

oblio

21

# Oblío

Osservatorio Bibliografico della Letteratura  
Italiana Otto-novecentesca

Anno VI, numero 21

Primavera 2016

**OBLIO – Periodico trimestrale on-line – Anno VI, n. 21 – Primavera 2016**

sito web: [www.progettoblio.com](http://www.progettoblio.com) e-mail: [info@progettoblio.com](mailto:info@progettoblio.com)

ISSN: 2039-7917

Publicato con il contributo e sotto gli auspici della

**MOD**

Società italiana per lo studio della modernità letteraria

*Direttore:* Nicola MEROLA

*Direttore responsabile:* Giulio MARCONE

*Redazione:* Laura ADRIANI, Saverio VECCHIARELLI

*Amministratore:* Saverio VECCHIARELLI

*Realizzazione Editoriale:* Vecchiarelli Editore S.r.l.

*Comitato dei referenti scientifici:*

Gualberto ALVINO, Giuliana BENVENUTI, Alberto CADIOLI, Simona COSTA, Bianca Maria DA RIF, Francesco DE NICOLA, Anna DOLFI, Lucio FELICI, Rosalba GALVAGNO, Antonio Lucio GIANNONE, Paola ITALIA, Giuseppe LANGELLA, Giuseppe LO CASTRO, Giuseppe LUPO, Giovanni MAFFEI, Massimo ONOFRI, Ugo PEROLINO, Elena PORCIANI, Giancarlo QUIRICONI, Niccolò SCAFFAI, Fabrizio SCRIVANO, Siriana SGAVICCHIA, Teresa SPIGNOLI, Beatrice STASI, Dario TOMASELLO, Caterina VERBARO, 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 VI, 21

Gualberto ALVINO  
Lucia BACHELET  
Alice BORALI  
Virna BRIGATTI  
Maria Teresa CAPRILE  
Silvia CAVALLI  
Francesca CIANFROCCA  
Alberto COMPARINI  
Francesco DE NICOLA  
Giorgia DI CONSOLO  
Angela DI FAZIO  
Martina DI NARDO  
Lucio FELICI  
Francesca FERRARA  
Rosalba GALVAGNO  
Ludovica IACONO  
Giuseppe Andrea LIBERTI  
Giovanna LO MONACO  
Manuele MARINONI  
Letizia Cristina MARGIOTTA  
Maria Rita MASTROPAOLO  
Luca MENDRINO  
Valeria MEROLA

Giacomo MICHELETTI  
Ilaria MUOIO  
Massimo NATALE  
Donatella NISI  
Giuseppe PANELLA  
Fulvio PAUSELLI  
Beatrice PECCHIARI  
Ugo PEROLINO  
Lia PERRONE  
Novella PRIMO  
Letizia ROSSI  
Serena SARTORE  
Niccolò SCAFFAI  
Fabrizio SCRIVANO  
Andrea SIROTTI  
Danilo SOSCIA  
Gabriele TANDA  
Dario TOMASELLO  
Francesca TOMASSINI  
Katia TRIFIRÒ  
Monica VENTURINI  
Enrico ZUCCHI

Nella sezione Saggi e rassegne compaiono scritti di Virna BRIGATTI, Francesca FAVARO, Manuele MARINONI, Maria Rita MASTROPAOLO, Sergio RUSSO, Silvia TOMMASO

Il saggio di Sebastiano TIMPANARO è preceduto da una nota di Luigi BLASUCCI

*Gli articoli pubblicati da «Oblio» sono stati sottoposti alla peer review*

## Indice

Editoriale	p. 2
All'attenzione	p. 4
Saggi e rassegne	p. 39
Recensioni	p. 124
Indice completo dei Saggi e delle Recensioni	p. 268

*A Giulia (1953-2016), in memoriam*

Questo numero di «Oblio» propone una nuova rubrica, «All'attenzione. Saggi critici da rileggere», rischiosa sin dal titolo, che nomina la corda in casa dell'impiccato e concede qualcosa all'ipocrisia. Web e lettura sembrano antipodici. Dentro i suoi spazi sterminati e virtuali, il primo sta cambiando le regole della seconda in una maniera alla quale non ci rassegniamo, ma che magari ci fa comodo e giustifica l'esistenza di una pubblicazione elettronica con pretese accademiche nel campo degli studi letterari, com'è appunto la nostra. Oltre a depositare a futura memoria il più ampio censimento analitico degli studi di letteratura italiana moderna e contemporanea usciti nell'ultimo decennio, e in particolare negli anni successivi al 2010, «Oblio» incrementa le note procedure d'interrogazione dei pdf con le mascherine e i menu a tendina appositamente predisposti, favorendo in primo luogo proprio la consultazione veloce e per il momento più contemplando che incoraggiando la videolettura.

Quanto all'ipocrisia, *les lauriers sont coupés* e che i classici possano solo essere riletti, anziché innescare la solita stanca ironia sulle letture compulsivamente millantate, dà voce al sospetto che a definirli non sia rimasto se non il culto di cui i classici sono oggetto, che essi siano tali innanzitutto perché si rileggono e che anzi la rilettura non sia necessariamente una lettura che si ripete, come parrebbe ovvio, ma il modo da tenere nella lettura dei classici, anche quando si incontrano per la prima volta e non si può prescindere dal loro *status*. È vero invece alla lettera che la rilettura sia l'unico modo di leggere la critica, fruendone quando non è più attuale o senza limitarsi a consultarla per una necessità contingente e con una contingentata disponibilità, ma ponendo l'accento su di essa, come avviene solo quando ci si mette a lezione da un maestro. Se nessuno coltiva più l'illusione di potersi impadronire del metodo o dell'arsenale dei grandi critici, gli studi letterari non possono neppure smettere di chiedere conto della loro specificità e del loro diritto a esistere alla nobile tradizione dalla quale discendono. Continuare a praticarli senza porsi il problema della loro continuità rispetto a quei precedenti, significherebbe perdere il filo del discorso.

L'idea di tornare a leggere la critica non è peregrina, neppure nell'ambito della mia collaborazione con l'editore Vecchiarelli, per il quale sin dagli anni Ottanta dirigo una collana, «Memoria bibliografica», all'inizio specializzata appunto nella pubblicazione di ristampe anastatiche di studi letterari (tra gli altri, di Giuseppe Chiarini, Vincenzo Padula, Giuseppe Toffanin, Federigo Tozzi) e illustrata in apparato dai contributi di studiosi come Franco Brioschi, Romano Luperini, Giancarlo Mazzacurati, Carlo Muscetta, Mario Pozzi e Alberto Varvaro. In un momento in cui le università si moltiplicavano su tutto il territorio nazionale e le nuove tecnologie ancora non si erano affermate, abbiamo ritenuto utile rimettere sul mercato libri che non si trovavano da tempo e che le non poche biblioteche di nuova istituzione sicuramente non avevano, contribuendo a ripopolare di presenze concrete e non solo di puri nomi il ricco retroterra culturale della grande stagione della critica letteraria appena sfiorita, che aveva ormai tutto da guadagnare da una identificazione meno esclusiva con la critica per antonomasia.

In un clima radicalmente mutato, ostile alla critica o forse solo condizionato da una dispersione disciplinare prima che geografica dei soggetti interessati, la rubrica di «Oblio» si propone di rendere di nuovo disponibili proprio grazie al formato elettronico importanti lavori critici, non più i libri ma i singoli saggi, con l'intento, stavolta militante, di richiamarli puntualmente alla memoria e per così dire in servizio, dopo che sono usciti fuori dai radar della ricerca. Per la verità gli studi del passato anche remoto vi si affacciano ancora, ma, se non fanno la parte del leone per mancanza di alternative, si perdono nella pletorica liturgia dei rinvii a piè di pagina, con il loro irricevibile peso specifico sempre sul punto di diventare quasi un motivo di imbarazzo e comunque un anacronismo.

Che i saggi del passato prossimo e remoto abbiano invece ormai per lo più svolto la loro funzione, magari penetrando in profondità e continuando a risonare fuori delle bibliografie, e che sia del tutto soddisfacente l'utilità residuale che conservano negli scaffali delle biblioteche per le consultazioni mirate di oggi, in attesa della digitalizzazione universale di domani, è peraltro un'opinione rispettabile e pacificamente accettata, poco appassionante e meno approfondita. In base a essa, avranno ora da eccepire i cultori più conseguenti di storia della critica, convinti che la loro disciplina sia un equivalente se non una branca di storia della scienza, come la scienza capace di far tesoro dei risultati validi della scienza precedente e di accantonare quelli superati finché almeno non emergano dati fattuali che li confermino.

La critica letteraria deve essere invece letta, non perché sia meglio leggere la critica che non i romanzi e neppure perché un'educazione permanente di questo tipo, che da qualcuno viene ora rilanciata sotto mentite spoglie e consiste nella già tristemente collaudata emancipazione degli studi letterari dalla letteratura, sia un obiettivo da raggiungere. Ma solo perché la lettura è l'uso più appropriato che della critica possa fare, anzi perché una lettura non troppo veloce, né troppo focalizzata sull'utilità immediata, qual è quella che sto raccomandando quasi sperimentalmente, non è poi altro che una lettura non meramente metaforica, eccezionalmente sottratta ai più banali dei banalissimi motivi di forza maggiore ai quali sottostanno le stesse ragioni più serie.

Una lettura simile, senza aggettivi e senza scuse preventive, è lecito aspettarsela più rivolta a un saggio critico del passato che concessa a uno studioso in attività. Tanto lecito, ne convengo, quanto velleitario, perché non c'è tempo neppure per il presente. Figurarsi se potranno trovarlo i molti che non scrivono più recensioni perché non sono valutabili come lavori scientifici, aderendo così alle ottime ragioni che tengono insieme l'imperativo della Valutazione, modellato sull'ordalia e tentato dal sorteggio, e l'aggiramento della lettura, sostituita dagli Indicatori o risolta con quella specie di numero periodico che, dopo la virgola delle dichiarazioni di principio, si rivela immancabilmente la delega. Se vinceremo la scommessa, non perderanno tanto i teorici della Valutazione a prescindere, quanto personaggi e interpreti della lettura verticale e degli indicatori artigianali, che non hanno che cosa opporre e su che fondare le loro severe riserve nei confronti della Valutazione, ma la illustrano anticipatamente.

Come non pretendo di esortare nessuno a leggere la critica letteraria anziché i romanzi, così non mi illudo che sia possibile sottrarla al destino, che condivide con i capolavori scomparsi dell'antichità, di sopravvivere soltanto, se non presso gli scoliasti e i grammatici, sempre per *excerpta* e epitomi, anche a distanza di pochi anni. Non mancano le eccezioni, grandi maestri che hanno impresso più a fondo la propria orma di piè mortale e glorie locali seguite da un culto tenace. Di norma tuttavia, ci si affida piuttosto alle imperscrutabili ragioni dei calendari accademici e all'appello irresistibile degli anniversari, che ristabiliscono una sorta di democrazia e riaprono per un momento anche le pratiche dei critici, polverose quasi dalla nascita. Il conclamato trionfo della distrazione e il primato di un intrattenimento tristemente secolarizzato consigliano ora di festeggiare anche qualche «non compleanno», carrolliano e leopardiano.

Secondo alcuni attendibili osservatori, ricorderò solo Alfonso Berardinelli, nell'ultimo secolo, e in particolare a partire dalla seconda metà del Novecento, la nostra letteratura si è espressa con maggiore efficacia e ha raggiunto risultati più notevoli con i saggisti, dei saggisti esaltando soprattutto le doti dei critici letterari, da Debenedetti e Contini a Garboli. Non è necessario sposare una tesi del genere, per assegnare lo stesso rilievo a uno studioso come Sebastiano Timpanaro. Della scelta con la quale inauguriamo la nostra nuova rubrica, oltre a Maria Augusta Morelli Timpanaro, voglio ringraziare gli amici Luigi Blasucci e Luigi Felici, che mi hanno dato la spinta decisiva e si sono assunti l'onere maggiore della pubblicazione.



All'attenzione  
Saggi critici da rileggere

Sebastiano Timpanaro

Di alcune falsificazioni di scritti leopardiani

Con una presentazione di Luigi Blasucci

Il saggio di Sebastiano Timpanaro è tratto dal suo volume *Aspetti e figure della cultura ottocentesca*, Pisa, Nistri-Lischi, 1980, pp. 295-348. Ringraziamo Maria Augusta Morelli Timpanaro, per averne generosamente autorizzato questa riedizione.

## Timpanaro e i falsi leopardiani

Si ripubblica qui lo studio di Sebastiano Timpanaro su alcuni falsi leopardiani, uscito esattamente cinquant'anni fa nel «Giornale storico della letteratura italiana» (CXLIII, 1966, pp. 88-119) e incluso poi nel suo volume *Aspetti e figure della cultura ottocentesca* (Pisa, Nistri-Lischi 1980, pp. 295-348). Il *clou* di quei falsi era costituito dai tre abbozzi dell'*Infinito* e dal successivo *Idillio secondo. Alla Natura*. Sull'origine dei dubbi timpanariani circa la loro autenticità ho un ricordo personale, che ebbi già modo di rievocare in una relazione cosentina *Su Timpanaro leopardista*, e che mi piace qui riportare:

Tra i ricordi più vivi del nostro pur impari sodalizio, conservo quello di una telefonata (l'anno doveva essere il 1965), in cui Sebastiano mi lesse l'inizio dell'abbozzo poetico pseudoleopardiano che andava sotto il titolo di *Idillio secondo. Alla Natura* (una sorta di precedente, nelle intenzioni del suo ideatore-falsario, sia dell'*Infinito* che dell'*Ultimo canto di Saffo*: «Sempre adorata mia solinga sponda / deh perchè agli occhi miei furi la vista...»), e mi chiese a bruciapelo: «Dimmi un po': ti sembrano versi di Giacomo Leopardi?». Posta in quei termini, la domanda mi suonò come una rivelazione; ed infatti la mia risposta fu senza esitazioni: «Non mi paiono assolutamente versi degni di Leopardi». Era la tesi giusta, ma il merito era tutto di Sebastiano che aveva formulato la domanda in quel modo perentorio. Nessun leopardista aveva fino ad allora dubitato della paternità di quei bruttissimi versi: e parecchi se ne erano anzi serviti (assieme ad altri tre abbozzi del medesimo falsificatore) per allungare le loro sottili analisi sulle fasi elaborative dell'*Infinito*. Tutto ciò che ora è ovvio, insomma, non lo era affatto prima che Sebastiano ponesse quella coraggiosa domanda. (AA.VV., *La lezione di un Maestro. Omaggio a Sebastiano Timpanaro*, a cura di N. Ordine, Napoli, Liguori 2010, pp. 95-6).

Dopo quella magistrale dimostrazione, i curatori delle opere leopardiane hanno smesso naturalmente di includere i testi suddetti nelle loro edizioni (non senza, tuttavia, qualche inspiegabile renitenza: Muscetta-Savoca nel volume Einaudi di tutte le poesie, collana del «Parnaso italiano», 1968; Binni-Ghidetti nell'edizione Sansoni di tutte le opere, 1969: ma qui con qualche residuo dubbio). La questione, così come del resto quella degli altri falsi in prosa di cui si occupa lo scritto di Timpanaro, può dirsi ormai passata in giudicato.

Ritengo tuttavia assai opportuna l'idea di riproporre quel saggio ai lettori di «Oblío». Per due diverse ragioni. La prima riguarda la qualità esemplare di esso, un capolavoro di critica filologica, alimentato da una competenza molteplice (paleografica, linguistica, metrica, stilistica, logica), tutta convergente verso l'assunto fondamentale della falsità dei testi presi in esame. Particolarmente felice la dimostrazione dell'incongruenza di alcuni di quegli abbozzi poetici, dove l'idea che sarà fondamentale nel testo definitivo (la siepe è cara al poeta perché semi-nasconde la vista dell'ultimo orizzonte) è insieme proposta e contraddetta in sul nascere dal loro goffo manipolatore. La seconda ragione è di ordine, direi, deontologico. La dimostrazione timpanariana di quei falsi è una bella lezione di onestà e di coraggio critico da parte di un filologo nei riguardi degli studiosi di letteratura. La stessa definizione di «bruttissimi versi» suona, in particolare, come una tirata di orecchi per tutti quei critici che nelle loro analisi variantistiche avevano avvolto la realtà negativa di quei testi nelle più elusive perifrasi, rinunciando per ciò stesso all'ipotesi ragionevole della loro falsità. Uno solo di essi, Angelo Monteverdi, dimostrò di aver ben appreso la lezione di Timpanaro, stendendo da par suo un successivo articolo intitolato, a ragione, *La falsa e vera storia dell'«Infinito»*. Lo si può ora leggere, con immutato profitto, nei suoi *Frammenti critici leopardiani* (Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1967, pp. 139-51).

Luigi Blasucci

Sebastiano Timpanaro

## Di alcune falsificazioni di scritti leopardiani \*

## 1. GLI «APPUNTI» DELL'ABATE COZZA-LUZI E LA CONTROVERSIA CUGNONI-TACCHI

Nel 1898, centenario della nascita di Giacomo Leopardi, il settimanale cattolico «La palestra del Clero» pubblicò in varie puntate gli *Appunti leopardiani* di Giuseppe Cozza-Luzi, vice-bibliotecario di Santa Romana Chiesa, già abate di Grottaferrata.<sup>1</sup> Questi *Appunti* avevano tutto il carattere di una contro-commemorazione. Per il Cozza-Luzi, il Leopardi rappresentava il tipico esempio di un grande ingegno traviato dall'orgoglio: i suoi dolori, «moralì» assai più che «fisici», erano la necessaria conseguenza della pretesa di atteggiarsi a «spirito forte», rinnegando l'educazione religiosa ricevuta in famiglia. Non c'era nel Cozza-Luzi né la simpatia che per il Leopardi avevano provato cattolici intelligenti come il Gioberti e il Sinner, né, d'altra parte, l'invido rancore di un Tommaseo: c'era piuttosto un moralismo parrocchiale, a cui faceva perfetto riscontro la forma espositiva goffa e meschina. Il Cozza-Luzi era un assiduo studioso di paleografia e di erudizione ecclesiastica (per quanto anche in questi studi portasse la mancanza di rigore e la frettolosità del suo maestro Angelo Mai), ma per la formazione culturale complessiva apparteneva a un mondo ormai chiuso e sorpassato.

L'unico periodo della vita e dell'attività del Leopardi che si salvava ai suoi occhi era il primissimo: quello in cui non era ancora avvenuto il distacco del poeta dalla religione e dall'ambiente monaldesco. Gli *Appunti leopardiani* miravano proprio a rivalutare e amplificare questo Leopardi ancora cattolico e legittimista, contro l'esaltazione (anch'essa, in senso diverso, riduttiva e aberrante, seppur meno assurda) di un Leopardi patriota e profeta di un laicismo e umanitarismo di tinta massonica, a cui erano improntate, nel complesso, le celebrazioni ufficiali del '98.<sup>2</sup> Tra i

\* «Giornale storico della letteratura italiana», CXLIII (1966), pp. 88-119; qui con modifiche e aggiunte.

<sup>1</sup> «La palestra del Clero», 20 gennaio, 17 febbraio, 3, 10, 17, 24 e 31 marzo, 14 e 21 aprile, 5, 12, 19 e 26 maggio, 2, 16, e 30 giugno, 21 luglio, 8 e 33 settembre, 13 ottobre 1898. Il titolo *Appunti leopardiani* e la firma del Cozza-Luzi mancano solo nelle pagine del 20 gennaio, 3 e 10 marzo, le quali però appartengono chiaramente alla stessa serie. Gli *Appunti* furono ristampati a parte, con qualche variazione nell'ordine, in sei fascicoletti, senza nome di autore e col titolo ampliato: *Appunti leopardiani offerti alla studiosa gioventù nel centenario della nascita di Giacomo Leopardi (la quale fu al 29 giugno 1798)*, Roma, tip. Sociale, 1898. Io citerò con la sigla *AL* questa edizione in fascicoli separati. Non è facile trovare nelle biblioteche tutti e sei i fascicoli; li possiede, per esempio, l'Alessandrina di Roma. La *Bibliografia leopardiana* di MAZZATINTI-MENGHINI-NATALI, mentre cita più volte alcune puntate, (cfr. vol. I, pp. 37, 63, 79, 198-199, 231; vol. II, pp. 49 e 76), ne ignora altre.

<sup>2</sup> Per la rivalutazione polemica del primo Leopardi, compiuta dal Cozza-Luzi, vedi specialmente *AL* I, p. 7: «Era Giacomo fin d'allora di precoce ingegno e vestiva l'abito clericale, che anzi scriveva ed in pubblico recitava sacri discorsi con tanta profondità, pietà ed affetto [...]. Gli ebbe pur cari egli stesso questi discorsi primi ed ingenui [...]. E se talora non giungono a quelle eleganze, che un'età più matura ed uno stile esercitato avrebbero dato con impronta più eguale ed elevata, sono però una bella rivelazione del suo sapere e più del suo sentire, non ancor per altri e per sé traviato dall'alterigia e dalla smania di comparire indipendente e spirito forte: e ciò con tanta iattura sua ed altrui. Si paragonino queste care pagine della sua giovane mente e del cuore ancor giovane con le produzioni degli altri futuri quattro lustri di vita; le quali sono compassionevoli per sostanza se non per forma. E si vegga come i bei fiori si

documenti che il Cozza-Luzi riportava in appoggio alla sua tesi, molti erano attinti a precedenti pubblicazioni, soprattutto alle *Opere inedite* del Leopardi curate dal Cugnoni e all'*Epistolario* pubblicato dal Viani. Apparivano per la prima volta, invece, i seguenti testi:

a) una supplica del 1819 al Papa Pio VII per ottenere la licenza di leggere i libri proibiti («Pal. d. Clero» 17 febbraio 1898 = AL I, pp. 1-2);

b) una supplica al Papa, dello stesso anno, per ottenere un impiego nella Biblioteca Vaticana (*ibid.* = AL I, pp. 3-6);

c) una lettera del cardinale Alessandro Mattei al Leopardi a proposito di tale richiesta d'impiego (*ibid.*);

d) due «discorsi sacri» del Leopardi fanciullo (*Il portar della Croce da N. S. Gesù Cristo al Calvario* e *Gesù innalzato in croce*) e un *Frammento di un sermone intorno l'immacolato concepimento di Maria* («Pal. d. Clero» 10 e 17 marzo e 21 aprile 1898 = AL II, pp. 20-27; III, pp. 46-48), oltre due «discorsi sacri» già editi;

e) tre abbozzi (due in prosa, uno in versi) dell'*Infinito* e uno (in versi) di un *Idillio alla Natura* («Pal. d. Clero» 24 e 31 marzo 1898 = AL II, pp. 28-32; III, pp. 33-36);

f) due serie di pensieri, cioè nove *Pensieri di filosofia varia* («Pal. d. Clero» 2 giugno 1898 = AL VI, pp. 90-91) e diciassette *Pensieri varii* («Pal. d. Clero» 30 giugno 1898 = AL V, pp. 65-68).

Il Cozza-Luzi asseriva di aver riprodotto tutti questi scritti da autografi, sulla cui provenienza però non dava alcuna precisa indicazione: «Essendoci venuto alle mani qualche suo autografo...» (AL I, p. 1); «Anche più interessanti sono altri due autografi che abbiamo tra mano...» (I, p. 3); «Il seguente discorso... fu estratto dai manoscritti leopardiani, come ci venne comunicato» (II, p. 24); e così via. Che si trattasse di autografi conservati nella biblioteca di casa Leopardi, egli lo escludeva implicitamente, poiché deplorava che il conte Giacomo, nipote del poeta, non gli avesse concesso di attingere a quei tesori (III, p. 48 n. 1). Piuttosto sembrava alludere ad autografi tuttora in circolazione tra privati, come molti di quelli troppo generosamente regalati da Paolina Leopardi.<sup>3</sup> Di un solo testo, cioè dei tre foglietti contenenti le due serie di pensieri, il Cozza-Luzi indicò, se non la provenienza, almeno la sede: la Biblioteca Vaticana («Pal. d. Clero» 2 giugno 1898, p. 132). Mentre la pubblicazione degli abbozzi dell'*Infinito* e degli altri documenti minori non suscitò sul momento una particolare risonanza (anche per la scarsa diffusione della «Palestra del Clero» in ambienti non ecclesiastici), i *Pensieri* riaccessero una vecchia polemica. Era accaduto nel 1884 che Giuseppe Cugnoni, professore di lessicografia latina e italiana all'università di Roma, purista di vecchio stampo, benemerito studioso del Leopardi, pubblicasse incautamente come leopardiani alcuni «inediti» (una serie di pensieri, una lettera al Giordani e una contraffazione trecentesca del genere del *Martirio de' Santi Padri*) comunicatigli da un certo Ilario Tacchi, il quale

---

cangiassero in spine sotto l'alito di non buone amicizie e di passioni indomate» (le «non buone amicizie» sono, ovviamente, un'allusione al Giordani). E vedi ancora in AL II, pp. 17-19 l'esaltazione di Monaldo in contrapposizione al figlio; V, p. 78 l'accento ai «dolori non solo fisici, ma che più eran morali»; IV, p. 60 la raffigurazione di un Leopardi politico «non chiaro», che «ambiva ad accattarsi lodi ed approvazioni tanto da destra che da sinistra»!

<sup>3</sup> Su uno di questi autografi o pseudo-autografi si trovava infatti un'autenticazione – vera o apocrifa – di Paolina: vedi più oltre, p. 29.

poco dopo se n'era rivelato autore. L'intenzione del Tacchi – una patetica figura di ambizioso provinciale in cerca di notorietà e di un impiego – era stata di ripetere le burle fatte dal Leopardi stesso con l'*Inno a Nettuno* e col *Martirio* e di dimostrare la sua bravura nell'imitare lo stile leopardiano. Ma il Cugnoni, indispettito per esser caduto nel tranello, era ricorso ad un partito «eroico»: si era ostinato a sostenere che quegli scritti non potevano non essere del Leopardi, che il Tacchi li aveva effettivamente tratti da autografi leopardiani come aveva detto all'inizio, e che mentiva adesso, per farsi credere capace di una così perfetta contraffazione. Nessuno, però, gli aveva creduto.<sup>4</sup>

Ma ora, tra i Pensieri vaticani pubblicati dal Cozza-Luzi ce n'erano quattro che coincidevano quasi alla lettera con quelli pubblicati nell'84 dal Cugnoni; e ce n'era un altro che, con lievi varianti di forma, ricorreva nello *Zibaldone*, come si poté constatare quando, poche settimane dopo la pubblicazione del Cozza-Luzi, il primo volume dello *Zibaldone*, a cura della Commissione presieduta dal Carducci, comparve presso Le Monnier.<sup>5</sup> La coincidenza con lo *Zibaldone* sembrava garantire l'autenticità dei Pensieri vaticani; a sua volta la coincidenza tra i Pensieri vaticani e quelli editi dal Cugnoni obbligava ad ammettere l'autenticità di questi ultimi. La tesi del Cugnoni, che il Tacchi fosse stato un plagiatore e non un falsario, risultava apparentemente vittoriosa, a dispetto dell'incredulità con cui era stata accolta fin allora: tanto più quando il Cozza-Luzi, nella «Palestra del Clero» dell'8 settembre 1898, pubblicò il facsimile di una pagina del manoscritto vaticano.<sup>6</sup>

Il Cugnoni passò ora al contrattacco: scrittore bizzoso e arguto, si divertì a ritorcere contro i suoi derisori l'accusa di ignoranza e a sviluppare su questo tema tutte le variazioni ironiche di cui fu capace, nei due opuscoli *Dopo quattordici anni: commedia e contro-commedia* e *Questione leopardiana*, usciti entrambi a Roma nel '98: finché il Tacchi, esasperato, gli intentò un processo per diffamazione.

Dal processo, che dopo molti rinvii si tenne a Roma dal 15 al 30 giugno del 1900, il Cugnoni uscì assolto.<sup>7</sup> Tuttavia le discussioni che, dentro e fuori della sede

<sup>4</sup> Gli «inediti» furono pubblicati dal Cugnoni nella «Nuova Antologia» del 15 aprile 1884, p. 569 sgg. Prima ancora che il Tacchi si rivelasse, la falsificazione fu intuuta da GIUSEPPE CHIARINI, il cui lucido articolo nella «Nuova Antologia» del 1° maggio 1884, p. 124 sgg., merita ancora di esser letto (cfr. CARDUCCI, *Lettere*, ed. nazionale, XIV, pp. 281, 282, 293). Altri documenti di quella polemica sono indicati nella *Bibliografia leopardiana* di MAZZATINTI e MENGHINI, vol. I, p. IX sg. La controversia fu poi narrata dal Cugnoni nell'opuscolo *Dopo quattordici anni* (Roma 1898), e da D. Gnoli in «Rivista d'Italia» a. I, vol. II (1898), p. 525 sgg. Il Tacchi – che si presentò la prima volta al Cugnoni sotto il falso nome di G. B. Ubaldini – aveva già cercato di farsi una notorietà contraffacendo alcuni scritti di Gaspare Gozzi.

<sup>5</sup> Si tratta dell'ottavo dei *Pensieri di filosofia varia* («Caino, l'autore della colpa, fu il primo fabbricatore di città; né è perciò meraviglia che gli abitatori di esse siano degni figli di tanto padre»), che trova riscontro nello *Zibaldone*, p. 191 dell'autografo (= vol. I, p. 296 ed. Le Monnier): «Il primo autore delle città, vale a dire della società, secondo la Scrittura, fu il primo riprovato, cioè Caino, e questo dopo la colpa, la disperazione e la riprovazione. Ed è bello il credere che la corruttrice della natura umana e la sorgente della massima parte de' nostri vizi e scelleraggini sia stata in certo modo effetto e figlia e consolazione della colpa».

<sup>6</sup> Cfr. AL VI, p. 88 sg. Le riproduzioni fotografiche di tutti e tre i fogli vaticani furono poi pubblicate nello stesso anno dal Cugnoni in fondo all'opuscolo *Questione leopardiana* (Roma, tip. della Camera dei Deputati).

<sup>7</sup> Tra i resoconti dei quotidiani di allora, vedi specialmente quelli della «Tribuna» (col titolo *Un'accademia leopardiana*; favorevole al Tacchi) e del «Popolo romano» (col titolo *Leopardi redivivo*; favorevole al Cugnoni). Vedi inoltre le due autodifese pubblicate dal Cugnoni (*Per Cugnoni prof. Giuseppe querelato contro Tacchi Ilario querelante...*, *Querela I*, Roma, tip. Agostiniana, 1899; *Querela II*, Roma, tip. Failli, 1899) e la memoria legale *Per le ragioni dello scrittore Ilario Tacchi* presentata dai suoi avvocati E. Pessina, E. Ferri, V. O. Gentiloni, Roma, tip. Pistoiesi, 1900. Più tardi il processo, che aveva suscitato molto interesse anche per la presenza di avvocati di grido

giudiziaria, si svolsero sui documenti pubblicati dal Cozza-Luzi, indebolirono gravemente, in complesso, la tesi dell'autenticità. Le obiezioni sollevate dai periti calligrafi del Tacchi non furono confutate dai periti del Cugnioni. Gli articoli di Domenico Orano nel «Don Chisciotte di Roma», pur tra molte lungaggini e divagazioni superflue, misero alle strette il Cozza-Luzi quanto alla provenienza degli «inediti»: risultò che almeno alcuni di essi erano stati forniti al Cozza-Luzi dal prete Oliviero Jozzi, già noto per precedenti falsificazioni, e che i tre fogli contenenti i Pensieri non appartenevano ad alcun fondo della Vaticana né provenivano da regolare dono o acquisto documentabile, ma vi erano stati introdotti recentissimamente, con ogni probabilità dal Cozza-Luzi stesso.<sup>8</sup> Il prefetto della Vaticana, Franz Ehrle, uomo di tutt'altra formazione e scrupolosità scientifica, pur astenendosi necessariamente da un aperto contrasto col Cozza-Luzi che era suo superiore diretto, fece capire in modo abbastanza chiaro che all'autenticità di quelle carte non credeva.<sup>9</sup> Mentre il Cozza-Luzi si chiuse nel silenzio come se la controversia non lo riguardasse, il Cugnioni dopo il processo sentì ancora il bisogno di tornare a difendere la sua tesi nel volumetto *Alla ricerca di Giacomo Leopardi*;<sup>10</sup> e lo fece, al solito, con brio e con calore, ma con argomenti tutt'altro che probativi.

Del resto, l'interesse dei leopardisti era ormai attratto dallo *Zibaldone*, a cui si aggiunse nel 1906 l'edizione degli *Scritti vari dalle carte napoletane*. Di fronte a una mole così imponente di inediti, le poche pagine pubblicate dal Cozza-Luzi passarono in secondo piano. Nelle più notevoli opere sul Leopardi pubblicate in quegli anni (gli ultimi volumetti delle *Divagazioni leopardiane* di Giovanni Negri, gli *Studi sul Leopardi* dello Zumbini, la *Vita* del Chiarini) non si fa cenno di quegli scritti, neppure per negarne l'autenticità.

---

come Pessina e Ferri, fu narrato, ma con eccessiva parzialità a favore del Cugnioni, da E. VEO nel «Messaggero» del 12 settembre 1929 e da un certo «Sigma» nello stesso giornale, 30 dicembre 1933.

<sup>8</sup> Gli articoli di DOMENICO ORANO, *I manoscritti leopardiani: autografi o apocrifi?*, non registrati nella *Bibliografia leopardiana* di MAZZATINTI-MENGHINI-NATALI, comparvero nel «Don Chisciotte di Roma» del 25, 27 e 29 maggio, 11, 12, 18, 20 e 25 luglio, 3, 9 e 19 agosto, 27 novembre 1899. Vedi inoltre la perizia grafica litografata, non firmata, contro l'autenticità dei Pensieri vaticani (un esemplare se ne trova a Roma, biblioteca Alessandrina, collezione leopardiana G. 44); e i resoconti del processo cit. alla nota precedente. Oliviero Jozzi aveva già pubblicato nel 1889 alcune lettere false di S. Luigi Gonzaga (cfr. *Lettere ed altri scritti* di S. Luigi Gonzaga a cura di E. Rosa, Firenze 1926, p. V sg.) e nel 1898 un *Supplemento alla «Roma sotterranea»* di G. B. De Rossi (Milano, Hoepli) in cui erano riportate molte iscrizioni false (vedi la testimonianza di Giuseppe Gatti al processo Tacchi-Cugnioni ne «La Tribuna» del 21 giugno 1900). Nell'istruttoria del processo lo Jozzi ammise di aver regalato al Cozza-Luzi gli «autografi» delle due suppliche a Pio VII, e dichiarò di averli avuti, insieme ad altri documenti leopardiani, da Florindo Cesari, segretario di Giovanni Rosini a Pisa; ma fu smentito dal Cesari (vedi la memoria *Per le ragioni dello scrittore I. Tacchi*, cit., p. 118 sg.). Il Cozza-Luzi ammise di aver avuto dallo Jozzi soltanto la minuta in versi dell'*Infinito* (*ibid.*, p. 115): cosa, oltre tutto, impossibile perché sullo stesso foglio vi era anche una delle minute in prosa.

<sup>9</sup> Cfr. D. Orano nel «Don Chisciotte di Roma» del 29 maggio 1899. L'Ehrle si rifiutò di testimoniare al processo Cugnioni-Tacchi (cfr. «La Tribuna» del 16 giugno 1900), certamente per non smentire il Cozza-Luzi e il Cugnioni; ma aveva parlato chiaro all'Orano. Giova ricordare che il prefetto della Vaticana si trova in posizione subordinata rispetto al Cardinale Bibliotecario e al Vice-bibliotecario (carica, quest'ultima, che è esistita solo in rari casi).

<sup>10</sup> Roma 1901. Nella *Bibliografia leopardiana* (II, p. 8) il NATALI riassume così questo volumetto: «A proposito di asseriti autografi, dei quali si confessa autore». Tutt'altro: il Cugnioni ribadisce anche qui la tesi dell'autenticità sia degli «inediti» del 1884, sia di quelli pubblicati dal Cozza-Luzi.

## 2. LE RECENTI VICENDE DEGLI «INEDITI» DEL COZZA-LUZI

I Pensieri vaticani e i Discorsi sacri pubblicati dal Cozza-Luzi non sono stati inclusi in nessuna edizione delle opere leopardiane, e nessuno più oggi ne parla; la stessa sorte è toccata agli scritti che aveva pubblicato nell'84 il Cugnoni. Invece gli abbozzi di idilli (vedi qui sopra, p. 8, lettera *e*) furono riesumati nel 1924 da Alessandro Donati, che li ripubblicò parzialmente nell'edizione dei *Puerili e abbozzi vari*,<sup>11</sup> indicando come fonte il Cozza-Luzi ma, a quanto pare, ignorando i dubbi che erano sorti sulla loro autenticità. Di nuovo dal Cozza-Luzi li trassero per le loro edizioni lo Scarpa e il Flora:<sup>12</sup> oggi questi abbozzi sono unanimemente tenuti per leopardiani, e su di essi si ricostruisce la genesi dell'*Infinito* e – per quel che riguarda l'abbozzo di idillio *Alla Natura* – dell'*Ultimo canto di Saffo*.<sup>13</sup>

Quanto alle due suppliche al Papa e alla lettera del cardinale Mattei (qui sopra, p. 8, lettere *a*, *b*, *e*), il Moroncini le riportò nelle note alla sua edizione dell'*Epistolario*,<sup>14</sup> e da allora in poi anche questi documenti sono stati considerati autentici e utilizzati per la biografia del Leopardi.<sup>15</sup>

Nel 1951 il noto libraio ed editore napoletano Gaspare Casella acquistò, non si sa da chi, due degli abbozzi dell'*Infinito*, esattamente corrispondenti alla descrizione e alla trascrizione del Cozza-Luzi: ne dette notizia Giuseppe De Robertis,<sup>16</sup> pubblicandone anche la riproduzione fotografica. Nella sua edizione delle *Opere* leopardiane per i Classici Rizzoli (1937), De Robertis non aveva accolto quegli abbozzi né alcun altro inedito del Cozza-Luzi; e da qualche frase del suo articolo si ritrae l'impressione che egli, conoscitore sensibilissimo dello stile leopardiano, abbia avuto qualche dubbio sulla loro autenticità. Ma quando vide che il foglio acquistato da Casella corrispondeva perfino nella filigrana e in altri dettagli al foglio descritto dal Cozza-Luzi, finì col convincersi che quelli erano proprio gli abbozzi dell'*Infinito*: l'ipotesi che già il Cozza-Luzi potesse aver propalato una falsificazione era ormai lontana

<sup>11</sup> Bari 1924, p. 197, cfr. p. 277. Il Donati fuse arbitrariamente in uno i due abbozzi in prosa e omise l'abbozzo in versi dell'*Infinito* (cfr. G. DE ROBERTIS, *Saggio sul Leopardi*, nuova ed., Firenze 1973, p. 150 sg.).

<sup>12</sup> LEOPARDI, *Opere* a cura di R. Bacchelli e G. Scarpa, Milano 1935, p. 1103 sg., cfr. p. 1288 sg.; *PP*, p. 375 sg., cfr. p. 1132. [Vedi ora anche l'edizione dei *Canti* a cura di C. Muscetta e G. Savoca, Torino 1968, dove gli abbozzi sono di nuovo pubblicati come autentici; e *TO*, p. 73, cfr. 1430 sg., dove sono dati come «di discussa attribuzione»; e cfr. qui sotto, p. 36, n. 73]. Giovanni Ferretti, mentre non incluse i due abbozzi in versi nell'edizione UTET delle *Poesie* leopardiane (Torino 1948), pubblicò invece i due abbozzi in prosa, fusi in uno come nel Donati, nel volume delle *Prose* (Torino 1950, p. 440), con l'indicazione erronea: «L'autografo è conservato nella Biblioteca nazionale di Napoli».

<sup>13</sup> All'autenticità credetti anch'io in un primo tempo: cfr. *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Pisa 1965<sup>1</sup>, p. 154 sg. (dove feci in tempo soltanto ad aggiungere in nota un'espressione di dubbio; ma cfr. la 2<sup>a</sup> ed., Pisa 1969, p. 379). Cfr. anche K. MAURER, *G. Leopardis «Canti» ecc.*, Frankfurt a. M. 1957, pp. 98, 103, 116 sgg.; e i saggi del De Robertis e della Accame Bobbio che citeremo più oltre.

<sup>14</sup> Vol. I, Firenze 1934, pp. 192, n. 3; 283, n. 2. Il Moroncini trasse i documenti dalle copie che si conservano nella Biblioteca Comunale di Recanati (vedi qui sotto, p. 22) senza avvertire che si trattava di copie e non di autografi. I riferimenti alla pubblicazione del Cozza-Luzi furono poi indicati dal Ferretti nelle note aggiunte all'edizione del Moroncini (vol. VII, pp. 45 e 48). Vedi anche LEOPARDI, *Lettere* a cura di F. Flora, Milano 1949, p. 1160.

<sup>15</sup> Oltre gli studiosi citati alla nota precedente, cfr. G. FERRETTI, *Vita di G. Leopardi*, Bologna 1940, pp. 79 sg., 86, con le note relative in fondo al volume.

<sup>16</sup> G. DE ROBERTIS, *Ritrovati gli abbozzi autografi dell'«Infinito»*, in «Tempo», Milano 3-10 marzo 1951, p. 20 sg.; e più ampiamente, ma senza le riproduzioni dei manoscritti, nel *Saggio sul Leopardi*, ed. cit., p. 149 sgg.



dalla mente di tutti i leopardisti, proprio perché le polemiche del 1898-1900 erano del tutto dimenticate. Due anni dopo, nel '53, Sergio Antonielli pubblicava la fotografia di un altro inedito del Cozza-Luzi, anch'esso ritrovato da Gaspare Casella: la minuta della supplica per leggere i libri proibiti.<sup>17</sup>

Purtroppo questi manoscritti, venduti dal Casella nel 1954, sono risultati per me irreperibili. L'ultimo possessore di cui io abbia avuto notizia è il collezionista milanese Arnaldo Dell'Avale; non so a chi siano andati i manoscritti dopo la sua morte. Le riproduzioni fotografiche pubblicate da De Robertis e da Antonielli costituiscono quindi, per ora, l'unica base a nostra disposizione per discutere l'autografia di quelle scritture. Quanto ai tre fogli contenenti i Pensieri, essi si trovano tuttora alla Biblioteca Vaticana, dove sono entrati a far parte del codice Vaticano latino 12895 (ff. 43, 44, 45), composto di autografi di personaggi illustri, di varia provenienza.<sup>18</sup> Degli altri testi pubblicati dal Cozza-Luzi – i «discorsi sacri», la supplica per l'impiego alla Vaticana, il primo abbozzo dell'*Infinito* e l'abbozzo di idillio *Alla Natura* – non sappiamo se i presunti autografi siano mai esistiti: anche nel 1898-1900 nessuno, a quel che pare, riuscì a vederli.

Da quanto abbiamo esposto appare chiara, crediamo, la necessità di riesaminare nel suo insieme il problema degli inediti pubblicati dal Cozza-Luzi. Non è più possibile continuare a considerare pacificamente come autentici gli abbozzi di idilli e le suppliche al Papa, mentre si considerano altrettanto pacificamente come falsi i Pensieri vaticani. Con ciò non intendiamo affatto dire, naturalmente, che la questione dell'autenticità debba avere per forza una soluzione unica per tutti gli inediti del Cozza-Luzi: anche un falsario (o, a maggior ragione, uno studioso onesto ma incauto) può pubblicare, insieme a testi falsi, testi autentici. Vogliamo soltanto dire che nessuno di quegli inediti può essere accettato a occhi chiusi, senza una verifica del contenuto, dello stile e – là dove possediamo i presunti autografi o le loro riproduzioni – della scrittura. Tale verifica faremo nelle pagine che seguono, tenendo presenti le discussioni del 1898-1900 e aggiungendo nuove considerazioni.

### 3. I PENSIERI VATICANI

La non autenticità dei Pensieri vaticani fu subito sospettata da Domenico Gnoli e più ampiamente dimostrata da Domenico Orano e dai periti calligrafi citati da Ilario Tacchi.<sup>19</sup> Alle loro osservazioni c'è poco da aggiungere; piuttosto bisogna sceverare gli argomenti veramente importanti da quelli di scarso rilievo, i quali finirono per

<sup>17</sup> S. ANTONIELLI, *Leopardi e i «libri proibiti»*, in «Epoca» 25 aprile 1953, Supplemento «Epoca Lettere», p. 30.

<sup>18</sup> Sono debitore di questa notizia all'amico Rino Avesani.

<sup>19</sup> D. GNOLI, art. cit. alla nota 4; D. ORANO nel «Don Chisciotte di Roma» dell'11, 12, 18, 20 e 25 luglio 1899; perizia grafica cit. alla nota 8. Delle tre prove di non autografia che arrechiamo, soltanto la terza non era stata finora notata, per quanto mi risulta. Fra le molte altre prove che allora furono addotte, alcune si rivelano inconsistenti ad un più ampio esame delle scritture genuine del Leopardi. Io ho preso, in generale, come termini di confronto i molti autografi riprodotti nelle edizioni dei *Canti* e delle *Operette* a cura del Moroncini; ho anche tenuto presenti molti dei manoscritti filologici fiorentini e l'autografo dello *Zibaldone*, per il quale sono ricorso spesso all'esperienza dell'amico Giuseppe Pacella. Varie particolarità della scrittura leopardiana mutano a seconda dell'epoca o anche nel corso di uno stesso autografo; io ho preferito attenermi a pochi elementi sicuri.

offuscare – invece di rafforzarla – l'evidenza della dimostrazione. L'esame della scrittura (vedi tavola I, *a*) rivela almeno tre sicuri elementi di falsità:

1) Mentre l'*r* minuscola nella scrittura del Leopardi è sempre di tipo «antico» (cioè di forma analoga a quella dei nostri caratteri di stampa, con la biforcazione dei due tratti molto bassa, tanto che un inesperto può quasi confonderla con un *v*), il falsario si è lasciato sfuggire alcune *r* di tipo «moderno» (cioè della forma, derivata dalla scrittura gotica, che ha prevalso nell'odierna corsiva in Italia).<sup>20</sup>

2) Per dividere una parola in fin di riga il Leopardi usa sempre due trattini orizzontali paralleli; il falsario ne usa spesso uno solo.

3) Le cifre arabe che contrassegnano i singoli pensieri sono, nella maggioranza, non seguite dal punto, mentre il Leopardi pone il punto dopo la cifra ogni qual volta questa indichi un numero d'ordine. È questo uno degli usi grafici più costanti del Leopardi (e non di lui solo, ma in generale dei manoscritti e delle stampe di quell'epoca): le carte filologiche fiorentine, ricchissime come sono di rinvii a pagine, capitoli ecc., ne forniscono un'ottima prova.

L'aspetto generale della scrittura, inoltre, è considerevolmente diverso da quello dei veri autografi leopardiani, pur mostrando uno sforzo di imitazione. E ancora un'osservazione di Domenico Orano merita di essere ricordata: ciascuno dei tre foglietti vaticani è scritto solo sul *recto*, mentre il Leopardi, come ben sa chi ha pratica dei suoi autografi, soleva scrivere anche sul *verso* e faceva, negli abbozzi e nelle minute, un feroce risparmio di carta, probabilmente per un'abitudine che si era sviluppata al di là delle necessità economiche.

Se dalla scrittura passiamo al contenuto, notiamo i seguenti «falsi rimandi»:

*Pensieri varii*, 9: «vedi le polizze al nome esperienza».

id., 11: «vedi polizze alla voce amico».

*Pensieri di filosofia varia*, 5: «vedi la società indice 1°».

id., 9: «vedi polizze alla parola pianto».

Si sa che il Leopardi stesso compilò a più riprese indici dello *Zibaldone* e, per certi argomenti più importanti, segnò i richiami su schedine a parte, da lui chiamate «polizze». Nell'*Indice del mio Zibaldone* compilato nel 1827 a Firenze (ed. Flora, II, p. 1377 sgg.; *TO*, II, p. 1241 sgg.) si trovano numerosi rimandi alle «polizze»: per esempio alla voce «perfettibilità»: «Vedi polizze a parte, intitolate *Perfettibilità o Perfezione umana*»; alla voce «Romanticismo»: «Vedi polizze a parte, intitolate *Romanticismo*». Senonché, come osservò già lo Gnoli, tra le «polizze» non si trovano affatto le voci «esperienza», «amico», «pianto», e l'«indice primo» (che dovrebbe essere il primo dei due indici parziali, II, p. 1413 sgg. Flora; *TO*, II, p. 1263 sgg.) non contiene la voce «società».<sup>21</sup>

Per uscire in qualche modo da questa difficoltà, il Cugnoli (*Questione leopardiana*, p. 10) non trovò di meglio che supporre l'esistenza di un altro *zibaldone* leopardiano,

<sup>20</sup> Vedi nei *Pens. di filos. varia*, 1, riga 3, la prima *r* di *tradirsi*; 7, accanto al numero d'ordine, la prima *r* di *rifarsi*; nei *Pens. varii*, 16, r. 2, la prima *r* di *propria*; id., r. 5, l'iniziale di *ricca*. Cfr. la Perizia grafica cit., p. 25 sg.

<sup>21</sup> Non la contiene nemmeno il secondo indice parziale (pp. 1421-1423 Flora), mentre il più ampio *Indice del mio Zibaldone* ha solo una voce «Società degli animali» che non c'entra affatto col quinto dei *Pensieri di filosofia varia*.

anteriore a quello che ci è giunto, munito anch'esso di indici e di «polizzine», e andato poi smarrito o distrutto: a questo, non al nostro *Zibaldone* si riferirebbero i quattro richiami dei Pensieri vaticani! L'assurdità di una simile ipotesi è evidente: fra l'altro, si dovrebbe ammettere che già prima del '17 il Leopardi avesse messo su carta pensieri improntati a una cupa misantropia, quale si trova solo in alcuni scritti posteriori al '19; e si dovrebbe credere che questo «proto-zibaldone», scomparso senza lasciar traccia, fosse anch'esso tanto lungo da richiedere indici e «polizzine». Del resto, un richiamo come «vedi polizzine alla parola *pianto*», apposto al peregrino pensiero «L'uomo è nato per piangere», si rivela subito inconsistente, perché rimanda a una parola di valore emotivo, non a un «argomento» quale può figurare in un indice per materie.

Scartata l'ipotesi disperata del Cugnoni, non ne resta che un'altra: che i Pensieri vaticani siano opera di un falsario il quale riuscì a dare un'occhiata, prima della pubblicazione, o all'autografo dello *Zibaldone* o all'apografo che servì per l'edizione Le Monnier o alle bozze dell'edizione stessa. Il falsario trasse dallo *Zibaldone* il pensiero già citato su Caino, che doveva appunto dare un'apparente garanzia di autenticità alla sua contraffazione. Vide anche l'indice dello *Zibaldone* cosparso qua e là di rimandi alle «polizzine», e pensò di accrescere l'attendibilità dei suoi Pensieri mettendovi alcuni rimandi dello stesso genere; ma non avendo avuto l'agio di controllare quali voci figuravano effettivamente nell'indice e nelle «polizzine», foggì dei rimandi insussistenti e rivelò così la propria frode.

Bisogna ricordare che, quando uscirono nella «Palestra del Clero» i Pensieri vaticani, il primo volume dello *Zibaldone* (che nell'edizione Le Monnier contiene anche, all'inizio, gli indici del Leopardi e le «polizzine») era già da tempo in bozze e stava per essere pubblicato. Ma anche ammettendo che da studiosi e tipografi addetti alla pubblicazione il Cozza-Luzi o i suoi amici non siano riusciti a cavar niente, resta il fatto che in quel periodo l'autografo dello *Zibaldone*, in attesa di essere definitivamente collocato alla Nazionale di Napoli, era depositato a Roma, nella Biblioteca Casanatense. Non è arrischiato immaginare che il Cozza-Luzi, data l'alta carica che ricopriva nell'ambiente bibliotecario romano, abbia avuto alla Casanatense qualche anima buona che gli comunicò alcuni passi dello *Zibaldone*. E se, infine, si volesse scartare anche questa ipotesi, bisogna considerare che il lavoro di copiatura per l'edizione fu eseguito da scrivani estranei alla Biblioteca, e che parecchia gente ebbe in quel periodo occasione di vedere, sia pur fuggevolmente, l'autografo.<sup>22</sup> Tra costoro può esservi stato il falsario o il suo informatore.

Uno degli scopi, se non l'unico, per cui furono fabbricati i Pensieri vaticani fu certamente il desiderio di dimostrare l'autenticità degli inediti pubblicati un quindicennio prima dal Cugnoni. Per questo il falsario ebbe cura di far coincidere

<sup>22</sup> Vedi la testimonianza di Giuseppe Chiarini al processo Tacchi-Cugnoni, riferita dal «Popolo romano» del 20 giugno 1900: la copia destinata alla tipografia fu fatta da «amanuensi, i quali non erano persone di fiducia, ma gente pagata a giornata». Sulla possibilità che fu offerta a molti di vedere l'autografo prima della pubblicazione, cfr. D. ORANO nel «Don Chisciotte di Roma» del 19 agosto 1899. Che il primo volume dello *Zibaldone* fosse già in bozze nella primavera del '98, risulta per es. dalla lettera del CARDUCCI a Filippo Mariotti del 1° aprile (in *Lettere*, ed. nazionale, XX, p. 126). Anche il titolo *Pensieri di filosofia varia* ha tutta l'apparenza di una goffa modifica del titolo dello *Zibaldone* prescelto dai primi editori: *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*.

quattro dei nuovi pensieri con altrettanti dei vecchi (vedi sopra, p. 9). Smascherata la contraffazione dei Pensieri vaticani, viene a cadere ogni plausibile motivo per credere autentici i testi pubblicati dal Cugnoni e rivendicati a sé dal povero Ilario Tacchi. E in realtà la tesi del Cugnoni, secondo cui il Tacchi sarebbe stato un plagiatario che si spacciava per falsario, è del tutto inverosimile. Se il Tacchi avesse davvero trovato degli autografi leopardiani, li avrebbe pubblicati lui, preferendo la fama di scopritore (assai giovevole a chi, come lui, voleva far carriera nelle biblioteche) a quella di abile imitatore. L'unico punto che può rimanere in dubbio, e che del resto importa assai poco, è se il Tacchi abbia eseguito da sé la contraffazione del 1884 o si sia fatto aiutare da persone più dotte: in effetti, al processo del 1900 il Tacchi rimase incerto sul significato di alcune parole trecentesche che ricorrevano negli «inediti», e di ciò menarono grande scalpore il Cugnoni e i suoi sostenitori.<sup>23</sup> Ma anche se quegli scritti sono troppo dotti per un Tacchi, sono certamente, come si accorse il Chiarini, troppo vuoti e banali per un Leopardi! E altrettanto vuoti, nonostante la diversità del contraffattore, sono i Pensieri vaticani pubblicati dal Cozza-Luzi. Che il Leopardi si sia abbandonato a una retorica di quart'ordine come questa: «Quando mi trovo nel santuario dello studio [ ! ] mi sento rapito fuor de' sensi e l'animo s'accende a sdegno o ad amore», è assurdo per chiunque abbia un po' in pratica lo stile e l'*ethos* leopardiano.

#### 4. I PRIMI DUE ABBOZZI DI IDILLI

Secondo il Cozza-Luzi, il Leopardi avrebbe scritto su uno stesso foglio, uno di seguito all'altro, il primo abbozzo in prosa dell'*Infinito* e l'abbozzo di idillio *Alla Natura*.

Su quale foglio? Le indicazioni del Cozza-Luzi sono contraddittorie: secondo due passi degli *Appunti leopardiani* (I, p. 3, n. 5; III, p. 33) il foglio sarebbe quello su cui il Leopardi aveva scritto la minuta della supplica al Papa per ottenere un impiego nella Vaticana; secondo un terzo passo (II, p. 29) si tratterebbe invece dell'altra supplica, quella per leggere i libri proibiti. Siccome l'«autografo» di questa seconda supplica, ritrovato da Gaspare Casella e ora di nuovo irreperibile (vedi sopra, paragrafo 2), non conteneva, a quel che pare, alcun abbozzo di idillio, dovremmo ritenere che gli abbozzi si trovassero sulla minuta della prima supplica, e che la indicazione di *AL*, II, p. 29 sia dovuta a un *lapsus* del Cozza-Luzi.

Ma Domenico Orano testimoniò che nel novembre del 1897 don Oliviero Jozzi (l'erudito-falsario che abbiamo già avuto occasione di nominare) gli aveva mostrato i veri o presunti autografi di tutt'e due le suppliche, e che su nessuno dei due fogli c'erano gli abbozzi di idilli.<sup>24</sup> E tuttora la Biblioteca Comunale di Recanati possiede,

<sup>23</sup> Cfr. CUGNONI, *Alla ricerca di G. Leopardi*, cit., p. 91 sg.; e l'articolo di «Sigma» cit. alla nota 7.

<sup>24</sup> Cfr. «Don Chisciotte di Roma» 27 novembre 1890: «Non ricordo affatto — eppure ho buona memoria — che nel *retto* e nel *verso* delle due lettere leopardiane, presentatemi dallo Jozzi, vi fossero contenuti altri scritti e tanto meno minute autografe dello stesso Leopardi. Se è così [...], le minute sono false e furono vergate nei due documenti posteriormente alla presentazione a me fattane. È mai possibile che se le due minute inedite fossero esistite nei due

come meglio diremo nel paragrafo seguente, copie manoscritte delle due suppliche, e nemmeno in esse compaiono gli abbozzi, come non vi compaiono certi «appunti di cose di famiglia» che, secondo il Cozza-Luzi (*AL*, I, p. 3, n. 5), vi sarebbero pure stati su uno dei due fogli.

Le testimonianze esterne sono, dunque, già di per sé sfavorevolissime all'autenticità: pare accertato che ancora nel '97 esistessero le due suppliche senza gli abbozzi di idilli: il che equivarrebbe a dire che gli abbozzi furono aggiunti da un falsario in un secondo tempo, o addirittura che il falsario li propalò senza neppure darsi la pena di contraffare la scrittura del Leopardi.

Passiamo, comunque, a esaminare i due abbozzi pubblicati negli *Appunti leopardiani*. Il primo, in prosa, è brevissimo:

Idillio I. (1819) sopra l'Infinito

O quanto a me gioconda quanto cara fummi quest'erma plaga e questo rovetto che all'occhio copre l'ultimo orizzonte.

Il Cozza-Luzi avverte che «plaga» è una correzione di «spiaggia», che a sua volta è una correzione di «sponda»; prima di «copre», sembra che il Leopardi abbia scritto e poi cancellato «apre»; tutto l'abbozzo sarebbe stato poi cancellato.

Ciò che meraviglia in questo primo abbozzo è l'assoluta incertezza non solo di espressione (che sarebbe naturale), ma di concezione. «Non si esagera – osserva giustamente il De Robertis, *Saggio*, cit., p. 152 – dicendo che [...] il Leopardi non sentiva neppure alla lontana ciò che dovesse riuscir poi *L'Infinito*». Addirittura egli sarebbe stato incerto tra due parole di significato opposto come «apre» e «copre» (e sì che il «coprire», cioè l'escludere la vista dell'orizzonte, è l'idea generatrice di tutto l'idillio!); e avrebbe dapprima pensato di ambientare la sua contemplazione dell'infinito non su un colle, ma sulla sponda (spiaggia) di un fiume o del mare.<sup>25</sup>

Queste difficoltà, tuttavia, non sarebbero ancora insormontabili. Le difficoltà davvero grosse vengono nel secondo abbozzo di idillio, che avrebbe tenuto dietro immediatamente al primo sullo stesso foglio.

Qui bisogna prima di tutto mettere in chiaro un problema di testo. Il Cozza-Luzi (*AL*, III, pp. 33-36) pubblicò l'abbozzo con una specie di «apparato critico», nel quale non solo registrò le numerose varianti e correzioni che vi sarebbero state nell'autografo, ma indicò anche i punti in cui il testo leopardiano era stato corretto da lui, Cozza-Luzi, per ragioni metriche. Il Donati, lo Scarpa, il Flora e Muscetta e Savoca, che ritenevano autentico l'abbozzo, avrebbero evidentemente dovuto pubblicarlo nella forma genuina, liberandolo dalle rabberciature del Cozza-Luzi. Invece lo hanno pubblicato tutti nella forma «emendata», e in questa forma esso viene tuttora studiato e citato dai leopardisti, [tranne, adesso, Binni e Ghidetti in *TO* cit.]. Cominciamo

---

documenti, lo Jozzi, che cercava di venderli, non me l'avrebbe fatto notare, per accrescere valore alla sua offerta? Ed è mai possibile che io, che pur tenni per più giorni in casa mia la prima delle due lettere, non me ne sarei accorto?».

