il «Corriere», informa Gilberto Pizzamiglio nella nota in cui dà conto del suo lavoro di cura dei testi (pp. 29-31), consiste in quasi cinquecento articoli – l'elenco completo è reperibile nella *Bibliografia degli scritti di Vittore Branca*, a cura di Giovannina Reinisch Sullam, Paola Rigo, Bianca Maria Da Rif, Maria Grazia Pensa, Attilio Bettinzoli, Firenze, Olschki, 2007 –, «comprendenti recensioni più o meno ampie a volumi su autori e opere della letteratura italiana di ogni secolo, ma anche le testimonianze di un'intensa partecipazione alla vita e al dibattito più latamente culturale del nostro tempo, affidate spesso alla rievocazione degli incontri e dei colloqui con illustri personalità del mondo politico e religioso... che Branca ben conobbe e ripetutamente incontrò». Di questi articoli, «inaugurati da un pezzo sui mercanti trecenteschi e ben presto cresciuti di numero così da raggiungere nel periodo 1968-1986 una media di venticinque all'anno, una buona parte, circa un quarto, riguarda il Novecento italiano»: il volume ora proposto nella collana «Le “carte” del Corriere» della Fondazione Corriere della Sera ne ripubblica – ma in realtà in un'identità di libro che è in fondo cosa diversa, e si compone oggi per la prima volta – settanta.

Risalta, ad una lettura conseguente, il senso di una sorta di diario di lettura, di letture, anzi, com'è effettivamente nel ritmo – «quotidiano» – dell'edizione in quotidiano, nelle quali esplicita si definisce anche la volontà di farsi mediatore e interprete; senza mai rinunciare, dalla sponda del lettore, in realtà ad essere ciò che effettivamente Branca nella letteratura era per coloro che lo ascoltavano: maestro. Diario di letture che esplica chiara la funzione (sociale, civile) del letterato, della scrittura elaborata per la comunicazione, e per il dialogo, con la socialità contemporanea; e nelle quali, assai più che nell'affermazione (autodefinentesi) della propria individualità che capita, o è capitato, a volte di vedere esercitata in altre grandi firme della letteratura in periodico, l'alta cultura dell'autore opera a penetrare, e indubbiamente a dominare, i temi perché più ricca e riflessiva sia la conoscenza che il lettore ne può trarre. Con quel senso vivo e vitale della letteratura e della cultura letteraria che ha costituito cifra precipua dell'opera grande di Vittore Branca. Sorretti da occasioni di attualità culturali, così come vuole la ragione strutturante dell'edizione in giornale, uscite editoriali, riprese e studiate edizioni, incontri di dibattito, incontri effettivi, stringenti attualità di vicende, altro ancora, nel libro degli scritti giornalistici di Branca si incontrano allora – come mette in sequenza Pizzamiglio – scrittori, scrittrici e poeti di un Novecento riflesso nella letteratura dei suoi decenni d'apertura: Pirandello, Pascoli, D'Annunzio, Fogazzaro, Boine, Deledda, Di Giacomo, Moretti, Eleonora Duse, Ada Negri; o critici e storici della letteratura e della lingua come Momigliano, Getto, Contini, Nardi, Fubini, Bosco, Jakobson, Schiaffini, Antonio Baldini, Migliorini, Devoto, Kristeller, Ezio Raimondi, ma anche «acute analisi sulla sorta del romanzo nel Novecento o sul rapporto tra psicanalisi e letteratura o sulla politica culturale degli anni Sessanta». Di grande rilievo, poi, nel loro spessore problematico, non banalmente impoverito

per aderire alla divulgazione dell'occasione, e tuttavia carico della consapevole chiarezza che deriva da una riflessione lungamente e seriamente svolta con autentica qualità intrinseca, le pagine di apporto al dibattito su concetti basilari, e temi cardine, della cultura non solo contemporanea (*Ma è davvero possibile una cultura cattolica?*, 18 settembre 1976, ad es.; *La fatica di vivere i giorni degli uomini*, 7 febbraio 1977, etc.).

Due sono – a voler seguire nella cronologia letteraria, e per esemplificare – gli interventi dedicati a Montale, la breve nota di memoria di un'esperienza condivisa, *Montale, gli Ossi e le ossa di Boccaccio*, edita sul «Corriere» il 5 settembre 1982, e che si apre con l'edizione di alcuni inediti *Versi d'occasione* datati, da Eugenio Montale, al 1958 (Tornerei a Certaldo / se tal poeta io fossi / che il Balducci (Ronaldo, / anzi ribaldo) / non mi trattasse peggio d'uno straccio, / posponendo al Boccaccio i miei grammi Ossi. / E così resto solo nelle grigie / (solferine) cantine dello Stige»), a rievocare anche «i pellegrinaggi che egli faceva volentieri con noi a Certaldo», e «l'allusione – credo unica – al suo impegno quotidiano al *Corriere*, in quella ormai famosa stanza al pianterreno di via Solferino (“Mi hanno messo in cantina, accanto alle porte degli Inferi: allo sportello delle necrologie” diceva fra l'agro e il sorriso agli amici)» (pp. 349-51); e il più esteso e articolato contributo uscito la settimana successiva – il 13 settembre di quel rammemorante 1982, a un anno dalla morte di Montale – dedicato *Alla scoperta di un Montale sconosciuto*, cioè all'attività di critico teatrale, di teatro di prosa, svolta «en titre» dal poeta, nel 1945 e 1946, «sul più autorevole giornale fiorentino del tempo, *La Nazione del Popolo*»: così Branca. «Era l'organo del Comitato toscano di liberazione nazionale, nel cui ambito Montale operò fin dai tempi della clandestinità. Io che, con Carlo Levi, ero il condirettore del quotidiano, lo incaricai della rubrica teatrale non appena, nella Firenze ancora semidistrutta, riapri i battenti La Pergola. Montale puntualmente assisteva alle scarse rappresentazioni, che però rivelavano finalmente al nostro pubblico Sartre e Camus, Cocteau e Betti, O'Neill e Carroll» (p. 352).

Così, come i due testi appena richiamati mi pare esplicitamente possano indicare, Branca costruisce un itinerario *Attraverso il Novecento*, nel quale la sua presenza d'autore, di interprete, quindi, colto quant'altri mai, si interseca lineare con quella di attore delle vicende rinarrate, senza che mai il soggetto surrettizio diventi l'individualità di chi scrive, ma anche senza che mai ci si trovi dentro lo spazio di un'estraneità, in un ritmo di dichiarata erudizione o esibita scientificità, perché la cultura del Novecento appartiene all'uomo Branca, che ne è intrinsecamente (e istituzionalmente, cordialmente) partecipe – «E a fare da scenario soprattutto le due città da lui più amate e vissute: la Firenze del secondo dopoguerra con i suoi Pancrazi, Palazzeschi, Lisi, Ridolfi e di seguito la Venezia di Valeri, Pozza, Noventa, Malipiero» (sempre Pizzamiglio, p. 31).

Cesare De Michelis, in effetti, apre il volume con il ricordo di un vivido *Ritratto di Vittore* (pp. 9-25), che ne ripercorre la personalità umana e letteraria, attraverso i titoli delle opere fondamentali che il lavoro di Vittore Branca ha fornito alla civiltà letteraria del Novecento – e, mediante quella specifica endiadi che appartiene al lavoro degli storici della letteratura, a quella del Duecento, del Trecento, dell'Umanesimo, del Rinascimento, del Settecento, del Romanticismo, del secondo Ottocento – scegliendo di porle in diretta relazione con le pietre miliari delle vicende professionali e civili, degli incontri, soprattutto della fisionomia spirituale, che ne hanno connotato la storia personale.

Rimane da dire, pur nell'essenzialità trascorrente di questa nota, che, proprio per la fisionomia diaristica – coltamente diaristica – di questi scritti di terzapagina, le notizie, gli elementi, i dettagli e gli spunti informativi, ma anche i nodi e gli spunti critici e interpretativi, sui soggetti presi a tema, vi sono assai fitti: una piccola miniera di cose da sapere, di annotazioni, significati, sintesi e intuizioni culturali, o generose profondità letterarie, dalle quali, volendo, ripartire.

Monica Zanardo

Stefano Brugnolo

Strane coppie

Bologna

Il Mulino

2013

ISBN: 978-88-15-24666-0

Che cos'è una *strana coppia*? Che cosa la distingue dalla normale coppia, o dal doppio? Si tratta di una categoria autonoma, o solo di una particolare declinazione della reciprocità duale? È possibile delineare costanti ed evoluzioni di questo *topos*? Che funzione ha nell'analisi letteraria? Sono queste alcune delle domande attorno alle quali ruota il libro di Stefano Brugnolo.

L'autore prende le mosse da uno dei film più noti di Quentin Tarantino, *Pulp fiction*, individuando nella coppia di sicari Vincent e Jules la versione distillata e contemporanea di un motivo radicato e di lunga frequentazione nella storia letteraria, quello, appunto, della *strana coppia*. Le caratteristiche di Vincent e Jules, tanto nel loro rapporto personale quanto nella loro relazione con personaggi terzi, rappresentano in modo icastico il tema che Brugnolo affronta ricostruendone le diverse espressioni. Definiti *Un arlecchino e un pulcinella postmoderni*, i personaggi inventati da Tarantino sarebbero dunque gli eredi di una nutrita serie di rappresentazioni che hanno le loro radici nelle coppie di zanni della Commedia dell'Arte.

Il primo passaggio sperimentato dallo studioso consiste nell'isolare il motivo della strana coppia da quello, più inclusivo, del doppio o in generale della coppia. Nel capitolo *Per una morfologia del tema della strana coppia* egli precisa come il concetto di dualità – o duplicità – non sia infatti sufficiente per maneggiare la specificità tematica e antropologica del *topos*, che va quindi ricondotto a un'identità propria e distinta. E, dopo aver spiegato che cosa non è la strana coppia, ne evidenzia i tratti specifici; innanzitutto i due personaggi «pur essendo ontologicamente distinti non sono concepibili come entità separate» (p. 19). Essi dunque – sebbene potenzialmente opposti, o addirittura conflittuali – non possiedono una personalità individuata: sono personaggi schematizzati e tipizzati (normalmente farseschi, goffi e ridicoli), divenendo così un involucro in cui calare automatismi mentali e comportamentali, che finiscono col portare all'assurdo.

Al sintetico cappello teorico segue la vasta esemplificazione di campioni significativi nel panorama letterario, secondo due diverse prospettive: il terzo capitolo mostra la funzione delle *Strane coppie come controfigure dell'uomo qualunque*, mentre il quarto si concentra sulle *Strane coppie come antagonisti dell'uomo qualunque*.

Gli esempi passati in rassegna sono numerosi: da Don Chisciotte e Sancio Panza al Gatto e la Volpe, fino a Kafka, Shakespeare, Manzoni, Flaubert, Conrad, Borges... Riepilogati nell'*Indice* che chiude il libro, questi casi esemplari spaziano dal cinema (Tarantino, ma anche Stan e Ollie o Marco e Ciro in *Gomorra* di Garrone) alla narrativa, passando attraverso il teatro che risulta essere, a mio avviso, la dimensione in cui la *strana coppia* manifesta in modo più esplicito la sua funzione parodica o antagonistica.

Brugnolo riesce a non cadere nel rischio, frequente nella critica tematica, di astrarre il *topos* in modo aprioristico, assolutizzandone i tratti distintivi o calcandone le tinte: i diversi esempi chiamati in causa sono sempre puntualmente contestualizzati nell'opera letteraria da cui sono tratti, ricondotti alla specificità stilistica e tematica del loro autore e inseriti nel contesto storico-letterario e del genere, con riferimenti alla teoria della letteratura (René Girard e la teoria mimetica, Francesco Orlando e la sua interpretazione della categoria del *kitsch*, ma anche il carnevalesco di Bachtin, o il sottotesto di Stanislavskij), alla filosofia (Bergson e Nietzsche) e alla psicanalisi (Lacan, Freud, Matte Blanco).

È difficile mantenere il filo conduttore maneggiando tali riferimenti, e senza sfociare in

semplificazioni. Se Brugnolo ci riesce è perché egli struttura il suo discorso in *exempla*, articolando il libro in sottocapitoli dedicati ciascuno a una strana coppia: esaurienti in se stessi per quanto riguarda quella specifica coppia, questi esempi, nell'insieme del testo, finiscono col dare conferma e testimonianza del paradigma delineato a livello teorico nel secondo capitolo. Inoltre, i singoli esempi non solo mostrano l'esistenza del *topos* e le sue peculiarità, ma costituiscono anche la messa in pratica di un esercizio critico. Non dunque la mera individuazione della strana coppia come motivo letterario, quanto soprattutto la sua efficacia come strumento interpretativo. Forse avrebbe conferito maggiore compattezza al volume (seppure al prezzo di qualche ridondanza) una conclusione che tirasse le fila della carrellata di esempi, riprendendo circolarmente la definizione teorica del *topos* presentata nel secondo capitolo.

Ma veniamo dunque alla distinzione (esplicitata sin dal sottotitolo e rispecchiata dalla distinzione tra terzo e quarto capitolo) tra strana coppia come *parodia* (o *controfigura*) dell'uomo qualunque e strana coppia come *antagonista dell'uomo qualunque*.

Il caso principale della prima categoria è quello in cui i suoi protagonisti si configurano «come gli alter ego ridicoli e patetici di una soggettività che si pretende unica, salda e stabile» (p. 82). La loro goffaggine e la loro irriducibilità alle convenzioni del vivere comune altro non sono che un modo di parodiare l'uomo comune esasperandone alcuni tratti. La strana coppia rappresenta icasticamente la conflittualità interna all'essere umano: di qui i frequenti litigi (spesso inconcludenti, e ridotti al mero sproloquio verbale, fino al *nonsense*) e l'alternanza di sentimenti ambivalenti (ripulsa e attrazione, odio e amore): «nelle strane coppie si può passare all'improvviso dall'intesa al bisticcio, allo scontro, all'escalation delle ingiurie e dei colpi» (p. 59), come avviene tra Giglione e Butticcé, protagonisti della novella *I due compari* di Pirandello. Non a caso è frequente che l'uno dei due componenti della coppia finisca con l'uccidere il suo compare, annullando così la propria stessa esistenza, impossibile al di fuori di una relazione duale (e contraddittoria). È tipico della strana coppia, inoltre, affrontare situazioni anormali (come la necessità di uccidere qualcuno, o il rischio per la propria vita) con tranquilla *nonchalance*, abbandonandosi a conversazioni da etichetta o estremizzando la logica (discorsiva) di un contesto illogico. Ad esempio Rosencrantz e Guildenstern, in Tom Stoppard, sono «la controfigura parodica di una forte personalità: il personaggio Amleto» (p. 101), rendendo il botta e risposta un mero esercizio verbale, e strappandolo alla serietà tragica del dilemma. Analogamente, Bouvard e Pécuchet sono «due eroi-santi-pagliacci della cultura di massa» (p. 50): la possibilità di afferrare la totalità di senso viene meno, la moltiplicazione dei saperi li rende indominabili, contraltare ridicolo dell'intellettuale classico (non a caso sono due copisti). Flaubert anticipa – e riesce a parodiare – la cultura di massa, e la scelta di farlo attraverso una strana coppia non è gratuita: «la dualità qui allude proprio all'impossibilità di un approccio autonomo al mondo» (p. 44). Una coppia di uomini vuoti è anche quella costituita da Guido Pagliocco e Bartolo Barbi, protagonisti della novella *Pari* di Pirandello, il quale «esaspera i tratti grotteschi di queste esperienze indistinguibili» (p. 56). Con gli strumenti dell'ironia tipici del suo umorismo, Pirandello in questa novella prende di mira la *parità* e l'uguaglianza indifferenziata che la società di massa vagheggia. In tale direzione la strana coppia di *Pari* è parodia dell'uomo qualunque, meccanicamente calato in una forma sociale che ne appiattisce e nega l'individualità.

Se la strana coppia come parodia si risolve all'interno della relazione duale tra i personaggi, chiamando in causa come referenti parodici elementi esterni o personaggi non direttamente vincolati dalla coppia, la strana coppia come antagonista dell'uomo qualunque viene analizzata, invece, nella «relazione tra il personaggio e la coppia» (p. 111). È il caso di Pinocchio, raggirato dagli inganni del Gatto e la Volpe, o di Don Abbondio, messo alle strette dai bravi. La funzione antagonistica vede la strana coppia come strumento, come reagente per un personaggio terzo, che solitamente è «una soggettività stupita e impaurita ridotta all'angolo da due esseri poco raccomandabili» (p. 111). Nel caso di Manzoni, la duplicità indistinta dei due bravi, l'assenza, in loro, di una individualità specifica, è rappresentativa dell'arbitrarietà del potere anonimo che mette Don Abbondio di fronte a un bivio. Contemporaneamente, «l'interscambiabilità dei due bravi fa

risaltare per contrasto la condizione assolutamente singolare del curato» (p. 116).

La funzione antagonistica mette in scena in modo più evidente la bi-logica di Matte Blanco, ovvero la convivenza, in ciascuno, della logica asimmetrica (aristotelica, fondata sul principio di identità e non contraddizione) e di quella simmetrica, in base alla quale l'inconscio legge una relazione inversa di qualsiasi relazione come identica alla relazione. In tal senso la logica simmetrica delle strane coppie si scontra con l'asimmetria della persona terza con la quale interagiscono. E in questa triangolazione narrativa gli scrittori disvelano artisticamente una possibile lettura delle ragioni del nostro inconscio. In termini parodici, invece, vittima della strana coppia è spesso la logica asimmetrica in sé o, parafrasando, la presunta coerenza del pensiero, la supposta integrità della coscienza.

Viene in mente un caso letterario di strana coppia che varrebbe la pena di approfondire: quello delle *Due zittelle* di Landolfi. Caso ambiguo, dal momento che qui la coppia di zitelle (coppia come parodia) è in antagonismo con la singolarità dissacrante della scimmia Tombo. Le due donne rientrano nella categoria di strana coppia come parodia, rappresentando una moralità bigotta e timorata, ma contestualmente la loro identità indistinta è messa in crisi non da una coppia, bensì da Tombo. Verrebbe da pensare che Landolfi abbia messo in scena un'ulteriore declinazione narrativa del *topos*: laddove la categoria di identità singolare è resa inservibile dall'appiattimento prodotto da una massificazione standardizzata, allora forse la funzione antagonistica della strana coppia potrebbe condensarsi in una singolarità scandalosa perché – come nel caso di Tombo – ambivalente e non lineare. Come a dire che la parodia dell'uomo qualunque delle due zitelle landolfiane è in antagonismo con l'interna duplicità che solo in Tombo trova rappresentazione.

Gabriele Tanda

Domenico Calcaterra

Niente stoffe leggere

Tropea (VV) – Fontanelle (VI)

Meligrana Editore - Priamo

2013

ISBN: 978-88-6815-016-7

«La critica è una spazzola che non si può usare sulle stoffe leggere, o si porterebbe via tutto»: parte da questa citazione balzachiana lo spunto per la raccolta di articoli e brevi saggi di Domenico Calcaterra, *Niente stoffe leggere* (e-book, Meligrana editore - Priamo, 2013). La critica letteraria come mezzo per trarre dalle claustrofobiche stanze dello specialismo la letteratura, essere vitale che all'esistenza – nella sua accezione più quotidiana – aspira a tornare: è questa l'idea guida, e il percorso personale, che spinge lo studioso siciliano. Pensiero rafforzato dall'immagine riprodotta in copertina (scelta precedentemente all'ultimo romanzo di Walter Siti): *Fuggendo dalla critica* di Pere Borrell del Caso, quadro che raffigura un ragazzo pieno di vita che, con occhi sgranati, esce dal suo mondo opprimente per scoprire la realtà.

Fin dall'inizio l'autore vuole tener fede al suo proposito facendo scelte decise e chiare e scagliandosi, ad esempio, contro un certo realismo di maniera che, nel tentativo di trovare l'operamondo che racconti alla perfezione gli anni del berlusconismo, si fa vuota ripetizione di stilemi anche ideologici (ben riuscita la stroncatura al libro *Dove eravate tutti* di Paolo). Al contrario, mostra maggiore propensione verso la narrazione straniata, e dunque non perfettamente realista, che, grazie al suo sguardo laterale, riesce a sfuggire ad un incombente e quanto mai pervasivo pensiero unico, nella convinzione che «la Medusa può essere smascherata, sconfitta, dunque esorcizzata, anche e soprattutto grazie al ricorrere a uno sguardo trasverso, per così dire strabico» (p. 30). Calcaterra, però, non si ferma ad una semplice dichiarazione astratta, e propone un piccolo canone: *Il corridoio di legno* di Giorgio Manacorda (Volland, 2012), *La casa del sollievo mentale* di Francesco Permunian (Nutrimenti, 2011), *Le sorelle Soffici* di Pierpaolo Vettori (Elliot, 2012), *La gallina* di Fabrizio Ottaviani (Marsilio, 2011), *Il trono vuoto* di Roberto Andò (Bompiani, 2012). Proditorio perché è un raro tentativo di messa a sistema della contemporaneità, una ricerca di senso nell'esondazione di pubblicazioni, che ha come rotta «la responsabilità, per il critico militante, di una necessaria verifica dei valori odierni sulla scorta di quelli passati»: mantenendosi quindi fedele alla stella polare dell'insegnamento di Luigi Baldacci e Massimo Onofri.

Anche dal punto di vista della critica, l'attenzione dell'autore si concentra su quei personaggi più legati alla semplicità dell'analisi che ad architetture metodologiche monumentali, d'accordo con il già citato Baldacci che il miglior metodo sia «il libero e istintivo disporsi, a seconda della materia affrontata, ad un eclettismo di metodo, di volta in volta ricalibrato» (p. 104). Al critico toscano vanno aggiunti, tra i numi tutelari di Calcaterra, Consolo e Borgese, ma anche critici ancor più vicini come il Caterini de *Il principe è morto cantando* e Giuseppe Giglio. Cultori, questi ultimi, di due filoni molto produttivi che la contemporaneità va riscoprendo: «quello incentrato su propositi d'autobiografia intellettuale e le ricostruzioni genealogiche rintracciabili entro un'allargata *humus* culturale di contiguità» (p. 75). Genealogie intellettuali e autobiografie critiche, dunque, ma anche il tentativo di costruire una controstoria italiana, disincantata e anti retorica, come il molto presente Onofri.

I contributi più strutturati sono dedicati a Borgese, Consolo e Baldacci, ma anche all'autore viterbese de *La ragione in contumacia*. In tutti vi è una perizia nell'analisi dovuta ad una malcelata aderenza con il pensiero o con la poetica degli autori trattati. L'idea guida, anzi l'ideale a cui Calcaterra ha deciso di aderire è la «massima obiettività nel massimo trasporto individuale» (p. 67): un'unione tra filologia e critica militante che regala ai brevi saggi maggiore incisività.

Ciò che stupisce di questa raccolta è la forma già precisa che il pensiero dell'autore ha conquistato e che dona una certa coerenza di analisi: un'impostazione che è figlia di ben esplicitati genitori. Ed è forse questa l'unica pecca che in alcuni articoli si può riscontrare: un eccesso di debiti da saldare. La lucidità di pensiero c'è, come anche la padronanza dello stile, eppure in alcuni suoi scritti c'è un'eco, un riverbero alle volte fastidioso. Aspetto questo che però si affievolisce in maniera drastica quando fa irruzione l'autobiografismo, come nel toccante pezzo su Perriera o nelle stroncature o, ancora, quando sceglie libri inaspettati (per esempio il romanzo di Gene Gnocchi) come esempi di originale sguardo sul mondo. *Niente stoffe leggere* ha dunque la fisionomia di un percorso di crescita, quasi di un rito di passaggio: dalla gratitudine onesta e composta, ad una maturità sciolta e liberata. Un saggio di formazione.

Marianna Villa

Andrea Camilleri-Tullio De Mauro

La lingua batte dove il dente duole

Bari

Laterza

2013

ISBN: 978-88-581-0555-9

La lingua, oggi, continua a battere su un dente che duole. Ne sono convinti Camilleri e De Mauro, riflettendo sul rapporto tra lingue e dialetti. Prima dell'omologazione linguistica nel segno dell'Italiano portata dalla televisione, e non dalla politica – precisano i due autori – l'Italiano si imparava a scuola come lingua della comunicazione formale e della scrittura, e batteva sul dialetto nativo, una lingua viva, autentica, fondata su una trama di cultura materiale molto solida, ma che si voleva cancellare in nome dell'unità linguistica nazionale. Ora che i dialetti stanno scomparendo e l'Italiano si è imposto come lingua materna, dopo un processo di unificazione linguistica durato 150 anni, l'Italiano sembra essere solamente un «guscio fonico, povero dei contenuti necessari a vivere nel complicato mondo contemporaneo» (p. 125). La sua debolezza intrinseca sarebbe legata alle origini di lingua letteraria, per secoli priva di parlanti. L'espressione «guscio fonico» rimanda al libro di Giuseppe D'Avanzo *Il guscio vuoto. Metamorfosi di una democrazia* (Laterza, 2012), in cui si individuano i pericoli dello svuotamento di senso del linguaggio provocato dalla cosiddetta «neolingua del potere», a cui Camilleri e De Mauro aggiungono il linguaggio burocratico, economico, e il dilagare degli anglicismi. Se dopo l'unità d'Italia la lotta al dialetto è stata assidua, oggi al contrario nessuno si occupa più di preservare l'Italiano, considerandolo un'acquisizione definitiva. Invece le lingue si evolvono. Nessuno sembra notare lo svuotamento del linguaggio operato dalla «lingua del potere», che, con una forzatura efficace, De Mauro accosta a una sorta di gergo, affermando che «quando viene adoperata maliziosamente» la lingua del potere permette di «fare un discorso senza dire nulla» e quindi di «neutralizzare la questione che finge di adottare» (p. 113). I dati Istat hanno poi confermato la situazione drammatica, prospettata nel volume, di una lingua italiana che, nonostante il suo impoverimento, è ancora più lontana da chi la usa, per cui a livello di lingua scritta il 71% della popolazione sarebbe sotto la soglia minima «per orientarsi e risolvere, attraverso l'uso appropriato della lingua italiana, situazioni complesse e problemi della vita sociale quotidiana». Si tratta di un'emergenza sociale e anche politica, dato che il dominio della propria lingua rappresenta il presupposto fondamentale per lo sviluppo culturale ed economico dell'individuo e della collettività. Nella prima metà del secolo scorso, invece, si padroneggiava pienamente il dialetto nativo, la lingua della vita vera e degli affetti, a cui si aggiungeva, negli anni della scolarizzazione e per i più fortunati, l'apprendimento dell'Italiano, spesso attraverso la letteratura: per alcuni si trattava di un vero e proprio innamoramento, afferma Camilleri, che arricchiva la personalità.

Lontano da ogni disquisizione dotta ma avvalendosi anche di aneddoti curiosi e stralci di vita, Camilleri, nato nel 1925, e il linguista Tullio di Mauro (1932) dialogano sugli usi linguistici in Italia e sull'interazione tra lingua e dialetti in otto brevi capitoletti. Viene ribadita la varietà dell'uso individuale di ogni lingua e quindi di ogni dialetto, dal momento che anche quest'ultimo si lega alle trasformazioni storiche, sociali ed economiche che attraversano una comunità. Mediante le testimonianze dei due scrittori si ripercorre l'esperienza peculiare, e oggi preziosa per i nativi italofofoni, dell'apprendimento dell'Italiano come lingua seconda nella prima metà del secolo scorso, tra l'imposizione violenta delle scuole - e l'accusa ai metodi adottati dal sistema educativo di allora non potrebbe essere più lucida - e l'innamoramento quasi viscerale per una lingua letteraria lontana e nitida. Camilleri svela così la genesi del linguaggio dei propri romanzi: non potendo «nemmeno lontanamente accostarsi» all'Italiano tanto amato, ha seguito la sua propria lingua, su base

dialettale, con i suoi ritmi, accelerazioni e pause. Se Manzoni aveva dovuto faticare e studiare per comporre i *Promessi Sposi*, Camilleri sottolinea come ai suoi tempi la lingua italiana venisse da dentro per chi la conosceva, accomunasse persone di origini differenti che erano in grado di leggere il capolavoro manzoniano.

L'Italiano aveva quindi arricchito i dialetti, e viceversa, da lingua letteraria e aulica era stata arricchita da una lingua del quotidiano, della concretezza e dell'emotività: ora che l'apporto dei dialetti viene meno, la lingua italiana è sempre più alla deriva, per l'intromissione degli anglicismi per esempio, che, lungi dal fornire nuova linfa vitale, la impoveriscono e degradano. Di fronte alla progressiva morte dei dialetti, la speranza dei due autori guarda allora al meticcio delle lingue vive degli immigrati, così che gradualmente possa riempire quel «guscio vuoto» che si sta creando intorno all'Italiano, arricchendolo di parole nuove e diverse: del resto, afferma Camilleri, nelle scritture dei migranti l'Italiano, pur povero linguisticamente, acquista un'energia e un vigore nuovi e dirompenti.

Gabriele Tanda

Annamaria Cascetta

La tragedia nel teatro del Novecento

Roma-Bari

Laterza

2009

ISBN: 978-88-420-9132-5

«Se il senso del tragico è una *struttura* permanente della coscienza umana, la tragedia è una *forma* in cui quella struttura storicamente si è tradotta» (p.3): è da questo presupposto teorico, desunto da Kierkegaard, che inizia l'analisi di Annamaria Cascetta, evitando di incappare nell'annuncio mortuario che George Steiner ha scritto per il genere. A questo proposito è forse un po' radicale la scelta di non citare nemmeno la posizione del critico – almeno nella sezione introduttiva – ma l'alibi sembra risiedere nel percorso seguito dalla trattazione, che evita di seguire un processo deduttivo a favore di uno empirico e induttivo. Secondo la studiosa, il tragico esiste tutt'oggi come durante gli ultimi cento anni, e bisogna studiarlo e capirlo a prescindere dalle teorizzazioni. Assodato questo, l'opera affronta l'analisi dell'intelaiatura essenziale che sta dietro alla tragedia classica individuandone alcuni aspetti fondamentali, lo schematico rapporto tra limite e infrazione, da applicare di volta in volta alla struttura storica e nel caso specifico da adattare al secolo scorso. Il centro di un'ipotetica tassonomia è il modo in cui i diversi autori si pongono rispetto ad un possibile senso dell'esistenza, quasi che, nella terra desolata novecentesca, la vera *hybris* non sia più quella di violare un confine dato da un ordine costituito, ma la volontà di costruirlo. Di conseguenza Cascetta individua cinque declinazioni possibili del limite: un vincolo o un'inibizione che si interiorizza diventando parte della psiche; l'inspiegabilità della sofferenza innocente e del sacrificio; l'ingiustizia sociale come barriera e condizionamento allo sviluppo individuale; il limite della stessa sopravvivenza dell'umano come specie e come grumo di valori lesi dalla cultura dell'odio e dai genocidi; e infine il limite della non comprensione di un possibile senso dell'esistenza, che apre all'assurdo e al nichilismo. La mutazione di questa frontiera ideale varia al variare delle generazioni: ben diverso sarà l'orizzonte ideologico degli anni della *belle époque* e del primo conflitto mondiale rispetto agli anni '90 con la caduta del muro di Berlino e il propagarsi di innumerevoli e terribili conflitti sparsi per il globo. Per questo motivo – e per facilitare l'analisi – la studiosa separa in quattro generazioni il secolo (una ogni venticinque anni) e ad esse associa rispettivamente due drammi significativi.

Il vero agone che dà sostanza all'opera, però, sono i testi teatrali. Per la prima generazione i drammi proposti sono *Spettri* di Ibsen e *L'Annuncio a Maria* di Claudel. Nel primo il laccio che opprime il protagonista, Osvold, è il peso della trasgressione paterna che ricade su di lui come un destino segnato, come una condanna da cui non può sfuggire: il ragazzo con velleità d'artista lascia il nord Europa per scoprire le aperture della vita parigina, ma lì verrà raggiunto dalla tara paterna, una malattia che, al ritorno nell'oppressiva cittadina d'origine, lo ucciderà. Nel secondo – di ambientazione medievale – ciò che costituisce il senso tragico è la diffusa frustrazione delle premesse positive di tutti i personaggi e la necessità del dolore e della redenzione attraverso il sacrificio: Violaine, bella e gioiosa, viene contagiata dalla lebbra e ripudiata dall'amato; Jacques Hury, uomo operoso e amante appassionato, sarà costretto ad un amore infelice; Mara, sorella di Violaine, è perseguitata dall'invidia, dalla non accettazione di sé e dalla conseguente cattiveria che riversa sugli altri. Sarà proprio Violaine, totalmente innocente, a portare avanti una possibile catarsi attraverso le sofferenze inflitte dalla mano della sorella.

La seconda generazione – quella che va dal primo al secondo dopoguerra – presenta come campioni *Il lutto si addice ad Elettra* di O'Neill e *Madre Courage e i suoi figli* di Brecht. Il dramma dell'americano ricalca l'*Orestea* di Eschilo – e non è un caso che il patriarca della stirpe si chiami

Ezra Mannon, un'eco del nome del generale acheo – e da essa trae spunti costitutivi, mutandone però l'orizzonte ideologico: non esiste più alcun fato, il destino è nella psiche, nell'interiorità e, in questo caso particolare, nell'odio tra esseri umani vera scaturigine di delitti. Quasi opposta è la prospettiva del drammaturgo tedesco, che invece pone come limite ai suoi personaggi le azioni degli altri uomini, della Storia che schiaccia nella guerra e nella sopraffazione.

La terza generazione – che si ferma al '75 – vede come suoi drammi *Caligola* di Camus e *Finale di partita* di Beckett. In entrambi si ha uno scontro vertiginoso con l'assurdo e il non senso, ma se nel secondo ogni aspetto viene invaso dalla incapacità di comprendere, nel primo l'assurdo investe il personaggio che «lo smaschera, ma non trasgredendolo [...], bensì esasperandolo [...] sostituendosi ad esso» (p. 112). Le azioni dell'imperatore romano sono come il risvolto della medaglia delle parole beckettiane: al fondo c'è sempre il nulla della vita.

Ultima tappa (in realtà solo abbozzata) sono i lavori di fine secolo: *Rwanda 94* e *Ruhe*. In essi vengono esplorate le ragioni del male estremo: il genocidio. Se la prima opera esamina la pulizia etnica nel Paese africano con un mix di testimonianze e finzione, il secondo trasforma alcune memorie di collaborazionisti nazisti in monologhi disturbanti perché ammantati di senso comune. La scelta dei testi da analizzare è determinata dagli autori: appartenenti a correnti di pensiero del secolo, nati e cresciuti nel Novecento e portatori di un punto di vista critico sulla loro epoca. Ciò potrebbe turbare chi mal sopporta la centralità dell'autore (dichiarato morto, eppure ancora in piena salute) e non del testo, eppure l'intento è quello di razionalizzare e costruire un'architettura interpretativa riusabile per l'analisi del genere. Non è un caso che già poco dopo la pubblicazione del saggio si sia tenuto un convegno all'Università di Modena - Reggio Emilia proprio partendo dalle conclusioni dell'opera in questione: un'esplorazione empirica, il cui obiettivo vuole essere quello di fondare una prassi critica per valutare e studiare la tragedia contemporanea.

Massimiliano Tortora*Bibliografia degli scritti su Eugenio Montale (1925-2008)*

A cura di Francesca Castellano e Sofia D'Andrea

Premessa di Franco Contorbis

Roma

Edizioni di Storia e Letteratura

2012

ISBN: 978-88-6372-452-3

Ancor prima della mole, ciò che spaventa un novello studioso di Montale è la possibilità di orientarsi all'interno di una sempre crescente bibliografia critica. L'accurato e scrupoloso lavoro di Francesca Castellano e di Sofia D'Andrea (durato anni e iniziato, vale la pena ricordarlo, come tesi di laurea) consegna finalmente agli studiosi – a quelli neofiti del pianeta montaliano, così come a quelli più esperti e navigati – una bussola per potersi orientare in un'aproduzione critica oggettivamente sterminata. E contestualmente riconduce alla totalità tutta una serie di ricerche bibliografiche che, meritoriamente, si sono susseguite negli anni, limitandosi però a periodi circoscritti: dalla pionieristica *Bibliografia montaliana (1925-1966)* di Pettinelli e Quondam (apparsa su «La Rassegna») fino ai più recenti *Bilanci: Montale 1994-1998*, pubblicato su «Moderna», aggiornato poi da Paolo Senna su «Testo» (*Linee per una rassegna montaliana 1999-2004 con appendice bibliografica*).

Questa bibliografia licenziata dalle Edizioni di Storia e Letteratura prende le mosse dal 1925, ossia da quell'*annus mirabilis* che vide la pubblicazione di *Ossi di seppia*: la prima menzione dell'opera, e dunque l'onore di aprire il volume, è di Carlo Panzeri, che cita la raccolta montaliana in un più vasto panorama stampato su «Le Opere e i giorni» il 1° maggio 1925. Ma già pochi mesi dopo intervengono, con recensioni specifiche, Carlo Linati (su «Il Convegno»), Adriano Grande, Emilio Cecchi e Giuseppe Prezzolini (mentre sono del '26 gli scritti di Raffaello Franchi, Sergio Solmi, Natalino Sapegno, Nino Frank).

Da quel 1925 fino al 2008 Francesca Castellano e Sofia D'Andrea contano «circa seimila schede» (p. XI). Come chiariscono le curatrici nell'*Avvertenza* iniziale «le voci bibliografiche, disposte lungo l'asse della diacronia, sono state ordinate secondo criteri omogenei. All'interno di ogni singola annata si susseguono prima gli interventi pubblicati su quotidiani e riviste, disposti in ordine cronologico, dei quali si indica l'autore, il titolo del contributo e il titolo della testata, ai quali seguono, nell'ordine, l'annata, l'eventuale serie (in numeri romani), il numero del fascicolo (in cifre arabe), la data di pubblicazione e il numero delle pagine. Per i quotidiani si indicano la data per esteso e le pagine (non l'annata e il numero); si segnala, laddove necessario, il titolo della rubrica, dell'eventuale inserto o delle pagine di cronache locali. [...] In ordine alfabetico seguono i volumi con relativo indice» (p. XI).

Un simile apparato, così ricco di informazioni e così strutturato (ossia con le monografie in coda), ottiene un immediato risultato: quello di mettere il lettore nelle giuste condizioni per seguire, in alcuni casi addirittura «giorno per giorno» (p. XII), il dibattito critico intorno all'opera di Montale. Questo avviene abbastanza nitidamente con le recensioni, tanto più in anni in cui la fama di Montale ha raggiunto la piena realizzazione: così ad esempio nel solo febbraio 1971 vediamo comparire sui quotidiani nazionali e locali quasi venti articoli, che tentano, a caldo, una collocazione di quello che Spagnoletti su «Il Messaggero» del 15 febbraio chiamò subito *Il quarto Montale*. Ed esempi di questo tipo possiamo vederli succedersi per tutte le prime pubblicazioni di raccolte, per il conferimento del Nobel, per la morte del 12 settembre 1981.

Ma non solo in quest'ambito si esauriscono le ricchezze di questo repertorio. Volendo menzionare solo un suo ulteriore modo di utilizzo, si noti come la versione cartacea di questa *Bibliografia* consenta in maniera estremamente rapida di verificare, già solo sfogliando le pagine del

poderoso volume (699 pagine), la ricezione di Montale all'estero; e anche in questo caso la comparsa di una nuova traduzione comporta spesso un piccolo dibattito critico.

Abbiamo detto «versione cartacea» poiché la *Bibliografia degli scritti su Eugenio Montale (1925-2008)* è disponibile anche online all'indirizzo www.bibliografiamontale.it. A ben vedere, benché le due opere si configurino come una la copia dell'altra, in realtà si prestano ad usi diversi: sicuramente a ricerche bibliografiche più mirate la versione online, mentre più funzionale all'analisi della ricezione e della storia della critica sembra essere la soluzione cartacea, in quanto consegna, con un solo sguardo, una visione d'insieme che è interdetta al database; una dimostrazione pratica di come la dicotomia carta vs. digitale non si debba sempre risolvere con la soppressione di uno dei due poli, ma possa dare vita ad una sinergia positiva e produttiva.

Chiara Pietrucci

Bruno Cicognani

Le novelle. 1915-1929, a cura di Alessandra Mirra*Le novelle. 1930-1955*, a cura di Valerio Camarotto

Firenze

Mauro Pagliai Editore

2012

ISBN: 978-88-564-0244-5 - 978-88-5640245-2

Come ben individuato da Alessandra Mirra nell'introduzione al primo volume di *Novelle*, il rapporto conflittuale tra padri e figli e la sintonia con gli autori maggiori del Novecento e in particolare Pirandello su numerosi temi, tra cui l'estraneità alla vita, la follia, la descrizione fenomenologica di ambienti e personaggi, lo scavo psicologico, costituiscono i caratteri più evidenti della produzione giovanile di Bruno Cicognani. Vengono inoltre evidenziate l'unitarietà dello stile e la padronanza argomentativa dello scrittore fiorentino, che si palesano nella scelta di soluzioni narrative sempre imprevedibili.

Nel passaggio dalle raccolte d'esordio, *6 storielle di nòvo cònio* (1917), *Gente di conoscenza* (1918), *Il figurinaio e le figurine* (1920), *Il museo delle figure viventi* (1928) e *Strada facendo* (1930), alla sistemazione definitiva delle novelle per l'edizione Vallecchi del 1955, Cicognani si immerge in uno scrupoloso lavoro di revisione ortografica e interpuntiva, provvedendo inoltre a una limatura stilistica e lessicale e puntando all'abbandono del vernacolo a favore della lingua nazionale.

Le novelle scritte tra il 1930 e il '55, sottolinea Valerio Camarotto nell'introduzione al secondo volume, attestano una notevole maturazione argomentativa e compositiva, senza che si verifichino mutamenti sostanziali nelle tematiche di fondo e nelle caratteristiche dei personaggi. Fanno da sfondo costante – e insieme estremamente mobile – alle vicende narrate la città di Firenze e il suo contado; e l'inquadratura ravvicinata, appena radente i tetti rossi dell'ospedale psichiatrico, rende il Pratomagno, le Alpi Apuane e le città vicine paesaggi remotissimi. In particolare, come ebbe già a rilevare Emilio Cecchi in una pagina del 1930, il narratore si concentra sulla Firenze dei piani bassi e dei quartieri degradati, anche se nelle campagne accadono gli incontri più delicati e piacevoli, come nel *Paradisino*, nel *Ramarro* e in *Ines*; i suoi personaggi, funestati da malattie, solitudine, dissesto finanziario e umano, sperimentano la vita della strada diventando vagabondi, accattoni, prostitute. Innegabile la preferenza di Cicognani per i diversi e gli emarginati, dal balbuziente Giasone alla gobba Assuntina di *Bechèsce*, fino a Vittorio de *I miei cugini Ademari*, insicuro e affetto da manie di persecuzione. Questa predilezione si accompagna a una notevole attitudine all'indagine interiore venata di slanci pietistici e mistici, che trovano una corrispondenza nella concezione religiosa dell'autore, una religiosità che si contamina, come osservò Geno Pampaloni, di neoplatonismo. I personaggi maschili sono segnati da inquietudini e inadeguatezze alla vita, che si esplicano in un rapporto spesso interrotto o almeno problematico con la famiglia d'origine (Giasone in *Bechèsce*, lo zio vagabondo dell'*Ospite*, Giovanni il *Primogenito* ripudiato), nell'inseguimento di passioni pericolose (la bizzosa cavalcatura di Lisandro di *Zaira*, il ciclista dilettante di *Via della Sapienza*) e nell'evasione in fantasticherie e ambizioni letterarie (l'aspirante tragediografo Bechèsce della novella omonima e il poeta Mario in *Maternità*).

Ma è nel delineare figure femminili che lo scrittore raggiunge gli esiti migliori, dando prova di forza espressiva e indagine psicologica: le donne si rivelano capaci di imprevedibili metamorfosi, come l'algida e distaccata Angiolella, divenuta, dopo un banale intervento chirurgico alle adenoidi, sensuale e amante della vita (*La bambola di biscuit*), e la misteriosa zia Doralice dell'omonimo racconto, all'apparenza vecchina fragile e distratta, potente donna d'affari nei fatti. Cicognani si sofferma con pari curiosità sul grigiore e le idiosincrasie delle donne apatiche, relegate al mondo

domestico e alla bottega, e solitamente presentate non nella propria individualità, ma in qualità di figlie, sorelle, mogli e madri (Cesira ne *La disgrazia di Rutilio*, Assuntina, la mamma di Teodoro Beccuti ne *Il Paradisino*, la moglie di Torello Prosdocimi in *Cecchino*, Teresa, la sorella-serva di *Culincénere*, le giovanissime Fanny dell'omonima novella e Lucetta di *Cor*, schiacciate da madri ingombranti, insensibili e vanesie), e sulle vicende complesse, tra anelito di libertà e turbamento morale, di donne vivaci o ribelli: Isolina, la moglie del pugile Barucca, le mantenute Catì e Gigetta, l'attrice Luisina, l'intellettuale Aniuta, l'affascinante Lulù insidiata da un suocero autoritario e sanguigno, la moglie e le figlie del signor Muzzi, talmente concentrate sul mantenimento del proprio *status* da ritenere giustificabile il tragico sacrificio del marito. La vena di sensualità scevra di piacere se non illusorio, l'inevitabile sofferenza amorosa, la mancata reciprocità riscattata talvolta dalla sublimazione e dalla morte (*Culincénere*, *Aniuta*, *Come fu che Catì non ebbe mai un cognome*, *Maternità*) rappresentano l'impegno del Cicognani moralista nel tracciare una demarcazione netta tra virtù e vizio.

Entrambi i volumi sono corredati, oltre che da ricche introduzioni, da ampi apparati di varianti e da esaustivi commenti lessicali.

Giuseppe Domenico Basile

Matteo Di Gesù

Una nazione di carta. Tradizione letteraria e identità italiana

Roma

Carocci editore

2013

ISBN: 978-88-430-7161-6

Una nazione di carta si presenta fin dalle prime battute come un lavoro strutturalmente modulato su un confronto continuo, talvolta persino ossessivo, con quei testi che, in oltre otto secoli di tradizione letteraria italiana, più hanno contribuito a formare e rielaborare il tema dell'italianità. Rispecchiando pienamente quegli sviluppi e quelle contraddizioni che, nei paradigmi interpretativi e nelle pratiche sempre più in discussione, il lavoro dell'italianista oggi ha imparato a considerare normali, Matteo Di Gesù propone al lettore la sintesi di una precisa e affascinante ricerca. Attento alla enorme portata della nostra tradizione letteraria, Di Gesù non trascura mai di ricorrere alla lente d'ingrandimento, muovendo i propri passi tra macrodinamiche culturali e attenti sguardi alla sostanza filologica del campo letterario. Per estensione del materiale preso in esame e performatività dei vettori discorsivi intercettati, *Una nazione di carta* andrebbe letto almeno due volte, seguendo dapprima l'ordine dei paragrafi e, successivamente, invertendone la sequenza. In questo modo si preserva il senso di un testo che è frutto di una costante e insistita ridiscussione di moltissimi degli aspetti che nel nostro paese hanno ruotato, e continuano a gravitare, intorno alla pratica viva della critica.

Alla ricerca della «codificazione letteraria di alcune retoriche nazionali e di determinati codici culturali che dalla tradizione letteraria discendono», il lettore viene condotto per mano – e non sempre con fare rassicurante – lungo un percorso che dai grandi archetipi danteschi e petrarcheschi conduce, più o meno sorprendentemente, a Pasolini, Sciascia, Arbasino e Manganelli. In mezzo sta la letteratura italiana, tra nomi da secoli al centro del canone e opere frequentate quasi esclusivamente da addetti ai lavori, testi che hanno informato lo stesso processo di costituzione dell'identità nazionale e stralci, brani, talvolta singoli versi, che in quell'affresco hanno ottenuto cittadinanza, finendo per celarsi ai più. Pico della Mirandola, Della Casa, Tebaldeo, Muzzarelli, Guidiccioni, Carrafa, Campanella, Trissino, Testi, Algarotti, e poi Machiavelli, Alberti, Boccacini, Alfieri, Foscolo, e ancora Baretti, Bettinelli, Carli, Gioja, Manzoni, Leopardi, Tommaseo, Turrise Colonna, Carducci, fino a Luzi, Caproni e Volponi: sono questi i nomi che animano le pagine della *Nazione di carta*, ciascuno a testimoniare con le proprie opere «l'entità del tributo pagato dalla nostra nostra tradizione letteraria per questa onerosa mansione». E perché non si smarrisca il senso di un'operazione che, come detto in precedenza, utilizza programmaticamente una mobile e sensibilissima lente, la selezione e l'analisi di una così grande mole di testi letterari prova a trovare il proprio senso in un dialogo mai banale con i più recenti dibattiti legati ai *gender studies*, ai *queer studies*, ai *postcolonial studies* e – più in generale – alla migliore tradizione degli studi culturali.

Si può, certamente, obiettare che un'operazione così ambiziosa non sempre giunge a buon fine, giacché è insito nelle pieghe di un'indicazione metodologica così ardita il rischio di andare fuori fuoco, talvolta proponendo accostamenti audaci, talaltra finendo per prediligere la frammentarietà strutturale, o trascurando quelle dinamiche che ridiscutono – ieri, oggi, domani – la stessa idea di coesione nazionale (dalle fratture geoculturali alle più *demodées* istanze di classe). Ma la sensazione è che Di Gesù abbia voluto ignorare i rischi, perché la sua è una polemica contro una certa forma di resistenza passiva che molti critici hanno declinato negli ultimi anni, e nell'indicare il rischio di un futuro marchio DOP a tutela della storia della letteratura italiana egli sta ventilando un futuro più distopico che pacchiano. Del resto, nella sezione conclusiva del volume al lettore è espressamente ricordato che lo scenario su cui verificare ruoli, pratiche e funzioni è pur sempre «una di quelle fasi storiche nelle quali si rinegozia e rimette in discussione la nozione stessa di letteratura italiana, oltre che i suoi statuti epistemologici e le

sue mansioni pedagogiche». Da qui riparte Matteo Di Gesù; la sua è operazione assai complessa e di grande densità teorico-concettuale, e non inganni il formato agile di questo volume, perché la fruizione ne è tutt'altro che agevole.

Ilaria Muoio

Graziana Francone

Prove d'autore. Genetica e tematiche strutturanti nell'officina di Italo Svevo

Prefazione di Mario Sechi

Modena

Mucchi

2013

ISBN: 978-88-7000-577-6

È ormai noto che il dichiarato allontanamento sveviano dalla letteratura, nell'arco di tempo tra il 1898 e il 1919, sia stato di natura meramente editoriale e non fattuale. «Resto fermo nella mia idea acquisita con lunga, dolorosa meditazione che scrivere a questo mondo bisogna ma pubblicare non occorre», scriveva l'impiegato Schmitz in una lettera a Ferdinando Pasini nel 1924 e il lungo ventennio in questione risulta, in realtà, gravido di una scrittura al contempo occasionale e taciuta, nonché aperta alle più diverse forme, dalla *short story* alla lettera, dalle opere drammatiche a quelle narrative, il tutto sempre (o quasi) all'insegna dell'abbozzo, dell'incompiutezza e della costante rielaborazione. In questo lavoro che, come segnalato in avvertenza, riprende in forma riveduta e ampliata, la tesi di dottorato in Italianistica (tutor prof. Mario Sechi) discussa presso l'Università degli Studi di Bari nell'aprile 2007, Graziana Francone riflette proprio su questi testi, o per meglio dire, su queste «prove d'autore» testimonianti un'irregolare attività letteraria, uno «scribacchiare» che rappresenta per lo Svevo di quegli anni un'esigenza imperante e inderogabile. Intervenendo in primo luogo sulla *vexata quaestio* delle datazioni degli scritti e dei carteggi degli anni del cosiddetto silenzio, a riguardo della quale si sono espressi con considerazioni di natura tanto filologica quanto propriamente testuale diversi studiosi - Lavagetto, Tortora, Bertoni fra gli altri -, Francone tenta la strada dell'interpretazione, al fine di dimostrare quanto certe dipendenze e continuità tematiche possano consentire, lo ricorda Sechi nell'introduzione al testo, di «avallare alcuni scostamenti di cronologia in avanti o all'indietro» (p. 14). In particolare, oggetto di riflessione è un gruppo di racconti (*Lo specifico del dottor Menghi*, *Il malocchio*, *La madre*, *La buonissima madre*, *Marianno*) ascrivibili al periodo 1898-1919, che, seppur particolarmente eterogeneo, risulta al contempo ricco di una serie di «inestricabili nodi tematici» (p. 29), quali l'attenta analisi di complessi legami familiari, in prima istanza il rapporto madre-figlio cospicuamente presente nella produzione sveviana; il ricorso esplicito (*La buonissima madre*) o implicito all'epistemologia darwiniana; la dialettica malattia/salute e ancor più la celebre idiosincrasia nei confronti del mondo dei medici. Lasciando da parte *Lo specifico del dottor Menghi*, di cui parleremo più ampiamente a breve, è in particolare nel *Malocchio*, nonché nell'incompiuto *La buonissima madre* che si analizza in modo mirato il ruolo autorevole, spesso propriamente esclusivo, svolto dalla madre nell'organizzazione familiare; si pensi altresì, alla Berta di *Marianno*, la quale non indugia nell'adempiere alla sua funzione di genitrice - biologica e adottiva - adottando parametri di giudizio e comportamentali totalmente diseguali nei riguardi dei piccoli Adele e Marianno e dunque riproponendo l'atteggiamento della mamma chioccia di *La madre*, amorevole verso i suoi pulcini a discapito del piccolo Curra.

Con *Lo specifico del dottor Menghi*, invece, il cui manoscritto autografo è in parte riprodotto in copertina, Svevo si addentra nei caleidoscopici meandri della narrazione fantastica, vero e proprio banco di prova per alcuni fra i più significativi nomi del panorama letterario italiano di fine Ottocento, da Gualdo a Boito, da Capuana a Fogazzaro. Sebbene non siano mancati casi di associazione al filone fantascientifico, il racconto è in realtà contraddistinto da «elementi retorici tipici della letteratura fantastica» (C. Marasco, *Suggestioni fantastiche e rivelazioni scientifiche in una novella di Italo Svevo: Lo specifico del dottor Menghi*, in *Le tentazioni del fantastico, Racconti italiani da Gualdo a Svevo*, a cura di A. D'Elia, A. Guarnieri, M. Lanzillotta, G. Lo Castro, Pellegrini, Cosenza, 2007, p. 438) e Graziana Francone, dal canto suo, interviene sulla questione

delle fonti alla base del testo, al cui nutrito elenco variamente costituitosi grazie agli studi di Barilli, Weiss, Maxia, Contini e Lavagetto, va ad aggiungersi *The Coming Race* del vittoriano Edward George Bulwer - Lytton.

Sul fatto che Svevo conoscesse Lytton e avesse potuto leggerne il suo romanzo del 1871, Francone fornisce prove indiziarie convincenti, acclarate oltretutto da rimandi intertestuali frequenti e puntuali tra i due testi. La rappresentazione della manipolazione del corpo e l'insistenza sul rallentamento dei ritmi temporali/allungamento dei cicli vitali è, peraltro, «uno spunto tematico destinato a riemergere in alcuni testi sveviani successivi» (p. 56), quali il lavoro teatrale *La rigenerazione* o i frammenti senili *Le confessioni del vegliardo* e *Il mio ozio*, all'interno dei quali è possibile riconoscere il fascino ambiguo sortito nell'immaginario dello scrittore triestino dalle teorie dell'endocrinologo russo Serge Voronoff - esplicitamente citato nelle *Confessioni del Vegliardo* divenuto celebre negli anni '20 per il suo controverso metodo di ringiovanimento maschile -, dagli studi sulla longevità di Metchnikoff, o ancora dagli scritti sulle proprietà rivitalizzanti di alcune sostanze naturali del padre dell'omeopatia Samuel Hahnemann.

Al tema dell'incombenza della vecchiaia fa da contraltare quello eminentemente freudiano del sogno che chiama in causa non solo l'atteggiamento ambivalente assunto da Svevo nei confronti dell'intera struttura della psicanalisi, ma soprattutto, ancora una volta, la complessa questione della datazione di una serie di testi in cui l'esplicarsi del fenomeno onirico conosce notevoli sfumature. Anche in tal caso, Francone osa allora un approccio di tipo intertestuale, rispetto a prove narrative cronologicamente distanti e formalmente disomogenee, e parliamo nello specifico del gruppo costituito da *Vino generoso*, *Marianno*, *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla*, *Corto viaggio sentimentale* e *Umbertino*, in cui il motivo del sonno/sogno si presenta come vero e proprio *leitmotiv* con tutta l'aura di sensazioni irreali ad esso connesse, dal claustrofobico senso di oppressione e soffocamento a quello di pericolo imminente, dal timore della morte alla presenza nel corso del fenomeno di simboli ed elementi di chiara ascendenza sessuale.

La ricerca di filiazioni e nessi tematici prosegue su un altro fronte nel IV capitolo, ove si disquisisce del tema bellico, imprescindibile del resto negli anni della Grande Guerra, attraverso la riflessione su un gruppo di testi ancora una volta di differente impostazione stilistica e contenutistica, dal trattato *Sulla teoria della pace*, composto - ma mai compiuto - tra il '14 e il '19 e rimasto sconosciuto sino al 1952, a testi narrativi quali *Un contratto*, *Una bella giornata* e i già citati *Le confessioni del vegliardo* e *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla*. Francone riconosce come, tanto nel trattato, quanto nei racconti lo sforzo di Svevo sia quello di avanzare un discorso di tipo eminentemente culturale e potremmo dire sociologico, teso ad indagare la contraddittorietà della natura umana a fronte del conflitto nonché i possibili esiti nefasti della «pericolosa indifferenza di fronte alla manipolazione dell'equilibrio naturale e sociale che la realtà della guerra stava attuando» (p. 112). L'acume investigativo di Svevo consiste probabilmente proprio nell'aver preventivamente riconosciuto il carattere degenerativo della guerra contemporanea, quanto di più avulso dalla «lotta» per la sopravvivenza e dalla selezione naturale proprie del mondo animale, senza mancare di avanzare altresì delle proposte pragmatiche di pace, indubbiamente influenzate dal pensiero degli studiosi Schuking e Fried, la cui lettura è peraltro da Svevo stesso dichiarata nelle pagine del suo *Profilo autobiografico*.

Nel V ed ultimo capitolo del suo studio, Francone si dedica poi all'analisi di un ulteriore motivo ricorrente (*Incontro di vecchi amici*, *Proditoriamente*, *Una burla riuscita*, *Corto viaggio sentimentale*, *Orazio Cima*, *Le confessioni del vegliardo*), ovvero quello dei legami amicali propri del *milieuborghese*, tutti basati su una serie complessa di antagonismi, pulsioni contrapposte e dinamiche conflittuali, talvolta basate sul più angusto opportunismo, talaltra su sentimenti ambigui di affetto e stima reciproca e, ancora una volta, è l'approccio ermeneutico a consentire di avanzare l'ipotesi di un processo genetico comune, con specifico riferimento agli anni 1919-1928.

Seppur nell'estrema varietà tematica e cronologica, quanto di incompiuto, abbozzato e fibroso emerge dai carteggi sveviani può essere dunque indubbiamente ritenuto testimonianza tangibile di una vera e propria oltranza nel provare e riprovare forme, strutture e contenuti, sempre sottendenti

tuttavia una forte coerenza di fondo. L'aspetto più meritorio di questo studio di Graziana Francone, aldilà di alcune specifiche annotazioni concernenti le fonti usate da Svevo nel suo «laboratorio», è in definitiva, probabilmente proprio quello di fornire note interessanti a riguardo del «come lavoro» (prefazione di M. Sechi, p. 15) dello scrittore triestino, acuto indagatore della realtà infranta, abile scandagliatore delle più segrete tendenze fenomeniche dell'uomo borghese.

Federica Malara

Federico Roncoroni

«E sapremo chi fu l'autore del delitto? ». Piero Chiara intervista Carlo Emilio Gadda

Firenze

Mauro Pagliai Editore

2013

ISBN: 978-88-564-0282-7

Autunno 1957: all'epoca il quarantatreenne Piero Chiara era poco conosciuto nell'ambiente letterario italiano; non aveva ancora composto *Il Piatto piange* (1962), sua prima opera di successo, ma iniziava a segnalarsi per le recensioni di opere della narrativa italiana e svizzera, pubblicate per le riviste «L'Italia» di Milano e «Il giornale del Popolo» di Lugano. Fu probabilmente il desiderio di acquisire una maggiore popolarità, nutrito dalla curiosità che è propria del critico, a spingerlo a proporre alla Radio della Svizzera Italiana l'ambiziosa idea di un'intervista a Carlo Emilio Gadda. Proprio qualche mese prima, Garzanti aveva dato alle stampe quella che poi sarebbe divenuta l'opera gaddiana per eccellenza, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, che Chiara aveva subito segnalato su «L'Italia» come «un grande arazzo linguistico», riconoscendo in essa «un romanzo avviato a rappresentare il maggiore avvenimento dell'annata letteraria». Qualche tempo dopo, grazie all'intercessione dell'amico Giovanni Battista Bernardi, ex collega di Gadda, il giovane critico era riuscito ad ottenere un appuntamento con l'autore del *Pasticciaccio*, presso la sua residenza alla pendici di Monte Mario. Di quest'incontro, al quale partecipò anche Bernardi, sarà lo stesso Piero Chiara, una ventina d'anni dopo, a fornire una cronaca che sarebbe dovuta confluire nelle pagine introduttive di un carteggio di Gadda (epistole indirizzate al nipote Emilio Fornasini e alla moglie Anita) di cui Chiara era entrato in possesso. Una cronaca che restò inedita per lungo tempo, così come il contenuto degli scambi epistolari Gadda-Chiara per l'intervista alla Radio Svizzera, fino alla pubblicazione del contributo di Federico Roncoroni, *«E sapremo chi fu l'autore del delitto? ». Piero Chiara intervista Carlo Emilio Gadda*.

L'articolo, apparso per la prima volta sul numero 3 della rivista fiorentina «Caffè Michelangelo» 2011, è stato riproposto dalla Mauro Pagliai Editore in un'edizione limitata di cinquecento copie (Giugno 2013), in occasione del centesimo anniversario della morte di Piero Chiara. Nelle trenta pagine del suo contributo Roncoroni ripercorre la vicenda dell'incontro, alternando alle parti narrative le trascrizioni della cronaca realizzata da Chiara e degli scambi epistolari intercorsi fra i due. Dalle considerazioni di Chiara su Gadda affiora l'immagine di un uomo disponibile e, allo stesso tempo, di uno scrittore autorevole e sicuro di sé, che chiede di poter rispondere alle domande dell'intervista per iscritto e interviene materialmente sulle stesse per meglio adattare alle sue risposte («Non ebbi il coraggio di leggerle in sua presenza, le risposte che aveva dato alle mie domande. Le lessi per la strada, camminando verso un posteggio di taxi. Trovai che aveva cambiato molte domande e altre ne aveva modificate, per adattare alle risposte, che mi sembrarono di grande interesse» p. 16). Un professionista capace di accettare con umiltà le segnalazioni, da parte di Bernardi e Chiara, di due possibili incongruenze nel romanzo (pp. 14-15), ripromettendosi di verificarle; ma anche un personaggio per alcuni aspetti *sui generis*, come dimostra il fatto che perse o più probabilmente - secondo l'interpretazione di Roncoroni - «disse di aver perso il foglio con le domande» per temporeggiare o giustificare il ritardo nell'approntare le risposte. Le prime trenta pagine del contributo sono impreziosite da alcune suggestive foto-ritratto di Gadda e Chiara (pp. 12, 13, 17, 19, 25, 27), oltre che dalla riproduzione della sovracoperta della prima edizione Garzanti di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (p. 9); seguono alcune note esemplificative (pp. 33-35). Conclude il volumetto un'appendice di dieci pagine, sezione di squisito interesse filologico, che ci restituisce il manoscritto del testo di Chiara insieme alla sua corrispondenza con Carlo Emilio Gadda (pp. 46-49).

Gualberto Alvino

Carlo Emilio Gadda

Un gomito di concause. Lettere a Pietro Citati (1957-1969)

A cura di Giorgio Pinotti, con un saggio di Pietro Citati

Milano

Adelphi

2013

ISBN: 978-88-459-2811-6

«Nel 1956, allorché diventa consulente di Livio Garzanti, il giovane Citati non può sospettare che gli verrà affidato un compito impossibile: occuparsi del più impervio, moroso, nevrotico, geniale scrittore del Novecento, Carlo Emilio Gadda. Rapidamente, Citati ne conquista la fiducia: e a questo miracoloso sodalizio dobbiamo libri come il *Pasticciaccio*, *I viaggi la morte*, *Accoppiamenti giudiziosi*. Ma alle funzioni di editor ne ha ben presto aggiunte di ancor più delicate: quelle di confidente, consigliere, amico e gaddista militante — in altre parole, di *intermediario* fra l'Ingegnere e il mondo»: così il compendio in quarta dell'intensa postfazione di Giorgio Pinotti — responsabile con Paola Italia e Claudio Vela della pubblicazione delle opere gaddiane presso Adelphi, di cui è editor in chief —, che ripercorre con mirabile precisione ogni singola fase del rapporto umano e letterario tra il prosatore lombardo e il suo «solerte coadiutore» (parola di Gadda). «Per certi aspetti mi aveva eletto suo padre (io ero infinitamente più giovane di lui)», ricorda Citati, «mi chiedeva consiglio per tutte le cose della vita: le tasse, la domestica, il cibo, l'editore, il rapporto con gli scrittori e *tutti* gli esseri umani»; «ho continuato a vederlo sempre. Con lui facevo come con i ragazzi dell'Avviamento: gli raccontavo storie. [...] Mi chiedeva di leggergli *I promessi sposi* (glieli leggevamo Ludovica Ripa di Meana, Giancarlo Roscioni e io). Il giorno prima della morte gli lessi il capitolo della sorpresa notturna, quando Renzo e Lucia vanno a farsi sposare, dove c'è quella scena straordinaria di comicità e di avventura: mi ricordo che Gadda moribondo rideva con le sue risate sussultorie... È stato l'unico grande uomo che ho conosciuto nella mia vita, come profondità tragica di esperienza e di spirito».

Non meno clamoroso che inopinato, il successo del *Pasticciaccio* (1957) getta Gadda nel più cupo sconforto esacerbandone senza rimedio le già acute nevrosi: è letteralmente terrorizzato dai detrattori, pur non perdendo mai un ette del suo trascinate umorismo intriso d'ira *erga omnes et omnia* («Falqui mi ha redarguito e disapprovato sul "Tempo" [...] e, rifacendo il titolo del più antipatico libro di Céline, intitola il suo stroncatorio articolo: "Bagattelle per un massacro", dove massacro è brutto francesismo. Pecca di mendacio, e di malevolenza non letteraria [...]. Falqui riesce inutilmente stroncatorio verso una scrittura che è costata lavoro penoso, umile fatica: e fa di tutto per avviarsi a ottenere il Diploma di Anima Bella, e di Primo Portafortuna d'Italia. È già la terza volta che mi bistratta o bistrattuccia, e sempre in occasione di premî [...]. Si direbbe che faccia parte della Associazione Italiana per la non-protezione degli animali (tipo Gadda)»; «La "congiuntura" mi è nemica; le reazioni ostili, per non dire malvage, dei lettori e recensori e quotidiani che so, non migliorano le scarse possibilità di contrastare a chi vuol nuocermi in ogni modo»); si sente schiacciato dalle sempre più insistenti lusinghe dei gazzettieri letterari in cerca di *scoop* («La Signora Bellonci mi ha fatto perdere due mattinate con un fotografo-filosofo: ho dovuto rifare il giro Merulana-Celio che avevo già fatto con quello di "Settimo Giorno"»; «Continue aggressioni per visite, cene, colloqui che indicano perditempi e stanchezza di giorni e giorni»); ma soprattutto dalle scadenze impostegli dagli editori, visti come iene in rissa sulla preda: «Tre editori nuovi, fra cui Monti successore di Longanesi, mi hanno fatto proposte innominabili, con perditempo e agitazione mia. Mondadori torna all'assalto con proposte anche più gravi»; «La ringrazio col cuore di tutto quanto Lei ha pastettato pro domo mea, della fatica con cui mi ha assistito, del conforto che mi ha dato all'"opera". [...] La ringrazio delle trattative con l'editore torinese moroso,

perché levi l'ancora e rompa gli indugi. Creda, con gli editori, anche per colpa mia, sono ai mali passi: certe volte dispero di potermi salvare. Quando nessuno mi voleva, è logico che si fosse determinata in me la psicosi "mi attacco a tutti i salvagenti", volume per volume. Così mi sono cacciato in un ginepraio di amanti finti, di fataloni imbronciati che dicano: "te tu m'hai tradito con Calumero", e giocano sulla mia pusillanimità di cittadino che vorrebbe avere buoni (ma corretti) rapporti con tutti»; «Un senso di disperazione mi prende, Livio [Garzanti] ha voluto mandarmi altro denaro: soffoco negli impegni, avrei bisogno di andarmene, di scomparire [...]. Avrei proprio necessità di una chiacchierata con Lei, di sapere che Livio [Garzanti] e don Raffaele [Mattioli] e Giulio [Einaudi] non mi accusano di fellonia. Vorrei restituire i soldi ipotecanti il futuro: e ritirarmi a Varese, e salutare con "arrivederci e grazie" tutti i sofì e sofisti romani»; «A Lei vorrei assolutamente parlare, prima che mi accada il peggio, vale a dire lo strangolamento da parte di avidi e dissennati ricattatori d'ogni genere, per chiarirle ancora una volta la mia buona fede con Gar. [Garzanti] e soprattutto il fatto del "sequestro di persona" di cui sono stato vittima: da parte di chi ha chiesto il mio consenso per la cessione del "Giornale di guerra ecc." e, alla mia risposta cortesemente negativa, ha deciso come ha creduto al di fuori della mia volontà e responsabilità e del mio diritto legalmente stabilito»; «Di questa gente, di queste continue ladrerie non ne posso più. C'è da impazzire. Degli Edit. non parliamone, e della sconcia e brigantesca mânia di chi vuole stampare libri che altri ha pagato, soccorrendomi e consentendomi di vivacchiare».

Una scrittura ciclotimica, parto d'un io drammaticamente scisso ma comicamente ritratto: «Caro Citati, preghiera di voler concedere venia alla mia lettera di jeri 29 luglio, scritta in un momento di esasperazione da calura, e grande stanchezza e malessere. Preghiera di lacerarla e di arderla su carboni accesi in precedenza. Dopo combustione e incinerimento, preghiera di dimenticarne il testo e di non lasciarne trapelare neppure il sospetto, specie a L. [Livio Garzanti], né a Plu-Plu, ossia Plou-Plou [Raffaele Mattioli]. Sono moti aberranti, i miei, di una psiche malata in un corpo malato. Non La seccherò più, né Le scriverò più»; «Voglia perdonare la mia lettera, così barocca, e considerarla come conseguenza fisio-chimica dei medicinali eccitanti, non tollerati in genere dal mio sistema nervoso. Ancora la prego di lacerarla e porgerne i minutissimi pezzi al Maestrale, se pure trascorre da Cervo».

Perfino la rappresentazione del dolore, sotto specie di referto clinico, reca accenti di trascinate *humour*: «Stetti al Policlinico fino al 20 lunedì, e fui sottoposto a tutti gli esami: sangue, urine, radioscopia del torace, radiocardiogrammi; oltre pressioime, peso ed esame oftalmico. / Per sangue e urine tutto normale, anzi soddisfacente: la radioscopia e radiografia (lastra) ha rivelato dilatazione del cuore e dell'aorta, fatti artrosici alla colonna vertebrale, ma nulla di immediatamente pericoloso, pare. Il radiocardiogramma dà il noto "complesso di branca", tipo Wilson. L'enfiséma polmonare già segnalato a opera di precedenti sanitari e, se ben ricordo, di Suo Cognato il prof. Paolini, ha ricevuto conferma. Confermata la necessità di dieta a-sodica (senza sale) e misuratissima in tutto. / Praticamente sia la dieta, sia le infinite pasticche (sive "comprese") mi hanno ridotto senza forze: la diminuita pressione deprime psicologicamente e mentalmente, lasciandomi in uno stato di sconsiderata vacuità mentale: quel cervello da ragazza grulla che così poco si addice alle istanze del nostro lavoro. [...] Altro tormento è il blocco delle funzioni organiche "basilari" (come dicono i sociologi e i politici), che sembra tuttavia non preoccupare i terapeuti e gli iperterapeuti. La vecchia medicina galenica e pliniana se n'è ita»; «Le ipotesi sono tre: una influenza a-tipica (cioè di ceppo ignoto asio-afroide tra giallo ed eburneo): un avvelenamento da cibo deteriorato, non si può sapere se domestico o trattoriale, ma anche questo da retrogradarsi nel tempo, ad almeno 15-18 giugno: una febbre tifoide non avvertita».

Il risentimento di Gadda non risparmia neppure la società letteraria che lo ha accolto senza riserve come un trionfatore: «Bertolucci e Pasolini apparsi per una ennesima cena con Moravia-Morante-Zolla in Trastevere [...]. Molto baccano, "le borghesie fasciste, il Risorgimento fascista", ecc. La mania della storiografia facile mi pare che prenda la mano per non dire la lingua ai commensali, ai direttori o collaboratori di "Nuovi Argomenti" e altre sociologiche e ideologiche riviste. Ma la gentile Morante urla e pontefica troppo. [...] Uno dei commensali in Trastevere ha ordinato e

distrutto prosciutto e melone, ossobuco in forma di Trinacria di dimensioni invereconde, filetto alla griglia dimensione controsuola; spìgola, e gnocchi alla sabato-romano, ordinò ma non potette avere nella confusione e nell'urlo; e spremute e zucchero. Ma solo il Gadda è pantagruelone e gargantuoso. Fra le altre trovate cliniche, mi sono state autorevolmente e seriamente suggerite delle "supposte di glicerina", a scopo elicitante. Ma nel luglio romano la signorina "supposta" arriva per così dire a piè d'opera che è una pallina gelatinosa in procinto di squagliarsi; il presumere di incul...care la virtù suppositizia o suppositiva che dir Lei voglia nel cu...ore dei refrattarî con un ricciolino di burro semisfatto è una trovata dell'Accademia che giustifica tutte le mie debolezze nei confronti del dialetto».

Quarantaquattro lettere tutte da godere, che Pinotti — critico, filologo di vaglia, gaddista acuto e informatissimo — cura con una perizia senza confronti nel comparto epistolare della nostra editoria, assistendo il lettore con dati di prima mano, incroci di carteggi e approfondimenti lessicali (la cui fruizione è resa, però, estremamente faticosa dalle note in chiusura anziché al piede).

Il volume è corredato, oltre che da un regesto in cui si descrivono dettagliatamente i manoscritti e la loro elaborazione, da un breve saggio di Pietro Citati (*La «Cognizione» e il «Pasticciaccio»*) risalente al 2008, che non avendo nulla da spartire né con la materia del libro né col rapporto tra il critico fiorentino e il Gran Lombardo, risulta rotondamente supervacaneo; in sua vece sarebbe stato miglior partito inserire un Indice dei nomi, vista la selva di riferimenti e di allusioni che affolla quasi ogni lettera.

Maria Teresa Pano

Simone Giorgino
 Antonio Leonardo Verri. *Il mondo dentro un libro*
 Copertino (Lecce)
 Lupo Editore
 2013
 ISBN: 978-88-6667-114-5

In occasione del ventennale della scomparsa, l'editore Lupo di Copertino ha pubblicato, nella collana «Signature» diretta da Antonio Lucio Giannone, la prima monografia completa dedicata all'opera letteraria di Antonio Leonardo Verri. Il volume nasce con l'obiettivo, dichiarato nella *Premessa* dall'autore Simone Giorgino, di delineare un *portrait* essenziale, e al contempo completo, del percorso umano e intellettuale dello scrittore salentino, nato a Caprarica di Lecce nel 1949 e prematuramente scomparso nel 1993 a causa di un incidente automobilistico. Antonio Verri è ancora poco noto in campo nazionale: le sue opere hanno avuto una limitata diffusione e risultano di difficile reperibilità, poiché quasi tutte autoprodotte o pubblicate presso editori locali.

Nella *Premessa*, Giorgino ribadisce una necessità: preservare la produzione verriana dalla *damnatio memoriae*, ma al tempo stesso sottoporla a un'attenta disamina critica, scevra da giudizi frettolosi o generosamente parziali.

La scelta del titolo, *Il mondo dentro un libro*, è motivata dallo studioso come «una formula che si è ritenuta adeguata per definire un'altra ossessione verriana, e cioè quella di riuscire a racchiudere davvero la polimorfa varietà del mondo nello spazio esiguo delle pagine di un libro, un sogno impossibile che Verri chiama 'declaro'» (p. 13). Il termine rimanda al *Liber Declari*, il dizionario etimologico del XV sec. del catanese frate benedettino Angelo Senisio, considerato da Verri come un'opera-mondo, ovvero «un minutissimo frammento di quel progetto di romanzo universale che in molti hanno inseguito o inseguono» (p. 123). Nel contributo di Giorgino, il progetto verriano, in verità piuttosto azzardato, del «declaro», diventa la lente di ingrandimento attraverso la quale lo studioso scandaglia e valuta complessivamente tutta la produzione dello scrittore; al punto che ogni singola opera appare come un pannello assemblato in un grande polittico.