<sup>25</sup> Difatti, se «plaga», o magari «piaggia», può ben alludere all'«ermo colle», «sponda» e «spiaggia» devono riferirsi a tutt'altra collocazione (così intende anche il FLORA in «Letterature moderne» I [1950], p. 103). Forse chi scrisse l'abbozzo ricordò *La vita solitaria*, vv. 23 sg., 33. Quanto all'oscillazione fra «apre» e «copre», i numerosi tentativi di giustificarla che sono stati compiuti (vedi per es. AURELIA ACCAME BOBBIO nel volume collettivo *Leopardi e il Settecento*, Firenze 1964, pp. 197; 219, n. 78) mi sembrano troppo sottili.

dunque col riprodurre la redazione «genuina», cioè quella che, secondo l'apparato critico del Cozza-Luzi, corrisponderebbe all'ultimo intendimento del Leopardi. Indichiamo via via in nota alcune incertezze, dovute al fatto che non sempre il Cozza-Luzzi distingue chiaramente tra le correzioni del Leopardi e le proprie.<sup>26</sup>

- Sempre adorata mia solinga sponda,  
Deh perchè agli occhi miei furi la vista  
Dell'incantevole e magico effetto  
Che natura concede alle creature.
- 5 Alle creature sì, ma non a tutte...  
Ahi a me madrigna, spietata madre!  
Dimmi il perchè di tal misura e peso.  
Qual sfregio ti feci mai, dimmi il perchè?  
Da l'alveo materno me traesti
- 10 Forse a scherno e ludibrio de' mortali?  
Mortai pur io, non a lor secondo<sup>27</sup>  
Nè merto tal pena. Benedicesti  
Pure la terra di cui me plasmasti...  
Forse de la tua diva luce un raggio
- 15 Non balenò ne la mia fronte per cui  
Mi festi a te simile? e lo spiro<sup>28</sup>  
Sentii in me: in me sentii esultar le ossa?  
Opra delle tue mani son dunque io  
Nè disdegnar me puoi, qual belva i nati.
- 20 È vero. Larga mi fosti di doni,<sup>29</sup>  
Di quanti doni ingegno adunar puote.  
Sitibondo corsi qual cervo all'onda<sup>30</sup>  
Premei le tue vestigia, nè m'arrestai...  
Perchè poi maggiori beni negarmi
- 25 E dei mortali farmi, ahi spietata  
Il più meschino, e dei mali spezzarmi  
Sul capo di Pandora il fatal vaso!  
Tu ridesti forse de la mia sorte  
Ridi pur, che n'hai ben d'onde: oh prodezza!
- 30 Ridi dell'opra tua! Perdona o Matre,  
È il dolore che parla, non parlo io...  
Son opra tua pur io: nè mi fa creder  
Che me lascerai in mezzo a<sup>31</sup> tante pene.

<sup>26</sup> La distinzione è chiara quando egli usa per il Leopardi la terza persona («Scrisse», «cancellò» ecc.) e per sé la prima plurale; non è sempre chiara quando usa espressioni impersonali o passive («Fu tralasciato...», «Le parole furono posposte...»).

<sup>27</sup> In margine a questo verso il Leopardi avrebbe scritto un «son», che il Cozza-Luzi corregge in «sono» e colloca prima di «a lor».

<sup>28</sup> Il Cozza-Luzi scrive nel testo «lo tuo spiro» e annota: «Sul fine mancando una sillaba fu posto *tuo*»: fu posto, parrebbe, dal Cozza-Luzi, non dal Leopardi.

<sup>29</sup> Il Cozza-Luzi scrive «di (tuoi) doni», intendendo, pare, che «tuoi» sia stato scritto e poi cancellato dal Leopardi stesso (cfr. *AL II*, p. 31 e n.).

<sup>30</sup> Nota del Cozza-Luzi: «Avea cominciato una linea *Risposi io qual* che fu cancellata. E poi *Sitibondo ti seguì*, ove fu cancellato *ti seguì* sovrapposto. Posponemmo *corsi* a causa del verso». Parrebbe dunque che «corsi» (correzione di «ti seguì») si trovasse nell'autografo dopo «Sitibondo». Ma non è ben chiaro ciò che il Cozza-Luzi ha voluto dire.

<sup>31</sup> «Prima di *tante* scrisse *in mezzo* che cangiassi in *tra*» (Cozza-Luzi).

Il componimento incomincerebbe in modo simile all'*Infinito*, ma ben presto prenderebbe un'altra direzione, quella che porterà all'*Ultimo canto di Saffo*. Di per sé questo è plausibile: anche le due canzoni *All'Italia* e *Sopra il monumento di Dante* hanno per matrice, come è noto, un unico abbozzo. Il pensiero dell'infelicità fisica del poeta, del suo sentirsi escluso dalla comunione con gli altri viventi e con la stessa natura inanimata, si sarebbe sovrapposto all'iniziale mossa «idillica» e avrebbe mutato la contemplazione dell'infinito in lamento e invettiva contro la Natura matrigna.

Osserviamo un poco, però, come avviene il trapasso. Anzitutto, l'impossibilità di vedere l'orizzonte, che nell'*Infinito* sarà motivo di gioia per il poeta in quanto suscitatrice o agevolatrice della meditazione sugli «interminati spazi» (e in questo senso sembrava già orientato il primo abbozzo in prosa), qui costituirebbe invece un motivo di rammarico. La Natura avrebbe concesso, da quel luogo, il godimento di un bel panorama, di un «incantevole e magico effetto» (si badi a questa espressione, così banale e così poco degna del rigore stilistico di Giacomo Leopardi!): la siepe, o la «sponda», precluderebbe quel godimento. Se lì per lì questo sembra, per qualche eco verbale, il preannuncio dell'*Infinito*, in realtà è il suo contrario esatto. E se nell'*Infinito* è perfettamente naturale che il colle e la siepe siano detti «cari», qui non si capisce perché la sponda, che rappresenta uno sgradito ostacolo alla vista, sia addirittura «adorata». Il tono patetico-dolciastro riesce male a nascondere la sconnessione delle idee.

A questo punto, ecco il verso di trapasso: «Alle creature sì, ma non a tutte...». Dal lamento contro la sponda che impedisce di vedere il panorama, si passa al lamento contro la Natura che, *anche se la sponda non ci fosse*, escluderebbe ugualmente dal godimento del panorama le creature brutte e deformi come il poeta. Questo motivo, della persona deforme che si sente estraniata e respinta dalla natura stessa, lo conosciamo bene dall'*Ultimo canto di Saffo* («A' tuoi superbi regni Vile, o natura, e grave ospite addetta, E dispregiata amante...»); ma qui esso s'innesta sul motivo precedente in modo del tutto sforzato, svuotando di significato l'invocazione patetica iniziale.

Che anche i versi seguenti, fino in fondo al componimento, siano di una bruttezza difficilmente concepibile nel Leopardi, non è certamente sfuggito ai critici.

«Endecasillabi abbandonati alla frenesia della loro scomposta ingenuità e audacia», li chiama Carlo Muscetta;<sup>32</sup> ma espressioni come «Dimmi il perché di tal misura e peso» (che sembra un goffo travestimento poetico della banale locuzione «fare due pesi e due misure»), o come «dei mali spezzarmi / Sul capo di Pandora il fatal vaso» [ ! ] meriterebbero senza dubbio un giudizio ancor più negativo. E questo, si noti, non sarebbe un Leopardi principiante (sebbene anche nei cosiddetti «Puerili»

<sup>32</sup> *L'ultimo canto di Saffo*, ora in *Leopardi*, Roma, Bonacci, 1976, p. 68 sg. Pur non ponendo la questione dell'autenticità [alla quale, come abbiamo detto, ha continuato a credere anche dopo questo nostro studio], il Muscetta mostra di rendersi conto della strana mancanza di coscienza stilistica di questi versi. Dell'analisi della ACCAME BOBBIO (in *Leopardi e il Settecento*, cit., p. 191 sg. e note) si salva, mi pare, soltanto l'individuazione delle reminiscenze bibliche presenti nell'abbozzo. Ma tali reminiscenze, come non meraviglierebbero nel Leopardi, così sono intonate alla mentalità e agli scopi «edificanti» del falsario: si confrontino le citazioni bibliche nelle suppliche al Papa, certamente apocrife (qui sotto, paragr. 5).

pubblicati dal Donati, dal Flora, dallo Scheel e più compiutamente dalla Corti non si trovi assolutamente nulla di così maldestro): sarebbe il Leopardi del 1819, che ha già scritto le versioni poetiche dal greco e dal latino e le prime due Canzoni, e scriverà tra pochissimo l'*Infinito* e gli altri idilli. Prendiamo pure quella che è forse la prova meno felice di questo periodo, la *Telesilla*: non vi troveremo niente di lontanamente paragonabile al cattivo gusto e all'impaccio di codesti versi.

Ma più delle impressioni di gusto conta, per la questione dell'autenticità, l'analisi tecnica. Se si può – fino ad un certo punto! – ammettere che il Leopardi anche nel '19 abbia avuto una *défaillance* poetica, non si può certo supporre che si sia improvvisamente scordato come è fatto un endecasillabo. Ora si osservino i versi 6, 8, 12, 15, 16, 17, 18, 22, 23, 24, 25, 28, 29, 31, 33. In quasi tutti si possono contare undici sillabe, ma endecasillabi non sono quanto agli accenti. Per esempio «Qual sfregio ti feci mai, dimmi il perché» sarebbe un endecasillabo solo se si leggesse «feci» e «pèrche», e così al verso 15 bisognerebbe leggere «pèr cui», al verso 22 «corsì», al verso 23 «arrèstai», e via discorrendo. In altri la misura di undici sillabe si può raggiungere solo a prezzo di elisioni e dieresi tali da far rabbrivire; per esempio al verso 6 bisognerebbe fare di «Ahi a» un'unica sillaba e poi allargare «spietata» con una dieresi; al verso 17 occorrerebbe leggere «Sentii □ in me □ in mé sentii esultár le / ossa», con due durissime sinalèfi consecutive e un iato. Al verso 32, dove pure sarebbe stato possibile foggiare un brutto ma non errato endecasillabo sdrucchiolo terminante con «credere», il pregiudizio che non dovesse essere in alcun caso superata la misura di undici sillabe ha persuaso il versificatore a porre un «creder» troncato, impossibile in fine di verso. Soffermarsi ancora a dimostrare che un simile scempio metrico e prosodico non può essere opera del Leopardi, sarebbe un offendere il lettore.

Siccome molti abbozzi leopardiani sono misti di versi e prosa<sup>33</sup>, si potrebbe supporre che i versi che non tornano fossero, nell'intenzione del Leopardi, prosa, e che il Cozza-Luzi li abbia trascritti andando arbitrariamente a capo. Ma che al Leopardi sia venuta scritta per caso una prosa tutta divisibile in «pseudo-endecasillabi» (cioè in serie di parole che, bene o più spesso male, sono raggruppabili in sequenze di undici sillabe) non è assolutamente credibile. Del resto, quella presunta prosa è già troppo ricca di inversioni e di agghindamenti poetici: ben diversa dalla prosa nervosa e rapida, tutta inframezzata di «eccetera», degli altri abbozzi leopardiani! Dovremmo allora supporre che il Cozza-Luzi abbia ritoccato lui la prosa leopardiana, in modo da ridurla in versi o pseudo-versi? Ma il Cozza-Luzi riportò come prosa altri due abbozzi dell'*Infinito* (quello da noi già esaminato e un altro che esamineremo più avanti): non era, dunque, allergico agli abbozzi in prosa. Inoltre, come abbiamo detto, nelle note all'*Idillio alla Natura* indicò parecchie correzioni da lui apportate al testo leopardiano per ragioni metriche: non c'è motivo di ritenere che abbia taciuto altre correzioni.

<sup>33</sup> Vedi per es. *PP*, I, pp. 377 sg. (*Le fanciulle nella tempesta*), 379, 382 sg., 385 sgg., 427 (= *TO*, I, pp. 336, 335 sg., 331, 332 sg., 337).



Ma è proprio l'esame delle correzioni – quelle che il Cozza-Luzi presenta come leopardiane e quelle che attribuisce a se stesso – a darci la definitiva conferma della falsificazione. Le prime ci mostrerebbero un Leopardi che a poco a poco trasforma la prosa in versi aggiungendo qui una parola, togliendone là un'altra, contando le sillabe come il più duro d'orecchio degli scolari ... e trascurando gli accenti. Per es., al verso 1 (« Sempre adorata mia solinga sponda») il «mia» sarebbe, secondo il Cozza-Luzi, un'aggiunta sopra il rigo, con la quale il Leopardi avrebbe fatto tornare un verso che in un primo tempo aveva una sillaba di meno. Al verso 24 il poeta avrebbe dapprima scritto «Perché negarmi maggiori beni»; avrebbe quindi aggiunto un «poi» dopo «perché»; avrebbe infine spostato «negarmi» in fondo al verso, e nemmeno così, dopo tanti sforzi, sarebbe riuscito a scrivere un endecasillabo con gli accenti giusti. Al verso 28 (« Tu ridesti forse de la mia sorte») leggiamo nella nota: «Cominciò con *Ridesti*, o forse *Deridesti* ma fatta piccola la lettera *r*, scrisse prima il *Tu* innanzi, e poi soprappose *forse*»: anche qui il Leopardi avrebbe raggiunto soltanto con due zeppe la sospirata misura di undici sillabe, con risultati, peraltro, anche stavolta negativi quanto agli accenti. Al verso 31 il Cozza-Luzi c'informa che il Leopardi aveva incominciato: «Al dolor...»; poi, cancellate queste parole, aveva avuto la bella idea di utilizzare pari pari (togliendo solo un «che») un famoso verso dantesco: «Disperato dolor il cor mi preme...»; poi era passato a «È il dolor che parla, non parlo io»; e infine, accortosi che il verso era ancora troppo breve, aveva corretto «dolor» in «dolore».

Che molti versi di questo abbozzo, anche nella forma raggiunta a prezzo di tanti stenti, non tornassero, il Cozza-Luzi certo non lo ignorava. Per quanto le Muse non dovessero aver sorriso attorno alla sua culla, tuttavia non è credibile che egli non sapesse riconoscere o anche comporre un endecasillabo: aveva pur fatto i suoi studi di «umanità» e «retorica», aveva certamente imparato e poi forse insegnato a scrivere sonetti o versi sciolti. Se, dunque, avesse voluto ridurre in versi una prosa leopardiana, il risultato sarebbe stato tecnicamente un po' meno disastroso. Ma quei versi zoppicanti costituivano per il Cozza-Luzi il tipico contrassegno dell' «abbozzo» che, come egli scriveva, «dallo stesso autore non fu ritoccato a dovere» (*AL*, III, p. 33). Sia stato egli stesso il falsario o abbia prestato fede a una falsificazione altrui, in entrambi i casi è certo che egli trovava normale che il giovane Leopardi, come un seminarista zuccone, fosse arrivato al risultato poetico definitivo attraverso una lunga vicenda di errori non solo stilistici, ma metrici. *Tantae molis erat rectum componere versum!*

Il compito dell'editore di un abbozzo, poi, egli non lo faceva consistere né in una mera edizione diplomatica, né in un completo refinimento, ma in una prudente eliminazione dei soli sbagli più grossi (i quali, tuttavia, andavano segnalati con scrupolo «filologico» in nota). Perciò in parecchi punti, come abbiamo detto, egli mise nel testo una lezione «emendata». Se, per esempio, Giacomo Leopardi non era stato capace di scrivere, al verso 12, niente di meglio che «Né merto tal pena. Benedicesti», il Cozza-Luzi rimediò alla *claudicatio hendecasyllabi* scrivendo «Né merto pena tal. Benedicesti»; e analogamente intervenne ai versi 15, 22, 23, 29, 32, 33, come si può vedere nelle edizioni del Donati, dello Scarpa e del Flora, che

riproducono la lezione «emendata». Altre volte si limitò a segnalare il difetto e a proporre eventuali rimedi in nota (per esempio ai versi 17 e 31); altre volte ancora, lasciò i versi imperfetti senza alcun commento.<sup>34</sup> È un comportamento, più che da curatore d'edizione, da «precettore»: si corregge il peggio, senza tuttavia pretendere di rifare interamente quello che deve rimanere un «saggio» scolastico.

Se il movente della contraffazione dei Pensieri vaticani fu, come si è visto, il desiderio di porgere una mano amica al Cugnoni, quale può essere stato il movente di quest'altra, ancor più bislacca falsificazione? Ce lo fa capire il Cozza-Luzi stesso nel fervorino che tien dietro all'edizione dell'abbozzo:

In questi ultimi versi si conosce che le passioni disperate non erano cotanto violenti, come si vede in altre poesie. Ritorna ad invocare la natura come *madre* e non *madrigna*. Confessa che a lei debbe tanti doni di quell'ingegno, nel quale idolatrava pur troppo se stesso. E quantunque sembri sarcasticamente invitar questa madre a rider dell'opera sua imperfetta per la mancanza dei doni esteriori; pure di ciò le chiede scusa, poiché non egli così parla; ma sibbene il suo dolore si è che parla tali parole acerbe. Dopo questa scusa ricorda esser egli opra di lei, e che ha pur confidenza e speranza di non esser lasciato in preda a cotali sue pene... Così Giacomo dipinge se stesso; e l'ondeggiar dell'animo, non abbandonato ancora alle fatali tempeste *senza speme*.

Siamo dunque ricondotti a quello che, come dicemmo all'inizio, è l'assunto fondamentale degli *Appunti leopardiani*: mostrarci un Leopardi non ancora traviato, o almeno non ancora interamente traviato. Nell'*Idillio alla Natura* ci sono già i funesti inizi del pessimismo e c'è quell'«orgoglio» che, secondo il Cozza-Luzi, aveva costituito per il Leopardi il primo impulso verso l'ateismo («È vero. Larga mi fosti di doni, / Di quanti doni ingegno adunar puote»). Ma c'è anche, alla fine, il pentimento di aver detto parole troppo blasfeme.

Accanto a questo scopo principale, il falsario ne ha avuto un altro direi, banalmente didattico: far vedere alla «studiosa gioventù» (alla quale sono dedicati gli *Appunti leopardiani*) come il fare una poesia costi molto sudore, e come solo a poco a poco sia possibile anche a un grande poeta migliorare il primo abbozzo e, dagli strafalcioni iniziali, assurgere alla perfezione stilistica e metrica dell'*Infinito*. Se da così umili inizi erano venuti fuori gli idilli leopardiani, nessuno scolaro, per quanto tardo ad apprendere, doveva disperare! Di qui la sequela delle «varianti» registrate con tanto zelo.

Di questo secondo scopo avremo una conferma quando esamineremo, nel paragrafo 6, gli altri due abbozzi di idilli. Per ora notiamo che la falsità evidente dell'*Idillio alla Natura* porta con sé, inevitabilmente, quella del breve abbozzo in prosa («Oh quanto a me gioconda» ecc.) che si sarebbe trovato sullo stesso foglio. Abbiamo già visto, del resto, che molto probabilmente di nessuno dei due abbozzi è mai esistito l'autografo, nemmeno un falso autografo.

<sup>34</sup> Una caratteristica grafica certamente non leopardiana dell'*Idillio alla Natura* sono i frequentissimi punti sospensivi. È noto che il Leopardi non usò quasi mai questo segno d'interpunzione, per il quale espresse anche, in un pensiero dello *Zibaldone* (p. 976 dell'autografo), la propria antipatia. Ma siccome il Cozza-Luzi dissemina arbitrariamente punti sospensivi anche nei brani di poesie leopardiane autentiche che riporta (vedi per es. *AL I*, p. 5 sg.; *IV*, pp. 49-51), non è il caso di usare questa osservazione come prova di non autenticità.

## 5. LE DUE SUPPLICHE A PIO VII E LA LETTERA DEL CARDINALE MATTEI

Falsi i primi due abbozzi di idilli, non è ancora detto che siano false anche le suppliche a Pio VII. Anzi, le copie conservate nella Comunale di Recanati e la testimonianza di Domenico Orano che abbiamo citato all'inizio del paragrafo precedente possono far supporre che le due suppliche senza gli abbozzi di idilli siano autentiche.

Ma un esame un po' attento, quale non è stato fatto né dal Moroncini né dal Ferretti o dagli altri biografi del Leopardi, porta alla conclusione che anche le suppliche sono con tutta probabilità false.

Cominciamo col dire che nell'Archivio Vaticano (o eventualmente nella Biblioteca Vaticana) dovrebbe trovarsi la bella copia della supplica per l'impiego alla Vaticana, corrispondente alla minuta pubblicata dal Cozza-Luzi; e così pure dovrebbe essere conservata o in qualche modo registrata la domanda per leggere i libri proibiti. Di nessuna delle due, invece, si è trovata finora alcuna traccia, sebbene parecchi studiosi, da Domenico Spadoni a Carlo Bandini, a Raffaello Morghen, a Gellio Cassi, abbiano cercato e trovato documenti leopardiani nell'Archivio e nella Biblioteca Vaticana. Anche le ricerche eseguite, su mia richiesta, dall'amico Rino Avesani hanno avuto esito negativo. Si potrebbe, è vero, supporre che la supplica per l'impiego alla Vaticana sia stata soltanto abbozzata e poi non ricopiata né spedita; ma la lettera del cardinale Mattei, che esamineremo tra poco, rende assai improbabile tale ipotesi.

Sia il Cozza-Luzi, sia colui che eseguì la copia oggi conservata a Recanati indicarono varie correzioni che si sarebbero trovate nella minuta autografa.<sup>35</sup> Non sempre le loro indicazioni coincidono: ciò non meraviglia, se si considera che anche i Pensieri vaticani furono riportati dal Cozza-Luzi con parecchie inesattezze; e altre inesattezze avrà compiuto l'altro trascrittore. Ecco, comunque, il testo con le varianti riportate in nota:<sup>36</sup>

B(eatissimo)mo Padre

Giacomo figlio del conte Monaldo<sup>37</sup> Leopardi di Recanati avendo piena conoscenza delle lingue greca e latina<sup>38</sup> e di altre moderne potendo offrire saggio della sua perizia in fatto di bibliografia<sup>39</sup> chiede di essere ammesso in cotesta biblioteca Vaticana. Che se la giovine età facesse ostacolo, è da osservare<sup>40</sup> che il più delle volte l'ingegno unito al senno avvantaggia l'età, e se modestia mel consente, potrei anch'io dire<sup>41</sup> *in brevi explevi tempora multa*. Che della grazia tanto spera

Chi abbia pratica dell'epistolario leopardiano e, più in generale, dello stile delle «suppliche» rivolte ad autorità nel primo Ottocento, resta sorpreso dal tono

<sup>35</sup> La copia recanatese reca all'inizio questo titolo: «Copia dell'istanza con le correzioni come si trovano».

<sup>36</sup> Racchiudo tra parentesi quadre ciò che il Leopardi avrebbe cancellato: indico con R. e con C.-L. rispettivamente la copia recanatese e l'edizione del Cozza-Luzi. Trascuro poche divergenze di interpunzione o di grafia del tutto insignificanti.

<sup>37</sup> Le parole «figlio del conte Monaldo» sarebbero aggiunte sopra il rigo.

<sup>38</sup> «della lingua greca e latina» C.-L., che annota: «Prima avea scritto *greco*»; «[dell'idioma] delle lingue greca latina» R.

<sup>39</sup> «[biblioteche] bibliografia» R. e, press'a poco, anche C.-L.

<sup>40</sup> «ostacolo, è da [pensare] osservare» C.-L.: «[difetto] ostacolo è pur vero» R.

<sup>41</sup> «dire anch'io» R.

scarsamente cerimonioso e deferente di queste righe. Il Leopardi ebbe in seguito occasione, nel '21 e ancora nel '23 e nel '25, di sollecitare raccomandazioni per ottenere un posto di «scrittore» alla Vaticana e un impiego all'Accademia di Belle Arti di Bologna. Si rileggano le lettere che a tale scopo egli scrisse, per esempio, il 30 marzo 1821 al Perticari e al Mai, il 15 agosto 1823 al cardinale Consalvi, il 3 agosto 1825 al Bunsen: si vedrà come in tutte ricorrano insistenti quelle dichiarazioni di esagerata umiltà che non erano, in quell'epoca, una manifestazione di servilismo, ma un ingrediente d'obbligo in qualsiasi sollecitazione di un favore. «S. Em. non mi conosce se non per quell'uomo oscurissimo e sconosciutissimo ch'io sono effettivamente...». «È sempre grave il domandare [...]. Ma molto più se chi domanda non ha diritto nessuno al beneficio [...], qual è ora il caso mio». «Io non mi sarei mai potuto indurre a molestare V.S. con questa preghiera, e a cimentare la sua benignità con questa forse temeraria e presuntuosa confidenza, se...». «Io son uomo da nulla...». «Mi feci animo di rappresentare in quel foglio all'Em. V. i deboli studi da me fatti nelle lingue antiche e negli antichi classici, le ristrettezze della mia famiglia...». «E mirando all'alta generosità dell'Em. V. più che alla mia insufficienza e piccolezza...». «Io non posso dissimulare a me stesso la piccolezza delle mie forze, e questa mi spaventa...». Questo florilegio si potrebbe allungare ancora di molto senza alcuno sforzo. Niente di tutto ciò nella supplica pubblicata dal Cozza-Luzi (la quale, si noti, sarebbe stata rivolta non ad abati o a cardinali, ma addirittura al Papa): qui lo sbrigativo tono protocollare, da domanda «in carta da bollo», è interrotto soltanto, non da un'espressione di modestia, ma di orgoglio: il Leopardi, senza tanti complimenti e con una certa saccenteria gnomica, si dichiarerebbe fornito di «ingegno unito al senno» e applicherebbe a se stesso, assai poco a proposito, il versetto del *Liber sapientiae* biblico (4, 13) in cui si dice che la morte dell'uomo giusto, anche se avviene nel fiore dell'età, non è mai da compiangere come immatura: *Consummatus in brevi explevit tempora multa*.

Che cosa, poi, chiederebbe il Leopardi? «Di essere ammesso in cotesta biblioteca Vaticana». Una simile frase andrebbe benissimo per una di quelle richieste che tuttora deve compilare chi voglia frequentare, come studioso, la Vaticana; ma è del tutto inaudita come domanda di impiego alla Vaticana. E di quale impiego si sarebbe trattato? Secondo il Cozza-Luzi (*AL*, I, p. 3 sg.), non dell'impiego di «scrittore», al quale più tardi, nel '21, il Leopardi aspirò effettivamente, ma del posto di Primo Custode, cioè, come oggi si direbbe, di Prefetto della Vaticana: quel posto che era stato sempre conferito ad alti prelati o ad uomini, comunque, già maturi e noti nel campo dell'erudizione, e che proprio nell'autunno del '19 sarebbe stato dato a monsignor Angelo Mai. Che il Leopardi appena ventenne chiedesse per sé quel posto, e lo chiedesse con un'espressione così vaga da riuscire incomprensibile, è fuori di ogni verosimiglianza.

Si dirà che il Cozza-Luzi si è sbagliato a interpretare il documento, e che in realtà il Leopardi non mirava al posto di Primo Custode, ma ad un impiego secondario. Senonché, insieme a quella minuta, il Cozza-Luzi pubblicò anche (*AL*, I, p. 4) una lettera che sarebbe stata inviata al Leopardi dal cardinale Alessandro Mattei, suo

lontano parente. Eccone il testo, di cui si trova copia anche alla Comunale di Recanati:

Giacomino Carissimo

Ho tentato tutte le vie immaginabili, ò<sup>42</sup> spesa tutta la mia influenza; ma essendo troppo conosciuta la persona a voi pure nota, e della quale mi pare abbiate concorso anche voi a far accrescere<sup>43</sup> l'estimazione, non sono riuscito a favorirvi nonostante i vostri meriti: ma badate, dico per questa volta, perchè ostacoli sì seri non si presenteranno<sup>44</sup> più, nè voi potrete con altri temere di essere posposto. Gradite i miei saluti e di tutti di casa e ricordatevi di pazientare. Sempre tutto<sup>45</sup> vostro A. Card. Mattei.

La «persona a voi pure nota» non può essere che Angelo Mai, come intende anche il Cozza-Luzi. Se la lettera è autentica, la vicenda non può che essere ricostruita così: il Leopardi nel '19, sapendo che è vacante il posto di Primo Custode della Vaticana, fa domanda per averlo; il posto viene invece conferito ad Angelo Mai (autunno del 1819), fin allora «scrittore» della Biblioteca Ambrosiana; il cardinale Mattei, a cui il Leopardi era stato raccomandato da Monaldo o da Carlo Antici, gli fa sapere che purtroppo non c'è niente da fare: il Mai era troppo noto e perciò gli è stato preferito; del resto, non aveva lo stesso Giacomo contribuito ad «accrescerne l'estimazione»? Quest'ultimo accenno, ci spiega il Cozza-Luzi (p. 4), si riferisce alla Canzone ad Angelo Mai: «Egli pure avea applaudito con un lodatissimo inno alle scoperte che levarono tanto grido in tutto il mondo, quando Angelo Mai trovò ne' palinsesti dell'Ambrosiana di Milano alcuni frammenti dei perduti libri *De Republica* di Cicerone».

Disgraziatamente, come tutti sanno (e certo doveva saperlo benissimo anche il Cozza-Luzi, fedele allievo del Mai, ma la distrazione gli giocò un brutto tiro), il Mai non scoprì il *De re publica* di Cicerone all'Ambrosiana di Milano, ma alla Vaticana, verso la fine del '19, poco dopo aver preso possesso della sua nuova carica di Primo Custode. Il Leopardi ebbe notizia della scoperta ai primi del '20,<sup>46</sup> scrisse la canzone *Ad Angelo Mai* in quello stesso mese e la pubblicò alla fine di giugno. La lettera del cardinale Mattei, invece, presuppone la canzone al Mai già scritta e divulgata nel '19, prima che il Mai diventasse Primo Custode della Vaticana. Dunque, essa è falsa. Che il Mattei, invece che alla canzone al Mai, alluda ad altri scritti precedenti del Leopardi che prendevano lo spunto da qualche scoperta dell'abate bergamasco (le traduzioni di Frontone e di Dionigi d'Alicarnasso, la *Lettera sull'Eusebio*), non è possibile. Le traduzioni rimasero inedite, e non si poteva perciò allora dire che avessero contribuito ad accrescere la fama del Mai;<sup>47</sup> la *Lettera sull'Eusebio*, appena

<sup>42</sup> «immaginabili ed ò» C.-L. – La grafia ò per *ho* (che si trova sia nel Cozza-Luzi, sia nella copia recanatese, e doveva quindi trovarsi nel presunto autografo) è, se non sconosciuta, molto rara nel primo Ottocento.

<sup>43</sup> «a far accrescere» R.; «a crescere» C.-L.

<sup>44</sup> C.-L. omette «sì» prima di «seri» e scrive «si ripeteranno».

<sup>45</sup> R. omette «Sempre tutto».

<sup>46</sup> Cfr. G. GERVASONI, *Leopardiana: G. Leopardi nei suoi rapporti con A. Mai*, Bergamo 1934, p. 83; e la lettera del Leopardi al Mai del 10 gennaio 1820.

<sup>47</sup> GIOVANNI LABUS, in un articolo non firmato apparso nella «Biblioteca Italiana» a. I, vol. III (1816), pp. 428-430, aveva accennato di sfuggita alla «traduzione inedita [di Frontone] già compiuta dal conte Leopardi», senza aggiungere altro. Non bastava certo questo accenno a poter dire che il Leopardi aveva «concorso a far accrescere l'estimazione» del Mai così da favorire la sua chiamata a Roma.

terminata, non era stata ancora vista da nessuno, e solo nel '23 il Leopardi la pubblicherà in una redazione assai rimaneggiata.

Altrettanto priva di senso, a guardar bene, è quella precisazione: «Ma badate, dico per questa volta, perché ostacoli sì seri non si presenteranno più, né voi potrete con altri temere di essere posposto». Come se il concorso per il posto di Primo Custode si tenesse ogni due o tre anni, e ci fosse quindi speranza, per il Leopardi, di vincerlo la prossima volta!

A questa lettera, e precisamente alla frase «... mi pare abbiate concorso anche voi a far accrescere l'estimazione» il Leopardi avrebbe aggiunto di sua mano, secondo il Cozza-Luzi (*AL*, I, p. 5), la seguente postilla (di cui non c'è traccia nella copia recanatese): «Ben mi sta – *incidi in foveam quam mihi feci*». A parte l'insulsaggine della postilla nel suo insieme, si noti che anche qui, come nella supplica per l'impiego alla Vaticana, il Leopardi avrebbe utilizzato a sproposito una citazione biblica. È frequente nella Bibbia l'immagine di chi cade nella fossa da lui stesso scavata, cioè di chi rimane vittima dell'insidia che egli ha teso ad altri: *incidit in foveam quam fecit* (*Psalms.*, 7, 16); *foderunt ante faciem meam foveam et inciderunt in eam* (*Psalms.*, 56, 7); *qui fodit foveam incidet in eam et qui volvit lapidem revertetur ad eum* (*Prov.*, 26, 27); *et qui foveam fodit incidet in eam et qui statuit lapidem proximo offendet in illo* (*Eccles.*, 27, 29). Ma che diavolo può significare *incidi in foveam quam mihi feci*? Il Cozza-Luzi parafrasa: «...crede di esser caduto nella fossa scavata *colle sue mani*»; ma evidentemente *mihi* non può significare che «per me», e allora la frase è priva di senso.

Ricordiamo, del resto, che sia la lettera del cardinale Mattei, sia la supplica per la Vaticana provengono, come fu accertato nel 1899, da una fonte estremamente sospetta: il noto falsario don Oliviero Jozzi (vedi sopra, p. 10 e n. 8). Lo scopo di un falsario può essere semplicemente quello di guadagnar soldi o rinomanza; ma questi documenti rivelano anche un sottinteso «ideologico». La supplica al Papa ci presenta un Leopardi orgoglioso, che si dichiara fornito di senno e di ingegno in abbondanza e si paragona al «giusto» della Bibbia. Viene subito in mente il famigerato *Idillio alla Natura*, in cui, come vedemmo, il presunto Leopardi si attribuiva «quante doti ingegno adunar puote». È sempre il tema dell'orgoglio generatore di ateismo e quindi di infelicità, che ritorna in tutti gli *Appunti* del Cozza-Luzi. Né deve meravigliare che questo motivo appaia in un documento che non fu fabbricato dal Cozza-Luzi in persona, ma, con tutta probabilità, dallo Jozzi. Si tratta, infatti, di un'interpretazione del Leopardi largamente diffusa nell'ambiente clericale dell'epoca. Pochi anni prima, nel 1894, il frate agostiniano Nicola Mattioli l'aveva svolta in termini quasi identici a quelli usati poi dal Cozza-Luzi.<sup>48</sup> Nemmeno si può escludere che la falsificazione sia stata «concordata» tra il Cozza-Luzi e lo Jozzi. Quanto alla lettera apocrifa del cardinale Mattei, essa

<sup>48</sup> Vedi *Il Trionfo della Croce*. Ragionamento inedito di Giacomo Leopardi pubbl. sull'autografo da N. Mattioli, Roma 1894, pp. 8-10.

mira a far vedere che il Vaticano – contrariamente a quanto asserivano, con ragione, i leopardisti anticlericali – non aveva ostacolato le aspirazioni del Leopardi: gli aveva soltanto raccomandato di pazientare per un poco! Commenta il Cozza-Luzi: «Se non avesse avuto a competitore quel famoso Mai è certo che il Leopardi sarebbe stato il successore degli Allacci ed Assemani. E poi quale splendida riuscita poteva da lui attendersi, e quanta soddisfazione per quella mente e per quel cuore impaziente. Vien esortato dallo zio a *pazientare*, ma non *pazientò*...». E a proposito del «ben mi sta» con cui il Leopardi avrebbe postillato la lettera del Mattei: «Quasi sembra qui pentirsi della splendida poesia... Quante volte il triste pentimento ritornò a turbargli la mente negli anni futuri!». Naturalmente, questo episodio serviva anche a interpretare in senso antileopardiano il posteriore screzio fra il Leopardi e il Mai, su cui già allora si discuteva molto.<sup>49</sup>

Possiamo anche individuare nell'epistolario leopardiano gli spunti da cui il falsario prese le mosse. Nel 1818-19 Carlo Antici e il Giordani si erano effettivamente informati se per il Leopardi vi fosse una possibilità d'impiego alla Vaticana. Avevano saputo che non era vacante alcun posto secondario, ma solo quello di Primo Custode, a cui evidentemente il Leopardi non poteva aspirare. In una lettera del 5 gennaio 1819 il Giordani scriveva: «Senza adulazione vi dico, che voi Giacomino non siete punto inferiore a qualunque più alto luogo possa darsi all'ingegno e al sapere; ma confesso che l'obiezione degli anni è impossibile a vincere: e chi vorrà credere che di 20 anni uno sappia quanto i dottissimi di 40? Dunque non si può pensare alla Vaticana». Questo passo, che sul finire dell'Ottocento si poteva già leggere nell'edizione dell'*Epistolario* del Leopardi a cura di Prospero Viani,<sup>50</sup> ha invogliato il falsario a immaginare un Leopardi che non dà retta a questi saggi consigli, ma presume di avere tanto ingegno e tanta dottrina da compensare ad usura la giovane età. L'idea, poi, di far intervenire il cardinale Mattei gli fu suggerita da altri due passi del medesimo epistolario: uno del Giordani, che nella stessa lettera del 5 gennaio chiedeva: «Il cardinal Mattei che può tanto per far del male, non potrà per far un bene, che infine gli sarebbe gloriosissimo?» (alludendo non al posto di Primo Custode della Vaticana, ma ad un impiego minore); l'altro del Leopardi, che il 18 gennaio rispondeva: «Dite voi, non ci sarebbe il Card. Mattei? non si potrebbe? non sarebbe facile? Se ci fosse volontà sincera ed efficace in uno solo di quelli che ci hanno in potere, certo che non sarebbe impossibile...». Implicitamente accusato da queste parole del Giordani e del Leopardi, il cardinale usciva assolto dalla lettera

<sup>49</sup> Sulle polemiche fra clericali e anticlericali di fine Ottocento a proposito del dissidio Leopardi-Mai cfr. qui sopra, p. 267; G. GERVASONI ne «L'eco di Bergamo» del 10 maggio 1956; P. TREVES in «Rendic. Istituto Lombardo» 1958, p. 413 e n. 24. Dell'episodio che dette origine al risentimento del Leopardi verso il Mai parla anche il COZZA-LUZI, *AL V*, pp. 75-77.

<sup>50</sup> 5<sup>a</sup> ristampa, Firenze 1892, III, p. 142 sgg. (= ediz. Moroncini, I, p. 208 sg.). Cfr. E. ZERBINI, *A. Mai e G. Leopardi*, nel volume collettivo *Nel primo centenario di A. Mai*, Bergamo 1882, p. 107. Un'altra lettera, di Carlo Antici, che svolgeva considerazioni analoghe a quelle del Giordani, non era ancora nota a quell'epoca (fu pubblicata solo nel 1932 da G. e R. Bresciano e poi, integralmente, dal Moroncini, I, p. 198 sg.).

pubblicata dal Cozza-Luzi: aveva fatto tutto il possibile; la colpa era del carissimo Giacomino che non aveva voluto aver pazienza.

Un discorso molto più breve, per fortuna, si può fare sull'altra supplica a Pio VII, quella per leggere i libri proibiti. Eccone il testo, quale risulta non solo dagli *Appunti* del Cozza-Luzi e dalla copia nella Comunale di Recanati, ma anche dalla riproduzione fotografica del documento pubblicata, come abbiamo detto, dall'Antonielli<sup>51</sup>:

B(eatissi)mo Padre

Giacomo Leopardi figlio del Conte Monaldo di Recanati dovendo consultare per i suoi studi diverse opere, specialmente filosofiche, chiede nuova facoltà di poter leggere libri di ogni specie; giacché anche gli stessi veleni riescono talvolta potentissimi rimedi, così per poter combattere vittoriosamente gli avversari fa duopo conoscere le armi con le quali aggreddiscono.

Che della grazia

La riproduzione fotografica rivela chiaramente che la scrittura è contraffatta. Si notino in particolare: 1) gli accenti acuti di *giacché* e *così* (mentre il Leopardi usò l'accento «sempre grave in fin di parola, e soltanto, rare volte, acuto nel mezzo della parola, quando l'accento poteva essere utile ad evitare un equivoco di significato»);<sup>52</sup> 2) il trattino semplice per dividere le parole in fin di riga, che si ritrova, come abbiamo visto, nei Pensieri vaticani ugualmente falsi (cfr. p. 307); 3) la *R* di *Recanati*, con quel ghirigoro con cui termina in basso l'asta verticale. Ma anche altre lettere, come la *f*, a un attento confronto si dimostrano diverse da quelle della genuina scrittura leopardiana.

Certo, una supplica non autografa non è necessariamente una supplica falsa: anche tra le carte napoletane è conservata una domanda del 1° luglio 1825 per leggere i libri proibiti, non scritta e con tutta probabilità neppure dettata dal Leopardi<sup>53</sup> e tuttavia certamente voluta da lui. Ma la scrittura del documento edito dal Cozza-Luzi, mentre non è certamente del Leopardi, dimostra l'indubbia intenzione di somigliarle il più possibile. Anche questo documento, poi, proviene dal solito Oliviero Jozzi. E ancora bisogna notare la singolarità di quella motivazione («giacché anche gli stessi veleni» ecc.) che mentre non corrisponde, che io sappia, allo stile formulare con cui venivano di solito redatte queste domande, trova invece riscontro nella sentenziosità della supplica per l'impiego alla Vaticana («è da osservare che il più delle volte l'ingegno unito al senno» ecc.).

<sup>51</sup> Vedi qui sopra, nota 17 e tav. I, *b*. Nella riproduzione fotografica non è inclusa l'intestazione «B.mo Padre», e manca anche il retro del documento, col rescritto del cardinale Consalvi.

<sup>52</sup> Così giustamente il Flora, ed. dello *Zibaldone*, I, p. 1555. Cfr. Moroncini, ed. dei *Canti*, I, pp. LXVII-LXIX, e delle *Operette*, I, p. LXIII e n. 2.

<sup>53</sup> Napoli, Bibl. Nazionale, carte leopardiane, XIII 35. La scrittura è chiaramente non leopardiana; aggiungo «neppure dettata», perché mi pare difficile che il Leopardi, tra i lavori eruditi già compiuti, menzioni «le sue annotazioni alla Storia Ecclesiastica [invece che alla Cronaca] di Eusebio». Sembra più probabile che il Leopardi abbia incaricato qualcuno di scrivergli la supplica, e che costui (non un ignorante ma un semi-dotto o uno sbadato) abbia sostituito per errore il titolo della più nota opera di Eusebio a quello di una meno nota.



Dal Cozza-Luzi e dalla copia recanatese apprendiamo che la supplica conteneva a tergo il seguente rescritto: «Ex audientia SS.<sup>mi</sup> die 13. Aug. 1819. Renovatur Clerico Iacobo Leopardi licentia legendi libros prohibitos exceptos tamen eos ex professo contra bonos mores. H. Card. Consalvus». Quell'*exceptos... eos per exceptis... eis* è un bello strafalcione di latino che, forse, si può attribuire con più facilità alla distrazione di don Oliviero Jozzi che agli impiegati della segreteria vaticana, i quali, non foss'altro che per la lunga abitudine, un minimo di perizia nello scrivere queste formule protocollari l'avranno avuta. Ma di ciò potrà giudicare con più sicurezza qualche studioso più pratico di quegli ambienti.

Abbiamo già detto (p. 15 sg.) che lo Jozzi aveva mostrato ad altri le due suppliche, prima di darle da pubblicare al Cozza-Luzi; e altrettanto avrà fatto con la lettera apocrifia del cardinale Mattei. Qualcuno di coloro a cui egli le mostrò ne avrà tratto le copie che sono oggi possedute dalla Comunale di Recanati.

## 6. GLI ALTRI ABOZZI DELL'«INFINITO»

Da «un altro foglio, che pure è autografo», il Cozza-Luzi pubblicò (*AL*, II, pp. 30-32) gli abbozzi che nell'edizione del *Flora* (*PP*, I, p. 376 sg.) figurano come terzo e quarto. Dopo la primissima traccia in prosa dell'*Infinito* e la deviazione rappresentata dall'*Idillio alla Natura*, il Leopardi avrebbe ripreso il primitivo concetto facendone un'altra stesura in prosa e quindi una stesura in versi già molto simile alla definitiva. Di questi due ultimi abbozzi, come già sappiamo, ricomparve nel 1951 l'«autografo», acquistato da Gaspare Casella (vedi p. 11 e tav. II, *a-b*). Che esso sia il medesimo di cui parla il Cozza-Luzi, risulta chiaramente dall'articolo già citato di De Robertis e dalla riproduzione fotografica. Si tratta – come aveva detto il Cozza-Luzi e come confermò il De Robertis – di un foglio recante nella filigrana lo stemma della Reverenda Camera Apostolica, le iniziali della medesima (R.C.A.), la data 1817 e la parola «fabbrica». Nella parte superiore di una delle due facce è scritta una ricevuta notarile (qui non riprodotta). «La data 1817 – dice il Cozza-Luzi – conferma che ben poteva quella carta, o mezzo foglio non scritto, esser poi staccato, e nel 1819 adoperato da Giacomo a scrivervi sopra i suoi lavori letterarii, come pur si vede in altri autografi del medesimo». Giustissimo; ma è altrettanto vero che un falsario (specialmente un falsario che bazzicasse gli ambienti archivistici ed ecclesiastici romani) «ben poteva» procurarsi una ricevuta notarile del 1817 e utilizzarla per dare apparenza di genuinità alla propria contraffazione. La carta usata, dunque, non dice nulla né pro né contro.

La scrittura, ancora una volta, ha parecchi elementi di non autenticità. Nell'abozzo in prosa ritroviamo il trattino semplice per la divisione di parola in fine di riga (*im-petuoso*); la *z* ha una forma goffamente tondeggiante, assai diversa dalle due forme fondamentali della *z* leopardiana; la *L* (nel titolo *L'Infinito*) è formata di due tratti molto più rettilinei che nelle scritture leopardiane (dove, inoltre, il tratto inferiore è fortemente inclinato verso il basso, non orizzontale come qui); tutta la scrittura ha un andamento impacciato. Nell'abozzo in versi, invece, appare evidente l'intenzione di

simulare una grafia frettolosa, mentre la scrittura leopardiana – anche negli abbozzi poetici, come negli appunti filologici e nello *Zibaldone* – è sempre calma, senza quel carattere tachigrafico che hanno per lo più i nostri appunti; inoltre il *D* iniziale del terzo verso pare di forma minuscola, mentre nella scrittura del Leopardi questa lettera ha, a differenza di altre, due forme ben distinte per la maiuscola e per la minuscola. Anche l'autenticazione che si trova in fondo all'abbozzo in versi («È il Carattere di Giacomo – Paolina Leopardi») non assomiglia affatto ad altre scritture di Paolina,<sup>54</sup> ed è invece, secondo ogni apparenza, della stessa mano che ha tracciato l'abbozzo in versi. Se, a sua volta, l'abbozzo in prosa provenga dalla stessa mano dell'abbozzo in versi, non è del tutto sicuro; tuttavia il loro diverso aspetto può derivare semplicemente, anziché da differenza di mano, da differenza di «corsività»: mi conferma in questa opinione l'autorevole parere di Augusto Campana.

Per quanto riguarda il contenuto e lo stile, è evidente che qui il falsario si trovava molto agevolato, perché la necessità di inventare era ridotta al minimo: bastava seguire la falsariga dell'*Infinito* leopardiano, peggiorandone qua e là il testo. Non ci sono e non possono esserci, dunque, in questi due abbozzi le colossali *gaffes* dell'*Idillio alla Natura*, della supplica per la Biblioteca Vaticana e della lettera del cardinale Mattei. Eppure è, a mio parere, molto improbabile che nell'abbozzo in prosa, dopo avere scritto: «... questo verde lauro che gran parte cuopre dell' o r i z z o n t e allo sguardo mio», il Leopardi possa aggiungere: «Lunge spingendosi l'occhio gli si apre dinanzi interminato spazio vasto o r i z z o n t e per cui si perde l'animo mio»: adopri, cioè, la parola «orizzonte» prima nel senso proprio di confine apparente tra cielo e terra, subito dopo nel senso lato di «veduta dello spazio». Ciò è tanto più inverosimile in quanto l'orizzonte è una parola-chiave e un concetto-chiave dell'*Infinito*: l'idea e la sensazione dell'infinito sono suscitate proprio dalla non visibilità dell'orizzonte.<sup>55</sup>

Goffaggini stilistiche e concettuali insieme sono anche le espressioni «Caro luogo a me sempre fosti b e n c h é ermo e solitario» (come se al Leopardi, e a tutta una tradizione sentimentale e letteraria anteriore a lui, fossero cari generalmente i luoghi frequentati e chiassosi) e «nella amica quiete par che si riposi s e p u r spaura» (dove ritorna una frase concessiva poco a proposito, e dove al posto della «profondissima quiete» degli spazi celesti abbiamo un'«amica quiete» che sembrerebbe piuttosto riferirsi all'ermo colle, a ciò che circonda immediatamente il poeta).

Nell'abbozzo in versi, che sarebbe già vicinissimo ai vv. 1-11 dell'*Infinito*, due correzioni appaiono molto strane. Al primo verso il Leopardi avrebbe scritto «Sempre caro mi è quest'ermo colle», e soltanto dopo avrebbe corretto «è» in «fu».

Domandiamoci se è verosimile che, dopo avere usato il passato remoto nei due abbozzi in prosa («quanto cara f u m m i...», «Caro luogo a me sempre

<sup>54</sup> Vedi per es. il brano di lettera di Paolina riprodotto in facsimile nel numero unico *A Giacomo Leopardi, XV Giugno MDCCCLXXXVI* (stampato a Città di Castello, Lapi), p. 2; e la lettera autografa del 15 dicembre 1864 a Felice Le Monnier nella Biblioteca Nazionale di Firenze, carteggio Le Monnier, cass. 28, num. 38.

<sup>55</sup> Si ripete, in certo modo, l'ambiguità dell'abbozzo I, dove *apre / copre* presuppongono due diversi significati di «orizzonte»: cfr. qui sopra, p. 16 e nota 25.

f o s t i»), il poeta abbia pensato, sia pure per un momento solo, a quel «mi è», che da un lato lega male con «sempre», dall'altro crea un iato dei più sgradevoli e inconsueti (nella tradizione di linguaggio poetico a cui il Leopardi appartiene si scrive «m'è», non certo «mi è» misurato come due diverse sillabe). Ai versi 2-3 la prima stesura recherebbe: «... che da tanta parte De l'ultimo orizzonte il guardo s p a r t e» (corretto poi in «esclude»): del tutto improprio l'uso di «spartire» in quel contesto, e assai poco credibile il bisticcio «parte - sparte», entrambi in fin di verso. Devo aggiungere che anche il verso 6 «Silenzi e interminabil quiete» (che il Cozza-Luzi stampò in forma «emendata»: «Silenzi, e interminabile quiete») mi lascia perplesso. Certo, se non avessimo altri indizi di falsificazione, dovremmo concludere con De Robertis (*Saggio*, cit., p. 151) che il Leopardi osò un'ardita dialefe. Ma a chi, ora, ricordi i versi ametrici dell'*Idillio alla Natura* e le pietose rabberciature del Cozza-Luzi, non parrà inverosimile che anche in questo abbozzo il falsario abbia voluto introdurre un verso zoppicante; e forse il Cozza-Luzi si dimenticò di notare esplicitamente la sua correzione di «interminabil» in «interminabile», un altro dei tanti soccorsi da lui prestati all'inferma metrica leopardiana!

Ancora: dell'*Infinito* possediamo, come è noto, due autografi, uno tra le carte napoletane, con alcune correzioni, l'altro conservato nel Municipio di Visso, quasi privo di correzioni e certamente posteriore.<sup>56</sup> Ora si osservi il comportamento del nostro abbozzo – che, ripetiamo, contiene i soli versi 1-11, fino a «Vo comparando» – nei confronti delle correzioni dell'autografo napoletano:

<i>Abbozzo del Cozza-Luzi</i>	<i>Autografo na- poletano prima della correzione</i>	<i>Autografo napoletano corretto</i>	<i>Autografo di Visso</i>
De l'ultimo orizzonte	Del celeste confine	De l'ultimo orizzonte <sup>57</sup>	De l'ultimo orizzonte
interminato	un infinito	interminato	interminato
tra queste	fra queste	tra queste	tra queste

Tutte e tre le volte il Leopardi, dopo avere innovato passando dall'abbozzo all'autografo napoletano, sarebbe ritornato sui propri passi. Ciò non è inverosimile di per sé: anche nel penultimo verso dell'*Infinito* il Leopardi ha oscillato tra «immensità» («immensitade») e «infinità», anche al verso 8 delle *Ricordanze* corresse nell'autografo «Creommi» in «Mi credò» e poi ritornò a «Creommi». Ma poco credibile è che tutte e tre le correzioni che si trovano in così pochi versi dell'autografo napoletano siano ritorni ad una lezione precedente. La stranezza scompare quando si sappia che, al tempo in cui furono pubblicati gli *Appunti leopardiani*, le carte napoletane – e quindi l'autografo dell'*Infinito* tra esse contenuto

<sup>56</sup> Vedi l'edizione critica dei *Canti* a cura del Moroncini, I, p. XXX sg.; II, p. 400 sgg. Sugli autografi leopardiani di Visso (già posseduti da Prospero Viani) cfr. A. LESEN, *L'archivio del comune di Visso* ecc., in «Convivium» X (1938), p. 361 sgg.

<sup>57</sup> [Questa correzione compare per la prima volta nel *Supplemento generale a tutte le mie carte* (Firenze, Bibl. Nazionale, Banco rari 342, inserto 11, 1): cfr. A. MONTEVERDI, *Frammenti critici leopardiani*<sup>2</sup>, Napoli 1967, p. 149].

– erano ancora inaccessibili, mentre l'autografo di Visso era stato pubblicato in facsimile già da tempo, nell'edizione degli *Studi filologici* a cura di Pietro Pellegrini e Pietro Giordani.<sup>58</sup> Il falsario, perciò, nel fabbricare l'«abbozzo» ebbe come unico punto di riferimento l'autografo di Visso: non poté immaginare che nella precedente redazione, rappresentata dall'autografo di Napoli, vi fossero quelle tre varianti. Bisogna aggiungere, per completezza, che in quegli anni di fine Ottocento esisté ancora un altro abbozzo in prosa dell'*Infinito*. Narra Domenico Orano nel «Don Chisciotte di Roma» del 27 novembre 1899:

Lo Jozzi [il prete falsario già da noi ricordato più volte] aveva pure ceduto al senatore Filippo Mariotti una *minuta* dell'*Infinito* che fu dichiarata falsa da quanti la videro. L'esaminai anch'io, come la esaminarono il professor commendatore Giuseppe Chiarini e il professor Mario Menghini e tutti fummo concordi nel riconoscerne la grossolana, ed io aggiungo, puerile contraffazione. Ora basta dare un'occhiata alla *minuta* suddetta ed alle tre *carte* dei pensieri famosi [i Pensieri vaticani] per accorgersi che la stessa mano vergò l'una e gli altri.

Di quell'abbozzo l'Orano riproduceva in quello stesso giornale un facsimile, contenente questo testo (tra parentesi quadre le parole cancellate):

e sovrumani silenzi e [dolcissima] profonda quiete io nel mio pensiero mi fingo ove per poco il cuore non si spaura. E siccome l'impetuoso vento sibila e rovinoso [scuote] flagella l'annosa selva, io quell'infinito silenzio a cotal voce paragono e mi sovvien l'eterno e le passate stagioni e la presente e viva e il suon di lei. Così nell'infinito s'annega il pensier mio.

Dopo avere abbozzato in prosa e quindi composti i versi 1-11, il Leopardi sarebbe tornato a scrivere un abbozzo in prosa (anche di una parte che aveva già versificato!) spingendosi quasi fino alla fine: mancherebbe ancora il concetto dell'ultimo verso. Che, anche nella composizione di poesie molto più lunghe e complesse, il Leopardi non abbia mai compiuto questo andirivieni di prosa e versi, questa versificazione un pezzetto per volta, non c'è bisogno di osservare. Il facsimile, che noi qui non riproduciamo, conferma pienamente quanto osserva l'Orano riguardo alla scrittura: ritroviamo ancora una volta il trattino unico per dividere una parola (*pen-siero*) e l'andamento impacciato degli altri pseudoautografi. Può darsi che un giorno o l'altro anche questo pseudoautografo rispunti fuori nel commercio antiquario. Perché il Cozza-Luzi non l'abbia pubblicato nei suoi *Appunti*, non sappiamo: forse lo Jozzi nel frattempo l'aveva già venduto ad altri, o forse il Cozza-Luzi si rese conto che un eccessivo numero di abbozzi poteva destare sospetti.

È facile capire come mai lo Jozzi e i suoi eventuali collaboratori abbiano prediletto l'*Infinito* nella loro attività falsificatoria. Prima di tutto, il facsimile dell'*Infinito* che, come abbiamo ricordato, adornava l'edizione di Pellegrini e Giordani, costituiva allora l'unica riproduzione esistente di un autografo di poesia leopardiana: poter tenere sott'occhio il facsimile della poesia definitiva rappresentava una grossa

<sup>58</sup> Firenze, Le Monnier, 1845 (e successive ristampe), di contro al frontespizio. Da questo facsimile deriverà anche l'intestazione *Idillio / MDCCCXIX / L'Infinito*, con quella data in solenni cifre romane che appare fuor di luogo in un abbozzo, e che invece è al suo posto nella «bella copia» di Visso, in cui è riferita a tutto il quadernetto degli Idilli (*Idilli / MDCCCXIX / L'infinito / Idillio I*).

agevolazione per il fabbricatore di «abbozzi». Poi l'*Infinito* aveva l'altro grande vantaggio di essere la più breve poesia del Leopardi. Infine, era una delle poche poesie non «empie». Quest'ultimo motivo è messo in rilievo dal Cozza-Luzi: «possiamo fare uno studio della genesi delle idee su tal soggetto in quella giovine mente ancora ben assennata», egli scrive (*AL*, II, p. 28). E aggiunge subito uno di quei fervorini sull'utilità pedagogica della critica delle varianti, di cui citammo altri esempi a proposito dell'*Idillio alla Natura*: «I cangiamenti, i ritocchi e le espunzioni mostrano ai giovani, come denno tormentarsi col lungo lavoro della lima le proprie composizioni. Anche i più frettolosi e vivi ingegni debbono tenerle a lungo sotto l'esame proprio e l'altrui», e via di questo passo.

Adesso, liberata da codeste imposture, la storia dell'*Infinito* potrà farsi più rapidamente, sulla sola base dell'autografo napoletano, dell'autografo di Visso e delle edizioni curate dal Leopardi.<sup>59</sup>

## 7. I «DISCORSI SACRI»

Nella biblioteca di casa Leopardi a Recanati si conservano undici «discorsi sacri» del Leopardi fanciullo, composti all'incirca tra il 1809 e il 1814 e recitati da lui stesso nella chiesa di S. Vito, in occasione delle adunanze della Compagnia dei Nobili.<sup>60</sup>

All'epoca degli *Appunti* del Cozza-Luzi erano stati già pubblicati tre di questi discorsi: la *Crocifissione e morte di Cristo*,<sup>61</sup> la *Flagellazione*<sup>62</sup> e il *Trionfo della Croce*.<sup>63</sup> Inoltre un discorso molto più breve, *Sopra il purissimo concepimento della Beata Vergine Maria*, era stato edito da Camillo Antona-Traversi, che l'aveva tratto non dalla biblioteca di casa Leopardi, ma da un autografo donatogli da un amico.<sup>64</sup> Vari anni fa è stato pubblicato un altro discorso recanatese, la *Condanna e viaggio del Redentore al Calvario*.<sup>65</sup> Gli altri sette sono tuttora inediti.

Il Cozza-Luzi, dopo avere ristampato la *Flagellazione* e la *Crocifissione* (*AL*, I, pp. 7-16), pubblicò due discorsi nuovi (*Il portar della Croce da N. S. Gesù Cristo al Calvario*, in *AL*, II, pp. 20-23, e *Gesù innalzato in croce*, ivi, pp. 24-27) e un

<sup>59</sup> Solo su questi testimoni autentici si è fondato il Moroncini nella già citata edizione critica dei *Canti*. Se ciò significhi che egli abbia ritenuto falsi gli abbozzi pubblicati dal Cozza-Luzi non si può dire: dalla sua edizione, infatti, sono generalmente esclusi i semplici abbozzi, anteriori alla stesura, se non definitiva, almeno compiuta, delle singole poesie.

<sup>60</sup> Le notizie più precise su questi discorsi si trovano nella prefazione di F. FERRI-MANCINI alla *Flagellazione* (qui sotto, nota 62). Molto più sommario e inesatto il catalogo del Cugnoni, in LEOPARDI, *Opere inedite*, I, Halle 1878, p. XXXV sgg.; cfr. anche G. PIERGILI, *Nuovi documenti intorno agli scritti ed alla vita di G. Leopardi*, 3<sup>a</sup> ed., Firenze 1892, pp. 175 sgg., 177 n. 1. Non tutti i discorsi sono autografi.

<sup>61</sup> Recanati 1882, a cura del Comitato delle scuole serali private, omaggio a don M. Bravi-Pennesi; e ora in *PP*, II, p. 1097 sgg.; *TO*, I, p. 582 sgg.

<sup>62</sup> A cura di F. Ferri-Mancini, Recanati 1885 (= *PP*, II, p. 1100 sgg.; *TO*, I, p. 751 sgg.).

<sup>63</sup> A cura di N. Mattioli, Roma 1894; omissis, probabilmente per semplice dimenticanza, nelle edizioni di Donati, Scarpa, Flora, Binni-Ghidetti.

<sup>64</sup> Nel «Fanfulla della Domenica» del 27 maggio 1888. Scrive l'Antona-Traversi: «L'autografo – un foglio volante incollato su un cartoncino – mi fu donato dal chiarissimo bibliofilo comm. Carlo Lozzi» (da non confondersi col famigerato falsario Oliviero Jozzi!). Non so dove si trovi adesso tale autografo. Poiché l'Antona-Traversi fu studioso serio e buon conoscitore di autografi leopardiani, l'autenticità di questo scritto non sembra da mettersi in dubbio. Anch'esso è stato trascurato dagli editori delle opere leopardiane.

<sup>65</sup> Recanati 1962 («Quaderni del Casanostra», n. 2).

*Frammento di un Sermone intorno l'immacolato concepimento di Maria* (AL, III, pp. 47-48) che non è uguale a quello pubblicato dall'Antona-Traversi.