Il libro è suddiviso in due sezioni: *Il fabbricante di armonie*, che richiama il dramma *Il fabbricante d'armonia Antonio Galateo*, pubblicato nel 1985 e dedicato al celebre umanista salentino; e *Fate fogli di poesia, poeti*, che riprende un suo intervento apparso sul secondo numero di «Pensionante de' Saraceni».

La prima parte, più breve e a sua volta frazionata in otto paragrafi, esamina la biografia di Verri, vista nei suoi rapporti con le tendenze culturali locali, nazionali e internazionali, di quegli anni. Giorgino ripercorre gli anni dell'apprendistato intellettuale dell'autore salentino, suggestionato tanto dai dettami sperimentali e provocatori della Neoavanguardia quanto dal Postmodernismo, i cui moduli e modelli tentò di innestare nell'ambiente culturale della provincia.

Per quanto riguarda la poesia, si avverte la presenza di Vittorio Bodini, Carmelo Bene e in generale dei poeti della «linea meridionale», che Verri definisce «linea bizantina», intesa come alternativa alla *anceschiana* «linea lombarda».

Accanto all'attività di poeta e di narratore, Verri si è anche dedicato all'attività di pubblicista e di operatore culturale. La prima sezione si conclude con un approfondimento di quest'ultimo aspetto che copre un arco di tempo di quasi un quindicennio (1977-1993), e che vede l'autore impegnato nella fondazione di sei fogli e riviste, accompagnati spesso da collane di letteratura.

Nella seconda sezione del libro, lo studioso delinea, con un'analisi snella e puntuale, la parabola narrativa di Verri, dall'esordio, *Il pane sotto la neve* (1983), al *naviglio innocente* (1990), entrambi prosimetri; sino al romanzo pubblicato postumo *Bucherer l'orologiaio* (1995).

Viene inoltre distinta una prima stagione letteraria di Verri, che comprende *Il pane sotto la neve*, *Il fabbricante di armonia Antonio Galate* e *La cultura dei Tao*, da una seconda, inaugurata da *La Betissa*, «disperata favola a tinte fosche che è uno straordinario viaggio nell'inconscio e nel linguaggio» (p. 83), nella quale è più insistente la ricerca chimerica della costruzione del «declaro». Degni di attenzione sono gli ultimi paragrafi del volume, dedicati alle scelte lessicali e linguistiche della produzione di Verri. Giorgino precisa dal primo momento la natura composita della lingua verriana, definita embleticamente «ambiscata» (mista, p. 113): un calderone di elementidialectali, latinismi, arcaismi e neoformazioni, che producono un effetto di spaesamento. La lingua di Verri, spiccatamente espressionista, spesso finisce per dissolversi nel *nonsense*, con il significante che prevarica sul significato. La frizione tra rappresentazione della realtà e sperimentalismo della lingua diventa più acuta nella fase più matura della sua produzione, da *Il naviglio innocente* a *Bucherer*. Il volume è chiuso da una sezione bibliografica ordinata per argomenti e dall'indice dei nomi.

Lucia Dell'Aia

Manuele Gragnolati

Amor che move. Linguaggio del corpo e forme del desiderio in Dante, Pasolini e Morante

Milano

Il Saggiatore

2013

ISBN: 978-88-4281-865-6

In questo ricco e stratificato studio, Manuele Gragnolati propone dei «dialoghi incrociati» (p. 10) fra testi che possono illuminarsi a vicenda, adottando la metodologia della «lettura per diffrazione» formulata dall'epistemologa e studiosa della scienza Donna J. Haraway, la quale, rifacendosi al fenomeno ottico della diffrazione, ha proposto una strategia di lettura per la quale le nuove acquisizioni cognitive sono considerate come il risultato dell'interazione, dell'interferenza e della differenza dei testi, piuttosto che della riflessione sul rapporto fra l'originale e la sua copia. La sintonia con questo modello di lettura convive in maniera originale con un approccio filologico e storico-culturale che proviene dall'illustre magistero auerbachiano. Il testo ha sullo sfondo la tesi di Auerbach secondo cui Dante con la *Commedia* ha inaugurato una nuova concezione di individualità e storicità dei personaggi e ha dato vita a una concezione protomoderna di soggettività e di singolarità corporea. Il merito maggiore di questo interessante libro è quello di aver ricostruito una tradizione letteraria che prende le mosse da Dante e averne visto gli esiti in due autori del secondo Novecento italiano, che ad essa si sono più o meno esplicitamente riferiti: Pasolini e Morante. Con competenza filologica, lo studioso ha individuato nella *Vita Nuova* una strategia testuale, interpretata alla luce di una particolare declinazione del concetto di performance, che configura un modello di autore moderno, garante della coerenza e del significato dei testi, dato che per questa opera Dante sceglie di organizzare liriche composte in precedenza e di accompagnarle ad un commento in prosa che le risemantizza rispetto al significato precedente che avevano come *Rime*. Se in questo modo «l'operazione performativa della *Vita Nuova* fa nascere l'autore» (p. 50), la *Divina Mimesis* di Pasolini, mettendo in crisi la formula di «realismo dantesco», da lui stesso coniata nel saggio *La volontà di Dante a essere poeta*, e rendendo trasparente il meccanismo stesso di costituzione dell'opera, si potrebbe dire che uccide l'autore. Come nella scelta dell'andamento della narrazione «a brulichio» nel romanzo *Petrolio*, così nella *Divina Mimesis*, Pasolini si muove nella direzione formale del non-riuscito e tale strategia, letta in parallelo a quella del libello, è da Gragnolati accostata ad una performance che presuppone «una specie di movimento all'indietro rispetto a quello dell'autorialità dantesca» (p. 67).

In alternativa rispetto alle tesi secondo cui *Petrolio* rappresenterebbe una abiura dell'esperienza di scrittura dei romanzi romani, questo studio avanza l'ipotesi che nell'ultima fase di produzione artistica di Pasolini non sia scomparso l'impegno, ma che esso abbia assunto un'altra forma non più assimilabile all'ideologia marxista, ma «alla posizione queer nella (controversa) figurazione data da Lee Edelman nel provocatorio e ampiamente discusso *No Future: Queer Theory and the Death Drive*» (p. 62). Se, attraverso la delineazione di un percorso ideale, la *Vita Nuova* costruisce con successo una nuova identità d'autore, in *Petrolio* si assisterebbe, invece, alla dissoluzione della soggettività trasformata in una superficie mobile senza passato e senza futuro e all'esaltazione del fallimento come forma di resistenza al Potere. Come per Edelman la posizione queer si identifica con l'«abbracciare una ripetizione e una negatività non teleologiche legate all'istinto di morte e in questo modo opporsi alle conseguenze disastrose dell'organizzazione della società e della politica secondo le norme imperanti» (p. 62-63), così nell'Appunto 84 di *Petrolio* viene formulato da Pasolini un nuovo modo paradossale di essere impegnati, non più serio, ma giocoso, e declinato nella forma dell'irrisione e della parodia, senza più nessuna idea di futuro. Rispetto alla *Vita Nuova*, sia la *Divina Mimesis* che *Petrolio* frantumano la coesione del testo, l'identità dell'autore e il senso

di una temporalità lineare e teleologica e per lo studioso, che si rifà al concetto di «sublimazione artistica» proposto dal critico americano Leo Bersani, questa è una «operazione completamente performativa che non rappresenta un corpo con una coerenza soggettiva, una memoria, un passato o un futuro, ma replica e riproduce il movimento della sessualità nell'enunciazione del testo» (p. 69). Questa stessa «modalità non-lineare di desiderio e di testualità» per Gragnolati è sorprendentemente presente alla fine del *Paradiso*, nonostante la *Commedia*, come è ben noto, ribadisca in modo radicale il senso aristotelico e cristiano di uno sviluppo progressivo. Per giustificare la presenza di questa prospettiva nell'opera dantesca, il testo ricostruisce efficacemente l'importanza che nella *Commedia* assume il tema del corpo, partendo dalla tesi di Auerbach secondo cui Dante, pur parlando del mondo ultraterreno, descrive in realtà un mondo terreno, e aggiunge che la rappresentazione dell'aldilà in quanto spazio di sopravvivenza dopo la morte costituisce un luogo privilegiato per indagare l'antropologia medievale e il rapporto fra anima e corpo.

Facendo riferimento al dibattito filosofico fra le dottrine dell'unità e della pluralità delle forme, esploso nelle università di Parigi e di Oxford all'indomani della morte di Tommaso d'Aquino nel 1274, Gragnolati dimostra che l'invenzione nella *Commedia* del concetto di corpo aereo, che l'anima separata si crea quando giunge nell'aldilà, ha consentito a Dante di attuare un sincretismo fra i principi tomistici dell'unità della forma e quelli bonaventuriani della pluralità delle forme. In altri termini, nella *Commedia* non è presente né una visione pienamente dualista né pienamente ilomorfica del corpo, ma grazie alla tensione creativa fra le due, Dante riesce a «esprimere un senso "animato" del corpo» come «qualcosa di strettamente legato all'anima e allo stesso tempo irriducibile a essa» (p. 90). Per dimostrare la complessità del rapporto tra anima e corpo in Dante, l'autore compie una lettura intrecciata dei canti dell'*Inferno* e del *Purgatorio* in cui è presente la rappresentazione del dolore.

Che nella *Commedia* il concetto performativo di identità si intrecci con un senso di corporeità irriducibile al linguaggio è ulteriormente dimostrato da Gragnolati prendendo in esame il motivo classico dell'abbraccio mancato fra un vivo e un morto, che, oltre ad essere presente in Virgilio, affonda le radici nell'*Iliade* e nell'*Odissea*. Il caso dell'abbraccio mancato fra Dante e Casella, come anche fra Stazio e Virgilio, rimanderebbe alla «nostalgia per un corpo non "fittizio" che nella sua materialità permetta alle persone di abbracciarsi» (p. 105) e alla constatazione che «per quanto immortale e in grado di creare un corpo d'aria, l'anima separata è comunque "vana" e manca di una componente intimamente connessa alla sfera dei propri desideri e dei propri affetti» (p. 104).

Il desiderio dell'anima per il proprio corpo terreno riappare al centro del *Paradiso*, cioè proprio nel luogo ultraterreno in cui l'anima dovrebbe essere completamente appagata dalla visione di Dio e non provare alcun desiderio non soddisfatto. Sono assai interessanti le pagine in cui Gragnolati riconduce «il disio d'i corpi morti» del Canto XIV del *Paradiso* ad una forma di desiderio corporeo che è del tutto estranea a quella che i teologi del tempo di Dante riferivano alla condizione paradisiaca. La gioia che le anime esprimono con l'esclamazione «amme! », quando Salomone spiega loro che dopo la fine dei tempi esse saranno ricongiunte ai loro corpi, posta in rima con la parola «mamme», esprime un senso di relazionalità e di affettività personali che è invenzione poetica dantesca per comunicare l'idea che «per quanto luminose e felici, appagate nella loro unione divina, le anime da sole sono incomplete anche in Paradiso e che la felicità ultima sarà possibile solamente con il ritorno del loro corpo e il recupero della loro singolarità formatasi nell'interazione affettiva con altri individui» (pp. 109-110).

Il concetto di resurrezione del corpo viene dall'autore sapientemente usato per fornire una delle letture più interessanti che siano state elaborate finora dalla critica del romanzo *Aracoeli* di Morante. In una analisi che stabilisce un legame fra corporeità, desiderio e linguaggio e che si avvale di importanti mediazioni culturali, come Kristeva e Cixous, Gragnolati riconduce il viaggio del protagonista all'archetipo del viaggio nel regno ultraterreno, richiamandosi ad un passo, dello stesso romanzo, in cui si fa riferimento alla «resurrezione carnale dei morti». Ritornare nel luogo natale di sua madre ormai morta da molti anni, per il protagonista di *Aracoeli* significherebbe tentare un abbraccio impossibile con un'anima dell'oltremondo e cercare così un affetto e una

relazionalità basati su un bisogno corporeo di ricongiungimento con una dimensione, quella materna, che è, secondo la terminologia di Kristeva, quella proto-pre-linguistica della significazione. La resurrezione dei corpi, diventa, così, nel romanzo morantiano un bisogno di rivivere sensazioni del passato nella loro pienezza fisica e il viaggio del protagonista rimanderebbe al «recupero della fluidità», e al «superamento della necessità ossessiva di comprendere la realtà attraverso griglie semplicemente logico-razionali» (p. 132). Del resto, come giustamente fa notare Gragnolati, anche nel *Paradiso* dantesco è stabilito un legame metaforico fra la lingua volgare e l'allattamento.

Il libro di Gragnolati è un testo metodologicamente molto audace e merita attenzione perché ricostruisce con particolare accuratezza una tradizione letteraria che serve ad interrogare la letteratura contemporanea, per interpretare la quale sono necessarie prospettive teoriche più ampie e ricche possibili. Inoltre, la lettura per diffrazione proposta da *Amor che move* riesce anche ad arricchire la *Commedia* di nuovi significati che ne illuminano la rilevanza sempre viva per il presente, se si accetta la sfida di affrontarne la complessità senza rinunciare a nuovi strumenti e metodi per studiarla.

Davide Savio

Giuliano Gramigna

Viaggio al termine del Novecento. Il romanzo italiano da Pasolini a Tabucchi

A cura di Paolo Di Stefano

Milano-Torino

Bruno Mondadori

2013

ISBN: 978-88-6159-958-1

Nato a Bologna nel 1920, Giuliano Gramigna elesse ben presto Milano a «città diletta»: qui si trasferì giovanissimo, a seguito del padre, che dal '22 divenne impaginatore-redattore capo presso il «Corriere della Sera». Appunto al quotidiano di via Solferino, esattamente trent'anni più tardi, Gramigna legherà indissolubilmente la propria storia di critico letterario: una militanza durata mezzo secolo e ora valorizzata da Paolo Di Stefano, curatore del volume *Viaggio al termine del Novecento. Il romanzo italiano da Pasolini a Tabucchi*. Sono qui raccolte 79 recensioni a romanzi e racconti italiani, stese dal 1955 al 2003 e pubblicate, per la maggior parte, sul «Corriere», ma anche sugli altri giornali cui Gramigna aveva prestato la penna: «Corriere d'Informazione», «Il Giorno» e «La Fiera Letteraria». Nato, come recita la *Nota al testo*, «dal desiderio di suggerire una rilettura della produzione recensoria di Giuliano Gramigna e una rivalutazione del suo ruolo nell'ambito della critica militante del secolo scorso» (p. XXV), il volume è aperto da un' *Introduzione* del curatore, dove la figura di Gramigna viene ricordata con un approfondito *excursus*, non solamente professionale, ma attento ai numerosi stimoli culturali accumulati in anni di frequentazioni e studi, fin dai giovanili contatti con la letteratura ermetica e il gruppo fiorentino delle Giubbe Rosse, da un lato, e quelli, sul fronte milanese, col cenacolo di «Corrente» (Ernesto Treccani, Luciano Anceschi, Raffaele De Grada, Giansiro Ferrata) e delle Edizioni di Uomo (Marco Valsecchi, Domenico Porzio, Oreste del Buono). Si deve a questo periodo l'incontro con gli *Esercizi di lettura* di Gianfranco Contini e con l'*Estetica* di Croce, ma anche con la *Letteratura italiana del Novecento* (1940) di Alfredo Gargiulo, che introdusse Gramigna all'esistenzialismo, alla poesia ermetica di Luzi e Bigongiari, alla teoresi di Bo e Macri. Nonostante una cultura non comune, è solo a partire dal 1963 che il giornalista-scrittore si poté dedicare con incisività alla critica letteraria, grazie alla chiamata di Enrico Emanuelli per le pagine del neonato «Corriere Letterario», domenicale di cultura del «Corriere» di Alfio Russo. Del resto, il suo eclettismo l'avrebbe portato a collaborare con l'avanguardia della cultura letteraria e filosofica italiana, pubblicando su riviste come «Botteghe Oscure», «Paragone», «Il Verri», «Aut Aut», «Alfabeta» e partecipando al convegno palermitano del Gruppo 63, che ne influenzerà l'attività poetica, non meno dello strutturalismo (Barthes) e della prediletta psicanalisi (Freud e poi Lacan), scoperta a cinquant'anni e accolta come una rivelazione. All'interno di un *corpus* recensorio che si sviluppa su numerosi decenni, Paolo Di Stefano nell'*Introduzione* rintraccia alcune caratteristiche che rendono singolare la personalità di Gramigna: in primo luogo, «la sua radicale repulsione per ogni tipo di impressionismo nella lettura dei testi e nel giudizio che ne viene ricavato», cui si accompagna «la crescente consapevolezza teorica, elaborata soprattutto negli anni ottanta» (p. XIX), con due volumi di teoria letteraria (*La menzogna del romanzo*, Garzanti 1980 e *Le forme del desiderio. Il linguaggio poetico alla prova della psicoanalisi*, Garzanti 1986). La quantità e la qualità degli strumenti critici messi a punto da Gramigna gli consentono di allargare il proprio interesse verso una materia assai variegata; oggetto delle sue ricognizioni, oltre a Moravia, Landolfi, Bilenchi, Palazzeschi, Buzzati e ai «prediletti» Gadda e Calvino, sui quali spiccano le recensioni al *Pasticciaccio* e alle *Cosmicomiche*, ci sono anche autori di genere: «viene più volte rivendicata la passione per il *noir*, per Ian Fleming e per il poliziesco [...], e poi il romanzo sperimentale anche nelle sue variazioni comiche (con il tenace filo rosso Balestrini, Arbasino, Manganelli, Gianni Celati, fino alle estreme propaggini di Lucio Klobas)

[...], le prove psicoanalitiche di Ottiero Ottieri [...], il romanzo storico o familiare tradizionale [...], senza dire dell'amore per certi classici europei otto-novecenteschi (Flaubert, Manzoni, Svevo, nonché i numi tutelari Proust, Joyce e Beckett) e americani» (pp. XIX-XX). Non minore, poi, è l'attenzione di Gramigna per gli esordienti: fortunati, come Pier Vittorio Tondelli, o destinati all'anonimato, come il triestino Francesco Burdin, autore nel 1974 del romanzo *Marzo è il mese più crudele*.

Nell'impossibilità di riproporre l'intera produzione di Gramigna, il curatore ha scelto di limitare l'antologia alla materia narrativa (escludendo le massicce esplorazioni della poesia) di scrittori italiani, peraltro rispettando le predilezioni del critico e la varietà dei generi su cui si è esercitato. In aggiunta, Di Stefano ha campionato i testi in modo che rappresentassero efficacemente il panorama del secondo Novecento, dando spazio rilevante ai libri poi entrati nel canone: da *Ragazzi di vita* di Pasolini al *Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa, dalla *Storia* di Elsa Morante a *Sostiene Pereira* di Antonio Tabucchi. Inevitabilmente, ci sono autori che Gramigna ha recensito regolarmente per decenni e dei quali si è reso opportuno dare conto in maniera parziale, non superando le tre recensioni a testa (è il numero cui giungono Gadda, Calvino, Arbasino). Specularmente, la forbice ha risparmiato scrittori avvicinati per curiosità, vastità d'orizzonti o intraprendenza culturale: Alice Ceresa, Alessandro Baricco, Andrea De Carlo, Claudio Piersanti, Tiziano Scarpa, cui Gramigna dedica un'analisi non superficiale, un favore meditato ed esigente.

Francesca Riva

Patrizia Guida

*Le traduzioni tedesche della Coscienza di Zeno
con un'Appendice di inediti*

Pensa MultiMedia

Lecce

2012

ISBN: 978-88-8232-948-8

Il destino di Svevo fu fatalmente quello della lunga attesa prima di veder riconosciuto il proprio valore. Anche la traduzione in tedesco del suo capolavoro ebbe un *iter* tortuoso e il libro uscì, con il titolo *Zeno Cosini*, per la casa editrice Rhein-Verlag, soltanto nel 1929, senza che l'autore, da poco scomparso, ne potesse godere. Patrizia Guida, poggiandosi soprattutto su documenti epistolari, per lo più inediti (conservati presso la Biblioteca civica «Attilio Hortis» di Trieste), qui pubblicati in *Appendice*, ricostruisce con minuziosità tale vicenda editoriale, che si snoda tra il 1925 e il 1928. La studiosa, inoltre, attraverso una precisa analisi contrastiva, raffronta, rispetto all'originale, la traduzione di Piero Rismondo, giovane fiumano cui Svevo affidò la sua opera, con quella recente di Barbara Kleiner (*Zenos Gewissen*, Diogenes Verlag, 2010).

La scelta del traduttore, avvenuta per «una fortuita circostanza» (p. 10), cui segue invece un'ardua e avvilente ricerca della casa editrice, sembra, nonostante i ritardi di Rismondo, non vacillare mai seriamente, nemmeno di fronte ad altre succose proposte: la candidatura del nobile austriaco Franz Rességuier viene respinta da Svevo, seppur – o, per la Guida, poiché – quotata dai suoceri; quella di Angiolina Vaccari Nüpley in collaborazione con Daisy Brody, giunta ormai al termine del lavoro di Rismondo, provoca allo scrittore un certo rammarico, ma solo perché Daisy era la moglie di Daniel Brody, l'editore della Rhein Verlag. Secondo la Guida, l'offerta «allettante» della Brody sarebbe stata costruita a tavolino dalla casa editrice stessa, con cui a quell'altezza vi erano stati i primi contatti, per liberarsi, in modo occulto, proprio della traduzione di Rismondo (pp. 14-25). Dal novembre 1925, Svevo, incoraggiato da Marie Anne Crémieux, aveva affidato la curatela delle edizioni straniere dei suoi libri all'Ufficio romano di Prezzolini; lo scrittore, tuttavia, amareggiato dalla mancanza di risultati da parte di Rendi, direttore dell'Ufficio, decise poi di rescindere il contratto, come documentato nell'epistolario.

La traduzione della *Coscienza*, intanto, anche se lentamente, procede e viene di fatto portata a compimento da Rismondo, coadiuvato, per accelerarne la conclusione, da Hans Kafka, che ha «ottimi rapporti con il sistema editoriale tedesco» (p. 43). Svevo, nonostante le promozioni di Crémieux e di Montale, continua a pagare lo scotto di quel «silenzio», trasformatosi in «aperta ostilità» (p. 31), che per troppo tempo aveva avvolto il suo nome; così, l'accordo «con il Rhein-Verlag si deve ancora una volta all'intervento di James Joyce» (p. 43). Ivan Goll, agente di Parigi del Rhein-Verlag, considera, tuttavia, Rismondo «un cattivo traduttore»; la correzione delle bozze avanza perciò a rilento ma con scrupolo. Le modifiche apportate alla traduzione dallo stesso Goll e da Lohmeyer, corrispondente della casa editrice, suscitano il disappunto di Kafka, che «toglie il suo nome dall'edizione tedesca» (p. 45). Rismondo consegna definitivamente il suo lavoro all'editore «dodici giorni prima della morte di Svevo», il quale si era dichiarato preoccupato di «certe deviazioni di senso» rispetto all'originale (pp. 46, 47).

Proprio a partire da questa considerazione sveviana, si avvia la parte del libro in cui la Guida esamina la resa linguistica e stilistica della traduzione di Rismondo, accostandola a quella attuale della Kleiner. La studiosa misura, utilizzando la terminologia del semiologo Anton Popovič, «la distanza» tra il «prototesto», il testo di partenza, e il «metatesto», il testo di arrivo (pp. 50-51): dall'indagine condotta, la Guida assegna a Rismondo «una tecnica “naturalizzante”», mentre alla Kleiner «un'impostazione di tipo “straniante”» (p. 51); la prima è volta a una maggiore leggibilità

da parte del lettore straniero, tramite la regolarizzazione delle ambiguità semantiche o sintattiche, la seconda, al contrario, intende riprodurre il più fedelmente possibile la cultura linguistica dell'autore triestino. Svevo, «accertata» la «libertà traduttiva» di Rismondo, l'aveva comunque sostanzialmente approvata: egli, ultrasessantenne, avvertiva, come spesso afferma nelle lettere ai vari corrispondenti riportate dalla Guida, la «mancanza di tempo»; ciò, forse, secondo la studiosa, gli procurò l'«ansia di vedere i suoi romanzi editi in edizioni straniere» (pp. 20-21).

Il prototesto della *Coscienza*, originalissimo e antiletterario, mette in non poca difficoltà il traduttore, ad ulteriore riprova della straordinaria peculiarità del periodare di Svevo. La Guida evidenzia, fin dalla scelta del titolo, i diversi approcci di Rismondo e della Kleiner; se entrambi optano per «normalizzare la punteggiatura» e alcuni «fenomeni grafico-fonetici» tipici della lingua sveviana, la Kleiner si mantiene, nei vagli semantici e lessicali, più vicino all'archetipo. Rismondo spezza le frasi lunghe, la Kleiner ne conserva la complessità sintattica (p. 73). Rismondo si concede più autonomia nella traduzione dei «regionalismi dell'area triestino-veneta», trasforma l'«*enumeratio* per asindeto» in «*enumeratio* per polisindeto», «il discorso indiretto in diretto», e «rielabora le frasi nominali» (pp. 95, 87, 86, 90). La Guida ci fornisce svariati e chiari esempi, in un'analisi comparativa puntuale e documentata, aggiungendo un prima inesplorato tassello al mosaico degli studi sveviani.

Elena Porciani

Annalisa Izzo

Telos

Napoli

Liguori

2013

ISBN: 978-88-2075-951-3

In un periodo in cui la teoria letteraria e la letteratura comparata sempre più procedono in direzione culturalista e mondialista, *Telos* di Annalisa Izzo ha quasi le sembianze di un oggetto desueto, imperniato com'è su una ricerca saldamente interna al canone europeo. Anima il volume un'indagine sull'incrinatura della «sovrapposizione tra conclusione e senso» (p. 5) che, secondo Frank Kermode, è stata dominante per secoli nelle varie forme della narrativa occidentale facendo incontrare il «paradigma apocalittico» ereditato dal *Libro* di San Giovanni con l'organicità dell'inizio, mezzo e fine ereditata da Aristotele. Ciò non significa che il lavoro non possieda un respiro ampio, che interroga sì in primo luogo il romanzo secondo-ottocentesco («al centro di questa analisi ci sarà il periodo che va dal 1857, data di pubblicazione di *Madame Bovary*, al 1901, data della pubblicazione de *Il marchese di Roccaverdina* di Luigi Capuana», p. 7), ma sulla scorta di suggestioni che provengono anche dalla contemporaneità mass-mediale: «persino un *format* televisivo, per riuscire a funzionare e ad affezionare lo spettatore, deve dotarsi di una conclusione forte» (p. 5).

Il punto fondamentale appare, sin dalla pagine iniziali, quella dell'inquieto rapporto tra la finitudine delle narrazioni e il disordine, potenzialmente infinito, della realtà, come subito suggerisce la citazione del rovello manzoniano sull'«unità artificiale che nella vita non si verifica» (p. 1). I *Promessi sposi*, del resto, costituiscono un costante terreno di riflessione in un saggio le cui tre sezioni affrontano da diverse prospettive il «senso della fine».

Più in dettaglio, la prima parte, intitolata *Una definizione problematica*, costituisce una presentazione delle questioni affrontate. Oltre che Kermode, punto di riferimento per Izzo è Marianna Torgovnick, che ha spostato il fuoco dell'analisi dal mero *explicit* al «più vasto effetto di chiusura» (p. 21) in cui culmina il percorso narrativo di un romanzo: «ciò che interessa in ultima istanza è il modo in cui la fine in quanto *ending* – segmento conclusivo – realizza la fine in quanto *closure* – processo conclusivo» (p. 23). In rapporto a questa conversione teorica, che si porta dietro anche implicazioni morali, assumono una particolare rilevanza gli scritti critici degli scrittori naturalisti francesi. Izzo cita ampiamente da Zola e dai fratelli Goncourt per mostrare come essi siano innanzitutto guidati da un'istanza di rottura nei confronti del finale forte del romanzo primo ottocentesco, specie del *feuilleton*, cosa che a sua volta si connette all'indebolimento del narratore voce di autore. Tuttavia, quando si passa alla pratica compositiva, nota Izzo che, con il suo rifiuto di appagare l'arroganza entusiastica di quanti ricercano «le but de la vie et la dimension de l'infini» (citato a p. 31), Flaubert è in definitiva più radicale dei suoi successori, i quali, più che effettivamente sacrificare la *closure* al conclamato primato della *tranche de vie*, sembrano limitarsi a prediligere un finale in sordina che non pacifica e «non consola il lettore nelle sue attese» (p. 40). Lo conferma il fatto che «morti, nascite e partenze continuano a chiudere un numero notevole di romanzi naturalisti e veristi» (p. 44); anzi, sulla scorta di Anne Belgrand, Izzo ricorda la progressiva affermazione nel ciclo dei Rougon-Macquart di un «principio vitalistico che sigla il senso di tutta l'Opera» (p. 61), prevalendo sul principio della morte e obliquamente affermando la conclusione come luogo semantico e strutturale chiave del romanzo.

La seconda parte, che ha come titolo *Una prospettiva morfologica*, indaga più da vicino le caratteristiche testuali e le conseguenze ermeneutiche del rapporto tra conclusione e finale. Izzo ingloba nel suo discorso anche la retorica classica, che già individuava nell'esordio e nell'epilogo i

momenti strategici in cui fare presa sull'ascoltatore o sul lettore: «per conquistarsene la solidarietà, indirizzarne le passioni o, più genericamente, veicolare un'ipotesi sui fatti e sul mondo ottenendo adesione» (p. 77). Non manca comunque il riferimento a teorizzazioni più recenti, tra le quali spicca il contributo di Philip Hamon che già nel 1973 ipotizzava che «l'“effetto finito” sia dato dalla compresenza, raggiunta la fine materiale del testo (*fin*), di una coerenza interna delle parti (*finition*) e di una finalità realizzata (*finalité*)» (p. 71). Al riguardo la studiosa cita come esemplari *Les Misérables* e soprattutto *Le confessioni d'un italiano*, interpretandone il finale all'insegna di una «soddisfazione conoscitiva immediata che non necessita di ulteriori rielaborazioni» (p. 83), ma che, a mio avviso, forse è meno scontata del previsto se si pensa a certe reticenze del rapporto tra il protagonista e la Pisana. In ogni caso, preme a Izzo mostrare l'insufficienza di un approccio strettamente formale, così come appare irta di ostacoli una classificazione per generi. Lo dimostra il caso della scrittura autobiografica: la si vorrebbe la più indubitabilmente guidata da un principio teleologico, ma non per questo risulta meno esposta alle deviazioni della «presenza costante del sé in scena» e della «moltiplicazione dei punti di vista» (p. 124).

La terza parte, infine, è dedicata a *Una proposta tipologica* che si adegua al grado di tenere conto delle problematizzazioni concettuali messe in campo sino a questo momento, ma anche di far fruttare, attraverso l'accurato *close reading* di una quindicina di romanzi esemplari, i semi teorici e storiografici sparsi nelle sezioni precedenti. La tipologia si suddivide sostanzialmente in due grandi famiglie: *Il finale a compromesso minimo* e *Il finale a compromesso massimo*. Come già la definizione dovrebbe suggerire, notevole è il debito con la teoria freudiana di Francesco Orlando, basata appunto sul concetto di formazione di compromesso: «A soluzioni di cristallina coerenza [sostanzialmente più ipotetiche che possibili] si oppongono finali più o meno lacunosi o lacerati nell'affermazione di un unico punto di vista sul mondo, implicando quindi, per la “funzione destinatario”, un diverso grado di cooperazione» (p. 147).

Innanzitutto, Izzo riconduce il finale a compromesso minimo alla relazione logica concessiva, nella quale un'istanza prevale su un'altra, ma non a tal punto da delegittimarla, come in *Mastro Don Gesualdo*: nonostante il destino di solitudine e morte del protagonista, «l'illusione che una mobilità sociale sia possibile [...] resta legata a un personaggio che il testo, per quel che può, rappresenta con tratto indulgente» (p. 189). L'alternativa è rappresentata dalla relazione argomentativa come accade, ad esempio, nel finale dei *Vicerè*, in cui la successione dei discorsi di Consalvo – l'orazione pubblica e le parole private al capezzale della zia – fa sì che «l'uno risult[i] il ragionamento che consegue alle premesse poste dall'altro» e che, nell'economia della *closure*, si affermi «un giudizio, una tesi, una posizione» (p. 208). Se questi sono i casi in cui «il significato del testo spinge senza esitazione l'equilibrio dei valori in campo su un solo piatto della bilancia» (p. 209), di fronte invece ai finali a compromesso massimo si riconosce un «equilibrio tra voci e discorsi compresenti e spesso in conflitto» (p. 213) che può procedere per contrasto, aggiunta o riformulazione. Nel primo sottotipo, «la conclusione [...] lascia il lettore di fronte all'impegno interpretativo» (p. 279), come succede nei *Malavoglia*, nell'*Education sentimentale* e anche in *Anna Karenina*; nel secondo, dopo che il testo si è snodato in una serie di *tableaux juxtaposés*, «ciascuna ipotesi si propone come ugualmente legittima, ugualmente non risolutiva», come accade in *Bouvard et Pécouchet*; nel terzo, particolarmente adatto, secondo Izzo, a descrivere i romanzi di Capuana, si assiste alla sostituzione di un contesto testuale con «una riformulazione che ne modifica la forma o il contenuto stesso» (p. 279) e conduce la formazione di compromesso ai suoi livelli estremi: «si tratta di un tipo di conclusione che permette di dire sì e no allo stesso tempo a due opposte proposizioni» (*ibidem*). Fa poi storia a sé *Madame Bovary*, a cui è riconosciuto lo status di capolavoro anche nella formazione di compromesso tra «una forma che apre continuamente alla duplicità del senso e un significato, una lettura del mondo che invece, nonostante tutto, arriva alla fine come una condanna» (p. 225). Che tuttavia, nel rilevare le costanti dei finali dei romanzi da lei accuratamente presi in esame, Izzo non sia mossa da una fiducia assoluta nelle tassonomie lo si nota da un passaggio posto nell'ultima pagina della sezione: «Essere giunti agli estremi limiti della tipologia invoglia a ricordare che nessun approccio modellizzante può avere la pretesa di ingabbiare nei suoi schemi l'opera d'arte. Il

risultato più soddisfacente non potrà che coincidere con un'approssimazione, una verità parziale» (p. 287). Ne risulta un (voluto) effetto di finale debole e persino spiazzante, che sembra applicare al saggio stesso quella sordina che caratterizza molti finali naturalisti, conferendogli una dimensione che si potrebbe definire metateologica: non soltanto *Telos* è un discorso sulla finalità del romanzo, ma la problematicità dell'oggetto del saggio si rifrange sulla sua struttura. Ciò appare evidente anche nelle *Conclusioni* che apparentemente lo chiudono, ma che, prendendo le mosse dall'altra suggestione contemporanea della casualità elevata a destino in *Match Point* di Woody Allen, rilanciano la questione su un piano più squisitamente filosofico e antropologico, tale da investire anche il demone della teoria: «Creature eternamente nel mezzo, facciamo investimenti immaginativi in strutture coerenti che, come già Benjamin aveva intuito, tramite la prospettiva di una fine rendono possibile una consonanza soddisfacente con l'origine e il mezzo» (p. 300).

Caterina Francesca Giordano

Gianluca Lautà

Il primo "Garofano rosso" di Elio Vittorini

Firenze

Franco Cesati Editore

2013

pp. 198

ISBN: 978-88-766-7467-9

Elio Vittorini avvia la composizione de *Il Garofano rosso* nel 1933; in quello stesso anno inizia la pubblicazione a puntate del romanzo sulla rivista fiorentina «Solaria», che si concluderà nel 1936 con l'ottava uscita. Tuttavia la consegna dei brani procede lentamente e con continui ritardi. La sesta puntata, apparsa nel '34 all'inizio di agosto, causa il sequestro del periodico: il brano è giudicato offensivo per il buon costume e per la morale; stessa sorte toccherà alla settima puntata. Nel 1936 viene pubblicata l'ottava e ultima parte dell'opera.

Nel 1938, Vittorini raggiunge un accordo preliminare con Mondadori per la pubblicazione in volume del *Garofano*, che non ebbe sviluppi immediati, perché il romanzo fu bloccato nuovamente dalla censura con l'accusa di pornografia. Il romanzo rimane inedito fino al 1948 quando viene pubblicato presso Mondadori con una prefazione dell'autore che, nonostante fosse un'importante valutazione dell'autore sul suo lavoro, viene rimossa nelle edizioni successive. Proprio nella *Prefazione* all'edizione in volume del romanzo, Vittorini riconosce nelle motivazioni politiche la principale causa che portò al sequestro del *Garofano rosso* e al seguente lavoro di revisione. Infatti l'opera edita nel 1948 si differenzia notevolmente da quella apparsa nella rivista.

È da questo punto di partenza che Gianluca Lautà, nel suo saggio *Il primo "Garofano rosso" di Elio Vittorini*, muove per ricostruire le varianti che nell'arco di oltre un decennio, Vittorini apportò al suo romanzo. Il saggio di Lautà, attraverso dieci sezioni, ripercorre la travagliata vicenda editoriale del *Garofano rosso*, dedicando a una dettagliata analisi variantistica una lunga sezione del capitolo X, con il confronto diretto tra il testo pubblicato in rivista e quello edito da Mondadori nel 1948.

Uno dei principali nodi da sciogliere è la ricostruzione delle fasi di lavoro che portarono alla realizzazione dell'edizione definitiva; ancora oggi non è chiaro se il testo pubblicato da Mondadori corrisponda al dattiloscritto pronto per la stampa nel 1938 o se sia il frutto di una revisione successiva. È pressoché certo che lo scritto finale sia il risultato di diversi interventi sopraggiunti nel corso degli anni. Le numerose traversie affrontate nella stesura e nella pubblicazione dell'opera sembrano gravare sull'organicità del testo, la cui stesura fu vessata da vari condizionamenti esterni, non ultimo il veto imposto dalla censura fascista. Con lo scopo di riportare un po' di luce sulle fasi evolutive del romanzo, Lautà presenta un apparato delle varianti che mette a confronto le due versioni, quella solariana e quella mondadoriana, valutate secondo criteri linguistici, fonologici, lessicali e retorici.

Lautà procede così all'interpretazione delle varianti senza mai dimenticare di prendere in considerazione il momento storico nel quale Vittorini scrive e pubblica: se le puntate su *Solaria* escono in pieno regime fascista, l'edizione per Mondadori viene pubblicata nel dopoguerra, in un clima, dunque, di maggior libertà espressiva.

Dopo aver riflettuto sul contesto storico, Lautà passa ad analizzare alla luce dell'innovazione lessicale il *Garofano rosso*, uno dei primi romanzi a ricorrere ad espressioni e linguaggi propri del gergo giovanile della prima metà del Novecento. Il sistema onomastico, i toponimi e le forme gergali sono ricercate nel testo, ponendo attenzione alla loro permanenza o meno nel passaggio tra le due edizioni.

Dall'osservazione delle singole parole, si passa poi all'analisi del testo appartenente alla categoria definita dai linguisti neo-*standard*, ossia un linguaggio mediamente colto che si è emancipato dalle categorie degli schemi ottocenteschi. Nel passaggio dalle puntate solariane all'edizione definitiva è possibile notare una graduale attenuazione dello stile colloquiale/regionale, un minor ricorso al turpiloquio e un graduale avvicinamento a strutture maggiormente convenzionali che vogliono dimostrare, inoltre, un deciso rifiuto del naturalismo di marca ottocentesca.

L'ambito maggiormente interessato da questo lungo lavoro di revisione approntato da Vittorini è sicuramente quello del lessico erotico. Interi passi vengono cassati, parole ed espressioni modificate o rese meno dirette ed esplicite. Gli interventi adottati per evitare il blocco della censura riguardano, oltre agli elementi erotici, anche la presenza di forestierismi ed antroponimi che sono notevolmente ridotti in fase correttiva.

Nel capitolo ottavo, Lauti conclude la sua analisi sintetizzando i risultati cui è giunto dopo la minuziosa interpretazione delle singole componenti lessicali e morfologiche del testo. Il capitolo successivo introduce invece alla seconda sezione del testo: se la prima parte del saggio punta a spiegare i singoli elementi delle variazioni tra le edizioni del *Garofano rosso*, la seconda, dividendo l'apparato delle varianti in 987 punti, procede al raffronto analitico e schematico tra i due testi.

Il libro di Gianluca Lauti si presenta come un prezioso documento che permette di approfondire ed esplorare il problema delle varianti del romanzo vittoriniano: pur eseguito con rigore linguistico, il testo risulta chiaro e di facile lettura e comprensione. Il primo "*Garofano rosso*" di Elio Vittorini riprende così il filo di un elaborato discorso iniziato da illustri predecessori, prima fra tutti Raffaella Rodondi, cercando di far luce sulle diverse fasi di scrittura del romanzo di Vittorini e sul significato che le varianti assumono in relazione al contesto storico nelle quali furono realizzate.

Ambra Carta

Romano Luperini

Tramonto e resistenza della critica

Macerata

Quodlibet

2013

ISBN: 978-88-7462-570-3

L'ultimo saggio in ordine di tempo di Romano Luperini, *Tramonto e resistenza della critica*, dichiara fin dal titolo le intenzioni e le ragioni etiche profonde che ne hanno ispirato la genesi: una sintesi e un bilancio sull'attualità di prospettive critiche e metodologiche valide fino a un trentennio fa (*tramonto*) e la fiducia nella *resistenza* della critica, non una scienza ma una prassi ermeneutica, un esercizio continuo di conoscenza e interpretazione del passato e del presente.

Così inteso, il binomio *tramonto e resistenza* non appare ossimorico; anzi, lascia trasparire il senso di un lascito, la responsabilità di chi oggi è chiamato a esercitare la funzione di mediazione, traduzione e trasmissione dei contenuti culturali, dei valori estetici e del significato storico affidati alle opere letterarie, con le quali quotidianamente hanno a che fare i critici, gli operatori culturali, i docenti e gli studenti e la più ampia comunità dei lettori.

Composito e simmetricamente articolato al suo interno, il volume di Luperini torna su questioni – la funzione intellettuale, l'esercizio della critica, l'interpretazione dei testi, il modernismo italiano, il romanzo d'adulterio tra Otto e Novecento – note ai suoi lettori, che lo hanno conosciuto come critico tra i più impegnati nella riflessione sul canone scolastico, sulla funzione e il ruolo del docente di Letteratura, sul ruolo della critica. Questioni sulle quali Luperini non ha mai smesso di intervenire in ogni sede e da ultimo anche sul blog da lui curato, *La letteratura e noi*, a dimostrazione di un buon uso degli strumenti informatici e di un dialogo ininterrotto con le opere letterarie, antiche e contemporanee, che non finiscono di esaurire il loro potenziale di attualità, oggi più che mai. Perché se è innegabile che in un tempo come il nostro dominato dalla perdita del senso dei valori umani universali, della partecipazione civile alla vita democratica del paese, in un'età dominata dall'individualismo cinico e dall'ideologia del privato, è tuttavia proprio in ragione della esclusione e della marginalità della funzione critica che una resistenza è forse ancora possibile.

A giudicare dai continui ostacoli che il mondo scolastico e accademico devono superare per rimettere al centro della funzione docente l'esercizio di comprensione e interpretazione delle opere letterarie per mediare tra i diversi orizzonti storico-culturali e a giudicare dalla quotidiana delegittimazione della funzione etico-politica degli intellettuali, non è facile credere fino in fondo che la critica possa resistere. Ma i modelli che Luperini ricorda nel suo saggio invitano a farlo.

Tra i ritratti di critici intellettuali – De Sanctis, Guglielmi, Debenedetti – che Luperini disegna nella prima parte del volume, quello di Auerbach è il più vibrante di slancio utopico e il più utile forse ancora oggi per ripartire dalle macerie. Riattraversando il metodo di indagine dell'autore di *Mimesis* emerge la fiducia nel dialogo tra il passato e il presente, nella convinzione che al di là delle peculiarità delle diverse epoche storiche c'è un fondo comune che è l'uomo e la sua umanità che in ogni opera si realizza e che nel passare delle epoche si può riconoscere, «La storia dell'umanità si riflette in noi, continua nel nostro oggi». L'attualità più forte di Auerbach sta quindi nel suo umanesimo e nell'orizzonte planetario della sua etica, perché se De Sanctis parlava alla nazione, alla fine delle due guerre mondiali, dopo la catastrofe dei nazionalismi, il critico tedesco non può che assumere una prospettiva universale, planetaria.

«La nostra patria filologica è in ogni caso la terra; la nazione non lo può più essere. La cosa più preziosa ed indispensabile che il filologo può ricevere in eredità è certo ancora e sempre la lingua e la cultura della propria nazione; ma solo separandosene e superandole queste divengono efficaci. Dobbiamo tornare, in circostanze differenti, a ciò che la cultura pre-nazionale del medioevo già

possedeva: la coscienza che lo spirito non è nazionale» (E. Auerbach, *Filologia della Weltliteratur*, in Id., *San Francesco Dante e Vico*, Roma, Editori Riuniti, 1987, p. 171). Questo scriveva il filologo tedesco nel 1952 dal suo esilio ad Istanbul, da un punto eccentrico di osservazione sull'Europa dove due conflitti mondiali avevano ridotto in macerie l'Europa e rilanciato il sogno di una patria universale. Oggi qual è il destinatario al quale il filologo di allora potrebbe rivolgersi? Qual è l'umanità futura alla quale consegnare un patrimonio di opere storicamente determinate eppure ancora in grado di parlare alle nuove generazioni? Esiste ancora un tessuto condiviso di linguaggi, di orizzonti culturali, di miti collettivi che garantisca questo passaggio di consegne, che assicuri la trasmissione dei significati dal passato al futuro?

La risposta di Luperini è racchiusa nel valore, paradossalmente positivo, della marginalità che caratterizza la funzione dell'intellettuale, del critico, del docente di letteratura che può capovolgere una posizione di debolezza in una di rinnovata sfida, una rinnovata scommessa giocata su e con i testi della letteratura mondiale per la costruzione di nuove identità.

Senza mai negare la centralità del testo letterario come punto di partenza per porre domande di senso al nostro tempo, Luperini insiste sulla funzione dei critici come mediatori di senso che, ora più che mai, hanno il compito di selezionare il patrimonio culturale ereditato dal passato, esercitando un metodo di descrizione e interpretazione delle opere per continuare a garantire il dialogo tra le generazioni, il conflitto delle interpretazioni, e costruire nuove identità storiche e civili, frutto di confronto e interscambio, di un processo di inclusione e mediazione.

Viviamo in un'età di rinnovati ideologismi sebbene lo spazio e il tempo attuali siano quelli globalizzati e virtuali che azzerano differenze e diacronie. L'illusione dell'universalismo dei diritti e della giustizia sociale ed economica è dimostrato quotidianamente dai conflitti, dalle guerre ideologiche e dalle disuguaglianze sempre più profonde tra ricchi e poveri. Raccogliamo oggi i frutti devastanti di decenni di allegro disimpegno in cui si è smantellato un intero sistema educativo e formativo, rovesciando la scala dei valori esistenziali e diffondendo l'illusione di un benessere alla portata di tutti. La globalizzazione non ha solo radicalizzato le disuguaglianze, ha anche lentamente stravolto il senso dello spazio e del tempo, per cui oggi è sempre più difficile per gli operatori culturali (insegnanti, critici, editori, scrittori) riconquistare un terreno comune di dialogo con le generazioni più giovani attraverso l'esercizio ermeneutico sulle opere, serbatoi di immaginario, di miti, di possibilità, che costruiscono ponti tra il passato e il presente.

Tuttavia è inevitabile misurare la difficoltà alla adozione di una prospettiva marginale e periferica in contesti educativi e di alta formazione conservativi e refrattari alla problematizzazione e alla critica dei propri stessi metodi di trasmissione delle conoscenze e di esercizio alla critica della realtà.

Tra chi opera all'interno delle istituzioni accademiche e degli studi letterari, circola da alcuni anni la convinzione di una non più rinviabile riflessione sui metodi didattici e sugli obiettivi dell'insegnamento, perché è sempre più condivisa l'impressione che sia venuto meno il patto tra le generazioni. È profondamente cambiato l'orizzonte culturale e sociale e la scala valoriale che orienta le scelte degli adolescenti e il disorientamento vissuto dagli studi umanistici, relegati ai margini del sistema di saperi necessari al futuro cittadino del mondo. Più necessaria che mai appare oggi la ricostruzione di una piattaforma comune di paradigmi culturali e di significati che superando i localismi asfittici creino un orizzonte planetario di identità differenti costruite sulla base dello scontro dialettico tra le diverse posizioni.

Mirare a una letteratura mondiale, come era nelle intenzioni dei filologi romanzi Curtius e Auerbach, potrebbe essere un'utopia da coltivare nello studio delle espressioni artistiche di civiltà assai distanti culturalmente dalla nostra, in un esercizio del dialogo come esercizio di formazione e trasformazione delle identità.

Gloria Maria Ghioni

Maria Anna Mariani

Sull'autobiografia contemporanea. NathalieSerraute, Elias Canetti, Alice Munro, Primo Levi

Roma

Carocci

2011

ISBN: 978-88-4306-314-7

Innovazione e tradizione sono i due piatti della bilancia entro cui oscilla lo studio di Maria Anna Mariani dedicato alla plastica, mutevole ed estremamente variegata autobiografia contemporanea. Il rischio dello sbilanciamento verso uno o l'altro dei piatti è palese fin dall'approccio comparatistico, che mette a contatto autori distantissimi per produzione e cronologia. E tuttavia la giovane studiosa si muove di taglio, adottando una nuova impostazione, che muove da pochi ma chiariassunti teorici sull'autobiografia, prestando la stessa attenzione all'etimologia che vi dedicava Gusdorf. Eppure non è un approccio filosofico, quello intrapreso: Mariani parte dall'assunto che la memoria ha sempre una funzione riplasmante del passato, «pretende di custodirlo – e intanto non fa altro che deformarlo» (p. 10), nel tentativo di rievocare il ricordo e di renderlo dicibile. La pretesa veritativa, continuamente frustrata ma sempre rinnovata, è riassumibile nella formula di nuovo conio di 'memoria-racconto'. Tale parola composta, sulla scia degli insegnamenti di Deleuze, racchiude un doppio significato: «la memoria è, al tempo stesso, l'oggetto del racconto e la funzione vivente che costituisce il racconto autobiografico – un racconto che pretende di essere veramente accaduto e che tuttavia è strutturalmente inaffidabile» (*ibidem*). Contemporaneamente, la 'memoria-racconto' risponde al naturale processo di riorganizzazione temporale che l'uomo opera per avere almeno un apparente controllo del tempo (e qui risuona Ricoeur).

Per Mariani, che sfugge da ogni etichetta strutturalista o formalista, ogni autobiografia è una monade, con una sua originale unicità, da difendere con un'analisi monografica che rilevi le peculiarità e adotti gli strumenti critici precipui per rilevarle. Pertanto, i quattro autori prescelti (Serraute – Canetti – Munro – Levi), diversissimi per lingua, stile, struttura, cronologia, biografia, hanno in comune un solo filo rosso: ognuno mostra un aspetto distinto della funzione di 'memoria-racconto', nel suo processo di comprensione, ordinamento e sintesi secondo-novecentesca del tempo vissuto, continuamente a rischio di ibridarsi con la *fiction*. Dunque non stupisce che l'ordine dei saggi non sia cronologico (anzi, parte dalla contemporaneità di Serraute): esso segue il percorso tracciato con mano salda da Mariani e al lettore non lascia che di verificare l'ottima coerenza dell'approccio.

La prima funzione della 'memoria-racconto' è la fissazione immediata del ricordo, tipica delle opere di NathalieSerraute, che con *Infanzia* affronta il tema spigoloso dell'identità (che si ripercuoterà in tutta la produzione). L'unicità dei personaggi è in crisi: più che un doppio di ovvia matrice ottocentesca, si ha un multiplo dell'io-narrante, ovvero un insieme di istanze interiori che convivono, più o meno pacificamente, senza uno sbocco reale in identità. La funzione classica dell'autobiografia come autodefinizione è completamente ribaltata a fine Novecento: il racconto di sé si allontana dalla configurazione narrativa, per ripercorrere il ricordo nell'istante della sua fissazione.

Diverso è l'approccio di Elias Canetti, che in *Massa e potere* sperimenta un nesso strettissimo tra memoria e garanzia di sopravvivenza: ricordare salva il passato (con i suoi fallimenti, incontri, sperperi), pur con la sua inesattezza costitutiva. In Canetti, il superamento dei drammi storici genera un senso di colpa, a malapena espiabile attraverso l'autobiografia: una rassegna delle persone incontrate in vita risponde non solo a un imperativo intellettuale di completezza, ma anche a una spinta etica. Il loro ricordo è così eternato dalla pagina scritta, testimonianza di rivoli che andrebbero senz'altro persi nella storia nazionale.

Il terzo nodo problematico è esemplificato dalla *Vista da Castle Rock* del recente premio Nobel Alice Munro: in questa raccolta di racconti del 2006, la memoria è l'unico mezzo per continuare a raccontarci le nostre storie, pur ammettendo gli inganni della narrazione, che ibrida sempre il dato reale. Coerentemente con la metatestualità del secondo Novecento, Munro osserva i paradossi della memoria e cede ampio spazio all'implicito, alle ombre e all'impensato, dal momento che una prospettiva lineare di racconto e di conoscenza è impossibile, e conferma il profondo relativismo gnoseologico e ontologico del nostro tempo.

Infine, Mariani ritorna a *I sommersi e i salvati* di Primo Levi, libro intriso di memoria traumatica, quale «strumento meraviglioso ma fallace»: i ricordi tendono ad annebbiarsi col tempo, e allora la memoria segue percorsi deformanti che solo la scrittura può ritrovare. Nella visione etica di Levi, tutta la scrittura parte da dati reali: la fiction è, al contrario, un peccato. Questo spiega il motivo per cui l'io frantumato dall'esperienza annichilente di Auschwitz torna periodicamente e incessantemente alla rievocazione del dolore: chi si è salvato deve dare voce ai sommersi, e così l'io dell'autobiografia tradizionale si converte in Noi.

Tra le conclusioni, Mariani getta uno sguardo al rapporto tra memoria e scrittura nella letteratura europea: discussa e rivisitata, la memoria è comunque lo strumento precipuo per ogni scrittura dell'io, nonché per la vita stessa. Se il secondo Novecento è «l'era del testimone», dilagano due imperativi che, concordiamo con Mariani, ha ereditato questo primo Duemila: «vivi all'altezza della tua originalità» ed «esprimi te stesso».

Il taglio insolito e la sempreviva attenzione per il testo, analizzato con puntualità, fanno di questo volume un esempio coraggioso e innovativo per gli studi sull'autobiografia contemporanea, da cui probabilmente non si potrà prescindere.

Massimiliano Tortora

Valentina Tinacci e Marianna Marrucci

“Meglio peccare fortiter”. Poeti e versificatori, ritardatari e aggiornatissimi nei pareri di lettura di Franco Fortini

Pisa

Pacini

2013

ISBN: 978-88-6315-538-9

Ha ricordato Ferretti, in più di un’occasione, che i vuoti e le mancanze nella storia delle personalità dell’editoria italiana sono molteplici (al punto che i suoi ottanta anni vennero festeggiati proprio con un convegno su *Protagonisti nell’ombra. Nuove fonti e prospettive per la storia dell’editoria*): e una delle caselle ancora da riempire, aggiungiamo noi, è senz’altro quella relativa a Franco Fortini, per decenni consulente di Mondadori, Einaudi, il Saggiatore, Feltrinelli, nonché direttore, nel ’59, della Piccola Biblioteca Einaudi. Si tratta di una mole di lavoro impressionante, che si affianca, senza alcun complesso di inferiorità, a quelle del poeta, del saggista e del politico.

Marianna Marrucci e Valentina Tinacci, nell’acuto *“Meglio peccare fortiter”*, compiono il primo passo per colmare tale lacuna bibliografica. E lo fanno prendendo le mosse non tanto dal risultato finale della consulenza editoriale (l’analisi dei cataloghi), quanto districandosi nella labirintica officina fortiniana, ossia gli oltre 500 pareri di lettura conservati nell’archivio senese. Al fine di fornire un campione quanto più compatto e fedele all’originale, l’analisi si è concentrata sulle sole schede di libri di poesia, destinati alle due più prestigiose collane italiane, «Lo specchio»mondadoriano e la «collana bianca»einaudiana (si tratta perciò di «un primo e parziale tentativo di esposizione dei materiali, ancora quasi completamente inediti, in preparazione di un contributo più vasto», pp. 9-10).

Come ben evidenziato dalle due autrici, la selezione di raccolte poetiche viene effettuata da Fortini seguendo sostanzialmente tre criteri.

Il primo è quello dell’«autenticità (e in un certo senso la novità) del “contenuto” inteso come materia “pre-poetica”» (p. 8). Del resto è sempre sottesa in Fortini un’«idea di poesia come responsabilità» (p. 27), in base alla quale i versi devono necessariamente essere frutto di un’urgenza (ed è da notare come in questi passaggi Fortini utilizzi in accezione crociana i termini di ‘poesia’ e ‘letteratura’, indicando con il secondo ciò che è eccessivamente ideologico o concettuale, nonché tendente al preziosismo e all’eleganza accessoria). Ma l’autenticità e l’urgenza non possono essere il lasciapassare per lo spontaneismo più ingenuo: «il controllo, possibilmente severo, sulla materia linguistica e ritmica» (p. 8) è l’altro criterio con cui Fortini giudica la pubblicabilità o meno dei testi esaminati. Più nello specifico «ripetizioni, giustapposizioni e l’uso generalizzato della paratassi, ad esempio, quando non legate a un atteggiamento sperimentale o comunque di ricerca sono considerate spie di un’imprecisione nell’organizzazione del discorso poetico, di una mancanza che riguarda il controllo della materia e la capacità di organizzazione semantica e ritmica» (p. 41).

E l’avversione di Fortini si erge non solo nei confronti dei versi sciatti e trasandati, ma anche contro quelli facili, sia per suono che per contenuto. Questi ultimi oltretutto costituiscono in Italia un’area poetica riconoscibile e con una certa tradizione alle spalle, come è sottolineato nella scheda dedicata a *Notizie del figlio* di Alvaro Valentini, «un crepuscolare, in una linea che da noi corre da Betteloni a certo Pascoli, a Moretti a Betti e perfino a certo Bassani. Quindi rime facili-cadenti, alessandrini (da traduzione da Jammes) e una tematica assai pucciniana, con molti morti, e umanitaria» (p. 16). Ma è soprattutto «l’unità di tono o di organizzazione del testo» (p. 8) – terzo criterio di giudizio – ad essere indispensabile nel componimento, sì da renderlo poesia e non mera versificazione. E proprio in questa direzione la Tinacci e la Marrucci non faticano a sottolineare una certa predilezione fortiniana per l’oggettualità e per la concretezza visiva: «la materia della poesia, come

ogni materia che si rispetti, ha da essere concreta: e se non si trova il modo di creare la concretezza di un'immagine, meglio restare aderenti il più possibile al mondo oggettuale, che limita lo svaporare nel fumo di versi "irreparabilmente vaghi, nebbiosi"» (p. 43).

Ciò non induca a credere che in Fortini agisca la tentazione di istituire, attraverso il suo lavoro editoriale, un personale canone di poesia contemporanea. Al contrario nelle sue schede convivono le esigenze del lettore – e dunque quanto un certo libro risponda ad una sano e colto appetito di poesia e possa rimanere nel tempo – e quelle specifiche di collana, che possono indurre a rifiutare volumi non per la loro qualità, ma per la loro incompatibilità con la sede editoriale (esemplificativo è il caso della poesia dialettale, per la quale Fortini propone a gran voce una collana a sé stante). E proprio questa andatura professionale consente di ritrovare tra i pareri di lettura anche delle proposte di canone impreviste, lontane sì dalla concezione letteraria di Fortini, ma certamente rispondenti al reale corso poetico del Novecento. È il caso, ad esempio, di Betocchi, di cui Fortini legge *L'estate di San Martino*: «È un libro bellissimo. // "L'età che annera mentre tu non preghi" (Ballata serale): questo verso dice il senso complessivo del libro, un'opera che mi pare destinata a collocare Betocchi assai più in alto di quanto non abbia fatto sino ad oggi la stima della critica. Sullo sfondo rimane l'angelismo più facile, che è la retorica di B., quella grazia un po' affettata e tenerella che è stata del gusto suo giovanile. Ma quale altro poeta, oggi in Italia, ha parlato nei termini del cattolicesimo in un modo credibile e senza le implicazioni (e la sottile vena ereticale) di un Luzi? B. ha bisogno, naturalmente, di essere accettato anche per quel tanto di idillico, di pastorale e insomma di nostalgico senza cui non si darebbero, oggi, accenti cristiani. // Petit maître? Certo. Del passato? Certo. E vi sembra poco? (pp. 21-22)».

E proprio questa continua e insperata apertura a tutto campo restituisce un'immagine di Fortini diversa da quella austera e iperideologica che una certa vulgata critica ha voluto proporre, e fa nascere la curiosità e il desiderio di accedere direttamente ai pareri di lettura, alcuni dei quali peraltro già pubblicati in appendice al presente volume; un ulteriore segno di merito, direi, di questo "Meglio peccare fortiter".

Saverio Vita

Chiara Mengozzi

Narrazioni contese. Vent'anni di scritture italiane della migrazione

Roma

Carocci

2013

ISBN: 978-88-430-6932-3

In questo volume, intitolato significativamente *Narrazioni contese*, Chiara Mengozzi mette subito in luce la natura problematica di quella che oggi, dopo un lungo dibattito terminologico, viene definita letteratura italiana della migrazione. Per tracciare coerentemente e in senso unitario il percorso ventennale di questa congerie di testi letterari, Mengozzi ha scelto di sezionare la sua trattazione in tre capitoli, rispettivamente intitolati *Contesti*, *Teorie*, *Percorsi di lettura*.

Nel primo capitolo, l'autrice si sofferma sulle contingenze sociali e politiche, messe in rilievo prima di tutto dalla stampa giornalistica, dell'Italia tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta, periodo in cui la questione dell'immigrazione colpisce fortemente il paese per via del suo forte carico di novità. L'italiano è abituato a partire, non ad accogliere. Mengozzi si sofferma sulla costruzione mediatica dell'emergenza di questi flussi migratori, mettendo in chiaro come la stampa abbia contribuito sia a mettere in luce alcune questioni, sia a attribuire loro un significato deviante. È a questo punto che il mondo dell'editoria individua in questa nuova condizione dell'esistenza, quella dell'immigrato, la possibilità di costruzione di un nuovo soggetto di discorso. Inizialmente la produzione di testi che riguardano l'immigrazione è frutto del lavoro di scrittori italiani, i quali decidono di parlare del fenomeno più profondamente rispetto ai giornalisti. Ma

contemporaneamente, asserisce Mengozzi, si sente l'esigenza di riportare direttamente la parola degli immigrati, parola che si comunica principalmente attraverso due forme: il breve *récit de vie*, che spesso si concentra solo sul momento della migrazione vera e propria, e la forma narrativa di più ampio respiro, che può costituirsi come autobiografia, autobiografia romanzata o romanzo.

Questo secondo corpus di testi viene identificato e isolato da Armando Gnisci, e quasi contemporaneamente da Graziella Parati, le due figure di studiosi alle quali Mengozzi fa più spesso riferimento, sia per quanto riguarda l'impostazione teorica del suo testo (senza tirarsi indietro nel momento di alcune confutazioni di tali teorie), sia come mera frequenza di citazioni in bibliografia. Nel secondo capitolo, Mengozzi unisce l'attenzione della storia della cultura a quella della teoria della letteratura e confeziona così una serie di paragrafi preziosi. In principio l'autrice descrive la nascita di un nuovo campo di studi (con la pubblicazione di *Immigrato* di Methnani-Fortunato, *Dove lo Stato non c'è* di Ben Jelloun-Volterrani, e l'analisi che ne propone il libro di Armando Gnisci, *Il rovescio del gioco*), ma descrive anche la qualità di una critica, quella nostrana, che deve fondarsi su teorie elaborate in altri contesti, e lo fa in un paragrafo intitolato *Teorie in viaggio*, per parafrasare intenzionalmente il saggio che Edward Said ha dedicato all'argomento.

Ma il luogo probabilmente più significativo del libro è quello in cui Mengozzi sceglie di analizzare, una per una, praticamente tutte le etichette critiche poste in essere per designare la letteratura italiana della migrazione in questi ultimi vent'anni, sottolineando inoltre i differenti approcci teorici che si leggono in filigrana proprio sulla superficie di tali etichette. Letteratura italoфона, afroitaliana, minore, ibrida/creola/meticcina, multi/inter/transculturale, postcoloniale italiana, della migrazione. Interessante in primo luogo il discorso sul concetto di letteratura minore, teorizzato da Deleuze e Guattari nel 1975 nel loro saggio su Kafka (*Kafka. Pour une littérature mineure*). Così operando, Mengozzi restituisce in modo unitario le vicende di un dibattito ventennale che ha conosciuto non pochi momenti aporetici e certo contribuisce a ordinare le idee, quelle di chi è ormai versato in questo ordine di problemi e quelle di chi si sta avvicinando solo adesso alla questione discussa nel volume.

A questa sorta di dizionario critico segue un'analisi dei rapporti tra letteratura della migrazione e *Weltliteratur*. Mengozzi ha ben chiari i riferimenti sulla questione generale della letteratura universale/mondiale, e sul dibattito che si è ormai riaperto, dopo Goethe, negli ultimi vent'anni: Moretti, Spivak, Damrosch, Prendergast, Benvenuti-Ceserani: Mengozzi ha sondato la bibliografia recente sull'argomento. Tuttavia, lo scopo del suo paragrafo non è quello di sciogliere i nodi del problema in sé, ma piuttosto quello di vedere in che termini quest'ultimo viene coniugato insieme con le questioni poste in essere dalla letteratura della migrazione. E lo fa scegliendo di prendere come punto di partenza la riflessione di Armando Gnisci: la letteratura della migrazione è utile per mondializzare la nostra letteratura nazionale, e viceversa. Tale prospettiva viene criticata apertamente da Mengozzi, perché se è vero che Gnisci esprime una tendenza utopica verso una mondializzazione pacifica - tendenza da continuare a sognare, appunto, e alla quale approcciarsi cautamente - dall'altro lato Casanova e Moretti ci danno gli strumenti per capire che il problema della letteratura mondiale è quello di egemonie in lotta. Inoltre Mengozzi nota nelle affermazioni di Gnisci una involontaria riattivazione di quelle dinamiche egemoniche che si volevano mettere a tacere.

Un ulteriore paragrafo sulla letteratura migrante come letteratura impegnata, vista nei suoi problematici rapporti con un altro esempio di corrente letteraria *engagée*, il neorealismo, chiude il secondo capitolo con un'osservazione significativa: la letteratura della migrazione ha offerto alla critica letteraria un buon pretesto per tornare a essere militante, ed è per questo che a volte, con ingenuità, si è dato più rilievo del dovuto a certi testi che, nonostante siano scritti da autori migranti, ripropongono un'immagine dell'immigrato non meno stereotipata di quella del lettore medio italiano.

Il terzo capitolo, dedicato ai *Percorsi di lettura*, chiude il saggio con alcuni esempi pratici. I testi di riferimento sono quelli che più hanno suscitato il dibattito, da *Immigrato a Timira*, ma ampio spazio è offerto anche a racconti brevi. Da segnalare in particolare la prospettiva con la quale Mengozzi parla della questione dell'autorialità, di come molti narratori siano quasi costretti dal mercato e da certa critica a parlare di se stessi e della loro esperienza di migranti, in quanto la loro storia personale sembra l'unico argomento di rilievo, a livello di vendibilità per gli uni, per significati euristici per gli altri. Il caso di Methnani-Fortunato, uno dei primissimi testi di questo tipo, è molto significativo, in quanto è ancora poco chiara la dinamica di divisione del lavoro di scrittura tra Fortunato e il suo assistito, chi sia tra loro colui che per più tempo ha tenuto la penna in mano. Dall'altro lato, per ciò che riguarda le *Finzioni dell'io*, il caso di Nicolai Lilin è veramente emblematico: il successo della sua *Educazione siberiana* è dovuto in gran parte al suo lancio pubblicitario e alla presentazione del libro come una storia vera, e solo successivamente si è scoperto, dopo alcune confessioni d'autore, che il romanzo non è frutto di esperienza diretta. Ma la questione a mio parere più importante, esposta in questo capitolo, è quella dell'*Espropriazione e riappropriazione del nome*. Quello del nome proprio, evidentemente straniero, dei protagonisti di molte scritture migranti, e delle sue ripercussioni sulla vita quotidiana di chi lo porta, è un vero e proprio *Leitmotiv* di questo gruppo di testi. Ed è bene che Mengozzi si sia soffermata su un corpus abbastanza vasto, che abbia riportato nel corpo del suo saggio numerose citazioni dirette dei testi posti in analisi, perché il risultato è stato quello di aver reso palese non solo a livello teorico, ma anche a livello pratico, la natura del problema, sia letterario che sociale, vissuto da chi porta un nome impronunciabile.

Vorrei corroborare la lezione di Mengozzi sottolineando che la questione del nome proprio affonda la propria storia negli albori della cultura occidentale, nei testi classici che obliterano le vicende dei *nonymnoi*, i senza-nome, coloro che sono morti senza lasciare niente di significativo, e che perciò non hanno diritto di parlare, dato che la loro vita non ha avuto i meriti per acquisire fama presso gli uomini, per entrare a far parte della storia. Visto in questa chiave, il fatto che i *nonymnoi* della contemporaneità abbiano cominciato a prendere la parola appare come un fatto ancor più significativo, quantomeno in campo letterario.

Infine è giusto segnalare, in questo saggio, un aspetto più politico che letterario, che va quindi al di là dell'argomento trattato. Mengozzi, evidentemente in opposizione al linguaggio corrente, si preoccupa di concordare, quando è necessario, sia al maschile che al femminile, separando con uno slash le rispettive desinenze. Scelta credo sofferta, perché faticosa alla lettura. Ma probabilmente si tratta in realtà dell'unica via possibile.

Salvatore Claudio Sgroi

Massimo Palermo
Linguistica testuale dell'italiano
 Bologna
 il Mulino
 2013
 pp. 280

Diciamo subito che questo di Massimo Palermo, *Linguistica testuale dell'italiano*, Bologna, il Mulino, 2013, è un testo di grammatica che rappresenta un punto di riferimento per la conoscenza della lingua italiana. E, anche se pubblicato in una collana destinata agli «studenti universitari», è rivolta a «tutte le persone interessate ai meccanismi di funzionamento [testuale] della lingua» italiana (p. 9).

Un titolo più circoscritto come *Grammatica testuale dell'italiano* sarà apparso probabilmente più ambizioso in quanto allusivo a una completezza dell'analisi testuale della lingua italiana, che qui non c'è. Ma quale testo può dirsi mai chiuso e completo?

Il pregio del volume è almeno duplice. Il lettore non specialista vi troverà affrontati in maniera chiara, quanto a definizioni ed esemplificazione, problemi, prospettive e analisi essenzialmente estranei alla tradizione scolastica. Il lettore non ignaro invece di tali problematiche apprezzerà maggiormente lo sforzo di sistemazione di tanti problemi, anche delicati, di linguistica testuale relativa alla lingua italiana. E la presentazione sistematica è fondamentale per far progredire la ricerca su problemi ancora aperti, o apparentemente risolti.

Sconsigliamo la lettura di un testo del genere al lettore privo di curiosità per capire problemi fondamentali della grammatica della lingua al centro della ricerca negli ultimi 80 anni, e che preferisca invece rimanere attaccato alla visione tradizionalista, scolastica dello studio della lingua. Stia lontano da un libro del genere il lettore radicato a convinzione per es. che la ripetizione sia un vizio linguistico da evitare. Che una frase del tipo «a me mi piace» sia una frase errata perché ridondante. Al pari di una frase come «Berlusconi, lo hanno condannato in maniera definitiva a quattro anni per evasione fiscale». O che una frase come «È la politica che è la responsabile dei guai in cui versa l'Italia» sarebbe errata perché risentirebbe dell'analogia costruttiva francese. O che l'uso del punto fermo «dinamizzante» ovvero enfatico (p. 227-29), per isolare un singolo complemento, o di «E» e «Ma» a inizio di periodo (211-13) siano sbagliati. O che sia convinto che il discorso diretto è da evitare a vantaggio del discorso indiretto, ignorando il problema generale del «discorso riportato» (p. 134). Che può invece realizzarsi (i) come discorso diretto (mediante i due punti e virgolette o trattini), o (ii) come discorso indiretto (per es. mediante il «dice che...»), o (iii) come discorso diretto libero, o (iv) come discorso indiretto libero (con cancellazione dei verbi di dire, proprio del monologo interiore). Ecc.

Il volume illustra le «regole della grammatica del testo» distinte dalle più familiari «regole della grammatica della frase (semplice e complessa)». Il testo, parlato o scritto o trasmesso, di lunghezza imprevedibile, è costituito da un insieme di frasi (anche una sola parola o un romanzo-fiume) dotato di un senso che, in un certo contesto situazionale, svolge una funzione comunicativa. Nel capitolo finale è proposta una distinzione tra (i) tipologia funzionale-cognitiva di testi (narrativo, descrittivo, argomentativo, informativo, regolativo) e (ii) i «generi testuali», storicamente variabili e imprevedibili (per esempio romanzo, novella, canzone, oroscopo, ecc.).

Il vol. mette quindi a fuoco le due nozioni centrali della grammatica testuale. Nel capitolo II è illustrata la «coerenza (logico-semantica)», garantita dalla presenza di un filo logico, dalla continuità tematica, informativa e di senso, dalla mancanza di contraddizioni e discontinuità tematiche (il saltare di palo in frasca). Si evidenzia l'opportunità del controllo di ciò che è implicito in ogni informazione, dovuto a presupposizioni, implicazioni e inferenze. Ci si sofferma sulla messa in

azione del principio di cooperazione (con verità, pertinenza, chiarezza, quantità adeguata dell'informazione). Si chiarisce il ruolo della intertestualità (l'ipotesto), del «riuso» testuale, del richiamo variamente allusivo, ad altri testi nel cogliere il senso di un messaggio. Il rinvio variamente esplicitato a testi e autori precedenti è quindi alla base della contraffazione sotto forma di parodia, imitazione e falsificazione. E si giunge alla multilinearità e all'apertura dell'ipertesto con i link informatici.

I capitoli III-VI sono dedicati al tema della «coesione», ai collegamenti cioè realizzati (i) col contesto situazionale attraverso i deittici (personali, locali e temporali) e il discorso riportato e (ii) col contesto linguistico attraverso l'anafora (ripetizione e sostituzione mediante pronomi e proforme) e la catafora (nominale e pronominale) e l'ellissi. Ci si sofferma quindi su «La distribuzione dell'informazione» (cap. 5) distinguendo nozioni quali «dato» e «nuovo»; e «tema» (o «topic») e «rema» (o «comment» o «focus»). E poi un cap. sulla architettura del periodo, ovvero sulla connessione realizzata mediante connettivi (semantici e pragmatici/discorsivi) nella coordinazione, subordinazione, giustapposizione, e incisi, e attraverso il ruolo della punteggiatura. La nozione di errore non è indicata in maniera aprioristica, ma nasce dall'interazione del testo col suo destinatario. È errato un testo incomprensibile o contraddittorio o con salti logici. È errato un testo realizzato in forme proprie delle scritture popolari degli incolti.

Come ogni testo di grammatica l'A. definisce in maniera rigorosa termini e concetti, spesso delicati, illustrati con esempi non di rado originali e quanto mai pertinenti, per lo più dell'italiano contemporaneo. Il tutto alla luce di una utilizzazione critica dei contributi italiani e stranieri indicati nella ricca bibliografia finale.

Monica Zanardo

Giancarlo Pontiggia

Lo stadio di Nemea. Discorsi sulla poesia

Bergamo

Moretti & Vitali editori

2013

ISBN: 978-88-7186-374-0

Il libro riunisce quindici saggi brevi di Pontiggia scritti tra il 2004 e il 2012 per destinazioni diverse, ma legati dalla medesima sensibilità di lettore e interprete. Nell'insieme la raccolta ci restituisce un'idea di poesia e di poetica forse utopica, nel panorama critico contemporaneo, ma che, proprio per questo, si presenta come un'accattivante sfida da cogliere.

Potremmo definirla una raccolta peripatetica, dal momento che ciascuna riflessione può essere percepita come una chiacchierata con amici, e tuttavia fondata su un indubbio spessore intellettuale e filosofico. *Lo stadio di Nemea* mette in pratica quel «valore intrinsecamente dialogico e umanistico di ogni atto di scrittura» (p. 19) che Pontiggia individua come uno dei fondamenti del suo concetto di poesia e cultura. Un libro, dicevamo, peripatetico anche perché spazia da riflessioni poetiche a itinerari tra la «domus» romana intesa come *spazio poetico* (pp. 33-42) e *Selve e giardini d'amore* (pp. 45-51). Ed ecco che la poesia si nutre dei luoghi da cui nasce, o che saranno frequentati nell'atto della lettura, mentre, inversamente, un libro può essere abitato come una casa. Nello sguardo umanistico di Pontiggia si avverte la nostalgia per una comunità letteraria intesa come scambio e condivisione: non, dunque, uno scontro tra fazioni avverse quale poteva essere quello che accendeva la scena culturale degli anni Settanta, e nemmeno l'attuale atomizzazione e isolamento dell'intellettuale. L'autore, ricordandoci che «sempre i poeti furono, e saranno, gli umili ascoltatori del mondo» (p. 31), pare suggerirci un simposio in cui i Poeti concorrono alla ricerca del Bello (ossia del Vero) senza strepiti, ma partendo – appunto con umiltà – dall'ascolto. Ripetiamo che la sua è una prospettiva probabilmente utopica, e forse utopico è il suo invito alla parola calibrata e temperata dal silenzio, arricchita dalla lezione degli antichi che sono chiamati a convivio nell'introspezione dello scrittore. Pontiggia scrosta le patine estetizzanti che appiattiscono la poesia a mero suono, a pura forma, riconducendola alla sua valenza morale, basata sul concetto classico che lega bellezza e moralità attraverso l'armonia: «la dimensione etica della scrittura è il fondamento della sua armonia e della sua complessità. [...] Ciò che spinge a scrivere un verso o un saggio è insomma la comune tensione alla verità» (p. 76). Un modo classico – o, meglio, antico – di percepire la poesia civile.