Questi nuovi discorsi non fanno parte di quelli che giacciono inediti in casa Leopardi: già abbiamo veduto, del resto, che il Cozza-Luzi stesso lo escludeva (cfr. sopra, p. 8). Dovremmo dunque supporre che fossero giunti al Cozza-Luzi dal commercio antiquario, o dalle mani di qualche bibliofilo, come era capitato all'Antona-Traversi. Ma i tristi precedenti del Cozza-Luzi in fatto di «inediti» leopardiani e il suo assoluto silenzio sulla provenienza di tali testi (di cui nessuno ha mai visto l'autografo) fanno sospettare che, ancora una volta, ci si trovi dinanzi a una falsificazione.

Ciò pare confermato da alcuni indizi. Il discorso intitolato *Il portar della Croce da N. S. Gesù Cristo al Calvario* è presentato dal Cozza-Luzi come una diversa redazione di un discorso conservato a Recanati: «Questo discorso, che nel manoscritto non ha il suo titolo autografo, presso il Cugnioni (p. XXXVIII) fu intitolato: *Gesù Cristo s'avvia al Golgota colla Croce*. Si dice che non vi si trova vergato di pugno del Leopardi, ma sibbene in copia tra gli scritti di lui. Pare che abbia avuto diverso inizio in qualche altra copia, cioè: *Giù per le balze del monte di Hai* etc., ma questa copia non venne sinora alle nostre mani» (AL, II, p. 20). In realtà, come si era già accorto il Ferri-Mancini, il Cugnioni nel suo frettoloso inventario degli autografi recanatesi aveva preso un abbaglio: il discorso che incomincia «Giù per le balze del monte di Hai» non ha per argomento – tranne che nell'esordio – Gesù che porta la Croce, ma il «trionfo della Croce». <sup>66</sup> Dunque il tema che il Cugnioni aveva attribuito per puro errore a uno dei discorsi recanatesi, sarebbe stato invece realmente trattato in un altro discorso leopardiano, rimasto ignoto al Cugnioni e scoperto dal Cozza-Luzi. La coincidenza non è impossibile (anche perché il numero dei temi adatti a discorsi sacri non è illimitato), ma appare tuttavia piuttosto sospetta.

Curiose sono anche le somiglianze tra il *Frammento di un Sermone intorno l'immacolato concepimento di Maria* e il componimento analogo pubblicato, come abbiamo detto, dall'Antona-Traversi. Dice il primo: «Lodiamo, o compagni, la Vergine tutta bellissima, tutta purissima, il cui celeste candore niuna macchia giammai offuscò»; e il secondo incomincia quasi identicamente: «Lodiamo, o compagni, quella Vergine, la più fortunata del mondo, la quale tutta bellissima, tutta purissima, ed illesa dalla comune macchia nasce per ispeciale beneficio dell'Onnipotente», e termina: «... la cui chiarezza il pestilente alito della tartarea serpe mai non appannò, non offuscò, non imbrattò». A sua volta l'accento alla serpe ritorna in un altro punto (a breve distanza dal principio) del discorso edito dal Cozza-Luzi: «... e l'infernale serpe, nostro nemico, venne conquiso»; e la frase già citata «il cui celeste candore niuna macchia giammai offuscò» (Cozza-Luzi) ha nel testo dell'Antona-Traversi, oltre la chiusa, un altro *locus similis*: «questo è quel giglio, il cui purissimo candore niun reo mai imbrattò». Dovremmo pensare a due diverse redazioni, leopardiane entrambe, dello stesso discorso; o meglio, siccome il testo del

<sup>66</sup> Si tratta appunto del discorso pubblicato da N. Mattioli (vedi sopra, nota 63). Non pare che il Cozza-Luzi abbia avuto notizia della pubblicazione del Mattioli; ma il curioso è che dovette sfuggirgli anche l'osservazione del Ferri-Mancini, sebbene egli stesso ne ristampasse integralmente la prefazione in AL III, pp. 41-45, e la citasse già in AL I, p. 7; II, pp. 24, 27.

Cozza-Luzi finisce in tronco («non già come Eva madre dei...») e quello dell'Antona-Traversi invece è compiuto, dovremmo ritenere che il primo sia un abbozzo del secondo. Eppure il fatto che espressioni simili ricorrano in punti diversi dei due discorsi fa piuttosto pensare che il testo del Cozza-Luzi sia una consapevole «variazione» di quello dell'Antona-Traversi, eseguita modificando e spostando i singoli pezzetti.

Bisogna, certo, riconoscere che un confronto stilistico tra i discorsi sicuramente autentici e quelli pubblicati dal Cozza-Luzi non dà risultati decisivi, perché i discorsi «autentici» sono essi stessi – a giudicare, almeno, da quelli finora pubblicati – dei puri e semplici riecheggiamenti dell'oratoria sacra gesuitica, ispirati da Monaldo o dal precettore don Sebastiano Sanchini.<sup>67</sup> Nessun preannuncio del vero Leopardi c'è in questi imparaticci: stando così le cose, il concetto stesso di autenticità diviene evanescente. Ciò non toglie che alcune differenze si possano cogliere. I periodi, per lo più lunghi e complessi nei discorsi recanatesi, sono assai più brevi in quelli editi dal Cozza-Luzi. Espressioni pedestri come «s t u f o dei grandi benefizi» (*AL*, II, p. 21) o come «rifuggiamo da lui f a c e n d o i s o r d i» (*AL*, II, p. 25), sciatterie come «creatura più bella che la somigli per bellezza e candore» (*AL*, III, p. 47), non hanno riscontro nei discorsi autentici finora pubblicati. La differenza, insomma, non è tra uno stile leopardiano (che manca anche nei discorsi autentici) ed uno non leopardiano, ma tra una retorica ecclesiastica più aulica e arcaizzante ed una alquanto ammodernata e negligente. Il Cozza-Luzi stesso, in quell'annata 1898 della «Palestra del Clero» in cui uscirono gli *Appunti leopardiani*, pubblicò una serie di suoi propri discorsi *Sopra il «Salve Regina»* e vari altri pezzi di oratoria religiosa che per stile e contenuto paiono del tutto simili a quelli attribuiti al Leopardi.

Si rimane tuttavia nell'ambito degli indizi, non delle prove. La non autenticità dei «discorsi sacri» non si può dimostrare con la stessa sicurezza degli altri testi editi dal Cozza-Luzi. Ma dimostrarla importa anche assai meno allo studioso del Leopardi.

## 8. CONCLUSIONE

Le falsificazioni di scritti leopardiani che abbiamo esaminato nel nostro articolo non costituiscono affatto un caso isolato nel secondo Ottocento. Basta scorrere la *Bibliografia leopardiana* di Mazzatinti e Menghini e il Catalogo del fondo leopardiano della Biblioteca Comunale di Milano (1958) per trovarne altri esempi.<sup>68</sup> Gli «inediti» del Cozza-Luzi si trovano dunque in buona compagnia; soltanto, sono stati più fortunati, perché sono riusciti in parte, per le vie che abbiamo indicato, a insinuarsi nelle edizioni leopardiane e a rimanervi finora.

<sup>67</sup> Lo hanno già osservato il Ferri-Mancini e altri studiosi. L'importanza di questi discorsi è stata certamente esagerata da MARY EMILIOZZI in «Aevum» XXIX (1955), p. 282 sg. Non c'è in essi ancora nulla di quell'impronta personale che avrà poi, dal '15 al '20, il cristianesimo giovanile del Leopardi.

<sup>68</sup> Vedi ad es. i numeri 134, 156, 222, 518 del citato Catalogo della Biblioteca Comunale di Milano; e cfr. G. LONARDI, *Leopardismo*, Firenze 1974, pagine 21, 23, 77; A. BALDUINO, *Manuale di filol. italiana*, Firenze 1979, p. 165.

Tali falsificazioni sono imputabili, più che a generica disonestà, ad arretratezza culturale, a «umanesimo» ritardatario. Qualche volta – come nel caso di Ilario Tacchi – il falsario voleva soltanto ingannare gli studiosi per breve tempo e poi svelare la burla: di simili scherzi il Leopardi stesso aveva dato famosi esempi. Altre volte può essere accaduto che questa intenzione iniziale sia stata poi deviata, cioè che il falsario, scoperto troppo presto, si sia ostinato a difendere l'autenticità della propria contraffazione. Altre volte ancora la falsificazione può aver avuto motivi di interesse pecuniario o può essere stata compiuta a sostegno di una tesi. All'origine di alcune delle falsificazioni da noi esaminate (quelle in cui appare più direttamente immischiato Oliviero Jozzi) ci sarà stato anche il motivo pecuniario; ma in complesso si tratta di falsificazioni «a tesi»: si volle, come abbiamo visto, dar risalto alla religiosità giovanile del Leopardi e all'orgoglio come causa del suo traviamiento; si volle inoltre, coi Pensieri vaticani, permettere al Cugnioni di prendersi la rivincita su Ilario Tacchi.

Ma il Cozza-Luzi fu soltanto vittima degli imbrogli di Oliviero Jozzi e di altri eventuali falsari, o fu consapevole e partecipe della falsificazione? La seconda eventualità sembra di gran lunga la più probabile, non solo per il silenzio che egli mantenne sulla provenienza degli «inediti» e per la sua riluttanza ad ammettere i propri rapporti con lo Jozzi (vedi qui sopra, nota 8), ma anche perché quei testi si attagliano troppo perfettamente alla tesi che egli voleva dimostrare. Sembra anche molto strano che due persone diverse avessero l'identico concetto (e un concetto piuttosto strano) di ciò che si deve intendere per «abbozzo» poetico, specialmente per quanto riguarda la tecnica della versificazione (vedi sopra, p. 20). Allo stato attuale della ricerca, appare probabile che il Cozza-Luzi non solo si sia reso conto della falsità dei manoscritti fornitigli da Oliviero Jozzi, ma abbia egli stesso «inventato» altri scritti pseudo-leopardiani: mi riferisco in particolar modo a quell'*Idillio alla Natura* di cui, come vedemmo, non sembra sia mai esistito alcun autografo, né vero né falso. Chi avrà modo di studiare più a fondo la personalità del Cozza-Luzi, di raccogliere su di lui e sul suo modo di lavorare più ricche testimonianze, potrà esprimere forse un parere definitivo su questo problema.<sup>69</sup>

Sarei più riluttante a considerare come consapevole o partecipe delle falsificazioni anche il Cugnioni. Certamente il Cugnioni era un reazionario sul piano culturale come su quello politico, ma non privo di simpatici tratti di fierezza e d'indipendenza.<sup>70</sup> I suoi opuscoli polemici contro il Tacchi contengono molte intemperanze e molte argomentazioni semplicistiche, ma suscitano una forte impressione di sincerità. Mentre il Cozza-Luzi era un antileopardiano di cortissime vedute, il Cugnioni, benché

<sup>69</sup> Nulla si ricava dalla bibliografia degli scritti a stampa del Cozza-Luzi pubblicata a pp. 14-16 delle *Onoranze a G. Cozza-Luzi*, Roma 1898: non vi figurano componimenti poetici né, comunque, scritti letterari, ma solo (tranne gli *Appunti leopardiani*) discorsi religiosi e lavori di paleografia e filologia. Tuttavia continua a parermi molto improbabile (cfr. qui sopra, p. 320) che il Cozza-Luzi ignorasse la fattura metrica d'un endecasillabo.

<sup>70</sup> Sul Cugnioni vedi (in mancanza di uno studio complessivo soddisfacente) la commemorazione di G. GIRI, in «Annuario dell'anno scolastico 1908-09 dell'Univ. di Roma», pp. 229-232; F. PICCO, *L. M. Rezzi maestro della Scuola romana*, Piacenza 1917, p. 70 sg.; G. NATALI, in *Encicl. Ital.* s. v.; e i ricordi aneddotici di ETTORE ROMAGNOLI, *Genii in incognito*, Milano 1934, p. 221 sgg.



estraneo alla sostanza più profonda del pensiero e della poesia leopardiana, si sentiva tuttavia erede, attraverso la «Scuola romana», di quel classicismo ottocentesco che aveva avuto nel Giordani e nel Leopardi i suoi più ammirati rappresentanti; e si era reso benemerito degli studi leopardiani con la pubblicazione delle *Opere inedite giovanili*.<sup>71</sup> Piacerebbe, perciò, supporre che l'aiuto fornitogli coi Pensieri vaticani non sia stato da lui richiesto e che egli abbia fino all'ultimo sinceramente creduto alla loro autenticità. Tuttavia non possiamo nasconderci che questa ipotesi urta in difficoltà non indifferenti, dati gli stretti rapporti che univano il Cugnoni al Cozza-Luzi<sup>72</sup> e all'ambiente dei bibliotecari romani e data la scarsa verosimiglianza di una falsificazione perpetrata allo scopo di «beneficare» il Cugnoni senza che il beneficiato ne fosse in alcun modo partecipe.

Il problema dell'identificazione dei falsari, ad ogni modo, benché meritevole di ulteriore approfondimento, resta pur sempre marginale, una volta che si è accertato che gli «inediti» pubblicati dal Cozza-Luzi sono falsi (con qualche incertezza per i soli «discorsi sacri»). L'importante è, soprattutto, che si eliminino dalle edizioni leopardiane i tre abbozzi dell'*Infinito* e l'abbozzo di *Idillio alla Natura*.<sup>73</sup>

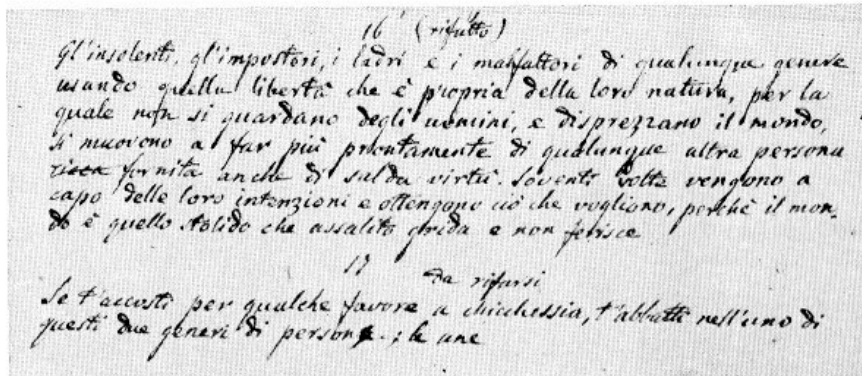
---

<sup>71</sup> Questa edizione, stampata a Halle nel 1878-80, lascia molto a desiderare quanto ad esattezza; ma certo ebbe torto il VIANI (*Appendice all'Epistolario* del Leopardi, Firenze 1878, p. XX) ad accusare sgarbatamente il Cugnoni di aver pubblicato scritti insignificanti. Cfr. la replica del Cugnoni nell'Avvertenza del vol. II della sua edizione. Per una giusta reazione agli attacchi del Viani, suppongo, anche il De Sanctis, benché uomo di tutt'altre idee, sentì la necessità di sottolineare che il Cugnoni aveva «fatto benissimo» a studiare quei primi scritti leopardiani (*G. Leopardi* a cura di W. Binni, Bari 1953, p. 3).

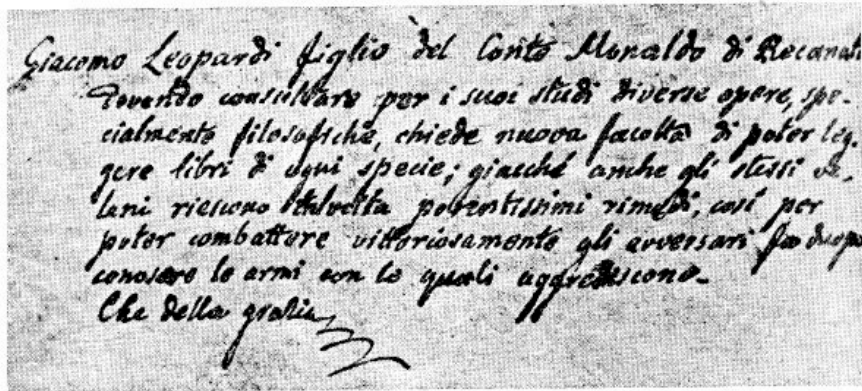
<sup>72</sup> A p. 10 dell'opuscolo cit. alla nota 69 qui sopra, si informa che in occasione delle onoranze al Cozza-Luzi gli fu offerta una pergamena il cui testo latino fu dettato appunto dal Cugnoni.

<sup>73</sup> Sono particolarmente grato agli amici Umberto Albini, Rino Avesani, Carlo Ginzburg, alla Dott. Guerriera Guerrieri, già direttrice della Biblioteca Nazionale di Napoli e al Dott. Massimo Fittipaldi, poi direttore della medesima, per le preziose informazioni bibliografiche che mi hanno fornito. [Questa dimostrazione, o ridimostrazione, della falsità dei testi pubblicati dal Cozza-Luzi è stata generalmente accettata dagli studiosi. Vedi in particolare (perché contiene ulteriori argomenti sussidiari, ed è scritta con gusto e garbo singolari) *La falsa e la vera storia de «L'infinito»* nella 2<sup>a</sup> ed. dei *Frammenti critici leopardiani* di ANGELO MONTEVERDI, Napoli 1967, pp. 137-151. Cfr. anche P. BIGONGIARI, *Leopardi*, Firenze 1976, pp. 308, n. 22 e p. 546. Non del tutto convinto, per ciò che riguarda gli abbozzi dell'*Infinito*, si dichiara invece WALTER BINNI, *La protesta di Leopardi*, Firenze 1973, p. 199, n. 2; ma non tiene abbastanza conto, mi sembra, né degli argomenti «esterni» (irreperibilità di alcuni dei presunti autografi, scrittura evidentemente contraffatta di altri, ecc.), né delle considerazioni stilistiche e metriche].

## TAVOLA 1



a) Pseudo-Leopardi, *Pensieri varii*, fine del secondo foglio (Cod. Vat. lat. 12895).



b) Pseudo-Leopardi, supplica al Papa per leggere i libri proibiti (già nella collezione di autografi di Gaspare Casella).

## TAVOLA 2

*L'Infinito*

Caro luogo a me sempre fosti benche' ermo  
 e solitario questo verde lauro che gran parte  
 copre dell'orizzonte allo sguardo mio. Lunga  
 spingendosi l'occhio gli si apre dinanzi interminato spacio  
 vasto orizzonte per cui si perde l'animo mio e  
 nel silenzio inqñito delle cose e nella amica quiete  
 per che si riposi se pur spaura. E al rumor d'im  
 petuato vento e dello stormir delle foglie delle piante  
 a questo tumultuoso fragore l'infinito silenzio paragono

a) Pseudo-Leopardi, secondo abbozzo in prosa dell'*Infinito* (già nella collezione di G. Casella).

caro luogo a me sempre fosti benche' ermo colle  
 e solitario questo verde lauro che gran parte  
 copre dell'orizzonte allo sguardo mio. Lunga  
 spingendosi l'occhio gli si apre dinanzi interminato spacio  
 vasto orizzonte per cui si perde l'animo mio e  
 nel silenzio inqñito delle cose e nella amica quiete  
 per che si riposi se pur spaura. E al rumor d'im  
 petuato vento e dello stormir delle foglie delle piante  
 a questo tumultuoso fragore l'infinito silenzio paragono

L'Infinito di Giacomo  
 Pseudo-Leopardi

b) Pseudo-Leopardi, abbozzo in versi dell'*Infinito* (già nella collezione di G. Casella).

## SAGGIE RASSEGNE

Virna Brigatti

## La filologia in casa editrice: Santorre Debenedetti nel laboratorio Einaudi

Dei molti intellettuali che nel Novecento hanno intrattenuto con le case editrici rapporti non occasionali di collaborazione e consulenza, fino all'assunzione organica di ruoli e mansioni dirigenziali all'interno delle aziende stesse, alcuni – forse la maggior parte, salvo i consulenti di particolari settori e discipline – appartengono alla categoria dei letterati editori, cioè di quegli «scrittori, critici, uomini di lettere in senso lato»<sup>1</sup> che hanno direttamente partecipato all'aspetto produttivo, in alcuni casi industrialmente improntato, dell'imprenditoria libraria. A caratterizzare l'attività di questi uomini di lettere e a dare un preciso spazio temporale al loro intervento è il loro rapporto con gli editori protagonisti, figure storiche novecentesche che si muovono «nel solco della miglior tradizione dell'editoria libraria italiana, *facendo le loro prove più significative tra gli anni trenta e sessanta, e settanta in parte*,<sup>2</sup> da una fase artigianale o pre/proto-industriale e una fase industriale avanzata».<sup>3</sup> Finora però l'indagine intorno ai letterati editori ha privilegiato figure che non hanno una formazione necessariamente filologica o che addirittura rifiutano e osteggiano una pratica filologicamente impostata di analisi e di rapporto con il testo, perché considerata inibitoria del rapporto diretto e simpatetico con il lettore. Generalmente l'attenzione filologica è considerata contraria allo spirito creativo di autori o editori e scorrendo gli archivi editoriali, ma anche recenti contributi di riflessione sul tema,<sup>4</sup> ritorna con evidenza un nodo problematico: filologia ed editoria sono spesso percepiti come due modi antagonisti di lavorare intorno ai testi letterari, due modi avvertiti come in conflitto tra loro.

<sup>1</sup> Alberto CADIOLI, *Introduzione a Letterati editori. L'industria culturale come progetto*, Milano, Il Saggiatore, 2003 (I ed. 1995), p. 10.

<sup>2</sup> «con la fine degli anni settanta, si è forse chiusa un'intera stagione dell'editoria italiana e della cultura italiana, in particolare di quella letteraria. / Certamente non viene meno nel periodo successivo, la collaborazione dei critici e degli scrittori con l'editoria, ma cambia la sua natura e la sua importanza, di fronte ad una trasformazione del sistema editoriale [...] imposto da esigenze gestionali. [...] / Contemporaneamente alla crescita di importanza dei settori amministrativi e commerciali si è indebolito il ruolo e la funzione dei letterati editori» (CADIOLI, *Conclusioni. La fine del letterato editore*, in *Letterati editori*, cit., pp. 197-205. La citazione a p. 197).

<sup>3</sup> Gian Carlo FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria in Italia*, Torino, Einaudi, 2003, p. 3. I termini cronologici di questa stretta interdipendenza possono essere dilatati in relazione alle specifiche iniziative e personalità considerate. Infatti, se è pur vero che è nei decenni centrali del Novecento che si è consolidata una particolare struttura di società culturale, con al centro l'attività editoriale – struttura, per altro, che può dirsi già esaurita con gli ultimi vent'anni del secolo – sono molti gli esempi antecedenti in cui è possibile ritrovare una stretta collaborazione tra un letterato e un editore: ciò che però è tipicamente novecentesco è specificamente la tipologia di rapporto, contrattualmente definita, tra i due soggetti, il fatto cioè che questi letterati intervengano nei processi produttivi dell'attività editoriale; «la politica aziendale e la scelta professionale, che portano il letterato italiano a posizioni di responsabilità nell'organigramma dell'*editore protagonista* fino a diventare protagonista egli stesso, si inquadrano nel più generale fenomeno dell'ingresso dell'intellettuale italiano nell'industria» (ivi, p. 38, corsivo nel testo).

<sup>4</sup> Si veda ad esempio il numero monografico della rivista «Studi (e testi) italiani» (n. 33, 2014), dedicato a *Editori e filologi. Per una filologia editoriale*, a cura di Paola ITALIA e Giorgio PINOTTI (Roma, Bulzoni, 2014).

Una valida lente attraverso la quale osservare l'interazione tra le ragioni della filologia e le ragioni dell'editoria può essere la storia della casa editrice Einaudi, fin dai primi anni della sua attività, poiché proprio al suo interno possono essere riconosciute molteplici e anche contrastanti linee di pensiero che sono le stesse che si ritrovano e che caratterizzano – con le dovute differenze che ogni specifico caso porta con sé – l'intero sistema editoriale novecentesco. In particolare, però, l'Einaudi si contraddistingue per avere concesso spazio, più di altre case editrici, all'interferenza della riflessione filologica nelle proprie politiche editoriali, forse per la propria tendenza costitutiva alla riflessione sulle discipline e sulle metodologie critiche della contemporaneità.

La nascita della casa editrice Einaudi si colloca nel 1933, all'inizio cioè di quel decennio che modificò fortemente il panorama culturale italiano, da un lato per l'affermarsi di quelle che saranno le più importanti imprese editoriali del secolo, dall'altro per il definirsi di un nuovo modo di guardare ai testi letterari, alla loro tradizione, alla loro trasmissione e alla loro interpretazione.

Dal punto di vista filologico, ciò che matura negli anni Trenta pone le proprie radici nei due decenni precedenti e ha molteplici e complesse direzioni e sfaccettature, ma come provvisoria sintesi della situazione possono essere utili le seguenti parole:

Gli anni del primo dopoguerra sono quelli in cui meglio si delinea e si chiarisce nella metodologia e nella prassi della critica testuale la tendenza (certo preparata da un lavoro di decenni) definita della “nuova filologia” dal titolo emblematico e programmatico apposto da Michele Barbi ad una raccolta esemplare dei suoi saggi – apparsa in volume alla fine del '38 ma in cui confluiscono anche lavori di oltre dieci anni prima.<sup>5</sup>

Le questioni di natura eminentemente teorica maturano, quindi, nella Firenze di Barbi e non solo con lui, ma il titolo del suo contributo del 1938, *La nuova filologia* appunto,<sup>6</sup> resta utile per indicare sinteticamente quella che si sa essere una più ampia e variegata situazione degli studi di critica testuale; nel decennio che si va considerando, inoltre, un altro polo di rilievo per questi studi va ponendosi a Torino e nella sua università. In questo diverso contesto l'Einaudi riesce a diventare l'ambiente intellettuale in cui ha luogo la sintesi e il coagulo tra una nuova elaborazione della metodologia filologica e il definirsi di una imprenditoria editoriale di cultura, attenta alle esigenze di un largo pubblico, assorbendo e diventando essa stessa espressione delle più avanzate acquisizioni della cultura della città in cui sorse:<sup>7</sup>

era ormai matura a Torino [...] una casa editrice ad ampio raggio, espressione innanzi tutto proprio di quella cultura torinese che era tornata, nella sua peculiarità e nel suo dissenso dal regime, in sintonia con i

<sup>5</sup> Ugo VIGNUZZI, *Filologia, linguistica e stilistica* (parte II), in *Letteratura italiana. IV. L'interpretazione*, diretta da Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1985, pp. 469-493; la citazione a p. 469.

<sup>6</sup> Michele BARBI, *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante al Manzoni*, Firenze, Sansoni, 1938.

<sup>7</sup> «Torino [...] rappresenta il caso relativamente anomalo di una città *provinciale*, con una struttura metropolitana e con una forte industrializzazione. Così come Casa Einaudi rappresenta il caso decisamente anomalo di una casa editrice *di cultura e di mercato* insieme. [...] Un quadro caratterizzato proprio dalla appartenenza (e spesso origine) torinese e piemontese dei suoi protagonisti» (FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria in Italia*, cit., p. 47, corsivo nel testo).

movimenti di fondo della cultura del tempo, e perciò in grado di rivolgersi a un pubblico diverso da quello, consolidato e tradizionale, per esempio, della Laterza.<sup>8</sup>

Il riferimento alla casa editrice Laterza entra direttamente nel fulcro della breve ricognizione che si intende svolgere in queste pagine, poiché, per indagare il nesso tra editoria e filologia che è stato posto come premessa, è utile partire dal progetto della Nuova raccolta di classici italiani annotati, proposta da Leone Ginzburg per arricchire il catalogo Einaudi tra il 1936 e il 1938. La collana, per la presenza dell'aggettivo *annotati* nel proprio nome, si propone espressamente come distinta rispetto alla laterziana Scrittori d'Italia diretta da Benedetto Croce, il quale, come è noto, disdegnava e osteggiava con forza la presenza di note a piè di pagina – di varianti o di commento che fossero – considerate «estheticamente e tipograficamente orrورهose»<sup>9</sup>. Il problema qui sotteso, pur essendo indubitabilmente di natura critica – poiché coinvolge la concezione del testo prodotta dall'estetica crociana e quindi anche del rapporto fra l'opera d'arte e il suo fruitore – si declina innanzitutto attraverso una questione di natura ecdotica, ottenendo come risultato il fatto che, in Einaudi, la riflessione intorno ai modi in cui si pubblicano i libri sia di fatto la manifestazione di una presa di distanza dalle posizioni teoriche crociane.

La distanza da Croce si misura dunque nelle politiche editoriali, tra le quali rientra anche la scelta del pubblico cui rivolgersi, elemento a cui è stato fatto rapido accenno ma che è bene precisare: la casa editrice di Torino prevede un pubblico «colto ma non specialistico, aperto a interessi molteplici ma non provvisori»<sup>10</sup> e soprattutto dinamico, giovane per lo più, di studenti liceali e universitari, di lettori che avvertono l'esigenza di svecchiare il panorama culturale coevo, recettivo nei confronti di nuove proposte tematiche e metodologiche. Ciò soprattutto attraverso una produzione che si basa nei primissimi anni principalmente sulla saggistica storica, economica, politica e filosofica, scelta che consente alla casa editrice di conquistarsi una «fisionomia che la rese via via più riconoscibile prima di tutto nell'area dei suoi potenziali collaboratori, e poi tra un pubblico che doveva caratterizzarsi per una non consueta fedeltà e immedesimazione col marchio».<sup>11</sup>

Diversamente, il pubblico Laterza è previsto di pochi, elitario, sia dal punto di vista delle possibilità economiche e dunque di investimento nell'acquisto di libri, sia dal punto di vista culturale: il lettore Laterza è già colto<sup>12</sup> e cerca il riconoscimento delle

<sup>8</sup>Luisa MANGONI, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*, Torino, Einaudi, 1999, p. 17. L'Einaudi, per altro, nei primi anni della sua attività fu anche considerata come una «giovane Laterza», non dominata però «dal peso specifico della personalità di Croce, e quindi più disponibile ad accogliere crociani eterodossi [...] più libera nel dar spazio a suggerimenti e proposte» (ivi, p. 43).

<sup>9</sup>Croce a Laterza, Torino, 4 maggio 1927, in Benedetto CROCE - Giovanni LATERZA, *Carteggio (1901-1943)*, a cura di Antonella POMPILIO, Bari-Roma, Laterza, 2004-2009, vol. 3, p. 360.

<sup>10</sup>FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria in Italia*, cit., p. 38.

<sup>11</sup>MANGONI, *Pensare i libri*, cit., p. 22. «Da tutto questo deriva un rigore che non è specialismo [...] e un elitarismo che non ignora il mercato» (FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria in Italia*, cit., p. 36).

<sup>12</sup>Croce, insistendo con Laterza affinché si facesse editore di «roba grave», indicava di «scegliere come interlocutori coloro che avrebbero dovuto costituire una nuova élite culturale e politica, ossia un settore limitato, non solo della società italiana del primo Novecento, ma anche dello stesso pubblico dei lettori» (Daniela COLI, *Benedetto Croce e Giovanni Laterza: quando le idee diventano libri*, in *Il filosofo, i libri, gli editori: Croce, Laterza e la cultura europea*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2002, pp. 67-122. La citazione a p. 75).

proprie competenze oppure l'approfondimento o, ancora, la monumentalizzazione bibliotecaria delle proprie conoscenze.<sup>13</sup>

Nei primi anni dell'Einaudi, accanto alla saggistica, si affiancano presto le edizioni di classici della letteratura italiana e straniera,<sup>14</sup> anche se occorre dire che per quanto si andrà considerando è più importante l'elemento progettuale dell'effettiva realizzazione di libri: Luisa Mangoni, nel suo fondamentale studio sull'Einaudi, avverte con chiarezza come «sulla questione della complessa relazione tra progetto editoriale e sua concreta attuazione»<sup>15</sup> occorre tenere presente che «in più di un caso, è soprattutto nel momento progettuale che si colgono più chiaramente la sintonia o la dissonanza con la cultura del tempo, la capacità di incidere su di essa».<sup>16</sup>

Nel caso della Nuova raccolta di classici italiani annotati l'ideatore Leone Ginzburg mette in atto quella che sempre Luisa Mangoni ha definito «intelligenza dei classici»<sup>17</sup> e, fin dalle prime fasi di ideazione, coinvolge nell'impresa Santorre Debenedetti: è a partire dalla vicinanza di questi due intellettuali che si può comprendere la forza dei legami instauratisi nel capoluogo piemontese.<sup>18</sup> Se infatti «il centro propulsore della “nuova filologia”, del “nuovo approccio ai testi letterari”» in quegli anni è Firenze e la sua università,<sup>19</sup> Torino inizia ad assumere un profilo specifico, traducendo in progetti legati ad imprese editoriali – attraverso l'Einaudi, primariamente, – quanto nella sua propria università stava fermentando: «se quella di Michele Barbi resta in un certo senso la figura chiave della filologia [...], accanto a lui spicca netta anche un'altra personalità, quella di Santorre Debenedetti».<sup>20</sup>

La formazione intellettuale di quest'ultimo si snoda tra le due città protagoniste degli sviluppi della critica testuale e filologica del Novecento: innanzitutto Debenedetti nasce piemontese, di Acqui, classe 1878; studia a Torino dove consegue nel 1900 la

<sup>13</sup>«La valenza sul piano strettamente commerciale della gran parte delle collane laterziane rimase per altro complessivamente modesta, con tirature limitate, per lo più, alle mille copie. [...] A far quadrare i conti dell'editore pugliese rispetto alle perdite delle collane maggiori provvedevano in ogni caso i più sicuri redditi degli altri rami dell'azienda familiare, la cartoleria e la tipografia» (Enrico DECLEVA, *Un panorama in evoluzione*, in *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, a cura di Gabriele Turi, Firenze, Giunti, 1997, pp. 225-298. La citazione alle pp. 269-270). Al contrario Giulio Einaudi ribadisce con chiarezza di non volere apparire «come un mecenate», ma di essere piuttosto «un industriale che cerca, pur favorendo gli amici, di non fare cattivi affari» (Giulio Einaudi a Luigi Russo, 4 gennaio 1940, in MANGONI, *Pensare i libri*, cit., p. 45, nota 157).

<sup>14</sup>«complessivamente alla letteratura contemporanea le edizioni Einaudi arrivano “tardi, dopo essersi fatte le ossa [...] con la produzione culturale, saggistica, problematica, e con i classici”» (FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria*, cit., p. 37; citazione all'interno tratta da Italo Calvino, nota non firmata in *Catalogo Einaudi 1956*, p. 53).

<sup>15</sup>MANGONI, *Pensare i libri*, cit., p. 25.

<sup>16</sup> Ivi, p. 26.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> Che la casa editrice Einaudi sia nata intorno a un gruppo di giovani che avevano frequentato il liceo Massimo D'Azeglio di Torino, riuniti in particolare intorno alla figura del professor Augusto Monti, è infatti cosa nota: Giulio Einaudi, partendo dalle possibilità offertegli dal padre Luigi di aprire una casa editrice intorno alla rivista diretta da questi, «La riforma sociale», attrae intorno a una avventura culturale e imprenditoriale a un tempo gli amici Leone Ginzburg, Cesare Pavese, Massimo Mila, Norberto Bobbio, i quali costituiscono «il primo nucleo della sua struttura redazionale e del suo *cervello collettivo*» (FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria in Italia*, cit., p. 31).

<sup>19</sup> «In questo ambiente è proprio la presenza, motivata per un verso o per l'altro, delle figure principali della nostra filologia e linguistica dell'epoca, a creare le condizioni per una feconda sintesi tra la migliore tradizione della “critica filologica” e i nuovi fermenti che da più parti, e non solo in Italia, giungevano ad aprire nuove prospettive, a proporre nuove soluzioni, nuove direzioni, nuovi metodi» (VIGNUZZI, *Filologia, linguistica e stilistica*, cit., p. 471).

<sup>20</sup> *Ibidem*.



laurea in Lettere dedicandosi alla filologia romanza alla scuola di Rodolfo Renier; prosegue il perfezionamento a Firenze sotto la guida di Pio Rajna;<sup>21</sup> dopo un passaggio a Strasburgo con Gustav Gröber tra il 1908 e il 1913, torna a Torino come libero docente di Filologia romanza nel 1916; nel 1919 passa a Pavia (altro polo di studi che sarà più tardi altrettanto determinante) per tornare poi definitivamente a Torino nel 1928. L'anno seguente entra nella redazione e poi nella direzione del «Giornale storico della Letteratura italiana». Nel 1938 le leggi razziali lo privano della cattedra, ma egli non espatria; nel 1945 viene restituito al suo insegnamento, ma nel 1948 muore di malattia. Un ricordo di Debenedetti scritto da Carlo Dionisotti aggiunge a questi dati comunemente riportati<sup>22</sup> un dettaglio significativo e ancora da approfondire: egli dichiara di aver incontrato il professore durante il suo ultimo anno di università e che questi sia stato presente alla sua discussione della tesi che era stata seguita da Ferdinando Neri. Dionisotti suppone che il proprio correlatore «impetrasse [per il giovane laureato] da Debenedetti l'incarico [...] di curare un'edizione delle *Prose* del Bembo nella collezione di classici italiani della Utet. Direttore della collezione era stato Gustavo Balsamo Crivelli, morto nel 1929. Debenedetti, che gli era stato amico [...], era subentrato nella consulenza editoriale dietro le quinte, per i pochi volumi non ancora apparsi della collezione dei classici della Utet».<sup>23</sup> Tale informazione, per quanto *unicum*, si può ritenere attendibile, dato che effettivamente Dionisotti curò il volume citato per la Utet nel 1931,<sup>24</sup> e consente di introdurre un primo elemento di rilievo, per quanto ancora indiziario: già la «Collezione di classici italiani» UTET aveva come principale intento quello di «connotarsi in maniera originale rispetto a quella Laterza e alle altre più a buon mercato in circolazione».<sup>25</sup> In che modo tale originalità si dispiegasse è ancora da indagare, ma al fine del percorso proposto in questa sede può bastare il riferimento a questa volontà e al fatto che la collezione si chiamasse «Collezione di classici italiani *con note*»<sup>26</sup> e che anzi tale collezione fosse «la prima commentata».<sup>27</sup>

<sup>21</sup> «Debenedetti ci apparirebbe un dotto allevato nella capitale del metodo storico, poi confermato nella severità fiorentina, della quale serbò un'inguaribile nostalgia» (Gianfranco CONTINI, *Santorre Debenedetti nel centenario della nascita*, Commemorazione tenuta il 18 aprile 1978 all'Accademia delle Scienze di Torino, poi stampata in «Memorie. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche», serie V, III (1979); ora in *Ultimi esercizi ed elzeviri*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 319-334. La citazione da qui a p. 328).

<sup>22</sup> Si vedano i seguenti scritti commemorativi della figura e dell'opera di Debenedetti: in «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CXXVI, 1949, pp. 1-6 (scritto a cura della direzione); Angelo MONTEVERDI, *Ricordo di Santorre Debenedetti*, in «Cultura neolatina», a. VIII, 1948, p. 267-275; Carlo DIONISOTTI, *Ricordo di Debenedetti*, in «Medioevo romanzo», a. V, n. 2-3, 1978, pp. 155-168; Benvenuto TERRACINI, *In memoria di Santorre Debenedetti*, in «Studi di filologia italiana», n. VIII, 1950, pp. 270-294; Lanfranco CARETTI, *Ricordo di Santorre Debenedetti*, in «Paragone», n.s., a. XXXVIII, n. 4, agosto 1987, pp. 3-10.

<sup>23</sup> DIONISOTTI, *Ricordo di Debenedetti*, cit., p. 155.

<sup>24</sup> Pietro BEMBO, *Prose della volgar lingua*, introduzione e note di Carlo Dionisotti, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1931.

<sup>25</sup> DECLEVA, *Un panorama in evoluzione*, cit., p. 277.

<sup>26</sup> L'impaginazione dei volumi non mostra complessivamente una struttura fissa con note a piè di pagina, ma loro presenza dove è stato ritenuto necessario dal curatore mostra come non ci fosse rifiuto a priori verso di esse. Per altro occorre notare che sia il formato (in 8°) sia la dimensione dei caratteri e l'interlinea e, insomma, tutta la struttura tipografica dei libri di questa collana si distingue nettamente dall'eleganza degli Scrittori d'Italia.

<sup>27</sup> Ezio RAIMONDI, *Le vie del testo*, in *Foro. Le collane di classici*, «Ecdotica», n. 2, 2005, pp. 128-136; la citazione a p. 135. Chiaramente anche l'affermazione di Ezio Raimondi va inquadrata e definita in termini più precisi di quanto qui ci si limita a segnalare.

Direttamente con Ferdinando Neri si laureò invece Leone Ginzburg nel 1930 (era nato nel 1909),<sup>28</sup> con una tesi su Guy de Maupassant, ottenendo in seguito la libera docenza; la sua esperienza di insegnamento universitario fu però molto breve, poiché si rifiutò di iscriversi al partito fascista nel 1933 e poi nel 1934 fu arrestato, ma attraverso questo ambiente conobbe Santorre Debenedetti di cui divenne fidato collaboratore e poi amico (questi sarà testimone delle nozze tra Leone e Natalia nel 1938).<sup>29</sup> In particolare Ginzburg ebbe l'occasione di seguire da vicino i lavori e dunque le riflessioni che condussero Debenedetti a pubblicare *I frammenti autografi dell'Orlando Furioso* nel 1937,<sup>30</sup> a cui dedicò una importante recensione.<sup>31</sup> In questi stessi anni matura il progetto della Nuova raccolta dei classici italiani annotati e nell'arco cronologico che va dalla fondazione della casa editrice al 1944, anno della sua cruenta morte, Leone Ginzburg riesce a imprimere all'Einaudi una fisionomia precisa e duratura, che si mantiene anche dopo la sua scomparsa. In particolare questo avviene in un numero ancora minore di anni, poiché dal marzo 1934 al marzo 1936 egli si trova in carcere accusato di avere fatto parte del movimento Giustizia e libertà, e dal 1940 al 1943 è al confino a Pizzoli, Abruzzo, luogo da cui mantiene stretta la collaborazione editoriale, ma con le evidenti difficoltà della situazione.<sup>32</sup> Tra il 1936 e il 1940 si colloca dunque il momento di maggiore progettualità per la Nuova raccolta di classici italiani annotati, la quale, benché formalmente diretta da Debenedetti (il suo nome però non compare sul frontespizio dei volumi a causa delle restrizioni legate all'emissione delle leggi razziali), fu ideata «con il contributo determinante di Ginzburg»<sup>33</sup> e fu anzi questi a portare Debenedetti nella giovane casa editrice di Giulio Einaudi.

Occorre a questo punto segnalare che sotto la loro responsabilità uscirono allora solo due volumi, le *Rime* di Dante, curate da Gianfranco Contini nel 1939,<sup>34</sup> e *La città del sole* di Tommaso Campanella, a cura di Norberto Bobbio, nel 1941.<sup>35</sup>

<sup>28</sup> Per una biografia dettagliata si veda Leone GINZBURG, *Scritti*, a cura di Domenico Zucaro; prefazione di Luisa Mangoni; introduzione di Norberto Bobbio, Torino, Einaudi, 2000, pp. LXVII-LXXVI. Si segnala che una prima edizione degli *Scritti* di Ginzburg fu edita sempre da Einaudi nel 1964: essa comprende la stessa introduzione di Bobbio, la quale apparve anche nel volume Norberto BOBBIO, *Maestri e compagni*, Firenze, Passigli, 1984, pp. 165-202.

<sup>29</sup> Fra le lettere dal confino «Emerge, fra tutti, il rapporto, libero, paritetico, impazientemente e irriverentemente devoto, con Santorre Debenedetti [...] a lui Ginzburg poteva chiedere di farsi portavoce [...] certo che il giudizio di Debenedetti non poteva differire dal suo» (MANGONI, *Introduzione* a Ginzburg, *Lettere dal confino*, cit., p. xv)

<sup>30</sup> Torino, Chiantore, 1937 (il volume è il primo numero di una collana di inediti e rari del «Giornale storico della letteratura italiana» che non ebbe poi seguito).

<sup>31</sup> Leone GINZBURG, firmato «Aquilante», in «Il Lavoro», Genova, a. xv, 4 giugno 1937; ora in GINZBURG, *Scritti*, cit., pp. 433-437.

<sup>32</sup> Luisa MANGONI fa notare nell'*Introduzione* alle *Lettere dal confino 1940-1943* di Leone Ginzburg (Torino, Einaudi, 2004, pp. VII-XX), come «Le polemiche, aspre, che animano questa corrispondenza soprattutto dal maggio 1941 non nascono tanto dall'irritazione perché non si è tenuto conto di sue correzioni o interventi, ma dal fatto che Ginzburg ha la sensazione che, con la lontananza, vada impallidendo il suo ruolo nella casa editrice» (p. VIII).

<sup>33</sup> MANGONI, *Pensare i libri*, cit., p. 25.

<sup>34</sup> A questo primo volume è stato dedicato un mio breve intervento: Virna BRIGATTI, *Le Rime di Dante in Einaudi: la traduzione di un testo medioevale nel Novecento*, in XVI Congresso Internazionale della MOD (LUMSA, Roma, 10-13 giugno 2014) *La funzione Dante e i paradigmi della modernità*, a cura di P. Bertini Malgarini, N. Merola e C. Verbaro, Pisa, Edizioni ETS, 2015, pp. 739-748. Si veda poi anche un altro e più approfondito contributo in merito: Claudio CICIOLA, *La lava sotto la crosta. Per una storia delle Rime del '39*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», serie 5, 2013, 5/2, pp. 469-569.

<sup>35</sup> «Il fatto che, come si è visto, uscissero allora solo due dei libri progettati è una conferma di quello scarto tra ideazione e realizzazione di cui si diceva, che tuttavia non toglie valore all'impegno evidente di affiancare a studiosi già

Osservando il percorso intellettuale di Leone è possibile riconoscere come nella sua biografia intellettuale «Debenedetti significava anche non un'alternativa, piuttosto uno slittamento rispetto all'influenza una volta preponderante di Croce»: <sup>36</sup> «Debenedetti accanto a Croce; Debenedetti al posto di Croce?». <sup>37</sup> Ginzburg era già da anni, fin dal 1928, in contatto diretto e personale con il filosofo napoletano e i loro rapporti, documentati dalla corrispondenza edita, appaiono molto fitti nei primi anni Trenta e poi ancora, dopo il ritorno dal carcere nel 1936; la curatela di Ginzburg dell'edizione dei *Canti* di Leopardi per gli Scrittori d'Italia Laterza è poi del 1938.

Tuttavia, dalla metà del 1938 (l'indicazione di Debenedetti come “maestro” è appunto di questo periodo) al 1940 appare evidente un diradarsi delle lettere di Ginzburg a Croce. Certo si faceva sentire il crescente impegno editoriale di Ginzburg, il suo fondamentale contributo alla costruzione della Einaudi, ma anche da questo nasceva, e se ne può cogliere qualche spunto sia prima che durante il confino, una sorta di resistenza all'esclusivismo culturale di Croce, un'esigenza di libertà e varietà di scelte cui tanto la filologia di Debenedetti, quanto le sue stesse idiosincrasie, [...] risultavano più congeniali. <sup>38</sup>

La concezione critica e letteraria di Ginzburg si è, dunque, consolidata sotto l'influenza crociana, e ciò anche ben prima dell'incontro personale con Croce, a partire cioè da quando il professore Augusto Monti leggeva ai suoi giovani allievi il *Breviario di estetica*, facendone un manifesto dell'antifascismo. <sup>39</sup> Non c'è dunque dubbio che la vicinanza di Ginzburg a Croce sia stata rilevante nella sua formazione, <sup>40</sup> quel che però conta qui notare è che l'influenza culturale di Benedetto Croce non raggiunse se non parzialmente e marginalmente l'Einaudi e non ne caratterizzò l'identità se non in modo periferico e limitato nel primo decennio della sua attività. <sup>41</sup>

Al contrario l'habitus filologico di Santorre Debenedetti, impostato con due soli volumi pubblicati sotto la sua diretta responsabilità, ebbe conseguenze durature e determinanti per la successiva fisionomia della casa torinese. <sup>42</sup> Non si sta qui

---

affermati un gruppo di giovani, spesso alla loro prima prova nell'edizione di testi, da seguire con attenzione nel loro lavoro, in una linea che era quella di privilegiare comunque, anche quando non era possibile l'originalità, la chiarezza nelle ragioni della scelta della lezione adottata» (MANGONI, *Pensare i libri*, cit., p. 27).

<sup>36</sup> MANGONI, *Introduzione* a Ginzburg, *Lettere dal confino*, cit., p. XV.

<sup>37</sup> Luisa MANGONI, *Prefazione* a GINZBURG, *Scritti*, cit., pp. XII-XLVI. La citazione a p. XXXII.

<sup>38</sup> Ivi, pp. XV-XVI. Sembra quindi essere giunto a maturazione un percorso iniziato anni prima, fin da quando è possibile verificare negli scritti di Ginzburg «il segno di un passaggio, di una svolta di interessi connessi anche a problemi di critica letteraria avvertiti sempre più chiaramente dal 1930, e che apparivano di difficile soluzione. Le frequenti citazioni di Croce dei primi articoli cominciavano a diradarsi e nello stesso tempo, sia pure con intonazione critica, apparivano sondaggi nei confronti di altre tecniche e strumenti di analisi dell'opera d'arte» (MANGONI, *Prefazione* a GINZBURG, *Scritti*, cit., pp. XXVI-XXVII).

<sup>39</sup> Cfr. Intervista di Dino MESSINA a Carlo GINZBURG, *Mio padre filologo della libertà*, «Il Corriere della Sera», 8 maggio 2009, disponibile anche on line nel blog «La nostra storia» al seguente indirizzo

[http://lanostrastoria.corriere.it/2009/05/08/carlo\\_ginzburg\\_mio\\_padre\\_leone/?print=1](http://lanostrastoria.corriere.it/2009/05/08/carlo_ginzburg_mio_padre_leone/?print=1) (data di ultima consultazione 6 maggio 2016); si veda poi un primo approfondimento della questione in Marziano GUGLIELMINETTI, *La critica letteraria di Leone Ginzburg: il metodo di Croce, di Freud e di Šklovskij*, in *L'itinerario intellettuale di Leone Ginzburg*, a cura di Nicola TRANFAGLIA, prefazione di Norberto Bobbio, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 40-67.

<sup>40</sup> Cfr. MANGONI, *Pensare i libri*, cit., pp. 3-12.

<sup>41</sup> Cfr. ivi, pp. 40-58.

<sup>42</sup> «È indubbio che Ginzburg era stato il tramite principale dell'aggregarsi intorno alla Einaudi di studiosi dell'ambiente crociano. Ma non sarebbe esatto assimilarlo ad essi. Altre e diverse componenti erano via via confluite nella casa editrice [...] che andavano dal vivace e irriverente libertinismo di Cajumi al severo e incontentabile abito filologico di

chiaramente facendo riferimento all'Einaudi più nota, quella legata agli interventi sull'attualità e sul presente, anche in riferimento al campo letterario, e in relazione alla quale Gian Carlo Ferretti ha coniato la celebre definizione di «laboratorio Einaudi»,<sup>43</sup> quanto piuttosto di un altro «laboratorio», rivolto alla proposta di testi della tradizione letteraria, con una precisa attenzione non solo alla «correttezza del testo» (espressione che in termini editoriali è ampiamente abusata), ma anche a quello che viene definito uno «*stile*»<sup>44</sup> nella presentazione dei testi che si fondava su due elementi concomitanti: il rispetto dell'autore e dell'opera proposta e il rispetto per il lettore».<sup>45</sup> In particolare «Non si trattava più di definire l'opera d'arte, ma di mettere al servizio del lettore gli strumenti indispensabili per inquadrare e gustare un'opera d'arte già riconosciuta come tale»;<sup>46</sup> si trattava cioè di definire una strategia ecdotica per realizzare un'edizione che potesse raggiungere l'obiettivo di non «abbandonare i lettori a se stessi»<sup>47</sup> e che seguisse il criterio dell'instaurazione di un «colloquio semplice e confidente»<sup>48</sup> con il destinatario del prodotto librario. Una posizione questa ostinatamente ricercata da Leone Ginzburg, con il pieno sostegno e l'accordo di Debenedetti, la cui lezione agisce nella definizione dei criteri ecdotici e dunque anche delle nuove norme redazionali per la collana,<sup>49</sup> sorretti da una precisa idea degli scopi da raggiungere attraverso la progettazione di una forma dell'edizione: per il filologo romanzo infatti era indispensabile nella costruzione di un libro mettere il lettore «in condizione di giudicare, senza di che ogni edizione, per buona che sia, lascia il tempo che trova».<sup>50</sup>

L'ultima citazione del precedente paragrafo è tratta dalla *Nota* all'edizione del testo critico dell'*Orlando Furioso*, predisposta da Santorre Debenedetti per il volume che fu pubblicato negli Scrittori d'Italia Laterza nel 1928 e consente di introdurre la

---

Santorre Debenedetti. [...] Il contrassegno dell'ispirazione crociana poteva riguardare singole opere da pubblicare, non ambiti complessivi dell'attività editoriale, che con la linea della Einaudi dovevano alla fine risultare incompatibili. Fu soprattutto questo [...] il tratto distintivo della Einaudi degli anni di Ginzburg, con sullo sfondo, [...] il segno del magistero di Santorre Debenedetti» (ivi, p. 58).

<sup>43</sup> Cfr. FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria*, cit., pp. 31-38.

<sup>44</sup> L'importanza di creare uno *stile* riconoscibile per il proprio rigore per le collane Einaudi è espresso da Ginzburg in relazione all'Universale, ma è rappresentativo di un modo di *pensare i libri* che è estendibile a tutti progetti da lui seguiti: «L'accuratezza e l'intelligenza delle prefazioni, assai ben calcolate per il vasto pubblico cui si rivolge l'*Universale*, la bontà delle traduzioni, l'utilità delle note, ma soprattutto la buona scelta dei testi mostravano come si volesse giungere a creare uno *stile* anche per questa collezione e come vi si fosse quasi riusciti» (Leone GINZBURG, *Giudizio sugli ultimi volumi dell'Universale*, in *Lettere dal confino*, cit., pp. 231-233. La citazione a p. 231; corsivo mio).

<sup>45</sup> MANGONI, *Prefazione* a GINZBURG, *Scritti*, cit., p. XXXI (corsivo mio). Molte di queste dichiarazioni tendono a sovrapporre direttive per la Nuova raccolta dei classici italiani annotati ad altre per i Narratori stranieri tradotti – per le quali è documentabile «l'analogia d'impianto» (MANGONI, *Pensare i libri*, cit., p. 33) – e sul rapporto tra filologia e traduzione nel lavoro editoriale di Ginzburg si potrebbe senz'altro lavorare con profitto, ma non è questa la sede per esplorare anche quella direzione.

<sup>46</sup> MANGONI, *Prefazione* a GINZBURG, *Scritti*, cit., p. XXXI.

<sup>47</sup> Ivi, p. XXX.

<sup>48</sup> Ivi, p. XXXII.

<sup>49</sup> Per le norme redazionali della collana si veda Ginzburg, *Lettere dal confino*, cit., p. 206, nota 3, oppure anche Fabio TREVISOL, *La "Nuova raccolta di classici italiani annotati": «ricostruire il valore del testo», in *Libri e scrittori di via Biancamano. Casi editoriali in 75 anni di Einaudi*, a cura di Roberto Cicala e Velania La Mendola, Milano, EDUCatt, 2009, p. 475.*

<sup>50</sup> Santorre DEBENEDETTI, *Nota* a Ludovico ARIOSTO, *Orlando furioso*, a cura di Santorre Debenedetti, Bari, Laterza, 1928, 3 voll. La nota in vol. 3, pp. 397-447; la citazione a p. 447.

seguinte considerazione: l'idea precisa del «libro Einaudi»<sup>51</sup> che matura per la Nuova raccolta dei classici italiani annotati, si forma non solo in rapporto astratto con le diverse posizioni teoriche e critiche espresse da Croce rispetto a quelle del filologo romano di Torino,<sup>52</sup> ma anche e soprattutto nel confronto concreto con le pratiche editoriali che discendono dal modello di edizione che il filosofo napoletano sosteneva.

È noto come il progetto editoriale e ecdotico di Debenedetti abbia dovuto modificarsi profondamente per aderire alle rigide norme degli «Scrittori d'Italia», in particolare proprio nel dovere rinunciare all'apparato di varianti che era stato previsto a piè di pagina:

Il Debenedetti pensava [...] a una documentazione completa delle fasi di elaborazione del poema; e anzi la stampa laterziana era stata progettata appunto con apparati che raccogliessero le varianti di A, B,<sup>53</sup> e degli autografi. Per volontà dell'editore questo programma fu tralasciato.<sup>54</sup>

È opportuno per altro precisare che l'opposizione all'apparato previsto da Debenedetti non è rivolta contro l'operazione filologica in sé,<sup>55</sup> quanto piuttosto a un'idea di estetica della pagina, che si voleva il più possibile pulita, libera dall'ingombro di righe tipografiche che scomponessero gli eleganti e aristocratici equilibri tra i caratteri stampati e il bianco che li circonda.<sup>56</sup> Ciò in coerenza con una struttura del volume che voleva invitare il lettore a un rapporto diretto immediato – cioè privo di mediazione esplicita da parte di curatori – con il testo letterario: a

<sup>51</sup> MANGONI, *Introduzione* a Ginzburg, *Lettere dal confino*, cit., p. XIV.

<sup>52</sup> L'edizione dell'*Orlando furioso* del 1928 per gli «Scrittori d'Italia» Laterza, infatti, è «Maturata nella crisi culturale del nostro secolo, nel conflitto fra idealismo e positivismo» (TERRACINI, *In memoria di Santorre Debenedetti*, cit., p. 272).

<sup>53</sup> Le prime due edizioni del *Furioso*, del 1516 e del 1521, l'ultima approvata dall'autore è del 1532 ed è quella su cui si basa il testo critico.

<sup>54</sup> Cesare SEGRE, *Santorre Debenedetti*, in *Letteratura italiana. I critici. Per la storia della filologia e della critica moderna in Italia*, collana diretta da Gianni Grana, Milano, Marzorati, 1969, vol. 4, pp. 2645-2664. La citazione a p. 2655.

<sup>55</sup> A questo proposito si ha una diretta documentazione delle intenzioni di Croce, nella quale si nota con chiarezza che la descrizione delle varianti era ammessa come documentazione del lavoro del curatore intorno al testo edito, ma non nei piè di pagina: «ho innanzi il 1° canto impaginato [dell'Ariosto], che, proprio, non va: è brutto. Voglio insistere perché le varianti siano impaginate alla fine di ciascun volume, e non distribuite sotto le pagine. Perciò sospendete l'impaginazione degli altri canti» (Benedetto Croce a Giovanni Laterza, Torino, 2 maggio 1927, in CROCE - LATERZA, *Carteggio (1901-1043)*, cit., vol. 3, p. 359). L'apparato filologico sarà poi inserito alla fine di tutto il poema e dunque alla fine del terzo dei tre volumi nei quali l'opera fu suddivisa (ARIOSTO, *Orlando furioso*, 1928, cit., vol. 3, pp. 397-447).

<sup>56</sup> «La collezione [gli «Scrittori d'Italia»] conterrà testi critici accuratissimi, ciascuno dei quali sarà affidato a uno studioso specialista, e non avrà ingombro di note o commenti, salvo, in fine di ciascun volume, un'appendice critica, che dia conto del metodo tenuto nel pubblicare il testo e indichi la letteratura sull'argomento, perché i lettori sappiano dove rivolgersi per allargare, eventualmente, le loro conoscenze. – Se si volessero dare edizioni commentate, non solo non si otterrebbe mai il *Corpus* desiderato degli *Scrittori d'Italia*; non solo i volumi invecchierebbero troppo presto; ma non si potrebbe evitare lo sconcio dei testi, alcuni dei quali avrebbero un aspetto scolastico e popolare, e altri riuscirebbero gravi di erudizione da specialisti» (Benedetto CROCE, *Scrittori d'Italia*, «Giornale d'Italia», 28 settembre 1909; ora in Benedetto CROCE, *Scritti vari*, tomo IV: *Pagine sparse*, vol. I, Bari, Laterza, 1960 (I edizione riveduta dall'autore 1943), pp. 173-180. La citazione da qui a p. 176). Cfr. ancora Fausto NICOLINI (*Benedetto Croce*, Torino, UTET, 1962, p. 229) il quale dichiara che nel redigere il catalogo Croce volle «porre a disposizione degli studiosi e, in genere delle persone colte testi critici bensì, ma maneggevoli, e quindi non soverchiamente gravati di varianti e di altri apparati filologici»; l'obiettivo dunque è la «comoda lettura» (Maria PANETTA, *Introduzione a Croce editore 1883-1927*, Napoli, Bibliopolis, 2006, pp. 17-100. La citazione a p. 69).

riprova di ciò basti riportare anche il fatto che ogni opera non era introdotta da alcuno scritto e che, dunque, dopo il frontespizio era subito composto il testo.