Qual è dunque l'immagine del fare poetico che Pontiggia vuole suggerirci? Quella di una scrittura intesa come ricerca, come recupero – «la poesia era già tutta nei suoi inizi, e i veri poeti sono coloro che la ritrovano, non coloro che presumono di crearla dal nulla» (p. 21) – e come «esercizio di complessità», in cui i diversi livelli del testo consuevano e si rispondono tra loro. Un'attitudine che ricorda la teoria di Leo Spitzer, che cercava nel microfenomeno (metrico o lessicale) la corrispondenza col senso globale di un testo. Se l'autore ci rammenta che la vera poesia non può non essere suffragata dal pensiero, non ci invita tuttavia a sovrapporre al poetare un paradigma politico o filosofico: «alla poesia è dato di esprimere un sentimento del mondo, non di illustrare una teoria del mondo» (p. 25). Questo «sentimento del mondo» trova un corrispettivo nella produzione saggistica. Nello *Stadio di Nemea* Pontiggia non ha bisogno di ricorrere a tecnicismi o pedanterie accademiche: non una astratta teoria della poesia ma, come recita il sottotitolo, dei «discorsi» che portano il lettore a passeggio nei territori della letteratura e della cultura classica, spaziando dall'*Iliade* a Céline, da Dante a Pessoa. E se Petrarca può essere accostato a Baudelaire, questo non avviene nel nome di interdipendenze o richiami, bensì di omologie nel gesto poetico, nello sguardo sul mondo. Ciò nondimeno, non viene trascurata la precisa collocazione storico-letteraria degli autori chiamati in causa, e che Pontiggia analizza con acume e finezza di prospettive.

Nell'invito a un «esercizio di complessità» si racchiude un antidoto all'indebita estensione del concetto di poesia, che invece è ricondotto a un approccio serio ad aspetti tanto tematico-contenutistici quanto formali. Un punto di vista che non induce a dimenticare la dimensione sensoriale, misterica e materica, del fare poetico, ma mette in guardia nei confronti di atteggiamenti *naïf* o pseudoromantici assunti da sedicenti artisti improvvisati. Ciascuna poesia ha un aspetto materiale, fisico (il ritmo, il verso, la consistenza vocale del testo), e forma e sostanza sono indissolubilmente legate, l'una non deve prevalere sull'altra. Contemporaneamente, ciascuna poesia si costruisce in un dialogo costante con gli autori che prima di noi hanno già scritto e «nell'incontro [...] fra due anime: una che legge e una che scrive» (p. 75). Nella comunità umanistica, rivendicata da Pontiggia come contesto della poesia, entrano dunque anche i lettori, bandendo con fermezza l'autoreferenzialità dell'arte. In tal senso è fondamentale «sentire che ogni atto di scrittura è un gesto di comunità, non di solitudine – anche se nasce dalla solitudine» (p. 76): la poesia nasce dunque in una zona di confine «in cui le parole di un tempo privato, interiore [...] s'incrociano con quelle di una tradizione, di una storia più grande, che viene da lontano» (p. 89). Nell'ottica di Pontiggia, la poesia è un dialogo costante con il nostro presente, ma anche e soprattutto con la tradizione letteraria. Pensiamo alla modernità di Leopardi, alla sua lingua costruita di detriti del passato, eppure assolutamente nuova per la sua epoca, così come il suo pensiero, nutrito di antichità, è un'attenta analisi della sua contemporaneità, e un sguardo lanciato sul futuro: in questo senso «siamo sempre moderni, anche quando pretendiamo di essere antichi» (p. 53). Mentre, al contrario, una modernità esibita e insistita diventa suo malgrado posticcia: «niente, in effetti, appare più statico degli universi modernistici, che diventano *vecchi* nel giro di pochi anni senza mai divenire *antichi*» (p. 54).

Il *Leitmotiv* dello *Stadio di Nemea* mi pare sia proprio questa esigenza di una dimensione collettiva a-temporale. Non si tratta di citazioni deliberate, né di mancanza di libertà, quanto di una sorta di «sintesi di cultura e invenzione linguistica, di pensiero e immaginazione» (p. 92) che finisce col fondere memoria privata e memoria poetica. In questi termini, di letterarietà introiettata, assimilata, è possibile dialogare con i maestri del passato per leggere, assieme a loro, il presente, ricordando che il poeta, come il *Conzhacareghe* di Andrea Zanzotto, lascia sempre in eredità qualcosa ai suoi colleghi: «cussi quel che vien dopo, bon colega / catarà 'na carega / anca lu da impajar, e così sia».

Novella Primo

Antonio Prete

Compassione. Storia di un sentimento

Torino

Bollati Boringhieri

2013

ISBN: 978-88-339-2426-7

«Non ignara mali, miserissuccurrere disco». Con queste parole la Didone virgiliana motiva le ragioni della pronta ospitalità al profugo Enea e ai suoi compagni, riconoscendo, nella condivisione di comuni sofferenze, un sentimento, la compassione, che nasce dalla piena comprensione del dolore altrui. Oltre al poeta di età augustea, tanti altri scrittori si sono misurati nella resa artistica di questo sentire, rendendone bene l'ambivalenza connessa nel suo essere insieme espressione intensa di solidarietà, ma anche talvolta «maschera di orgoglio, esibizione della propria sicurezza, delle sue salde radici» (p. 8) di contro al dolore e quindi alla debolezza altrui. Nel suo volume *Compassione. Storia di un sentimento*, Antonio Prete compie un'ampia e affascinante indagine comparatistica sul com-patire, proseguendo lungo un filone di ricerche che lo aveva già visto comporre una storia della *Nostalgia* nel 1992 e il *Trattato della lontananza* nel 2008.

Il libro, composto di dodici capitoli, offre un'amplissima campionatura di esempi che spaziano dal mondo classico alla letteratura italiana e straniera, dalla filosofia alla storia dell'arte e alla religione, mostrando, «come per allineati *tableaux* di un'immaginaria esposizione, alcune figure di una storia della compassione» (p. 11). Una delle manifestazioni più frequenti e insieme evidenti di questo sentimento è il pianto, indagato da Prete attraverso vari esempi che spaziano dalla drammaturgia del coro greco all'antichissimo compianto salentino, da Montaigne al *Werther* goethiano sino a Roland Barthes nei *Fragments d'un discours amoureux*.

Il tempo tragico si ha invece quando si verifica l'eclisse della compassione e trionfa la spietatezza come in tempo di guerra. Eppure anche in questo caso non mancano gli scritti che testimoniano il comune sentire di vinti e vincitori, nel personaggio omerico del troiano Ettore come ne *I Persiani* di Eschilo, ma anche nella *pietas* di Antigone sino ad approdare alla sensibilità novecentesca di poeti quali Giuseppe Ungaretti. I personaggi del mito popolano anche il terzo capitolo del volume di Prete dedicato alle *Mitografie del dolore*. La compassione dimora nell'isola di Filottete e nel dissidio tra compito politico e solidarietà; è presente nel compianto della natura per il dolore di Prometeo; è ancora dolore della perdita e dell'erranza nel mito di Demetra.

L'autore non manca di suggerire, soprattutto nel capitolo quarto intitolato *In forma d'amore*, accostamenti anche poco prevedibili come nel caso del desiderio e della compassione in cui «il desiderio che è messo in azione ha il corpo dell'altro non come sorgente di una reciprocità amorosa, ma come domanda di una prossimità in grado di attenuare la sua sofferenza, o almeno in grado di comprenderla. Cioè di riportarla nel cerchio di una nuova reciprocità» (p. 49). A volte infatti l'amore non è scindibile dalla compassione. E non solo nel caso della Didone virgiliana ricordato inizialmente, ma anche nel principe Myškindell'*Idiot* di Dostoevskij e soprattutto nelle diverse modulazioni del tema amore-pietà dalla poesia medievale sino alla *Gerusalemme Liberata* di Tasso. Attraverso questa sapiente indagine che, insieme ad un approfondimento del tema scelto, porta il lettore a ripercorrere innumerevoli pagine fondamentali della letteratura mondiale, si assiste a un ritorno su tematiche congeniali ad Antonio Prete, quali l'ospitalità, sovente correlata agli scritti di Edmond Jabès, ma le cui origini vanno rintracciate, ancora una volta, nei poemi omerici, attraverso l'episodio di Odisseo e Eumeo, o alla vicenda di amore coniugale ed ospitalità del mito ovidiano di Filemone e Bauci di cui viene anche sinteticamente ricordata la fortuna iconografica.

Molto ben articolate sono le pagine dedicate a Giacomo Leopardi, insieme a Baudelaire uno degli autori maggiormente amati e studiati da Antonio Prete, e su cui l'autore si sofferma soprattutto nel

decimo capitolo *Un sapere della compassione*. Si tratta di un vero e proprio saggio dentro il saggio, che presenta, tra le varie voci di un ideale teatro filosofico, quella del poeta di Recanati come autore di un *essai* sulla compassione, non concepito organicamente, ma ricavabile dalle varie e frammentarie riflessioni disseminate nello *Zibaldone*, a partire dal 1827, dai trenta passi sotto la voce 'compassione' raccolti tra le «polizzine» allineate durante la composizione dell'*Indice* del suo smisurato manoscritto. Nell'interpretazione di Prete, il discorso leopardiano su questo sentimento è sempre congiunto col desiderio come si evince dalla riflessione delle note pagine 4310-11 dello *Zibaldone* sul nesso tra la bellezza innocente di una giovane tra i sedici e i diciotto anni e la compassione, ma, ancor prima, nelle pagine iniziali dello *Zibaldone*, con le riflessioni a proposito della rarità degli «uomini compassionevoli». È infatti proprio solo del magnanimo non sfuggire di fronte al dolore altrui e decidere di voler invece «coll'animo entrare a parte de' suoi mali» (p. 117), compiendo una sorta di «annegazione che l'uomo fa di se stesso, quasi un sacrificio che l'uomo fa del suo proprio egoismo» (*Ibidem*). Pensiero, come suggerisce l'autore del volume, che potrebbe essere fecondamente riletto alla luce delle teorie freudiane sulla denegazione.

A Leopardi non sfugge come la compassione sia un sentimento asimmetrico per eccellenza, un intreccio di debolezza e amabilità, fragilità e grazia che si verifica persino quando la compassione è rivolta verso le persone defunte, come, a nostro avviso, riuscirà benissimo ad esprimere anche Luigi Pirandello ne *La vita che ti diedi*.

La storia della compassione di Antonio Prete concede ampio spazio anche al Cristianesimo così come alle religioni orientali e si sofferma parimenti sui pregiudizi con cui molti filosofi si sono accostati a questo sentimento.

Particolarmente intensa e sentita è l'undicesima sezione dedicata a *Il dolore animale*. Non potrà non rimanere saldamente impressa nel lettore la trascrizione di una lettera di Rosa Luxemburg Sonia Liebknecht del 1917 in cui l'autrice denuncia la sofferenza animale, ricordando l'episodio di bufali in cattività percossi a sangue da un soldato, in contrasto con la loro precedente condizione di libertà nei pascoli («Durante le operazioni di scarico gli animali se ne stavano esausti, completamente in silenzio, e uno, quello che sanguinava, guardava davanti a sé e aveva nel viso nero, negli occhi scuri e mansueti, un'espressione simile a quella di un bambino che abbia pianto a lungo e [...] non sa come sottrarsi al tormento e alla violenza brutta ... gli stavo davanti e l'animale mi guardava, mi scesero le lacrime – erano le sue lacrime; per il fratello più amato non si potrebbe fremere più dolorosamente di quanto non fremessi io, inerme davanti a quella silenziosa sofferenza», p. 136). E a partire da questo episodio si snodano altri esempi di compassione verso l'animale, con riferimento di nuovo a Leopardi e a un suo appunto su una lucciola e il suo uccisore nei *Ricordi d'infanzia e di adolescenza*, ma anche a Baudelaire, Saba, Tozzi, Ortese e molti altri autori.

Il libro si conclude con un capitolo scritto in *Margine*. *Per una storia delle Pietà nell'arte* che presenta un'ampia campitura sulla figura della *mater dolorosa* in molte rappresentazioni artistiche della *Pietà* nelle opere di Bellini, Michelangelo, Tiziano, Lotto, Caravaggio, Goya, Delacroix, Van Gogh e Chagall, quale utile e complementare integrazione alla prospettiva eminentemente letteraria adottata lungo l'intero saggio, scritto con la consueta capacità di Antonio Prete di associare al rigoroso metodo critico d'indagine un'affabulante andatura narrativa che rende il suo pregevole lavoro originale e di gradevolissima lettura.

Elisa Attanasio

Antonio Prete

Meditazioni sul poetico

Bergamo

Moretti&Vitali

2013

ISBN: 978-88-7186-521-8

«Nel paese della poesia. Nella terra dove l'invisibile si affaccia con i suoi riverberi, l'impossibile con le sue trasparenze, il non accaduto con le sue fantasmagorie. Sostarvi – per ascoltare la musica del pensiero, per scorgere il sorriso del pensiero – vuol dire fare esperienza del confine dove sapere e ritmo si congiungono nella parola, e nell'immagine» (p. 9). Come spiega l'autore fin dalle prime righe della premessa, il volume raccoglie alcuni scritti che gravitano attorno alla poesia, subito presentata quale luogo di confine i cui volti, numerosissimi, non sono mai definitivi.

Il testo procede secondo movimenti spiraliformi: i temi e gli autori vengono abbandonati e ripresi ciclicamente, con l'aggiunta di un significato sempre nuovo; forse è proprio per seguire questo ritmo che l'autore sceglie di disporre le scritture e gli interventi non secondo l'ordine cronologico di uscita, ma secondo una «scansione riflessiva». Si tratta di una serie di considerazioni sulla poesia, e in effetti le definizioni si susseguono numerose (solo per citare alcuni esempi, la poesia è «colloquio con le parvenze che salgono da un tempo irreversibile, da un tempo perduto», è «dialogo del fiorire con il nulla», è «pensiero che espone il suo ritmo, la sua lingua, la sua musica», è «memoria trasmutata in forma», è lingua del tempo e dello spazio in cui si costruisce un mondo altro); l'intento dell'autore non sembra però essere orientato a una nitida designazione dell'atto poetico. Piuttosto, i brani esplorano alcune terre poetiche (le più care all'autore quelle di Leopardi e di Baudelaire), e da lì riemergono, dopo essere entrati in profondità, con ciò che l'esperienza ha portato. Per ogni testo su cui l'autore medita, sembra esserci una diversa accezione della poesia, e tutte sembrano ugualmente valere. Ma ciò che più colpisce è la capacità della scrittura a farsi *mimesis* di quello su cui riflette: la relazione tra i brani dell'autore e i testi in poesia offerti è infatti strettissima. Continuamente, sia l'una che gli altri rimandano a poli antitetici, quali il visibile e l'invisibile, il dialogo e il silenzio, la presenza e la mancanza, il dentro e il fuori, il tempo irreversibile e il tempo del *nostos*, il ricordo e l'oblio.

Questo dualismo non è mai risolto, e gli opposti convivono senza rinunciare alla propria essenza. Sembra sia proprio l'aporia, tenuta aperta, a mostrare quel carattere di confine specifico della poesia.

Dall'atto della nominazione, quando il visibile viene tradotto nel nome, la poesia dovrà accogliere, manifestare e nello stesso tempo celare alcuni campi essenziali, qui racchiusi in ogni lemma attraverso cui il volume si costruisce. Si presentano così, in questo dispositivo, la condizione del costante esilio del poeta, il ritmo quale tentativo di denominazione della lingua con la lingua («ogni metodo è ritmo: se si toglie il ritmo del mondo, si toglie anche il mondo», Novalis), il rapporto tra poesia e filosofia, il tema della distanza, della perdita, dell'ispirazione. Come si diceva, l'autore torna su questi argomenti di riflessione più e più volte, affinandoli: da una parte li vivifica, calandoli nella concretezza di testi poetici (oltre ai già citati Leopardi e Baudelaire, compaiono i nomi di Celan, Bonnefoy, Rimbaud, Mallarmé, Jabès, Char, Caproni, Fortini, Luzi, Zanzotto), dall'altra li astrae, facendo sì che l'esperienza sensibile diventi essenza. Ed è proprio questo passaggio, questa *transposition*, in cui la cosa riemerge nell'universo della lingua, a delinarsi come atto poetico: «tenere insieme l'astratto e il sensibile, dare forma e movimento all'assente, e tuttavia far sentire in questa nascita al linguaggio e nel linguaggio la vibrazione, il tremito, l'ombra della sorgente cancellata, della natura chiusa nell'oblio, questo è il procedimento che fa del verso allo

stesso tempo una parodia della creazione e un *exemplum* della natura del linguaggio, della sua splendente autonomia» (p. 47).

Configurandosi dunque come trasferimento e trasformazione, la poesia conferma una condizione sempre *in limine*. Il poeta è straniero: ciò significa che in lui convivono il perduto e il dicibile, la mancanza e il nome. Sarà Baudelaire, il poeta *étranger*, a portare nella modernità tale compresenza. L'esilio, nella poesia, è proprio quel che permette alla lontananza di essere accolta, e detta.

Lo status di soglia, dell'ospitalità dell'altro, del nomadismo come condizione di ricerca, è anche la stessa sfida che unisce poesia e filosofia: entrambe sono lingua, ed entrambe tentano di affrontare l'impensato, portandolo alla luce, cristallizzandolo in un ritmo, in una spazialità (passaggio della natura alla lingua, che lascia le proprie tracce nella metafora). Questa superficie però, per fare emergere gli elementi che la formano, deve prevedere degli spazi bianchi. La mancanza, intesa sia come tempo irreversibile che come bianco della pagina grazie al quale le parole possono emergere e nominare le cose, coincide con la volontà di abolire la separazione tra l'abisso e la superficie.

In chiusura, l'autore sceglie di collocare un testo in cui la valenza del concetto di soglia si chiarifica, e, soprattutto, si realizza nella figura dell'analogia (le riflessioni di Prete si svolgono a partire dal poemetto in prosa di Mallarmé intitolato *Le démon de l'analogie*). L'analogia è la traccia dell'esilio dal senso proprio del poeta, e grazie ad essa si può giungere all'allegoria quale «disciplina del confine che, per dirla con Blanchot, *veglia sul senso assente*. Interroga il vuoto, l'inconcluso, l'aperto: nessun argine rinvia l'onda d'un senso assente» (p. 182).

In questo crinale dove il silenzio si muove verso la necessità di una lingua, può essere collocata anche la ricerca stessa dell'autore, per il quale interpretare un testo poetico inteso come risultato *de la lutte entre les sensations et la langue* (Valéry) significa arrestarsi, in bilico, sul silenzio delle parole.

Davide Savio

Angelo R. Pupino

Pirandello. Poetiche e pratiche di umorismo

Roma

Salerno Editrice

2013

ISBN: 978-88-8402-828-0

Pirandello. Poetiche e pratiche di umorismo si presenta come l'ultimo tassello di una lunga fedeltà all'opera e al pensiero di Luigi Pirandello, inaugurata da Angelo R. Pupino al principio dello scorso decennio, con i saggi *Pirandello. Maschere e fantasmi* (Salerno Editrice 2000) e *La maschera e il nome. Interventi su Pirandello* (Liguori 2001), proseguita attraverso *Ragguagli di modernità* (Salerno Editrice 2003) e *Notizie del reame* (Liguori 2004), ribadita con *Pirandello o l'arte della dissonanza. Saggio sui romanzi* (Salerno Editrice 2008) e con l'autorevole coordinamento delle *Opere* di Pirandello, avviato per la collana UTET dei «Classici italiani» nel 2011.

Come il titolo lascia presagire, la nuova fatica di Pupino fa perno sul saggio pirandelliano dedicato all'*Umorismo*, autentico manifesto dell'autore di Girgenti, che viene accostato confrontando entrambe le stesure: la *princeps* del 1908 (per l'editore Carabba di Lanciano) e la seconda aumentata del 1920 (per Battistelli di Firenze). Il dinamismo manifestato da Pirandello nel formulare la propria poetica, peraltro, si può rilevare anche nei tentativi di messa a fuoco che precedono il 1908, in quei prodromi che sono da identificare, tra gli altri, con il saggio su Alberto Cantoni e la novella *Personaggi*, entrambi del 1906, ma anche, a ritroso nel tempo, con *Un preteso poeta umorista del secolo XIII* (1896), *Arte e coscienza d'oggi* (1893), *Quando le lungo faticate vene*, una delle *Momentanee* incluse in *Mal giocondo* (1889) – titolo, questo, che anticipa la dissonanza necessaria all'innescio del fatto umoristico. Ma è possibile risalire fino all'ottobre dell'86, quando Pirandello, scrivendo alla sorella Lina, tematizza la duplicità, la contraddizione, il disinganno, lo smascheramento della vita come «pupazzata», sparsi indizi che incombono sulle più ampie formulazioni a venire. Il punto, sottolinea Pupino, è che il poeta umorista sboccia specialmente in momenti di transizione, dei quali egli diventa «manifestazione cosciente», poiché «mosso dalla riflessione» (p. 41): ciò significa che la *fin de siècle*, con le sue ambivalenze, le sue fragilità, le sue trasformazioni, si prestava in maniera eccezionalmente feconda al fiorire della poetica di Pirandello.

Il sottotitolo del volume di Pupino, *Poetiche e pratiche di umorismo*, nasconde una ricchezza di approfondimenti di cui non è possibile dare conto, se non per sondaggi e lacerti. Un ampio spazio, ad esempio, è dedicato alla «riflessione» consapevole, riscontrata da Pirandello nell'opera di Alberto Cantoni prima ancora che nella propria, dalla quale insorge quel «sentimento del contrario» che è la marca specifica dell'umorismo e che si fa portatore di un importante effetto, sulla struttura dell'opera d'arte: l'abbondanza di digressioni. In questo senso, essa non potrà mai pervenire a quella «forma armoniosa» che un critico come Benedetto Croce auspicava, separando il fatto estetico dal dominio della conoscenza intellettuale: da qui l'inconciliabilità che immediatamente oppose i due autori, minuziosamente ripercorsa da Pupino in alcuni densi capitoli, dai quali emergono peraltro alcune convergenze di rilievo, come lo svincolamento dell'arte dalla morale, o il ripudio della retorica e della precettistica sui generi letterari. Inevitabilmente, comunque, il filosofo Croce avrà buon gioco a criticare le debolezze del pensiero di un autore che filosofo non era, o non seppe esserlo compiutamente, nonostante una vocazione latente che non giungerà mai, tuttavia, a sposare alcun sistema, alcun edificio speculativo, privilegiando semmai l'incoerenza, la contraddizione, il caos. Il Pirandello *raisonneur*, che utilizzerà *L'umorismo* del 1920 come luogo privilegiato di risposta a Croce, non sarà importante tanto per la consistenza filosofica dei suoi argomenti, quanto «per la riuscita formale che consegue» (p. 62).

Il manifesto di Pirandello non può prescindere dalla realizzazione artistica cui è sotteso, per istinto prima ancora che consapevolmente. Pupino ricorda come *Il fu Mattia Pascal* sia anteriore al saggio, il quale, quattro anni dopo, si incarica di chiarificare e propagandare la visione del mondo che emerge nel romanzo e, a detta di Pirandello, in numerose opere precedenti, da *Mal giocondo* all'*Esclusa*. Al di là delle testimonianze rese *a posteriori*, rimane certo che Pirandello dedicò una precoce attenzione al «gusto» di ridere sui dolori e sulle sciagure umane, comprese le proprie, rendendo «buffa» la tragedia. Una metamorfosi che traghetta il sublime nella modernità, con tutte le implicazioni del caso: su tutte la fine dell'«eroe», cui succede il «personaggio» (p. 111), preso in un *cupio dissolvi* dal quale non c'è via di fuga che non sia quella di «esiliarsi dal mondo, uscirne, fuggire da tutto, persino dal proprio corpo» (p. 124). Nonostante l'istintività di cui si è detto, Pirandello fa sfoggio nell'*Umorismo* di un'erudizione vastissima, seppure talvolta non aggiornata o non abbastanza esauriente; spiccano peraltro alcune assenze totali o parziali: da Bergson a Baudelaire, da Schopenhauer a Freud, da Léon Dumont a Gaetano Trezza, da Vittorio Pica a Tullio Massarani. Ciò non impedisce al saggio di collocarsi entro «un orizzonte letterario transnazionale» (p. 133), riconoscendo quali modelli di umorismo degli scrittori come Rabelais, Montaigne, Swift, Sterne, Jean Paul, Heine, Carlyle, Dickens e Twain (nessun italiano, dunque).

Ma un'altra linea rintraccia Pupino nell'*Umorismo*, una linea che si diparte da Karl Philipp Moritz e, attraverso Goethe, giunge a Séailles, d'Annunzio, Capuana: quella di un progressivo cambio di paradigma, che conduce ad abbandonare l'antico precetto secondo cui l'arte deve imitare la natura. Le cose, nel volgere di un secolo, sono profondamente mutate: ora è l'artista a compiere l'imitazione, ma lo scopo non sarà riprodurre il «prodotto» della natura, bensì «il processo produttivo: fecondazione incubazione nascita» (p. 169). Insomma, egli «attende alla creazione stessa di una nuova vita», che sarà tuttavia «una vita ideale», accogliendo in sé, nel terreno fertile della propria fantasia, il «germe» dell'opera d'arte a venire. Nasce, in questo modo, il Personaggio: non «verosimile», ma «vero», anzi, «più vero» delle persone reali. E, spesso, portatore di un'istanza metaletteraria su cui Pupino argomenta estesamente: dal Leandro Scoto dei *Personaggi* al dottor Fileno della *Tragedia d'un personaggio*, da Mattia Pascal al Padre dei *Sei personaggi*, la casistica è ampia e testimonia dell'indipendenza raggiunta dai personaggi rispetto al loro stesso autore. Che Pirandello sia uno scrittore metaletterario, del resto, è cosa nota: Pupino ne analizza la «memoria letteraria» (p. 203), quella preterintenzionale e quella calcolata, senza soffermarsi sulle citazioni esplicite (virgolettate), né sui plagi da altri o «da se stesso» (stante la formula di Macchia). Entro la fitta rete di trapianti e autotrapianti allestita dall'autore siciliano, Pupino si sofferma sulle trasposizioni dal contesto saggistico al narrativo e viceversa: come quella che vede migrare alcuni brani dal volume di Napoleone Colajanni *Gli avvenimenti di Sicilia e le loro cause* (1894) al romanzo *I vecchi e i giovani*, o i celebri passaggi dell'*Essai sur le génie dans l'art* di Séailles (1883) al *Fu Mattia Pascal*, o il saggio pirandelliano *Arte e coscienza d'oggi*, che finisce sulle labbra del Gregorio Alvignani dell'*Esclusa*. La funzione di tali smottamenti testuali è chiara: il romanzo viene inframmezzato da parentesi riflessive, che ne parcellizzano la durata narrativa, secondo quel processo di «scomposizione» che è tipico dell'umorismo.

Vale per Pirandello la formula di «disarmonia prestabilita», resa celebre da Gian Carlo Roscioni a proposito di Gadda (1969), ma impiegata da Renato Poggioli già in un articolo del 1958 («pre-established dis-harmony»), e proprio vagliando retrospettivamente la poetica dell'autore dell'*Umorismo*. Da tale disarmonia consegue un testo disarticolato, decostruito, disomogeneo, ma passibile poi di integrazioni e aggiunte eterodosse: Pirandello, tra intertestualità e interdiscorsività, pratica una sorta di *ars combinatoria*, «una combinatoria impropria che senza revocare il presagio di scomposizione, ma anzi attualizzandolo, segue come la *pars costruens* la *pars destruens*» (p. 215). Entro la struttura fluida dell'opera umoristica, i lacerti testuali e persino le idee prese a prestito da altri autori non si configurano come plagio, poiché, scrive Pirandello all'amico Pietro Mastri, «non commette plagio chi, appropriandosi un'invenzione altrui, con la propria fantasia la ricrei e riesca a darle miglior forma e maggior vita» (p. 217): si giustificano così le riprese del medesimo soggetto operate dai tragici greci, le *gionte* cavalleresche di Ariosto e persino certi colpi

di mano dell'odiato d'Annunzio. Nella scomposizione dell'opera d'arte, peraltro, si riflette la scomposizione dell'Io, tale per cui l'identità scavalca il principio di non-contraddizione e si palesa in tutta la sua incongruenza, sospesa com'è tra essere e divenire, tra Forma e Vita.

Con la creazione di un personaggio come Vitangelo Moscarda, espressamente ideato per rivestire una funzione esemplare, Pirandello ci traghetta nel pieno della modernità: *Uno, nessuno e centomila* appare «la prova più impegnativa di umorismo» (p. 239) e Pupino la indaga negli esiti più oltranzistici, la disgregazione delle «forme di vita» e quella delle «forme d'arte», che preludono a una radicale metamorfosi del dispositivo romanzesco. Espulsi o limitati gli accorgimenti canonici del genere – la sequenza cronologica degli eventi, l'ordinamento causale, l'intreccio –, l'ultimo romanzo di Pirandello rientra a pieno titolo nella costellazione modernista dei Gide, Proust, Joyce, Mann, rinnovando la lezione di Sterne e di Flaubert, che sognava un «libro sul nulla», fondato sullo «stile» e sulla «forza interna» piuttosto che su un qualsivoglia argomento (p. 261). Liberato dalle coordinate spazio-temporali prescritte dalla tradizione, Vitangelo Moscarda si avvia verso una «smemorata lontananza», la medesima di novelle tarde come *Di sera, un geranio* e *Soffio*, in cui l'esistenza si smaterializza, si annulla, si sublima nella rinnovata unità dell'«Essere» primigenio, nella «visione panteistica» della «vita universale» (p. 284). La quale, inevitabilmente, chiama il personaggio a strapparsi dalla forma in cui la vita stessa lo costringe: «l'opera pirandelliana ripullula di cercatori di morte», una morte che comporta la «liberazione» dello spirito nell'eternità della natura, la «Grande Madre» cui tutti dovranno fare ritorno (p. 305). Si tratta di una pulsione che sovrasta persino il sentimento del contrario e che, ipotizza Pupino, potrebbe essere debitrice della dottrina contenuta nella *Bhagavadgîtâ*, il *Canto del Beato* della tradizione induista, illustrato da Gaetano Negri nel saggio *Segni dei tempi* (1893), che Pirandello certamente conosceva. I cortocircuiti tra la cultura brahmanica e quella del romanziere testimoniano di una nostalgia verso la totalità perduta, verso quell'«oltre» in cui forma e vita sembrano trovare compendio.

Barbara Sturmar

Stella Rasman, Patrizia Vascotto
La Trieste di Tomizza. Itinerari
 Trieste
 Comunicarte Edizioni
 2013
 ISBN: 978-88-6287-078-8

Arricchendo la collana di pubblicazioni dedicate agli itinerari triestini di altri celebri letterati (Svevo, Saba e Joyce), il volume si presenta con una veste grafica elegante, un ricco apparato iconografico e interventi critici puntuali che focalizzano il sentimento di appartenenza di Fulvio Tomizza al composito mondo di confine: «Ora la mia terra non è più solo l'Istria: lo è diventata anche Trieste. [...] Un mondo in fondo precario, provvisorio, all'incrocio tra nord e sud, est e ovest». Dopo l'introduzione di Elvio Guagnini, in cui si chiarisce che lo scopo della pubblicazione è proporre una guida al Tomizzatriestino e alla Trieste tomizziana (p. 9), segue il saggio di Miran Košuta, che evidenzia come lo scrittore sia stato «un viaggiatore nel più autentico senso del termine, un Ulisse della parola in eterna navigazione» (p. 14) e allo stesso tempo «un architetto del nostro presente: dell'Europa unificata, del plurilinguismo informatico, del planetario convivere globale di popoli, fedi e culture» (p. 17).

L'invito di Košuta, a intraprendere il cammino tra le pagine del libro e condividere il viaggio a Trieste al fianco del narratore (p. 19), introduce un iniziale approfondimento biografico e bibliografico dello scrittore redatto da Stella Rasman e Patrizia Vascotto, che nelle pagine successive accompagnano il lettore alla scoperta degli itinerari tomizziani nel capoluogo giuliano. Confermando la presenza di un certo autobiografismo, che emerge con prepotenza anche nelle opere di ambientazione triestina, le autrici ripercorrono i parallelismi tra le peculiarità dei personaggi letterari e il vissuto del romanziere (entroterra rurale e nuova realtà urbana, profonde diversità culturali tra istriani, italiani, sloveni ed ebrei...), evidenziando che i protagonisti di queste opere sono tutti degli *alter ego* dello scrittore (p. 33). Tomizza, ponendo marcatamente l'accento sui rapporti tra le culture, le lingue e le comunità del capoluogo giuliano, ha sempre cercato di «ritrovare un filo conduttore di una città e di un territorio superando le lacerazioni materiali e intime, collettive e individuali.» (p. 83) Tuttavia la Trieste, che emerge da queste pagine e sostiene le storie di questi romanzi, si profila con le sue precise quinte architettoniche, gli inaspettati scorci paesaggistici, gli angoli più veraci e intimi, le sue ubbie, le manie, i pregiudizi, le ipocrisie, i conti mai fatti con la propria storia e la propria coscienza. Luoghi e aspetti urbani che in parte non esistono più, lacerando con la loro inesprimibile assenza parte dell'anima, della storia, della coscienza della città: aspetti ora cristallizzati nell'immagine stereotipata del mito, o del non luogo (p. 39).

Rasman e Vascotto coinvolgono il lettore nella quotidiana passeggiata che scandiva i pomeriggi di Tomizza, partendo dal rione di San Giovanni (citato in *L'amicizia* e *La città di Miriam*), proseguendo verso la Rotonda del Boschetto (dove lo scrittore aveva preso casa negli anni Sessanta dopo il matrimonio, vicino alla fabbrica - oggi demolita - della birra Dreher, citata in *Alle spalle di Trieste*), attraversando il Giardino Pubblico (a ridosso del quale visse successivamente Tomizza, sino alla morte nel 1999, ricordato in *La città di Miriam* e *L'amicizia*), percorrendo Via Battisti e Viale XX Settembre, lasciandosi alle spalle la grande Sinagoga (luogo cardine della vita del letterato, descritta in *L'albero dei sogni*, dove si dipana un inseguimento che mira alla possibile conciliazione tra due estremi spirituali in lotta: cristianesimo ed ebraismo), sino ad arrivare al Borgo Teresiano: lungo il Canale di Ponterosso si specchiano antiche dimore, il tempio serbo-ortodosso e la chiesa di Sant'Antonio - l'unica cattolica del Borgo - e si snodano anche molte vicende dei romanzi non autobiografici di Tomizza (p. 73); raggiunto il mare, meta abituale dello scrittore, la

promenade si conclude nella storica sede della Biblioteca Civica in Borgo Giuseppino (oggi in Via Madonna del Mare).

Pagina dopo pagina le autrici accompagnano lo scrittore a consultare libri e documenti presso piazza Hortis, in quella biblioteca cara a tanti concittadini più o meno celebri, come ricorda la statua di Italo Svevo (opera di Nino Spagnoli), quasi prospiciente l'emeroteca, ufficialmente intitolata a Fulvio Tomizza il 29 giugno 2013.

Le numerose tappe, descritte con dettagliati riferimenti storico-artistici e critico-letterari, delineano percorsi che analogamente vengono proposti per gli itinerari triestini dei tre romanzi tomizziani analizzati: *Franziska*, *Gli sposi di Via Rossetti* e *Il male viene dal Nord*. Nel primo «la vicenda della protagonista permette di camminare per la città ripercorrendo alcuni momenti della sua storia moderna» (p. 91): da Piazza della Libertà (dove la donna si trasferirà, passando da un piccolo borgo carsico a una grande città), all'attuale Piazza Vittorio Veneto (in cui Franziska troverà un impiego presso le ferrovie austriache), sino a Piazza dell'Unità d'Italia, dove «lo spazio è attratto subito dallo spazio ampio del mare, nel quale si protende il molo Audace. Arrivati in cima, le vestigia del passato sono alle spalle, davanti solo l'azzurro: qui è facile proiettarsi, scrutando l'orizzonte, in altri mondi, nel futuro», parallelamente Franziska rappresenta la sintesi di due mondi, un'ipotesi verso il futuro, oltre ogni barriera (p. 125).

«Per conoscere i luoghi in cui si svolge la vicenda di Stanko e Dani Vuk si parte dalla zona di piazza Oderdan e Foro Ulpiano» (p. 133), sino alle Ville Engelmann e Tomažič di Via Rossetti, passando anche per Piazza Giotti, dove è collocata la Sinagoga. Come già anticipato il grande Tempio israelitico rappresenta «un luogo tomizziano per eccellenza» (p. 150) perché, sposandosi, lo scrittore si imparentò con una famiglia della comunità ebraica triestina. *Gli sposi di Via Rossetti* è un romanzo che Tomizza scrive per un motivo fortuito: un amico editore e poeta sloveno gli chiede un'introduzione per un libro: si tratta del carteggio tra il detenuto Stanko Vuk e la moglie Dani durante gli anni drammatici della Seconda Guerra Mondiale, lettere che lo ispireranno per il suo lavoro letterario (p. 127). La ricostruzione della vicenda e della relazione degli sposi ha un tragico epilogo, perché entrambi vengono uccisi a colpi di pistola da ignoti nel loro appartamento triestino. Per ultimo è proposto *Il male viene dal Nord*, libro che ricostruisce la «complicata vicenda intellettuale e umana di Pier Paolo Vergerio» (eminente rappresentante della chiesa romana dell'inizio del Cinquecento poi convertito al protestantesimo), permettendo anche di «conoscere la figura di Primož Trubar, fondatore della lingua letteraria slovena» e di altri uomini, originari di queste zone e significativi per la Riforma religiosa (p. 167). Quest'ultimo itinerario si dipana dal colle di San Giusto, nucleo originario di Trieste, dove è collocata la Cattedrale cittadina, al Tempio anglicano e alla Chiesa del Rosario (oggi Cappella Civica), sino all'attuale Largo Panfilì che ospita il Tempio Luterano.

L'accurata impostazione del volume, ulteriormente valorizzata da testi e didascalie tradotti in lingua inglese da Erik H. Schneider, da fotografie e ricerche iconografiche di Claudio Ernè, riflette l'attento lavoro di Rasman e Vascotto; esse condividono con Tomizza l'appagante piacere di «visitare un posto disegnato nella memoria delle indicazioni precise e tuttavia sempre labili, approssimative, di una lettura» e di apprezzare «la cornice della vicenda [...], il dono di un luogo del mondo strappato all'ignoto.» (Fulvio Tomizza, *Il sogno dalmata*, 2002, p. 149).

Concludendo con le parole di Košuta, questa preziosa guida fornisce al lettore una nuova visione sull'universo di frontiera dell'alto Adriatico e sugli sconfinati panorami spirituali della letteratura tomizziana, stupendo il lettore per la ricchezza di cultura, storia e letteratura anche negli angoli più inaspettati di Trieste (p. 13).

Tiziano Toracca

Salvatore Ritrovato

All'ombra della memoria. Studi su Paolo Volponi

Pesaro

Metauro

2013

ISBN: 978-88-6145-115-1

Il volume di Salvatore Ritrovato è un felice omaggio alla memoria di Paolo Volponi. Come si legge nella nota introduttiva, Ritrovato ha raccolto alcuni suoi precedenti interventi critici per un'occasione speciale, per un «doppio anniversario» (p. 7): i novant'anni dalla nascita e i venti dalla morte di Paolo Volponi (1924-1994). I sei saggi di cui si compone il libro, due dei quali ancora inediti, sono stati ampiamente rielaborati in vista di questa edizione in volume.

All'ombra della memoria tiene conto di molti aspetti dell'opera poetica e narrativa di Volponi e sembra tenere fermo un doppio postulato iniziale: Volponi è «uno scrittore [...] irriducibile a ogni interpretazione unilaterale» (p. 12), ed è uno scrittore di cui «o si prende tutto o niente» (p. 13). Nel primo capitolo, composto nel 2012, in occasione dal riconoscimento postumo concesso a Paolo Volponi nell'ambito del premio letterario *Ultima frontiera*, lo studioso tenta una sorta di compendio del lascito di Volponi, rinviando per un profilo più completo dell'autore a due importanti e ormai storiche monografie (ma tutto il volume è ricco di preziosi riferimenti bibliografici): la prima, di Maria Carla Papini (*Paolo Volponi. Il potere, la storia, il linguaggio*, Le Lettere, Firenze 1997); la seconda di Emanuele Zinato (*Paolo Volponi*, Palumbo, Palermo 2001). Da un lato, scrive Ritrovato, l'opera di Volponi trasmette ancora «una lezione fondamentale, di cui oggi la letteratura avrebbe bisogno: il senso di una *indipendenza* che [...] comporta l'ammissione di [...] contraddizioni che saldano [...] ogni parola a una visione del mondo, sporcandone l'*écriture*» (p. 15); dall'altro lato, prosegue, se Volponi ha scelto «l'impresa della scrittura» e non «la carriera di scrittore» (p. 18), è perché fare letteratura significava per lui «*confligere* [...] combattere [...] proclamarsi contro certe realtà fisico-materiali, geografiche, culturali» (P. Volponi, *Vi racconto una storia: itinerari nella narrativa italiana contemporanea*, a cura dell'Assessorato alla Pubblica Istruzione, Rimini 1985, p. 139). L'opera di Volponi è, *in primis*, «in perenne tensione con la storia» (p. 13).

Il secondo intervento risale al 2004 e fa parte di un volume (*Pianeta Volponi. Saggi interventi testimonianze*, Metauro, Pesaro 2007), curato dallo studioso stesso insieme a Donatella Marchi, in cui sono stati raccolti gli atti delle giornate di studio dedicate a Volponi per il decennale della morte (Urbino, Urbania, Cagli, 2-4 novembre 2004). Ritrovato sottolinea la complessità dell'opera di Volponi, la sua, citando il titolo dell'intervento stesso, *eredità difficile*. Per questa ragione ripercorre puntualmente alcune tappe critiche essenziali: i due quaderni collettivi pubblicati a distanza di un anno dalla morte dell'autore (*Volponi e la scrittura materialistica*, a cura dei «Quaderni di critica», Lithos, Roma 1995; *Paolo Volponi: scrittura come contraddizione*, a cura di Gruppo laboratorio, Angeli, Milano 1995), i quali «sembrano quasi "ipotecare" l'eredità di Volponi» (p. 24); l'antologia dei *Poeti italiani del Secondo Novecento 1945-1995* a cura di M. Cucchi e S. Giovanardi (Mondadori, Milano 1996), che «inserisce Volponi nella generica sezione dei "Narratori poeti» (p. 25); infine, quel «corale sforzo critico» (p. 28) che comprende l'edizione di *Poesie e poemetti* curata da Gualtiero De Santi (Einaudi, Torino 1980), i tre fondamentali volumi di *Romanzi e prose* curati da Emanuele Zinato (Einaudi, Torino 2002), gli atti del convegno urbinato del 1996 (*Paolo Volponi. Il coraggio dell'utopia*, Transeuropa, Ancona 1997) e la ricca miscellanea di studi uscita per la rivista «Istmi» nel 2004 (*Nell'opera di Paolo Volponi*, a cura di E. De Signoribus, E. Capodaglio e F. Paoli). In un percorso critico che tiene conto di tutte le raccolte poetiche dell'autore (da *Il ramarro* fino a *Nel Silenzio campale*), Ritrovato vuole mettere in evidenza il progressivo

abbandono da parte di Volponi di «qualunque naturalismo *naïf*, ma anche di qualunque neo-neorealismo che tenta di “rappresentare la realtà così com’è”, ingenuamente» (p. 39). Per Ritrovato, insomma, Volponi colloca al centro della sua poesia «non la natura ma quello che le sopravvive» (p. 39), quel conflitto che «irrompe nella realtà e contrappone la volontà all’ansia, il progetto all’illusione, la favola elegiaca e politica della vita alla farsa *thrilling* di qualche *roman-charogne* comandato per scalare le classifiche» (p. 40).

Il terzo saggio esamina il rapporto tra pittura e scrittura, rapporto davvero evidente in molte opere di Volponi, da *Corporale* (1974) alle *Mosche del capitale* (1989), passando per molti poemetti di *Con testo a fronte* (1986). Lo fa approfondendo considerazioni già svolte a questo proposito da Guido Santato (*Follia e utopia, poesia e pittura nell’opera narrativa di Volponi*, in Raffaelli, Paolo Volponi. *Il coraggio dell’utopia*, cit., pp. 77-119) e Massimiliano Manganelli (*Con dipinto a fronte*, in De Signoribus, Capodaglio, Paoli, *Nell’opera di Paolo Volponi*, cit., pp. 385-401). La pittura, ribadisce Ritrovato, funziona in Volponi come procedimento stilistico oltre che come confronto. Il collezionismo di Volponi traccia una traiettoria nella storia dell’arte che va dal Trecento al Seicento e tiene a distanza l’operazione intellettuale novecentesca con cui si rompe la forma e l’illusione della materia. In questo senso, se Burri resiste (un suo *Legno* compare nella copertina di *Con testo a fronte*), è perché egli è nell’arte contemporanea «il poeta della materia ferita, scissa, e la sua poetica si identifica nella realtà che prende tale materia» (p. 51). Oltre ad alcuni interventi critici che Volponi dedicò ad artisti e incisori, Ritrovato tiene fermo soprattutto *Il principio umano della pittura-scienza*, il saggio su Masaccio del 1968 per i classici dell’arte Rizzoli presentati da scrittori. Come testimonia anche un racconto minore del 1967, *Accingersi all’impresa*, la sintassi di Volponi sembra recuperare dalla pittura di Masaccio, come da quella barocca, «un’attitudine alla *descriptio loci* che supera l’immediata fruizione del paesaggio nella sua dimensione simbolica» (p. 52).

L’intervento si chiude con l’analisi del poemetto *Io fui una volta sulla terra*, dal quale Ritrovato ricava il titolo del suo intervento (*il paesaggio è una disgrazia*) e dove, «come in altri testi, poesia e pittura appaiono unite in un solo linguaggio» (p. 53).

Nel capitolo seguente, la lettura del poemetto *Il pomeriggio di un dirigente* (dalla raccolta *Con testo a fronte*) prende le mosse da una tesi di fondo: tra un primo tempo della poesia volponiana (*Il ramarro* e *Le porte dell’Appennino*) e un secondo tempo (*Con testo a fronte* e *Nel silenzio campale*), *Foglia mortale* (1974) «demarca uno spazio lirico-narrativo che funge da raccordo e insieme da iato» (p. 62). La sorpresa di questa raccolta «è nel delineare un percorso nuovo nell’opera volponiana fra il 1962 (cui risalgono i primi testi) e il 1974 (anno della sua pubblicazione), allorché introduce il tema dell’industria» (p. 66). È in questa prospettiva che Ritrovato analizza *Il pomeriggio di un dirigente*, confrontandolo certo con *Thirteen Ways of looking at the Black-bird* di Wallace Stevens, ma evidenziando anche la moltiplicazione dell’io lirico in una serie di «figure attanziali e istante enunciazionali variamente assolute da personaggi empirici e controfigure, umani e non umani, animali e piante, inorganici e artificiali» (p. 73). I testi a fronte diventano infatti «i tanti testi che la realtà mette davanti, che la cronaca sociale e politica ci impone [...] i testi della prepotenza, del dileggio, della dimenticanza, della confusione, della sopraffazione contro i quali è giusto essere armati da un desiderio di poesia» (P. Volponi, in *A lezione da Volponi*, «Poesia», a. I, n. 2, 1988, p. 9).

Nel quinto intervento, lo studioso ricostruisce attentamente un «percorso apocalittico volponiano» (p. 84) di cui *Corporale* e il *Pianeta irritabile* rappresentano dei passaggi chiave. Se entrambe queste opere vengono lette in una prospettiva distopica (di cui Ritrovato fornisce peraltro un’ampia e utile bibliografia critica), alla dimensione apocalittica del primo, «*ante rem*» (p. 85-86), per cui «la società umana è colta sull’orlo del disastro» (p. 86), si contrappone quella «*post rem*» del secondo, in cui si presenta «la distruzione irreversibile del vivere civile, la sua degradazione in seguito a catastrofi globali» (p. 86). Lo studioso, tuttavia, contrappone alla distopia di *Corporale* e del *Pianeta*, l’utopia rinascimentale di Urbino, e invita il lettore a un approfondimento «che parta proprio dalla conflittuale coesistenza fra distensione utopica e tensione distopica» (p. 97).

Chiude il volume un intervento critico composto nel 2013 in occasione della giornata internazionale di studi dedicata *all' personaggio sfasato*. Ritrovato discute gli anni della letteratura industriale, in cui molti intellettuali progettavano nuovi sistemi sociali «nell'alveo di un capitalismo umano» (p. 106-107), e dell'ascesa «del "finanzcapitalismo" per cui il fondamento materiale del mondo diventa il denaro» (p. 115), attraverso la riflessione sul tema del lavoro compiuta da molti intellettuali. I personaggi di Volponi, in particolare, fotografano bene questa parabola sempre più disintegrante che dalla fabbrica giunge sino alla «tecnocrazia neocapitalistica» (p. 108). Anche per questa ragione, la «via al romanzo percorsa da Volponi» appare «tanto singolare [...] da costituire un modello paradigmatico forse inimitabile, per certi aspetti invalicabile, di una ricerca che non conosce compromessi» (p. 115-116).

Riccardo Paterlini

Maria Rizzarelli

Sorpreso a pensare per Immagini. Sciascia e le arti visive

Pisa

Edizioni ETS

2013

Il volume di Maria Rizzarelli rappresenta il primo studio d'insieme delle relazioni tra l'opera di Sciascia e le arti figurative: si tratta di un lavoro a trecentosessanta gradi, assolutamente necessario e atteso nel panorama degli studi sciasciani, essendo stato Sciascia uno degli scrittori italiani più impegnati nell'ambito della figuratività. Lo studio sfiora tangenzialmente le metodologie appartenenti ai *visual studies*, utilizzando alcune strategie d'analisi oltre che il lessico specialistico di riferimento, ed allo stesso tempo mantiene attivi gli strumenti più collaudati della critica tradizionale. L'autrice divide la trattazione in tre parti (A immagine e somiglianza – Un'arte senza musa – E venne il cinematografo) dedicate rispettivamente alle arti figurative, alla fotografia e al cinema.

Nelle prime cinquanta pagine vengono individuati uno per uno i luoghi in cui Sciascia inserisce pitture e incisioni a corredo delle proprie pagine narrative.

Si passa dai falsi presenti nel *Contesto-Ritratto di Lázaro Cardenas*, di Velasquez, e *Madonna della catena*, di ignoto fiorentino del Quattrocento, effettivamente mai esistiti realmente al di fuori del contesto sciasciano – alle citazioni ekfrastiche di *Todo modo* dedicate alla *Tentazione di Sant'Antonio* di Rutilio Manetti, a Odilon Redon e Renato Guttuso, per giungere alla presenza, ne *Il cavaliere e la morte*, di una celebre incisione di Dürer. E abbiamo citato solo alcuni esempi.

L'aspetto più interessante di questa sezione è che non siamo al cospetto di un mero elenco, di una semplice operazione di disseppellimento dei vari riferimenti iconografici sciasciani: Maria Rizzarelli mette ben in rilievo come buona parte di questi riferimenti iconografici abbia funzione strutturale, come essi costituiscano spesso vere e proprie chiavi di volta nelle architetture testuali sciasciane e non abbiano mai funzione semplicemente decorativa. In essi, è il caso della *Tentazione di Sant'Antonio* in *Todo modo*, talvolta sembra addirittura essere racchiusa la chiave di risoluzione del giallo al centro della narrazione. Altre volte, è il caso de *Il cavaliere e la morte*, l'immagine in Sciascia sembra svolgere la funzione di emblema e divenire *mise en abyme* dell'intera narrazione: parte della narrazione e al tempo stesso *stori-narrazione* in minuscolo. Scrive l'autrice: «l'evocazione di un'immagine per il lettore/osservatore contiene spesso un'implicita allusione alla semantica complessiva del racconto» (pp. 20-21).

L'analisi dei rapporti tra Sciascia e le arti visive prosegue prendendo in esame gli interventi di critica d'arte dell'autore siciliano che, per schivare la competizione con i critici di professione, si definiva «amatore appassionato, incompetente». Benché lo scrittore di Racalmuto si dichiarasse semplice appassionato, all'interno della sua produzione questi testi sono molto consistenti dal punto di vista quantitativo. Essi nascono dalla «frequentazione assidua degli artisti, dei loro atelier, delle gallerie in cui espongono i loro quadri» (p. 62). E si tratta di artisti (ed amici) d'eccezione, quali Bruno Caruso, Fabrizio Clerici, Renato Guttuso e Antonio Calascibetta (per citarne solamente alcuni). I testi con cui Sciascia introduce i cataloghi delle opere di questi ed altri pittori non tendono alla narrazione ekfrastica, non si soffermano nella descrizione delle singole opere: tentano piuttosto di cogliere l'estetica complessiva del pittore, la sua filosofia di fondo, ed in questo processo di individuazione spesso si avvalgono dell'aiuto di riferimenti letterari. Per Sciascia è fondamentale «ricercare nelle opere grafiche e pittoriche l'ordine delle somiglianze con l'immaginario di poeti e scrittori» (p. 73). Secondo Maria Rizzarelli, l'approccio di Sciascia alla critica d'arte è un approccio stendhaliano (non a caso parla di funzione Stendhal): di diletto colto, di puro piacere vissuto assieme ad una cerchia di amici.

L'analisi della saggistica d'artesciasciana prosegue chiamando in causa i testi dedicati alla scultura, quantitativamente meno consistenti, ma altrettanto significativi: attraverso i saggi dedicati a Giuseppe Mazzullo e Emilio Greco troviamo espressamente l'idea sciasciana della scultura come di «una materia che è memoria». La prima parte si chiude con la riflessione architettonico-urbanistica: quest'ultima legata a doppio filo alla fotografia. I testi dedicati al pensiero di Sciascia rispetto a una Palermo che cambia, che perde memoria della propria forma e della propria identità, sono infatti gli stessi che introducono i cataloghi fotografici di Ferdinando Scianna, Melo Minnella e Mario Pecorano: in qualche modo siamo già proiettati sulla seconda parte del saggio di Maria Rizzarelli. La seconda parte del volume, dedicata alla fotografia, rappresenta il coronamento dell'importante lavoro portato avanti dall'ateneo di Catania intorno ai rapporti di Sciascia con la fotografia, e confluito in *Sicilia negli occhi. I libri fotografici di Sciascia dalla A alla W*, curato dalla stessa Maria Rizzarelli assieme a Mariagiovanna Italia e Simona Scattina: il volume, uscito nel 2010 per Bonanno Editore (Acireale-Roma), rappresenta il compiuto censimento dei testi dedicati da Sciascia all'arte fotografica. Il corpus racchiude una trentina di libri e risulta costituito da prefazioni, introduzioni e note per i cataloghi di Ferdinando Scianna, Giuseppe Leone, Melo Minnella, Mario Pecorano, Enzo Sellerio e vari altri fotografi.

Se il testo del 2010 rappresentava, per l'appunto, un censimento, la seconda parte di *Sopreso a pensare per immagini* costituisce invece l'analisi puntuale dei dati raccolti. Analogamente a ciò che avveniva nella prima parte del volume per ciò che concerne la pittura, in primo luogo vengono passati in rassegna i luoghi del testo in cui la fotografia attraversa la narrazione sciasciana. Si incontrano così la foto del miliziano di Robert Capa tra le pagine dell'*Antimonio*, e, sempre di Capa in *Nero su nero*, una foto della liberazione da parte degli alleati in Sicilia; il ritratto di Matteotti nelle *Parrocchie di Regalpetra* e quello di Stalin in *Morte di Stalin*; la citazione di *Perspectives of nudes* di Bill Brandt in *A ciascuno il suo* (riguardo gli accenni di nudità della vedova Roscio) e il ritratto di Aldo Moro nell'*Affaire* (anche in questo caso stiamo citando solo alcuni esempi dei tanti casi che Maria Rizzarelli analizza compiutamente). Come per i riferimenti pittorici l'autrice cerca di dimostrare con argomentazioni convincenti come i riferimenti fotografici, la maggior parte delle volte, abbiano funzione strutturale nelle tessiture narrative sciasciane. Una quota consistente di questa seconda parte è giustamente dedicata al rapporto Sciascia-Scianna, vero e proprio binomio artistico già a partire dalla pubblicazione, nel 1965, de *Le feste religiose in Sicilia*.

Un'analisi particolarmente attenta è poi quella, trasversale al corpus di testi, tesa all'individuazione della riflessione teorica di Sciascia rispetto alla fotografia: Sciascia, per sua stessa ammissione, ogni volta che si trova a dover spendere qualche parola riguardo la fotografia, non resiste dall'interrogarsi riguardo il suo *ubiconsistam* estetico, la sua ontologia. E l'ontologia della fotografia per Sciascia è esprimibile attraverso l'*entelecheia*: ogni fotografia è il frutto di una cristallizzazione, dell'agglomerarsi in un punto, «luogo geometrico dell'esistenza», di presente, passato e futuro. Quando Sciascia vedeva Scianna scattare una fotografia aveva l'impressione «che proprio in quel preciso momento l'aspetto della realtà [...] si organizzasse». La fotografia per Sciascia, in qualche modo, raccoglie e condensa la vita.

La terza parte del volume è dedicata al cinema: niente di più naturale se si pensa quanti romanzi e racconti di Sciascia sono passati attraverso l'adattamento cinematografico, e per di più ad opera di grandi registi come Elio Petri, Franco Rosi, Gianni Amelio, Damiano Damiani ed Emidio Greco. E tuttavia Maria Rizzarelli giustamente non si spende in alcun modo nell'analisi dei film ricavati dall'opera di Sciascia: da un parte perché il campo è già stato ampiamente indagato nell'ambito dei *fidelity studies*, dall'altra perché lo scrittore non «ha mai collaborato direttamente alla stesura delle varie sceneggiature» (p. 203). L'autrice preferisce portare la nostra attenzione su una produzione minore, alla quale lo scrittore di Racalmuto ha collaborato per via diretta prestando la propria penna e talvolta la propria voce: i documentari sulla Sicilia. Abbiamo così un percorso a volo d'uccello su una parte dell'opera di Sciascia quasi perfettamente ignorata, che va da *Gela antica e nuova* (1964), di Giuseppe Ferrara, a *Con il cuore fermo, Sicilia* (1965), di Gianfranco Mingozzi; da *Radiografia*

della miseria (1967), di Piero Nelli, alla *Grande sete* (1968), di Massimo Mida; da *Terremoto in Sicilia* (1968), di Michele Gandin, a *L'Italia vista dal cielo – Sicilia* (1970), di Folco Quilici. L'ultima parte del volume è infine dedicata agli scritti in cui Sciascia parla del cinema a livello più generale: non si tratta di testi teorici veri e propri, siamo di fronte semmai a pagine in cui il tema del cinema si lega a quello della memoria dell'uomo.

Ilaria Puggioni

Gino Ruozi
Ennio Flaiano, una verità personale
 Roma
 Carocci
 2012
 ISBN: 9-788843-065745

Ennio Flaiano, una delle voci più lucide e autorevoli del secondo Novecento, continua a suscitare interesse tra critici e lettori di varia provenienza. Dopo la morte avvenuta nel 1972, aperti i cassetti dello scrittore pescarese (accusato in vita di essere poco prolifico), è venuta alla luce un tesoro inestimabile di carte inedite, dapprima pubblicate alla spicciolata e poi raccolte per le cure di Maria Corti e Anna Longoni nei due volumi Bompiani delle *Opere* nel 1988, con ricca introduzione, nota ai testi e accurato profilo bio-bibliografico. In seguito, nel 2010, in occasione del centenario della nascita, Anna Longoni ha selezionato per Adelphi alcune opere di Flaiano, pubblicandole nel volume *Ennio Flaiano. Opere scelte*. Dal punto di vista della critica, nel corso degli anni sono stati pubblicati dei saggi interessanti su Flaiano, finalizzati perlopiù all'analisi di specifici aspetti della produzione autoriale: dal cinema e le sceneggiature (alcune delle quali rimaste ancora inedite) alle farse teatrali, ai diari, alla produzione aforistica, alle recensioni, etc.. La ricca, trasversale e brillante produzione di Ennio Flaiano necessitava quindi di una visione di insieme approfondita, che desse conto delle dinamiche e delle concordanze interne ai testi, delle tendenze e delle divergenze intrinseche, del rapporto arte-vita così intenso ed esplicito. Nel 2012, anno del quarantesimo anniversario della morte, questo vuoto critico viene in gran parte colmato: la casa editrice Carocci pubblica infatti un volume intitolato *Ennio Flaiano, una verità personale*, finalista del Premio Viareggio per la saggistica. L'autore è Gino Ruozi, docente di Letteratura italiana presso l'Università di Bologna, studioso di scritture aforistiche e già autore di un precedente importante contributo dedicato a Flaiano – e in particolare al *Diario degli errori*, l'opera che più di altre ha creato il mito di Flaiano scrittore aforistico – contenuto in *Scrittori italiani di aforismi*. A distanza di vent'anni, Ruozi riprende le fila di quel discorso e si spinge oltre la superficialità del frammento aforistico, offrendo una lettura profonda dell'uomo Flaiano in rapporto con le arti e la società a lui contemporanea. Il primo passo, non affatto scontato, è quello di svestire il pescarese di quell'etichetta giudicata ingenerosa e limitante di scrittore spiritoso e di autore di aforismi, poiché per Flaiano occorre continuamente distinguere tra «libri di aforismi e libri di altro genere; tra gli aforismi in libri di aforismi e gli aforismi in libri di altro genere» (p. 109).

Ruozi ha il merito di riavvolgere il *file rouge* del variegato e complesso universo flaiano, di offrire un profilo bio-bibliografico aggiornatissimo; ma, anche e soprattutto, di valorizzare la ricca, costante e variegata dedizione alla scrittura dimostrata da Flaiano in vita, la preziosità dei contenuti, la ricorsività tematica, il ripetersi sempre in maniera diversa e originale, la predilezione indiscussa per la *brevitas* e per l'intuizione scolpita nell'arco di un frammento. Scelta quest'ultima che ebbe notevole fortuna nell'Europa del suo tempo ma non altrettanto in Italia e che «probabilmente costò cara al pescarese: forse proprio per questo Flaiano non ha avuto il posto che meritava e merita nella storia della letteratura del Novecento, troppo ancorata alle sorti della narrativa e della poesia» (p. 39).

Alla scrittura aforistica, sottolinea Ruozi, Flaiano rimase fedele tutta la vita come al suo «naturale modo di esprimersi» (p. 89), la scorciatoia stilistica privilegiata da utilizzare come filtro di indagine sul mondo. L'aforisma identifica certamente la scrittura di Flaiano: e proprio da questo punto chiave si ramifica il puntuale studio di Ruozi, il cui scopo è quello di dimostrare che la politica della scorciatoia viene applicata naturalmente a qualunque tipologia testuale: dal diario, al romanzo, alla sceneggiatura, alla farsa teatrale, alla poesia, all'elzeviro, al saggio, etc.. All'interno dei singoli

testi, la poetica del frammento si estende ai personaggi che, come il loro autore, sono ritratti sempre con un taccuino o un diario in mano ed esprimono la loro idea del mondo attraverso la cifra aforistica.

Ruozzi individua nel quaderno *Aethiopia. Appunti per una canzonetta* (1935-36) le prime avvisaglie della propensione aforistica e diaristica di Flaiano. Si tratta del quaderno preparatorio a quello che sarà l'unico romanzo scritto da Flaiano in vita, *Tempo d'uccidere* (1947), un gioiello antesignano del romanzo anticoloniale italiano pubblicato agli albori della Repubblica, vincitore della prima edizione del Premio Strega. Ruozzi ricostruisce le varie fasi di gestazione del romanzo, sottolineando il retaggio della forma breve anche all'interno di un genere lungo per definizione; genere non a caso subito accantonato da Flaiano.

Da qui, la lente di Ruozzi si focalizza sul *Diario notturno*, «un libro di pensieri diversi» e di «differente natura della scrittura» (p. 93), dal titolo ingannevole, a detta dell'Autore, che considera l'opera più aforistica che diaristica, in quanto non presenta la progressione cronologica tipica del diario. Anche in questo caso, Flaiano scavalca liberamente la ristrettezza dettata dall'appartenenza di genere, e i diari divengono degli «ottimi contenitori di aforismi e di scritti eterogenei e capricciosi». Tuttavia, la raccolta che più delle altre rinvia al motivo della *brevitas* è il *Diario degli errori*, in cui sono riassunti tutti i «grandi motivi della letteratura di Flaiano»: la letteratura come la vita è infatti basata sul motivo dell'errore, meccanismo del caso ma anche possibilità di scelta individuale e collettiva. Gli errori sono le «verità personali» a cui Ruozzi si riferisce nel titolo del suo contributo, specchio di un mondo di aforismi che spalancano le porte all'inquietudine esistenziale (p. 106), al sentirsi estraneo e diverso, marziano in una Roma (sineddoche dell'Italia) dominata dal primato conformista di Via Veneto.

Nel *Marziano a Roma* Flaiano racconta magistralmente il disagio dell'uomo e dell'intellettuale davanti alla macchina mangiasoldi contemporanea. A questo clamoroso insuccesso che allontanerà Flaiano dalla scrittura teatrale per un decennio, Ruozzi dedica ampio spazio all'interno del suo studio, descrivendone la genesi e delineando un prospetto più ampio che intreccia cronaca e arti, nel segno della ricorsività tematica: dal *Supplemento ai viaggi di Marco Polo* alle varie redazioni del *Marziano*, sino alle analogie tra la figura di Cristo e quella del Marziano che traspaiono dalla sceneggiatura di *L'Uomo di Nazaret*, film mai girato, che Flaiano, un anno prima di morire, scrisse per Zeffirelli. Lo scrittore non firmò mai una propria regia, come si prospettava per *Melampo*, ma dimostrò sempre un grandissimo interesse per il cinema – fonte economicamente più redditizia negli anni d'oro della Dolce Vita –, vantando una filmografia di oltre settanta titoli, oltre ai progetti inediti conservati nel fondo Flaiano di Lugano, e al bagaglio ricchissimo di recensioni redatte in particolare tra gli anni Quaranta e Sessanta. Nonostante questo, Ruozzi riconosce nella scrittura teatrale la più grande passione di Flaiano, il cui esito è la raccolta *Il marziano a Roma e altre farse*. Si tratta di farse d'occasione, di cui Ruozzi evidenzia l'intertestualità, l'interconnessione tra generi e l'adattamento dei soggetti e delle tematiche: «è questa verità fantastica e liberatoria che Flaiano cerca nei fondali di carta teatrali che sono i fondali stessi della letteratura, terra delle ipotesi per eccellenza» (p. 184). Corposa è inoltre l'attività di Flaiano come recensore teatrale: le recensioni sono anche in questo caso dei veri e propri «saggi di teatro e di costume in cui la lucidità e la precisione della critica si coniugano con la profondità e l'intelligenza dell'osservazione morale» (p. 171). Su questa linea, neanche le Muse distolgono Flaiano dal suo carisma antiretorico e antisublime, emblema di una vita estratta a sorte e dominata dal caso.

Nel suo studio Ruozzi dà spazio anche a un aspetto particolarmente trascurato dalla critica flaiana, come la poesia. E se «la vita è legge numerica, nonsense», Flaiano la trapassa con versi pungenti e satirici che riecheggiano da una parte la tradizione satirica latina e dall'altra quella inglese e francese del Settecento; lo scrittore, poeta d'occasione, è sferzante nel suo tono epigrammatico anche quando si tratta di sfogare in versi tragici la sua tragedia familiare e umana, come avviene nel poemetto *La Spirale Tentatevely* (p. 187). L'aforisma tagliente è la lente con cui l'io narrante stupito osserva e contempla un mondo decentrato e straniante, ricco di storie senza senso che, da individuali, divengono collettive e paradigmatiche. Ciò si evince inoltre dall'analisi dell'ultima

raccolta di racconti di Flaiano, *Le Ombre bianche*, che segnano anche la fine della scrittura creativa e impegnata del pescarese. Consegnata alle stampe poco prima della morte, l'opera consta di 35 racconti in cui, attraverso una prospettiva quasi fiabesca e sulla scia della narrazione filosofica settecentesca, la passione mai celata per la *brevitas* stilistica e la *varietas* argomentativa e narrativa esplode. *Le ombre bianche*, ossimoro esplicativo di una realtà fatta di contraddizioni, raccontano il binomio inscindibile tra l'uomo e l'intellettuale, straniero nella società, marziano in bilico tra le macerie della guerra e i lustrini di Via Veneto. Flaiano traduce la sua verità in arte: e Ruozzi in questo prezioso studio riesce a penetrarla, incuneandosi nell'intimo di un autore complesso e allo stesso tempo affascinante, e a destreggiarsi con grande maestria in un groviglio di intuizioni fulminanti e frammenti di vita.

Antonio Demontis

Roberto Salsano

Michelstaedter tra D'Annunzio, Pirandello e il mondo della vita

Roma

Bulzoni Editore

2012

ISBN: 978-88-7870-727-6

Identificare culturalmente un autore come Carlo Michelstaedter, che nelle pagine introduttive del suo testo più celebre, *La persuasione e la rettorica*, rivendicando programmaticamente e polemicamente la propria «indipendenza nei confronti dell'indirizzo corrente», proclama fieramente di «non pag[are] l'entrata in nessuna delle categorie stabilite» e di non voler costituire «precedente a nessuna nuova categoria», appare evidentemente un'operazione critica gravida di rischi e difficoltà. Nella consapevolezza dell'irriducibilità dell'opera del goriziano a una schematica formula interpretativa, e nella convinzione che il suo anticonformismo non significhi affatto «oblio della contemporaneità», Roberto Salsano, nel suo *Michelstaedter tra D'Annunzio, Pirandello e il mondo della vita*, propone uno stringente confronto tra il pensiero michelstaedteriano e il coevo *milieu*, focalizzato sulla «stratificazione filosofica e letteraria del primo Novecento verso la quale egli svela motivi di contatto».

Il volume, articolato in due parti (*Michelstaedter tra vita e ragione* e *Michelstaedter: un pensiero inventivo*), si apre con un denso saggio sul rapporto di Carlo con D'Annunzio. Attraverso la circostanziata analisi dell'esperienza critica esercitata sul teatro – in particolare delle recensioni del 1907 e 1908 al dramma in prosa *Più che l'amore* –, oltre che dei dati forniti da altri ambiti di scrittura quali le poesie o l'epistolario, Salsano dimostra «la presenza non episodica ma ritornante e dialettica» del Vate abruzzese «nel personale evolversi ideologico» del giovane Michelstaedter. La suggestione esercitata su di lui dal soggetto tragico dannunziano è profonda, ma non si traduce in un apprezzamento totale, perché sostanzialmente diverso è il modo «con cui egli guarda al *mondo della vita* in rapporto al coevo paradigma di crisi della ragione»: alla «tensione irrazionalistica di stampo decadente», che sostiene da un lato un superomismo solipsistico privo di reale «significanza etico-sociale», e dall'altro un discorso poetico tutto concentrato sul «momento estetico», il goriziano oppone un vitalismo, saldamente legato al principio di razionalità (anima della *persuasione*), contrastante l'astrattezza intellettuale, l'«abbandono edonistico alla *filopsichia*» e l'illusoria *rettorica*. La personalità di Michelstaedter, contrassegnata dalla «convergenza di pensiero, vita e poesia», non può che rifuggire dalla vanità formalistica tipicamente dannunziana, e sostanziarci in una scrittura modulata su una parola «sanguinante», capace di transcodificare i drammi del mondo della vita nel mondo verbale.

Tuttavia, come spiega convincentemente Salsano nel secondo saggio (che, come il primo, rivede e arricchisce uno studio già pubblicato), ciò che segna uno iato tra D'Annunzio e Michelstaedter, segna, per converso, l'avvicinamento di quest'ultimo a Pirandello. Nell'opera di entrambi gli autori, «si può vedere come una dominante il motivo vitalistico, ma anche constatare la possibile funzionalità di siffatto vitalismo nel far risaltare» la grave crisi dell'*Erlebnis* che caratterizza i tempi moderni. Pirandello e Michelstaedter si incontrano nell'acuta percezione del disordine e della «degenerazione» – nel senso di Nordau – immanenti a un sistema culturale e sociale sottomesso alla tecnica e alla scienza, che determina, straniando il soggetto e parcellizzandone l'«autenticità esperienziale», relazioni irrigidite e menzognere. Pur guardando a mete diverse – «riaffermazione unitaria del persona», in un caso, e «inevitabile scomposizione relativistica del reale e della coscienza», nell'altro –, il goriziano e l'agrigentino, per distorcere le linee del mistificante «idillio realistico» e per smascherare la «dispersione dell'unità dell'io», sollecitano ambedue l'allusiva immaginazione rappresentativa produttrice di metafore e, soprattutto, esaltano la latente carica

antiretorica del linguaggio letterario, condannato all'inautenticità dall'insanabile divaricazione tra significante e referente.

A questa prima parte della monografia condotta attraverso confronti binari, segue una seconda sezione, composta da due brevi saggi inediti, dedicati all'analisi stilistico-tematica rispettivamente del plesso metaforico della prima pagina de *La persuasione e la retorica* e del famoso dialogo con il piede ospitato nella seconda delle *Appendici critiche* della tesi. La stretta interdipendenza tra spirito e forma – assunto critico che sottende l'intero volume – viene qui verificata sulla base delle calcolate corrispondenze tra il piano linguistico-espressivo e il «centro vivo di pensiero e sentimento del trattato».

Nell'ambito degli studi michelstaedteriani, l'opera di Salsano rappresenta certamente uno dei contributi più validi alla comprensione della straordinaria avventura umana e intellettuale di un giovane che, nel sia pur breve tempo a disposizione prima della tragica scelta di «far di sé stesso fiamma», è riuscito ad aprire «il varco al dispiegarsi di un [originale e indelebile] marchio di modernità».

Bruno Nacci

Giulia Santi

Sul materialismo leopardiano. Tra pensiero poetante e poetare pensante

Milano-Udine

Mimesis/Centro internazionale insubrico

2013

ISBN: 978-88-5750-288-5

Nella prefazione di Fabio Minazzi, è già contenuto uno degli assunti, per altro oggi largamente condivisi, di questo libro: «La statura di Leopardi filosofo è ormai pienamente riconosciuta» (p. 16). Assunto che l'autrice articola nelle due parti del suo lavoro, nella prima (*Leopardi pensatore-poeta*) cercando una sintesi teoretica del pensiero leopardiano colto in simbiosi con la sua poesia, nella seconda (*Il pensare leopardiano. Viaggio diacronico nella fucina leopardiana*) rintracciando genesi e sviluppo di questo pensiero nelle singole opere a partire dai primi abbozzi giovanili. Le intenzioni dichiarate di Giulia Santi sono non tanto e non solo di riaffermare la legittimità di una appartenenza di Leopardi alla storia del pensiero filosofico, quanto di rivendicarne il suo «liquido procedere interrogativo» (p. 24). L'autrice individua tra gli ostacoli che fin dall'inizio si sono frapposti a una piena integrazione di Leopardi come «*milestone*» del pensiero moderno la pregiudiziale della sistematicità che, difettando in lui almeno in senso tradizionale, lo avrebbe chiuso «entro i rigidi steccati della letteratura» (p. 26), rifiutando il confronto con il nucleo essenziale del suo pensiero, l'affermazione del dolore considerato altrimenti «indicibile». Alla posizione di Croce, che non riconosce a Leopardi la preparazione e la consequenzialità del filosofo e rifiuta un pensiero che non sia rigoroso incremento logico depurato da ogni scoria esistenziale, la Santi replica richiamando il materialismo leopardiano come sintesi immanente di pensiero ed esistenza. Ma il punto focale dell'argomentazione, «il nocciolo incandescente» (p. 38), consiste nel negare che la filosofia si identifichi con la sistematicità, sciogliendo così Leopardi da un vincolo ritenuto aprioristico, e consegnandolo a una filosofia come problematicità pura, in senso socratico-kantiano. L'analisi della Santi, appassionata e determinata, tocca qui temi che, necessariamente, travalicano il problema se Leopardi sia o non sia da considerarsi un filosofo (problema in fondo nominalistico e classificatorio, Leopardi filosofo o non filosofo è sempre Leopardi) per sconfinare in quelli di una definizione della filosofia che, se è possibile accettare nell'accezione su riferita (ma l'accostamento Socrate-Kant sembra azzardato, soprattutto se si ricorda come proprio Socrate, e non solo l'alter ego di Platone ma quello storico, si batté vigorosamente contro lo scetticismo o problematicismo della sofistica) richiederebbe analisi molto più complesse e prospettive storiche più ampie. Scrive l'autrice: «È inconfutabile che una presa di posizione riguardo questi due elementi [l'esistenza di una *summa* del pensiero di un autore e quella di un sistema] caratterizzi già il filosofare critico» (p. 39). In altre parole: se stabiliamo che la sistematicità sia una caratteristica inalienabile dell'essere filosofo, allora, ci si chiede, come possiamo ritenere filosofi Socrate, Pascal, Montaigne o Nietzsche insieme a Hegel, Leibniz o Kant? Ora, la risposta potrebbe essere: appunto! Avendo l'accortezza però di distinguere un Pascal e un Montaigne da un Nietzsche e da un Socrate. E proseguendo nella caratterizzazione di questo filosofare problematico, si ribadisce «la possibilità di un pensiero fluido, alternativo, coerente, non rigido» (*ibidem*), in contrasto con la vocazione al sistema, acritica e «immodificabile raffigurazione della realtà» (*ibidem*), di fronte al quale «Il pensiero-sistema deve insomma allontanare il desiderio chimerico di poter toccare la verità ultima, totalizzante e assoluta» (p. 41). In fondo è proprio questa triplice aggettivazione pleonastica ad essere indicativa di un modo di intendere il pensiero filosofico come semplice esercizio critico, sottolineando per contrasto l'enfasi di un modo di intenderlo che consisterebbe nel dogmatismo conoscitivo. E per concludere: «Solo sviscerando cosa intende esattamente Leopardi per filosofo e per sistema è possibile incrinare

la tradizionale tesi, raffigurante un Leopardi non-filosofo, soprattutto in quanto pensatore non-sistematico» (p. 42).