È però significativo che, abbandonate senza molti rimpianti le stampe A e B, lo studioso si sia invece concentrato nella mirabile edizione dei *Frammenti autografi* (1937) [...]. Il Debenedetti s'era accorto che le varianti dei manoscritti e quelle autografe non possono essere messe assieme: «A me pare che non convenga mettere sullo stesso piano le varianti tratte dalle edizioni, che ebbero il loro effettivo riconoscimento, e quelle dei manoscritti, che talora vissero solo un istante, e non vissero se non per l'autore; né che scritture di questo genere si stampino in sede di varianti; né infine che, qualunque sia la loro sede, si riproducano diplomaticamente».<sup>57</sup>

Con la progettazione dell'edizione dei *Frammenti autografi*<sup>58</sup> ci si ricongiunge con il momento in cui Debenedetti coinvolge nel proprio lavoro il giovane Leone Ginzburg: tale collaborazione fu determinante per la maturazione della formazione critico-testuale di quest'ultimo e concorse al suo «addestramento filologico»<sup>59</sup> in modo molto più determinante che non la guida dell'erudito Croce, che «non era un filologo, né ebbe pratica di critica testuale (la sua attività di editore di testi [...] non va oltre i limiti di un accomodante buon senso)».<sup>60</sup> Al contrario Leone Ginzburg stesso si conquistò fama di filologo, stando almeno alle dichiarazioni del figlio, e, se non come pratica esatta di mestiere, sicuramente la meritò come *habitus mentale*:

Questa vocazione alla filologia non emerse subito, ma negli anni, grazie al decisivo incontro con Santorre Debenedetti, che dopo Croce, con cui mio padre ebbe un rapporto intenso e diretto, divenne il suo secondo maestro. Forse «il maestro». La vocazione di filologo in qualche modo definisce un atteggiamento che si può ritrovare sia negli studi sulla letteratura sia in quelli di storia, e paradossalmente, anche nell'atteggiamento di fronte alla politica. Mi spiego: la filologia non nel senso tecnico ma nel senso stabilito da Giovan Battista Vico [...] definisce una sorta di abito mentale di chi ascolta e interpreta la voce degli altri, del passato ma anche contemporanei, senza prevaricare.<sup>61</sup>

In questo contesto è rilevante segnalare come nell'edizione dei *Canti* di Leopardi, condotta da Ginzburg per gli «Scrittori d'Italia» nel 1938, quindi in pieno clima debenedettiano, questi realizzò un vero e proprio compromesso tra le diverse

<sup>57</sup>SEGRE, *Santorre Debenedetti*, cit., p. 2655.

<sup>58</sup>«un modello insuperato di descrizione interpretativa di autografi costellati di correzioni e varianti in cui è possibile leggere l'intera storia della composizione, dal nucleo originale sino alla stesura destinata alla stampa, dei grandi episodi inseriti da ultimo nella trama narrativa del poema [...] Niente a che fare con le tradizionali edizioni diplomatiche e fototipiche: qui Debenedetti ci ha offerto la nitida rappresentazione tipografica di carte altrimenti non intelleggibili e da lui invece decifrate e riprodotte nella sua laboriosissima diacronia usando, nei modi più efficaci, vari caratteri e corpi e segni speciali» (CARETTI, *Ricordo di Santorre Debenedetti*, cit., p. 7). Gianfranco Contini aveva già descritto l'operazione ecdotica dei *Frammenti* come una «pura presentazione di cose [...] una sorta di accorgimento diacritico da geometria proiettiva nel confezionare l'edizione e il suo apparato. (Il tipo dello scienziato moderno, incluso il linguista, incluso il filologo, non sarà forse il più naturalista dell'epoca darwiniana, ma ancora meno è lo storico o il romanziere, uomini che parlano: è il geometra, o più propriamente il fisico-teorico, uomini di silenzio, uomini di dimostrazione e di lavagna, elaboratori di leggi in senso strettamente matematico)» (Gianfranco CONTINI, *Santorre Debenedetti*, in «Belfagor», a. IV, n. 3, 31 maggio 1949, pp. 323-331, la citazione a p. 320; ora in Gianfranco CONTINI, *Altri esercizi (1942-1971)*, Torino, Einaudi, 1978, I ed. 1972, pp. 337-348, la citazione a p. 345).

<sup>59</sup>MANGONI, *Pensare i libri*, cit., p. 25.

<sup>60</sup>Dante ISELLA, *Le varianti d'autore (critica e filologia)*, in *Le carte mescolate vecchie e nuove*, Torino, Einaudi, 2009, p. 10. E ancora Carlo DIONISOTTI: «Croce [...] cultore dell'erudizione storico-letteraria e però alieno da ogni filologia antica e moderna» (*Ricordo di Debenedetti*, cit., p. 166).

<sup>61</sup>Carlo GINZBURG, *Mio padre filologo della libertà*, cit.

concezioni dei suoi due maestri, rispettando una forma dell'edizione di tipo crociano, ma non mancando di affermare e, dunque, di diffonderne la validità di metodo, gli insegnamenti del filologo romano: la struttura generale del volume nonché la sua impaginazione si conforma ai criteri di bellezza estetica della pagina di cui si è detto, ma nell'appendice Ginzburg dedica ampio spazio alle modalità di trasmissione del testo, sia nella sezione dedicata alle *Dediche, notizie preliminari, annotazioni secondo le diverse edizioni*, sia in quella esplicitamente destinata a dar conto delle *Varianti*;<sup>62</sup> a tutto ciò segue poi la *Nota* al testo, nella quale il riconoscimento dell'importanza dell'insegnamento di Debenedetti è dato esplicitamente:

Le varianti degli autografi sono state risolutamente lasciate da parte, per una ragione di metodo, giacché si trattava di rappresentare le tappe successive del gusto poetico di Leopardi, l'espressione che di volta in volta gli era parsa definitiva, ma poi era stata sempre rimessa in forse: come ebbe a notare giustamente il Debenedetti pubblicando i *Frammenti autografi* dell'Ariosto, le varianti dei manoscritti, anche se suggestive, sono altra cosa, in quanto non ci si può rendere conto, assai spesso, dell'effettiva importanza che ogni mutamento ebbe per l'autore, né riconoscere quel che non è vissuto più dell'attimo necessario a segnarlo sulla carta.<sup>63</sup>

Chiudendo questa digressione e ritornando al laboratorio Einaudi e alla sua «intelligenza dei classici», è possibile considerare come nell'equilibrio ricercato intorno alla forma dei volumi della Nuova raccolta, in confronto con quelli degli Scrittori d'Italia, si pongono una serie di considerazioni a monte, di cui la corrispondenza editoriale fornisce un primo tracciato. Nel giugno 1937, Debenedetti scriveva a Luigi Russo (da quell'anno affiancato a Croce nella direzione degli Scrittori d'Italia) descrivendo, in termini diplomaticamente generici, la propria iniziativa come «una collana di classici con note, che presenti al nostro pubblico i testi davvero significativi della letteratura nazionale in edizioni criticamente corrette, e nello stesso tempo corredate di tutto il materiali illustrativo storico ed estetico che ne renda agevole e proficua la lettura».<sup>64</sup> Rivolgendosi invece a Carlo Muscetta nel 1940 (anch'egli intellettuale inserito nell'organigramma einaudiano, a cui viene richiesta una collaborazione per la Nuova raccolta) osava precisare con maggiore veemenza «che non il criterio estetico doveva presiedere al lavoro del curatore, al quale era prima di tutto richiesto “un commento storico e linguistico, di grande sobrietà, penetrazione ed esattezza”»<sup>65</sup> e, infine, con la massima esplicitezza, Debenedetti scriverà a Ginzburg, qualche anno dopo (precisamente nell'agosto 1943, dimostrando come il progetto fosse ancora vivo, benché subisse le difficoltà storico-politiche del conflitto bellico e del confino di Ginzburg), le seguenti parole: «[occorre liberarsi] di quelle castronerie estetizzanti di sapore russo-momiglianesco contro le quali io vorrei che la N.[uova] R.[accolta] combattesse senza pietà».<sup>66</sup>

<sup>62</sup>Rispettivamente in Giacomo LEOPARDI, *Canti*, a cura di Leone GINZBURG, Bari, Laterza, 1938, alle pp. 167-216 e pp. 217-248.

<sup>63</sup>Leone GINZBURG, *Nota* a LEOPARDI, *Canti*, cit., pp. 249-273; la citazione alle pp. 269-270.

<sup>64</sup>MANGONI, *Pensare i libri*, cit., p. 28.

<sup>65</sup>*Ibidem*. La frase virgolettata all'interno è trascritta dall'incartamento Muscetta nell'Archivio Einaudi e ricalca probabilmente parole dello stesso Debenedetti.

<sup>66</sup>MANGONI, *Pensare i libri*, cit., p. 28, nota 91. A commento si può riportare anche al seguente citazione da Contini: «non è però dubbio che “l'accento emotivo” di origine idealistica (proprio croce-gentiliana, ma più insistendo sul

Come primo commento a questi dati si può riportare la seguente affermazione di Cesare Segre:

Il Debenedetti, formatosi alla scuola del metodo storico e del comparatismo ricostruttivo del Rajna, s'è trovato a operare negli ultimi anni della crisi del positivismo e dell'affermazione dell'idealismo; tuttavia né di quella crisi ebbe a risentire gravemente, né a quell'affermazione si trovò a reagire od ossequiare. La sua filologia era storica [...] una strenua aderenza ai testi, da interpretare e inquadrare e collegare [...] Il Debenedetti si trovava insomma su posizioni inattaccabili dalle obiezioni idealistiche, e poteva [...] professarsi ammiratore di Croce senza dovergli fare concreti atti d'omaggio. Dove però l'idealismo, specie degli epigoni, coincideva con una comoda rinuncia alla ricerca (sostituita magari da astratte dissertazioni) o induceva a esibizioni di facile impressionismo estetico, egli opponeva un rifiuto tacito ma reciso: sintomatica, per quegli anni, l'assenza nella sua opera d'una sola analisi estetica.<sup>67</sup>

Può allora valere, come funzionale descrizione degli obiettivi che Einaudi, con la Nuova raccolta e in particolare con il suo primo volume apparso nel 1939, voleva raggiungere, una dichiarazione di Carlo Ginzburg, il quale con semplicità e chiarezza riduce ai minimi termini il senso dell'operazione editoriale:

Le *Rime* di Dante annotate da Gianfranco Contini erano una via di mezzo tra i classici Laterza privi di note critiche e quelle edizioni i cui commenti erano preminenti rispetto al testo.<sup>68</sup>

Le *Rime* curate da Contini, inoltre, si pongono anche in dialogo, attraverso gli apparati di commento, con l'edizione del 1921 approntata da Michele Barbi,<sup>69</sup> il promotore di quel cambiamento al quale si è fatto accenno all'inizio del presente contributo:<sup>70</sup> è per altro interessante notare, senza qui approfondirne le implicazioni, come l'edizione Contini accogliesse sostanzialmente il testo critico di Barbi, ma lo presentasse in una forma editoriale con commento, cosa che l'edizione del '21 non aveva.<sup>71</sup>

A chiusura dunque di questa preliminare ricognizione si può affermare come il progetto editoriale della Nuova raccolta di classici italiani annotati sia stato concepito

secondo nome) debba, in critica testuale, cedere il passo alle considerazioni che si potrebbero chiamare positivistiche se non fossero semplicemente positive» (Gianfranco CONTINI, *Santorre Debenedetti nel centenario della nascita*, Commemorazione tenuta il 18 aprile 1978 all'Accademia delle Scienze di Torino, poi stampata in «Memorie. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche», serie V, III (1979); ora in *Ultimi esercizi ed elzeviri*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 319-334. La citazione da qui a p. 330).

<sup>67</sup> SEGRE, *Santorre Debenedetti*, cit., p. 2660.

<sup>68</sup> Carlo GINZBURG, *Mio padre filologo della libertà*, cit.

<sup>69</sup> *Le opere di Dante*, testo critico della Società Dantesca Italiana, a cura di Michele Barbi, Firenze, Bemporad, 1921

<sup>70</sup> Michele Barbi fu anch'egli tra i più rilevanti «punti di riferimento italiani della formazione di Contini», in particolare proprio come «fondatore della filologia italiana con la sua opera di editore di Dante [e] promotore di una *Nuova filologia* (1938)» (Lino LEONARDI, *La filologia di Contini. Guida alla lettura*, in Gianfranco CONTINI, *Filologia*, a cura di Lino LEONARDI, Bologna, Il Mulino, 2014, pp. 75-103. La citazione a p. 78).

<sup>71</sup> Occorre però almeno segnalare che quella del 1921 era considerata dal Barbi stesso un'*editio minora* cui far seguire una *maior*; si veda in proposito Gianfranco CONTINI, *Nota al testo*, in Dante ALIGHIERI, *Rime*, Torino, Einaudi, 1939, pp. 207-224 e in particolare p. 210. Sempre Contini, in relazione al proprio lavoro di curatela per la Nuova raccolta Einaudi, sottolinea come «Il valore direttivo di Dante si può riconoscere anche solo dall'aneddoto che, fondatore, di una raccolta di classici, Debenedetti ne scelse come primo lemma le *Rime* di Dante, qualunque dovesse poi risultare il suo appagamento o inappagamento innanzi all'esecuzione (le direttive impartite erano: massimo di economicità del dettato, soppressione dei superflui sinonimi nelle definizioni, sfortimento del corredo esemplificativo; è facile riconoscere l'antimodello proposto). Il Dante del Debenedetti è stato prima quello dell'archivista, poi quello dell'esegeta, finalmente quello del grammatico [...]. Esegeta e grammatico per la verità vanno insieme» (CONTINI, *Santorre Debenedetti nel centenario della nascita*, cit., pp. 329-330).



anche, se non primariamente, come un'operazione di *militanza critica*: la «filologicità di presentazione»<sup>72</sup> dei testi letterari nelle diverse edizioni è infatti in quegli anni un terreno di scontro importante, che catalizza le dispute teoriche e gli sviluppi del metodo filologico. Chiamare Contini per la curatela del primo volume della prima collana di classici italiani Einaudi non significa quindi solo chiamare il più promettente allievo di Santorre Debenedetti,<sup>73</sup> che «lavora presto e [...] assai bene»,<sup>74</sup> significa anche e soprattutto chiamare il migliore interprete delle posizioni critiche e ecdotiche sostenute dal filologo di Torino, significa dare spazio a colui che in quegli stessi anni, e precisamente nel 1937, scrive la celeberrima recensione ai *Frammenti autografi*<sup>75</sup> che muoverà, più tardi, l'anatema di Croce sulla «critica degli scartafacci»,<sup>76</sup> punto di avvio di una svolta radicale nel modo di concepire e intendere il testo letterario in epoca novecentesca.<sup>77</sup>

<sup>72</sup>Gianfranco CONTINI, *Filologia*, in *Breviario di ecdotica*, Torino, Einaudi, 1990 (I ed. Milano-Napoli, Ricciardi, 1986), pp. 3-66. La citazione a p. 4.

<sup>73</sup> Contini infatti si era laureato in Lettere all'università di Pavia nel 1933: «Dietro il relatore ufficiale, Piero Ciapessoni, si muovevano la regia e il rigore di Santorre Debenedetti, che fino al 1928 aveva tenuto a Pavia a cattedra di filologia romanza e che Contini seguì nel suo perfezionamento a Torino (1934)» (Paola ITALIA, *Gianfranco Contini*, in *Dizionario biografico treccani*, voce consultata on line all'indirizzo [http://www.treccani.it/enciclopedia/gianfranco-contini\\_%28Dizionario-Biografico%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/gianfranco-contini_%28Dizionario-Biografico%29/); data di ultima consultazione 29 aprile 2016).

<sup>74</sup>Leone Ginzburg a Santorre Debenedetti, 31 marzo 1943, in GINZBURG, *Lettere dal confino*, cit., p. 206.

<sup>75</sup> Gianfranco CONTINI, *Come lavorava l'Ariosto*, in «Meridiano di Roma», 18 luglio 1937; poi in Gianfranco CONTINI, *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Firenze, Le Monnier, 1947, pp. 309-321.

<sup>76</sup> Cfr. Benedetto CROCE, *Illusione sulla genesi delle opere d'arte documentabile dagli scartafacci degli scrittori*, in «Quaderni della critica», vol. III, n. IX, novembre 1947, pp. 93-94; segue poi la replica di Gianfranco CONTINI, *La critica degli scartafacci*, in «La Rassegna d'Italia», a. III, n. 10, ottobre 1948, pp. 1048 e sgg. e n. 11, novembre 1948, pp. 1155 e sgg.

<sup>77</sup> «la lettura continiana dei frammenti del *Furioso*, e tanto più quella del saggio sulle correzioni del Petrarca volgare del '41, a stampa tre anni dopo, agì, nei decenni successivi, a due livelli: uno di inaugurazione della critica delle varianti; l'altro di avallo di nuove iniziative ecdotiche» (Dante ISELLA, *Ancora sulla filologia d'autore*, in *Le carte mescolate vecchie e nuove*, cit., pp. 235-245. La citazione a p. 239); tutto ciò arrivando a superare la visione di Debenedetti delle varianti d'autore.

Francesca Favaro

## Il moderno sentimento dell'antico nella poesia di Giancarlo Pontiggia

E sempre  
la vita ha il suo ritorno.

da *Ecloga (Sempre è fine)*

Il legame con il mondo antico, in una tradizione letteraria qual è quella d'Italia, per la quale, sin dal suo sorgere, i classici greci e latini costituirono non solo linfa vitale, ma anche conferma e specchio di un'appartenenza identitaria, attraversa i secoli con una variegata ricchezza di declinazioni comprovanti l'irrinunciabilità di tale proficua dialettica: una sorta d'ininterrotto dialogo.

Si potrebbe forse meglio dire, peraltro, che il rapporto antico-moderno, pur nelle differenze, cui si è preliminarmente fatto cenno, caratterizzanti le diverse epoche, non costituisce tanto o soltanto una dialettica e un confronto, bensì una compenetrazione, la sintesi fra il nostro inevitabile mutare, imposto dallo scorrere dei fogli del calendario, e il nostro altrettanto inevitabile permanere, il nostro restare ancorati a un'essenza di noi consegnata ormai – talvolta a prescindere dalla piena consapevolezza di tale eredità divenuta ineludibile presente – alla memoria dell'anima.

Numerose elaborazioni e sperimentazioni poetiche di anni anche estremamente vicini testimoniano la possibilità, per un autore, di risultare moderno e antico al contempo, senza che ciò implichi necessariamente (come di frequente invece si verificò, lungo le tappe della storia delle culture), né alcuna *querelle* né un interiore dissidio né giustificazioni sul piano teorico. La poesia antico-moderna, per così dire, della quale s'intende parlare, si sottrae infatti a dettami rigidi e aprioristici e sembra fluire da un serbatoio ininterrotto di fantasie, movenze e stilemi, screziato peraltro dalle vibrazioni di una melodia nuova, inconfondibilmente contemporanea.

Esempio di tale modo d'intendere la poesia e di comporre è negli ultimi decenni l'opera di Giancarlo Pontiggia, saggista, studioso e traduttore dalle lingue classiche e dalle lingue moderne, che nel volume intitolato, significativamente, *Origini*, riunisce le proprie liriche risalenti al periodo 1998-2010, apparse in precedenza nelle raccolte *Con parole remote* (1998) e *Bosco del tempo* (2005), nonché presso altre sedi.

Chi si immerga nelle pagine di Pontiggia, fine conoscitore della letteratura latina, avverte l'impressione di aggirarsi entro una *domus* romana, costruita per proiettarsi verso un giardino, fruscianti nelle ombre sagomate di riflessi, accogliente nei suoi ricetti di verde silenzio, animata dalla presenza, tenue ma non sopita, di geni e numi

tutelari.<sup>1</sup> Di componimento in componimento, vengono allora tracciati gli spazi di una *domus* interiore, entro la quale l'aria è fresca di seduzioni trascorse, filtrate dall'assaporamento memoriale, spesso dalla nostalgia, ma altresì disposte allo scintillio improvviso consentito dalla riscoperta.

È il poeta stesso a mostrare quanto la letteratura s'identifichi con una dimora (e il termine, grazie al significato etimologico, ci accoglie nel cuore di un indugio che è viatico al pensiero): anche per lui, come per i destinatari dei suoi versi, leggere significa idealmente camminare lungo sentieri disegnati da altri, ma pronti per noi. Così, nella lirica *D'estate, ogni mattina, mi levavo*, egli dichiara: «Plinio leggevo, il Giovane, / in quelle albe, le sue epistole / soffuse di una verde ombra muschiosa, / come un criptoportico nell'ora / verde della prima mattina» (vv. 5-9).<sup>2</sup> La prosa del minore dei due celebri Plinii, lo scrittore elegante, capace di raffigurare con un guizzo di penna le abitudini della Roma imperiale del II secolo d.C., appare sfumata da una sorta di nebbia verde, orlata di muschio, e sotto le arcate di questo porticato, tuttora respirante nel verde nuovo del nuovo mattino, Pontiggia si muove. Quale sia il vero tempo, quale sia il vero luogo di quest'esperienza non è spiegato, e neppure può esserlo: la verità non s'identifica con ciò che solitamente chiamiamo reale, e la sfumatura ombrosa di un'epistola è più autentica, talvolta, dei cromatismi del giorno, è la nostra dimora più di quanto possano essere mattoni e pareti.

Ma con dolente stupore si avverte quanto la dimora, in apparenza impalpabile, costruita di parole, intrecciata di prosa o di versi, persista e resista al tempo, mentre chi quelle parole ha accarezzato nel silenzio, e poi convertito in voce e scrittura, si dissolva, lasciando solamente un'eco di sé nelle lacrime e nel sorriso delle cose:

E leggi che durare possono  
le cose che non hanno vita,  
e tu muori,

e questi versi, che altri un giorno  
leggeranno, durano più di te,  
e tu non duri,  
e li hai fatti

e in queste stanze  
dove tante ore hai  
dormito, altri ci dormiranno: e così poco  
è la vita,

che un verso, un muro, un letto  
sono più lunghi di te,

erano prima, e sono dopo  
di te.<sup>3</sup>

<sup>1</sup>Lo conferma del resto Pontiggia, da saggista, con il contributo *Uno spazio poetico: la «domus» romana*, in *Lo stadio di Nemea. Discorsi sulla poesia*, Bergamo, Moretti & Vitali editori, 2013, pp. 33-42

<sup>2</sup>Giancarlo Pontiggia, *Origini. Poesie 1998-2010*, con un saggio di Carlo Sini, Novara, Interlinea edizioni, 2015, p. 102.

<sup>3</sup>Ivi, p. 194. Titolo della poesia è *E leggi*.

«E li hai fatti» scrive Pontiggia al v. 7, in relazione ai versi (e, probabilmente, sta parlando a se stesso, nello specchio della sua riflessione): il verbo ‘fare’ riporta al greco ποιῆν, da cui proprio deriva ‘poesia’, che indica, in contrapposizione a πρὸς σσῶ, indicativo dell’agire morale, un agire che si realizza in oggetto. Scrivere poesia è dunque, secondo la concezione antica, un’attività eminentemente concreta, come impastare il pane, rimboccare le lenzuola del letto in una stanza. E le «stanze in cui si è dormito per tante ore» (vv. 8-10) corrispondono alla poesia: il perimetro, infinito, ne sono i versi.

La superiore durata della lirica rispetto alla vita umana, di cui gli antichi si gloriavano – basti pensare all’orgoglio di Orazio nel sostenere: «*Exegi monumentum aere perennius*» (*Carmina*, III, 30, v. 1), viene qui contemplata attraverso un velo di malinconia, ma altresì assurge a riprova del valore inscalfibile delle parole. La parola rende presenza attiva, viva e operante, ciò che altrimenti resterebbe solo ricordo; la parola che, pur trasformata, al passato ci congiunge, immette linfa, e sangue, nelle vene del presente che, se immemore, inaridirebbe. A sbocciare sullo stelo più alto è sempre la medesima rosa, ogni giorno diversa.

E le parole della poesia, nelle cui sillabe si è depositato, strato dopo strato, il senso dei tempi e del tempo, aiutano se non altro ad approssimarsi alla soglia, al *limen*, alla linea divisoria che ci separa dall’inconoscibile. Posto che nel profondo dell’esistere si nasconde il mistero, di cui ogni vero poeta riconosce – e ciò non equivale a una sconfitta – l’ineffabilità, i nomi, a noi giunti attraverso i secoli, spingono al massimo l’approssimazione, consentono che si sfiori, si lambisca, questa soglia verso l’altrove:

Fiamme-cuore: terra: madre ombrosa!  
Sono per voi queste rime di un suono  
più intimo, are  
celate in una scura  
cetra.

E posso dire speco, antro, natura  
(oh, generose, per amor mio, mie Eco)  
nomi, e non suoni solo, marghi  
fioriti di una poesia che è sposa,  
non pietra.

Enigmi quieti di una polvere  
che non acceca: ombre, ore, orni  
di un bosco più remoto: siete  
alla sua soglia leggera, in un tempo forte,  
che non dispera!

Così esordisce la lirica *Poesia/Bosco/Cuore/Oh*;<sup>4</sup> è del resto archetipica, nella dimensione del mito di cui la scrittura di Pontiggia si alimenta, la capacità, propria

<sup>4</sup> Ivi, p. 39; per esteso, la poesia si trova alle pagine 39-40. L’immagine della poesia – *domus*, spazio che mette in collegamento con un’altra vita (forse, comunque nostra?) – intesa anche come porta lambente le profondità infere, emerge da *Alle soglie di un più remoto pensiero*: «Ombre ombre / della prima vita / – cortili folgoranti, vangati / da un sole sempre alto / porte inaccessibili / contro il nero di una stanza ancora / vuota, ignara, remota / dove bruciano nomi passati / che l’occhio pensa, / fiamma di una candela già spesa // in lenta forma – // voi che salite da / un nero erebo, /

del poeta, di varcare i confini di regni ad altri inviolabili: il passo del poeta è sempre il passo di Orfeo – il passo audace, pur se trepido, che lo inoltra negli Inferi a incantare l'orrore e la morte, non il passo bloccato, fatale, che, a un nulla dall'ascesa alla luce, lo immobilizza nella sconfitta.

Alle parole ci si deve tuttavia accostare con timorosa, suprema reverenza: formulate in poesia, esse acquistano (o piuttosto ri-acquistano) il potere non solo evocativo, bensì magico, delle rivelazioni oracolari, peraltro circonfuse d'ambiguità: la lingua degli uomini, infatti, nel tradurre la lingua degli Olimpici, s'incepta e confonde. Accompagnamento indispensabile verso la soglia da oltrepassare, le parole dell'uomo contemporaneo, alla stregua degli oracoli antichi, balbettanti nell'indefinitezza un divino, inarrivabile messaggio, sono esposte al costante rischio di un'incrinatura, della fragilità: talvolta, ci si deve dunque astenere dal coltivare e perseguire l'auspicio di un'espressione piena, e piuttosto arretrare davanti alla soglia prima ricercata e pregare, come farebbe, appunto, un sacerdote officiante riti da compiere in silenzio, che i nomi conservino nello scrigno di sé il mistero: la stilla di miele, la stilla d'acqua (sgorgata dalla fonte delle Muse o da una palpebra chinata), la stilla di sangue:

Sia celato il nome più antico,  
 salva la rosa nel suo estremo  
 segreto, e voi, puri suoni, celle  
 di un pensiero più forte, ronzanti  
 nelle stanze quiete. Resti, stia,  
 s'annidi, chiusa, e il cuore  
 non pronunci il nome vero: covi  
 la verità nel suo duro seme, né  
 lasci l'ombra, né il vostro, sorelle,  
 troppo impervio metro. Ma di'  
 di che stagioni si compone, e come,  
 il tempo, il tempo severo, quando  
 risalendo una buia corrente  
 di anni (oh quanto  
 stranieri anni), uno per uno le chiama,

il tempo, con dolci nomi.<sup>5</sup>

Quanto sia labile il confine tra ciò che noi, qui sulla superficie della terra, chiamiamo vita, e la dimensione delle ombre cui il poeta guarda per trarre da essa, incredibilmente, luce di verità, traspare peraltro dalla poesia *Foglie e nomi*,<sup>6</sup> il cui titolo rammenta l'usanza, praticata presso il santuario della Sibilla, di affidare le sentenze oracolari alla levità delle foglie. In questo caso, come si vedrà, il poeta, sebbene attento, incapace di qualsiasi violazione, non indietreggia dinanzi alla soglia, bensì depone tra il verde una *sua* parola, quasi a risvegliare, a richiamare le altre... non perdute, ma lontane...

---

tazze consumate da / bocche oh sempre, sempre più tacenti // porgete il vostro, che è estremo, suono / mentre già spirano nuove brezze, sensi più tiepidi / di questo fervente fuoco» (ivi, p. 38).

<sup>5</sup> Intitolata (secondo un'abitudine ricorrente dell'autore, simile all'uso vigente sino al nostro Cinquecento) come il verso d'apertura, la poesia si trova ivi, p. 130.

<sup>6</sup> Ivi, pp. 150-151.

1

Messaggero di Ade,<sup>7</sup>  
corre voce  
che tu sia ancora qui, tra le foglie  
e le erbe che già ricrescono

perché il tempo si rinnova  
in fronde gonfie, fastose, celanti  
uno stridulo grido, una  
più scura dimora

...

e dico no alle loro  
ali troppo fiammanti, invoco  
cieli più gelidi, e il soffio  
che scuote...

2

Ma voi persistete, nel sonno, tra le selvose  
idee, nel tempo che non si compie,  
ombre, oh solo ombre:

a voi, perse falene, oppongo  
nomi ormai tranciati, volti  
che s'intridono, suoni impaludati  
nell'onda che mai non batte  
su sponde lunghe e sterili  
tra caverne e anfratti

...

3

Messaggero del mondo  
delle ombre che non compaiono,  
io pongo una parola qui, tra le foglie  
che già ricrescono

poco più di nulla,  
solo un filo, un suono  
estremo –

poco meno di poco,

(quasi  
un  
fuoco?)

Velata da un'aura antica, la coscienza, mostrata da Pontiggia, della sostanza intrinsecamente, necessariamente enigmatica dei nomi, propone in diverso modo l'idea del poeta-veggente: infatti, nonostante egli sia l'unico in grado di sprofondare nell'abisso, riportandone parole, o quantomeno frammenti di parole, deve anche,

---

<sup>7</sup> Si tratta plausibilmente di Mercurio, dio psicopompo, le cui prerogative, sempre inclinate alla versatilità talora ambigua, ben si prestano alla funzione di collegare mondo dei viventi e mondo dei defunti.

secondo l'autore, riuscire a cogliere la nudità della parola, intatta e assoluta, che risulta proprio in virtù di questo origine di avvicinamenti continui, incessanti: di continua, incessante poesia. Finché si succederanno le stirpi degli uomini, la rosa sarà celebrata; ma per sempre, fra i petali della rosa, rimarrà un sentore di dolcezza arcana, inattingibile, intorno al quale, amorosamente inesauste a causa di tale inattingibilità, le parole disporranno la propria raggiera.

La sensazione, comunicata da Pontiggia ai lettori, che si viva – che si *possa* vivere – in un antico-presente, si accentua non solo a motivo del ricorso, esplicitamente dichiarato, a forme di scrittura e generi sanciti dal canone classico (le *gnomai*, le egloghe...),<sup>8</sup> o a inserti in latino<sup>9</sup> e greco<sup>10</sup> che paiono suggerire quanto esclusivamente tali idiomi riescano a raggiungere l'essenza dei fenomeni, si tratti di un crepuscolo o dell'esplosione della luce, ma anche a motivo dell'impiego di versi accortamente disposti, franti o sagomati a disegno, nella ripresa della tradizione, anch'essa antichissima, del calligramma.

Se fare poesia è, come si è già detto, un fare concreto, il poeta plasma la lingua, materia duttile, e traccia sulla carta segni che riconducono, prima della lettura o senza la lettura, a esperienze e riflessi dell'anima. La strofa conclusiva della poesia *Lumina*<sup>11</sup> estenua la consistenza dei versi in un modo che rammenta l'esiguità quantitativa degli Ermetici, e vagamente riporta allo schematismo della siringa o flauto di Pan; essa rappresenta visivamente la frammentazione della luce (non a caso, viene spezzata, nella clausola finale, la parola 'oro', da Pontiggia assai amata):

Ricomponi gli sciami,  
riconduci i passi  
il sibilo stridulo  
delle sere  
invocate  
strade  
d'o  
ro.

Pressoché al centro della lirica *Alle tue, cielo, frondose porte*,<sup>12</sup> anelante a una lingua che divenga «parola del mondo» (v. 20), una strofa, vagamente allusiva al mito di Amore e Psiche, compone una sorta di clessidra, simbolica dello scorrere implacabile del tempo che non si ritrova, nella cui strozzatura s'incide il nome del dio, Cupido, che sempre può riaccendere la fiamma vitale:

[...] giace

l'alata, la sperduta anima?

<sup>8</sup> Cfr. rispettivamente *Origini*, cit., pp. 155-156 e 159-160.

<sup>9</sup> Si veda *Hesperus adest*, ivi, pp. 138-139.

<sup>10</sup> A pagina 163, l'impasto felicissimo di colori con cui i giorni ci donano l'azzurra intensità di mare e cielo, il verde dei vigneti, l'oro della luce vibrante nel vento risuona nell'esordio in greco moderno, traslitterato e tradotto a fianco, che così suona: «*Thálassa, kìmata, skià / ídor, galázio, elià / stafíli, ambéli, uranós / kalámi, áneinos, fòs / mirtíá*». E questi sono, afferma Pontiggia che li annota «con studio severo» (v. 6) i loro «nomi più che felici» (v. 7).

<sup>11</sup> Ivi, p. 52.

<sup>12</sup> Ivi, pp. 133-135; la citazione che segue è tratta da pagina 134.

Ma io, ora, nel fuoco,  
 di una buia stanza,  
 le tue, dipingo,  
 ali orlose,  
 figlio  
 del Caos,  
 Cupido,  
 che con dolci  
 suoni suadi all'  
 amorosa cosa, e fai,  
 del tempo, una chiusa  
 mandorla, un rogo abissale.

Ma l'imprescindibilità dell'antico che corrisponde al nostro presente si svela, oltre che nelle parole, anche nelle presenze – autentiche presenze, non semplici memorie – a noi circostanti, e sono «spiriti del luogo»,<sup>13</sup> Geni,<sup>14</sup> le Esperidi e Borea<sup>15</sup> (d'altra parte, in quale altro modo si potrebbero indicare i giardini e il freddo vento del Nord?); sono, inevitabilmente, le Muse, le quali, quando «tutto il mondo era divino», insegnarono a un giovane pastore nomi impossibili da scordare, soavi come miele e quei nomi, tuttora desti, sono boccioli, aperti nella notte.<sup>16</sup> La menzione di personaggi del mito quali identità e sostanza di condizioni del paesaggio e dello spirito non equivale, in questa poesia animata dal soffio di una moderna classicità, a sfoggio prezioso e peregrino dell'erudizione, né a sfoggio d'*ornatus*: i versi convocano sulle pagine presenze, sagome e figure che s'identificano con l'espressione.

... non è un regresso.

Solo chi avverte lo spasimo della nostalgia, si mette in viaggio per tornare (e il ritorno è un avanzamento; chi legge, appellato spesso da Pontiggia «viandante», avanza): inoltre, non si dimentichi, «solo chi torna, scrive».<sup>17</sup>

<sup>13</sup> Il poeta implora che essi serbino «segreto ogni nome» (v. 2 della seconda parte); la lirica, dal titolo *Vi chiedo, spiriti del luogo*, si trova ivi, p. 46.

<sup>14</sup> Uno di loro è protagonista dell'ottavo *Dialoghetto* (ivi, p. 184; interlocutore, il poeta).

<sup>15</sup> Menzionati rispettivamente in *Ad gallicinium* (ivi, pp. 44-45) e nei *Canti di Boréa* (ivi, pp. 115-117).

<sup>16</sup> *Muse* (v. 2 della parte terza), ivi, pp. 140-141.

<sup>17</sup> *Tra queste isole, pensavo* (vv. 7-8); ivi, p. 167.



Manuele Marinoni

## Le geometrie infernali del suono Manganelli e la musica

*Qualcuno prova due o tre posizioni,  
avidamente, ansioso di vedere il suono  
del flauto snodarsi sottile, piumato  
serpente, riconsacrato ai piedi  
dell'altare.*

Giorgio Manganelli

Pochi scrittori della letteratura italiana, e forse europea, del Novecento hanno compiuto, viventi, così tanti e sospettosi viaggi «geometrici» nel regno dell'Aldilà come Giorgio Manganelli. La vita della sua scrittura, o comunque parte di essa, è indubabilmente una *Saison en enfer*.<sup>1</sup> Che poi questo inferno, dantesco e non,<sup>2</sup> sia il risvolto di manica della realtà, d'un reale nullificato dalle sue stesse creature, dai suoi sensi, dai suoi corpi, è tutt'altra storia: l'uomo «adediretto» fluisce in modo precario e contingente in corpi diafani che parlano, sussurrano, fanno brevi o lunghi viaggi e, spesso, fanno anche rumore. Per tacere poi della traversata di luoghi «imprecisi» e «ostinati», spazi reali e fittizi, graffiati da una sadica ironia che non cessa mai di calpestare le aiuole del «fantasmatico».<sup>3</sup>

Quando si conversa di Manganelli, prima o poi, si finisce anche col parlare del «Nulla». Una colpa un po' tutta novecentesca: colpa nella quale si è gettati, senza rimedi e senza interruzioni. Ma una colpa che non è detto estrometta un occulto καλός. Quello del nostro autore è un nichilismo tutto particolare, che oscilla fra le forme, gli «ideogrammi», e le cavernose e sulfuree profondità somatiche, fra presenze e assenze di una tensione ontologica edulcorata al gioco di riflessi e riverberi. E se c'è un codice che s'addice più di altri all'esperienza del nulla manganelliano, nella generalissima vocazione dissacratoria, credo sia anzitutto, a giustificare anche il titolo di questo intervento, quello geometrico: la sillabazione del

<sup>1</sup> In questo senso a Manganelli s'addice molto l'etichetta, che rubo da Corrado Bologna, di *domatore di fantasmi*. L'espressione è usata da Bologna nell'introduzione a J. Starobinski, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Torino, Bollati Boringhieri, 1984 (testo da accostare per molti esiti teorici all'opera manganelliana).

<sup>2</sup> Ha scritto Salvatore Silvano Nigro: «nel laboratorio di Manganelli nasce il mondo "infinito" [...], con le sue mappe che inessate "stormiscono", come esito estremo del linguaggio leopardiano [...]. E quando l'universo diventa un'universa patologia, trattata (mèntori Webster e De Quincey) come "convenzione retorica" il trapezismo linguistico scaglia Manganelli dentro l'*Inferno* di Dante»; S. S. Nigro, *Scoperta di una vocazione*, in AA.VV., *Le foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli*, V. Papetti (a cura di), Roma, Editori Riuniti, 2000, p. 86.

<sup>3</sup> Molto sommariamente, come riferimenti critici alla scrittura manganelliana, rimando a: *Le foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli*, op. cit.; M. Paolone, *Il cavaliere immaginale. Saggi su Giorgio Manganelli*, Roma, Carocci, 2002; G. Pulce, *Giorgio Manganelli. Figure e sistema*, Firenze, Le Monnier, 2004; AA.VV., *Giorgio Manganelli*, M. Belpoliti, A. Cortellessa (a cura di), Milano, Marcos y Marcos, 2006; *La scommemorazione. Giorgio Manganelli a vent'anni dalla scomparsa*, numero monografico di «Autografo», 45, 2011. Cfr. l'aggiornato lavoro di G. Pulce, *Giorgio Manganelli, Bibliografia (1942-2015), con una cronologia della vita e delle opere e un regesto delle collaborazioni radiofoniche*, Roma, Artemide, 2016. Trattando in questo intervento del rapporto tra Manganelli e il mondo musicale mi piace rimandare per quanto concerne il legame col mondo figurativo e delle immagini al bel saggio di F. Francucci, «Guardare un quadro...». *Manganelli descrittore di figure*, in AA.VV., «Sorpresi a scrivere di immagini». *Critica d'arte di letterati tra Otto e Novecento*, M. Marinoni, M. Basora (a cura di), Prefazione di C. Martignoni, Pavia, TCP, 2016, pp. 62-79.

reale è in funzione geometrica; la sintassi strutturale dei libri di Manganelli segue un ordine geometrico, già da *Hilarotragoedia* (non certo una geometria euclidea, semmai delle spazialità alla Poincaré); così, alla fine, il nulla stesso può considerarsi un solido geometrico.<sup>4</sup> Aggiungo, come *ouverture* del discorso, che anche il problema del nulla della significanza, nel cuore del mondo musicale, secondo Manganelli, è strettamente associato alla «matematizzazione» del suono già nella sua neo-vita compositiva: «un grafico celeste, un inferno matematico».<sup>5</sup> Geometrica, secondo leggi e regole ben precise, è dunque una peculiarità che Manganelli va individuando anche nel mondo musicale: nel mondo dei suoni, delle composizioni e dell'ascolto. Nelle prossime pagine tratterò di questo specifico tema della cultura manganelliana: quello riguardante l'auscultazione (termine specialistico che uso volutamente: Manganelli ascolta sempre il/nel corpo del mondo) delle forme espresse dalla tradizione musicale, occidentale, ma non solo. Scopo fondamentale è individuare alcuni nuclei estetici che fanno parte del discorso manganelliano sui suoni e sulla musica: siano essi problemi di pura musicologia o di più profonda ontologia musicale. Il passaggio dall'ascolto, ascolto dell'esterno attraverso il proprio corpo, così come ascolto diretto del proprio corpo (ascolto mono-maniacale), alla scrittura del senso dello stesso è pressoché abissale, e Manganelli lo sa molto bene, specie in virtù dei non pochi accidenti che ha incontrato nel rapporto tra scrittura (parola) e pronuncia sonora delle forme (*phoné*). Ma di questo è stato scritto molto e bene. Connessi alle opzioni di un'ontologia musicale, che col nulla ha, come si vedrà, familiarità strettissime, troveremo anche i tratti di un gusto e di una personale vocazione a ricostruire una musicoteca illimitata e «non-finita». Cercherò di legare intertestualmente e sinotticamente le pagine delle interviste con Paolo Torni con le riflessioni di *Rumori o voci*,<sup>6</sup> seguendo un itinerario di temi e motivi che Manganelli stesso enuclea esplicitamente nelle conversazioni radiofoniche; tralasciando parecchi altri aspetti, magari non direttamente chiariti dall'autore, che meriterebbero ulteriori indagini e precisazioni o che, in parte, sono già stati studiati.<sup>7</sup> Vedremo anzitutto, dopo il presupposto ineliminabile dell'ascolto, la questione del nesso tra «forma» e «senso» musicale, forse il più antico problema dell'universo sonoro (a partire dagli albori sette/ottocenteschi della scienza musicologica), che in Manganelli va di pari

<sup>4</sup> È impossibile poter ridurre in una nota un dibattito straordinariamente ampio e contraddittorio come quello sul tema del nulla nella contemporaneità. E altrettanto complicato è ragionare delle plurime maschere che il nulla stesso assume nella letteratura manganelliana (ne ho discusso rapidamente nel mio *Il 'paradigma' metamorfico nella letteratura di Giorgio Manganelli*, in *Mitologie, miti, mitoidi nella narrativa italiana fra Novecento e Duemila*, N. Trentini (a cura di), «Lettera Zero», 1, 2015, pp. 147-154). Nella definizione di una geometria del nulla riprendo quanto discusso da Simon Saunders e da Henry R. Brown a proposito del vuoto: «riconosciuto come un mezzo fisico multiforme. [...] Una teoria generale del vuoto è quindi una teoria di tutto, una teoria universale. Sarebbe opportuno chiamare di nuovo il vuoto "etere"»; S. Saunders, H. R. Brown, *The philosophy of Vacuum*, Oxford, Clarendon Press, 1991, p. 251. Nel dibattito contemporaneo, all'interno di questa precisa individuazione della materia vuota, è necessario confrontare le posizioni di Brian Rotman, *Semiotica dello zero* [1987], Milano, Spirali, 1988 (il quale svolge anche interessanti indagini sul rapporto fra *horror vacui* e tradizione cristiana) e di H. R. Pagels, *Il codice cosmico*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994. Queste minime coordinate rientrano, come detto, in un assai più ampio circuito di idee e di interferenze, in cui il problema nichilistico è affrontato in infinite prospettive. Rimando per un denso ed efficace quadro unitario a F. Volpi, *Il nichilismo*, Bari, Laterza, 1996.

<sup>5</sup> La citazione è estratta da G. Manganelli, *Una profonda invidia per la musica. Invenzioni a due voci con Paolo Torni*, A. Cortellesa (a cura di), Roma, L'Orma, 2014, p. 85. Il mio intervento si basa essenzialmente sulle conversazioni (andate in onda su Rai Radio 3, dal 14 al 18 luglio 1980) raccolte in questo volume. Una prima edizione dei testi si può leggere in P. Torni, *Giorgio Manganelli, ascoltatore maniacale*, Palermo, Sellerio, 2001. Nell'edizione del 2014 alle cinque puntate seguono *Cinque pezzi facili (1976-1989)*.

<sup>6</sup> Milano, Rizzoli, 1987.

<sup>7</sup> Molte indicazioni si trovano nella ricca monografia di G. Pulce, *Giorgio Manganelli. Figure e sistema*, op. cit.

passo con lo stesso rapporto che permea il discorso metalinguistico. Noteremo, nonostante peculiari divergenze, una certa transitorietà di temi e motivi dal piano speculativo al piano ermeneutico. E inoltre: il tema del silenzio, diviso tra i problemi di un'ontologia musicale e di un'ontologia del senso reale, e così il tema dell'angoscia riservato alla dimensione dell'ascolto stesso. Non mi occuperò degli altrettanto importanti motivi della citazione in musica, della contaminazione, della volgarità, ecc.

Ricordando da subito gli effetti fisici e corporei dell'ascolto, che richiamano le pagine di *Rumori o voci*, credo non sia fuori luogo partire dalla distinzione fra cognizioni ricettive discussa da Gilbert Rouget nello studio etnomusicologico *La musique et la trance*, Paris, Gallimard, 1980 (l'edizione italiana, Torino, Einaudi, 1986, è presente nella biblioteca di Manganelli).<sup>8</sup> Alla ricerca dei rapporti tra uomo e universo musicale, Rouget tracciava sentieri critici molto precisi riguardanti gli effetti, tutti apotropaici, più persuasivi e perturbanti, della trans-individualità. La concavità del plesso somatico in ascolto, in certe culture e in certi regimi di pensiero, diviene esperienza inter-soggettiva, ma di una soggettività infinitamente altra, persino astratta, che vincola l'esperienza uditiva alle vibrazioni micro-cosmiche. A fornire l'educazione all'ascolto, ma in tal caso è bene circostanziare che non si tratta forzatamente dell'ascolto musicale, ma di suoni e rumori, sono dunque sia un principio psico-fisiologico sia il contesto culturale. Che ci sia poi, e su questo Manganelli persevera, anche una componente «viscerale», emotiva e antropica negli organigrammi dell'ascolto (e, perché no, anche della composizione musicale stessa come forma poetica) è fenomeno parallelo, ma non per questo marginale. Leggiamo agli inizi di *Rumori o voci*:

quel rumore vi suggerisce l'esistenza di cose non solo non irreparabilmente lontane, ma dotate di una grazia in qualche modo vitale, giacché per certo si muovono, o invecchiano, o sono instabili, o mosse da qualcosa e, magari, sebbene ciò appaia stravagante, da qualcuno, e, insomma, anche il franare ambiguo di un poco di terra vi suggerirà immagini precipitose come il vostro cuore allarmato [...].<sup>9</sup>

Si tratta, a livello microscopico, della ricerca del fascio di rette che attraversa il principio identitario, dell'unità soggettiva che forma e in-forma spinte da ogni direzione. Movimenti, rumori, suoni prendono significato e, al medesimo tempo, perdono qualcosa di se stessi: diventano altro da sé: sia questo il principio metamorfico o più generalmente mitico. Manganelli fatalizza la transitorietà dei sensi, interni ed esterni, e monodizza i principi ricettivi: senza ascolto i rumori finiscono coll'essere totalmente privi di senso, in una sorta di anarchia ontica.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Il libro è presente (con segnatura F. MANG. Coll. Paper 96) nel *Fondo Manganelli* conservato presso il Centro per gli Studi sulla Tradizione Manoscritta di Autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia. Su natura e problemi della biblioteca manganelliana ivi conservata cfr. F. Francucci, *L'archivio Giorgio Manganelli al Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia. Le carte, i libri, i quaderni*, in «Autografo», 45, 2011, pp. 221-238.

<sup>9</sup> G. Manganelli, *Rumori o voci*, Milano, Rizzoli, 1987, p. 8.

<sup>10</sup> Nel corso dell'intervento seguirà una distinzione tra il termine 'ontico' (come reale e individuale esistenza dell'oggetto, in sé e per sé) e 'ontologico' (riguardante la dimensione sostanziale universale dell'ente oltre la propria individualità, appunto 'ontica'). Per i problemi teorici (qui riassunti ai minimi termini, sulla via dell'uso heideggeriano del concetto) rimando all'apparato teorico descritto da E. Fink, *Presentificazione e immagine. Contributi alla fenomenologia dell'irrealtà* [1929-30], a cura di G. Jan Giubilato, Milano, Mimesis, 2014.

Ricordo che nei rapporti ontologici fra suoni e rumori questi ultimi hanno una storia, per un certo periodo, differente dai primi: si potrebbe persino pensare il rumore come altro-da-sé del suono.<sup>11</sup> Tutti elementi che vanno conformandosi a un ragionamento più profondo nel momento in cui Manganelli scrive che:

Voi non ascoltate solo suoni isolati, ma suoni deposti sul gran suono notturno del fiume semovente; e allora accadrà che i suoni, quali essi siano, si dispongono, per quanto rari, a fare un disegno, forse ci sarà dell'allegria in quella scoperta. E in grazia del fiume, che credete di conoscere, almeno come concetto o mera presenza lessicale, voi frugherete in certe memorie che non parevano insensate, finché non siete giunti in quel luogo, nel quale sperimentale la vostra vocazione alla stanchezza.<sup>12</sup>

Il riferimento alla «stanchezza» è indice di un dialogo filosofico ben preciso: è parallelo all'origine del «neutro», di blanchottiana memoria,<sup>13</sup> quale scure interiore che nullifica le parti di un discorso comune per definire una soggettività senza soggetto: la «vocazione alla stanchezza» può soggettivare le voci, e in questo caso anche i suoni, in quanto elementi, come si diceva, di una intersoggettività selvaggia e plurale. Se Blanchot sosteneva l'impossibilità di quiete per il dialogo, Manganelli lo pensa e lo scrive per l'ascolto. Ogni dato acquisito produce altri ascolti, sempre più profondi. In questo senso è già stato fatto il rimando alla sfera teorica entro la quale s'è mosso Jean-Lun Nancy, per il suo capitale saggio *À l'écoute*, al fine di comprendere meglio certe dinamiche della strategia manganelliana.<sup>14</sup> Mi pare inoltre assai suggestivo richiamare, nei circuiti di una «corporeizzazione» del tutto, anche le sperimentazioni (citate da Nancy) di Gérard Grisey a proposito degli «spazi acustici» attraverso i quali una materia sonora mette a contatto diretto ascoltatore e oggetto musicale (all'interno della già menzionata storia dei rumori).<sup>15</sup>

Questi, in estrema e inevitabile sintesi, sono i principi dell'ascolto; ai quali si assomma il legame sopra citato tra «forma» e «senso». Vediamo più da vicino ciò che dice Manganelli nelle conversazioni con Paolo Terni. Anzitutto troviamo riferimenti al processo di «formazione» laddove si tratta di spiegare alcune trasformazioni, delle processualità emotive, come nel caso del tema dell'angoscia, o, come precisa Manganelli stesso, «del modo di trasformare l'angoscia» in forma (vengono citati il *Tannhäuser* di Wagner, Mozart e Schumann). Lo scrittore non esita a indicare scopertamente come referente concettuale, per casi specifici, il sistema platonico: a proposito di Haydn, musicista in cui convive una «singolare miscela di facilità e di difficoltà»,<sup>16</sup> Manganelli arriva persino a proporre la definizione di «musicista

<sup>11</sup> Cfr. A. Arbo, *Breve storia del rumore, da Rousseau a Grisey*, Pisa, Serra Editore, 2004.

<sup>12</sup> G. Manganelli, *Rumori o voci*, cit., pp. 12-13.

<sup>13</sup> Il riferimento essenziale va a M. Blanchot, *La conversazione infinita. Scritti sull'«insensato gioco di scrivere»* [1969], Torino, Einaudi, 2015, pp. LIII-LXIV. Cfr. (vicino all'interpretazione levinassiana) J. Rolland, *Pour une approche de la question du neutre*, «Exercice de la patience», 2, 1981, pp. 11-45; B. Moroncini, *Il discorso e la cenere. Dieci variazioni sulla responsabilità filosofica*, Napoli, Guida, 1988. Si possono ora leggere analisi approfondite, con non pochi risvolti post-heideggeriani, in M. Zarader, *L'être et le neutre. À partir de Maurice Blanchot*, Paris, Verdier, 2001.

<sup>14</sup> Cfr. A. Cortellessa, *L'onta del significato*, in G. Manganelli, *Una profonda invidia per la musica*, cit., pp. 109-147. Cortellessa rimanda all'introduzione di Enrica Lisciani Petrini all'edizione italiana di J.-L. Nancy, *All'ascolto*, Milano, Cortina, 2004. Aggiungo le numerose precisazioni che la studiosa apporta nel capitolo *Noi: diapason soggetti* (pp. 83-104) del suo ricco *Risonanze. Ascolto Corpo Mondo*, Milano, Mimesis, 2007<sup>2</sup>.

<sup>15</sup> Cfr. AA.VV., *Le temps de l'écoute. Gérard Grisey ou la beauté des ombres sonores*, D. Cohen-Levinas (a cura di), Paris, L'Harmattan, 2004.

<sup>16</sup> G. Manganelli, *Una profonda invidia per la musica*, cit., p. 23.

platonico»; ma ancor più accattivante è quanto sostiene sul *Dies irae* di Mozart:

quello straordinario urlo di bocche immobili con cui si chiude questo incompiuto, straordinario capolavoro [...]. Questo senso contemporaneamente della morte, del trionfo della morte e dell'assenza della morte. Il tema è sempre quello, perché indubbiamente il tema della morte è anche il tema della misura dell'esistenza con cui l'adolescente viene a confronto, viene a contatto... e faticosamente si misura.<sup>17</sup>

Le forme hanno, secondo un ordine tutto manganelliano, vita fantasmatica, anche quando si passa, sulla linea storica, attraverso i «demoni» che «si sono impadroniti delle forme, delle idee celestiali, delle idee platoniche di Haydn». <sup>18</sup> Manganelli insiste sul problema della forma, e, connesso, su quello della «struttura», implicando un'argomentazione di matrice antropologica sugli assetti ricettivi di un linguaggio che ha relazioni complesse col senso, in generale, e, prima ancora, coi sensi della materia. Una certa e temibile fragilità ontologica accompagna la riflessione che, a un certo punto, lo scrittore etichetta come «segnalica dell'astratto». In sintesi: le geometrizzazioni della sostanza musicale, non fatta altro che di suoni e puri equilibri musicali, concepisce una forma che è «esattamente [...] quello che è: cioè è soltanto se stessa. E non c'è niente da cercare che non sia puro suono... e rapporto di suono». <sup>19</sup> Il discorso di Manganelli, dal punto di vista ontologico (vedremo che sarà un po' diverso il principio della comprensione), e nella clausola nichilistica di cui si diceva, è in corrispondenza con quanto sostenuto da Vladimir Janckélévitch a proposito del tema dello *charme*:

La musica è uno *charme*: fatta di niente, a niente dovuta, forse persino niente essa stessa – quantomeno per chi si aspetta di trovare qualcosa o di palpare una cosa – come una bolla di sapone iridescente, che brilla tremula qualche istante al sole, scoppia appena la si tocca: non esiste che nell'assai incerta e fuggevole esaltazione di un minuto propizio. Inconsistente, quasi inesistente musica.<sup>20</sup>

La transitorietà dal materico, dall'espressione diretta e istantanea del suono, prodotto dal musicista, al senso, è l'oggetto medesimo che forma la perdita del senso. Afferma Manganelli, ancora in preciso (nascosto) accordo con Jankélévitch:

non c'è nessun significato al momento in cui viene recepito: è questo il punto affascinante... questo motivo che era nato, diciamo, nell'ambigua ambizione di avere un significato, nel momento in cui viene appropriato dal musicista, viene catturato dal musicista, perde ogni significato.<sup>21</sup>

Ma c'è un altro punto su cui la riflessione musicale di Manganelli è in sintonia con le intuizioni filosofiche del pensatore francese: a proposito della radicale differenza tra sistemi letterari e sistemi musicali, Manganelli, nella *Prima puntata*, sostiene che «la

<sup>17</sup> Ivi, p. 25.

<sup>18</sup> Ivi, p. 36.

<sup>19</sup> Ivi, p. 63.

<sup>20</sup> V. Jankélévitch, *La musica e l'ineffabile* [1961], Milano, Bompiani, 2001, p. 102. Sul pensiero di Jankélévitch cfr. E. Lisciani Petrini, *L'apparenza e le forme. Filosofia e musica in Jankélévitch*, Napoli, Tempi Moderni, 1991; A. Arbo, *Riflessioni sul silenzio: fra Adorno e Jankélévitch*, in *Il suono instabile. Saggi sulla filosofia della musica nel Novecento*, Torino, Trauben, 2000, pp. 69-84 e E. Matassi, *L'ineffabile, l'utopico e l'ascolto*, in *Musica*, Napoli, Guida, 2004, pp. 57-72. Matassi, uno dei più raffinati studiosi del pensiero filosofico musicale, compie una sintesi incredibile, su piani sostanziali e ontologici, di quelle che sono le tre principali interpretazioni novecentesche del senso musicale: tra Adorno, Ernst Bloch e, appunto, Jankélévitch.

<sup>21</sup> G. Manganelli, *Una profonda invidia per la musica*, cit., p. 42.

variazione», tipica della sintassi sonora, è, in letteratura, «così difficilmente, preziosamente trasferibile». <sup>22</sup> Vicinissimo il problema della «ripetizione». In musica, secondo Jankélévitch, ogni nuovo elemento del discorso è impossibilitato nel ripetere se stesso con identica potenzialità semantica; di volta in volta è qualcosa di di-verso, di altro-da-sé, tale per cui il rinnovarsi dello stesso è lo sprofondare del sempre diverso. In fondo la musica non è altro che «un avverbio di modo del pensiero». <sup>23</sup> Va precisato che queste posizioni nei riguardi del senso musicale sono una netta presa di distanza da quanto era vivo nello spirito romantico e così da una componente dominante di tanta musicologia otto-novecentesca.

Manganelli sembra proprio ancorarsi a una nuova prospettiva, che punta tutto sullo stadio materico del sonoro, addirittura corporale, per poi arretrare dinanzi ai cancelli del significato. È interessante, seguendo un'indicazione di Riccardo Martinelli, tenere sullo sfondo del nostro discorso le sintesi di Jankélévitch con le conclusioni di Deleuze e di Guattari sul «ritornello inteso come ritmizzazione ripetitiva dell'atto, riscontrabile già a livello biologico, comportamentale e persino fisiocchimico» <sup>24</sup>: il corpo come centro gravitazionale dell'auscultazione.

A questo punto dobbiamo però chiarire alcuni luoghi testuali in cui Manganelli parla dei principi emotivi, per passare all'altro problema, sopra accennato, dalle fase interpretativa. Il principale stato richiamato è quello dell'angoscia. E con ciò è inevitabile fare alcuni minimi rimandi al complesso rapporto tra musica e indagine psicoanalitica indagato da Philippe Lacou-Labarthe in *La melodia ossessiva*.

*Psicanalisi e musica*, Milano, Feltrinelli, 1980 (volume presente nella biblioteca di Manganelli). <sup>25</sup> Ci sono musiche, sonorità, principi armonici, che sono veri e propri *Leitmotive* dell'assenza, del lutto e della morte. Lacou-Labarthe ragionava su quella sostituzione auto-analizzata da Reik riconducibile al fenomeno, studiato a fondo da molti psicologi sperimentali del secondo ottocento, chiamato catacistico: la risonanza interiore diventa incessante costrizione angosciosa; è l'accadere latente del sempre uguale, sorta di *déjà-vu* inespresso, che ruota in un circuito anti-ermeneutico in cui, dall'interno o dall'esterno che sia, è impossibile cogliervi indizi di senso: è così una continua morte del tempo, nell'eco infinita di suoni e tempi interiori, quella che transita accanto all'espressione empirica della musica. Manganelli lo dice apertamente:

L'importante è che l'angoscia coesista col gioco; coesista continuamente con la... non so se la liberazione o la schiavitù dalla forma, ma certamente con qualche cosa che affronta, sfida e contemporaneamente coniuga l'angoscia ...

[...]

Credo che non ci sia altro gioco. Credo che la musica, come la letteratura, come qualunque cosa di ciò che è misterioso... di quella cosa misteriosa che noi chiamiamo arte, sia costretta a giocare come in una favola – mi pare danese – ove una ballerina è costretta a danzare fino a che muore. <sup>26</sup>

<sup>22</sup> Ivi., p. 20.

<sup>23</sup> V. Jankélévitch, *La musica e l'ineffabile*, cit., p. 86.

<sup>24</sup> Cfr. R. Martinelli, *I filosofi e la musica*, Bologna, Il Mulino, 2012, pp. 167 ss. Le riflessioni dei due filosofi francesi si leggono in G. Deleuze, F. Guattari, *Sul ritornello*, in *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, t. III, Roma, Castelvecchi, 1997.

<sup>25</sup> Volume conservato presso il già citato Fondo pavese con segnatura F. MANG. Sagg. Musica\_2.

<sup>26</sup> G. Manganelli, *Una profonda invidia per la musica*, cit., p. 47.