L'impressione di queste pur dense pagine, qui scorciate per brevità, è che tutta l'argomentazione si fondi su un equivoco: creare un bersaglio più o meno di comodo per sbarazzarsene. Perché non sta scritto in quasi nessuno dei grandi pensatori della tradizione occidentale che la sistematicità sia carattere inalienabile del pensiero filosofico, mentre risulta con molta forza e coerenza che il carattere distintivo del pensiero filosofico è la riflessione epistemica sul fondamento. E che questa manchi in Leopardi, come in Pascal, in Kierkegaard, in Montaigne e in molti altri, non è una prova di debolezza del loro pensiero, ma di un modo d'intendere gli interrogativi sull'uomo come prevalenti su quelli della realtà, qualora la si interroghi in una prospettiva non antropocentrica. Le pagine seguenti, dedicate in gran parte a definire l'importanza dell'indicibile nel pensiero di Leopardi (il dolore come essenza della natura), accostano il poeta recanatese alla grande riflessione europea che segue la crisi illuministica, rasentando spesso l'irrazionalismo e il relativismo, che la Santi rifiuta di attribuirgli. Così come le appare più consono attribuire al pensiero di Leopardi il tratto di una filosofia dell'indicibile invece che l'appartenenza al pessimismo (con cui al contrario Leopardi ha molteplici punti di contatto in Europa, a partire dal suo vivere e pensare fuori dall'accademia). Acute pagine sono dedicate alla critica della ragione e al materialismo leopardiano, interpretato come lo sfondo costante e originale della sua ricerca, coerentemente capace di tenerlo lontano da certi esiti del nichilismo, a cui pure, secondo l'autrice, appartiene: «Fino a quando l'occhio nichilista smitizza i falsi miti e i presunti assoluti dogmatici è possibile tracciare un ponte critico con le riflessioni leopardiane; in quanto lo stesso concetto di *nulla* è presente anche nella sua opera, come ora vedremo. Quando invece il nichilismo diviene corpo nuovo per l'irrazionalismo, il materialismo leopardiano non permette di proseguire oltre lungo questo crinale soggettivista» (p. 79).

Segue l'analisi del concetto di *nulla* in Leopardi, sia da un punto di vista cosmologico-ontologico, sia sotto il profilo gnoseologico, arrivando alla conclusione che «In realtà il suo materialismo non cede terreno al *nichilismo metafisico* e questo piano di analisi, quindi, si caratterizza più come un *nichilismo esistenziale*» (p. 82). L'analisi della Santi, pur sottile, sembra su questo punto collocarsi in una posizione di stallo: perché se il nichilismo leopardiano fosse davvero incentrato sulla nullità dell'uomo, o meglio sul sentimento di questa nullità, allora si sposterebbe inevitabilmente dal piano ontologico a quello assiologico, ma come questo sia possibile all'interno di una visione prettamente materialista, stante i presupposti, rimane difficile da comprendere, e come poi si possa conciliare la negazione dell'antropocentrismo con il conseguente riassorbimento del soggetto all'interno della necessità naturale, sempre nella prospettiva materialistica, esprimendola con «l'indicibile», diventa ancora più arduo. Lucrezio, citato dall'autrice, si attiene a un materialismo intransigente e razionalistico, in cui non c'è spazio per un sentimento esacerbato come quello leopardiano. Forse qualcosa in questo materialismo non tiene, o forse non tiene il porlo a fondamento esclusivo del pensiero leopardiano. Perché voler fare di Leopardi un filosofo, significa poi assumersi l'onere di spiegarne le contraddizioni, che non sempre appaiono come espressione di problematicità o di pensiero critico radicale e in fieri. Si può certo dire: «Conoscere la realtà significa per Leopardi attenersi ai fatti, all'esperibile, all'osservabile. Non è quindi possibile affidarsi a ciò che per definizione si pone come altro rispetto al piano dell'esperienza» (p. 85), ma allora come giustificare il peso che nella concezione leopardiana dell'uomo assumono le illusioni? E se la ragione, responsabile prima del suo materialismo, ci consegna al dolore indicibile, perché mai criticarla, rifugiandosi nell'orizzonte del sogno, di una percezione immatura della realtà, che appare però decisiva nella sua poetica non meno che nello svolgimento del suo pensiero?

La seconda parte del saggio segue lo svolgimento storico del formarsi del materialismo di Leopardi dalla sua iniziale adesione al cattolicesimo più tradizionale («Leopardi avverte, fin da giovanissimo, che la problematica riguardante la natura della realtà, il considerarla primariamente spirituale o materiale, costituisce una delle trame più importanti da ricostruire», p. 107), attraverso prove come il *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, fino alle più mature formulazioni dello *Zibaldone*.

Ed è proprio la considerazione dello *Zibaldone*, inteso come «ipertesto» e «insieme di libri possibili» (p. 125), che permette alla Santi, giunta al termine della sua complessa e stimolante disanima, di capovolgere in qualche modo o integrare l'assunto iniziale: non più il tentativo di giustificare Leopardi all'interno di una tradizione, quella filosofica, ma la convinzione che proprio Leopardi riesca a integrare il concetto di questa tradizione, rendendo plausibili altri strumenti di conoscenza e di espressione.

Chiude il volume un'interessante rassegna della presenza di Leopardi negli Stati Uniti e nel mondo anglofono.

Elena Pisuttu

Giuseppe Sergio

Liala, dal romanzo al fotoromanzo. Le scelte linguistiche, lo stile, i temi

Milano-Udine

Mimesis

2012

ISBN: 978-88-5751-107-8

«Se la critica ha da tempo accettato quale oggetto di studio i prodotti paraletterari, non sono finora molti i linguisti che vi si sono accostati e nella fattispecie non esiste uno studio sul linguaggio del fotoromanzo. Il presente saggio si propone perciò come un primo avvicinamento a questa materia. [...] prendendo in considerazione il periodo d'oro del fotoromanzo e il cimento di Liala» (p. 9). Dunque, sembra l'assunto implicito dell'autore, nonostante il gusto per così dire polveroso e *rétro*, vale la pena di parlare di questo fenomeno, non solo come evento di costume più complesso di quanto non appaia, ma valutando anche gli aspetti più reconditi: le scelte linguistiche, lo stile, i temi.

È più il sottotitolo dell'opera, anziché il suo titolo, a spiegare il focus dell'indagine di Giuseppe Sergio: il romanzo rosa, e in particolare il caso di Amalia Liana Cambiasi Negretti Odescalchi (1897-1995), meglio nota con lo pseudonimo di Liala.

Come abbiamo visto dal passo succitato, in questo volume, inserito nella collana «Morfologie» edita da Mimesis, l'autore prende in esame la narrativa di Liala e dei fotoromanzi sotto il punto di vista linguistico-stilistico, mettendo a fuoco quelli che si possono considerare gli elementi meno vistosi e ancora poco indagati dalla critica, se non con una certa carica pregiudiziale. Come ebbero a scrivere Antonia Arslan e Maria Pia Pozzato nel contributo sul *Rosa* della *Letteratura* einaudiana, «Ogni discorso critico sulla letteratura rosa è contraddistinto da un certo margine di imbarazzo più o meno evidente. [...] c'è anche una certa tendenza a parlare del rosa come si parla della pubblicità o del linguaggio e delle azioni dei bambini: chi scrive diventa ironico e tende a mettere in luce solo i lati paradossali e ridicoli dell'oggetto», tentazione a cui non si sottrae completamente l'argomentazione di Giuseppe Sergio.

Nella prima parte del libro l'autore dà ampio spazio alla figura di Liala: ne delinea il profilo biografico, e quello della scelta dei temi. Aspetti forse inscindibili, dato che è proprio un avvenimento legato alla vita personale dell'autrice a far scattare il *casus belli* che conferirà una sorta di stampo autobiografico alle sue opere. Liala non conosce l'amore col suo primo marito, un ufficiale che ha quasi il doppio dei suoi anni, ma solo dopo l'incontro con un giovane ufficiale della Regia Aeronautica, tale marchese Vittorio Centurione Scotto, colui che diventerà la personificazione dell'amore: Amore, per l'appunto. Una storia conclusasi però con un tragico finale (lui muore in volo), che lascerà un segno indelebile nella vita della scrittrice. Ciò innescherà una sorta di stereotipia lialesca: soprattutto nelle sue prime produzioni, ogni trama e ogni personaggio avranno un po' di Amore e un po' di Liala.

Per ciò che concerne il genere rosa come fenomeno di costume, l'autore trova il motivo del successo dell'autrice in quella candida trasgressione che dà sapore alle sue storie; un desiderio di evasione comune, e probabilmente anche represso, che faceva sì che questi romanzi venissero letti avidamente dalle donne appartenenti alle più varie estrazioni sociali. È innegabile che la «bulimia scrittoria di Liala» (p. 19) abbia occupato in maniera massiccia le librerie delle generazioni passate, «attraversando e forgiando (con non pochi danni, secondo alcuni) intere generazioni» (p. 23).

Tutto si ripete, le storie sembrano seguire la medesima linea: uomini beneducati che riempiono i pensieri e i cuori di eteree protagoniste, e malvagie peccatrici in eterno contrasto con le Madonne lialesche, come sottolinea Sergio: le «soluzioni finali possono essere due: Maddalena o Madonna»

(p. 29). Questa dicotomia è curiosamente rappresentata anche a un livello ancora più estrinseco, poiché in *Liala* la «Simbologia cromatica [è] scrupolosamente rispettata» (p. 79).

Il passo dal genere rosa ai fotoromanzi è breve. Sergio ne accenna le tappe primarie attraverso un excursus storico. Vengono attribuiti alla scrittrice cinque fotoromanzi, ma ne vengono presi in considerazione quattro, messi a confronto per tacitare una volta per tutte la diatriba sulla reale o presunta maternità lialesca e per affermare l'unicità dell'autrice: «*Liala* possiede delle specificità linguistiche che la rendono unica e riconoscibile *inter pares*» (cfr., p. 51); come afferma Spinazzola: «di Liale ce n'è una sola» (p. 51). I primi due fotoromanzi rispondono perfettamente ai canoni imposti dal codice della scrittrice: i personaggi cristallizzati nel loro stereotipo, dalle caratteristiche fisiche a quelle psicologiche, fino all'uso del linguaggio, differenziato secondo la classe sociale di appartenenza: «si sarebbe infatti tentati di parlare di tipi, più che di personaggi, poiché caratterizzati da uno sviluppo psicologico pressoché nullo: rimangono fedeli a sé stessi dall'inizio alla fine» (p. 63). Anche qui vengono rispettate le regole cromatiche: «Anche a livello visivo, viene scrupolosamente rispettato lo stereotipo rosa che contrappone la donna bionda e angelicata [...], alla bruna più ormonosa e sanguigna, la femmina che ha peccato» (p. 52). Per quanto riguarda invece i fotoromanzi dalla maternità dubbia, l'autore afferma in proposito: «Queste storie cadono in sospetto per certe scelte tematiche poco consone a *Liala*» (p. 69), l'ambientazione inusuale (fabbriche e industrie), le scelte linguistiche, sia dal punto di vista sintattico che da quello grafico, e soprattutto il mancato rispetto del codice cromatico sopracitato. Il volume si conclude con un capitolo dedicato alla caratterizzazione linguistica nel fotoromanzo. L'analisi, acuta e schematica al tempo stesso, mira a confutare l'uso iperbolico di risorse espressive rispetto al contenuto informativo: «Del rosa sapremo molto poco finché rimarrà un semplice colore», avevano del resto puntualizzato le già citate Arslan e Pozzato.

Massimiliano Tortora

Beatrice Sica

L'Italia magica di Gianfranco Contini. Storia e interpretazione

Roma

Bulzoni

2013

ISBN: 978-88-7870-876-1

La letteratura fantastica, come produzione e come categoria critica, è stata oggetto di un vivo interesse a partire dagli anni Ottanta, e forse ancor di più nei due decenni successivi; e anche oggi, benché ridotto, tale interesse non può decisamente dirsi scomparso. Il fattore scatenante di saggi e di monografie sull'argomento è l'impossibilità di ridurre questa produzione ad un'unica e univoca categoria critica e cronologica: troppi sono infatti gli elementi che sfuggono ad una definizione sintetica e che fanno saltare il sistema interpretativo. Uno di questi elementi sabotatori è senz'altro *l'Italie magique*, l'antologia curata da Gianfranco Contini e pubblicata nel 1946 a Parigi dall'editore svizzero Aux Portes de France; antologia da sempre restia ad essere assimilata al grande mondo del fantastico e ora opportunamente indagata e storicizzata dal preciso ed esaustivo volume di Beatrice Sica, *L'Italia magica di Gianfranco Contini. Storia e interpretazione*.

Giustamente la Sica prende le mosse dalla vicenda editoriale. E così, da un lato sottolinea come tra la *princeps* del '46 e la seconda edizione del 1988 si registri una sostanziale identità (sebbene i «contes surréels modernes» diventino nel titolo dell'88 «racconti surreali novecenteschi»), e dall'altro espunge dallo stemma la ristampa del '91, poiché non sorvegliata dall'autore («l'incuria filologica della terza edizione ne fa uno strumento poco adatto, quando non addirittura fuorviante, per la comprensione dell'operazione critica di Contini», p. 37).

L'antologia di Contini accoglieva, nel '46 come nell'88, testi «magici» di Palazzeschi, Baldini, Lisi, Zavattini, Morovich, Moravia, Landolfi, e Bontempelli. Benché il curatore nella sua prefazione non usi mai il termine 'fantastique', in Italia *l'Italie magique* è stata per lo più recepita come una proposta di letteratura fantastica, funzionale oltretutto ad ingaggiare una polemica contro l'imperante neorealismo postbellico. E a ribadire il concetto, la maggior parte delle recensioni dell'88 individuavano nel Contini dell'*Italie magique* un precursore di quel dibattito su surrealismo/letteratura fantastica, che sarebbe deflagrato solo trent'anni più tardi. Per certi aspetti, secondo la Sica, fu Pautasso ad aprire la strada di questa interpretazione, quando nell'86, in occasione di un insperato ritrovamento di una copia del '46, sottolineava l'atteggiamento «controcorrente» del curatore, capace di presentare al lettore «un filone pressoché sconosciuto e addirittura, stando alle apparenze, marginale» (p. 58): di aver messo in moto insomma il «recupero» del fantastico.

Merito di Beatrice Sica è quello di rimarcare come in realtà Contini avesse in mente esclusivamente il progetto di rilanciare l'idea del magico, presente sì in altre discipline – dall'antropologia alle arti visive – ma non ancora in letteratura. Così attraverso una serrata lettura della prefazione l'autrice dimostra che Contini seguì un tortuoso ma consapevole percorso volto a ritagliare uno spazio che prima non c'era: in particolare, sulla scorta di Focillon, *l'Italie magique* propone un magico che è sinonimo di creazione e di allargamento dei confini umani; al tempo stesso tale concezione viene sottratta al dominio delle atmosfere nordiche e orientali, e reintrodotta (ancora una volta agisce la lezione di Focillon) anche in ambito italiano. Insomma il magico coinciderebbe con una tensione metafisica che si concede ebbrezze, dilatazioni sensoriali, e soprattutto maggiori capacità percettive. Un tale dispositivo aveva due bersagli polemici. Il primo era il surrealismo di Breton. Tanto l'uno – quello francese – era all'insegna dell'automatismo, dell'inconscio, dell'a-razionale, quanto l'altro – il magico continiiano e italiano – si affidava alla «lucidità» e alla razionalità, perseguendo un controllo quanto più esteso sulla realtà. Hanno questo valore, del resto, i rimandi alla cultura

rinascimentale e in modo particolare ai pittori dell'*Officina ferrarese* di Longhi, e più specificamente all'Aspertini (apprezzato peraltro anche da Bontempelli): l'«ideale grottesco» (p. 101) perseguito dagli artisti del Cinquecento infatti può costituire un modello per la più tarda letteratura magica; così come modello può essere stato anche Piero di Cosimo, forse giunto a Contini attraverso Pudelko.

L'altro obiettivo polemico dell'*Italie magique* – e le pagine su questo punto sono forse quelle più riuscite del libro della Sica – è l'immagine fascista dell'Italia e della sua cultura «magica»: il libro di Gianfranco Contini infatti doveva essere alternativo a *Le rire dans le soleil. Les humoristes italiens*, antologia curata da Maurice Dekobra e Vittorio Guerriero, «humoriste fasciste». Contini al contrario vuole rimarcare la vis polemica, di scavo e di denuncia sociale (e implicitamente politica) del «magico» italiano: si pensi ad esempio alla scelta, all'interno dell'antologia, di accogliere le novelle di Palazzeschi, anziché il *Codice di Perelà*, «che raccontavano di uomini assai comuni, di piccoli borghesi, di individui posti ai margini della società eppure sempre attaccati alla vita» (p. 114). E anche le recensioni francesi del '46 dimostrano di cogliere il *côté* politico dell'iniziativa continiana, e il suo tentativo di «“defascistizzazione” della magia» (p. 139). E proprio questa riflessione costituisce uno dei nuclei del libro di Beatrice Sica, che nell'ultima pagina ribadisce: «la grandezza del gesto critico che Contini compie con *Italie magique* nel 1946 non sta [...] nell'aver anticipato [...] il dibattito sul fantastico [...] bensì nell'aver voluto recuperare la categoria del magico – rappresentativa di un'idea di letteratura e di arte, più generalmente di cultura, infine di civiltà – che era stata centrale in Italia, e nell'aver cercato di spogiarla di ogni passata connotazione fascista per inserirla nel nuovo dibattito postbellico sulle forme dell'impegno della letteratura rispetto alla realtà».

Dario Stazzone

Donato Sperduto

Maestri futili? Gabriele D'Annunzio, Carlo Levi, Cesare Pavese, Emanuele Severino

Roma

Aracne Editrice

2009

ISBN: 978-88-548-2697-7

Il titolo del saggio di Donato Sperduto, *Maestri futili? Gabriele D'Annunzio, Carlo Levi, Cesare Pavese e Emanuele Severino*, di primo acchito potrebbe spiazzare il lettore, ma la determinazione «futile», priva di connotazione negativa, allude ad uno dei temi centrali nella riflessione del filosofo Severino, che di Sperduto è stato maestro. L'autore legge, alla luce di questo paradigma intellettuale, l'opera di Levi che, lungi dall'essere *auctor unius libris*, ovvero l'autore del solo *Cristo si è fermato a Eboli*, annovera nella sua produzione anche un saggio complesso e raffinato come *Paura della libertà*, da cui bisogna partire per comprendere appieno il suo pensiero. Sperduto, occupandosi poi di alcuni scritti in prosa e poesia di D'Annunzio e ponendoli a confronto con i testi leviani, rileva con indubbia originalità critica la sorprendente vicinanza ed al tempo stesso la lontananza tra i due scrittori. In ultimo egli si sofferma su Pavese, scrittore consapevole della «futilità» dell'esistenza e della stessa attività letteraria ma incapace di accettarla. Il saggio, ricco di rigorosi riscontri testuali e intuizioni critiche, vuole essere anche un invito a lasciarsi guidare alla «futilità» di quattro grandi scrittori e intellettuali italiani.

Il saggio è introdotto da un significativo esergo, vera e propria soglia al testo tratta dal Giorgio Manganelli de *La letteratura come menzogna*: «Lo scrittore sceglie in primo luogo di essere inutile». Il primo di cinque capitoli, intitolato *Il pensiero futile: Emanuele Severino e Carlo Levi*, è certamente il più esteso, contenendo un'esposizione organica delle idee severiniane, che vengono poste a confronto con quelle di Levi. Il filosofo ritiene che il pensiero occidentale, non tenendosi fermo alla salda contrapposizione tra l'essere e il niente, abbia smarrito il senso dell'essere fino ad ammettere l'assurdo, ovvero che il non niente (l'ente) è niente. Questo è avvenuto perché l'opposizione non è stata fatta valere assolutamente ma è stata limitata temporalmente. Voltando le spalle all'eternità dell'essere affermata da Parmenide la società occidentale ha sostenuto il divenire degli enti implicante contraddittoriamente o la loro nientificazione o la loro identificazione con l'altro. Tale processo ha evidenti risvolti etici dal momento che, collocando l'ente nel tempo, «la nascita del progetto di dominio e di sfruttamento dell'ente non solo è possibile, ma è inevitabile». La volontà di potenza è allora spiegata con la volontà di manipolazione: il pensiero severiniano, oltre a confrontarsi con le proposizioni nietzschiane guarda, con una curvatura assai originale, al problema degli utilizzabili e della tecnica, già centrale nella riflessione dell'ultimo Heidegger. Va ricordato in questo senso lo sforzo heideggeriano implicito nell'*Origine dell'opera d'arte*, saggio in cui la postulazione dell'«aprirsi» e del «chiudersi» dell'ente tentava di preservarlo dalla sua conoscibilità e dunque dalla sua manipolazione, uno sforzo chiaramente non ignoto al filosofo bresciano. Per Severino i pensatori greci avevano inteso il divenire come l'uscire dal niente e il tornarvi, ma la fede nella liquidità delle cose implicava l'imprevedibilità del divenire che generava ineluttabilmente terrore. Lo studio dell'*epistème*, ovvero di ciò che sta o dell'immutabile, era il rimedio al dolore causato dall'imprevedibile mutare delle cose. Lontana dal pensiero classico, la modernità si è caratterizzata invece per la «distruzione degli immutabili»: la civiltà della tecnica ha voluto distruggere il «muro di pietra» per rendere possibile il divenire e l'utilizzabilità degli enti. Si tratta di un «rimedio peggiore del male», molto lontano dall'elogio nietzschiano della superficialità espresso, ad esempio, nelle pagine giovanili de *La gaia scienza*. La modernità sarebbe caratterizzata da un processo di «liquefazione», come conferma Zygmunt Bauman col suo fortunato saggio *Modernità liquida*. La metafisica del non essere di Severino ha un chiaro risvolto etico, dal

momento che «è impossibile agire conformemente al destino della verità, perché l'agire stesso, in quanto tale, è difformità dal destino, ossia è illusione che, all'interno della terra isolata, ha fede nel proprio essere un io che ha la capacità di far diventar altro le cose della terra». In sostanza per Severino il precetto etico non è il dover agire, ma il lasciar scorrere o fluire le cose.

Partendo dal pensiero severiniano Sperduto si confronta con Levi guardando a *Paura della libertà*, saggio pubblicato per i tipi Einaudi nel 1946, subito dopo *Cristo si è fermato a Eboli*, ma elaborato dal torinese durante la guerra, nel corso del 1939-40. Altro testo di enorme importanza nell'ambito della produzione leviana, anch'esso poco noto, è *Quaderno a cancelli*, una sorta di Zibaldone o di diario scritto durante la momentanea cecità causata da un intervento alla retina del 1973. In *Paura della libertà*, opera concepita come un «poema filosofico», Levi afferma che l'individuo ha origine dalla «massa», definita anche «caos», «nulla» o «forma delle forme». Secondo questa teoria l'uomo proviene dalla massa per differenziarsi ed è significativo che *Quaderno a cancelli* chiami l'indistinto originario anche «la pura Probabilità o Futilità». Con acume Sperduto sottolinea come tutta la riflessione leviana evochi l'idealismo hegeliano e l'attualismo gentiliano non senza incursioni nella teoria archetipica junghiana, cui va ascritta la nozione di «indistinto originario». In effetti per Levi è fondamentale l'equilibrio che eviti all'individuo i rischi specularmente opposti dell'alienazione o della confusività: la differenziazione nasce dall'attività poetica che deve mantenere un rapporto con l'indistinto senza tuttavia perdersi in esso, mentre il processo di individuazione non deve allontanarsi tanto dalla massa da determinare l'alienazione del soggetto. Altra coppia oppositiva su cui si sofferma *Paura della libertà* è *sacro e religioso*: mentre il primo termine connota l'informe e l'indistinto, il secondo ha valenza negativa in quanto determinazione astratta e mutazione del sacro in sacrificio. Secondo Levi, per autocrearsi, l'uomo deve partire dal caos e generare il *cosmos*, deve essere Artista e Demiurgo. Ricorrendo alle osservazioni e suggestioni lucane, il torinese ha contrapposto la vocazione attiva e costruttiva del «contadino» alla passività borghese dei «luigini», inventando un'altra coppia oppositiva che si alimenta della personale mitologia confinaria. Nodo fondamentale della riflessione del torinese è l'affermazione che l'arte si alimenta della libertà creatrice: se l'arte si rifacesse ad una legge diversa dalla propria, se venisse inquadrata in schemi fissi, diventerebbe astratta e «religiosa», produrrebbe cioè solo dei simboli vuoti, cesserebbe di essere vera e propria creazione. Sperduto nota come il rifiuto leviano della religione, evocativo della nietzschiana distruzione degli dei o della severiniana distruzione degli immutabili, è necessario perché essi rendono impossibile il divenire: in questo senso viene interpretato un sogno che Levi ha rappresentato in pittura, il *Naufragio del Piloro*: simbolicamente la tela allude alla morte del padre, alla morte degli dei e dunque alla nietzschiana «morte di Dio». Il secondo capitolo del saggio, *Tra azione e inazione: il Cristo si è fermato a Eboli di Carlo Levi e La fiaccola sotto il moggio di D'Annunzio*, ricorda la citazione dell'opera dell'Immaginifico nel più noto romanzo di Levi. Il torinese non misconosce l'opera dannunziana, anzi la cita strategicamente nel *Cristo* per prenderne le distanze. Sperduto ricorda il tentativo dannunziano di riscrivere l'*Orestide*, analizza i contenuti della *Fiaccola sotto il moggio* e sottolinea come la critica leviana alla «vuotezza estetizzante» del Vate privilegi la componente antropologica della tragedia senza volerne prendere in esame la componente extratestuale, ovvero il tentativo di trasformazione in senso moderno del teatro eschileo. All'eroe tragico destinato allo scacco, che vuole agire ma non può farlo, Levi contrappone il contadino che, uscito dall'atavica rassegnazione, passa al gesto che lo farà diventare protagonista del proprio destino.

Nel terzo capitolo del saggio, *Dal trionfo della morte alla pasqua auspicata: Cristo si è fermato a Eboli*, Sperduto analizza il *Cristo* individuandone la fitta costellazione semantica relativa alla morte. Il percorso di Levi, costituitosi personaggio nel suo romanzo, è interpretato come un ingresso nella fisicità della morte. La stessa pantomima o «dramma satirico» improvvisato dai contadini che protestavano perché al torinese è stata impedita la pratica dell'arte medica è interpretata come un Trionfo della morte. Ad *explicit* del capitolo, in un interessante paragrafo intitolato *La Pasqua "obliata"*, Sperduto evidenzia come nel *Cristo* non si trova alcun cenno alla Pasqua di resurrezione che pure lo scrittore ha trascorso in Lucania nel 1936. Per gli abitanti di quelle terre, posti fuori

dalla Storia e non toccati dal messaggio cristiano, l'unica resurrezione possibile è quella che deve venire da un coraggioso gesto liberatorio, è la rivoluzione contadina.

Il quarto capitolo, *La rosa bianca e la rosa nera: il Notturmo di D'Annunzio e il Quaderno a Cancelli di C. Levi*, pone a confronto il *Notturmo* del Vate con un altro testo notturno della nostra letteratura, il poco noto *Quaderno a cancelli* di Levi. Prendendo spunto dalla rosa bianca della Terza offerta del *Notturmo* dannunziano, simbolo di resurrezione, Sperduto si sofferma sulla rosa nera che occorre invece nel tardo *Quaderno* leviano: per il torinese, nel 1973, non è più data alcuna possibilità di resurrezione, non il sogno del sacrificio e della trasumanazione cui allude invece l'«orbo veggente».

L'ultimo capitolo, «*Una vita futile*»: sul *Mestiere di vivere* e *La casa in collina* di Cesare Pavese, è incentrato sull'occorrenza della determinazione o del sostantivo «futile» sia nell'opera letteraria di Pavese che nel *Mestiere di vivere*. La tesi di Sperduto è che se lo scrittore non avesse rigettato le sue consapevolezze relative alla futilità dell'esistenza avrebbe trovato in esse l'indispensabile e unica ancora di salvezza possibile.

Ilaria Puggioni

Dario Stazzone

Alzò le vele un giorno e abbandonò altre macerie. Vincenzo Consolo e l'odeporica europea

Enna

Papiro Editrice

2012

ISBN: 9-788885-214408

Il decennale percorso scientifico di Dario Stazzone (1973) intende approfondire lo stretto connubio intercorrente tra letteratura – con particolare attenzione alla sfumatura odeporica e siciliana –, arte e memoria. In questa direzione, lo studioso, proveniente dal circuito universitario catanese, si è soffermato su scrittori quali Michelangelo ed Emilio Greco poeti, Dominique Fernandez, Salvo Basso, Vito Mar Nicolosi, Carlo Levi, Giorgio Bassani, Alfonso Gatto, Pier Paolo Pasolini, Federico De Roberto Leonardo Sciascia, Vincenzo Consolo. Nel 2007 e nel 2009, per i tipi della Casa Editrice Papiro, Stazzone ha curato i volumi di Federico De Roberto dedicati alla città di Catania: *Catania* (in collaborazione con Rosalba Galvagno) e *Il Patrimonio artistico di Catania*. Nel 2012 lo studioso ha pubblicato i suoi due lavori monografici su Carlo Levi: *Geometrie delle memoria nella poesia di Carlo Levi* e *Il romanzo unitario dell'infinita molteplicità. Carlo Levi e il ritratto*, esito della tesi dottorale. Inoltre, nello stesso anno e per la medesima casa editrice, Stazzone pubblica un volume dedicato a Vincenzo Consolo, su cui ci si soffermerà più attentamente in questa sede: *Alzò le vele un giorno e abbandonò altre macerie. Vincenzo Consolo e l'odeporica europea*.

In questo lavoro Stazzone mette in luce la costanza della tematica odeporica all'interno dell'opera dello scrittore siciliano, sottolineando il suo essere legata a filo doppio alla concezione del viaggio come scoperta del passato e della memoria di un luogo. Il tema del viaggio diviene in Consolo motivo di riflessione più ampia: lo scrittore si trasforma in un novello Ulisse legato alla sua Itaca, la Sicilia, scissa tra le rovine antiche e il disfacimento moderno. Stazzone riprende i riferimenti intertestuali e le suggestioni che Consolo stesso enfatizza sin dalle preziose epigrafi e dagli epitesti delle singole opere (carta d'identità a cui Stazzone dedica uno spazio all'interno del suo lavoro). Da qui Stazzone ricostruisce il *Grand Tour* personale consoliano, incentrato sulla Sicilia: Consolo concepisce l'isola come luogo letterario e artistico da scoprire, metafora di una ferita continuamente aperta nei confronti della Storia. Su questa direttrice, l'attenzione di Stazzone si sofferma allora in particolare su tre opere dell'autore siciliano che più di altre intersecano universo letterario e artistico: i due romanzi, *Retablo* e *L'Olivo e l'olivastro*, e la raccolta di saggi *Al di qua dal faro*.

All'analisi delle opere Stazzone fa precedere una breve *Premessa* e un' *Introduzione* esplicative, in cui accenna al rapporto che Consolo intrattiene con la tradizione odeporica europea e in particolare con quella del *Grande Tour de l'Italie* in auge tra XVIII e XIX secolo. L'autore sottolinea come l'esclusivo e personale *voyage* siculo consoliano, che si spinge oltre i confini di Scilla e Cariddi svelando luoghi nuovi e sconosciuti e offrendo allo stesso tempo una lettura inedita dei siti già noti, sia finalizzato alla conservazione della memoria dell'isola, alla riesumazione di un certo patrimonio archeologico e lessicale, alla nominazione dei luoghi, alla citazione come gusto civile e non solo meramente intellettuale. Lo scavo erudito intende rimembrare l'isola da un punto di vista interno, nel tentativo di ribaltare lo sguardo straniato e straniante con cui i viaggiatori europei hanno in passato descritto la Sicilia, terra del mito apollineo, ma anche dionisiaca nel suo essere legata al brigantaggio e, in tempi più recenti, alla mafia.

Per questo, il tessuto intertestuale di riferimento e i palinsesti consoliani che riecheggiano sin dalle preziose epigrafi che intarsiano l'opera del siciliano riecheggiano i diari del viaggio in Sicilia di Goethe e Maupassant completandoli con l'aggiunta di luoghi meno noti, meno conosciuti. Allo stesso modo, Consolo condivide con i corregionali Sciascia e Bufalino la descrizione della Villa dei mostri di Bagheria e della Venere Anadiomene di Siracusa, ponendosi quindi in perfetta linea di continuità

con la tradizione odeporica internamente siciliana. La scoperta della memoria archeologica dell'isola, fa notare Stazzone, si traduce in memoria letteraria ma anche in recupero linguistico di un italiano ormai obliato dalla patina «orrenda» contemporanea. Consolo intraprende una «lotta contro l'afasia», contro la difficoltà di parola, contro il silenzio come caduta del *Logos*. La plurivocità letteraria dello scrittore sfocia nella scrittura come riscrittura figurativa, «svolgimento temporale del significante linguistico e svolgimento spaziale del significante iconico».

Dopo la necessaria introduzione, Stazzone si sofferma sul primo dei due romanzi presi in esame, quello che maggiormente si confronta con l'odeporica sia europea sia siciliana: *Retablo* (Mondadori, 1992), romanzo costruito come un trittico speculare (*Peregrinazione – Oratorio – Veritas*) con tre narratori diversi, in cui Consolo incrocia la tradizione del *journal de voyage* e del *Voyage pittoresque* al *Reise* di Goethe, al *Viaggio in Sicilia* di Jean Houel, a Vittorini e Levi, a *Sicilia mia* di Cesare Brandi, a Maupassant, e agli *Elisir del diavolo* di Hoffmann. Il romanzo racconta del viaggio del cavaliere milanese Fabrizio Clerici — alter ego di Consolo stesso — giunto in Sicilia per compiere il suo personale *Grand Tour* alla scoperta delle antichità sicule e dimenticare così le sue pene d'amore all'ombra della Madonnina con Teresa Blasco, futura sposa di Cesare Beccaria e futura nonna di Alessandro Manzoni. Quest'amara vicenda sentimentale porterà Clerici a non voler più rientrare nella sua Milano e a cambiare la prospettiva rispetto al *Grand Tour* siciliano, considerato come una salvezza e porto sicuro per altri lidi lontani. Così, la visita alle rovine archeologiche dell'isola di Trinacria diviene metafora della disillusione moderna, del contrasto tra un passato di cultura e un presente avvilente. La conoscenza e la riscoperta dei luoghi è una sorta di meccanismo di difesa, è, come lo definisce Stazzone, «un delirio barocco in uno specchio individualista» (p. 44). Il *Grand tour* non è più un vezzo intellettuale, ma la presa di coscienza di una peregrinazione esistenziale, di un'erranza e di un'inquietudine che è connaturata all'uomo. Clerici è allora la spia di illusioni novecentesche che si scontrano con la disillusione dovuta alla crisi contemporanea, e per sineddoche, alla Sicilia.

Il secondo capitolo è dedicato a *L'Olivo e Olivastro* (Mondadori, 1994), che prosegue nella strada della disillusione e del disfacimento del passato davanti alla barbarie del presente intrapresa da *Retablo*. Il ritorno alle origini è ormai un *nostos* impossibile che si riduce nel mero resoconto dell'esperienza di viaggio. Il romanzo è una galleria di viaggiatori (nei quali si identifica l'autore) segnati dal tormento e dall'inquietudine che attraversano un'altrettanto dolente Sicilia. Il tema dell'erranza è centrale e i riferimenti intertestuali riconducono ad altri erranti della Storia siciliana: Caravaggio, August von Platen, Maupassant, Verga. Davanti alla desolazione di una Sicilia sempre più incancrenita, «Valle dell'assenza e del deserto», l'autore ammutolisce, raggiunge la condizione di afasia e tenta di riscrivere una *Odissea* moderna che racconta la scissione tra il selvatico e il coltivato. Ulisse è costretto all'erranza, e il superamento di Scilla e Cariddi diviene metafora del passaggio tra la vita e la morte.

Nell'ultimo capitolo del saggio, Stazzone si sofferma su *Di qua dal faro* (Mondadori, 1999), selezione di articoli, prefazioni e conferenze raccolte da Consolo tra il 1979 e il 1999 e incentrate sul tema del viaggio e della Sicilia, che direttamente si interfaccia con l'opera narrativa dello scrittore siciliano, completando il suo percorso odeporico. La Sicilia è per lo scrittore sineddoche dell'Europa e delle civiltà che si affacciano sul Mediterraneo: è «un particolare mondo che è insieme, si sa, idea del Mondo» (p. 75). Consolo dedica inoltre una sezione del libro agli scrittori siciliani legati insieme dal tema del viaggio: Verga, Pirandello, Tomasi di Lampedusa, Sciascia ma anche Vittorini, Brancati e D'Arrigo. La Sicilia consoliana è una terra meticciosa che viene raccontata a partire dal mare che la circonda, pieno di bellezze, di civiltà, ma anche di scorribande.