L'arte musicale, afferma poco dopo Manganelli, è dunque definibile nei due termini del «gioco» e della «morte». Sembra che il soggetto, nella sua irriducibile destinazione mortuaria e nientificante, venga ritmicamente scandito, per riprendere Nancy, come cifra di un «rinvio infinito, poiché rinvia a ciò che non è niente al di fuori del rinvio».<sup>27</sup> È quant'altro mai azzeccata quindi la definizione di «diapason soggetto».<sup>28</sup>

Il nome che subito Manganelli fa, tendendo insieme «eros» e «morte», è quello di Wagner. Compositore al centro di un universo musicale rappresentativo della chiusura nella dimensione fantasmatica che «il ragazzo» crede di attraversare prima del reale, senza accorgersi che, in fondo, non avrà altra esperienza che di «ulteriori castelli di fantasmi».<sup>29</sup> Che lo scrittore faccia riferimento alle angosce wagneriane per slacciare i nodi della concretezza non è affatto casuale, né da un mero punto di vista autobiografico (svelato da Manganelli stesso che ricorda la sua iniziazione wagneriana), né da un punto di vista concettuale. Nel corso del Novecento, o più precisamente durante la traversata post-moderna, non si contano le interpretazioni wagneriane. Dallo stesso citato Lacoue-Labarthe che piega il musicista tedesco all'ideologia nazista, ad Alain Badiou che contrappone, in una parabola ristretta, filiazioni dell'antico e del moderno, sino a Peter Szondi, Adorno, ecc. Manganelli sembra, in superficie, cavarsi d'impiccio da tutta questa compagine per tornare a un rapporto più viscerale, più corporeo anche con Wagner. Dunque non credo di esagerare rileggendo l'intera «discesa agli inferni» manganelliana come vero e proprio *Gesamtkunstwerk* (però prudentemente svincolata dal wagnerismo puro, e riportato a un senso più profondo, mitico), e riallacciandomi ancora a quell'ascolto chiuso in circolo di cui sopra s'è fatto cenno. Si tratta, ma qui Adorno va ripreso, dell'«organizzazione inglobante»<sup>30</sup> che fa del gioco e della morte due estremi in continua oscillazione. Quello manganelliano è però pur sempre un Wagner (si capisce che sto suggerendo una netta separazione tra puro spirito wagneriano e wagnerismo) ridotto alla dimensione adolescenziale dell'esperienza musicale; non è certo considerato uno dei musicisti che più ha sconvolto le sue radici di ascoltatore. E credo che in tale giudizio, assai sintetico per altro, vada ricercata una non ben giustificata matrice adorniana.<sup>31</sup>

Lontano dai confini della tradizione musicale accennata c'è qualche elemento in più, oltre appunto al richiamo wagneriano, che intreccia le risultanze sonore coi principi della morte. Nelle pagine finali di *Rumori o voci* (dove non è difficile ricavare un intertesto dannunziano – probabilmente sotto l'accelerazione parodistica: «ed ora ascolta: l'ira s'impenna»; «la voce è spenta. Una goccia. Una porta. Un vento disperde una polvere di rantoli e strida. Ascolta: può essere che la notte abbia una fine?») <sup>32</sup> è

<sup>27</sup> J.-L. Nancy, *All'ascolto*, cit., pp. 14-15.

<sup>28</sup> Ivi, p. 27.

<sup>29</sup> G. Manganelli, *Una profonda invidia per la musica*, cit., p. 22.

<sup>30</sup> T. W. Adorno, *Wagner* [1952], in *Wagner-Mahler. Due studi*, Torino, Einaudi, 1966, p. 93. Molto brevemente: sul pensiero musicale di Adorno cfr. Antonio Serravezza, *Musica, filosofia e società in T. W. Adorno*, Bari, Dedalo, 1976.

<sup>31</sup> Sarebbe invece opportuno rileggere, per intero, il Novecento critico, musicologico e musicale, alla luce del Wagner che ci ha presentato Mario Bortolotto nel suo splendido *Wagner l'oscuro* (Milano, Adelphi, 2003) così da interpretare più a fondo l'indubitabile esistenza di una *funzione-Wagner*. Per un primo approccio del problema cfr. A. Guarnieri Corazzol, *Tristano mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*, Bologna, Il Mulino, 1988.

<sup>32</sup> G. Manganelli, *Rumori o voci*, cit., pp. 144-145.

l'assenza di suoni, il silenzio, su cui tornerò più analiticamente alla fine («sperimenti di silenzio»), che fa da preludio alla «resurrezione dei morti»: <sup>33</sup> dal/nel silenzio si producono segni tangibili del vuoto: dal vuoto fuoriescono segni altrettanto nullificatori:

Che è questo rombo, farnetico, frastuono, quale rissa governa il mondo, dilata lo spazio? E che vuoi che sia questo biscanto, questo bailamme, questo stridore e fracasso, questo sibilo dell'aria, questo brivido sonoro? E che vuoi che sia, mio caro nottambulo, mio sedentario delle tenebre, se non questo, questo appunto – la resurrezione dei morti?<sup>34</sup>

Tutto ciò ha i caratteri, per riprendere quanto Olivier Assayas ha scritto a proposito di *Sussurri e grida* (1973) di Bergman, di una «lucidità ai limiti della veggenza». <sup>35</sup> Non a caso la scena iniziale del film di Bergman è scandita dal rumore inaccessibile e allo stesso tempo inesorabile della fine, della morte, sino all'immobilità finale dell'ultimo orologio. <sup>36</sup> I rumori, in questa generalissima e diabolica post-modernità, sono esperienza coercitiva del quotidiano, acquistano significati estremi laddove toccano le fantasmagorie del nulla e del vuoto. <sup>37</sup>

Vorrei però tornare ancora un poco sul problema dell'auto-ascolto e della conseguente interpretazione psicologica degli effetti musicali. In questa prospettiva, nella liceità di un discorso di confronti, Manganelli sembra capovolgere quanto affermato da alcuni dei principali esponenti della filosofia analitica secondo novecentesca, e penso soprattutto a Peter Kivy. Questi scriveva che trattando di musica e stati emotivi noi «non siamo mossi a queste emozioni, ma da queste emozioni», <sup>38</sup> che non sono altro che «proprietà acustiche della musica». <sup>39</sup> Il problema, come lo espone Manganelli, sta nella trasmissibilità dal piano descrittivo a quello psicologico:

se io dico ad esempio che il K 465 è una musica altamente angosciosa io la riporto nello schema del discorso psicologico. Quello che invece proprio per l'appunto sento di non poter fare, di dover non fare è questo: cioè il K 465 mi presenta un discorso che adopera un materiale che io posso definire, in altra sede, psicologico, ma lo rovescia completamente, lo monda totalmente. Non accade più nulla di angoscioso e io mi trovo solo di fronte ad una angoscia della struttura, ad un'angoscia della forma che è più assolutamente dotata di capacità di pedagogia dolorosa. Non mi può più trasmettere sofferenza. <sup>40</sup>

L'«ilarità dell'enunciazione» è ciò che resta, è residuo finale di quella imparziale e impossibile trasmissibilità delle vibrazioni emotive. È dunque, per Manganelli, una questione legata alla forma e al senso ad essa dato (più che al senso da essa dato). Come ho già anticipato, uno dei temi più affascinanti dell'interesse musicale

<sup>33</sup> Ivi, p. 145.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> Cfr. O. Assayas e S. Björkman, *Conversation avec Bergman*, «Cahiers du Cinéma», 2006, p. 110.

<sup>36</sup> Questo intervento punta costantemente a mostrare il continuo cortocircuito tra effetti del sonoro e densità materiche, tra produzione e ricezione. Il discorso è molto più ampio e travalica, se pensiamo a tutta la letteratura manganelliana, il mero contenuto musicale. Si potrebbero dire cose affini anche per le questioni del tempo. Un punto di riferimento teorico essenziale in proposito resta il barocco saggio di E. Jünger, *Il libro dell'orologio a polvere* [1954], Milano, Adelphi, 1994.

<sup>37</sup> Splendide le riflessioni, che passano dal cinema, all'arte, alla letteratura, alla filosofia, in proposito di E. Lisciani Petrini, *Vita quotidiana. Dall'esperienza artistica al pensiero in atto*, Torino, Bollati Boringhieri, 2015 (da cui ho ripreso anche la citazione richiamata nella nota 35).

<sup>38</sup> P. Kivy, *Filosofia della musica. Un'introduzione* [1980], Torino, Einaudi, 2007, p. 160.

<sup>39</sup> Ivi, p. 111 ss.

<sup>40</sup> Giorgio Manganelli, *Una profonda invidia per la musica*, cit., p. 32.



manganelliano, e dell'universo musicale in genere, riguarda il silenzio. Chiaramente anche questo motivo, come tutti quelli evocati, non va estraniato dal discorso sin qui riassunto; ogni elemento, nelle prospettive manganelliane, sembra far parte di una precisa, come si sta cercando di mostrare, educazione all'ascolto.

Diventa così indispensabile tornare ancora una volta alle pagine di *Rumori o voci*. Da subito il silenzio penetra plurime metamorfosi, sia semantiche sia ontologiche: anzitutto si trasforma in luogo segreto, oscuro e misterioso che abbraccia, come il «nulla» nel quale si perde la parola (tenendo presente Heidegger), e, ancor più a fondo, produce il senso del «sacro», nella coercibile distanza di una perdita altrettanto irrevocabile. È il tema del «dire» originario che nel nostro tracciato si capovolge specularmente verso i limiti di un «ascoltare» originario. Tale inversione ha un senso enormemente pregnante per Manganelli, specie se rapportato a tutta l'epistemologia poetica, soprattutto secondo-novecentesca, che, per dirla con Steiner, ha fatto del silenzio «i diritti dell'ideale: parlare significa dire meno».<sup>41</sup>

Non c'è qui l'intenzione di inventariare tutte le possibilità del silenzio che affiorano dal macrotesto manganelliano: possiamo solo ricordare il «silenzio di singolare nobiltà» e capace di «coesistere con tutti i suoni della vita restando silenzio assoluto» di *Agli dèi ulteriori* (1972-1989), o il «silenzio consenziente» della *Notte* (1996), e così via.<sup>42</sup> Prendiamo invece le prime pagine di *Rumori o voci*: all'improvvisa e inaspettata rivelazione di una «stanchezza strana e insistente» (s'è già detto del ruolo propedeutico della stanchezza riferendosi a Blanchot), sprofondando misteriosamente nei liquori notturni, ecco l'apparire di un dominante, «assoluto, mai discontinuo silenzio».<sup>43</sup> Questo «silenzio» è pervasivo e accelera positivamente le potenzialità della stanchezza. Ecco poi da quel silenzio, necessario, partire un dialogo non sintatticamente regolato; un discorso «silenzioso» in quanto privo di direzione, ma non vuoto, in quanto pieno di rumori. È il soggetto stesso a diventare silenzio, silenzio di se stesso. Ciò che accade è un mutamento (*Wandel* direbbe Heidegger lettore di Hölderlin) sostanziale della forma uditiva. Quello accolto non è dunque un silenzio offerto, costruito, geometrizzato, e necessariamente parcellizzato dalla sua absolutezza, è bensì una necessitante «non-essenza» (*Unwesen*) insita nel percepente sonoro (e non solo sonoro). Il silenzio che Manganelli immagina in queste prime pagine di *Rumori o voci* non è più (o non è più solo) il vuoto ontologico che secondo certo proto-romanticismo (Novalis *in primis*) è necessario basamento da cui scaturisce il suono, sia esso prodotto naturale o artificiale, diretto all'ascolto o all'assoluto; è invece condizione ancestrale e connaturata ai fondamenti dell'ascolto, così come fondamento ontico dell'ascolto di sé, nell'ascolto della ricezione circolare del proprio corpo e quindi dell'esterno. Noi stessi, secondo Manganelli, siamo silenzio, siamo un vuoto in ascolto, in piena ricettività.

Esistono però, e lo si è già rammentato, sempre per Manganelli, altre forme di silenzio, e in questo caso direttamente collegate all'universo musicale. Nella *terza*

<sup>41</sup> George Steiner, *Il silenzio e il poeta* [1967], in Id., *Linguaggio e silenzio*, Milano, Garzanti, 2001, p. 72.

<sup>42</sup> Su questo cfr. almeno W. Krysinski, *Il caso Manganelli: dell'indicibile ovvero come accettare la debolezza della letteratura*, in AA.VV., *Il detto e il non detto*, Atti del convegno internazionale, novembre 1998, L. W. Petersen, B. Grundtvig, P. Schwarz Lausten (a cura di), Firenze, Cesati, 2002, pp. 139-152.

<sup>43</sup> G. Manganelli, *Rumori o voci*, cit., p. 7.

*puntata* lo scrittore dichiara che:

la musica ha rapporto non solo coi suoni ma ha ovviamente rapporto con le pause che non sono la stessa cosa delle pause di un discorso letterario. Ha rapporto coi silenzi e direi un rapporto coi silenzi in cui i silenzi funzionano esattamente come le note musicali. Non sono un'altra cosa. Non sono una interruzione o uno iato, né uno spazio: sono una nota particolare il cui grado è caratterizzato dal manifestarsi come assenza.<sup>44</sup>

Il ragionamento mira al tema del riempimento del silenzio della forma. Le «pause» non sono così neutre; posseggono il medesimo statuto sostanziale (e quindi formale) delle note e abitano un significato connettendosi al contesto strutturale. Manganelli non distingue però, come molta musicologia novecentesca ha fatto, tra «pause», in quanto partecipazioni di uno sviluppo, e «silenzi» veri e propri, in quanto sospensioni dell'accadimento e continuazioni del tempo;<sup>45</sup> finisce invece coll'intendere allo stesso modo una caratteristica intrinseca al linguaggio musicale come la intendeva per un più generale linguaggio del reale. Per capire meglio: Manganelli si sofferma su un caso specifico: l'*Andantino* della sonata in la maggiore D 959 di Franz Schubert:

All'ascoltatore non sarà sfuggita quella sorta di stanchezza delle note che genera l'alone del silenzio, che è in qualche modo protettivo, in qualche modo più intenso e portante nei confronti della nota. E questa mi pare una straordinaria sottigliezza sia del testo, sia dell'esecuzione.<sup>46</sup>

Lo scrittore sta parlando, rintracciando una fenomenologia assai vasta, di uno specifico uso del silenzio: il «silenzio evocato» dalla musica stessa. Non ho potuto controllare se Manganelli fosse a conoscenza dell'uso di questo passo schubertiano da parte di Robert Bresson come *Leitmotiv* nel film *Au hasard Balthazar* del 1966,<sup>47</sup> ma certo è molto suggestivo l'accostamento, specie nel momento in cui si intuisce che l'uso del passo musicale come accompagnamento di senso (evocatore di senso) spinge verso l'idea del mito del «cielo vuoto», del soggetto senza risposta dall'eterno. Tutta una suggestione che naturalmente rischia di perdersi se seguiamo pedissequamente gli irrinunciabili ammonimenti manganelliani sul «niente da dire» della musica. Anche il quesito del silenzio, così come quello della correlazione fra «senso» e «forma», spinge Manganelli a tornare sul rapporto tra scrittura letteraria e scrittura musicale:

ora lo scrittore si trova sempre di fronte ai problemi della... della... come potrei dire?... metabolizzazione dell'assenza. E questo problema che è, nel caso dello scrittore, aggravato dalla sua ambiguità, dalla sua compromissione col significato, nel caso del musicista è praticamente assente quando riesce a toccare quel livello perfetto di forme [...].<sup>48</sup>

La «sospensione» che il suono elabora, e ha in sé, non può essere trasmessa, secondo Manganelli, sullo stesso livello della parola letteraria. Un tema, questo, che permette, in conclusione, di riallacciarsi alla problematicità della semantica musicale. Tra l'atto

<sup>44</sup> Id., *Una profonda invidia per la musica*, cit., p. 40.

<sup>45</sup> Cfr. G. Piana, *Barlumi per una filosofia della musica*, Lulu, 2013, pp. 340 ss.

<sup>46</sup> G. Manganelli, *Una profonda invidia per la musica*, cit., p. 40.

<sup>47</sup> Cfr. C. Bertoglio, *Musica, maschere e viandanti. Figure dello spirito romantico in Schubert e Schumann*, Torino, Effatà editrice, 2008, pp. 29 ss.

<sup>48</sup> G. Manganelli, *Una profonda invidia per la musica*, cit., p. 40.

creativo, l'atto di riproduzione di una partitura musicale e la ricezione il significato non è assente; gioca un ruolo:

non c'è nessun significato al momento in cui viene recepito: è questo il punto affascinante... questo motivo che era nato, diciamo, nell'ambigua ambizione di avere un significato, nel momento in cui viene appropriato dal musicista, viene catturato dal musicista, perde ogni significato.<sup>49</sup>

Non pare dunque insolito che all'astrattezza assoluta del linguaggio musicale Manganelli voglia affidare il più arduo compito di «non-dire-niente». Geometria pura della forma, contaminazione solo col proprio linguaggio, architetture di un senso assente, la musica è uno dei più elevati linguaggi d'un ordine estetico intimamente nichilistico, ma di un nichilismo, come s'è detto all'inizio, non privo di *καλοκαγαθία*:

Ma la musica! Ecco, tutti sanno da sempre che la musica non significa niente, e nessuno se ne scandalizza. Ogni tanto, qualcuno tenta di trovare nella musica un messaggio storico, come se fosse letteratura, ma è una burla che non riesce. La musica non ha niente da dire, e di quel niente fa le sue meraviglie.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> Ivi, p. 42.

<sup>50</sup> Id., *Niente da dire*, in Ivi, p. 83.

Maria Rita Mastropaolo

## Vizi e vezzi del puparo: citazioni e criptocitazioni nel *Guerrin Meschino* di Gesualdo Bufalino

Un puparo vecchio e stanco allestisce un teatrino in una piazza siciliana e mette in scena la storia di Guerrino il Meschino, del quale decide di narrare le avventure, salvo poi fermarsi poco prima del lieto fine «per stanchezza» e per la triste constatazione che, ormai, «la vicenda del teatro dei pupi siciliani volge dolorosamente al termine».<sup>1</sup>

Questa la favola narrata da Gesualdo Bufalino nel *Guerrin Meschino*, «fantamemoria» che l'autore pubblicò in due edizioni (la prima, nel 1991, presso la casa editrice Il Girasole; la seconda, nel 1993,<sup>2</sup> presso Bompiani). Il romanzo è costruito come un'opera dei pupi<sup>3</sup> incompleta, che attinge non solo alla tradizione delle recite di piazza dei pupari e ai dipinti sui carretti, ma anche a una ricchissima serie di fonti letterarie, artistiche e cinematografiche delle quali danno conto tanto le dichiarazioni dell'autore quanto le testimonianze manoscritte, attualmente conservate presso la Fondazione Gesualdo Bufalino di Comiso e presso la Fondazione Corriere della Sera di Milano.

Per comprendere il metodo di lavoro di Bufalino, occorre conoscere e individuare l'importanza che per l'autore hanno «i libri degli altri»: l'elaborazione dei testi, lungi dall'essere un lavoro immediato e spontaneo, è un processo di aggiunte e soppressioni, nel quale le fonti hanno talora il ruolo di spunti da innovare, talora di soggetti ai quali alludere, in quel complesso rapporto che, in Bufalino, lega la dimensione della memoria con quella della letterarietà.<sup>4</sup>

Le metafore da lui usate, infatti, hanno sia un valore «utilitario» (quello di «tenere in piedi» l'opera, secondo la famosa definizione del proprio stile come «barocco borrominiano») sia un valore «edonistico», in quanto stabiliscono un gioco complice tra autore e lettore tale che al piacere del nascondere (un piacere tutto d'autore, con un che di demiurgico)<sup>5</sup> corrisponde quello del trovare (riservato al lettore, chiamato a rintracciare i nessi tra le cose), secondo il gioco inventato da Proust nella *Recherche*.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> G. Bufalino, *Con quei "Carlomagni" tramonta la cultura della lealtà e dell'onore*, in M. Paino, *Dicerie dell'autore. Temi e forme della scrittura di Bufalino*, Firenze, Olschki, 2005, p. 215.

<sup>2</sup> Il romanzo, in questa versione, è ora in G. Bufalino, *Opere/2 (1989-1996)*, Milano, Bompiani, 2007 (si citerà da questa edizione).

<sup>3</sup> Si veda M.R. Mastropaolo, *Bufalino, puparo-cuntastorie*, in «Oblio», V, 17, 2015, pp.45-57, <http://www.progettoblio.com/downloads/Oblio.V.17.pdf>.

<sup>4</sup> Maria Corti, nella sua *Introduzione a Opere/1 (1981-1988)*, Milano, Bompiani, 2006, p. XIII, ha notato come, nella relazione che intercorre tra «memoria» e «artificio» si manifesti il passaggio da una filone genericamente siciliano, quello «della resa di una dimensione teatrale» filtrato da Pirandello e dal teatro dei pupi, alla costituzione di una «nota caratteristica del narrare di Bufalino altalenante tra melodramma e favola», tra quelle che D. Perrone, *Parola e silenzio nell'opera di Gesualdo Bufalino*, in *Il miglior fabbro. Bufalino fra tradizione e sperimentazione*, Leonforte, Euno Edizioni, 2013, p. 71, chiama «messa in scena della letteratura» e «permanente teatralizzazione della parola».

<sup>5</sup> Sul tema, si veda E. Imbalzano, *Di cenere e d'oro: Gesualdo Bufalino*, Milano, Bompiani, 2008, p. 301.

<sup>6</sup> G. Bufalino, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, Atti del wordshow-seminario sulle maniere e le ragioni dello

Quella di Bufalino, però, non è solo abilità retorica, perché sotto gli artifici della scrittura si cela una vasta conoscenza della letteratura, classica e non, «da utilizzare nel sublime gioco dello stile e della citazione occulta».<sup>7</sup> E ha ragione Giovanni Tesio quando, presentando *Il Guerrin Meschino*, scrive: «I libri non sono mai ingenui, ma quelli di Bufalino lo sono meno di tutti: riscrivono sempre altri libri secondo l'estro fascinoso di uno stile che oppone al vuoto e al nulla sempre in agguato la sua ricchezza data dalla sintassi tortile e dalla parola affatturata».<sup>8</sup>

In questo artificioso metodo scrittorio il lettore ha il ruolo di interprete e interlocutore, ed è lo stesso Bufalino a metterlo in guardia: non dovrà semplicemente leggere, ma arrivare a creare un colloquio alla pari con l'autore.<sup>9</sup> Attraverso le citazioni nascoste nel romanzo, Bufalino da un lato costruisce una vicenda capace di rinnovare il romanzo di Andrea da Barberino per stile, temi, caratterizzazione dei personaggi, coordinate cronotopiche; dall'altro eleva al rango della narrativa istituzionale un romanzo comunemente considerato popolare (doppiamente popolare, essendo una trasposizione in *opra* dei pupi), che ottiene la riabilitazione letteraria attraverso un'operazione tipicamente novecentesca, quella del rimpasto di moduli (e modelli) di epoche precedenti.

Si entra così nel campo dell'intertestualità.<sup>10</sup> Quando si trova, nell'*Introduzione a Matteo Maria Boiardo*, a indicare le fonti dell'*Innamorato*, Bufalino si chiede, tuttavia, fino a che punto sia davvero importante compiere un'operazione di questo tipo. Potremmo porci la stessa domanda, ma finiremmo per fare come l'autore, che nomina i cantari declamati in piazza, il ciclo carolingio e bretone fusi «in un impasto comune»<sup>11</sup> che Boiardo manipola con consapevolezza senza mai perdere di vista il progetto che ha in mente: «è Boiardo a dirigere il traffico»,<sup>12</sup> e per Bufalino vale la stessa affermazione. Anzi, riguardo a sé, l'autore aggiunge:<sup>13</sup>

Anche il problema [del mio frequente ricorso] alla citazione sta tutto qui: nel prendere le distanze [dal reale], non nel copiare [...] Questo gioco d'intersezioni, che non chiamerei certo plagio, è solo un modo amoroso di evocare una dimensione culturale tuttora viva in me; è un modo di aizzare la complicità del lettore in un lungo gioco di variazioni con tutta la letteratura che mi sta dietro le spalle. [L'invenzione] è un'arte della variazione.

---

scrivere (Taormina 14-16 ottobre 1988), Taormina, Edizioni di «Agorà», 1989, p. 40.

<sup>7</sup> M. Corti, *Introduzione*, in G. Bufalino, *Opere/1 (1981-1988)*, cit., p. XVII.

<sup>8</sup> G. Tesio, *Bufalino fa il puparo*, «Tuttolibri», 23 ottobre 1993.

<sup>9</sup> Come scrive G. Traina in *L'Arte come merce e come eversione* (apparso negli *Annali* del liceo Cannizzaro di Vittoria nel 1993), Bufalino rovescia i canoni: non sono i lettori che scelgono lui ma è lui che si sceglie i suoi lettori. Cfr. F. Timeto, *Le morti possibili. Metafore della Scrittura in Gesualdo Bufalino*, Palermo, Orlando, 1996.

<sup>10</sup> Si vedano C. Segre, *Intertestualità*, in *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 85-90; M. Corti, *Per una enciclopedia della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1997, pp. 15-32; M. Polacco, *L'intertestualità*, Roma-Bari, Laterza, 1998; A. Bernardelli, *Intertestualità*, Firenze, La Nuova Italia, 2000; Id. (a cura di), *La rete intertestuale. Percorsi tra testi, discorsi e immagini*, Perugia, Morlacchi Editore, 2010; Id., *Che cos'è l'intertestualità*, Roma, Carocci, 2013 per un inquadramento degli studi sulla materia nell'ambito della letteratura italiana.

<sup>11</sup> G. Bufalino, *Matteo Maria Boiardo*, introduzione e scelta di Gesualdo Bufalino, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1995, p. XXIV.

<sup>12</sup> Ivi, p. XXV.

<sup>13</sup> G. Marrone, *G. Bufalino: la retorica e la pietà*, «Nuove Effemeridi» III, 1988, citato in M. Paino, *Dicerie dell'autore*, cit. p. 15.

*Il Guerrin Meschino* è un'opera in cui il gioco di rimandi ad altra letteratura, nel quale Bufalino è gran maestro, si fa forse più scoperto che in altri romanzi.<sup>14</sup>

Decidendo di prendere parte al gioco, cercheremo di individuare almeno alcuni di questi ammiccamenti, distinguendo tra quelli indicati esplicitamente dall'autore e quelli che affiorano davanti agli occhi di chi legge.

L'autore non nasconde le proprie carte, ma le mostra al lettore sin dalle soglie del libro, nelle bandelle e nella *Nota* finale: nell'edizione Bompiani Bufalino si preoccupa di indicare ai lettori gli autori da cui sono tratte le «microcitazioni di testi venerandi» (Marco Polo, Brunetto Latini, le «prose di romanzo» e le cronache trecentesche). Le ragioni di tali presenze sono le seguenti: «se ne addebiti l'abuso in parte a una vista presbite, sicura delle lontananze ma incredula del presente; in parte a quel gusto estatico del mimare che è dei bambini quando giocano da soli e si guardano allo specchio».

Sarà utile partire dalle bandelle delle due edizioni<sup>15</sup> perché consentono di ricostruire una parte consistente della bibliografia consultata o richiamata a memoria dall'autore. In particolare, la bandella dell'edizione *Il Girasole* è generosa nel fornire elementi che consentono al lettore di avventurarsi nel libro senza perdere di vista il contesto culturale (che, come di consueto in Bufalino, comprende la letteratura, l'arte, il cinema, le tradizioni popolari) entro il quale esso si colloca.

Secondo lo schema già sperimentato in *Le menzogne della notte* e in *Qui pro quo*, il risvolto è suddiviso in cinque sezioni che danno ragguagli circa il genere, l'argomento, le fonti, lo stile e gli obiettivi (le «intenzioni») che l'autore si propone di raggiungere con il romanzo. Si tratta dunque di uno scritto che gioca con il lettore, proponendogli la sfida di rintracciare ciascuno degli elementi citati nelle soglie del testo, avvisandolo altresì della presenza di «malizie» letterarie e linguistiche.<sup>16</sup>

Genere: fiaba cavalleresca.

Argomento: si raccontano varie imprese di Guerrino detto il Meschino, durante la sua ricerca del padre ignoto.

Fonti: Andrea da Barberino, soprattutto, ma anche altre «prose di romanzi» italiane e francesi; qualche pittura di carri e spettacolo di teatro dei pupi, visti nell'infanzia e rimasti nella memoria; qualche antica leggenda liberamente reinventata.

Scrittura: arcaicizzante, non senza malizie moderne.

Intenzioni: giocare a riproporre per baleni, un'età micidiale ed estatica come potrebbe risognarla un cantastorie erudito in un dormiveglia d'estate.

*Il Guerrin Meschino* è dunque una fiaba (reinventata, riproposta, risognata) che ha come protagonista il paladino alla ricerca del padre. La sua fonte principale è Andrea da Barberino, che fu il primo a scriverne con grande successo di pubblico, tanto che

<sup>14</sup> La ricerca delle citazioni ha fornito importanti contributi allo studio di *Diceria dell'autore*. Cfr. M. Corti, *Introduzione*, in G. Bufalino, *Opere/1 (1981-1988)*, cit., p. XVII.

<sup>15</sup> «Paratesto», secondo la definizione di Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989.

<sup>16</sup> È Bufalino stesso a dire che i suoi libri potrebbero anche raccontare altre storie, che è l'intreccio delle parole – più che quello dei fatti – a interessarlo, il loro rendersi musica. Cfr. G. Marrone, *Gesualdo Bufalino: la retorica e la pietà*, cit., citato in M. Paino, *Dicerie dell'autore*, cit., p. 14: «gli eventi, il gioco degli eventi, di per sé non mi interessano molto [...] ho cercato sempre di scrivere dei poemetti narrativi in cui quello che accade è funzione dei personaggi e delle loro parole. [...] quello che veramente accade per me è la parola, il mio vero e autentico personaggio è la parola».

vi è incertezza anche sul titolo.<sup>17</sup> Oltre all'autore, al quale si deve uno dei romanzi più noti e letti della fine del Quattrocento, tuttavia, Bufalino dice di essersi servito anche di «prose di romanzo» italiane e francesi e di elementi della cultura siciliana, in particolare delle pitture dei carri e degli spettacoli dei pupi. Il tutto (ri)scritto seguendo la lingua dei modelli letterari prescelti e condito con malizie moderne: a raccontare le leggendarie vicende di Guerrino è un cantastorie erudito in dormiveglia. Fornisce altri spunti il risvolto dell'edizione Bompiani del 1993:

Spettatore infantile dell'«opra dei pupi», poi garzone a bottega d'un pittore di paladini, Gesualdo Bufalino ebbe precocemente occasione di appassionarsi ai duelli, incantesimi, amori, che vedeva fiorire ogni giorno sugli sportelli dei carri e sugli «scacchi» dei cartelloni. [...] fu Guerrino il Meschino il suo idolo di quegli anni, da quando ne imparò le gesta in un'edizione popolare Salani. Dunque è quasi per sciogliere un voto della memoria che oggi il ragazzo di allora, nei panni di un anziano cantastorie, guida il suo eroe di prova in prova alla ricerca del padre ignoto e d'una lenta maturità. Nelle intenzioni un viaggio d'educazione travestito da fiaba cavalleresca. Viaggio e fiaba, però, s'interrompono a metà, lasciando molti fili sospesi, sotto l'urgere d'un tempo che crede poco ai miracoli della finzione e all'amabile gioco delle parti caro all'ipocrisia romanzesca. Abbandonato dai suoi personaggi, non resta così all'autore che arrendersi ai patemi dell'ora, così pubblici e che privati, né valgono gli acerbi colori da miniatura e le nobili musiche dell'antico linguaggio a nascondere la cartapesta dei suoi scenari e la mise en abîme del suo cuore.

L'autore dichiara<sup>18</sup> di aver letto le avventure di Guerrino il Meschino per la prima volta su un'edizione Salani, una di quelle vendute dai librai ambulanti:<sup>19</sup> notizia della cui plausibilità non si ha ragione di dubitare, se si pensa che proprio Salani,<sup>20</sup> Barion<sup>21</sup> e Paravia<sup>22</sup> erano editori che si rivolgevano a un pubblico vasto, poco scolarizzato o da scolarizzare, mettendo in circolazione edizioni divulgative, a prezzi competitivi e spesso in dispense.

Si è cercato, a questo punto, di rintracciare quale fosse l'edizione che l'autore ebbe tra le mani da bambino: consultando il catalogo delle Edizioni Salani,<sup>23</sup> si sono selezionate alcune opere che, per contiguità cronologica, potessero essere passate tra le mani dell'autore, ma è stato fondamentale il supporto dei materiali della Fondazione Corriere della Sera, che hanno restituito una sovraccoperta appartenente al volume *Guerrino detto il Meschino* pubblicato da Salani nel 1936 nella collana «Volumetti a centesimi quaranta». Fra gli stessi materiali, inoltre, una fotocopia del celebre *Dizionario letterario Bompiani delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e*

<sup>17</sup> Numerose sono le varianti che caratterizzano il titolo, sin dalle prime edizioni: su questo tema si vedano A. da Barberino, *Il Guerrin Meschino*, edizione critica secondo l'antica vulgata fiorentina, a cura di M. Cursietti, Padova, Antenore, 2005 e A. Cadioli, *Introduzione*, in G. Bufalino, *Il Guerrin Meschino*, Milano, Bompiani, 1998, pp. II-III.

<sup>18</sup> Cfr. *In corpore vili*, cit., p. 1348; tra gli articoli di giornale, invece, cfr. G. Quatriglio, *Quel puparo triste*, «Il Giorno», 24 ottobre 1993; G. Pederiali, *Tragedie da antiche favole*, «Italia Oggi», 20 novembre 1993.

<sup>19</sup> Cfr. G. Bufalino, *Museo d'ombre*, in *Opere/I (1981-1988)*, cit., p. 169, dove l'autore rievoca la figura del libraio ambulante: «I cataloghi Salani, Bietti, Nerbini, furono per anni i doni dei miei postali Re Magi».

<sup>20</sup> Cfr. E. Decleva, *Un panorama in evoluzione*, in *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, a cura di G. Turi, Firenze, Giunti, 2007<sup>6</sup>, pp. 256, 260-261.

<sup>21</sup> Cfr. G. Pedullà, *Gli anni del fascismo*, in *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, cit., p. 369.

<sup>22</sup> Cfr. A. Gigli Marchetti, *Le nuove dimensioni dell'impresa editoriale*, in *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, cit., p. 143.

<sup>23</sup> Ead., *Libri buoni e a buon prezzo: le edizioni Salani (1862-1986)*, Milano, FrancoAngeli, 2011.

di tutte le letterature, con le due pagine che contenevano un riassunto del racconto di Andrea da Barberino.<sup>24</sup>

La vicenda del *Meschino*, tuttavia, si discosta in molti punti da quella – ormai cristallizzata da una lunga tradizione – raccontata dall'autore toscano: il lungo percorso di apprendistato letterario e culturale compiuto da Bufalino («apprendista fino alla soglia della vecchiaia», si autodefinisce)<sup>25</sup> comporta l'inserimento, nel romanzo, di un vasto repertorio di suggestioni e influenze che a vario titolo concorrono a fare del *Meschino* una riscrittura *sui generis* nel panorama letterario italiano, per l'amalgama linguistico, diegetico e intertestuale, spia della profondità e dell'originalità dell'operazione compiuta dall'autore comisano.

Le numerose interviste<sup>26</sup> rilasciate da Bufalino in occasione dell'uscita presso Bompiani della seconda edizione del libro sono, come già anticipato, una vivace testimonianza di quanto l'autore fosse propenso a parlare e a riflettere sulla propria opera,<sup>27</sup> senza nascondere le fonti d'ispirazione e le motivazioni sottese alla trama e alle caratterizzazioni dei suoi personaggi. Bufalino svela subito il finale, spiega le ragioni che lo hanno indotto a non concludere e mette in chiaro quali siano le caratteristiche del suo nuovo *Meschino*: un romanzo nel quale non conta tanto la trama quanto le modalità espressive attraverso cui la vicenda viene narrata. Il sottotesto<sup>28</sup> finisce per diventare pretesto per un gioco allusivo che fonde letteratura alta e popolare, arti visive e letteratura, senza che nessuna prevalga sulle altre: Bufalino scrive di pastori erranti che vanno per solitudini alludendo a Leopardi (p. 366), cita Dante (p. 379: «Qui fu tale l'immaginato crociore che la fantasia si corrippe ed egli riaprì le pupille», da confrontare con *Pg.* IX, 31, «E sì l'incendio immaginato cosse, / Che convenne che il sonno si rompesse»), cita il *Novellino*, cita Pulci («Non conosco costui», a p. 327 è una citazione dal *Morgante*, XVIII, v. 117, «Costui non conosco») insieme a Bruegel (i ciechi che avanzano nel capitolo iniziale sono ripresi da un suo dipinto) e a Villon (sono suoi gli impiccati). È l'autore stesso a indicarli, nella pagina di *In corpore vili* dedicata al *Meschino*,<sup>29</sup> laddove spiega anche che le sue metafore, definite «il cibo della mia prosa»,<sup>30</sup> hanno origine classica o poetica, e servono a coprire di una patina epica la narrazione, non senza ironia: di ascendenza classica sono le similitudini a p. 324 e 325 («Come quando una tromba d'aria con la sua coda di drago scerpa gli alberi e li sparpaglia attraverso la

<sup>24</sup> L'opera è presente anche nella biblioteca personale dell'autore, presso la Fondazione comisana.

<sup>25</sup> G. Bufalino, *In corpore vili*, cit., p. 1353.

<sup>26</sup> Cfr. G. Quatriglio, *Il Guerrin Meschino, una fiaba travolta dalla realtà di oggi*, «Giornale di Sicilia», 18 settembre 1993; G. Cantavenere, *Il lamento del vecchio puparo*, «La Domenica», 7 novembre 1993; Anonimo, *Bufalino ridiventa "puparo"*, «Il Corriere mercantile», 11 settembre 1993; Anonimo, *Il Guerrin Meschino nella Sicilia di oggi*, «La Prealpina», 12 settembre 1993; E. Stefanelli, *La fiaba dei pupi*, «Gazzetta del Sud», 28 settembre 1993; F. Cabibbo, *Fiabe e invenzioni calate nella dolorosa realtà siciliana*, «Insieme», 31 ottobre 1993.

<sup>27</sup> Cfr. M. Collura, *Un'intervista per il «Corriere della Sera»*, in *Simile a un colombo viaggiatore. Per Bufalino*, a cura di N. Zago, Comiso, Salarchi Immagini, 1998, p. 23, citato da M. Paino, *Dicerie dell'autore*, cit., p. 9 n. 11.

<sup>28</sup> Ci si serve della terminologia di J. Kristeva, *Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi*, Milano, Feltrinelli, 1978. Cfr. R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 137.

<sup>29</sup> G. Bufalino, *In corpore vili*, cit., pp. 1359 s.

<sup>30</sup> Id., *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, cit., p. 39.



scortecciata campagna» e «tale un cinghiale all'assalto lung'esso un campo di grano, rovesce e rotte ai due fianchi le spighe...»).<sup>31</sup>

La formazione di Bufalino si muove su un doppio filo: da un lato la scoperta della letteratura<sup>32</sup> (perennemente in ritardo sul resto d'Europa, sostiene l'autore, che si dice «murato in un tal polmone d'acciaio»),<sup>33</sup> anche grazie alla biblioteca paterna – ricca come poteva esserlo quella di un fabbro di provincia amante della lettura<sup>34</sup> – dall'altro la conservazione della tradizione folklorica siciliana, agevolata dall'apprendistato giovanile presso un pittore di carri.<sup>35</sup> Tale circostanza si rivela particolarmente fortunata, per il giovane Bufalino, intento a guardare «con gli occhi lucidi e il cuore riconoscente»<sup>36</sup> il proprio mastro/maestro.<sup>37</sup> Ritrovandosi ormai vecchio, non può far altro che rievocare quelle letture e quelle pitture come potrebbe risognarle un cantastorie erudito.

La carta manoscritta che contiene la lista delle fonti<sup>38</sup> è, sotto questo profilo, essenziale, perché offre, in un elenco su due colonne, una sorta di *brainstorming* nel quale l'autore elenca i propri punti di riferimento: non, dunque, tutte le fonti delle quali l'autore si è servito, ma le suggestioni, i nomi che mappano la geografia della sua riscrittura. A sinistra Bufalino ha indicato le «Referenze iconografiche» (Guido Riccio, le miniature cavalleresche, Buñuel, *Il settimo sigillo*, *La corona di ferro*, Rohmer, Bresson), a destra quelle letterarie: Marco Polo, i cronisti arabi delle crociate, Paolo Diacono, gli autori franco-veneti, la *Leggenda aurea*, Plinio il Vecchio, Malerba, Corti (*L'ora di tutti*), Chrétien de Troyes, la *Chanson de Roland*, il *Tesoro* di Brunetto Latini, i copioni dell'opera dei pupi, i *Reali di Francia*.<sup>39</sup> Nella seconda metà del foglio, invece, l'autore annota: «Romanzi di quête – Il bastardo (o trovatello) alla ricerca del padre ignoto o perduto», segnando anche due nomi: Telemaco e Edipo.

La trama del romanzo bufaliniano, nelle sue linee generali, è quella tipica dei racconti di *quête*, che vede un giovane coraggioso partire alla ricerca di qualcuno/qualcosa e, dopo molte peripezie, raggiungere l'oggetto del desiderio. Il grande bacino al quale attinge l'autore è senz'altro quello delle narrazioni epiche ed epico-cavalleresche, che narrano di eroi impegnati in avventurosi viaggi di ritorno verso la patria, primo fra tutti Odisseo. Non è a lui, però, che Bufalino si ispira per il personaggio di Guerrino:

<sup>31</sup> Id., *In corpore vili*, cit., p. 1360.

<sup>32</sup> La scoperta della letteratura francese e russa, di Baudelaire e del Decadentismo avverrà negli anni del liceo. Cfr. *Cronologia*, in G. Bufalino, *Opere/1 (1981-1988)*, cit., p. XXXV.

<sup>33</sup> Cfr. *In corpore vili*, cit., p. 1350.

<sup>34</sup> Cfr. L. Sciascia, *Che mastro, questo don Gesualdo*, «L'Espresso», 1 marzo 1981, intervista nella quale l'autore dice: «Mio padre, fabbro ferraio, coltivava assai la lettura: possedeva un Dante-Dorè, un Ortis, un Melzi 1909, un Fabbro del convento, un Guerino, Il mistero del poeta di Fogazzaro; e I miserabili». *Il Guerrin Meschino* figura anche tra i libri letti dal sarto che offre ospitalità a Renzo nei *Promessi Sposi*.

<sup>35</sup> Sulla pittura e sugli scopi dell'arte siciliana, si veda G. Bufalino, *La luce e il lutto*, in *Opere/1 (1981-1988)*, cit., p. 1162.

<sup>36</sup> Ivi, p. 1163.

<sup>37</sup> A lui è dedicato il ritratto contenuto in G. Bufalino, *Museo d'ombre*, in *Opere/1 (1981-1988)*, cit., pp. 168-169.

<sup>38</sup> La carta si trova nella cartella denominata D sotto la numerazione GM-13m. In questa sede non è possibile offrire una descrizione dettagliata della situazione dei materiali manoscritti. Si rimanda, pertanto a F. Caputo, *Note ai testi*, in G. Bufalino, *Opere/2 (1989-1996)*, cit., pp. 1418-1420 (su questa carta, cfr. ivi, p. 1420).

<sup>39</sup> Tra le fonti letterarie, sfortunatamente, ve ne sono alcune illeggibili o dalla lettura incerta, delle quali non si può dar conto.

nella carta manoscritta appena citata, l'autore cita Telemaco che, nei primi quattro libri dell'*Odissea*, va alla ricerca del padre, partito alla volta delle mura di Troia dieci anni prima e non ancora tornato a Itaca. Insieme a lui, un altro personaggio della letteratura greca viene da Bufalino inserito nella categoria «Il bastardo o trovatello alla ricerca del padre ignoto o perduto»: Edipo, uno degli eroi tragici per eccellenza, la cui ricerca dei genitori avrà il terribile esito del parricidio e dell'incesto con la madre.

È alla letteratura cavalleresca, tuttavia, che ci si deve rivolgere se ci si vuole accostare al sistema di valori rappresentato nel romanzo di Bufalino. A differenza delle citazioni moderne, questi testi fungono da canovaccio, da grande contenitore al quale attingere per recuperare non solo elementi della trama, ma anche stilemi narrativi, strumenti retorici, formule tipiche del genere. Da queste fonti deriva in larga parte lo stile del *pastiche* medievale realizzato da Bufalino, che si serve di svariati autori così da avere quello che Bernardelli chiama «uno stile epocale»,<sup>40</sup> cioè in grado di riprodurre con fedeltà quello dei propri modelli.

La fonte precipua è Andrea da Barberino, che, oltre a essere autore del fortunato libro sul Meschino,<sup>41</sup> aveva anche raccolto in volume il ciclo di Carlo Magno, con il titolo di *Reali di Francia*, la cui prima edizione a stampa è del 1491. Anche quest'opera viene consultata dall'autore per trarne spunti stilistici e narrativi. In generale, si può dire che tutte le fonti medievali delle quali Bufalino si servì (le prose di romanzo, Chrétien de Troyes, Paolo Diacono, la leggenda aurea, la *Chanson de Roland*)<sup>42</sup> hanno avuto lo scopo di contestualizzare la riscrittura entro i confini stilistici del genere di appartenenza: le rubriche iniziali, solo per fare un esempio, sono improntate sul modello delle cronache. Si consideri, poi, il seguente incipit: «Così Milone s'insignorì a un tempo di Durazzo e di Fenisia. Così dallo sposalizio con questa, fattasi frattanto cristiana, gli nacque a tempo debito un figlio cui mise nome Guerrino...», che è solo uno degli esempi che si potrebbero fornire per un confronto con lo stile della scrittura delle prose medievali, caratterizzata da periodi brevi e incalzanti, legati da connettivi o ripetizioni. Quanto al lessico, basterà citare alcuni termini dell'italiano antico per dar prova di come queste fonti agiscano anche su tale aspetto: «contrada», «oste», «insignorì», «scimitarra», «gualdrappe», «orifiamme», «quinci», «era uso», «refezione», «rinfiduciti», «crine», «tiara» eccetera.

Allo stesso modo si muove la prosa di autori come Plinio il Vecchio,<sup>43</sup> Paolo Diacono e di Jacopo da Varazze: tre autori fra loro lontani nel tempo, ma accomunati dalla

<sup>40</sup> A. Bernardelli, *Che cos'è l'intertestualità*, cit., p. 70.

<sup>41</sup> Il più celebre dei suoi paladini, insieme a Buovo D'Antona, al quale è dedicato il quarto libro dei *Reali di Francia*, fa notare A. Cadioli, *Introduzione*, cit., pp. I-II. Si ricordi, inoltre, che il romanzo, diffusosi prima con copie manoscritte e poi a stampa, ebbe una diffusione capillare in tutta Europa. A proposito della Sicilia, Pitre in *Usi e costumi credenze e pregiudizi del popolo Siciliano*, Firenze, Barbera, 1939, pp. 179-181, faceva notare come «La Sicilia avrebbe una buona contribuzione da recare alla bibliografia de' romanzi cavallereschi se pubbliche e private biblioteche avessero conservata qualcuna delle edizioni che i nostri tipografi per parecchi secoli vennero allestendo. I Reali e il Meschino ebbero dozzine di ristampe in Palermo ed a Messina».

<sup>42</sup> Il poema medievale è annoverato anche tra le fonti di *Diceria dell'untore* da Melle Vania Sebben, come indicato da M. Corti, *Introduzione*, in G. Bufalino, *Opere/1 (1981-1988)*, cit., p. XVIII.

<sup>43</sup> Nel racconto *L'ingegnere di Babele*, in *L'uomo invasore*, in G. Bufalino, *Opere/1 (1981-1988)*, cit., p. 465, Robinson dice: «Un tempo bastava campare quarant'anni e studiarsi la Storia Naturale di Plinio, e si poteva morire in pace, sazi di viste e di visioni».

esigenza di precisione e accuratezza nell'indicare luoghi, nomi, date e fatti. L'autore della *Naturalis Historia*, inoltre, deve sicuramente essere stato una fonte per il capitolo sulla fenice, alla quale è dedicato un passo di *Nat. X,2*:

Aethiopes atque Indi discolores maxime et inenarrabiles ferunt aves et ante omnes nobilem arabiae phoenicem, haud scio an fabulose, unum in toto orbe nec visum magno opere. Aquilae narratur magnitudine, auri fulgore circa colla, cetero purpureus, caeruleam roseis caudam pinnis distinguentibus, cristis fauces caputque plumeo apice honestante.

Vi sono tuttavia dei casi in cui gli incipit non rispondono al modello, per così dire, pseudo-storico, rifacendosi invece a stilemi tratti dalla letteratura fantastica: «A quel tempo grandi fiumi scorrevano per grandi foreste, sulla terra il silenzio era meraviglioso», recita il fiabesco avvio del racconto, che si distanzia dallo stile delle cronache o degli stessi racconti sul Guerrino, nei quali si fa leva sulla veridicità dei fatti raccontati, fornendo date, nomi, genealogie e numeri esatti.<sup>44</sup>

Interessante è anche la presenza, tra le fonti, di Brunetto Latini, annotato nelle carte manoscritte come fonte del capitolo *Delle altre cose che Guerrino vide nel bosco* e come modello per le citazioni relative al fiume Tigri e alla figura dell'unicorno. In quest'ultimo caso, Bufalino segnala anche il numero di pagina delle citazioni, «Brunetto 162» e «Unicorno 265». Entriamo così anche nella biblioteca personale dell'autore, perché quei numeri di pagina si riferiscono proprio a un'edizione del *Tesoro* appartenuto all'autore: sono infatti due pagine tratte da *Il tesoro di Brunetto Latini*, volgarizzato da Bono Giamboni, nuovamente pubblicato secondo l'edizione del MDXXXIII, Vol. I, Venezia, 1839, la prima delle quali è dedicata alla descrizione del fiume Tigri, scelto da Bufalino come scenario del capitolo *Come Guerrino si sentì chiamare per nome* (p. 404): dalla fonte vengono ripresi due elementi, la lentezza e la piccola portata del fiume alla sorgente e l'impetuosità che esso raggiunge a un certo punto del suo corso; identica, poi, è la metafora della folgore.

Quanto alla seconda citazione, relativa all'unicorno, si possono ritrovare delle coincidenze solo superficiali con la descrizione del grifone (p. 368): belve mostruose entrambe, l'unicorno e il grifone sono feroci e invincibili, e solo con un espediente gli uomini del racconto di Brunetto e il Meschino possono ucciderli.

Insieme all'autore del *Tesoro* Bufalino cita anche Walter Scott, indicando anche in questo caso il numero di pagina, 292. L'autore di *Ivanhoe* è un modello che Bufalino tiene costantemente presente nella sua riscrittura, come si può evincere dalle dichiarazioni che l'autore rilasciò in molte interviste: Bufalino, infatti, ammette di aver apprezzato il Guerrino più degli altri paladini proprio per il suo essere un orfano in cerca dei genitori, un *desdichado*, non un monolitico paladino dall'etica inscalfibile, un tipo, ma un personaggio moderno e problematico, per di più impossibilitato a esser padrone di se stesso, alle prese con una realtà sempre più complessa e indecifrabile. La ricerca del Meschino, infatti, è inconcludente, non porta alla maturità, ma alla perdita dell'identità (viene in mente Vincenzino La Grua,

<sup>44</sup> Nel romanzo di Bufalino, per altro, la realtà storica è lasciata fuori dai confini della vicenda del paladino, sebbene entri con prepotenza nel racconto con due date precise in *Chiuso per lutto*, quando avviene la totale rottura dell'illusione romanzesca: a essere immerso nella storia è il puparo, non il suo pupo. Cfr. A. Cadioli, *Introduzione*, cit., p. XIII.

protagonista del primo racconto de *L'uomo invaso*, che subisce l'invasione di uno straniero e dice «d'ora in avanti "io" chissà chi è»<sup>45</sup>). Ecco perché il suo eroe è, forse più che Ivanhoe, «un eroe sconfitto»,<sup>46</sup> costretto a mascherarsi per conquistare l'apprezzamento altrui.

Di questa desolazione si fa poi portavoce anche Gérard de Nerval, citato da Bufalino come testimone della fortuna del personaggio del diseredato, per il componimento *El Desdichado*, inserito in *Les Chimères*. Nei versi del poeta francese questa figura non ha nome, la sua identità si costruisce per giustapposizioni: «Je suis le ténébreux, – le veuf, – l'inconsolé, / Le prince d'Aquitaine à la tour abolie / Ma seule étoile est morte, – et mon luth constellé / Porte le soleil noir de la Mélancolie».

Perduto il titolo nobiliare, perduti i luoghi amati e la donna, l'unica consolazione sta nell'aver potuto passare l'Acheronte per due volte, come Orfeo, con il suono delle parole poetiche. Questa rievocazione di ciò che non c'è più sembra esser riadattata alla vicenda esistenziale del puparo nei versi che Bufalino inserisce nel suo romanzo, rievocazione di un passato ridente, di luoghi, persone, eventi che non sarà più possibile avere indietro.

I diseredati di Scott e Nerval, inoltre, richiamano a loro volta una questione di primaria importanza per la definizione delle coordinate interpretative del romanzo: il Meschino bufaliniano è infatti due volte sventurato, perché cerca e non trovare le sue origini e perché è un paladino artificiale. Dice Bufalino:<sup>47</sup>

Ho aggiunto un alone di mestizia e di umano disinganno che il personaggio non aveva. Gli eroi dei pupari restano sempre giovani, il mio Guerrino invecchia male, ponendosi dubbi insoliti nella tradizione cavalleresca [...] Non senza una remota eco del Sigismondo di Calderon de la Barca...

Confrontando le ultime parole che il Meschino rivolge al Veglio della Montagna con le parole pronunciate da Sigismondo alla fine del terzo atto del suo dramma, si vedrà come Sigismondo e Guerrino condividano la stessa triste condanna: quella di non poter mai vivere pienamente. «E forse ho trafitto solo larve con una spada di legno. Forse solo nella fantasia... non vedi i fili che mi sono attaccati alle ascelle? Non senti che parlo con la gola di un altro? Che sono una marionetta?...» dice Guerrino. «*¿Qué os admira? ¿Qué os espanta, / si fue mi maestro un sueño, / y estoy temiendo, en mis ansias, / que he de despertar y hallarme / otra vez en mi cerrada / prisión?*», conclude Sigismondo.

Fra i nomi citati da Bufalino c'è anche Marco Polo: lo si ritrova sia tra le fonti della bandella della prima edizione, sia tra quelle citate negli articoli sia, infine, fra testimonianze manoscritte. Oltre a recuperare alcuni elementi stilistici, Bufalino attinge al veneziano anche per uno dei personaggi più importanti della seconda edizione: il Veglio della Montagna.<sup>48</sup>

<sup>45</sup> G. Bufalino, *L'uomo invaso e altre invenzioni*, in *Opere/I (1981-1988)*, cit., p. 404.

<sup>46</sup> Così G. Bufalino in M. Trecca, *Senza macchia e senza paura lottano ancora i cavalieri*, in «Gazzetta del Mezzogiorno», 9 ottobre 1993. Cfr. anche E. Mandarà, *La mia opra dei pupi*, «La Sicilia», 13 agosto 1993.

<sup>47</sup> M. Trecca, *Senza macchia e senza paura*, cit.

<sup>48</sup> Voce *Veglio della montagna*, di F. Vagni, Enciclopedia Dantesca (1970), [http://www.treccani.it/enciclopedia/veglio-della-montagna\\_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/veglio-della-montagna_(Enciclopedia-Dantesca)/).

Questo personaggio enigmatico, dalla straordinaria forza attrattiva, conserva intatti i suoi connotati anche in *Bufalino*: come nel *Milione*, il Veglio promette il paradiso in terra e offre una bevanda inebriante a coloro che vorranno assoldarsi alla sua milizia e mantenersi fedeli a lui. Differente è tuttavia l'impostazione del racconto: spirito documentario nella narrazione di Rustichello, che racconta anche la morte del Veglio, simbolismo evidente in *Bufalino*. Siamo infatti giunti alla fine della fiaba, il puparo è stanco di prostrarre lo spettacolo.

Il Veglio incalza Guerrino con le sue argomentazioni, vuole convincerlo a rimanere con lui – ha già ucciso in passato, cosa lo trattiene? – ma Guerrino resiste, nonostante sia ormai solo, senza cavallo e scudiero, più simile a un viandante che a un paladino. Le affermazioni nichiliste di Alaodin («Ciascun mortale è nemico di sé e di Dio. Di sé perché si conosce, di Dio perché nol conosce, sicché contro entrambi opera sublimi delitti, castigando negli altri se stesso, e insieme vituperando Dio»,<sup>49</sup> «dovrebbe esserti manifesto ormai che la vita è una tresca di deliri e di enimmii»)<sup>50</sup> ricevono una spiegazione da parte dell'autore: «Il dialogo col Veglio (personaggio suggerito da Marco Polo) suscita in Guerrino un soprassalto d'orgoglio. Ai deliri omicidi del primo (somaticamente vicino a taluno dei più celebri boss della mafia) egli oppone un suo *ethos* primordiale, senza che però il duello trovi una soluzione. Vi è però nelle sue parole un seme di religione laica che incoraggia a resistere e a vivere».<sup>51</sup>

Parlando di Marco Polo, viene spontaneo toccare un altro autore che ha molto probabilmente influenzato *Bufalino*, Italo Calvino, che tuttavia non viene citato né tra le carte manoscritte né sulla bandella. Il debito di *Bufalino* nei confronti dell'autore, oltre a qualche citazione dal *Cavaliere inesistente* («armatura piena di vento», al v. 5 dell'*Intermezzo* è un omaggio palese ad Agilulfo, ma anche a don Chisciotte),<sup>52</sup> si manifesta nella figura di Babele, che tanto somiglia a Gurdulù, nel suo essere e non essere insieme: lo scudiero di Agilulfo c'è ma non sa d'esserci, lo scudiero di Guerrino conosce talmente tante lingue da non saperne parlare neppure una.<sup>53</sup> Il primo ha un rapporto anomalo con la realtà, il secondo con il linguaggio.<sup>54</sup> *Bufalino* per altro attribuisce al suo personaggio un linguaggio artificioso, culturalmente eterogeneo, volto ad esprimere «l'incomunicabilità dei linguaggi, che è anche la confusione dei cuori, donde nasce gran parte della crisi di oggi. Che io mi riconosca in Babele, è dunque possibile: anch'io Icaro dalle ali di cera, custode di sillabe astruse, di lingue morte...».<sup>55</sup>

<sup>49</sup> G. Bufalino, *Il Guerrin Meschino*, Milano, Bompiani, 1993, p. 117.

<sup>50</sup> Ivi, p. 119.

<sup>51</sup> G. Filippini, *Bufalino: Il Guerrin fra innocenza e malizia*, «L'arena», 26 ottobre 1993.

<sup>52</sup> Cfr. F. Timeto, *Le morti possibili*, cit., p. 41.

<sup>53</sup> Parla infatti una lingua indecifrabile, mescolanza di siciliano, siciliano italianizzato, greco, latino, castigliano e chissà quali altri idiomi.

<sup>54</sup> Babele è un *monstrum*, un individuo eccezionale, forse è un «farnetico» (come lo definisce l'autore a p. 376), ma consente a Guerrino di tirar fuori le parole per riflettere sulla sua condizione. Questo personaggio ha molte somiglianze con Salvatore, il deforme frate benedettino del *Nome della rosa*, la cui lingua non è molto diversa da quella dello scudiero di Guerrino, chiaro esempio di *pastiche* (sebbene lo scopo per il quale tale lingua viene utilizzata sia diverso nei due romanzi: nel caso di Eco si avverte una polemica satirica). Sul *pastiche* cfr. G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997, p. 134 e R. Ceserani, *op. cit.*, p. 135.

<sup>55</sup> Con queste parole *Bufalino* risponde a M. Trecca, *Senza macchia e senza paura*, cit.

Vi sono, poi, altri elementi di contatto tra i due autori, seppur nelle specificità delle poetiche. Si ricorderanno le parole del Quarto lettore in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*:

Ogni nuovo libro che leggo entra a far parte di quel libro complessivo e unitario che è la somma delle mie letture. Questo non avviene senza sforzo: per comporre quel libro generale, ogni libro particolare deve trasformarsi, entrare in rapporto coi libri che ho letto precedentemente, diventarne il corollario o lo sviluppo o la confutazione o la glossa o il testo di referenza.

Esse rimandano da vicino al concetto di memoria, fondamentale nella poetica di Bufalino, tanto da divenire un *fil rouge* che ne attraversa le opere: non solo un espediente letterario, dunque, ma una delle ragioni dello scrivere. In Bufalino il tema è infatti strettamente legato ad altre questioni archetipiche, come quella della morte, della Sicilia, della storia (di quella minore, soprattutto). Scrive infatti Bufalino:<sup>56</sup>

Noi ricordiamo per non morire, lo smemorato è un morto, non è più nessuno. [...] La memoria è la debole medicina che si oppone alle soperchierie della morte, è una protesi che tenta di sostituire la vita; una protesi infedele, che spesso somiglia al passato anziché alla sua videoregistrazione. [...] “Memini ergo sum”, mi piace ripetere. Cioè: io sono perché ricordo, io sono quel che ricordo. Il mio presente, questo infinitesimo battere d’attimo, non è che la somma e l’urgenza di tutti gli anni che ho dietro di me [...] Stravolgete la mia memoria e avrete altresì contraffatto la mia identità.

Partendo da questo presupposto si potrà meglio comprendere quanto i due autori siano legati nella comune pratica della citazione.

Il citazionismo, in entrambi, agisce sia a livello macrotestuale, sia a livello delle singole parole. L’operazione compiuta da Calvino nella trilogia *I nostri Antenati* si può infatti avvicinare alla riscrittura di Bufalino, sebbene per i due autori sia diversa la concezione della scrittura. Se il Calvino del *Cavaliere inesistente* è critico nei confronti del «mare dell’oggettività»,<sup>57</sup> il Bufalino del *Guerrin Meschino* è disponibile al gioco dotto, ai richiami intertestuali e alle malie della lingua barocca e arcaicizzante. Forse è proprio questa la ragione per la quale le metafore del *Meschino* sono più scoperte che in Calvino. Quest’ultimo lascia al lettore la possibilità di divertirsi di fronte alle strane trasformazioni di Gurdulù, proprio come fa Carlomagno quando lo osserva da lontano; Bufalino, invece, chiede al lettore di tenere sempre presente che si tratta di una messinscena, e interrompe costantemente la vicenda di Guerrino con i versi del puparo e con i riferimenti alla realtà contemporanea. La riscrittura bufaliniana segue, però, con maggiore fedeltà lo stile e la lingua dei modelli di partenza, a differenza della lingua di Calvino, che viene invece attualizzata.<sup>58</sup>

<sup>56</sup> G. Bufalino, *Cere Perse*, in *Opere/1 (1981-1988)*, cit., p. 821.

<sup>57</sup> Questo il titolo dato al saggio contenuto nel secondo numero di «Menabò», uscito nel febbraio del 1960. Su *Il cavaliere inesistente*, cfr. anche A. Bernardelli, *Che cos’è l’intertestualità*, cit., pp. 84 s.

<sup>58</sup> Calvino «crea situazioni di tensione parodica e *pastiche* (stilistico e linguistico) mettendo a contatto categorie appartenenti al mondo contemporaneo con il mondo cavalleresco – come nel caso della Sovrintendenza ai Duelli, alle Vendette e alle Macchie dell’Onore, burocratico ostacolo ai lavaggi delle onte», nota S. Nicosia, *Riscritture del romance nel secondo Novecento italiano*, «Between», vol. II n. 4, 2012, p. 3, <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/648/591>.

Tornando all'elenco delle carte manoscritte, risulta agevolmente comprensibile la presenza di Maria Corti e del suo romanzo *L'ora di tutti*. Ambientato a Otranto nel 1480, racconta – attraverso le cinque voci dei protagonisti, che si alternano come voce narrante dei capitoli – della battaglia che portò all'espugnazione della città da parte dei Turchi. La tecnica narrativa, è evidente, è diversa da quella bufaliniana, che mantiene il racconto delle gesta del Guerrino in terza persona, inscenando una rappresentazione della quale lui è attore protagonista. A dargli la voce è infatti il puparo, colui che dice «io» nei versi introduttivi e in quelli di intermezzo, e solo alla fine si verrà a sciogliere il nodo intricato che lega realtà e finzione: «Sono io, Guerrino il Meschino» concluderà come un novello Flaubert, ormai giunto alla fine, il puparo.

L'autore, nella stessa carta manoscritta, scrive due altri nomi: quello di Malerba, facilmente leggibile, e un secondo nome del quale si leggono con certezza solo le prime quattro lettere, «Delf». Non rintracciandosi opere di Malerba che possano completare la parola mancante, si potrebbe ipotizzare che si tratti del nome di un altro autore, oppure di una parola chiave. Sebbene Francesca Caputo, nelle sue *Note* legga «Delfini», risulta arduo rintracciare somiglianze fra i due autori. L'unico caso in cui i due autori vengono citati insieme pare essere quello di un volume di Silvana Cirillo, che li inserisce nel filone fantastico della letteratura italiana del Novecento, insieme a Buzzati, Landolfi, Alvaro, Savinio e Zavattini.<sup>59</sup> Tuttavia, questa non sembra una giustificazione sufficiente, perché l'elenco di Bufalino è circoscritto e tematizzato (tutto incentrato sul Medioevo) e non si spiegherebbe la presenza di un *outsider* come Delfini. Si dovrà pertanto lasciare aperta la questione, rifiutando, tuttavia, la soluzione proposta da Caputo.

È nota la passione di Malerba per la storia, che lo portò a viaggiare molto e a documentarsi in modo preciso per la scrittura dei propri romanzi. Soprattutto la Cina, ma anche il Medioevo: in *Parole al vento*<sup>60</sup> l'autore racconta che avrebbe voluto vivere nel Medioevo, per la precisione nel 1299, quando fu pubblicato il *Milione*. Grande appassionato di storia e di oriente, sceglie questo anno come simbolo di un'epoca che, più del rinascimento, segnò l'avvio della modernità: se Cristoforo Colombo «distrugge la civiltà che trova», Marco Polo «apre una finestra sulla diversità». E proprio a questo Medioevo Malerba si è ispirato per i romanzi *Il fuoco greco*, *Il pataffio* e per la serie televisiva *Tre nel Mille*.

Significativa, ai fini del confronto tra Malerba e Bufalino, è inoltre la concezione dell'autore in merito al suo modo di vedere la pubblicazione: «la scrittura è un gesto privato mentre la pubblicazione è un gesto pubblico al quale si accompagna sempre, nel mio caso, una emozione se non proprio una vergogna».<sup>61</sup> Si ricorderanno le parole di Bufalino, che racconta la sua riluttanza a concedere l'ormai celebre romanzo nel cassetto a Elvira Sellerio, e che non riesce quasi a spiegare a se stesso come sia

<sup>59</sup> S. Cirillo, *Nei dintorni del surrealismo. Alvaro, Buzzati, de Chirico, Delfini, Landolfi Malerba, Savinio*, Roma, Lithos, 2000.

<sup>60</sup> L. Malerba, *Parole al vento*, a cura di G. Bonardi, Lecce, Manni, 2008, pp. 143 ss.

<sup>61</sup> Ivi, p. 8.

passato da sessant'anni di silenzio e di «ostinata *apartheid*»,<sup>62</sup> a opere *sibi et paucis*, fino a giungere agli scaffali delle gradi librerie con Sellerio e Bompiani.

Veniamo adesso a un'altra questione, quella relativa a tutti quei testi che non sono propriamente delle fonti, dei modelli, degli intertesti, ma che consentono di giungere a una lettura profonda dell'opera di Bufalino. Si tratta di tutti quegli autori che sono rimasti nella memoria dell'autore e che riaffiorano attraverso gli automatismi della mente.

Giunti quasi alla conclusione, viene da chiedersi quale sia l'immaginario entro il quale si muove Bufalino. Molte delle risposte vengono fornite dallo stesso autore in un'intervista a Gabriella Filippini.<sup>63</sup> Bufalino ricorda come la Sicilia sia il luogo deputato agli spettacoli dei pupi: non era sfuggita all'autore l'analogia con due degli autori più rappresentativi della sicilianità: Verga e Pirandello, il primo autore di una novella intitolata *Don Candeloro e C.*<sup>64</sup> che ha al proprio centro uno spettacolo dei pupi e come protagonista un burattinaio talmente coinvolto e fiero del proprio mestiere che «gli pareva di essere un dio, fra le nuvole del palcoscenico, reggendo i fili dei suoi personaggi»;<sup>64</sup> il secondo teorizzatore della concezione del mondo come Gran Teatro, in cui (per semplificare) noi non siamo altro che maschere che si muovono sulla scena senza un'apparente consapevolezza, almeno finché non si strappa il cielo di carta. Viene in mente il personaggio di Ciampa, che nel *Berretto a sonagli* fa una riflessione che ci consentirà di andare a fondo anche nell'interpretazione del romanzo bufaliniano:

Pupi siamo, caro signor Fifi! Lo spirito divino entra in noi e si fa pupo. Pupo io, pupo lei, pupi tutti. Dovrebbe bastare, santo Dio, esser nati pupi così per volontà divina. Nossignori! Ognuno poi si fa pupo per conto suo: quel pupo che può essere o che si crede d'essere. E allora cominciano le liti! Perché ogni pupo, signora mia, vuole portato il suo rispetto, non tanto per quello che dentro di sé si crede, quanto per la parte che deve rappresentar fuori.

Ciascuno di noi recita una parte, e talvolta siamo noi stessi ad assegnarcela: il Meschino recita quella del disgraziato alla ricerca dei genitori, il vecchio puparo è costretto a soccombere alle manovre di un «macchinista più scaltro». La maschera verrà giù solo nelle ultime battute del romanzo, quando il Meschino ammetterà di fronte al Veglio di non essere che un artificio, e allo stesso modo anche il puparo finirà per ammettere l'identità con il pupo, in una sorta di svelamento degli inganni del testo.

Anche la conclusione del romanzo ricorda, per tanti versi, lo «strappo nel cielo di carta del teatrino» del *Fu Mattia Pascal*: marionette ormai automatiche, appena inventate, ma che vivrebbero con sconcerto la vista di «quel buco nel cielo» in grado di far penetrare nel mondo della tragedia antica (quella di Oreste, in Pirandello) la tragedia moderna (Amleto), e che diventa realtà cruda nei frammenti bufaliniani. *Il Guerrin Meschino* è infatti un romanzo sull'impossibilità di scrivere romanzi (si tratta appunto di «frammento») e ha come protagonista un pupo che sa di esser tale e dubita

<sup>62</sup> G. Bufalino, *In corpore vili*, cit., p. 1356.

<sup>63</sup> G. Filippini, *op. cit.*

<sup>64</sup> G. Verga, *Don Candeloro e C.*<sup>i</sup>, edizione critica a cura di C. Cucinotta, Firenze, Le Monnier, 1994, p. 3.



della validità della sua ricerca perché consapevole di agire entro il ristrettissimo limite del teatrino: il suo essere meschino dipende essenzialmente da questo. All'Adriano Meis che si consola sospirando

Beate le marionette, [...] su le cui teste di legno il finto cielo si conserva senza strappi! Non perplessità angosciose, né ritegni, né intoppi, né ombre, né pietà: nulla! E possono attendere bravamente e prender gusto alla loro commedia e amare e tener se stesse in considerazione e in pregio, senza soffrir mai vertigini o capogiri, poiché per la loro statura e per le loro azioni quel cielo è un tetto proporzionato

si sostituisce un puparo la cui esistenza coincide con la marionetta che egli stesso fa muovere – la sua non è automatica – e il cui scetticismo fa il paio con quello del Meschino, che cerca, almeno nella versione bufaliniana del romanzo, senza risultato. Tra la vicenda cavalleresca di Andrea da Barberino e la riscrittura bufaliniana è avvenuto lo strappo nel cielo di carta, la modernità ha fatto il proprio ingresso nella finzione romanzesca, nulla avrà una soluzione definitiva e un lieto fine, lasciando spazio alle invettive di un puparo ormai sopraffatto dalla storia e dalla vita.<sup>65</sup> Insieme alle maschere pirandelliane, Bufalino cita anche gli scacchi di Borges: il puparo, che regge i fili del Meschino e ne dispone la sorte, è a sua volta manovrato, come avviene nei versi di *Ajedrez*:

[...]  
No saben que la mano señalada  
del jugador gobierna su destino,  
no saben que un rigor adamantino  
sujeta su albedrío y su jornada.

También el jugador es prisionero  
(la sentencia es de Omar) de otro tablero  
de negras noches y de blancos días.

Dios mueve al jugador, y éste, la pieza.  
¿Qué Dios detrás de Dios la trama empieza  
de polvo y tiempo y sueño y agonía?

Anche in Borges un gioco, una pratica ludica (come può essere quella dell'*opra*) diventa metafora esistenziale, ed è significativo che anche Bufalino inserisca questo concetto nei suoi versi:<sup>66</sup> «un macchinista più scaltro / mi manovra con le sue mani / sono io il suo pupo a filo», scrive nel *Lamento del vecchio puparo*, accostandosi alla condizione del *jugador* borgesiano, che muove gli scacchi ed è a sua volta mosso (*Dios mueve al jugador*).

Un altro elemento sul quale soffermarsi è la questione relativa ai personaggi: nella sua *Introduzione a Matteo Maria Boiardo* (p. XXIX) Bufalino dice che i personaggi in Boiardo non sono introspettivi, che le loro contraddizioni sono dovute a

<sup>65</sup> Si segnala inoltre che l'ultimo verso del *Lamento*, «Incominciamo», richiama da presso la celebre esortazione posta in conclusione della *Premessa seconda (filosofica) a mo' di scusa* del *Fu Mattia Pascal*.

<sup>66</sup> Questo genere di metafore è presente in tante opere del Novecento: si pensi ai tarocchi di Calvino.

noncuranza dell'autore, piuttosto che a consapevole volontà di chiaroscuro, e aggiunge:

La tentazione sarebbe allora di assomigliarli a quei pupi a filo che l'oprate accozza nel suo spettacolo senz'altro scopo che il gioco aereo della loro danza, in un parossismo di mimiche e dinamiche più che di sentimenti. Senonché, anche là dove i personaggi soffrono d'una sostanziale povertà di comportamenti, basta uno scarto di tono, un lampo d'emozione improvvisa a rifarli creature viventi.

Questa potrebbe essere una chiave interpretativa per il romanzo: il Meschino, sebbene sotto il profilo letterario sia privo di spessore individuale e rimanga uno tra i tanti paladini del ciclo cavalleresco con i quali condivide valori e comportamenti, trasformandosi in pupo si fa oggetto di manovre imprevedibili e la sua vicenda può così diventare straordinaria. Basta una manovra inattesa a renderlo vivo: il binomio pupo/sottomesso viene così interamente ribaltato, sebbene quell'essere vivo non corrisponda all'essere libero, come dimostra la triste vicenda del puparo, ormai incapace dei guizzi della giovinezza e pieno di rimpianti.

Si è scelto di chiudere queste pagine con un altro poeta caro a Bufalino, Rimbaud: definito da Verlaine «*homme aux semelles de vent*» per via dei suoi continui spostamenti e vagabondaggi, è simile al puparo che rievoca la propria giovinezza votata alla vita e al viaggio (e ormai irrimediabilmente fuggita via)<sup>67</sup> definendosi un «farfarello dai piedi di vento».

Sono di Rimbaud le parole dell'esergo «*Ô saisons, ô châteaux...*»: il poeta francese scrisse queste parole quando ormai era sul finire della propria vita, proprio come il puparo bufaliniano. I puntini di sospensione, assenti nell'originale, hanno proprio lo scopo di rievocare, con tono malinconico e forse anche disincantato, le età della vita (le stagioni) e i sogni (i castelli) che volano via recedendo a un passato senza tempo, eppure irrimediabilmente perduto.

---

<sup>67</sup> La reminiscenza non è certo casuale: si ricordi l'intensa attività di traduttore dal francese di Bufalino, che tuttavia non si cimentò mai – stando alle opere pubblicate – nei due autori appena citati.

Sergio Russo

## Ossimori in giallo: la Palermo di Santo Piazzese

...le Breton, le Breton..., non fu lui a dire che una storia ben ordinata dovrebbe cominciare con la nascita del protagonista? Nel mio caso scordatevelo. Non solo perché non è detto che sia io il protagonista di questa storia.

Comincia così il primo romanzo di Santo Piazzese, *I delitti di via Medina-Sidonia*, uscito nel 1996 nella collana La Memoria per i tipi della Sellerio. Il titolo è come sempre chiave interpretativa: l'evidente omaggio a *I delitti della Rue Morgue* di Edgar Allan Poe, capostipite del romanzo poliziesco, è un invito al lettore ancora ipocrita ma ormai smalzato che s'aspetterà un giallo, o al più un *noir*, o magari una Parigi traslata nel tempo e nello spazio, abitata da un Auguste Dupin dal sapor mediterraneo.

Certamente la figura del detective dilettante di Poe ha più di un tratto in comune con Lorenzo La Marca, l'io narrante che si diletta, nei primi due romanzi della trilogia palermitana di Piazzese, ad investigare e nell'investigare. *Flâneur*, raffinato, narciso, colto, orgoglioso al limite del vendicativo, di mentalità scientifica e dalle ottime letture: entrambi non faticherebbero a riconoscere come proprie queste caratteristiche. Se il titolo ammicca al lettore, l'incipit lo sfida: una citazione parafrasata, a evidenziare il gioco di simmetrie fra il romanzo noir *La malagrossa* di Auguste le Breton, da cui è tratta, e *I delitti di via Medina Sidonia*, serve a introdurre il problema del personaggio principale: omodiegetico ma consapevole del proprio status fittizio oppure, un altro, allodiegetico eppure immanente.

Se proprio vi serve un protagonista, beh, diciamo che è il tempo, inteso come weather, of course.

Il biologo Lorenzo La Marca ha già iniziato a depistare il lettore: chiamandolo in causa – lo farà spesso – conferma il proprio status fittizio di personaggio di romanzo, dando al contempo un indizio sulla vera altra protagonista dell'opera del Nostro: la città.

Priva finalmente di *clichés* e folclorismi che, dalla carta stampata allo schermo, l'avevano ridotta a feticcio caricaturale a uso e consumo di un pubblico pigro, la Palermo di Piazzese – che «tutto trita, assorbe, metabolizza», assimilata quindi ad un essere vivente – non è più, o non è solo, un cronotopo bachtiniano ma assurge a quel ruolo di immanente e allodiegetico personaggio a cui ci riferivamo prima. Dotata di una dimensione metropolitana e di una topografia che ha abbandonato i luoghi (comuni) di un immaginario stantio per accettarne invece altri che dell'immaginario letterario fanno parte,<sup>1</sup> nel gioco di citazioni che il La Marca narratore esibisce e che

---

<sup>1</sup> Cfr. M. Di Gesù, *La Tradizione del Postmoderno. Studi di letteratura Italiana*, Milano, Franco Angeli, 2003.

il Piazzese autore mimetizza. La casa stessa del protagonista che «non è di arenaria» e che s'affaccia «su vicolo Valvidrera» è un richiamo a Nero Wolfe e a Pepe Carvalho, i protagonisti seriali di Rex Stout e Manuel Vazquez Montalban. In questo *baedeker* che mescola finzione e realtà, spicca via Riccardo il Nero. A latitudini diverse, al *boulevard* Richard-Lenoir risiede il commissario Maigret di Simenon. Rimanendo nell'*arrondissement* Simenon troviamo via degli Orefici, da cui parte via Medina-Sidonia, sede del dipartimento universitario in cui lavora La Marca: traduzione del Quai des Orfèvres, sede della polizia giudiziaria parigina. La stessa via Medina-Sidonia è una divertita variazione di via Archirafi (peraltro presente nel romanzo), sede fino alla metà degli anni Novanta della Facoltà di Scienze che Piazzese ben conosce, avendola vissuta da studente prima e da ricercatore poi. Compare anche una via del Droghiere, la cui traduzione in inglese, *chandler*, fu scoperta da Piazzese a libro ultimato,<sup>2</sup> in una coincidenza di caso e destino che tanto sarebbe piaciuta a Savinio. In effetti il detective privato creato da Chandler, Philip Marlowe, è figura da scorgere in controluce nei romanzi del Nostro e che certo non poteva non comparire, per caso e *pour cause*, in questo immaginifico stradario. È insomma una Palermo topograficamente plausibile e aristotelicamente coerente. La scelta dell'Università, come luogo d'avvio ed epicentro dell'intreccio, ci pare rispondere a due istanze legittime e necessarie: se è legittimo – e necessario – pretendere una Palermo che non faccia capolino da una cartolina *d'antan*, ma che sia ormai moderna per ambienti e nuova per descrizione – finalmente un'Università: anche lì del marcio, se mai sorgesse un dubbio – è anche necessario – e legittimo – prendere l'abbrivio da ciò che maggiormente si conosce, perché a parlare del proprio villaggio si rischia l'universalità. Infatti La Marca, che condivide con Piazzese buona parte di gusti, conoscenze e biografia, ne *I delitti* dovrà scoprire il colpevole dei due omicidi, forse tre, che avvengono proprio all'interno dei Giardini e del Dipartimento di Biochimica. L'apparente caso di suicidio dell'amico e collega Raffaele Montalbani – tornato dagli Stati Uniti per risolvere il mistero della morte del padre, ex capo del Dipartimento – e la morte del custode dei Giardini, don Mimì, spingono il biologo ad una personalissima *detection*. Intorno a Lorenzo ruotano e vivono altri personaggi, che occupano lo spazio di un solo romanzo o che compaiono in tutti e tre ma con ruoli, spessori e importanze che si diversificano ed evolvono nel corso della trilogia. Il commissario Spotorno, amico e compare d'anello di La Marca, ne è l'esempio più esplicito, diventando, da semplice comprimario nei primi due romanzi, protagonista principale ne *Il soffio della valanga*. Insieme a lui la moglie Amalia, che nella terza indagine avrà ben più spazio e ruolo. Anche Michelle, l'anatomopatologa che lavora per la Polizia, già presente ne *I delitti*, nel secondo romanzo, *La doppia vita di M. Laurent*, (Sellerio, 1998), oltre a consolidare il rapporto con il biologo, sarà preziosa compagna d'indagine. Lo stesso padre della Laurent, César, passerà da comparsa a fulcro del secondo romanzo.

<sup>2</sup> Cfr. S. Ferlita, G. Traina, S. Piazzese, *Palermo, i luoghi del noir. Conversazione con Santo Piazzese*, Palermo, Kalós, 2007.

Questa serialità dei personaggi permette uno sviluppo della trama anche lungo una linea orizzontale, in parallelo – ma sempre più spesso tangente – rispetto alla struttura verticale del racconto si scioglie l'intreccio narrativo. Proprio la linea narrativa orizzontale permette ai personaggi di acquistare la profondità necessaria per sfuggire ad un anonimato semantico e di ottenere un'importanza che gareggi con le vicende e le svolte narrative. Se la *detection* è stata l'elemento ipertrofico a partire dal Dupin de *I delitti della Rue Morgue*, incrociando la via Merulana di Gadda tutto lo scenario è cambiato: il giallo delle origini – partito da un trivio con Edipo – si contamina con melodramma e commedia, romanzo d'avventura e thriller. Per assumere una forma più complessa, articolata e ricca, in cui personaggi e situazioni reggano il peso e la responsabilità di un trama che non può più essere solamente elucubrazione. Così come per Piazzese, il giallo fa da impianto, nella sua duttilità, per un'indagine sulla realtà, sull'anima, sul destino dell'uomo.

Ancorati alla verticalità della storia, alla struttura del giallo, possiamo immergerci nel profondo dell'orizzontale, facendo scialo di quegli ossimori che sarebbero piaciuti tanto a La Marca. Un La Marca talmente consapevole di sé da dichiarare – ad evitare una sovrapposizione scomoda, non autorizzata e non autorizzabile con l'autore – la letterarietà della propria esistenza. Non tanto, o non solo, per il continuo ammiccamento al narratario, quanto per la costruzione stessa del personaggio e del suo processo conoscitivo della realtà. Lorenzo infatti associa ogni forma di conoscenza o di esperienza ad un libro, un film, una musica, una canzone, un'espressione artistica. La citazione spesso sostituisce la descrizione diretta, come se l'esperienza che lui fa del mondo provenisse da altro, da un'esperienza già codificata nell'arte e dall'arte.

Così Manhattan e Los Angeles, che rivaleggiano con Palermo per familiarità, non saranno che riflessi di film marchiati nella memoria. Se la finzione diventa esperienza del reale, allora il reale di cui fa parte Lorenzo La Marca è fatto di libri e celluloidi, note e pittura. Del resto, parlando ancora di sé, aveva già sancito che «se si è Holden Caulfield a quindici anni, lo si è sempre». Anche gli altri personaggi sono da lui comparati o assimilati *tout court* a modelli di estrazione letteraria o cinematografica. Michelle è una Kay Scarpetta dalle fattezze di Fanny Ardant con una voce alla Lauren Bacall, per rimanere alle parole del protagonista. Spotorno ha «la sindrome di Maigret», anche se vorrebbe sulla porta di casa l'insegna «Dott. Vittorio Spotorno...Commisario», d'ispirazione chiaramente marloweana. Per giungere alla chisiottesca *mise en abyme*, del libro dentro lo stesso libro: le dottorande che circondano La Marca all'Università leggono «un giallo scritto da uno stravagante che infligge battute tipo: La scelta di un disco è come uno strip-tease dell'anima». Stemma e stimate di questa consapevolezza di essere *homo fictus* è il suo vizio linguistico. Non colleziona vasi cinesi come Vance, non picchia come Marlowe, non coltiva orchidee alla Wolfe: lui abusa di ossimori e citazioni.

Tuttavia Lorenzo La Marca non è personaggio che si appiattisce sulla bidimensionalità della pagina: ha una sua fisionomia, morale ed intellettuale, attraverso la quale il lettore arriva a dividerne i vizi, le passioni, le virtù, a

comprenderne le scelte, a giudicarne gli errori. Insomma a conoscerlo nella sua realtà fatta di finzione.

Una realtà tratta proprio dalla simbiosi con la Palermo da lui stesso narrativizzata e restituita per scorci, angoli, pezzi di vita e punti di vista. Parziali, come la verità. E valga questo pure per il personaggio Spotorno che, con le proprie differenze, intercetta altre caratteristiche umane, altre realtà. Il cambio di protagonista ci pare quindi funzionale alla poetica di Piazzese, non solo come soluzione plausibile all'evidente impossibilità di un biologo che si tramuti in detective seriale. Il passaggio dalla prima alla terza persona non tragga in inganno: è una terza persona debole, una focalizzazione esterna che varia sempre e che rifiuta un'onniscienza, di fatto impossibile, che possa comprendere, in tutte le accezioni di questa parola, Palermo e dunque la complessità del reale.

Allora può a prima vista sembrare paradossale, o contraddittorio, che dalla Palermo di Piazzese – seppure in misura e maniera diversa nei tre romanzi – sia stata espunta la mafia. O meglio, che proprio questa abbia una presenza così marginale soprattutto se confrontata con la realtà e con la storia. Una precisa strategia narrativa e ad una ancor più valida poetica del giallo sciolgono il paradosso.

Presente solamente per cenni, la mafia assume i contorni di una realtà immanente e inquietante ma mai pienamente definita e definibile. Lasciando spazio quindi al racconto nuovo della vita quotidiana degli abitanti di una Palermo affrancata da una rappresentazione figlia di una monocultura che non riusciva a scindere il capoluogo siciliano (e la Sicilia tutta) dal fenomeno mafioso.

Ma accennavamo ad una poetica del giallo:

I sani, buoni, misteriosi delitti, che gli mancano tanto; quelli che rendono vivibili tutti i paesi civili di questo mondo. Quelli con un bel movente, quelli da scavarci dentro, come Maigret, come Marlowe, o – più realisticamente – come don Ciccio Ingravallo, per arrivare alla fine ai meccanismi elementari della psiche, alle pulsioni primordiali della specie.<sup>3</sup>

Ancora Spotorno dirà che

finché ci saranno delitti passionali, delitti puri, delitti senza mafia, ci sarà speranza di redenzione per questa nostra terra. Il delitto puro è indice di normalità sociale.

Saldamente ancorato al proprio tempo e al proprio spazio, Piazzese indaga l'uomo nella sua inattualità, nelle sue miserie di sempre, quel grumo di male che i tragici greci avevano già così sapientemente rappresentato e appreso all'uomo stesso. Una scelta precisa e coerente: parlare dei «sani buoni misteriosi delitti» per poter affrontare la condizione dell'uomo, da un'ottica molto vicina a quella del giallista classico, o meglio, del moralista classico. Se il giallo classico aveva già scelto da tempo di attenersi al realismo del male, congenito nell'uomo alla stregua di un peccato originale e immortale, i gialli di Dürrenmatt hanno poi spazzato via ogni tentativo di soluzione euclidea e consolatrice. La verità – anche nella sua versione

<sup>3</sup> S. Piazzese, *I delitti di via Medina Sidonia*, cit., p. 238.

maiuscola – non è mai completa, a volte tardiva, forse inutile, sempre staccata dalla Giustizia.

Perché la verità somiglia

più al principio di indeterminazione di Heisenberg: non si può conoscere tutto e tutto insieme. E se questo vale per un elettrone, figurarsi per un caso di omicidio. [...] Colpevolezza e innocenza coesistono nello stesso individuo.<sup>4</sup>

La citazione non appartiene alla trilogia romanzesca. *Ma tout se tient*. La verità è quindi inconoscibile, se non parzialmente. È Niels Bohr il protagonista del raccontino appena citato, il fisico che enunciò quel principio di complementarità basato proprio su leggi dal carattere aleatorio e probabilistico. O, se si vuole, su un «Dio che non solo gioca a dadi, ma che persino bara».<sup>5</sup>

E spesso è il caso, e non la logica, a regolare la simultaneità e l'asincronia degli eventi, a consentire quindi la soluzione dell'intrigo. Anche per questo allora l'opera di Piazzese, come quella del marsigliese Jean Claude Izzo, può riconoscersi in quel noir mediterraneo che guarda alla tragedia greca come modello.

Ce lo ricorda e conferma *La doppia vita di M. Laurent*. Il titolo riprende una frase de *I delitti*: dopo la citazione nel titolo del primo romanzo, adesso un'autocitazione. Il gioco di parole basato sul sovrappeso e sui misteri del fascinioso antiquario marsigliese è preludio della doppiezza che pervade tutto il romanzo.

Se un finto suicidio apriva *I delitti*, un mai troppo palese caso di omicidio inaugura *La doppia vita*: Umberto Ghini, antiquario a Vienna e a Palermo, viene trovato morto con un foro di proiettile al petto. Stavolta sarà la coppia formata da Michelle e Lorenzo a portare avanti le indagini che vedranno coinvolte la vedova e l'amante del Ghini, e il padre stesso dell'anatomopatologa.

Il viaggio che casualmente – sempre il caso – porterà il nostro biologo in una Vienna dal sapore mitteleuropeo, che richiama apertamente *Il terzo uomo* di Graham Greene e Carol Reed, è anche un pretesto per un dialogo a colpi d'ironia e paradossi: un manifesto d'intenti avvitato su un'idea della Sicilia e dell'essere siciliani.

– Sa cosa diceva un mio quasi compatriota? Che il romanzo giallo è l'unico mezzo per divulgare idee ragionevoli.

– Balle! Fino a quando non inventeranno il giallo non euclideo, l'unico modo per divulgare idee ragionevoli è falsificarle. [...] E poi se proprio vogliamo citare un suo compatriota, che ne direbbe di Dürrenmatt? Non fu lui a scrivere che in un paese ordinato come la Svizzera ciascuno ha il dovere di portare piccole oasi private di disordine? Portando il ragionamento alle estreme conseguenze, se ne dovrebbe dedurre che nei paesi disordinati come il mio, l'unica speranza è il caos, l'Ordine supremo che chiude il cerchio.<sup>6</sup>

Questo dialogo fra uno svizzero-ticinese e La Marca contrappone la ragione di Friedrich Glauser, il compatriota citato alla prima battuta, al caso di Dürrenmatt. Ma

<sup>4</sup> S. Piazzese, *Il viaggio segreto di Niels Bohr a Palermo*, in *Il sogno e l'approdo. Racconti di stranieri in Sicilia*, Palermo, Sellerio, 2009, p. 135.

<sup>5</sup> Frase attribuita allo stesso Bohr in risposta ad Albert Einstein e al suo Dio che rifiutava l'azzardo.

<sup>6</sup> S. Piazzese, *La doppia vita di M. Laurent*, cit., p. 50.

è una contrapposizione fittizia, come un ossimoro di La Marca, che non porta a sintesi ma permette la coesistenza, sullo stesso piano logico, di concetti diametralmente opposti.

L'ossimoro allora come metafora della conoscenza, dell'esistenza, della verità.

Ci sono due tipi di verità: le verità semplici, dove gli opposti sono chiaramente assurdi, e le verità profonde, riconoscibili dal fatto che l'opposto è a sua volta una profondità vera.<sup>7</sup>

Così Niels Bohr, a epigrafe del racconto citato.

Palermo stessa è un ossimoro: un'indissolubilità di luce e lutto, teste Bufalino, ne rappresenta l'anima, l'essenza, la cifra.

Se il giallo è un meccanismo conoscitivo, «per divulgare idee ragionevoli», capace di dare un senso alla struttura pluricentrica del reale affidandosi all'importanza del dettaglio, il lettore si trova allora al centro fra le spinte centrifughe dell'esigenza narrativa e le spinte unidirezionali dell'esigenza teleologica che rimane l'essenza del giallo. Investigatore e lettore si identificano: entrambi a caccia del pensiero che faccia concordare senso e dettaglio, scoprono o riscoprono realtà nuove o nate a nuova vita. L'abbondanza delle descrizioni e la minuzia dei particolari danno il ritmo ideale per la fruizione del testo: lo stile è la forma che sostanzia il contenuto. La velocità di pensiero e parola di La Marca è controbilanciata dalla lentezza dell'indagine, creando non la realtà ma la tensione verso la realtà che è il requisito essenziale di ogni narrativa.

Allora ogni frase, ogni scelta linguistica, può essere densa di significato, anche quella dall'aria più neutrale, all'apparenza lasciata lì per un'esigenza di realtà. Ad esempio, le due dottorande ad un certo punto dicono: «Era bello, capo, quando era tutto chiaro. I cattivi stavano da una parte e noialtri buoni dall'altra».<sup>8</sup> Questo rimpianto per una consolante visione manichea è prolettico di una duplicità che è cifra di tutto il secondo romanzo. Ed è un piacere da lasciare alla rilettura, quando, a mistero risolto, il testo svela lampi di senso, richiami nascosti, epifanie sul passato. Valgano a mo' di emblema le parole di César Laurent:

quello che in quaranta pagine scarse ci ha fatto capire com'è che dal ventre molle di uno stesso popolo possano venire fuori Mozart e il dottor Mengele, Visconti e i Vanzina, la Piaf e un certo ristoratore di rue Bonaparte: ed è perché è la stessa persona. E non facciamoci illusioni: questo vale a ogni latitudine.

Il vinto e il vincitore, l'uccisore e l'ucciso, il colpevole e l'innocente convergono quindi in una stessa figura. Ci pare che tutto si tenga, se ricordiamo che l'omicidio iniziale era in realtà un suicidio. Quindi un finto omicidio nel secondo romanzo a comporre una macabra simmetria con il finto suicidio nel primo. Un inganno simile ci sarà anche nel terzo romanzo, a confermare l'indistinguibilità di vinti e vincitori, se sottilissima è la distanza che ne separa i destini. Ancora una volta il finale non porta alla giustizia, all'armonia, all'ordine. La soluzione stessa è parziale e ottenuta attraverso il caso, o attraverso un sogno.

<sup>7</sup> S. Piazzese, *Il viaggio segreto di Niels Bohr a Palermo*, cit., p. 117.

<sup>8</sup> *La doppia vita di M. Laurent*, cit., p. 83.



E così siamo a Dürrenmatt, all'altro corno della finta contrapposizione di cui parlavamo.

Un fatto non può "tornare" come torna un conto, poiché noi non conosciamo mai tutti i fattori necessari ma soltanto pochi elementi per lo più secondari. E ciò che è casuale, incalcolabile, incommensurabile ha una parte troppo grande.<sup>9</sup>

Già ne *I delitti* La Marca ha nel caso un preziosissimo aiuto, trovando fortuitamente un foglio rivelatore sfuggito alla polizia; mentre deve lo svelamento dell'identità del colpevole ad un particolare che solo nel sogno riesce a comprendere; ma anche ne *La doppia vita* si accorge, in uno stato di dormiveglia, dell'incongruenza fra ciò che il suo inconscio aveva registrato – quel dialetto siciliano dei venditori ambulanti sentito al telefono – e la versione della sua interlocutrice, smascherandone l'alibi. La verità, relegata ad uno strato liminare della coscienza, non è più il giusto premio della logica.

Facendo deflagrare dall'interno anche il *topos* del giallo classico in cui l'investigatore raduna i sospetti per annunciare la soluzione del caso, Piazzese ne rompe la sacralità di rito laico. Spotorno e La Marca, per quanto diversi, rivestono la stessa funzione rituale ed entrambi vengono, almeno parzialmente, sconfitti: il finale, che dovrebbe ristabilire l'ordine e la giustizia, vede invece un suicidio nel primo romanzo, una sconfitta del duo investigativo nel secondo, una vendetta che conferma lo *status quo* del *milieu* mafioso nel terzo.

Nella camera in cui si affrontano, nel finale de *I delitti*, colpevole e indagatore, La Marca si sostituisce alla giustizia ufficiale consentendo o perfino incoraggiando la scappatoia del suicidio. A casa di M. Laurent, nel finale de *La doppia vita*, i colpevoli sono assenti solo apparentemente. Effettualmente ci sono, *lato sensu*, e con loro la confessione. Sono Lorenzo e Michelle. Che ammettendo di non aver capito in tempo, dichiarano il loro «concorso di colpa». Nel gioco di simmetrie che guida tutto il romanzo, se l'assassino è la vittima, gli investigatori sono i colpevoli.

L'epilogo è un commiato al lettore:

Ci penserò dopo, a quella frase fastidiosa. Ci penserò più tardi, ci penserò domani. O forse mai.<sup>10</sup>

Come se il colpo ricevuto all'orgoglio avesse azzerato le sue velleità investigative, La Marca abbandona il campo.<sup>11</sup>

Al suo posto adesso, come protagonista principale del terzo romanzo, *Il soffio della valanga* (Sellerio, 2002) troviamo il commissario Spotorno. Già nell'incipit le prime differenze:

<sup>9</sup> F. Dürrenmatt, *La promessa: un requiem per il romanzo giallo*, Milano, Feltrinelli, 1996, p. 11.

<sup>10</sup> S. Piazzese, *La doppia vita di M. Laurent*, cit., p. 330.

<sup>11</sup> Ancora un'altra simmetria, intertestuale questa volta. Con Trent, il protagonista de *La vedova del miliardario* di Edmund Clerihew Bentley: dopo aver faticosamente raccolto tutte le prove, trae tutte le conclusioni sbagliate. Saputa la verità, Trent promette di non tentare mai più di chiarire un mistero. Promette di non pensarci più, neanche lui.

Non c'è niente di meglio dell'olio d'oliva, quando pesti il catrame a piedi nudi. Strofini la macchia con un pezzo di mättola imbevuta d'olio, e la vedi disfarsi fino a scomparire. Suo padre lo avrebbe guardato storto se gli avesse sentito dire mättola.

Diverso l'incipit, diverso il protagonista principale, diversa apparirà Palermo, in bilico fra presente e passato. D'altronde «se la città influenza lo sguardo, ne è a sua volta influenzata. Come la scrittura».<sup>12</sup>

Il romanzo, narrato adesso in terza persona, inizia con un flashback: se è sicuramente un ricordo che serve a delineare il passato, non meno certa ci sembra la funzione simbolica di questo superamento della linea d'ombra.

Forte è la tentazione di guardare a Sciascia:

Tutto che nella vita ci accade – anche quel che sembra accadere per forza di circostanze esterne, imprevedibilmente e casualmente – si può dire che è accaduto nei primi dieci anni: nel senso che già nei primi dieci anni della nostra vita se ne può trovare il presentimento, la premonizione, la prefigurazione, il seme. Noi siamo, nel nostro essere e nel nostro modo di essere, quel che i luoghi, le persone, gli avvenimenti, gli oggetti hanno suscitato, disegnato e fissato in quei primi dieci anni dentro di noi.<sup>13</sup>

Un evento passato che diventa allora *imago* del presente, che anticipa testo e vita del commissario Spotorno. La macula di catrame, che Vittorio – ma il nome si saprà solo alla fine del primo capitolo, in un vero e proprio battesimo – pesta di proposito, è effettivamente nucleo catalizzatore e simbolico del primo capitolo. La macchia indelebile come lato oscuro dell'animo, incancellabile ma indispensabile per diventare uomini nel mondo. Come il peccato originale, atto fondante dell'uomo che abbandona il Paradiso Terrestre per calcare la Terra.

Il catrame, la sozzura, il male. La morte, certamente.

Il più classico dei *topoi*: una nascita, quella di Spotorno, coincide, e forse ne discende, con una morte, quella della maestra, nelle primissime pagine.

*Il soffio* differisce quindi per impianto, stile, personaggi, voce narrante. E per la presenza, tangibile adesso, della mafia. Un omicidio tipicamente mafioso avvia infatti le indagini di Spotorno, coinvolto poi in maggior misura per l'implicazione di due compagni d'adolescenza, Diego e Rosario, che ritrova, adulti, fra le schiere di Cosa Nostra.

Ma è un inganno, come per i primi due romanzi: dopo un finto suicidio e un finto omicidio, adesso un finto agguato mafioso, per nascondere una privatissima vendetta. Sarà il caso, sotto le vesti di una eterea Dama Bianca, Mara, moglie di Diego e amante di Rosario, a indirizzare le indagini: un'intuizione che nulla ha a che fare con la logica, ma che attiene semmai a «ciò che è casuale, incalcolabile, incommensurabile».

Lo stesso caso che stabilisce la sorte di ognuno:

Nella borgata dove era nato e aveva vissuto per i primi anni della sua vita era il caso a decidere da quale parte della barricata sarebbero caduti i ragazzi che si avviavano verso l'adolescenza. La sottile linea rossa di demarcazione tra il Bene e il Male. Bastava un niente a cadere dalla parte sbagliata e diventare un

<sup>12</sup> S. Piazzese, *Trilogia di Palermo*, Palermo, Sellerio, 2009, p. 13.

<sup>13</sup> L. Sciascia, *Cruciverba*, in *Opere: 1971-1983*, a c. di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 1989, p. 1100.

malacarne, un padre che moriva troppo presto; nascere nella casa accanto, essere costretto a interrompere gli studi; frequentazioni sbagliate. Il caso, appunto [...]. Se la sua famiglia non si fosse trasferita nella casa in città, lui magari... Chi poteva dirlo?<sup>14</sup>

Allora la triade investigatore-vittima-colpevole non ha ruoli fissi e stabiliti, e ognuno dei tre, Diego, Rosario, Vittorio, avrebbe potuto essere un vertice qualsiasi di questo triangolo alla base di ogni giallo. Anche qui il sogno sembra lo spazio della verità, anticipando e svelando il legame fra Diego e Rosario, nella vita, nel destino, nella morte, come *I teologi* di Borges.

L'indagine, che mira non tanto alla scoperta del colpevole ma della colpa, delle colpe, come nei romanzi di Dürrenmatt o Simenon, è quindi un'indagine su se stessi:

Spotorno interroga il proprio passato, per conoscere il presente attraverso di esso. Alle citazioni di La Marca, attraverso le quali il biologo narrativizza il reale, Spotorno sostituisce il ricordo, attraverso il quale, come una citazione del proprio passato, valuta, esperisce, agisce.

Se La Marca utilizzava l'ossimoro per far coesistere le contraddizioni della vita, Spotorno abita lo iato fra presente e passato. Indagare il proprio passato per prenderne coscienza, attualizzandolo nel presente è il tema caro a tutta letteratura occidentale dall'*Iliade* e dall'*Odissea* in poi: è il *nostos*, il ritorno. È la ricerca dell'identità perduta, senza battaglie e peregrinazioni, ma rivisitando la propria vita attraverso i luoghi del proprio passato.

Un ritorno alle origini, all'*heimat*, segnato in questo romanzo da un più frequente uso del dialetto siciliano: l'autore, nella scelta del plurilinguismo, rispecchia la dualità dei tempi, quello del ricordo e quello della narrazione.

Ma il *nostos* è anche il ritorno al passato dell'evento delittuoso. È questo il paradosso del romanzo giallo: proseguire scoprendo ciò che è avvenuto prima. Il *nostos* come ricerca di senso, la narrazione come mezzo. Il romanzo trova significato nel tempo: andando indietro nella storia dei personaggi attraverso il ricordo, andando indietro nel passato attraverso la *detection*. Passato e presente confluiscono nel finale, rivelandone il senso.

Se i primi due romanzi sono più intertestuali, questo appare più metaletterario, a riprova che la letteratura è, anche, un dialogo con gli altri testi e con se stessa.

In un *nostos* narrativo, la conclusione rispetta una simmetria che rende circolare il testo. L'iniziale candore del giovane Spotorno è adesso tutto nella Dama Bianca, pronta a una nuova nascita, a una vita diversa: è lei la protagonista di questo *Bildungsroman* nel romanzo. Ma anche la sua macula primigenia è adesso su Mara: l'uccisione di Diego è forse una vendetta da lei stessa architettata. Come se, per superare la propria linea d'ombra, dovesse macchiarsi pure lei.

Ancora una volta la giustizia è osteggiata, negata, sostituita: il conflitto fra Bene e Male è drammatico, ridefinibile ma non cancellabile.

Se una morte aveva permesso una nascita simbolica all'inizio, adesso una morte, quella di Diego, permette una nascita vera: Aureliano, il figlio di Mara e Rosario. Il cerchio è quasi chiuso.

<sup>14</sup> S. Piazzese, *Il soffio della valanga*, cit., p. 198.

«Perché hai scelto questo mestiere, Vittorio?»<sup>15</sup> chiede all'inizio Maddalena, sorella di Rosario e amica d'infanzia del commissario. Spotorno non risponde. E siamo tentati di farlo noi adesso, con le parole del protagonista de *Il cavaliere e la morte* di Sciascia, il Vice: «Forse, poiché il delitto ci appartiene, per saperne un po' di più». <sup>16</sup> Spotorno capisce che quella macula si riflette su di lui, appartenendo così a quel delitto, ma «era una parte di Verità della quale Spotorno non sentiva la mancanza». <sup>17</sup> E, forzando forse l'etimo – ma non è un *nostos* l'utilizzo dell'etimo? – la parola 'contento' deriva da 'contenuto', dal contenere'. Come se solo adesso Spotorno potesse contenere la Verità. O meglio: una verità che qui diviene frammentata, incompleta, in conoscibile se non per parti e versioni che possono accontentare ed essere contenute dal singolo, quella parte di verità che singolarmente si può possedere.

«Provò una contentezza sobria». <sup>18</sup> Che adesso è anche nostra.

---

<sup>15</sup> Ivi, p. 103.

<sup>16</sup> L. Sciascia, *Il cavaliere e la morte*, in *Opere: 1984-1989*, a c. di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 1991, p. 433.

<sup>17</sup> S. Piazzese, *Il soffio della valanga*, cit., p. 327.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

Silvia Tommaso

## L'oggetto necessario

### Strumenti, ordigni e altre cose nella *Coscienza di Zeno*

#### 1. *La Coscienza di Zeno: un confronto*

La *Coscienza di Zeno* accompagna il lettore verso una domanda: l'uomo esisterebbe senza l'ausilio oggettuale? Questo altro da sé, senza il quale il sé non si darebbe, attraversa limpidamente l'opera sveviana che s'interroga, com'è noto, sulla disgregazione dell'io, ma anche sulla sua estensione, sul luogo effettivo e simbolico dove l'io disgregato transita, si posa, procede. Vedremo che questo quesito si propone con ansia febbrile nella conclusione dell'ultimo romanzo; la riflessione sull'oggetto e sulla sua influenza sul soggetto subirà un'importante evoluzione al termine della quale non troveremo una risposta, ma piuttosto un complicarsi della domanda.

Pertanto è opportuno soffermarsi ad analizzare due passi separati da un importante arco temporale: la prima pagina di *Una vita* e l'ultima della *Coscienza di Zeno*.

Questo ci permetterà di osservare che l'oggetto s'impone *ab ovo* nella produzione narrativa di Svevo, come una sorta di *leitmotiv*, presenza costante e costantemente ribadita, ma anche il suo mutarsi nel tempo.

Ad aprire lo scenario romanzesco di *Una vita* è la lettera penosamente nostalgica che Alfonso, vittima di un coercitivo inurbamento che lo porterà ad una tragica fine, scrive alla madre. Alla materia epistolare fittiva ed implicita si aggiunge, con vertiginosa amplificazione, la sua stessa descrizione, come a scongiurare il rischio di una possibile dimenticanza:

Iersera appena ricevetti la tua buona e bella *lettera*. [...] Anche quando non so decifrare una parola, comprendo o mi pare di comprendere ciò che tu volesti facendo camminare a quel modo la *penna*. Rileggo molte volte le tue *lettere*; tanto semplici, tanto buone, somigliano a te; sono tue *fotografie*. // Amo la *carta* persino sulla quale tu scrivi!<sup>1</sup>

Un effetto moltiplicativo che trova ulteriore eco poche righe dopo, quando assistiamo, con una leggera variazione di prospettiva, ad un meticoloso elenco di oggetti sui quali si appunta l'attenzione del personaggio:

Mi trovo là ove s'allarga in una piazza nel cui mezzo sta la casa del Creglingi, bassa e piccola, col *tetto* in forma di *cappello calabrese* [...]. Lui, dentro, affaccendato a vendere *carta, chiodi, zozza, sigari e bolli*.<sup>2</sup>

Si prenda adesso l'apocalittico epilogo della *Coscienza di Zeno*:

1 Italo Svevo, *Romanzi e «continuazioni»*, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2004, p. 5.

2 *Ibidem*.

Ma l'occhialuto uomo, invece, inventa ordigni fuori del suo corpo e se c'è stata salute e nobiltà in chi li inventò, quasi sempre manca in chi li usa. Gli ordigni si comperano, si vendono e si rubano e l'uomo diventa sempre più furbo e più debole.<sup>3</sup>

Come appare evidente da questi esempi, si apre una frattura insanabile tra gli oggetti del ricordo, o quelli inerti venduti dal commerciante di *Una vita*, e gli «ordigni fuori del corpo» che chiudono l'ultimo romanzo. Come vedremo in seguito, si tratterà, oltre che di una sapiente incongruenza ordita dall'autore per far dissonare il personaggio Zeno, «positivista convinto», dell'aprirsi di una faglia storica causata da un'epoca in cui, come ebbe a scrivere Freud nel 1915, «anche la scienza ha perduto la sua serena imparzialità» e «il singolo, che non sia egli stesso un combattente e non sia quindi divenuto un semplice ingranaggio della gigantesca macchina di guerra, si sente tutto smarrito e inibito nelle sue facoltà».<sup>4</sup>

## 2. Gli oggetti in letteratura

Chiunque si avvicini al mondo degli oggetti in letteratura non può prescindere dal saggio di Francesco Orlando, opera monumentale che si prefigge di sondare una «combinazione che [...] in letteratura non sembrava essere stata considerata davvero mai».<sup>5</sup> Prima di procedere alla lunga serie di esempi che dall'antichità ci conduce fino alle soglie del Novecento, l'autore provvede all'aggettivazione del campo che sta indagando, circoscrivendolo a «cose fisiche [...] inutili, invecchiate, insolite, decadute, desuete, derelitte».<sup>6</sup>

Non c'è alcun dubbio che gli oggetti che gremiscono *La coscienza di Zeno* siano affatto dissimili da quelli elencati nella topica di Orlando: questi ultimi sono disancorati dal soggetto con il quale non costituiscono una materia unica, tendendo perfino ad opporglisi nella loro gratuita opulenza.<sup>7</sup> Gli altri, al contrario, sono inclini alla funzionalità, con una preoccupata attenzione all'utile. Si prenda un passo che Orlando ricava da Puškin:

Hermann corse su per la scala, aprì la porta che dava nell'anticamera e vide un servitore che dormiva sotto una lampada, su di un'antica sudicia poltrona. [...] La lampada li illuminava debolmente dall'anticamera. [...] Poltrone e divani di stoffa sbiadita con cuscini di piume, da cui era venuta via la doratura, erano disposti in triste simmetria lungo le pareti ricoperte di tappezzerie cinesi.<sup>8</sup>

Adesso lasciamo parlare Zeno:

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 1084.

<sup>4</sup> Sigmund Freud, *Il disagio della civiltà e altri saggi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012, p. 35.

<sup>5</sup> Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 2015, p. 4.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 8.

<sup>7</sup> Come nell'esempio tratto da *Gita al faro*: «Poi rasentando mollemente i muri, proseguivano meditabondi come se chiedessero alle rose rosse e gialle sulla carta da parati se sarebbero appassite, e interrogassero [...] le lettere stracciate nel cestino dei rifiuti, i fiori, i libri, [...] e chiedessero: Erano alleati? Erano nemici?» (*ivi*, p. 42).

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 37.

Essa dispose la sua illuminazione in modo che potevo leggere seduto sul tavolo, sdraiato sulla poltrona, o coricato sul sofà. Persino per il violino fu provveduto un leggìo con la sua brava lampadina che illuminava la musica senza ferire gli occhi.<sup>9</sup>

Si noterà la natura contrastiva dei due esempi. Gli oggetti sono i medesimi, ma nel primo caso sembrano obbedire alla loro funzione per forza d'inerzia, assolvendo stancamente il compito al quale sono destinati («la lampada li illuminava *debolmente* dall'anticamera»). L'accento è posto sull'incuria nella quale si trovano. A determinare l'oggetto poltrona sono esclusivamente i due aggettivi che la qualificano non in virtù della sua efficienza, che è «dignità ornamentale»,<sup>10</sup> ma della sua deperibilità. Al contrario, gli oggetti che si presentano nel passo citato della *Coscienza di Zeno* sono unicamente funzionali, efficienti, confortevoli. Gli oggetti di Orlando non ammettono l'utilità, la quale viene infine ricondotta a un'inezia, destinata, insomma, anch'essa all'inutile;<sup>11</sup> sono squisitamente atrofici secondo il principio «più oggetti non-funzionali in letteratura, *perché* più oggetti funzionali in realtà»,<sup>12</sup> risposta psicologica a quel periodo di proliferazione di nuovi materiali metallurgici che incide nell'immaginario collettivo,<sup>13</sup> salvo poi metamorfosarsi, in letteratura, nel loro contrario, invertendo il «rapporto tra referenti e costanti tematiche».<sup>14</sup> In Orlando, inoltre, il nesso soggetto-oggetto è meramente casuale, mentre vedremo che una delle caratteristiche del nostro autore è proprio l'indivisibile compresenza delle due entità. Appare ormai evidente la sostanziale estraneità dei due campi d'indagine, ma se volessimo ulteriormente sincerarci che ad interessare Svevo non siano, o non siano perlopiù, «cose fisiche [...] prive o diminuite o in corso di privazione o diminuzione»<sup>15</sup> si prenda come ultima conferma un passo tratto da *Una burla riuscita*:

La sua pelliccia dal collare ricco, di pelo di foca, era la cosa più importante di tutto l'individuo; e *molto più importante della giacca e dei calzoni sdruciti* che si intravedevano. *Non fu mai deposta*, anzi riabbottonata subito dopo che s'era dovuta schiudere per dare accesso ad una tasca interna.<sup>16</sup>

L'altro impreteribile studio sugli oggetti in letteratura, *Gli oggetti e il tempo della Saudade* di Anna Dolfi, si posiziona anch'esso antitetivamente rispetto al cumulo di reliquie classificate da Orlando. Gli oggetti della saudade, sebbene «portatori di memorie»,<sup>17</sup> si presentano come «più sfuggenti; quando ci sono (ammesso che si

9 I. Svevo, *Romanzi e «continuazioni»* cit., p. 795.

10 F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura* cit., p. 38.

11 Così *La Nausée* sartriana nella citazione di Orlando: «Ce ne serviamo, li rimettiamo a posto, viviamo in mezzo ad essi: sono utili, niente di più» (*ivi*, p. 145).

12 *Ivi*, p. 65.

13 Per l'influenza esercitata dalla trasformazione dei metalli sull'apparato psichico si veda anche Sergio Finzi, *Sul monte della preda*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2004, pp. 14-16.

14 F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura* cit., p. 60.

15 *Ivi*, p. 4.

16 I. Svevo, *Racconti e scritti autobiografici*, Milano, Mondadori, «I Meridiani», p. 230. Ma per il teatro di Svevo e gli oggetti ad esso collegati si rimanda all'esauriente saggio di Cristina Benussi, *La forma delle forme. Il teatro di Italo Svevo*, Trieste, EUT, 2007.

17 Anna Dolfi, *Gli oggetti e il tempo della Saudade. Le storie inafferrabili di Antonio Tabucchi*, Firenze, Le Lettere, 2010, p. 34.

riesca dare loro corpo) appaiono consumati dal tempo, corrosi [...] accompagnano piuttosto timidamente personaggi fiochi e languidi»,<sup>18</sup> condividono con questa particolare categoria malinconica la *nuance* «ontologicamente sfumat[a]», l'impossibile reificazione, a dispetto del loro essere oggetti; saranno dunque «fluttuanti, [...] rimbalzati e calati nell'io»;<sup>19</sup> mentre gli altri «oggetti insostenibili», situati in una zona liminare tra «essere e non essere, esistere senza esistere»<sup>20</sup> e connessi alle percezioni sensorie, saranno oggetti ritornanti, investiti all'improvviso di una qualche significanza, magari di tipo memoriale, con una foggia all'apparenza durativa, ma destinati anch'essi a dissolversi per dimorare solo nell'ordito del testo. Ancora una volta dovremo allora constatare la discrepanza tra gli oggetti di Zeno e quelli saudosi, sotterraneo sfondo che aderisce contestualmente alla «nostalgia senza oggetto». I primi non hanno quei contorni eterei, quell'evocatoria intangibilità che accompagna sottilmente il tabucchiano *homo melancholicus*. Saranno semmai definiti e definatori, essenziali cornici del vivere quotidiano e dalla concretezza inoppugnabile, se persino l'evanescenza del respiro può arrivare ad aver corpo, a lambire la materialità: «Quella respirazione che non fu sempre uguale, ma sempre rumorosa, divenne come parte di quella stanza».<sup>21</sup>

E anche i propositi costantemente differiti avranno bisogno di un ancoraggio materiale per dissipare la loro inconsistenza, nella speranza sempre disattesa che possano, per prodigiosa mimesi, diventare ferrigni al pari di tanti oggetti che ci circondano: «Egli allora faceva un proposito che diceva ferreo perché, per materializzarlo, lo accompagnava con un nodo ch'egli allacciava alla catena di metallo del suo orologio».<sup>22</sup>

Con un meccanismo, insomma, non molto dissimile da quello della infaticabile riscrittura zeniana che cerca, nella fissazione definitoria del significante, nei segni che possono sembrare «scheletri di immagine»,<sup>23</sup> una risoluzione ultima: «Sul frontespizio di un vocabolario trovo questa mia registrazione fatta con bella scrittura e qualche ornato: “oggi, 2 Febbraio 1886, passo dagli studii di legge a quelli di chimica, ultima sigaretta!!”».<sup>24</sup>

Tuttavia una delle preoccupazioni di Zeno, che sembra conformarsi alle sue tante ambivalenze, risiederà anche nella granitica inflessibilità che investe alcuni oggetti, nella loro inattuabile frammentazione: «Si trattava di provare al malato la camicia di forza. Trassero quell'ordigno dalla valigia e alzarono mio padre obbligandolo a stare seduto sul letto».<sup>25</sup> Tanto che il cospicuo fermentare inconscio del personaggio ne restituisce, all'interno dello spazio onirico, l'immagine persecutoria, con il rovesciamento dei referenti secondo la norma freudiana: «Io invece battevo il pugno su un libro di medicina ed urlavo: “le mignatte! Voglio le mignatte! Ed anche la

---

18 *Ivi*, p. 35.

19 *Ivi*, p. 30.

20 *Ivi*, p. 37.

21 I. Svevo, *Romanzi e «continuazioni»* cit., p. 668.

22 *Ivi*, p. 791.

23 *Ivi*, p. 1051.

24 *Ivi*, p. 632.

25 *Ivi*, p. 674.



camicia di forza!»<sup>26</sup>.

### 3. *La rincorsa dell'utile*

Proviamo allora a redigere una lista degli oggetti che affollano l'ultimo romanzo di Svevo:

occhiali  
 ombrelli  
 mobili  
 bastoni  
 sigarette e sigari  
 indumenti  
 carte  
 penne  
 matite  
 violini  
 libri

Il loro impiego persistente, declinato in vario modo, ne determina una diffusione capillare nel testo. Valga come esempio la prima pagina del capitolo *Il fumo*, la cui titolazione tenta un trasferimento nell'imprendibile, salvo ancorarsi alla più netta materialità:

Credo che del fumo posso scrivere qui al mio *tavolo* senz'andare a sognare su quella *poltrona* Non so come cominciare e invoco l'assistenza delle *sigarette* tutte tanto somiglianti a quella che ho in mano. [...] Le prime *sigarette* ch'io fumai non esistono più in commercio. Intorno al '70 se ne avevano in Austria di quelle che venivano vendute in *scatoline di cartone* munite del marchio dell'aquila bicipite. Ecco: attorno a una di quelle *scatole* si aggruppano subito varie persone con qualche loro tratto [...]. Tento di ottenere di più e vado alla *poltrona* [...]. Ritorno sconsigliato al *tavolo*. Pare che Giuseppe ricevesse molto *denaro* dal padre suo e ci regalasse di quelle *sigarette*. [...] D'estate mio padre abbandonava su una *sedia* nel tinello il suo *panciotto* nel cui taschino si trovavano sempre degli *spiccioli*: mi procuravo dieci *soldi* occorrenti per acquistare la preziosa *scatoletta* e fumavo una dopo l'altra le dieci *sigarette* che conteneva [...].<sup>27</sup>

Come abbiamo suggerito, buona parte di questi oggetti adempie rigorosamente ad una funzione: l'utilità, prescindendo dalle qualità distintive di ciascuno di essi, è una delle loro connotazioni precipue. Si sarà notato, inoltre, che il retroterra comune ad entrambi gli studi critici citati sia il legame tra oggetto e tempo: tra gli *exempla* di Orlando non sarà difficile reperirne le tracce, nel passo tratto da Sulpicio: «Tutto si annienta, tutto perisce, tutto passa. Il mondo soltanto resta. Il tempo soltanto dura».<sup>28</sup> Negli oggetti della *saudade* della Dolfi tale nesso è implicito per definizione, essi si accordano alla particolare categoria temporale della quale sono complemento. Anche

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 676.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 628.