In *Alzò le vele un giorno e abbandonò altre macerie. Vincenzo Consolo e l'odeporica europea*, studio «suscitato da una *recensio* delle citazioni odeporiche presenti nei romanzi di Vincenzo Consolo» (p. 9) e che poi «ha allargato il campo d'indagine al tema del viaggio *tout court*» (*ibid.*), Stazzone compie in definitiva un *voyage* nella scrittura consoliana offrendo un contributo che però appare sospeso e che forse si ferma sulla soglia, rinunciando ad immergersi a fondo in quell'affascinante mondo siculo autoriale che rimane, in questo senso, ancora in parte da scoprire.

Matteo Grassano

Roberto Ubbidente

L'Officina del poeta. Studi su Edmondo De Amicis

Berlin

Frank & Timme

2013

ISBN: 978-3-86596-536-3

L'opera di Edmondo De Amicis è stata, negli ultimi decenni, oggetto di un'attenzione critica che ha gradualmente ridefinito il profilo dell'autore, da un punto di vista sia ideologico sia letterario.

L'abbandono di un'impostazione (che era spesso pregiudiziale) incentrata su *Cuore* si è accompagnato, infatti, alla riscoperta e alla valorizzazione dell'articolata produzione di uno degli scrittori più versatili della fine dell'Ottocento.

Il volume di Roberto Ubbidente si inserisce a pieno titolo in questa rilettura dell'opera deamicisiana, dal momento che, suddividendosi in sezioni, conduce il lettore, da un lato, all'esplorazione di testi che appartengono a fasi diverse della produzione di De Amicis e, dall'altro lato, all'approfondimento di tematiche che sono comprensibili solo tenendone presente lo sviluppo diacronico. Allo stesso tempo, le pagine di Ubbidente, pur mantenendo in generale un approccio letterario, sanno inglobare al loro interno prospettive di studio diverse, aprendosi di volta in volta a contributi di taglio linguistico, narratologico, psicoanalitico, pedagogico e sociale.

Le sezioni del volume non si susseguono con un ordinamento perfettamente cronologico. Come l'autore sottolinea nella premessa, la nascita del libro va ricondotta all'«idea di pubblicare un'edizione commentata de *La mia officina* (intorno alla quale si sarebbero venuti ad aggiungere gli altri testi raccolti nel presente volume)» (p. 9). Il primo capitolo è così dedicato all'analisi genetica e tematica di questo scritto tardivo di De Amicis, realizzato su commissione e pubblicato nel 1902 su «La Lettura. Rivista mensile del Corriere della Sera». L'analisi di Ubbidente, che recupera il *topos* letterario della «Stanza della scrittura», fa emergere i motivi fondamentali del testo e permette di ricavare delle indicazioni non solo sull'atteggiamento di De Amicis nei confronti della sua stanza-santuario, ma anche sul valore che egli attribuisce all'attività di scrittore. «Difatti, per De Amicis, autodefinendosi “fabbro di periodi”, il talento non è tanto un dono spirituale o il risultato di ispirazione o di una geniale intuizione, quanto piuttosto il frutto di un lavoro costante, indefesso e ostinato mirante ad un sempre maggiore grado di miglioramento personale ed a controbilanciare una capacità intellettuale poco più che sufficiente, in una concezione alquanto ‘artigiana’ del lavoro intellettuale richiamata, del resto, dallo stesso termine ‘officina’» (p. 34).

Meritoria è senz'altro la decisione di Ubbidente di riprodurre, nel secondo capitolo, il testo integrale della *Mia officina*, la cui lettura è supportata da un esteso apparato di note che fa luce sui molteplici riferimenti a fatti, libri e persone. Attraverso la descrizione del suo studio, della biblioteca, dei quadri, delle fotografie e dei numerosi oggetti presenti – i quali evocano fantasmi e ricordi –, De Amicis rilegge, davanti agli occhi del lettore, la memoria della propria esperienza di scrittore, che, come è noto, non è rimasta confinata all'interno di una stanza, ma lo ha portato a viaggiare a lungo e lo ha messo in relazione, in Italia e altrove, con molti artisti e intellettuali. A questo punto, risulta chiara sia la scelta di Ubbidente di recuperare nel titolo del suo volume il termine «officina», sia quella di aprire la raccolta sull'analisi di questo testo, che diventa così, retrospettivamente, una sorta di introduzione d'autore di De Amicis alla propria opera.

Si potrebbe ancora aggiungere che l'importanza della *Mia officina* è evidente anche per i puntuali riferimenti storici e filologici che il testo contiene. Se si considera, per esempio, la descrizione della biblioteca, la menzione di titoli e di autori suggerisce un immediato confronto con il catalogo – purtroppo ancora provvisorio – del fondo deamicisiano custodito presso la Biblioteca civica L.

Lagorio di Imperia. È un lavoro che Ubbidiente ha intrapreso, dando conto in nota della presenza o meno dei testi citati.

Il terzo capitolo tratta del De Amicis odepórico, concentrandosi sul viaggio in Spagna dello scrittore, avvenuto nei primi mesi del 1872, in qualità di inviato speciale per «La Nazione» di Firenze. A una ricostruzione storica dei fatti, segue una disamina delle tematiche e delle tecniche stilistiche del libro *Spagna* (1873), condotta tenendo in considerazione la prassi scrittoria dei *reportages* giornalistici, intitolati *Lettere dalla Spagna*, scritti per il quotidiano fiorentino e poi rifusi l'anno successivo nel libro. Sulla scia di altri critici, Ubbidiente rileva il passaggio dal cronachismo delle *Lettere* alla rielaborazione letteraria del volume, concludendo che «in quanto diario di questa 'riscoperta', *Spagna* viene ad essere meno l'opera di uno scrittore viaggiatore quanto piuttosto quella di un memorialista» (p. 148).

Infine, è da notare che, come tutti i capitoli del volume, anche quello in questione è caratterizzato da un ricco e interessante apparato iconografico a colori. Tra le immagini presenti, spicca la riproduzione di una lettera inviata a Emilia Peruzzi il 7 dicembre 1871, che riporta un calligramma rappresentante la Spagna, realizzato con queste frasi: «Mamma, buona mamma, cara cara, ma perché non mi parli mai della Spagna? Dolce mammina bona Ma perché! Credi che mi potrò scordare di te in questo paese? Ah! no mammina! non lo pensare! È impossibile, Cara Mammina!» (p. 121). Un documento abbastanza significativo dei rapporti tra il giovane De Amicis e la signora Peruzzi, di cui lo scrittore frequentava il salotto dai suoi primi anni fiorentini.

In una prospettiva ancora in parte odepórica, si colloca anche il capitolo successivo, che è dedicato, infatti, ai soggiorni di De Amicis sul Cervino, iniziati nel 1902. Queste villeggiature costituirono l'occasione per diversi scritti, confluiti poi in gran parte nel libro *Nel regno del Cervino* (1905).

Ubbidiente esplora innanzitutto la rappresentazione deamicisana della grande montagna, evidenziando, attraverso puntuali riscontri, come essa differisca dall'immagine delle montagne e dei paesaggi alpini trasmessa da altre opere precedenti dello scrittore, quali *Cuore* e *Alle porte d'Italia*; al contempo, l'autore ci restituisce, riportando alcuni stralci di testo e commentandoli, l'atteggiamento divertito e pungente di De Amicis di fronte al «microcosmo sociale» in cui si trasforma, nei giorni della calura estiva, il Grand-Hôtel du Mont Cervin. L'osservazione dei turisti e del personale di servizio suscita in De Amicis descrizioni estremamente precise e capaci di rivelare, per esempio, i suoi interessi sia sociali sia linguistici. A questo proposito, si legga il seguente passo relativo alla lingua del personale: «Chi direbbe che son tutti italiani quando si sentono dieci persone che dalla cucina alla dispensa e dalla dispensa alla cantina chiedono l'una all'altra un'informazione o un oggetto? Il cuoco cerca l'imbutto. – Presto l'imbutto. L'entonnoir, figliuoli. Dove hai messo l'amboussour? L'inciù, chi l'ha visto? Dov'è il tourtaieu? Chi ha preso el pedrieu? È lo plero, che cercate? – E della lingua nazionale, del francese valdostano, del genovese, del piemontese, del lombardo, del vernacolo della Liguria occidentale e di quello della valle si vien formando, per la necessità comune d'intendersi presto, una specie di italiano inaudito, tinto di tutti colori, pronunziato con i suoni più strani, modulato in cantilene diverse con isforzo palese delle labbra e dei gorgozzuli ribelli» (p. 169).

Come altri importanti scrittori della seconda metà dell'Ottocento, De Amicis si interessa fin da giovane alla questione della lingua, capendone le implicazioni economiche, sociali e politiche che essa ha nell'Italia postunitaria. L'analisi di Ubbidiente mette in evidenza in maniera lucida la complessità linguistico-sociale che fa sempre da sottofondo alla narrazione deamicisiana della realtà e che è fondamentale per comprenderne l'opera.

La seconda parte del libro, dal capitolo quinto all'ottavo, presenta un chiaro filo conduttore, ossia il mondo dell'educazione e della scuola, che è del resto uno dei temi centrali dell'intera produzione di De Amicis. Le riflessioni di Ubbidiente si concentrano prevalentemente sul libro *Cuore*, sviluppandosi attraverso vari ambiti di analisi critica, a conferma della pluralità di prospettive seguite. In primo luogo, lo studioso esamina l'impianto strutturale del libro: da un lato, Ubbidiente esplora la polifonia del romanzo, indagando il modo in cui si articolano e interagiscono fra loro le varie parti narrative, ossia la diegesi diaristica, le lettere dei familiari e i racconti mensili; dall'altro

lato, l'autore analizza i «tempi del Cuore», proponendo uno studio analitico sulla struttura cronologica del libro, che lo porta a esaminare, per esempio, il rapporto tra *Erzählte Zeit* (tempo della storia) ed *Erzählzeit* (tempo del racconto) e a sottolineare che «ne risulta un testo-mosaico che, disattendendo le aspettative di una linearità cronologica suscitate dal suo impianto diaristico, si risolve in una temporalità a macchia di leopardo, in cui vengono evidenziati determinati episodi e momenti avvertiti come salienti nell'ambito di un ben preciso progetto autoriale di tipo 'civile' e pedagogico» (p. 227).

In secondo luogo, diverse pagine sono dedicate alla descrizione narrativa di una serie di figure simbolo del libro, quali le madri, le maestre, i piccoli eroi dei racconti mensili e ancora i compagni di classe di Enrico, di cui Ubbidiente scandaglia l'onomastica e la relazione «tipo umano-attributo». Infine, il settimo capitolo allarga l'angolatura di studio, proponendo un'analisi del rapporto tra De Amicis e il mondo della scuola alla luce di tutta la sua produzione. Dopo un'introduzione storica, si trattano, attraverso citazioni e confronti con altre opere dello scrittore, i differenti valori che la Scuola assume nel libro *Cuore*: si va dalla Scuola quale «'palestra' del carattere e modello di convivenza» all'idea di Scuola quale «'caserma' e fucina dell'amalgama sociale», o ancora dalla Scuola come «'famiglia' di nome 'Italia'» alla Scuola come Chiesa «laica». Sviluppando quest'ultimo argomento, l'autore ritorna a parlare dell'impianto temporale del libro per sottolinearne la «programmatica laicità», dal momento che il calendario che scandisce il diario di Enrico non presenta «alcun riferimento a festività e ricorrenze di carattere religioso ovvero alle vacanze di Natale o di Pasqua, che pure interrompono l'anno scolastico» (p. 254).

La tematica della scuola accompagna il lettore, come è stato detto, fino alla fine del volume: l'ultimo capitolo tratta, infatti, di *Amore e ginnastica*. Il libro, definito «l'anti-Cuore», permette all'autore di approfondire il tema dell'introduzione della ginnastica femminile a scuola, che, come è noto, fu al tempo l'occasione di una vivace polemica. È un elemento che ribadisce l'interesse di De Amicis per l'evoluzione della scuola postunitaria, che egli seguì in prima persona anche attraverso la lettura delle riviste di categorie, come emerge, per esempio, dal *Romanzo d'un maestro*. Proprio in questo romanzo, oltretutto, compare per la prima volta la figura della maestra Pedani (di cui Ubbidiente studia la caratterizzazione fisica e psicologica), un personaggio «improntato al principio di mascolinità, pur conservando il fascino ammaliatore esercitato sugli uomini» (p. 268); un personaggio che dovette sollecitare subito l'immaginazione di De Amicis, dal momento che egli ne fece poi uno dei protagonisti di *Amore e ginnastica*.

Conclude il libro, infine, una esaustiva e aggiornata bibliografia (facile da consultare grazie alla divisione in sezioni), la quale, oltre a essere un prezioso strumento di ricerca, conferma l'ottimo lavoro svolto da Ubbidiente.

Chiara Selleri

Simone Volpato, Riccardo Cepach

Alla peggio andrò in biblioteca. I libri ritrovati di Italo Svevo

Macerata

Biblohaus

2013

ISBN: 8895844270

«Alla peggio andrò in biblioteca». esclama Alfonso Nitti in *Una vita*, dopo aver rinunciato a inseguire una signora che lo turba e dando così un nuovo senso alla sua passeggiata. Questa battuta è stata scelta come titolo del libro di Simone Volpato e Riccardo Cepach, che illustra uno scaffale riemerso della biblioteca perduta di Italo Svevo. Si tratta di 71 esemplari ritrovati nella raccolta Fonda Savio (Antonio Fonda Savio era il genero di Svevo) conservata nella Biblioteca dell'Università di Trieste. Questi libri, insieme ai 39 volumi custoditi al Museo Sveviano, costituiscono uno scaffale non cospicuo ma interessante della biblioteca dello scrittore triestino, andata perduta durante un bombardamento, precisamente tra il 17 e il 20 Febbraio 1945, nel rogo di Villa Veneziani: «una casa-macchina di industriali e di scrittori (di nascosto, di soppiatto), di studiosi e di collezionisti dove l'ansia mitteleuropea metteva in atto i suoi vortici» (p. 52). Va notato, come punto di forza, che *l'affaire* della biblioteca ritrovata non è stato salutato con toni esultanti, ma con una straordinaria «serenità-serietà» (p. 42).

Il lavoro di Volpato, appassionato bibliofilo, e di Cepach, direttore del Museo Svevo e Joyce di Trieste, è illuminante sia per gli studiosi di vecchia data sia per chi si accosta per la prima volta all'universo dello scrittore triestino. Come illustra bene Volpato che nella prima parte del volume ricostruisce minuziosamente le vicende che hanno portato all'interessante ritrovamento, la scoperta di questo scaffale aiuta non solo a comprendere meglio la personalità dello scrittore ma anche a immergersi nel clima di un'epoca. I 39 esemplari del Museo Sveviano provengono direttamente dal rifugio di Arcade, presso Treviso, dove la famiglia Veneziani-Svevo si era trasferita a partire dal 1943 a causa dei bombardamenti che affliggevano la città di Trieste. Fino al 2011 si credeva che al Museo Sveviano fosse custodito quanto era scampato all'incendio. Volpato, invece, grazie ad una borsa di ricerca dell'Università di Trieste, tra il 2010 e il 2012 ha rinvenuto nella biblioteca appartenuta al genero di Svevo alcuni esemplari che presentano la nota di possesso «Ettore». La biblioteca Fonda Savio non va intesa come una semplice raccolta privata; in essa, infatti, confluiscono anche la maggior parte dei libri di tutta la famiglia Veneziani-Svevo. I 71 volumi appartenuti presumibilmente a Ettore Schimtz della raccolta Fonda Savio testimoniano un ulteriore aspetto: il rapporto di amicizia, di condivisione di valori e di affinità intellettuale tra Svevo e il genero. Lo scaffale ricostruito da Volpato è caratterizzato da «geniali contrapposizioni: da una parte la letteratura dialettale e dall'altra opere di Renato Serra, Benedetto Croce, Giovanni Pascoli, Flaubert, Kierkegaard, Federico Tozzi» (p. 94). Numerose le raccolte poetiche in dialetto triestino, che recano significative tracce di lettura; ma, scorrendo l'elenco dei componimenti fatti segno di interesse, i due studiosi evidenziano come Svevo ritrovi nei poeti dialettali che tanto ama gli stessi temi che lo interessano in opere di saggisti e filosofi o nei capolavori della letteratura europea che legge, per esempio la medicina come «arte intrinsecamente votata al fallimento» (p. 269). I 71 esemplari della raccolta Fonda Savio vanno, però, considerati come il frutto di una selezione attuata sulla base degli interessi del genero di Svevo. Emblematica a tal proposito è la «Raccolta Patria», che raggruppa i libri che, a vario titolo, riguardano la storia del territorio di Trieste e della sua provincia (Antonio Fonda Savio era un appassionato cultore di storia locale).

Riccardo Cepach, appassionato organizzatore di eventi al Museo Svevo e Joyce di Trieste, nella seconda parte del volume riesamina *ex novo* anche i volumi custoditi al Museo Sveviano per sottolineare differenze e analogie tra i due gruppi librari appartenuti ad Italo Svevo. Il primo

gruppo, conservato al Museo Sveviano nel mobile-libreria che reca le iniziali dell'autore triestino, è molto eterogeneo: libri dal valore indiscutibile sono affiancati ad altri del tutto trascurabili. Anche qui ci si trova dinanzi ad una scelta fatta dagli eredi dello scrittore (in particolare la moglie Livia Veneziani e la figlia Letizia), che salvano dal rogo di Villa Veneziani quegli esemplari che recano almeno una traccia manoscritta. Se nel caso del primo fondo librario si è in grado di ricostruire la storia di un libro grazie soprattutto all'epistolario dello scrittore, nel caso del fondo della raccolta Fonda Savio diviene difficile compiere una distinzione tra libri cercati e libri ricevuti, letti e non letti. I libri del Museo Sveviano recano, per la maggior parte, dediche che sono invece assenti nei volumi della raccolta Fonda Savio. Se questi ultimi, poi, si contraddistinguono per la firma di possesso «Ettore», gli esemplari custoditi al Museo Sveviano non presentano questo particolare. I libri selezionati dal genere dello scrittore triestino sono di vario genere; quelli del Museo Sveviano sono in prevalenza testi di letteratura e non recano molte tracce manoscritte (spesso ardue da interpretare), che, invece, risultano più numerose nei 71 volumi della biblioteca Fonda Savio. I libri del Museo Sveviano, in particolare, sono un indispensabile punto di appoggio per fare ordine nell'intera, superstite biblioteca dello scrittore perché, attraverso la data delle dediche o il riscontro esterno dell'epistolario, consentono di stabilire il momento esatto del possesso e della lettura. Essi possono essere suddivisi in due sezioni: i libri del giovane scrittore prima della notorietà e del successo; i libri, invece, che appartengono agli ultimi tre fecondi anni di vita (1925-1928), quando Svevo è ormai un celebre romanziere. Tra i libri del giovane Svevo troviamo una copia delle *Opere varie* di Alessandro Manzoni, che reca la data di fidanzamento con Livia Veneziani, *Il Mistero del poeta* di Antonio Fogazzaro, un volume con tutte le opere di Shakespeare con la dedica di Anna Herz, nipote del direttore del collegio di Segnitz frequentato dai giovani fratelli Schimtz. In questo primo gruppo vanno segnalati, inoltre, i libri dell'impiegato Schimtz come, ad esempio, l'edizione bilingue del manuale di corrispondenza commerciale che illumina il suo trascorso di corrispondente con l'estero nella filiale triestina della banca Union di Vienna. I libri dello scrittore famoso, invece, acquisiti negli ultimi anni di vita, testimoniano i contatti di Svevo con altri scrittori, poeti e critici letterari e il diffondersi del suo successo tardivo, dopo l'esplosione del cosiddetto caso Svevo. Tra questi si ricorda il romanzo di Benjamin Crémieux (insieme a Valéry Larbaud e Eugenio Montale, tra i principali artefici del successo di Svevo), *Le premier de la classe*, che reca la dedica personale allo scrittore «con ammirazione e amicizia». Compaiono ancora altri due scrittori francesi: Martin Maurice, che dedica al «grande investigatore del reale», come egli definisce lo scrittore triestino, il romanzo *Nuit et jour*, e il letterato alsaziano Ivan Goll, che invia a Svevo due suoi libri, *A bas L'Europe* e *Le microbe de l'or*, nel maggio 1928, poco dopo il loro incontro parigino. Questi due esemplari sono accompagnati da dedica dell'autore; particolarmente significativa è quella de *Le microbe de l'or*, in cui Goll si rivolge allo scrittore triestino con l'appellativo di «zio», che si comprende meglio alla luce di un articolo dello stesso letterato alsaziano pubblicato su «Solaria»: «Italo Svevo è stato il vecchio prozio della nostra letteratura». Dallo scrupoloso riesame operato da Cepach dei libri custoditi al Museo Sveviano e di quelli recentemente ritrovati da Volpato viene fuori la figura di uno Svevo lettore «accanito, veloce, onnivoro eppure fedele a certe sue linee di interesse» (p. 280), desideroso, in particolare, di tenersi aggiornato rispetto alle novità dell'Europa letteraria.

Angela Di Fazio

Luigi Weber

Due diversi deliri. Manzoni storico dei fatti della peste e della rivoluzione

Ravenna

Giorgio Pozzi Editore

2013

ISBN: 978-88-96117-38-5

Una sola volta, nel sintonico saggio che Weber dedica al Manzoni storico, la parola «passione» ricorre in un'accezione positiva. Ché, altrimenti, essa indica il viluppo di irragionevolezza, superstizioni, manie di potere e altri privati interessi, che muovono, più o meno surrettiziamente, eventi storici di portata epocale, come una rivoluzione, la Rivoluzione, o puramente il fatto di cronaca, la singola nefandezza, che assurge però a simbolo di una cultura, quella inquisitoriale dell'Italia barocca (e non solo, come attesta il *continuum* sciasciano nell'ultimo capitolo del presente studio). Il microevento e la macrostoria: «due diversi deliri», che il milanese si propone di indagare, appunto, con «passione ermeneutica» (p. 158). Va da sé che il manzonista non lesini lo stesso *habitus*. Emerge, allora, il disegno di un progetto unitario, quello dell'indagine storiografica, che muove dall'*Appendice storica* del *Fermo e Lucia* e arriva all'incompiuto *Saggio sulla Rivoluzione Francese del 1789*, passando per i fondamentali snodi teorici, *Del romanzo storico e Dell'invenzione*, di cui Weber dimostra, in un capitolo che affianca conferme filologiche, ricostruzione delle fonti e lucida disamina della poetica autoriale, la consustanzialità rispetto alla prassi narrativa, che prelude alla Quarantana e alla stessa *Storia della Colonna infame*, appunto, che a ragione è definita «teoria testualizzata» (p. 46).

E che il sistema di anticipazioni e rimandi, di infratestualità consapevole e comunque ardita, sia al centro dell'operazione letteraria dello scrittore-storico, pur con le dovute differenze, lo dimostra la scelta dello studioso di connotare il procedimento nei termini della «profezia», da intendersi ovviamente come «modello di organizzazione testuale» (p. 54), ma anche come spazio di una visualità analogica (o fin allegorica). Pertanto, l'attenzione che Weber dedica alla ricorsività del *topos* della camera da letto e del coricarsi, quale momento in cui aggalla la «solitudine dell'individuo» (p. 70) nel *corpus* manzoniano di personaggi «monadi», acquista un pregio integrale come prefigurazione degli «interni» rivoluzionari e, persino, della stanza della tortura, dove la vittima è abbandonata alla passione insana del suo aguzzino. Allora, il «banco alchemico» (p. 71) si rivela propriamente luogo in cui la verità di un innocente si metamorfosa in artificio della non-ragione. Similmente, la ben nota digressione della «vigna di Renzo» diviene, per il critico, sulla scorta di Raimondi, il vertice di una storia della «crudeltà» (p. 84), in cui il giardino di delizie, che sembra ancora avere un senso per il Pietro Verri de *Le delizie della villa* (1764), trova qui il suo simmetrico negativo. Non si creda che Manzoni rigetti *in toto* la cultura settecentesca del giardino, tanto più che nel tratteggiarne il contro-modello non è solo, come rileva Weber, accostando il milanese al poeta di Recanati, che in alcuni passi dello *Zibaldone* ha già (1826 ca.) impostato il discorso della *souffrance*. I due giardini, allora, fanno parte di un più organico sentire anti-utopico, per cui «sia Manzoni sia Leopardi segnalano, alle soglie della modernità, una totalizzante sfiducia in quella che sarà l'idea-guida e il progetto base della modernità medesima, ossia il sogno di un'ingegneria sociale» (p. 103).

Non ci stupisca il rimando a Bauman in un saggio che ha il merito dell'aggiornamento del paradigma applicato alla critica manzonista, già dall'edizione commentata della *Colonna infame* (ETS, 2009) saldamente in possesso dello studioso, che qui ne fa ancora uso sapiente nel denso apparato di note. Tuttavia, sempre fedele al dettato profetico del suo autore, l'*intentio* di Weber sembra coincidere con la sottolineatura dell'attualità della lezione manzoniana. Sul filo dell'anacronismo, si potrebbe obiettare, guardando al parallelo coi *Diavoli di Loudun* di Huxley

(1952), se non fosse che, unitamente allo scrupolo filologico più volte evidenziato, il critico ha dalla sua l'inquadramento teorico di Michel de Certeau e di Foucault, senza il cui apporto non ha più scopo, né valore scientifico, continuare a interrogarsi sulla (ri-)scrittura della storia e sulle pratiche di narrazione, inficiate dall'esercizio (attivo o passivo) del potere. Nella stessa ottica, le riflessioni a partire da *Sulla rivoluzione* della Arendt incorniciano una rilettura motivata dello sdegno suscitato, in Manzoni, da una rivoluzione mai stata popolare, contrariamente al canone micheletiano (e i modelli rintracciati dal manzonista sono piuttosto il Thierry e Vincenzo Cuoco), e risolta in fraudolento «dramma parlamentare» e «burocratico» (p. 155), che vanamente – dato il misconoscimento dei posteri (lettori e critici) – l'autore si affanna a considerare «dal solo lato del diritto» (p. 148). Eppure si ha sempre l'impressione che «la storia [sia] in buone mani» (p. 129).

Andrea Gallo

Patrizia Zambon

Scrittrici: Scrittori, saggi di letteratura contemporanea

Padova

Il Poligrafo («Il testo e le forme», 4)

2011

ISBN: 978-88-7115-720-7

La letteratura da Saffo in avanti non ha avuto solo scrittori di sesso maschile. Nelle lettere italiane le voci di donna sono state copiose, rilevanti, originali, in qualche caso imprescindibili (quanto più povera e marginale sarebbe, solo per fare un esempio, la rappresentazione letteraria della Sardegna, del suo paesaggio, delle sue storie dal sapore arcaico, senza tempo, nell'immaginario nazionale senza Deledda?). Eppure la storiografia letteraria si è espressa a lungo in maniera monologante, costruendo un canone, maschile, sia pure costellato di eccellenze e voci straordinarie, sostanzialmente dimidiato. A questo proposito, ritiene il libro che qui si presenta, le molte acquisizioni conseguite dalla ricerca letteraria più recente, diciamo degli ultimi trent'anni – pur ancora assai lacunose, a quanto è possibile presumere dagli scandagli di biblioteche, archivi, fondi librari, che parecchio altro sembrano ancora indicare – hanno tuttavia inequivocabilmente dimostrato quanto la storiografia della letteratura oggi non possa più prescindere dall'assunzione delle due voci: essa ha necessità di inglobare in sé la conoscenza dell'opera delle scrittrici, di elaborare un'analisi che sappia confrontarsi con il concetto di relazione e dialogo, lavorando a un'unità che si espliciti nella somma e non nell'assorbimento – costruito su un'esclusione – delle due individualità di genere. Qui sta il presupposto teorico di questo volume miscelaneo che, inserito nella collana di Italianistica del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell'Università di Padova, «Il testo e le forme», propone la lettura di testi e nodi tematici e critici collocati lungo un secolo di storia letteraria, occasioni critiche raccolte attorno ad un unificante – ed originale – filo interpretativo, e perciò capaci di divenire tappe di un percorso.

Scrittrici: Scrittori presenta quindici saggi che Patrizia Zambon è andata inanellando nell'arco di un lustro e la «Premessa. Scrittrici ↔ Scrittori». Gli articoli e i temi trattati sono nell'ordine: «Ottocento romantico e risorgimentale» (pp. 13-31), dedicato al tema dell'intellettualità femminile attiva nel processo risorgimentale e nella prima vicenda postunitaria; «In margine al documento: le dimore di Ippolito Nievo» (pp. 33-40), dove si analizzano rappresentazione e significati degli spazi abitativi del capolavoro nieviano e si scandaglia la sua biblioteca d'autore; «L'umorismo secondo Rajberti» (pp. 41-50), saggio sul tema della relazione tra scrittura letteraria e pubblico nell'Ottocento risorgimentale; e ancora, nella stessa prospettiva, a seguire «L'amaro romanzo di Collodi» (pp. 51-56); segue «Dall'Ottocento al Novecento» (pp. 57-79), il cui significativo sottotitolo è «Il lavoro come tema», uno studio nel quale si analizza la figurazione del lavoro in romanzi e racconti dell'*entre deux siècles*; «Vittoria Aganoor e Luigi Pirandello» (pp. 81-89) propone e riflette su due testi in significativo dialogo comparativo: *Da una città del mondo*, della Aganoor, tratto dal «Fanfulla della Domenica» del dicembre 1887, e *Natale al Polo*, di Pirandello, pubblicato in «Roma letteraria» nel dicembre del 1897; a un rilevante rappresentate della linea veneta è dedicato il saggio «Luoghi e sensi nella trilogia primo novecentesca di Antonio Fogazzaro» (pp. 91-108); «Scrivere lettere» (pp. 109-125) ha come oggetto il carteggio Vittoria Aganoor/Marina Baroni; in «Verismo e Decadentismo» (pp. 127-150), saggio assai articolato sui temi delle interazioni Verga-Torriani, Fogazzaro-Aganoor, d'Annunzio-Guglielminetti, si occupa di una lettura integrata della letteratura «della nuova Italia»; alla scrittura di Rina Faccio e al suo rapporto con l'avanguardia marinettiana è dedicato «Sibilla Aleramo e il Futurismo» (pp. 151-164); «Tempo di guerra» (pp. 165-178) si focalizza sull'opera di Beatrice Speraz, segue la linea dei suoi *Ricordi* del 1915; chiudono il volume, nell'ordine, i saggi: «La parola memoriale di Ada Negri» (pp. 179-190), «Guido Piovene e le città di diamante» (pp. 191-204), e,

ancora in una prospettiva di analisi comparata, «Tempo d'autrice: Paola Drigo» (pp. 205-220) e «Le forme del tempo: su *Il Gattopardo*» (pp. 221-233).

Nel tentativo di dare conto di come Zambon costruisca un proprio, originale percorso critico, si accenna a quattro saggi scelti non in base alla loro pregnanza (tutti i testi ci paiono infatti ugualmente intensi, accurati, rilevanti nell'arricchimento del percorso critico e dei singoli autori/autrici e dello sviluppo più ampio della nostra tradizione letteraria otto/novecentesca), quanto piuttosto al gusto personale di chi, leggendo questo libro, ha ritrovato in esso testi e autori amati.

«Luoghi e sensi nella trilogia primonovecentesca di Antonio Fogazzaro» attraversa l'ultima produzione fogazzariana riconoscendo nei tre romanzi della maturità, *Piccolo mondo moderno* – *Il Santo* – *Leila*, le forme dell'originale istanza figurativa dello scrittore vicentino, di intensa sintesi tra descrittività (fisica), sensibilità e pensiero (concetto). Il saggio analizza temi (il tema d'amore, il tema della luce e dell'ombra...), luoghi e figurazioni che fanno della trilogia fogazzariana un apporto di preciso valore alla vicenda di quel romanzo italiano dell'Otto/Novecento, che è ancora (per poco) narrativa d'invenzione (e d'emozione), «costruzione di un mondo parallelo, che verifica le sue forme sulle forme della conoscenza sperimentale, ma percorre soprattutto quelle della conoscenza esperita, diciamo, nell'interiorità (quasi sempre in dialettica e sintesi con il dato esterno, naturalmente), da tempo in fondo consapevole che è questa il suo campo, e la sua ragione di interesse».

«La parola memoriale di Ada Negri» è un saggio dedicato a quello che Patrizia Zambon individua come un genere precipuo della parola letteraria maturata dentro l'esperienza femminile nell'Otto/Novecento italiano: il racconto di sé come «luogo di una passione narrativa che è fatta assieme di passione memoriale, di valenza di testimonianza, di ricerca delle radici» e che spesso è dedicato al racconto della giovane età e dunque della formazione. Il saggio si concentra sull'«annotativo e lirico, breve libro di memorie» che è *Stella mattutina*, analizzandone aspetti stilistici, temi, costruzione e funzione dei personaggi.

Il saggio su «Guido Piovene e la città di diamante» è dedicato a un non-libro dello scrittore vicentino: *Inverno d'un uomo felice*. Il volume è una pubblicazione postuma, edita nel 1977 da Mondadori, che raccoglie ventiquattro testi di carattere narrativo usciti in periodico tra il 1938 e il 1959. Il filo conduttore del saggio è una riflessione sulla scrittura elzeviristica novecentesca, con riferimenti anche ad autori antecedenti (Ada Negri che nel 1917 pubblica *Le solitarie*, un libro «assai bello», che inaugura nella tradizione italiana della letteratura da terzapagina la tipologia del racconto fondato sull'occasione di un incontro) e coevi, come Maria Bellonci, le cui pagine sparse hanno una storia editoriale piuttosto simile a quelle pioveniane.

«Tempo d'autrice: Paola Drigo» si concentra sulla «più autorevole scrittrice veneta del Novecento», secondo una consolidata definizione – quella della «linea veneta nella cultura contemporanea» – ascrivibile agli studi della Fondazione Cini di Venezia. Zambon, che ha dedicato alla scrittrice trevigiana diversi studi e ha curato la riedizione dei suoi principali testi (*Fine d'anno*, Lanciano, Rocco Carabba, 2005; *Racconti*, Padova, Il Poligrafo, 2006; *Maria Zef*, Padova, Il Poligrafo, 2011, in collaborazione con Paola Azzolini), costruisce il suo discorso critico a partire proprio dalla discontinuità di composizione e edizione delle opere di Paola Drigo. Evidenzia infatti Zambon come in questa «scrittrice discontinua» si noti una cesura tra la scrittura degli anni venti e quella della fase finale, dei secondi anni trenta, coronata dai due romanzi, *Fine d'anno* e *Maria Zef*, e dal tanto ricercato approdo al «Corriere della Sera» con l'elzeviro *Finestre sul fiume*. In questa seconda fase creativa il tema del tempo, il passare inesorabile delle età e l'arrivo della vecchiaia sono il tema forte della scrittura drighiana, che attraverso le novelle (*La signorina Anna*, *Il dramma della Signora X*, per la quale Zambon dà conto del processo compositivo attraverso l'analisi delle «malecopie»), il romanzo dall'«andamento annotativo d'autobiografismo impuro» *Fine d'anno*, e pure negli scritti giornalistici, giunge sino «all'immagine liquida della scrittura breve di *Finestre sul fiume*», l'elzeviro che nel '37 è il congedo artistico della scrittrice. Il saggio sul tema del tempo in Paola Drigo dialoga serratamente con quello sul tema del tempo nel *Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa, a comporre un dittico di singolare interesse comparativo, nella prospettiva «Scrittrici: Scrittori» che alimenta il volume.

INDICE COMPLETO DEI SAGGI E DELLE RECENSIONI

SAGGI

Basile, Il Mezzogiorno di Bandi e Abba	5
Delia, Appunti su tutte le poesie di Pierro	14
Di Malta, Il Politecnico	33
Galavotti, In margine a un'edizione	46
Gasparotto, Istmi	53
Lanzillotta, Uno studio sulla cultura	59
Perolino, La morte di Cesare	64
Piga, Vidi il rovescio	78
Sitzia, Ignoto autore	88

RECENSIONI

AA.VV., Cesare Pavese il mito classico	103
AA.VV., Dopo il diluvio	106
AA.VV., Eugenio De Signoribus	108
AA.VV., Finzioni&finzioni	111
AA.VV., Il romanzo sperimentale	114
AA.VV., International Yearbook	116
AA.VV., Ippolito Nievo	118
AA.VV., Crusca risponde	122
AA.VV., La sabbia e il marmo	124
AA.VV., Lalla Romano	127
AA.VV., L'editore Giuseppe Maylander	129
AA.VV., Liala. Una protagonista	132
AA.VV., Lingua e letteratura	134
AA.VV., Lo Zibaldone	136
AA.VV., Pasolini e il sacro	139
AA.VV., Piani sul mondo	141
AA.VV., Remembering Aldo Moro	144
AA.VV., The thinking space	147
AA.VV., Un meraviglioso ordegno	149
AA.VV., Verso una storia	152
Albertazzi, La letteratura postcoloniale	155
Alessandroni, La rivoluzione estetica	157
Antomarini, La preistoria acustica	160
Baioni, Cammina cammina	162
Ballerini, 4 per Pagliarani	164
Bardini, Elsa Morante	165
Baroncini, La moda della letteratura	167
Bauzulli, Carlo Levi filosofo	169
Bello Minciocchi, La distruzione da vicino	171
Benvenuti, Microfisica	173
Bernabò, Per troppa vita	175
Bertone, Open big	177
Bianciardi, La vita agra	179
Bignamini, Mettere ordine	180

Bologna, Il sole	182
Branca, Attraverso il Novecento	184
Brugnolo, Strane coppie	186
Calcaterra, Niente stoffe leggere	189
Camilleri, La lingua batte	191
Cascetta, La tragedia nel teatro	193
Castellano, Biografia	195
Cicognani, Le novelle 1915-1929	197
Di Gesù, Una nazione di carta	199
Francone, Prove d'autore	201
Gadda, E sapremo chi fu ...	204
Gadda, Un gomito di concause	205
Giorgino, Il mondo in un libro	208
Gragnolati, Amor che move	210
Gramigna, Viaggio al termine	213
Guida, Le traduzioni tedesche	215
Izzo, Telos	217
Lauta, Il primo garofano	220
Luperini, Tramonto e resistenza	222
Mariani, Sull'autobiografia contemporanea	224
Marucci, Meglio peccar	226
Mengozzi, Narrazione contese	228
Palermo, Linguistica testuale	231
Pontiggia, Lo stadio di Nemea	233
Prete, Compassione	235
Prete, Meditazione	237
Pupino, Pirandello	239
Rasmann, La Trieste di Tomizza	242
Ritrovato, All'ombra della memoria	244
Rizzarelli, Sorpreso a pensare	247
Ruozzi, Ennio Flaiano	250
Salsano, Michelstaeder	253
Santi, Sul materialismo	255
Sergio, Liala	258
Sica, L'Italia magica	260
Sperduto, Maestri futili	262
Stazzone, Alzò le vele	265
Ubbidente, L'officina del poeta	267
Volpato, Alla peggio	270
Weber, Due diversi deliri	272
Zambon, Scrittrici e scrittori	274

copyright
© 2014 - Vecchiarelli Editore - Manziana



VECCHIARELLI EDITORE