<sup>28</sup> F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura* cit., p. 101.

nella *Coscienza* oggetti e tempo trovano una trasparente congiuntura:

La terra girava, ma tutte le altre cose restavano al loro posto. E queste cose immobili avevano un'importanza enorme: l'anello di matrimonio, tutte le gemme e i vestiti, il verde, il nero, quello da passeggio che andava in armadio quando si arrivava a casa e quello di sera che in nessun caso si avrebbe potuto indossare di giorno, né quando io non m'adattavo di mettermi in marsina. E le ore dei pasti erano tenute rigidamente e anche quelle del sonno. Esistevano, quelle ore, e si trovavano sempre al loro posto.<sup>29</sup>

Tanto da somigliarsi plasticamente: «Sono quasi sicuro di aver lasciato *mezz'ora fa* su quell'armadio un *mezzo sigaro* ed ora non lo trovo più». <sup>30</sup> Spingendo oltre la nostra riflessione si potrebbe inferire che la preoccupata attenzione all'utile che informa il tempo del romanzo, il cosiddetto «tempo del mercante», <sup>31</sup> si trasferisca con lo stesso rigore nella materia oggettuale; dirà infatti Zeno: «Le merci si fanno viaggiare per vendere e guadagnare! Mancando quello scopo si lasciano tranquille e si sta tranquilli!». <sup>32</sup> Perfino i libri e il violino, oggetti inutili che rifuggono dalle serrate leggi del profitto, possono essere piegati alla mera praticità:

Sono venuto per vedere se possiamo ricavare da questo libro [...] qualche altra cosa di utile.<sup>33</sup>

Poi [il violino] era ripartito perché in ufficio non occorreva più e era ritornato a casa ove risparmiava a Guido la noia di dover conversare con la moglie.<sup>34</sup>

Ma è stato osservato da Giovanni Palmieri che sebbene l'attenzione di Zeno sia rivolta al «tempo misuratissimo e codificato dell'economia capitalistica», egli è ben conscio che il suo sia un «*tempo morto*, quello paventato dagli operatori economici in cui il denaro non matura interessi, le macchine sono ferme e gli operai non producono nulla». <sup>35</sup> Il tempo è denso di quelle contraddizioni che fanno di Zeno un uomo la cui coscienza, in perenne conflitto con le forze psichiche dalle quali si corre il rischio di essere aggogati, è irrimediabilmente dimidiata. Alla luce di quanto è stato detto verrebbe da porsi il medesimo quesito formulato da Antonio Tabucchi a proposito dell'idiosincrasia di Bernardo Soares per le «cose insignificanti»: «Soares confessa che le cose più insignificanti e anodine hanno il potere di torturarlo. Tuttavia, la sua è una vita scandita dall'insignificanza: come può allora sentirsi torturato da cose insignificanti?». <sup>36</sup>

In altri termini, cosa se ne fa, Zeno, delle cose utili? A ben vedere agli oggetti tocca la medesima sorte del tempo: i tentativi di organizzarli (e di organizzarsi)

29 I. Svevo, *Romanzi e «continuazioni»* cit., pp. 787-788.

30 *Ivi*, p. 630.

31 Giovanni Palmieri, *Schmitz, Svevo, Zeno. Storia di due «biblioteche»*, Milano, Bompiani, 1994 p. 81.

32 I. Svevo, *Romanzi e «continuazioni»* cit., p. 790.

33 *Ivi*, p. 831.

34 *Ivi*, p. 937.

35 G. Palmieri, *Schmitz, Svevo, Zeno* cit., p. 83. Ma si pensi anche alla riflessione di Debenedetti che considera il tempo di Zeno un «presente pratico che dovrebbe essere speso attivamente in maniera pratica e fattiva, dovrebbe essere messo in qualche modo a frutto e che invece conferma dolorosamente la sua consumabilità proprio perché il personaggio non sa metterlo a partito nemmeno come utile transitorietà» (Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1989, p. 540).

36 Antonio Tabucchi, *L'automobile, la nostalgia e l'infinito*, Palermo, Sellerio, 2015, p. 67.

conformemente alla logica dell'utile e del necessario imposti dalla buona coscienza sono destinati a naufragare, confermando l'inanità di Zeno anche in questo ambito: «Zeno Cosini, un ingenuo, che faceva tanto d'occhi quando sentiva parlare di qualunque accorgimento commerciale e s'affrettava a prendere nota in un libro di comandamenti che però smarriva».<sup>37</sup>

A determinare il più vistoso corto circuito con la coscienza economizzante sarà proprio uno degli oggetti su cui maggiormente si è soffermata la critica: la sigaretta. Negata dall'io ideale essa s'impone con la sua insostenibile inutilità; priva di approdo, pernicioso ed irrinunciabile, sfugge ai dettami della dialettica del funzionale che intride ironicamente la narrazione, aderendovi per sabotarne la dinamica dall'interno:

Quell'ultima sigaretta significava proprio il desiderio di attività (anche manuale) e di sereno pensiero sobrio e sodo [...]. M'ero dimostrato poco idoneo alla chimica anche per la mia deficienza di abilità manuale. Come avrei potuto averla quando continuavo a fumare come un turco?<sup>38</sup>

Con la sigaretta la connessione temporale diventa manifesta, denunciata da uno dei sintagmi più ripetuti nel romanzo, «ultima sigaretta», e dalla loro martellante associazione nel testo: «"Dieci sigarette... mezz'ora... si punta la sveglia... eppoi..." [...] "Per dieci sigarette io abbisogno di un'ora circa»;<sup>39</sup> talvolta anche solo allusa: «Intanto in un caffè ancora aperto mi procurai delle buone sigarette».<sup>40</sup> Ritornante ma effimera, tramandata di padre in figlio, la sigaretta è l'unico oggetto cui spetta il privilegio di essere consumato e gettato, a dispetto della massa di cose usate e usabili delle quali non è possibile liberarsi neanche da morti, la fine del tempo per eccellenza: «trovai che avevano vestito il cadavere»;<sup>41</sup> «il cadavere, già vestito, giaceva sul nudo materazzo del letto».<sup>42</sup> Gli oggetti, suggerisce Zeno con angoscioso timore, sopravvivono all'uomo del quale non restano tracce;<sup>43</sup> ma, come vedremo, con la solita natura ancipite, pur diffidando dell'oggetto necessario egli intuisce la necessità dell'oggetto, senza il quale l'individuo non si affermerebbe.

#### 4. *Soggetti all'oggetto*

La critica è concorde nel sostenere la sostanziale omogeneità dei tre personaggi

37 I. Svevo, *Romanzi e «continuazioni»* cit., p. 793.

38 *Ivi*, p. 633.

39 *Ivi*, p. 650; ma è chiaro che gli esempi si potrebbero moltiplicare anche al di fuori del nostro testo, si pensi alla prima stesura di *Orazio Cima*: «Una volta gli confidai che m'era impossibile di cessar di fumare perché oramai fumavo già da 14 anni con circa cinquanta sigarette al giorno. Ammettiamo pure che sarei stato capace di di restare senza fumare per interi altri quattordici anni. Dopo questi quattordici anni vuoti la medie delle sigarette che avrei fumate per ogni giorno della mia vita sarebbe ridotta a 25» (I. Svevo, *Racconti e scritti autobiografici* cit., p. 618).

40 I. Svevo, *Romanzi e «continuazioni»* cit., p. 652

41 *Ivi*, p. 683.

42 *Ivi*, p. 858.

43 Si pensi, in una prospettiva dissimile, ma con la solita attenzione all'oggetto e alla memoria di cui è portatore, a una delle «note sulla fotografia» di Roland Barthes: «La mia attenzione viene allora distolta e passa da lei all'accessorio che è perito; il vestito è infatti perituro, esso prepara all'essere amato una seconda tomba. Per "ritrovare" mia madre, ahimè solo fuggacemente [...] bisogna che, molto più tardi, io ritrovi su qualche foto gli oggetti che ella aveva sul comò» (Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2003, p. 66).

romanzeschi sveviani.<sup>44</sup> È evidente, in ogni caso, lo spostamento dell'angolo visuale che richiede attenzione a chi intenda studiare la sfera degli oggetti, per scongiurare il rischio che il soggettivismo di fondo che fa dire «io» si faccia terreno scivoloso. Dovremmo chiederci, innanzi tutto, se e come questo passaggio condizioni il nostro studio e quali inerenze vi insorgano. Come abbiamo visto, per ciò che concerne questa tematica, il movimento dei testi segue un percorso circolare il quale tuttavia, sondando le pieghe più nascoste del tessuto narrativo, rivela nella conclusione dell'ultimo romanzo un'intima lacerazione: qualcosa, nell'oggetto, è mutato; si è involuto. Pur fermandoci ad uno strato epidermico, se si osserva cioè quel dato macroscopico che è l'immissione della prima persona, si potrà avvertire una rifrazione che coinvolge il nostro argomento. Sembrerebbe infatti che l'eradicarsi della soggettività permetta di scorgere meglio, per contrasto, ciò che è diverso dall'io, amplificando la domanda posta all'inizio, cioè se il solo individuo possa darsi. La tradizionale dicotomia soggetto-oggetto, e la polarizzazione che ne segue, è per altro esacerbata dal temperamento di Zenò, la cui soggettività mendace e fuorviante viene costruita per sottrazione su una superficie mutevole che non possiede niente di oggettivo, mentre il racconto rimane edificato sulla realtà esterna. Ne risulta una lettura sapientemente bilanciata dove si alternano, in ripetuto controcanto, la voce dell'io e il mondo esterno. Il nostro stesso protagonista, peraltro, contiene nel suo cognome un chiaro rimando alle cose: segnale non trascurabile in un romanzo che cura così meticolosamente la nomina dei suoi personaggi. S'impone alla nostra attenzione anche un secondo dato: la singolare correlazione tra il soggetto sveviano, strutturalmente manchevole,<sup>45</sup> e l'oggetto la cui peculiarità, *au contraire*, è di essere concluso. Sembra che proprio al personaggio dimidiato per eccellenza, in virtù della sua intima frammentazione, sia possibile stornare lo sguardo da un io destituito di ogni certezza per volgerlo verso ciò che gli sta innanzi con la sua integralità, in una costante sovrapposizione tra un uomo «indebolito e incerto»<sup>46</sup> e la «cosa» completa e completiva. Abbiamo visto quali sono gli oggetti che ricorrono più di frequente nel romanzo, alla luce di quanto si è detto occorre fare una considerazione che la lista, nel suo carattere tassonomico, non può ostendere: questi non saranno mai isolati dal contesto, discosti, come in Francesco Orlando, da un soggetto che diventa spettatore passivo della loro consunzione, o che ne constata suo malgrado la proliferante presenza nel mondo. Al contrario Svevo sottolinea il rapporto di reciproca dipendenza tra queste due entità logicamente contrapposte, intuendo che l'oggetto non esisterebbe senza l'uomo e l'uomo senza l'oggetto. Si prendano alcuni esempi illustrativi:

Era addirittura abbandonata sullo schienale della sedia per poter emettere tutto il fiato dei suoi polmoni.<sup>47</sup>

44 Si vedano, ad esempio, le considerazioni di G. Debenedetti ne *Il romanzo del Novecento* cit., p. 521, ma anche, dello stesso autore, i *Saggi*, Milano, Mondadori, «I meridiani», 1999, p. 421. Per la critica più recente, invece, si rimanda a Mario Lavagetto *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, Torino, Einaudi, 1975, p. 69.

45 Ma per la differenza tra inettitudine, insufficienza e inabilità nei personaggi di Svevo, secondo la definizione datane dal Tommaseo, si veda A. Dolfi, *Italo Svevo. Crisi della vita, nevrosi della scrittura*, in *Del romanzesco e del romanzo*, Roma, Bulzoni, 1994, p. 144.

46 I. Svevo, *Romanzi e «continuazioni»* cit., p. 668.

47 *Ivi*, p. 817.

Era la prima volta che mi riusciva di vantarmi della mia debolezza, e accesi subito una sigaretta per illustrare le mie parole.<sup>48</sup>

La correlazione qui è accentuata dalla subordinata finale: l'oggetto permette che qualcosa avvenga. Anche là dove il narratore potrebbe glissare viene enfatizzata un'intima coesione:

Io invece battevo il pugno su un libro di medicina

Dovevo trattenere con la mano il cappello

Appoggiato con l'ascella alla sua gruccia

Mi si avvicinò con gli occhiali in mano

Stando alla definizione letterale, oggetto è «termine di qualsiasi operazione, attiva o passiva, pratica, conoscitiva o linguistica, che presuppone un correlato indispensabile: il soggetto»,<sup>49</sup> correlato, appunto, in una corrispondenza commutabile; così Svevo, con straordinaria attualità, suggerisce che l'uomo stesso è subordinato alla materia esterna dalla quale non può disgiungersi. Non troveremo pertanto l'uomo spogliato di ciò che lo circonda:

Dinanzi al portico, su una grande poltrona, il capo coperto da un berretto e anche protetto dal bavero rialzato della pelliccia, le gambe avvolte nella coperta, mio suocero dormiva.<sup>50</sup>

A conferma del loro valore, nella disposizione del periodo il soggetto compare soltanto alla fine della sequenza paratattica: il focus è tutto sulle cose dalle quali dipende. Immediatamente dopo, per l'effetto contrastivo di cui dicevamo, lo sguardo si posa sull'uomo fragile e in deperimento:

Ci fermammo a guardarlo. Aveva la bocca spalancata, la mascella inferiore pendente come una cosa morta e la respirazione rumorosa e troppo frequente. Ad ogni tratto la sua testa ricadeva sul petto ed egli, senza destarsi, la rialzava.<sup>51</sup>

Il primo passo citato è paradigmatico di un'altra procedura tipicamente sveviana: la distribuzione dell'oggetto sulla pagina inclina ad un cumulo; il più delle volte un solo oggetto si dirama insistentemente ripetuto nel testo:

Nel duplice sforzo la mia mano distratta afferrò il bicchiere di Guido. [...quattro righe sotto] Così saprete tutti i miei pensieri perché poco fa ho bevuto anch'io da quel bicchiere. [...tre righe sotto] Per aver bevuto dal suo bicchiere a me parve d'aver subito un contatto odioso con Guido [...quattro righe sotto]. Chiamò subito la cameriera per ordinarle un altro bicchiere.<sup>52</sup>

Mi coprii gli occhi col fazzoletto. [...quattro righe sotto] Non dimenticherò mai quell'oscurità dietro quel fazzoletto. [...quattro righe sotto] Allontanai dalla mia faccia il fazzoletto [...].<sup>53</sup>

48 *Ivi*, p. 860.

49 *Ad vocem*, Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, Utet, 1961.

50 I. Svevo, *Romanzi e «continuazioni»* cit., p. 805.

51 *Ibidem*.

52 *Ivi*, p. 752.

53 *Ivi*, p. 755.

Come si vede il succedersi delle ripetizioni segue una scansione cadenzata che può infittirsi o diradarsi. Alcuni oggetti si declinano massivi e identici lungo la narrazione: questi frangono il tentativo di *monologue intérieur* interrompendo il dato dell'io. Potrà accadere che davanti a loro, così avanzanti, Zeno tenti di opporre il «capo scoperto»,<sup>54</sup> ma sempre con la lucida consapevolezza che l'uomo nudo, per utilizzare un titolo di Lévi-Strauss, non può sussistere; al contrario, agli oggetti sembra consentito questo particolare privilegio: «Il cadavere, già vestito, giaceva sul nudo materazzo del letto».<sup>55</sup> Mentre alcuni di essi possiedono una fisionomia antropomorfa e, a motivo di questa inopinata umanità, devono misurarsi con la propria finitudine. Così il violino nella lettera che l'autore scrive alla figlia il 10 dicembre 1915:

Fino a due settimane addietro suonavo ogni giorno un po' il violino. [...] Oggi andai a vederlo, approfittò del riposo per liberarsi di tutt'e 4 le corde ch'erano state grattate a sangue. Niente di più grave di uno strumento a corde privo di corde. Capirai che il cadavere di un animale - pur tanto triste - è più completo e vitale.<sup>56</sup>

Radicalmente altri dagli «oggetti che ci parvero non peritura parte di noi stessi»<sup>57</sup> di montaliana memoria, anch'essi, al pari dell'uomo, sono suscettibili di mancanze: «[...] il violino restava molto diminuito per il fatto che mancava il quartetto».<sup>58</sup> Da qui la possibilità del sostegno di un oggetto che permetta di sentirsi attimamente conclusi: «Persino per il violino fu provveduto un leggio con la sua brava lampadina che illuminava la musica senza ferire gli occhi».<sup>59</sup>

### 5. *Le cose dell'io*

Alcuni oggetti del romanzo sono estrinsecati con maggiore rilievo. Il primo, lo abbiamo visto, è la sigaretta: sostanza esterna che risponde alle pulsioni interne del protagonista, materia ossessiva continuamente evocata: «Non so come cominciare e invoco l'assistenza delle sigarette».<sup>60</sup> Il secondo è l'«ordigno», vocabolo polivalente che, stando alla definizione datane dall'autore nei saggi, denota ciò che le «due mani» sono «capaci di afferrare».<sup>61</sup> Esso, pur non richiamato con la stessa insistenza del primo, ben s'imprime nell'immaginario del lettore della *Coscienza*, congiunto com'è alla «catastrofe inaudita» che conclude la narrazione; indica sovente qualcosa di meccanico, un manufatto costruito dall'uomo che egli piega (o vorrebbe piegare, come nel caso della «sediola fornita di ruote e rotaie» che allontani con un «bottono elettrico [...] la bimba urlante»,<sup>62</sup> non impiegabile perché precorritrice dei tempi) alle

54 *Ivi*, p. 675.

55 *Ivi*, p. 858.

56 I. Svevo, *Epistolario*, Milano, Dall'Oglio editore, 1966, p. 725.

57 Eugenio Montale, *Poichè la vita fugge...*

58 I. Svevo, *Racconti e scritti autobiografici* cit., p. 811.

59 I. Svevo, *Romanzi e «continuazioni»* cit., p. 795.

60 *Ivi*, p. 628.

61 I. Svevo, *Teatro e saggi*, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2004, p. 888.

62 I. Svevo, *Romanzi e «continuazioni»* cit., p. 939.

sue necessità. I riferimenti intertestuali e la posizione privilegiata dell'ultima pagina, dove è lecito supporre che l'autore lasci scorgere la sua concezione del mondo,<sup>63</sup> farebbero credere, per qualche istante, all'esistenza di un trasparente nesso tra il proliferare di ordigni e la malattia. Ma restano istanti giacché, anche ad una prima lettura, sarà facile notare la discrepanza tra un testo interamente costruito sugli oggetti e un finale dove tutto ciò che non è umano sembra foriero di rovina. Procediamo, però, con ordine: intanto, per avere un riscontro che ci dia un'idea dettagliata del tema che stiamo affrontando, andiamo a verificare la ricorsività dei lessemi che ineriscono agli oggetti. In tal modo apparirà evidente che non potremmo limitarci ai soli due che abbiamo citato, dei quali pure non intendiamo trascurare l'importanza. Si scopre infatti, con una certa sorpresa, che la sigaretta non detiene il primato che ci si aspetterebbe: le sue cinquanta occorrenze, alle quali possiamo aggiungere le otto di «sigaro», sono oltrepassate dalle novanta di «tavolo» in forma flessa e alterata («tavoli»; «tavola»; «tavolino»; «tavolini»); «libro» ricorre quarantasette volte (anche stavolta s'includeranno le diverse forme: «libri», «libretto», e «librone»), «violino» quarantacinque e «letto» quarantasei; gli «ordigni» compaiono quindici volte. Va da sé che rimangono esclusi dal computo i sostantivi che fanno riferimento a verbi polirematici («levarsi dal letto», «andare a letto», «alzarsi da tavola», etc.), verosimilmente mutuati dall'idioma triestino, interessanti, tuttavia, per testimoniare l'uso di una lingua ancorata alla prassi, che mal sopporta ogni genere di astrattezza. Per quanto attiene agli ordigni, sebbene abbiano un basso *ranking* non si può, come si è detto, ignorare l'impatto emozionale che incide sulla ricezione del lettore; d'altronde l'autore stesso non manca ne *La corruzione dell'anima* e *L'uomo e la teoria darwiniana* di occuparsi in dettaglio dell'argomento, il quale *a fortiori* esige di essere analizzato. Per la sigaretta, apparentemente in secondo piano, si obietterà che la sua presenza è ben diffusa se si prendono in esame le occorrenze di «fumo», «fumare», etc., ma è chiaro che uno studio sugli oggetti dovrà attenersi al suo argomento e dunque, dal nostro punto di vista, l'oggetto sigaretta non risulta essere il più determinante.

Dalle occorrenze e dalla lista stilata si sarà ormai capito che gran parte degli oggetti della *Coscienza* rientrano nella cerchia di quei beni privati di cui ci si serve nel quotidiano e che, proprio in virtù di questa intima dimensione, creano un raccordo con l'io. Questi due mondi sono così avvicinati che talvolta i tratti dei possessori si confondono con quelli delle cose possedute, diventando vistosamente identificanti. Si prenda la descrizione del dottor Coprosich:

Un'altra sua debolezza gli dava dell'importanza: quando levava gli occhiali [...] i suoi occhi accecati guardavano accanto o al di sopra del suo interlocutore e avevano il curioso aspetto degli occhi privi di colore di una statua, minacciosi o, forse, ironici. Erano degli occhi spiacevoli allora. Se aveva da dire anche una sola parola rimetteva sul naso gli occhiali ed ecco che i suoi occhi ridivenivano quelli di un buon borghese qualunque che esamina accuratamente le cose di cui parla.<sup>64</sup>

63 Per questo si veda A. Dolfi, *Italo Svevo. Crisi della vita, nevrosi della scrittura* cit., pp. 150-151, dove l'autrice si interroga se anche per il finale della *Coscienza* «Svevo si fosse mantenuto fedele alle sue giovanili riflessioni sulla struttura del dramma che gli avevano fatto scrivere nel 1890 su L'«Indipendente», a proposito di *Shylock*, che "l'opinione d'un autore la troviamo nella fine più o meno felice d'un personaggio e nello scioglimento"».

64 *Ivi*, p. 670.

Si mise allora gli occhiali e, col suo aspetto d'impiegato pedantesco, aggiunse ancora delle spiegazioni [...].<sup>65</sup>

o, ancora, quella di Guido:

Guardai meglio quel signor Guido. Era vestito con un'eleganza ricercata e teneva nella destra inguantata un bastone dal manico d'avorio lunghissimo, che io non avrei portato neppure se m'avessero pagato per ciò una somma per ogni chilometro. [...] Vi sono dei loschi figuri che vestono elegantemente e portano anche tali bastoni.<sup>66</sup>

Per poi emettere un giudizio tranciante: «Ma m'era antipatico per la sua eleganza ricercata e il suo bastone».<sup>67</sup> Ben lontani dall'essere un contorno accessorio gli oggetti diventano latori di un parametro identitario, determinando le qualità del personaggio. Su una posizione diversa, Daniele Del Giudice, in un intervento dedicato a *Gli oggetti, la letteratura, la memoria*, prima di riflettere sull'attuale inversione di tendenza che ci vede sopravvivere ai nostri oggetti, si sofferma a considerare la trasformazione delle cose nel tempo:

Forse su questa grande mutazione non si è mai riflettuto abbastanza. L'attenzione è stata tutta per la «crisi del soggetto», così come si è manifestata sul finire dell'Ottocento. Certo, il «mondo dell'io» andava in pezzi, ma non ci si accorgeva di quanto, contemporaneamente, stesse andando in pezzi anche il «mondo delle cose». Né ci si accorgeva di come la crisi e i mutamenti degli oggetti possono determinare anche piccole crisi e piccoli mutamenti nella soggettività.<sup>68</sup>

La peculiarità della *Coscienza di Zeno*, invece, è proprio la compresente attenzione al mondo delle cose e al mondo dell'io, l'influenza che il soggetto subisce, suo malgrado, dall'oggetto. A nessun personaggio sarà lecito sottrarsi a questo condizionamento di cui è nutrito l'intero *corpus* testuale e che nel nostro io narrante, con l'acuta ricettività che lo rende un personaggio squisitamente nevrotico, avrà le più considerevoli implicazioni emotive. L'episodio dedicato alla morte del padre può dirsi, in tal senso, esemplare. Abbiamo già sottolineato come Zeno introduca il dottore, si prenda la sua descrizione:

Si sedette in anticamera e riposò per qualche minuto. [...] Si levò gli occhiali e fissò con i suoi occhi strani la parete dietro di me. [...] Quando arrivai a parlare di quella che a me era apparsa quale una "respirazione cerebrale" egli si mise gli occhiali per dirmi: «Adagio con le definizioni. Vedremo poi di che si tratti». [...] Il dottore, con tanto d'occhiali sul naso, esclamò trionfalmente: «So quello che si aggirava nella sua testa!». Lo sapevo anch'io, ma non lo dissi per non fare arrabbiare il dottor Coprosich [...]. Mi si avvicinò con gli occhiali in mano guardando il pavimento e, con un sospiro, mi disse: «Abbiatelo coraggio! È un caso gravissimo.» [...]. Andammo alla mia stanza dove egli si lavò anche la faccia. // Era perciò senza occhiali. [...] Quando rimproverava, così senza occhiali, era terribile. Aveva alzata la voce e voleva spiegazioni. I suoi occhi le cercavano dappertutto.<sup>69</sup>

Il protagonista assiste con ansia crescente alle azioni del dottore, restituendone

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 673.

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 735.

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 738.

<sup>68</sup> Daniele Del Giudice, *Gli oggetti, la letteratura, la memoria*, in *L'esperienza delle cose*, Genova, Marietti, 1992, p.94.

<sup>69</sup> I. Svevo, *Romanzi e «continuazioni» cit.*, pp. 670-671.



l'immagine meccanica, i movimenti rigidamente scanditi; sebbene egli provi ostilità verso il soggetto e il suo agito, l'attenzione è tutta volta alle cose che lo attorniano, quasi fossero icastiche, più «parlanti» (e si ricordi che l'aggettivo è usato per il tavolino sul quale Guido condurrà la seduta spiritica) del soggetto stesso che rimane precluso, confinato com'è nella sua impenetrabile alterità. Dopo questa minuziosa descrizione, Zeno pronuncia una delle sue sentenze: «Debbo dire qui, che sono sicuro che non è per quelle parole che io odio il dottor Coprosich». <sup>70</sup> Il suo giudizio, come dichiarerà apertamente con Guido, sembra ricadere proprio su quegli oggetti ai quali è dato il potere di rivelare identità inattese, dissuggellare tratti del soggetto che resterebbero celati. Vediamo come la narrazione indugia ancora sui movimenti del dottore e sugli oggetti che lo circondano:

«C'è qualche speranza dunque?» esclamai io. // «Nessunissima!» rispose seccamente. «Però le mignatte non sbagliano mai in questo caso. Ricupererà di sicuro un po' della sua coscienza, forse per impazzire». // Alzò le spalle e rimise a posto l'asciugamano. <sup>71</sup>

Ad un responso inesorabile si accordano gesti comuni, con un oggetto inerte. Ma essi cominciano a precisarsi come terrifici. Queste le parole del dottore poche righe dopo: «Ho però portata con me la camicia di forza e l'infermiere resterà qui». <sup>72</sup> Gli oggetti del dottor Coprosich erano già rivestiti di una velatura perturbante, ma si trattava di un riscontro emotivo del personaggio che non poteva trovare coincidenze verificabili al di fuori della sua dimensione più intima, ancora essi non coinvolgevano il lettore, che pure viene preparato ad un dissidio. Adesso, incorporata la loro natura inoffensiva, si rivelano manifestamente portatori di inquietudine e l'immotivato disagio degli occhiali si trasferisce in oggetti inoppugnabilmente temibili:

Si trattava di provare al malato la camicia di forza. Trassero quell'ordigno dalla valigia e alzarono mio padre obbligandolo a stare seduto sul letto. [...] Io singhiozzai ancora, temendo che subito guardassero e vedessero tutto. Invece, quando la testa dell'ammalato ritornò sul guanciale, quegli occhi si richiusero, come quelli di certe bambole. <sup>73</sup>

Si determina un'opposizione antitetica tra gli oggetti familiari e gli spaventevoli ordigni; Zeno si abbandona ai primi, ma questo non basterà a fargli dimenticare la prevaricazione degli altri:

M'indussero a coricarmi perché avrei dovuto passare la notte con l'infermiere ad assistere l'ammalato presso il quale bastava fossimo in due; uno poteva riposare sul sofà. Mi coricai e m'addormentai subito, con completa, gradevole perdita della coscienza e -ne son sicuro- non interrotta da alcun barlume di sogno. // Invece la notte scorsa, dopo di aver passata parte della giornata di ieri a raccogliere i miei ricordi, ebbi un sogno vivissimo che mi riportò con un salto enorme, attraverso il tempo, a quei giorni. Mi rivedevo col dottore nella stessa stanza ove avevamo discusso di mignatte e camicie di forza, in quella stanza che ora ha tutt'altro aspetto perché è la stanza da letto mia e di mia moglie. Io insegnavo al dottore il modo di curare e guarire mio padre, mentre lui (non vecchio e cadente com'è ora, ma vigoroso e nervoso com'era allora) con ira, gli occhiali in mano e gli occhi disorientati, urlava che non valeva la pena di fare tante cose. Diceva

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 671.

<sup>71</sup> *Ivi*, p. 672.

<sup>72</sup> *Ivi*, p. 673.

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 674.

proprio così: «Le mignatte lo richiamerebbero alla vita e al dolore e non bisogna applicargliele!». Io invece battevo il pugno su un libro di medicina ed urlavo: «Le mignatte! Voglio le mignatte! Ed anche la camicia di forza!». <sup>74</sup>

Ad imprimersi nell'inconscio è soprattutto l'alterazione, tanto che la stanza è «la stessa», ma ha «tutt'altro aspetto», così come dal dottore, vestito degli occhiali, affiorava una diversa identità. Un potere deformante che si ripete quando Zeno tenta di decifrare il proprio sogno: «Ombre lontane! Io credo che per scorgevi occorra un ausilio ottico e sia questo che vi capovolga!». <sup>75</sup> Siamo ben lontani dai mutamenti impercettibili di cui parlava Del Giudice, tanto che l'odiosa impressione che gli occhiali portano con sé si riverbera nel corso della narrazione, quasi lavorasse occultamente negli abissi della psiche di cui non ci è dato sapere alcunché - quel «ricordo tutto ma non intendo niente» <sup>76</sup> formulato da Zeno - e l'«occhialuto uomo» diventa, sul finire del romanzo, la personificazione della malvagità, dell'oggetto utilizzato in maniera perversa. Ad un simile individuo, privo di «salute e nobiltà», che diventa «più furbo e più debole», lo scrittore oppone quella giuntura soggetto-oggetto, quell'ordigno che ha «relazione con l'arto». <sup>77</sup> Non sembrerà allora così peregrina l'idea di una compiutezza raggiungibile con mezzi che l'uomo *naturaliter* non possiede, ma che può ben utilizzare, in un'inarrestabile estroflessione dell'io verso il mondo esterno. Il soggetto sveviano è costruito da parti che si trovano anche fuori dal sé, valicando i confini della *sola mens*. Si prendano oggetti come carta e penna, strumenti per eccellenza necessari allo scrittore, ma anche all'impiegato, che giustappunto ricorrono, oltre che nel romanzo, nella pagine di diario. In un'annotazione del Dicembre 1902 l'autore scrive:

L'abitudine mia e di tutti gli impotenti di non saper pensare che con la penna alla mano (come se il pensiero non fosse più utile e necessario al momento dell'azione) mi obbliga a questo sacrificio. Dunque ancora una volta, grezzo e rigido strumento, la penna m'aiuterà ad arrivare al fondo complesso del mio essere. <sup>78</sup>

Ecco i primi oggetti della *Coscienza*:

Dopo pranzato, seduto comodamente su una poltrona Club, ho la matita e un pezzo di carta in mano. [...] Il mio pensiero appare isolato da me. [...]. Per ricordargli ch'esso è il pensiero e che sarebbe il suo compito manifestarsi, afferro la matita. <sup>79</sup>

Pur «grezzi e rigidi», gli oggetti di Svevo elevano la materia alla dignità del pensiero che non può darsi da solo, ma necessita di essere veicolato, così come la potenza demiurgica dello scrittore. Il motivo trapassa senza residui dalla biografia all'opera; ciò che si profila nel diario s'invera nel romanzo. Come se agisse, al momento della scrittura, un esuberante dato biografico: l'occupazione impiegatizia di Schmitz e il mestiere dello scrittore. Professioni che incidono, mescolate, in sordina: la prima

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 676.

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 677.

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 654.

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 1084.

<sup>78</sup> I. Svevo, *Racconti e scritti autobiografici* cit., p. 736.

<sup>79</sup> I. Svevo, *Romanzi e «continuazioni»* cit., p. 626.

trasferisce il proprio pragmatismo nell'altra, restituendo all'autore una precisa percezione dei propri strumenti. Agli oggetti della *Coscienza* spetta però una conformazione bifida: nella cognizione di essere irriducibilmente soggetti all'oggetto risiede anche quell'angoscia, che trova uno spazio precisato nella conclusione, con l'impatto della guerra e dei suoi ordigni, che l'oggetto si faccia strumento di distruzione. Ciononostante i personaggi sveviani mireranno tenacemente al là fuori, come il padre che in punto di morte «guardò intorno a sé come se avesse cercato di fuori quel che nel suo interno non arrivava ad afferrare»;<sup>80</sup> «afferrare» come si afferra una cosa, come se anche il cosiddetto interno, con tutto ciò che comprende, potesse avere la solidità della materia.<sup>81</sup>

È insomma ormai evidente che ad interessare Svevo non è né il solo oggetto, né il solo soggetto, ma che sia piuttosto in gioco la loro sapiente embricatura: «L'ordigno [che] non ha più alcuna relazione con l'arto»<sup>82</sup> è potenzialmente distruttivo; ben più salubri quelli che restituiscono l'idea della nostre mancanze, sorta di *memento* dell'essere costituzionalmente insufficienti. Se, al contrario, le cose sono piegate ad affermare l'assoluta potenza dell'uomo, rovesciando questo significato iniziale, e dunque estendendo i propri confini verso limiti non valicabili, possono diventare esiziali. L'oggetto dice qualcosa di più sul soggetto, sulla sua manchevolezza e, in questo senso, non potrà non essere ascoltato.

## 6. La traccia delle cose

Nel corso della lettura si consolida l'idea che gli oggetti nella *Coscienza di Zeno* assumano un ruolo preminente; tuttavia, si possono trovare tracce di questa sovranità delle cose già dalle primissime pagine del libro. Solo nel *Preambolo* compaiono la comoda «poltrona Club», il «trattato di psicoanalisi» e la «matita» con ben tre occorrenze in quindici righe per il solito effetto cumulativo. A riprova di quanto si è detto sulla mancanza strutturale dell'individuo, nella seconda riga Zeno si presenta con «occhi presbiti», preannunciando il motivo del debole uomo necessitante di materiali ricavabili unicamente dal fuori per potersi dire intero: che si tratti di un ausilio ottico per completare la vista, o della penna che permette allo scrittore – o allo scrivente, come nel caso del nostro protagonista - di ultimare un testo. Già a questo stato germinale, dunque, si precisano con estrema esattezza gli oggetti cardine del romanzo, le modalità insistenti con le quali s'impongono nella pagina, il loro rapporto con il soggetto sveviano. Superata la cornice e il *Preambolo*, nel terzo capitolo si annettono gli oggetti più frequenti del romanzo: il tavolo, ausilio, assieme a carta e matite, della scrittura, e le sigarette. Alla memoria del protagonista affiorano i primi ricordi, quel «qualche cosa in più che non ricordav[a]»<sup>83</sup> che risponderà proprio ad un

<sup>80</sup> *Ivi*, p. 664.

<sup>81</sup> Una riflessione analoga che inviti a guardare agli affetti, dunque ciò che, per eccellenza, è intangibile e interiore, come sostanza materica, la si può trovare in Felice Ciro Papparo, *Se questa solida carne potesse...*, Pisa, Edizioni ETS, 2010, pp. 81-99.

<sup>82</sup> I. Svevo, *Romanzi e «continuazioni»* cit., p. 1084.

<sup>83</sup> *Ivi*, p. 628.

oggetto richiamato alla mente con estrema minuzia: «Le prime sigarette ch'io fumai non esistono più in commercio. Intorno al '70 se ne avevano in Austria di quelle che venivano vendute in scatoline di cartone munite del marchio dell'aquila bicipite». <sup>84</sup> Curiosamente, il segno lasciato dal soggetto non esiterà in un'immagine altrettanto nitida:

Ricordo la stanza fresca e grande ove noi bambini si giuocava e che ora, in questi tempi avari di spazio, è divisa in due parti. In quella scena mio fratello non appare, ciò che mi sorprende perché penso ch'egli pure deve aver preso parte a quell'escursione e avrebbe dovuto poi partecipare al riposo. Che abbia dormito anche lui all'altro capo del grande sofà? <sup>85</sup>

La risposta è cercata nell'ausilio dell'oggetto: «Tento di ottenere di più e vado alla poltrona». <sup>86</sup> Ma non c'è speranza alcuna per il nostro protagonista tutto teso, suo malgrado, all'*hors-là*: «Le persone sbiadiscono e al loro posto si mettono dei buffoni che mi deridono. Ritorno sconfortato al tavolo». <sup>87</sup> Alle persone che si dileguano nel ricordo fa da contraltare un oggetto definito e dai contorni certi:

Ecco: attorno a una di quelle scatole s'aggruppano subito varie persone con qualche loro tratto, sufficiente a suggerirmene il nome, non bastevole però a commovermi per l'impensato incontro. [...] Perché seguito da un forte disgusto fisico, ricordo un soggiorno prolungato per una mezz'ora in una cantina oscura insieme a due altri fanciulli di cui non ritrovo nella memoria altro che la puerilità del vestito [...]. <sup>88</sup>

Se il soggetto è così sfumato lo sguardo non può che essere rivolto alle cose che nella loro consistenza offrono una certezza alle angosce dell'io:

Il ricordo, provocato improvvisamente dal dubbio che non era nuovo: mi vedevo bambino e vestito (ne sono certo) tuttavia in gonne corte, quando alzavo la mia faccia per domandare a mia madre sorridente: “Sono buono o cattivo, io?” <sup>89</sup>

Di qui la continua ricerca di «un segno indelebile nella memoria», <sup>90</sup> di un qualsiasi residuo materico che resti, a dispetto dei pensieri, così eteri da sembrare inesistenti:

Certo, non avevo dimenticato che poco prima avevo voluto ucciderlo, ma ciò non aveva alcun'importanza perché le cose di cui nessuno sa e che non lasciarono delle tracce, non esistono. <sup>91</sup>

Per farli sussistere ci sarà bisogno di fissarli ostinatamente su una superficie che restituisca, su un terreno poco manipolabile, l'idea della trattabilità della materia: «Nessuna di quelle lettere è stata inviata, credo anzi le avessi scritte solo per mettere in carta i miei pensieri». <sup>92</sup>

---

84 *Ibidem*.

85 *Ivi*, p. 630.

86 *Ivi*, p. 628.

87 *Ibidem*.

88 *Ivi*, pp. 630-631.

89 *Ivi*, p. 974.

90 *Ivi*, p. 837.

91 *Ivi*, p. 777.

92 *Ivi*, p. 728.

Il tentativo di Zeno è dunque il medesimo teorizzato da Svevo in una pagina di diario: «Portare a galla [...] ogni giorno un suono, un accento un residuo fossile o vegetale di qualche cosa che sia o non sia il puro pensiero, che sia o non sia sentimento».<sup>93</sup> Pertanto anche l'inconsistente avrà bisogno di essere annesso ai confini del tangibile: una volta tradotto in materia se ne potrà seguire la traccia sulla superficie, l'ubicazione esatta e non smarrirsi nelle sfumature del soggetto. Così la vita imprendibile, se affidata al fuori di sé, potrà essere ritrovata dal nostro personaggio ormai anziano:

Di questi giorni scopersi nella mia vita qualche cosa di importante, anzi la sola cosa importante che mi sia avvenuta: La descrizione da me fatta di una sua parte. Certe descrizioni accatastate messe in disparte per un medico che le prescrisse. La leggo e rileggo e m'è facile di completarla di mettere tutte le cose al posto dove appartenevano e che la mia imperizia non seppe trovare. Come è viva quella vita e come è definitivamente morta la parte che non raccontai. Vado a cercarla talvolta con ansia sentendomi monco, ma non si trova.<sup>94</sup>

Anche gli affetti apparentemente ineffabili possono manifestarsi tramite il segno delle cose, passibili di una costruzione esterna che ben si avverta nello spazio:

Poi trovai ancora di meglio: parlai della piccola lavanderia ch'essa tanto desiderava e che io fino ad allora le avevo rifiutata, e le diedi subito il permesso di costruirla. [...] Fu così ch'ebbimo la lavanderia e ancora oggi, quando passo dinanzi alla minuscola costruzione, ricordo che Augusta la volle e Carla la consentì.<sup>95</sup>

nella convinzione che di ogni cosa rimangano frammenti, schegge inestinte e inestinguibili che si depositano nei luoghi meno sospetti:

Il vino è un grande pericolo specie perché non porta a galla la verità. Tutt'altro che la verità anzi: rivela nell'individuo specialmente la storia passata e dimenticata e non la sua attuale volontà; getta capricciosamente alla luce anche tutte le ideucce con le quali in epoca più o meno recente si baloccò e che si è dimenticate; trascura le cancellature e legge tutto quello ch'è ancora percettibile nel nostro cuore. E si sa che non v'è modo di cancellarvi niente tanto radicalmente, come si fa di un giro errato su di una cambiale. Tutta la nostra storia vi è sempre leggibile e il vino la grida, trascurando quello che poi la vita vi aggiunse.<sup>96</sup>

Capiamo meglio uno dei motivi per cui la sigaretta è così ritornante, unico oggetto cui spetterebbe in sorte d'essere gettato, ma che sembra non indulgere a un simile destino. La sua traccia impercettibile sarà cercata affannosamente là dove sembra non sussistere:

M'ero aspettato che il dottore studiandomi scoprisse il veleno che inquinava il suo sangue. [...] Quando compresi che da sé egli non sarebbe mai più arrivato a scoprire la nicotina nel mio sangue, volli aiutarlo ed espressi il dubbio che la mia indisposizione fosse da attribuirsi a quella.<sup>97</sup>

La ricerca che passa attraverso l'oggetto è quella di un significato ultimo e

---

93 I. Svevo, *Racconti e scritti autobiografici* cit., p. 733.

94 I. Svevo, *Romanzi e «continuazioni»* cit., p. 1116.

95 *Ivi*, p. 825.

96 *Ivi*, p. 868.

97 *Ivi*, pp. 635-636.

inequivocabile, come il «certificato regolarmente bollato»<sup>98</sup> che comprovi la salute mentale del protagonista, o la ricorrente fissazione del significante che si offra come indubbia come testimonianza; nella speranza, insomma, di trovare un oggetto monosemico e concluso, emissario di un valore unico: «Corsi da un fioraio e scelsi un magnifico mazzo di fiori che indirizzai alla signora Malfenti accompagnato dal mio biglietto da visita sul quale non scrissi altro che la data. Non occorre altro».<sup>99</sup> Ma per Zenò che aveva già intuito l'ambivalenza degli oggetti del dottor Coprosich, l'inseguimento di una segnaletica univoca rivela presto la sua illusorietà e la traccia si fa ingannevole segnale:

Fui stupito che delle tre porte che davano su quel pianerottolo due, quelle ai lati, fossero contrassegnate dal biglietto da visita di Carla Gerco, attaccatovi con chiodini, mentre la terza aveva anch'essa un biglietto ma con altro nome.<sup>100</sup>

### 7. *L'alterazione della forma*

«Ognuno dinanzi alla macchina fotografica assume un altro aspetto»,<sup>101</sup> sentenza Zenò. Si capirà bene, allora, che gli oggetti introducono, tra le altre considerazioni, il motivo dell'alterazione. In un romanzo così attento alle forme, all'aspetto del soggetto suscettibile di metamorfosi, gli oggetti non potevano essere vitrei, superfici lucide o riflettenti che rimandano una sola rappresentazione: «La tela su cui è dipinta una battaglia non ha alcun sentimento eroico».<sup>102</sup> Vedremo che il soggetto viene modificato dall'oggetto, ma che lo stesso oggetto può mutare volto:

Nel libro, con grande chiarezza, arrivai a raffigurare la mia tasca e quando registravo un importo nel “dare” dei clienti mi pareva di tenere in mano invece della penna il bastoncino del *croupier* che raccoglie i denari sparsi sul tavolo da gioco.<sup>103</sup>

La «grande chiarezza» si rivela un simulacro, una sagoma ingannevole che si traduce *ipso facto* in alterazione della forma. Ad alcuni oggetti del romanzo potrà essere assegnata una nuova identità che non collima con quella originaria, in un gioco di modifiche fraudolente:

Feci vedere che la chiave che non era altra che quella che io avevo sempre in tasca, ma che fu presentata come la prova tangibile della verità delle mie asserzioni. [...] Corsi via tenendo sempre quella chiave in mano nella cui autenticità comincio a credere anch'io.<sup>104</sup>

Una sorte non dissimile spetta alla «busta dei buoni propositi» che, seguendo una traiettoria rocambolesca, comparirà nel racconto identica e diversa: da principio

---

98 *Ivi*, p. 702.

99 *Ivi*, p. 720.

100 *Ivi*, p. 808.

101 *Ivi*, p. 1041.

102 *Ivi*, p. 810.

103 *Ivi*, p. 797.

104 *Ivi*, p. 878.

realizzata per congedare Carla, accettata e rimandata al mittente questi la offrirà nuovamente alla madre per adescare l'amante; declinata una volta per tutte, servirà infine, in una sequela di menzogne che ne dissimolino origine e forma, «per pagare tutt'altra cosa»,<sup>105</sup> concorrendo alla «grande opera di salvataggio»<sup>106</sup> di Guido. Avremo la conferma, ancora una volta, che gli oggetti non possono nebulizzarsi, la traccia non si dilegua a costo di mutare sembianza: «Essa rifiutò la busta che portavo sempre nella mia tasca e non volle neppure un ricordo mio. Bisognava cancellare dalla nostra nuova vita ogni traccia dei trascorsi passati».<sup>107</sup>

Dormii benissimo e, alla mattina, con la tasca non molto carica di denaro (ci avevo l'antica busta abbandonatami da Carla e che fino ad allora religiosamente avevo conservato per lei stessa o per qualche sua erede e qualche po' di altro denaro che avevo potuto prelevare da una Banca) [...].<sup>108</sup>

I perni su cui poggia il romanzo sono la mutevolezza e la falsificazione che si manifestano nell'alterazione nominale,<sup>109</sup> nei volti che si modificano con la malattia, nella congerie di dichiarazioni mendaci, fino ad irraggiarsi all'oggetto, catturandolo nella medesima orbita: «Era un oggetto che variava di prezzo ben più di qualunque valore di Borsa»,<sup>110</sup> diventando potente strumento di trasformazione:

La stanza di mio padre, non grande, era ammobiliata un po' troppo. Alla morte di mia madre per dimenticare meglio, egli aveva cambiato di stanza, portando con sé nel nuovo ambiente più piccolo, tutti i suoi mobili.<sup>111</sup>

Il racconto di Zeno si scandisce dunque tra alterazione e similarità, fino al pervicace tentativo di «sommigliare ad Augusta che era la salute personificata»,<sup>112</sup> nella cognizione che «la salute non analizza se stessa e neppure si guarda nello specchio».<sup>113</sup> Ci sarà allora da evitarne il riverbero ustorio, i lucidi riflessi che rimandano identità difformi, come il padre di Zeno che «vestito della sola biancheria con in testa il suo berretto da notte di seta rossa [...] si fermò dinanzi allo specchio e rimirandovisi mormorò: - Sembro un messicano!»,<sup>114</sup> o come il nostro protagonista che, allo scoprirsi pallido, trova «una ragione per impallidire di più».<sup>115</sup> Se bisogna cercare la propria immagine, meglio farlo in quell'altrove materico tanto ribadito nel testo, in quegli oggetti non rilucenti che a dispetto della loro opacità restituiscono una visione nitida, coincidente con il proprio io. Lo aveva già notato Alfonso in *Una vita*:

---

105 *Ivi*, p. 850.

106 *Ivi*, p. 1034.

107 *Ivi*, p. 893.

108 *Ivi*, p. 1019.

109 Si pensi, oltre agli impliciti nomi fittizi del romanzo che il lettore può congetturare, alla esibita modifica attuata da Carla: «Poco prima, con un'ispirazione d'amore, Carla m'aveva detto che il brutto nome di Zeno, che m'era stato appioppato dai miei genitori, non era certamente quello che spettava alla mia persona. Essa avrebbe voluto ch'io mi chiamassi Dario e lì, nell'oscurità, si congedò da me appellandomi così» (*ivi*, p. 878).

110 *Ivi*, p. 865.

111 *Ivi*, p. 666.

112 *Ivi*, p. 786.

113 *Ivi*, p. 793.

114 *Ivi*, p. 678.

115 *Ivi*, p. 752.

Veniva sempre ricevuto in quel tinello perché c'era la stufa e là ogni oggetto gli ricordava i desiderî e le soddisfazioni avute. Quella confusione di mobili diversi, ogni singolo oggetto, quei mobili grevi e comodi, erano indissolubilmente legati alle sue sensazioni, gli parevano parte di Annetta o specchi che ridavano sempre la sua figura.<sup>116</sup>

Per questo nel romanzo ci sarà da diffidare della trasparenza degli occhiali, «ausilio ottico [che] capovolg[e]»,<sup>117</sup> «vetri che [...] annebbian[o] la vista»: <sup>118</sup> «Non credeva capace il giovine Olivi eppoi gli spiaceva il suo aspetto di giovine vecchio e più ancora gli spiacevano quegli occhiali tanto lucenti sulla sua scialba faccia», <sup>119</sup> troppo cristallini per rimandare un'immagine autentica:

Quando levava gli occhiali (e lo faceva sempre quando voleva meditare) i suoi occhi accecati guardavano accanto o al di sopra del suo interlocutore e avevano il curioso aspetto degli occhi privi di colore di una statua, minacciosi o, forse, ironici. Erano degli occhi spiacevoli allora. Se aveva da dire anche una sola parola rimetteva sul naso gli occhiali ed ecco che i suoi occhi ridivenivano quelli di un buon borghese qualunque che esamina accuratamente le cose di cui parla.<sup>120</sup>

Non poteva sfuggire al direttore della ditta di vernici l'alterazione cromatica delle cose, la loro possibilità di mutare e rivestire il soggetto come uno strato di smalto che copre la superficie. Lo dichiara apertamente Zeno:

Pensai alle donne che correvano le vie, tutte coperte, e dalle quali perciò gli organi sessuali secondari divenivano tanto importanti mentre della donna che si possedeva scomparivano come se il possesso li avesse atrofizzati. Avevo sempre il vivo desiderio dell'avventura; quell'avventura che cominciava dall'ammirazione di uno stivaletto, di un guanto, di una gonna, di tutto quello che copre e altera la forma.<sup>121</sup>

Di qui, allora, gli stivaletti tutti rigorosamente verniciati, come quelli di Carmen, che «ricorda[no] un po' la carta bianchissima che Velasquez metteva sotto ai piedi dei suoi modelli» e «anche Velasquez, per staccare Carmen dall'ambiente, l'avrebbe poggiata sul nero di lacca»;<sup>122</sup> o come la misteriosa «donna formosa, costruita deliziosamente» che appare in sogno a Zeno, «con i piedi piccoli in scarpine laccate delle quali, sotto le gonne, sporgeva solo un lieve bagliore».<sup>123</sup>

Se a contare è l'opacità e «la luce certamente era una cosa triste perché si vedevano le cose di questo mondo»,<sup>124</sup> le lampade del romanzo non potranno che proiettare un chiarore dalle tinte tenui: «Persino per il violino fu provveduto un leggio con la sua brava lampadina che illuminava la musica senza ferire gli occhi»,<sup>125</sup> tanto che, là dove rischiari troppo, ci sarà bisogno di attenuarne il bagliore: «Tutt'e quattro eravamo seduti intorno al fine tavolo veneziano su cui ardeva una grande lampada a

---

116 *Ivi*, p. 175.

117 *Ivi*, p. 677.

118 *Ivi*, p. 842.

119 *Ivi*, p. 978.

120 *Ivi*, p. 670.

121 *Ivi*, p. 804.

122 *Ivi*, p. 922.

123 *Ivi*, p. 1055.

124 *Ivi*, p. 1006.

125 *Ivi*, p. 795.



petrolio coperta da uno schermo di stoffa verde che metteva tutto nell'ombra». <sup>126</sup>  
 D'altronde, chiosa Zeno quando tenta «d'intendere meglio le cose»: «Erano tanto chiare che non ci capivo più niente». <sup>127</sup> Di qui i tentativi di «annebbiare quella coscienza che il Coprosich aspettava», <sup>128</sup> nel terrore di vedere troppo, di vedere tutto: «Allora l'ammalato aperse gli occhi: erano foschi, non ancora aperti alla luce. Io singhiozzai ancora, temendo che subito guardassero e vedessero tutto». <sup>129</sup>  
 Siamo dunque tornati al soggetto e alla coscienza, il suo punto più riposto e vitale: questa richiede di essere protetta, dunque l'oggetto non può avere un valore ancillare, ma sarà sempre, etimologicamente, un prudenziale porre innanzi. Pertanto la pelle, diaframma per eccellenza tra interno ed esterno, benché coprente – e nel nostro romanzo lo è fin troppo, nel timore che uno sguardo corrosivo possa «penetrare al di là dei vestiti e dell'epidermide» <sup>130</sup> – necessita di un rivestimento aggiuntivo: «Soffiava un vento diaccio ed io invidiavo il Copler che s'era messa la pelliccia». <sup>131</sup>  
 Nel convincimento che «tutti abbiamo nella nostra coscienza, come nel nostro corpo, dei punti delicati e coperti cui non volentieri si pensa», <sup>132</sup> l'oggetto si fa filtro opaco che scherma, velo che s'interpone tra l'«imo del proprio essere» e il fuori assoluto.

## 8. Modalità d'uso

Considerando le caratteristiche dei protagonisti sveviani e la brulicante presenza degli oggetti nel testo, abbiamo supposto, supportati da qualche esempio, un vincolo insolubile tra uomo e cosa. La conclusione della *Coscienza* che sottolinea la necessità di una corrispondenza tra l'ordigno e l'arto, pena un'ineluttabile «catastrofe inaudita», avalla una simile lettura e ci orienta nella comprensione dell'oggetto sveviano. Il nostro testo è punteggiato di questa connessione e l'epilogo non ne è che l'approdo ultimo, precisazione conclusiva di una riflessione che si espande a macchia d'olio nell'intero romanzo. Su una posizione decisamente antiumanistica, sembra che il nostro autore crei i suoi personaggi tenendo presente l'origine etimologica del termine «soggetto»: l'essere sottoposto, subordinato, ma anche giustapposto. L'oggetto sveviano, allora, sarà sempre manifestamente ausiliario e il soggetto, nella sua troppo nuda umanità, è ad esso subordinato. Questo risulta evidente se si analizza la maniera in cui gli oggetti vengono impiegati nel romanzo: ci si troverà sempre dinanzi a delle cose sulle quali l'uomo si addossa, si abbandona, si poggia, suffragando l'idea di quel tutto unico inscindibile che abbiamo presupposto. Vediamo qualche esempio: «Le quattro fanciulle erano sedute sul piccolo sofà»; <sup>133</sup> «Poi s'era subito abbandonato con grande libertà sulle nostre poltrone»; <sup>134</sup> «Giovanna si mise a ridere rumorosamente

<sup>126</sup> *Ivi*, p. 780.

<sup>127</sup> *Ivi*, p. 895.

<sup>128</sup> *Ivi*, p. 677.

<sup>129</sup> *Ivi*, pp. 674-675.

<sup>130</sup> *Ivi*, p. 867.

<sup>131</sup> *Ivi*, p. 807.

<sup>132</sup> *Ivi*, p. 711.

<sup>133</sup> *Ivi*, p. 699.

<sup>134</sup> *Ivi*, p. 998.

abbandonandosi sulla sedia». <sup>135</sup> Un impiego che attraversa, senza eccezioni, tutta la narrativa di Svevo. Mettiamo a confronto *La coscienza di Zeno* (a) con *Una vita* (b):

- a. Giunse fino al tavolino su cui ero seduto e vi si appoggiò con le mani per vedermi meglio. <sup>136</sup>
- b. Erasi levato in piedi appoggiandosi in atto di sfida con i pugni chiusi sul lungo tavolo su cui scriveva. <sup>137</sup>

Si veda, adesso, il paragone tra la *Coscienza di Zeno* (a) e *Senilità* (b):

- a. Nella prima ero rappresentato come, col naso in aria, mi poggiavo su un ombrello puntato a terra. <sup>138</sup>
- b. [...] Aggiunse con voce grave e profonda: - Mai! - mentre ella lo guardava seria, il mento appoggiato al manico dell'ombrellino. <sup>139</sup>

*Fil rouge* fortissimo ed evidenziato, in *Senilità*, perfino per negazione: «Stava là, disinvolto, non appoggiato ai tavoli, libere le mani inguantate». <sup>140</sup>

Abbiamo visto che il nostro romanzo è, fin da principio, permeato di un'insistita attenzione al mondo delle cose. Se queste possiedono la facoltà di completare l'uomo, allora saranno da collocare sul suo stesso piano. Pertanto non sarà infrequente che la medesima modalità d'uso si applichi non solo al soggetto, ma agli oggetti stessi: «La signora se ne andò dopo di aver posto su di una sedia il lenzuolo ch'essa fino ad allora aveva tenuto in grembo». <sup>141</sup>

Al nesso soggetto-oggetto si affianca nel romanzo quello tra oggetto-oggetto, in una continua sovrapposizione delle cose. Questa modalità d'uso non riguarda più solo coloro che possono fruire degli oggetti, ma diventa prerogativa e potenzialità delle cose, pertiene alle loro facoltà di creare connessioni intersoggettive e interroggettive, quasi assumessero su di sé un onere che, ad un dato momento, smette di riguardare l'uomo e le sue possibilità di manipolare la materia per prendere vita propria.

## 9. Un appello al soggetto

Com'è noto, la *Coscienza di Zeno* si conclude su un apologo dalle tinte fosche che auspica una «catastrofe inaudita» per la *rentrée* della salute sulla terra. Le pagine, dense di significati non tutti accessibili e di quelle incongruenze tipiche dell'io narrante, sono state diffusamente analizzate dalla critica che ha mirato perlopiù a rintracciarne le fonti di pensiero <sup>142</sup> e i riferimenti intertestuali. Eduardo Saccone, nel

<sup>135</sup> *Ivi*, p. 650.

<sup>136</sup> *Ivi*, p. 1042.

<sup>137</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>138</sup> *Ivi*, pp. 766-767.

<sup>139</sup> *Ivi*, p. 417.

<sup>140</sup> *Ivi*, p. 427.

<sup>141</sup> *Ivi*, p. 833.

<sup>142</sup> Che la Contini fa risalire a «tutti i “maestri” di tutte le stagioni della formazione di Svevo: Darwin, Schopenhauer, Marx, Nietzsche, Freud» (Gabriella Contini, *Il romanzo inevitabile. Temi e tecniche narrative nella Coscienza di Zeno*, Milano, Mondadori, 1983, p. 123); a questi Lavagetto aggiunge il Leopardi delle *Operette* per «il modo di utilizzare la

suo *Commento a Zeno*, dedica un paragrafo a *La salute e gli ordigni*, ma soffermandosi principalmente sulla dialettica salute-malattia, il motivo viene approfondito dall'angolazione del soggetto. L'epilogo della *Coscienza* si potrebbe invece forse leggere anche alla luce della riflessione sull'oggetto di cui è disseminata l'opera sveviana. Si corre altrimenti il rischio di cadere in un tranello d'autore ed essere offuscati dalla sbrigativa equazione ordigno–malattia, facilmente leggibile in chiave profetizzante, vaticinio dei deflagranti esplosivi che sconvolgeranno gli anni del secondo conflitto mondiale.

Sulla linea delle chiose anticipatrici che intendono l'ordigno, e l'uso dell'utensile in generale, esclusivamente in chiave negativa, come allontanamento dell'uomo dalla natura e condannabile risultato del suo incivilimento, non manca il confronto con il *prothesengott*,<sup>143</sup> il dio-protesi accennato da Freud nel *Disagio della civiltà*, l'uomo «veramente magnifico [...] equipaggiato di tutti i suoi organi accessori» il quale «nella sua somiglianza con Dio, non si sente felice».<sup>144</sup> Se volessimo trovare una tangenza con il pensiero freudiano, l'uso degli oggetti in Svevo si avvicina semmai ad uno scritto del 1924, *Nota sul "notes magico"*, dove il medico viennese si sofferma sull'oggetto inteso come supplemento del corpo e dell'apparato psichico.<sup>145</sup> Quanto ai riferimenti intertestuali, si è soliti rimandare ai saggi *L'uomo e la teoria darwiniana* e *La corruzione dell'anima*, entrambi di datazione incerta, dove, in tono affabulatorio, l'autore allude ad un composito darwinismo definendo, fin troppo nitidamente, il proprio rapporto con il progresso. Nella stessa direzione che conclude la *Coscienza*, ma che, come vedremo, stride parzialmente con il resto del romanzo e dell'opera, Svevo condanna l'ordigno *tout court*, reo d'impedire l'evoluzione dell'uomo:

La bestia nuova era nata e le sue membra invece che perfezionarsi quali ordigni divennero capaci di maneggiare quelli ch'essa creò. Anzi una volta che gli ordigni erano nati le sue membra non poterono più mutarsi e come gli altri animali non si riprodussero sempre uguali a se stessi per la cessazione in loro di ogni conato avendo perduta l'anima così l'uomo benché sempre torvo e malcontento si riprodusse sempre uguale per poter maneggiare gli ordigni che s'erano cristallizzati.<sup>146</sup>

Prendiamo le ultime pagine del romanzo:

Qualunque sforzo di darci la salute è vano. Questa non può appartenere che alla bestia che conosce un solo

favola, il mito o, meglio ancora, l'aneddoto costruito con materiali desunti insieme da mitologia e "scienza"» (M. Lavagetto, *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo* cit., p. 177).

143 Così Federico Bertoni nel commento a *La corruzione dell'anima*, cfr. I. Svevo, *Teatro e saggi* cit., p. 1671 e Giuseppe Genco, *Italo Svevo tra psicoanalisi e letteratura*, Napoli, Alfredo Guida editore, p. 105. Eduardo Saccone si collega al *Disagio della civiltà* ma, senza rimandare a questo nesso, analizza il rapporto felicità – infelicità in Freud e Svevo.

144 S. Freud, *Il disagio della civiltà e altri saggi* cit., pp. 227-228.

145 «Le apparecchiature ausiliarie, inventate per migliorare o rafforzare le nostre funzioni sensoriali, sono tutte costruite come l'organo di senso interessato o parti di esso (così gli occhiali, la camera fotografica, il cornetto acustico, etc.). Se le confrontiamo con queste apparecchiature, le procedure intese a soccorrere la nostra memoria, appaiono particolarmente carenti, giacché il nostro apparato psichico ha una capacità illimitata di ricevere nuove percezioni e di trarne al tempo stesso tracce mnestiche permanenti, se pure non immutabili» (S. Freud, *Nota sul "notes magico"*, Torino, Boringhieri, 1978, p. 64). Per questo, e per la necessità di guardare, in psicoanalisi, all'oggetto e al mondo esterno a partire da Freud, si rimanda a Augusto Iossa Fasano, *Fuori di sé. Da Freud all'analisi del cyborg*, Pisa, Edizioni ETS, 2013.

146 I. Svevo, *Teatro e saggi* cit., p. 886.

progresso, quello del proprio organismo. Allorché la rondinella comprese che per essa non c'era altra possibile vita fuori dell'emigrazione, essa ingrossò il muscolo che muove le sue ali e che divenne la parte più considerevole del suo organismo. La talpa s'interrò e tutto il suo corpo si conformò al suo bisogno. Il cavallo s'ingrandì e trasformò il suo piede. Di alcuni animali non sappiamo il progresso, ma ci sarà stato e non avrà mai leso la loro salute. Ma l'occhialuto uomo, invece, inventa ordigni fuori del suo corpo e se c'è stata salute e nobiltà in chi li inventò, quasi sempre manca in chi li usa. Gli ordigni si comperano, si vendono e si rubano e l'uomo diventa sempre più furbo e più debole. [...] I primi suoi ordigni parevano prolungazioni del suo braccio e non potevano essere efficaci che per la forza dello stesso, ma, oramai, l'ordigno non ha più alcuna relazione con l'arto.<sup>147</sup>

La questione che si pone non sembra essere l'accusa all'ordigno in sé, quanto la sua separazione dall'«arto», dal corpo: questo corrisponde puntualmente al modo di concepire e di impiegare gli oggetti nel romanzo. Come abbiamo visto, infatti, nella *Coscienza di Zeno* il legame soggetto-oggetto è assolutamente inscindibile. L'autore ha una precisa cognizione degli strumenti esterni come estensione del sé:

L'abitudine mia e di tutti gli impotenti di non saper pensare che con la penna alla mano (come se il pensiero non fosse più utile e necessario al momento dell'azione) mi obbliga a questo sacrificio. Dunque ancora una volta, grezzo e rigido strumento, la penna m'aiuterà ad arrivare al fondo complesso del mio essere. Poi la getterò per sempre e voglio saper abituarmi a pensare nell'attitudine stessa dell'azione: In corsa, fuggendo da un nemico o perseguitandolo, il pugno alzato per colpire o per parare.<sup>148</sup>

La mano si fa strumento che può «colpire» o «parare»: si assottiglia il confine tra ciò che è fisico e ciò che non lo è, in una coesione, continuamente rinnovata, tra corpo e oggetto:

C'è una lieve paralisi nel mio organismo e sul violino si rivela intera e perciò più facilmente guaribile.<sup>149</sup>

Due paia di calzoncini che stanno in piedi perché dentro c'è stato un corpo che il tempo eliminò.<sup>150</sup>

Così anche la voce, che potremmo considerare la parte terminale del corpo,<sup>151</sup> è sempre raffigurata con i criteri del bidimensionale, a sottolineare l'impossibilità di un confine netto:

Poi appena precipitai le cose, perché c'era del rumore sul corridoio e mi poteva essere tagliata la parola da un momento all'altro.<sup>152</sup>

Garcia le avrebbe insegnato il modo di rendere le note solide come il metallo e dolci come l'aria. Le avrebbe spiegato come una nota non possa rappresentare che una linea retta e anzi un piano, ma un piano veramente levigato.<sup>153</sup>

147 I. Svevo, *Romanzi e «continuazioni»* cit., p. 1084.

148 I. Svevo, *Racconti e scritti autobiografici* cit., p. 736.

149 I. Svevo, *Romanzi e «continuazioni»* cit., p. 742.

150 *Ivi*, p. 631.

151 Ma per questo si veda la riflessione di A. Tabucchi, ispirata al libro di Mauricio Ortiz, *Le civiltà parlarono con il corpo*, in «Corriere della sera», 5 settembre 2001: «Infatti, il corpo fino a dove arriva? Se lo chiede Mauricio in uno dei testi che ho amato di più (Hasta donde?) e continua: “In basso, fino ai piedi, questo è evidente, e in alto, fino alla punta dei capelli. Da ogni parte fino alla pelle e poi fino a dove arrivano le braccia e le gambe. E arriva anche fino a dove arrivano i suoni che emette”. Anche la voce è corpo».

152 I. Svevo, *Romanzi e «continuazioni»* cit., p. 759.

153 *Ivi*, p. 818.

A queste contaminazione ed aderenze si somma l'identificazione corpo – macchina:<sup>154</sup>

Il mio desiderio di salute m'aveva spinto a studiare il corpo umano. Egli, invece, aveva saputo eliminare dal suo ricordo ogni idea di quella spaventosa macchina.<sup>155</sup>

Scrivendo, anzi incidendo sulla carta tali dolorosi ricordi, scopro che l'immagine che m'ossessionò al primo mio tentativo di vedere il mio passato, quella locomotiva che trascina una sequela di vagoni su per un'erta, io l'ebbi per la prima volta ascoltando su quel sofà il respiro di mio padre. Vanno così le locomotive che trascinano dei pesi enormi: emettono degli sbuffi regolari che poi s'accelerano e finiscono in una sosta, anche quella una sosta minacciosa perché chi ascolta può temere di vedere finire la macchina e il suo traino a precipizio a valle.<sup>156</sup>

Non sarà un caso allora che nella *Coscienza* alla voce 'ordigno' risponda un oggetto meccanico, ma anche l'organismo stesso:

Tullio s'era rimesso a parlare della sua malattia ch'era anche la sua principale distrazione. Aveva studiato l'anatomia della gamba e del piede. Mi raccontò ridendo che quando si cammina con passo rapido il tempo in cui si volge un passo non supera il mezzo secondo e che in quel mezzo secondo si muovevano nientemeno che cinquantaquattro muscoli. Trasecolai e subito corsi col pensiero alle mie gambe a cercarvi la macchina mostruosa. [...] Naturalmente non riscontrai i cinquantaquattro ordigni, ma una complicazione enorme che perdette il suo ordine dacché io vi ficcai la mia attenzione.<sup>157</sup>

Il concepire l'uomo come macchina, per altro, coincide con la concezione schopenhaueriana della ragione umana intesa, appunto, come *mekanè*:

Di qui la necessità del movimento determinato da motivi, e perciò della conoscenza, che interviene dunque a questo grado di oggettivazione della volontà come un aiuto, una μηχανή indispensabile alla conservazione dell'individuo e alla propagazione della specie. [...] Ma con l'apparire di questo aiuto, di questa μηχανή, ecco che sorge il mondo come rappresentazione, con tutte le sue forme, oggetto e soggetto, tempo, spazio pluralità e causalità. Il mondo manifesta ora il suo secondo aspetto: fino a questo momento era semplice volontà, adesso è anche rappresentazione, ovvero oggetto del soggetto conoscente. La volontà, che finora perseguiva le sue tendenze nella tenebra in modo sicuro e infallibile, adesso, giunta a questo grado, si è munita di una luce divenutale mezzo necessario per rimuovere lo svantaggio risultante dal numero stragrande e dalla natura complicata dei suoi fenomeni, specie di quelli di grado più elevato. La sicurezza, la regolarità infallibile con cui procedeva nella natura puramente inorganica e vegetativa, risultava dal fatto che operava da sola, nella sua essenza primitiva, come cieco impulso, come volontà, senza l'aiuto, ma anche senza il disturbo recatole da un mondo nuovo e diverso, dal mondo della rappresentazione. [...] La conoscenza in generale, sia razionale, sia puramente intuitiva, scaturisce dunque dalla volontà e costituisce l'essenza dei gradi più alti della sua oggettivazione, come una pura μηχανή, come un puro mezzo di conservazione dell'individuo e della specie, al pari di ogni altro organo del corpo.<sup>158</sup>

Non possiamo fidarci insomma di una lettura che ipotizzi l'ordigno esclusivamente come separazione dalla natura, proprio perché l'individuo stesso è macchina e

154 Come osserva Cristina Benussi «nella *Corruzione dell'anima* e nell'*Apologo del Mammut* Svevo parla di ordigni fuori dal corpo umano creati dall'uomo per far progredire se stesso [...]. Nelle opere mature paragona il corpo umano a una macchina» (C. Benussi, *La forma delle forme* cit., p. 248).

155I. Svevo, *Romanzi e «continuazioni»* cit., p. 656.

156 *Ivi*, p. 669.

157 *Ivi*, p. 731.

158 Arthur Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1992, p. 228-231.

ordigno, soggetto oggettivabile. Ci s'ingannerebbe tuttavia a credere che il rapporto con l'oggetto sia unicamente sinergico: in conformità, di nuovo, alla sue etimologia, s'instaura con esso una relazione di antagonistico conflitto.<sup>159</sup> Si era già notato come Zeno nutrisse sospetto e diffidenza verso alcuni oggetti: sugli strumenti terrifici del dottor Coprosich cala un giudizio inflessibile che, *pour cause*, si conclude con la negazione della cosa:

Accompagnai il dottore in giardino. [...] Camminai per qualche minuto per il viale, nel freddo, a capo scoperto, pestando irosamente i piedi nella neve alta.<sup>160</sup>

Giacché sono rare le occasioni nelle quali i personaggi si offrono al lettore senza oggetti bisognerà prestarvi particolare attenzione. Dopo l'incontro col medico, se ne ostenterà l'assenza nelle pagine conclusive:

Mi rese anche più nervoso l'incontro casuale con un plotone di soldati che marciava sulla strada in direzione di Lucinico. Erano dei soldati non giovini e vestiti ed attrezzati molto male. Dal loro fianco pendeva quella che noi a Trieste dicevamo la Durlidana, quella baionetta lunga che in Austria, nell'estate del 1915, avevano dovuto levare dai vecchi depositi [...]. Io non possedevo neppure un cappello che potesse servirmi per salutare.<sup>161</sup>

La risposta inconscia del personaggio allo strumento foriero di morte è, ancora una volta, il suo disconoscimento. Come abbiamo detto, è chiaro che ad influenzare la concezione dell'oggetto sono le intime contraddizioni studiate affinché la voce di Zeno suoni discorde; si noti come l'aggettivazione dell'ordigno nel corso della narrazione confligga con quella delle pagine conclusive:

Anche colà, e contro mia voglia, fui accompagnato da tutti gli ordigni necessari per fumare tranquillamente.<sup>162</sup>

Non essendo stato avvisato che lo si aveva chiamato per curare un caso di avvelenamento, egli mancava di ogni ordigno necessario alla cura.<sup>163</sup>

Come sappiamo, Guido morirà a causa dell'assenza di un «ordigno necessario». Riprendiamo la conclusione:

Ma l'occhialuto uomo, invece, inventa ordigni fuori del suo corpo e se c'è stata salute e nobiltà in chi li inventò, quasi sempre manca in chi li usa. Gli ordigni si comperano, si vendono e si rubano e l'uomo diventa sempre più furbo e più debole.<sup>164</sup>

Sarà Zeno dunque a cambiare, ancora una volta, le carte in gioco, a ribaltare le proprie opinioni dimenticandosi di aver polemizzato contro un'«umanità non [...]

---

<sup>159</sup> Per l'oggetto come ostacolo e per le diverse sfumature etimologiche del termine si rimanda a Remo Bodei, *La vita delle cose*, Bari, Laterza, 2009, pp. 19-21.

<sup>160</sup> I. Svevo, *Romanzi e «continuazioni»* cit., p. 675.

<sup>161</sup> *Ivi*, pp. 1074-1075.

<sup>162</sup> *Ivi*, p. 795.

<sup>163</sup> *Ivi*, p. 1029.

<sup>164</sup> *Ivi*, p. 1084.

abbastanza evoluta» da poter accogliere l'«ordigno speciale» da lui ideato:

Ma per il mio ordigno l'umanità non era abbastanza evoluta! Esso era destinato al futuro lontano e non poteva più giovare a me se non dimostrandomi per quale piccola ragione si rendevano possibili le mie dispute con Augusta: la mancanza di un piccolo ordigno! Esso sarebbe stato semplice, un tramvai casalingo, una sediola fornita di ruote e rotaie sulla quale la mia bimba avrebbe passato la sua giornata: poi un bottone elettrico toccando il quale la sediola con la bimba urlante si sarebbe messa a correre via fino a raggiungere il punto più lontano della casa donde la sua voce affievolita dalla lontananza ci sarebbe sembrata perfino gradevole. Ed io e Augusta saremmo rimasti insieme tranquilli e affettuosi.<sup>165</sup>

Eppure non si potrà ignorare quella sintomatica negazione degli oggetti che si riscontra nei punti dove questi si danno come strumenti di potere e distruzione: Zeno ha compreso dell'oggetto le molteplici valenze, non solo le sue possibilità di utilizzo e inutilizzo, ma anche il pericolo che sia impiegato in modo perverso. Non sarà un caso che colui che nel romanzo porta una protesi si chiami Tullio, che l'etimologia fa derivare da *tollere* il cui significato è, primamente, erigere, addossarsi - così come ci si addossa agli oggetti nel romanzo o ad una protesi -, ma anche eliminare, distruggere, negare.

Se, realisticamente, la *Coscienza* conosce diversi tempi di stesura<sup>166</sup> - e, d'altronde, nelle ultime pagine anche il manoscritto di Zeno è un altro - è verosimile che le considerazioni sulla duplice natura dell'oggetto, già presenti nel corso del romanzo, subiscano una radicalizzazione a causa dell'impatto di una guerra che ha piegato accanitamente la tecnica al logoramento dell'individuo. La conclusione sembra andare nella direzione di un quesito rivolto al soggetto, più che all'oggetto, al suo modo di essere al mondo, di dimorarlo nella proterva pretesa di supremazia su animali e piante, uomini e cose:

L'uomo s'è messo al posto degli alberi e delle bestie ed ha inquinata l'aria, ha impedito il libero spazio. Può avvenire di peggio. Il triste e attivo animale potrebbe scoprire e mettere al proprio servizio delle altre forze. V'è una minaccia di questo genere in aria. Ne seguirà una grande ricchezza... nel numero degli uomini. Ogni metro quadrato sarà occupato da un uomo. Chi ci guarirà dalla mancanza di aria e di spazio? Solamente al pensarci soffoco!<sup>167</sup>

Non siamo di fronte a un trionfalismo umanistico, semmai al suo esatto contrario: il ricordare, a dispetto delle mire di dominio, «di non essere altro che un abbozzo».<sup>168</sup>

L'oggetto può essere estensione del braccio restituendo la misura dei limiti costituzionali del corpo, delle mancanze dell'uomo. Ma, alla luce della guerra, risulta evidente come possa diventare ciò che Donna Haraway, nel *Manifesto cyborg*, definisce l'«orrido *telos* apocalittico»,<sup>169</sup> strumento, insomma, di affermazione e potenza assoluta dell'essere umano:

Quando i gas velenosi non basteranno più, un uomo fatto come tutti gli altri, nel segreto di una stanza di questo mondo, inventerà un esplosivo incomparabile, in confronto al quale gli esplosivi attualmente esistenti saranno considerati quali innocui giocattoli. Ed un altro uomo fatto anche lui come tutti gli altri, ma degli

<sup>165</sup> Ivi, p. 939.

<sup>166</sup> Cfr. A. Dolfi, *Italo Svevo. Crisi della vita, nevrosi della scrittura* cit., p. 149.

<sup>167</sup> I. Svevo, *Romanzi e «continuazioni»* cit., p. 1084.

<sup>168</sup> I. Svevo, *Teatro e saggi* cit., p. 849.

<sup>169</sup> Donna J. Haraway, *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*. Milano, Feltrinelli, 1995, p. 41.

altri un più ammalato, ruberà tale esplosivo e s'arrampicherà al centro della terra per porlo nel punto ove il suo effetto potrà essere il massimo.<sup>170</sup>

Si tratta, dunque, di un appello al soggetto, giacché è l'uso della ragione che, in ultima istanza, separa l'uomo dalla vita primordiale e lo tutela dalle pulsioni di morte.

«Non si deve né comprare né vendere. Il commercio rinascerà quando ci sarà la pace»:<sup>171</sup> Zeno ci lascia con una sospensione del giudizio.

---

170 I. Svevo, *Romanzi e «continuazioni»* cit., p. 1085.

171 *Ivi*, p. 1081.



## RECENSIONI

**Monica Venturini***Cent'anni di Proust. Echi e corrispondenze nel Novecento italiano*

Atti di convegno, Roma 30-31 ottobre 2014

A cura di Ilena Antici, Marco Piazza, Francesca Tomassini

Premessa di Simona Costa

Roma

Roma Tre-Press

2016

ISBN: 978-88-97524-56-4

In occasione del centenario della pubblicazione del primo volume della *Recherche* si sono organizzate anche in Italia numerose manifestazioni che stanno ad indicare quanto il modello di Proust sia vivo ancora oggi. Questi atti rappresentano il risultato di un convegno tenutosi all'Università di Roma Tre, presso il Dipartimento di Studi Umanistici, con la collaborazione del Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo, e la partecipazione di studiosi italiani e francesi. L'obiettivo condiviso è stato quello di fare il punto sulla situazione critica dei rispettivi ambiti relativi ad uno scrittore che con la sua opera ha profondamente segnato le sorti della letteratura contemporanea. L'iniziativa congressuale nasce, inoltre, da «una pregressa rete di rapporti interuniversitari», come fa notare Simona Costa nella *Prefazione*, avviati a partire da una collaborazione a livello di Dottorati di ricerca tra l'Università di Roma Tre e l'Université Paris Ouest Nanterre poi allargatasi anche all'Université Paris Est Créteil e all'Université d'Anvers. Si tratta, dunque, di un confronto serrato fra generazioni diverse, fra studiosi dal più consolidato e maturo profilo scientifico e giovani ricercatori pronti a indagare nuovi spazi di ricerca. Secondo una «prospettiva sostanzialmente di taglio comparatistico» (p. 7), gli interventi qui raccolti dimostrano i rapporti tra cultura italiana e francese, le relazioni esistenti tra esperienze solo apparentemente distanti e gli snodi critici essenziali intorno ai quali il dibattito si è andato affermando. E questo ha comportato la necessità di «ragionare sugli effetti che la ricezione del romanzo francese ha provocato – e continua a provocare – sulla letteratura italiana» e di verificarne elementi di continuità e rottura. Se, come è noto, nella prima produzione di Proust vi è una forte presenza della cultura e dell'arte italiane, è ancora in parte da rilevare il lascito che la letteratura italiana anche del tardo Novecento ha conservato del proustismo degli anni venti e trenta. Lo studio a più voci, con il ricorso a diverse metodologie, segna un nuovo momento di interesse per la *Recherche* – già avviatosi nel dopoguerra con la prima traduzione in italiano – connotato da un atteggiamento di collaborazione tra mondo accademico francese e italiano. «I contributi qui raccolti confermano l'opera di Proust come motore della rivoluzione non solo narrativa ma anche critica e filosofica che si verifica nel Novecento italiano ed europeo»: si pensi, tra quelli citati, alle esperienze di scrittori quali Bassani, Calvino, Gadda, Natalia Ginzburg, Montale, Morante e Moravia.

Il saggio di Mariolina Bertini, *Il Proust di Carlo Ginzburg tra paradigma indiziario e straniamento*, apre il volume, con un'analisi del rapporto Proust-Carlo Ginzburg, che fa emergere la presenza, sebbene discontinua, del modello francese tra le pagine e le riflessioni dell'intellettuale italiano. Nonostante nel 1979 Carlo Ginzburg non faccia il nome di Proust nel suo saggio *Spie*, la presenza dello scrittore francese è tutt'altro che assente nella riflessione dell'intellettuale come i suoi successivi scritti ben testimoniano. Giulio Ferroni prosegue il percorso seguendo il *fil rouge* della presenza proustiana, specialmente per ciò che riguarda i caratteri della memoria e la percezione del tempo, nelle opere di scrittrici del Novecento italiano da Natalia Ginzburg a Elsa Morante, da Anna Maria Ortese a Lalla Romano, Francesca Sanvitale, Fabrizia Ramondino. Il rapporto Gadda-Proust è al centro dell'intervento successivo, nel quale Roberta Colombi individua come Gadda, che mal sopportava di essere avvicinato allo scrittore francese, condividesse in realtà con lui molti aspetti, in

particolar modo quelli relativi alla concezione della scrittura e quelli inerenti a quell'*air de famille* diffusa in tutta quella generazione per cui Proust ha svolto una «funzione maieutica in grado di sollecitare una concezione della letteratura che intenda confrontarsi con la complessità e su questo fondamento rifondi la propria eticità» (p. 33). Ugo Fracassa propone l'analisi del rapporto Celati-Proust, in *Celati e Proust: per una lettura antropologica della Recherche* – dall'esperienza di «Ali Babà» alle proposte di lettura della *Recherche* avanzate da Celati – facendo emergere gli aspetti antropologici individuati da quest'ultimo, mentre Karen Haddad si sposta sul versante dove letteratura e cinema si incontrano, analizzando la relazione a tre termini tra il romanzo di Proust, quelli di Moravia (*Il disprezzo* e *La noia*) e *Le Mépris* di Jean-Luc Godard. Se Franc Schuerewegen, in una prospettiva di lettura post-testuale, propone il saggio dal titolo *Proust aurait-il aimé lire Calvino? Réflexions sur la littérature comparée*, Raffaello Rossi, in *Estetiche mondo: Proust nella teoria letteraria contemporanea*, fa il punto sulla posizione della *Recherche* nella teoria letteraria in Italia, in riferimento ai contributi di teorici quali Moretti, Fusillo e Guido Mazzoni. Marco Piazza si occupa di delineare il quadro relativo agli anni Trenta, operando una ricognizione delle prime letture proustiane in *Gli anni Trenta e le prime letture filosofiche italiane di Proust*, mentre Eleonora Sparvoli indaga il rapporto privilegiato che Visconti, lettore ideale, intrattenne con l'opera proustiana. Infine, Ilena Antici elabora uno studio ad ampio raggio relativo a espressioni, formule e termini individuate nella *Recherche* e in molti altri scrittori e intellettuali del Novecento da Debenedetti a Contini a Montale. Il volume registra con puntualità le tappe di un dibattito di ampio respiro, a vocazione internazionale, che si auspica potrà avere una prosecuzione in altre iniziative, italiane ed estere.

**Giacomo Micheletti**

AA.VV.

*Centolettori. I pareri di lettura dei consulenti Einaudi 1941-1991*

A cura di Tommaso Munari. Prefazione di Ernesto Franco

Torino

Einaudi

2015

ISBN: 978-88-06-22153-9

Curato da un esperto di cose einaudiane come Tommaso Munari, il volume *Centolettori* offre, sotto forma di 194 pareri editoriali cronologicamente orientati, un distillato di quella «concordia discorde», per dirla con Pavese, che della prestigiosa Casa torinese è stata lo spirito propulsore. Nel suo prefatorio *Ritratti e autoritratti*, Ernesto Franco allestisce un informale «dodecalogo del parere perfetto» (p. VI), ed è da queste poche pagine che occorre muovere per circoscrivere il significato di un libro simile, fatto di giudizi su altri libri: notizie sull'opera e l'autore, sollecitudine, concisione, franchezza di giudizio... inevitabili cifre di queste scritture a caldo, ben distanti dalla ponderata argomentazione del saggio (tanto più perché destinate a un uso rigorosamente interno, redazionale), in cui talvolta le contingenze storiche o un *appeal* passeggero possono influire sulle sorti di un titolo ben più del suo valore intrinseco, come una scorsa al catalogo di ogni grande editore dimostra.

Tenendo conto del delicato intreccio di istanze che un consulente deve saper fronteggiare, particolarmente acuto si rivela l'appunto di Franco per cui «il parere non è un invito alla lettura, come un risvolto di copertina o, in certi casi, una recensione, ma è, in qualche modo, un *sostituto della lettura*» (p. VIII), una inamovibile sentenza che del proprio estensore non può che riflettere, in una, competenze e idiosincrasie, personalità d'approccio e sensibilità editoriale. Pure, si tratta di una sentenza normalmente passata al vaglio della collegialità, in un gioco di reazioni spesso orchestrato *ad hoc* dal temerario e irripetuto talento strategico di Giulio Einaudi, che non di rado amava infrangere le tradizionali giurisdizioni promuovendo sconfinamenti quasi mai infruttuosi: non stupisce allora, spiega Munari nella *Introduzione*, che un insigne economista come Piero Sraffa si immerga, derogando alla propria specialità e con qualche delusione, ne *La Part maudite* di Georges Bataille (parere n. 29).

Percorrendo questo *Centolettori* si ha in primo luogo il piacere di incontrare, in una sede ora confidenziale e privata, le voci che nell'arco di più generazioni hanno contribuito a fare dello Struzzo un'impresa mirabile, *habitués* del tavolo ovale o collaboratori occasionali: dalla giovinezza della Casa (con Pavese, Bobbio, Mila, Pintor, Venturi...) alla piena maturità del dopoguerra, con una reticolata movimentazione per cui Italo Calvino, scoperto da Pavese e Vittorini (nn. 18, 33), è implicitamente investito di un ruolo che sempre rivendicherà con orgoglio (e il riferimento obbligato è a *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, a cura di Giovanni Tesio, Torino, Einaudi, 1991), e un Lucentini incensato da Vittorini (n. 28) promuove da Parigi il suo Robbe-Grillet (n. 75), non prima però di aver tradotto le *Ficciones* di Borges segnalate da Sergio Solmi (n. 54).

Dalla metà degli anni '60, nuovi redattori e consulenti entrano nell'orbita di via Biancamano e le schede, come si chiamano in gergo editoriale, registrano cambi di organico e di paradigma, l'emergere di nuovi *auctores* e problematiche; Guido Neri (si veda la sua lettura de *Les Fleurs bleues* di Queneau, n. 120) e i sodali Carlo Ginzburg e Gianni Celati sono tra i principali animatori di una nuova stagione di studi e progetti, in costante contatto con Calvino, Davico Bonino e Fossati. Nella mai fredda referenzialità dei pareri di lettura si intuiscono talvolta linee di tensione di portata storica, come nella scheda di Bobbio del '50 sul Nietzsche postumo proposto da Giorgio Colli (n. 40, con una discreta replica al n. 47), lontana origine di una frattura da cui sorgeranno le edizioni Adelphi; o in quella di Delio Cantimori con il suo proverbiale, infausto «solletico» per *La*

*Méditerranée et le monde méditerranéen...* di Braudel (un «*Via col vento* della storiografia», n. 30); e ancora, nello sprezzante rifiuto, sempre di Cantimori, dei *Minima moralia* adorniani (n. 51), la cui pubblicazione a cura di Renato Solmi nel 1955 riflette uno scontro generazionale in atto. E proprio Solmi jr., assieme a Renato Panzieri, scontrerà l'aspra crisi che si profila dietro i giudizi della Frigessi e di Roscioni su *L'immigrazione meridionale a Torino* di Fofi, del 1963 (nn. 110, 111). Va da sé, il formulario stilato da Ernesto Franco e qui parafrasato in apertura ha un valore puramente orientativo, a uso del lettore, e l'antologia di Munari ha il godibile pregio della *varietas*: a giudizi estremamente diffusi come quelli della Coïsson su Propp («FARLE UN MONUMENTO» annoterà Pavese, n. 23), di Celati sulla *Logique du sens* di Deleuze (n. 145) o di Bobi Bazlen su Musil (rara concessione del Divo Giulio al consulente taoista, n. 42), si alternano perle di secchezza, come il brusco parere di Natalia Ginzburg su un romanzo di Clara Sereni («Lo trovo pubblicabile. Lo trovo manchevole», n. 190); e ai tanti rapporti scrupolosi e piani fanno da umoroso contrappunto quelli di Manganelli, certo tra i pezzi più godibili dell'intero volume: come quello del 1970 su *The Four-Gated City* di Doris Lessing, la cui «pagina sa di virtuosa varechina, i suoi periodi vanno in giro con le calze ciondoloni» (n. 146). D'altronde l'aspetto estetico assume, nel genere anfibio del giudizio editoriale, un rilievo giocoforza secondario, quando non collaterale: *scripta* dissepolta, esso è nella quasi totalità dei casi una semplice carta di lavoro, e solo l'occasionale *griffe* d'autore, senza parere, può sfumare i confini tra documento e letteratura; così è nei buffi epigrammi (quasi dei *limericks*) che concludono il parere di Calvino su un romanzo dello statunitense James Purdy (n. 173), o nella relazione di J. Rodolfo Wilcock su un altro volume della Lessing, nella serie di interrogative retoriche che illumina la briosa esasperazione del consulente (n. 108).

*Centolettori* si presenta dunque come felice complemento al *magnum opus* di Luisa Mangoni (*Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999) e alle curatele dello stesso Munari (*I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1943-1952*, Torino, Einaudi, 2011 e *1953-1963*, ivi, 2013), preziosi strumenti di studio nonché frutto del recente interesse per l'*âge d'or* della nostra editoria e per i suoi protagonisti, con quel bagaglio di felicità operativa e istinto progettuale che è sempre un intimo invito alle sfide di ogni contemporaneità.

**Novella Primo**

AA.VV.

«*Diverso è lo scrivere*». *Scrittura poetica dell'impegno in Vincenzo Consolo*

A cura di Rosalba Galvagno

Introduzione di Antonio Di Grado

Avellino

Biblioteca di Sinestesie n. 36

2015

«Giravo e giravo, per strade, vicoli, piazze dentro la città nera, nell'intrico dell'ossidiana, nella spirale d'onice, giravo nella scacchiera di lava e marmo folgorata da una luce incandescente»: così Vincenzo Consolo descrive il capoluogo etneo in un suo breve e rarissimo scritto, intitolato *I libri di Catania*, ora pubblicato in appendice a un pregevole volume dal titolo *Diverso è lo scrivere. Scrittura poetica dell'impegno in Vincenzo Consolo*, recentemente edito per la collana «Biblioteca di Sinestesie» (Avellino 2015) per le attente cure di Rosalba Galvagno e finemente prefato da Antonio Di Grado.

Il libro riunisce gli interventi di un'intensa giornata di studi dedicata a Consolo tenutasi nel marzo del 2013 presso il Monastero dei Benedettini, nell'ambito delle iniziative culturali promosse dal Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Ateneo catanese: in quell'occasione alcuni tra i più validi studiosi dell'opera consoliana (Nigro, Cuevas, Galvagno, Trovato, Messina, Stazzone), si sono confrontati intorno al tema della scrittura, autentico *fil rouge* di questi contributi, declinandolo da prospettive differenti.

Nella sua introduzione Di Grado si muove sul filo del ricordo dell'autore siciliano e si sofferma su *Catarsi*, definendolo «un testo di alta e impervia poesia, memore addirittura dei tragici greci, di Hölderlin e di Pasolini», composto per una produzione del Teatro Stabile di Catania di grande spessore culturale, quel singolare *Trittico* del 1989 (che tanto successo riscosse), costituito da tre atti scritti dai maggiori letterati siciliani allora viventi: Sciascia, Bufalino e appunto Consolo.

Nel contributo incipitario di Salvatore Silvano Nigro è rintracciata, nella prosa consoliana, un'inaspettata fonte secentesca, la *Geografia trasportata al morale* di Daniello Bartoli, che costituisce una sorta di «base musicale» variamente strutturata di cui si serve Consolo per descrivere l'Etna. Miguel Àngel Cuevas, nel suo *L'arte a parole: intertesti figurativi nella scrittura di Vincenzo Consolo*, si sofferma sapientemente sui riferimenti ecfrastici presenti in un libro ancora inedito, *L'ora sospesa*, interpretando il senso delle «strategie di ambiguità della scrittura consoliana», ad esempio nel caso dell'«*escamotage* dell'ecfrasi nascosta», in cui la dimensione ecfrastica del testo è volutamente occultata dall'autore.

Il saggio di Rosalba Galvagno individua le «figure della verità» presenti in quattro testi dello scrittore siciliano: due articoli di cronaca degli anni Settanta da cui emerge «l'ambiguità della verità effettiva, così diversa da quella processuale» e dai romanzi *Il sorriso dell'ignoto marinaio* e *Retablo*, con un approfondito riferimento all'iconografia dei *Disastri* di Goya. Salvatore C. Trovato analizza le «Scritte» presenti nel capitolo IX del *Sorriso dell'ignoto marinaio*, mettendone in evidenza «i caratteri regionalmente marcati verso il basso» con opportuni rilievi sulla realtà linguistica sanfratellana. Messina ripercorre il percorso editoriale e di scrittura del libro *La mia isola è Las Vegas*, facendo lucidamente emergere la distanza tra lo «scrivere etico» consoliano e le strategie di *marketing* letterario oggi imperanti. Col contributo *Vincenzo Consolo tra scrittura e narrazione*, Stazzone dimostra come l'opera di Consolo sia attraversata dal tema del silenzio e dell'afasia, insistendo sulla «volontà di alternare spazialità e temporalità dosando citazioni letterarie e iconiche» fin dalla soglia paratestuale dei titoli.

In *Appendice*, insieme a un corredo iconografico e fotografico, vi è anche un sentito saluto e ricordo di Cetti Cavallotto, animatrice – insieme ai familiari – della storica libreria catanese Cavallotto che più volte ha ospitato le presentazioni dei libri dell'autore del *Sorriso*.

I vari saggi che compongono il volume ci mostrano tutti come la scrittura consoliana sia un'immensa tessitura nella quale si mescolano gli elementi più diversi: la corposità della frase, la trasfigurazione lirica della realtà, l'*engagement*, l'ecriasi, la visione della storia e della letteratura come combinazione e stratificazione «palincestuosa», amalgama di elementi che producono infinite sottoscrizioni e infiniti richiami.

**Massimo Natale**

AA.VV.

*Giacomo Leopardi. Il libro dei Versi del 1826: «poesie originali»*

A cura di Paola Italia

numero monografico de «L'Ellisse»

anno IX/2, 2014

Roma

«L'Erma» di Bretschneider

2015

ISSN: 1826-0187

ISBN: 978-88-913-0922-8

Paola Italia, *Premessa. Ragioni di un libro*Luigi Blasucci, *Appunti sui Versi del '26 e in particolare sugli "idilli"*Marco Antonio Bazzocchi, *Abbozzi per la storia di un'anima*Luca Maccioni, *L'Infinito*. Idillio ISimone Moro, *La sera del giorno festivo*. Idillio IIPaola Italia, *La ricordanza*. Idillio IIIRoberto Rea, *Il sogno*. Idillio IVFranco D'Intino, *Lo spavento notturno*. Idillio VJohnny Bertolio, *La vita solitaria*. Idillio VIMargherita Centenari, *Elegia I*Rossano Pestarino, *Elegia II*Silvia Datteroni, *Sonetti in persona di Ser Pecora fiorentino beccaio*Martina Piperno, *Epistola al conte Carlo Pepoli*Andrea Penso, *Guerra dei topi e delle rane*Valerio Camarotto, *Volgarizzamento della Satira di Simonide sopra le donne**Appendice. L'Inno a Nettuno e La torta*, a cura di Margherita Centenari

I saggi raccolti in questo numero monografico de «L'Ellisse», a cura di Paola Italia, cercano da una parte l'auscultazione ravvicinata del singolo campione testuale, in una vera e propria *lectura*; dall'altra – si cita dalla *Premessa* della curatrice – insistono sulle «strategie profonde messe in atto da Leopardi nel progettare quel libro» (p. 7), sulla sua organizzazione macrotestuale, sul suo contesto anzitutto editoriale. La stessa *Premessa* ricorda gli studi che hanno costituito i punti di riferimento per indagare sulla forma-libro e sull'esperienza bolognese di Leopardi: ecco dunque chiamati in causa il De Robertis editore dei *Canti*, il Dionisotti degli *Appunti sui moderni* e Marco Bazzocchi, curatore degli Atti del Convegno di studi su Leopardi e Bologna tenutosi nel 1998; e poi soprattutto Luigi Blasucci, il cui primo contributo richiamato è *Sul libro dei Canti* (ora nel suo *Lo stormire del vento tra le piante*, Venezia, 2003).

Proprio a Blasucci e Bazzocchi è affidato il compito di riaprire la questione-*Versi* con due saggi che puntano alla ricollocazione di questi entro l'intero arco della lirica leopardiana: Blasucci pone per esempio l'accento sulla qualità di «testo "di confine"» assunta dall'epistola al Pepoli e dal suo proclama di «fine della poesia» (p. 18); e sul fatto che a partire dall'ed. Starita del '35 saranno, come nei *Versi*, due volgarizzamenti dal greco a sigillare la raccolta. Bazzocchi, per parte sua, può parlare dei *Versi* del '26 come della «sinopia di una possibile storia interiore» (p. 29), e della presenza di alcuni motivi poi ridistribuiti negli stessi *Canti*. Ma è poi diversa la valutazione dell'investimento leopardiano su quei versi: Bazzocchi suggerisce, per questi, il ruolo di «momento conclusivo di un ipotetico romanzo di formazione» (p. 27) o primo specchio esistenziale di



Leopardi; mentre per Blasucci il vero nodo dell'esperienza del '26 è sostanzialmente la serie idillica, attorno a cui si agglutina tutto il resto, che avrebbe la funzione per così dire materiale di rendere in primo luogo possibile la pubblicazione dei *Versi*.

Il saggio di Blasucci fa da chiave d'ingresso, affrontando anzitutto il senso stesso della definizione di idillio: un oggetto ambiguo, che nasce «all'ombra di un *pur*, ossia all'ombra del suo nemico» (p. 22), e gravita su una condizione perennemente concessiva, di positività eventualmente minimale, all'insegna della convivenza fra euforia e disforia del soggetto. L'idillio leopardiano è insomma altrove rispetto a qualsiasi esempio della tradizione, eppure non per questo sarà da considerare un'etichetta «antifrastica», conservandosi piuttosto una sua «innegabile singolarità» (p. 24), insomma una differenza rispetto a ogni altro campione di idillistica settecentesca.

Il primo idillio – *L'Infinito* – è riletto da Luca Maccioni quale esito di un leopardiano «romanzo della speranza» (p. 39) a più strati, un «copione» elaborato a partire dal *Discorso sopra Frontone* e infine messo in atto nella lirica del '19. Un accostamento molto originale, che permette all'autore di riconoscere in atto un vero gesto rituale – sullo sfondo, ad aiutare Maccioni, c'è il De Martino di *Morte e pianto rituale* – e un Leopardi continuamente sul punto di pronunciare una trenodia sulla propria stessa condizione antica. Se quella di Maccioni è una lettura in campo lungo, alle prese anzitutto con alcuni apriori ideologici dell'idillio leopardiano, sono invece di impianto stilistico-filologico i tre saggi successivi. Si comincia con la ricognizione della *Sera del giorno festivo* offerta da Simone Moro, che rilegge la struttura della lirica secondo un «continuo riavvolgimento strutturale del discorso» (p. 60), col risultato di ridare così coerenza a una slogatura del testo solo apparente, e intercettando alcuni vettori tematici fondamentali anche altrove, nei *Versi*: l'intreccio di nuclei elegiaci e propriamente idillici, o l'identificazione della *Sera* come «secondo prologo» della compagine del '26, nel suo introdurre «nell'estasi dell'avventura idillica il motivo della perdita» (p. 64), sorta di contrappunto dell'*Infinito*.

La lettura dell'idillio successivo, *La ricordanza* – a firma di Paola Italia – è condotta badando attentamente al rapporto fra analisi materiale del testo e dei suoi dettagli e fenomenologia, insieme, dell'io lirico e del contenitore-idillio. Spicca, fra il resto, l'esercizio di microstilistica dedicato alla correzione che porta a testo, al v. 8, l'aggettivo «travagliosa». Ma l'analisi linguistico-filologica di questo «finto sonetto» porta infine ad avvertire nel testo un passaggio fondamentale nella «snaturamento» del genere-idillio, con l'effetto di mettere ancor più in risalto il «potere taumaturgico della memoria» e la grana ancora una volta «euforizzante» (p. 78) dell'atto di ricordare.

Anche nell'esame del *Sogno* la dinamica correttoria assume un'importanza centrale. Roberto Rea riannoda i fili del *topos* della rappresentazione onirica nella scrittura leopardiana, valorizzandone bene l'innesto sul tronco di un altro tema leopardiano quant'altri mai, quello della morte prematura. Tale nesso permette di imprimere una torsione abbastanza netta al modo di interpretare il rapporto che l'idillio intrattiene con *A Silvia*: il legame fra i due testi è in effetti reso piuttosto solido anche grazie all'analisi variantistica e al riesame delle fonti, fra Omero e Petrarca, fino alla messa in rilievo di una «continuità» non solo «tematica» ma anche «gnoseologica» (p. 88) fra i due testi (anche se la bruciante colloquialità della canzone e l'abolizione, in *A Silvia*, di ogni impalcatura dialogico-narrativa chiedono comunque di essere tenuti, a nostro avviso, ben distinti).

Sul successivo *Spavento notturno* si concentra il saggio di Franco D'Intino – come l'intervento di Rea, anche questo è impegnato in una più generale rivalutazione del testo in questione – imperniato sul ruolo della lirica anzitutto entro la raccolta intermedia del '26; ma pronto a proiettare la sua parabola interpretativa al comparto finale dei futuri *Canti*, cioè a quei *Frammenti* inaugurati proprio da *Odi, Melisso*. Riconosciuta l'intima «vocazione ossimorica» (p. 100) e l'«instabilità» (si pensi a titolo e posizione, entrambi mutanti) dello *Spavento*, sono anzitutto tre gli aspetti evidenziati da D'Intino, ovvero 1) l'idea che l'idillio coinvolga alcune dinamiche profonde della psiche autoriale e del suo romanzo familiare; 2) la presenza, sottotraccia, di due demoni leopardiani attivi, in chiave latamente freudiana, lungo tutto il comparto idillico: la Malinconia derivante dalla Caduta (cioè dal Lutto, o dal venir meno dell'Ideale-Luna) e, in seconda battuta, il demone dell'Eros; infine 3), lo

*Spavento* come emblema di una leopardiana Poetica del Residuo – si pensi alle immagini, nel testo, del *barlume* e dell'*orma* – che non potrà che inverarsi nei *Canti*.

Antipodo dell'instabilità dello *Spavento* è proprio il testo che gli si affianca, la *Vita solitaria*, sempre ferma nella sua posizione di *explicit*. Questa riassume in effetti il cammino di dissoluzione percorso dall'idillio, se i suoi versi – come scrive Johnny Bertolio – «distruggono dall'interno una tipica situazione idillica» (p. 124). Leopardi può ormai catturare solo le «intermittenze» dell'idillio, mentre si segna così, allora, un momento di trapasso dal momento idillico al momento elegiaco dei *Versi*.

A interessarsi della seconda zona della raccolta – le *Elegie* appunto – sono Margherita Centenari e Rossano Pestarino. I loro interventi mostrano un'attenzione programmatica alle connessioni (attenzione forse indispensabile per quello che si pone come la zona mediana della raccolta). Centenari (che firma anche l'appendice del volume, rivolta a due testi espunti, cioè *L'Inno a Nettuno* e *La torta*) è impegnata nella seriazione di alcuni connettori, appunto, fra prima e seconda elegia: connettori topici (il tema dell'amore doloroso, il desiderio, il sogno) e stilistici (il ritorno di certe rime-emblema, un lessico comune, ecc.). Ma soprattutto significativo è il fenomeno di attrazione dell'idillio in elegia che qui si ravvisa, pur con le dovute cautele, sfruttando peraltro il noto appunto dello *Zibaldone* 4234-35 sui generi della poesia, che garantisce proprio della possibilità di ridurre l'elemento elegiaco al più generale sovra-insieme della lirica. Va da sé che, anche in questo caso, Leopardi stia già facendo le prove per quanto accadrà in seguito, attivando «una consonanza fra due forme poetiche [...] destinata ad assumere un ruolo centrale quale principio ordinatore di ampie porzioni delle raccolte successive» (p. 139). Ciò accadrà anzitutto nei *Frammenti*, dove si troveranno appaiati proprio *Odi*, *Melisso* e un residuo dell'*Elegia II*, lirica che riceve qui le cure di Pestarino. Anche questo intervento si interroga sulla natura connettiva di tali testi, tesORIZZANDO alcune correzioni variantistiche, e segnalando qui l'inizio di quel processo di rarefazione del testo che si compirà nel recupero di *Io qui vagando al limitare intorno*, nella sezione conclusiva dei *Canti*. Anche in questo caso sono dunque i *Frammenti* la specola ultima da cui vagliare questi testi (e il nodo del finale dei *Canti* è in effetti fra i più continuamente sollecitati nell'intero volume). Tuttavia, diversamente dal saggio precedente, che identificava lo spazio dei *Frammenti* quale spazio «disimpegnato» – per così dire meno ufficiale –, nella lettura di Pestarino l'*Elegia*-frammento è considerata suggestivamente come «un cristallo un po' enigmatico» che, una volta «scastonat[o] dall'insieme», libera tutta la sua «potenzialità di evocazione», nonché il suo carattere di «esposizione archeologica» del proprio passato poetico.

Quanto al finale del libro – la zona satirica – mentre i *Sonetti in persona di Ser Pecora* sono oggetto di un utile commento, di taglio spiccatamente linguistico, di Silvia Datteroni, il lettore è costretto anzitutto a fare i conti con la centralità dell'*Epistola al conte Carlo Pepoli*. Martina Piperno la affronta da una specola piuttosto originale, che aiuta a riposizionarla e a farne non un *unicum* – l'eccezione che spunta da dentro il periodo di silenzio della poesia leopardiana – ma una specie di cerniera, sottolineandone insomma la «linea di continuità» (p. 189) con altri punti della scrittura leopardiana, animati dalla stessa esigenza di ritrattazione. A essere indagata è dunque una vera e propria figura o gesto ritornante del pensiero leopardiano: la pratica del congedo, dell'addio a ciò che si è stati, così che la scrittura di Leopardi tende a configurarsi – il che accade specialmente nei *Versi* – come un'antologia di «reperti». Viene in mente, fra l'altro, come lo stesso Leopardi di un passo zibaldoniano del '28 intendesse proprio come «reliquie», resti di un continente inabissato, i suoi versi (è un passo che infatti Piperno non manca di sfruttare proprio al chiudersi del saggio); e si pensi a come, allora, rileggerlo in questo modo significhi configurare la poesia leopardiana *tout court* come un vero e proprio linguaggio del passato, emblema di ciò che, di volta in volta, non è più. Di tale pratica palinodica leopardiana si appronta qui una sorta di rapida fenomenologia, che si appoggia anche alla rilettura di alcune «figure del rinnegamento» (p. 192) o dell'apostasia, ovvero Machiavello, il Galantuomo e infine Bruto e Teofrasto: figure tolte non a caso dal tempo della prosa leopardiana, cioè proprio da quel tipo di scrittura da cui la poesia, intanto, rischia di essere

sopraffatta: una poesia che, per resistere, deve una volta di più allontanare da sé il proprio oggetto, confinarlo nella lontananza.

Restano, infine, i due volgarizzamenti dal greco. Ad Andrea Penso tocca l'incursione in uno dei territori in assoluto meno battuti dalla critica, cioè la *Batracomiomachia* nella sua terza versione (dopo quelle del '15 e del '21), nella quale si ravvisa un'evoluzione stilistica legata alla portata ideologica del contatto con la satira antica. Se a questo spunto si uniscono i risultati dell'interpretazione che Valerio Camarotto dà del *Volgarizzamento della satira di Simonide sopra le donne*, risulta intanto abbastanza chiaro che anche il solo gesto della traduzione basterebbe per attenuare l'idea di un'estetizzazione dell'Antico in Leopardi. Il gesto del tradurre è, al contrario, talmente carico di pensiero che gli viene dato per due volte il ruolo di chiusura, sia qui – nei *Versi* – che nei *Canti*. Non è un caso, allora, che Camarotto possa fare del volgarizzamento il lato sul rovescio dell'antiplatonismo leopardiano, l'antipodo e insieme il gemello anzitutto di una canzone come *Alla sua donna* (sulla scia già di Savarese e Blasucci); ma poi, più in generale, il volgarizzamento simonideo è il centro di una raggera ideologica che si dipana fra alcuni pensieri zibaldoniani di critica antropologica del femminile, oltre a fare da collettore di un lunga tradizione misogina, ricostruita anche grazie agli elenchi di letture leopardiane (fonti finora non tesoriizzate in questa chiave sono, per Camarotto, il del De Rogati traduttore di Anacreonte e Saffo, il *Belfagor arcidiavolo* di Machiavelli, la lezione di Gelli su due sonetti di Petrarca). Ma è soprattutto importante la triangolazione – ben valorizzata – fra donna, sentimento amoroso e generale dinamica dell'illusione, che non a caso è al centro di alcune pagine zibaldoniane del '23 sulla spiritualizzazione dell'eros: il rapporto con la donna – così come quello col mondo, come ricorda Camarotto – è una specie di radice del rapporto stesso con l'illusione, destinata a essere smascherata come idealizzazione. Se è così, siamo di fronte a una *Satira* da considerare non come episodio irrelato, ma al contrario come un testo che «riceve e risemantizza una direttrice che [...] percorre trasversalmente l'intero libello: è il tema forte dell'illusione», il «meditato (e non fortuito o scollegato) tassello finale della raccolta», il cui testimone passerà di lì a poco alle *Operette morali*. Siamo insomma davanti al luogo di prima evidenza di una costante riflessiva leopardiana – quella sull'infinito-illusione – che arricchisce di molto il senso della raccolta del '26, lungi dall'esaurirsi dunque nelle sue mere – e pur importanti – contingenze editoriali.

**Luca Mendrino**

AA.VV.

*I premi Nobel italiani*

Bologna

SEPS

2015

ISBN: 978-88-6923-043-1

Volume I

Marco Veglia, *Giosue Carducci* – premio Nobel per la Letteratura 1906, pp. 1-38.

Riccardo Stracuzzi, *Grazia Deledda* – premio Nobel per la Letteratura 1926, pp. 175-204.

Beatrice Stasi, *Luigi Pirandello* – premio Nobel per la Letteratura 1934, pp. 205-248.

Bart Van den Bossche, *Salvatore Quasimodo* – premio Nobel per la Letteratura 1959, pp. 309-350.

Volume II

Alberto Casadei, *Eugenio Montale* – premio Nobel per la Letteratura 1975, pp. 77-112.

Claudio Longhi, Claudio Cumani, *Dario Fo* – premio Nobel per la Letteratura 1997, pp. 274-308, 309-410.

Alla SEPS - Segretariato Europeo per le Pubblicazioni Scientifiche si deve questa interessante iniziativa editoriale: un volume collettaneo sui venti Nobel italiani (con in più la medaglia Fides conquistata dal matematico Enrico Bombieri), che illustra con accuratezza il quadro scientifico, il percorso di avvicinamento, le motivazioni e le procedure che hanno portato all'assegnazione del premio, ma pure i discorsi tenuti durante la cerimonia di conferimento, le polemiche che hanno non di rado accompagnato la scelta, le conseguenze a livello nazionale e internazionale del riconoscimento e come lo stesso sia stato recepito dall'opinione pubblica e abbia influito sul prosieguo dell'attività scientifica e letteraria dei premiati. Vi si aggiunga un'attenta analisi di quei fattori extra-culturali – valutazioni di ordine ideologico, contingenze politico-diplomatiche, prestigio delle istituzioni promotrici – che, congiuntamente alla regola non scritta dell'alternanza geografica, hanno fin dalle prime edizioni giocato un ruolo spesso decisivo a vantaggio dell'uno o dell'altro candidato.

Va da sé che un lavoro così approfondito ed esaustivo, che non risparmia considerazioni persino sul profilo culturale degli sconfitti e dei membri della Commissione, abbia necessariamente comportato una meticolosa indagine delle fonti documentarie di prima mano (i verbali delle riunioni quando possibile) e uno spoglio dei principali periodici del tempo. Nell'agile *Presentazione* si legge che «Nel caso dei premi Nobel è mancato finora l'adeguato apporto di pubblicazioni esaurienti e aggiornate sul tema» (p. VIII), una considerazione che tuttavia non può ritenersi valida per i sei premiati per la Letteratura – dei quali soltanto si darà conto – grazie ai lavori, tutti in anni recenti, di Enrico Tiozzo.

Il successo di Carducci nel 1906, trionfatore concorrendo con scrittori di grandezza assoluta come Tolstoj, rappresenta un'anomalia nella storia del premio. Alfred Nobel aveva esplicitamente richiesto nel suo testamento che gli scrittori premiati fossero non solo contemporanei, ma odiernissimi: Carducci era all'opposto un «classico vivente» (p. 23), afflitto da quella che Marco Veglia, autore del capitolo, chiama «solitudine generazionale» (p. 2), ovvero il non riconoscersi della nuova generazione di rimatori italiani (quella dei nati dopo il 1880, di Papini per intendersi) nel suo magistero poetico. La sua fama internazionale era in ogni caso straordinaria: numerosi gli studi critici e ancor più numerose le traduzioni, alcune prestigiosissime, come quella in tedesco del Mommsen. Pur giudicando la scelta dell'Accademia di Svezia meritoria, lo studioso ricorda come il

premio sarebbe dovuto andare a Fogazzaro. Nel confronto con l'autore di *Malombra* il poeta delle *Odi barbare* pagava, oltre a quanto già detto, le precarie condizioni di salute (si temeva concretamente potesse spirare prima dell'assegnazione del premio) e la superficiale identificazione con lo spirito dell'*Inno a Satana* e dell'ode *La guerra*: venivano cioè isolati due momenti del tutto particolari in cinquant'anni di attività poetica. Ciò nonostante sarà lo stesso Fogazzaro ad autoescludersi, redigendo una lettera di sottomissione al decreto della Sacra Congregazione che aveva messo all'Indice il suo ultimo romanzo, *Il Santo*, con la quale addirittura s'impegnava in prima persona a impedire ristampe e traduzioni dell'opera incriminata. Sul piano dell'indipendenza intellettuale Carducci risultava ora l'unica scelta possibile, mentre la vittoria di Fogazzaro avrebbe rappresentato uno scandalo per l'Accademia. Scrive Veglia: «Come un reagente chimico, Fogazzaro contribuì a far meglio e più sinceramente comprendere l'altro e più illustre candidato italiano al premio Nobel per la Letteratura» (p. 14).

«La signorina Deledda fa benissimo di non uscire dalla sua Sardegna e di continuare a lavorare in questa preziosa miniera, dove ha già trovato un forte elemento di originalità»: sono parole di Luigi Capuana, riportate in un articolo apparso poco dopo la pubblicazione della prima edizione di *La via del male* (1896). Capuana aveva colto con oltre trenta anni d'anticipo la motivazione che sarà il presupposto fondamentale del Nobel alla Deledda; quella «scoperta della Sardegna» che sarà argomento ricorrente già in una perizia del '20 di Hanrik Schück, membro autorevolissimo della Commissione Nobel. L'autrice di *Canne al vento* dovrà aspettare il 1927 per ricevere l'ambito premio, superando l'opposizione dell'allora presidente Per Hallström, che giudicava l'ultimo suo romanzo *Fuga in Egitto*, per altro non ambientato in Sardegna, debole d'intreccio (un difetto denunciato in passato anche per i suoi romanzi migliori) e privo di valore psicologico nella rappresentazione dei personaggi. Ma l'opinione del presidente – evento non comune – finì in minoranza e a prevalere fu la tesi di Schück. Come spiega Riccardo Stracuzzi, autore di questo capitolo, il regime fascista, dopo il premio, fece della scrittrice una delle voci più autorevoli della cultura nazionale, affidandole, per esempio, la sezione delle *Lecture del Libro della terza classe elementare*, per la quale scriverà pure un racconto di impostazione deamicisiana (sul modello di *Cuore*) colmo di episodi mirati al condizionamento ideologico dei fanciulli, come una visita alla casa natale di Mussolini e le gesta di una giovanissima camicia nera durante la marcia su Roma. Il capitolo si conclude con la ricostruzione della fortuna editoriale, scolastica, cinematografica e televisiva successiva al riconoscimento.

Nel caso del Nobel a Pirandello – se ne occupa Beatrice Stasi –, che vince nel 1934 alla prima candidatura, le parti di Hanrik Schück e Per Hallström si invertono: il primo, probabilmente ricordando il mancato raggiungimento dell'unanimità per il premio alla Deledda, voterà contro, mentre il secondo si rivelerà essere il più grande sostenitore del drammaturgo all'interno della Commissione. Se nell'attribuzione del premio del '27 il regime fascista non ebbe alcun ruolo – ma non nell'opinione di Pirandello, che sosteneva, sulla base della testimonianza di un giornalista svedese, di non aver vinto quell'anno a causa dell'intervento di Mussolini in favore della Deledda «per non suscitare gelosie pericolose in Italia» (d'Annunzio?) –, nel caso del riconoscimento all'autore siciliano i rapporti con il duce ebbero un'importanza fondamentale. Basti pensare che fu la Reale Accademia d'Italia a candidare Pirandello e che la candidatura fu firmata solo dopo la fine del suo esilio volontario all'estero. Egli, che in una lettera del '22 si attribuiva una collocazione «fuori dalla politica» che lo tagliava, a suo dire, fuori dai giochi, non avrebbe probabilmente mai vinto il Nobel senza una tessera del partito e tutta una serie di iniziative tese a conquistare il favore del duce. Di tutto questo ovviamente nella perizia e nel discorso di presentazione di Hallström non vi è traccia. La sua relazione, in cui si segnalano delle perplessità sulla produzione novellistica, dà risalto principalmente a quegli aspetti dell'opera pirandelliana direttamente collegabili alle volontà di Alfred Nobel, enfatizzando, per esempio, la vocazione filosofica. La Stasi ricorda poi il discorso di ringraziamento dell'autore, la tiepida accoglienza della stampa nazionale, l'assenza di celebrazioni ufficiali di rilievo in Italia, la freddezza di una parte dell'opinione pubblica fascista (che avrebbe maggiormente gradito una vittoria di d'Annunzio), la delusione del viaggio negli Stati

Uniti, per poi concludere affermando che «l'impressione complessiva è che il conferimento del prestigioso premio [...] abbia avuto un effetto di raggelante monumentalizzazione» (p. 239). Nel 1959, spiega Bart Van den Bossche, l'avversario più temibile per Quasimodo fu la scrittrice danese Karen Blixen. Fu una riserva scritta di un nuovo membro a indurre la Commissione a votare per un italiano e solo a quel punto la vittoria di Quasimodo si concretizzò, soprattutto a causa delle mancate candidature di Ungaretti e Montale. Proprio la non attribuzione del premio del '59 a uno dei due formidabili poeti (già candidati in passato), generalmente stimati nettamente superiori, viene ricordata nella storia e nella critica letteraria del nostro Paese come un'ingerenza inopportuna dell'Accademia di Svezia negli affari interni della poesia italiana. E sono in molti a considerare l'ipotesi che il «Nobel sia stato il fattore che ha inciso in modo decisivo sul ridimensionamento critico di cui l'opera di Quasimodo è stata oggetto nei decenni successivi al premio» (p. 338). Nel discorso di lode si sottolinea primariamente l'elemento classico della poesia di Quasimodo, pur giudicando la stessa modernissima. Dei due tempi in cui si è soliti suddividere la sua esperienza poetica – il primo ermetico di cui *Ed è subito sera* (1942) si considera il capolavoro, il secondo rappresentato dalle raccolte del dopoguerra – si elogia ampiamente solo il secondo, considerando sbrigativamente la poesia degli anni Trenta come una fase di formazione. L'esperienza della guerra viene decifrata come la grande svolta, l'inizio del dialogo con i lettori dopo una fase di «sofferto soliloquio» (p. 318). In ultima analisi Van den Bossche interpreta il Nobel a Quasimodo come il risultato di una serie di circostanze contingenti: a) la nazionalità italiana; b) l'essere un poeta e non un narratore; c) l'aver proposto una poesia insieme classica e moderna; d) la convergenza fra le caratteristiche della sua opera e gli orientamenti letterari di molti membri dell'accademia svedese; e) l'apprezzamento in Svezia, confermato da traduzioni e saggi critici. In merito a quest'ultimo aspetto si sottolinea il ruolo (forse addirittura determinante) di Giacomo Oreglia, che con la sua casa editrice Italica si dedicò, dal 1947 fino alla sua scomparsa nel 2007, alla promozione della letteratura italiana in Svezia.

Il 1975 è finalmente l'anno di Montale. Diversamente dagli studiosi che lo hanno preceduto, Alberto Casadei non ha potuto disporre dei verbali delle riunioni della Commissione, consultabili, nel caso di Montale, solo a partire dal 2025. Lo studioso, sulla base delle testimonianze raccolte, ipotizza che i candidati più temibili furono Borges, contro cui probabilmente pesò il sospetto di collusione con i regimi dittatoriali argentini, e Simone de Beauvoir, che forse pagò l'episodio della rinuncia al premio del compagno Sartre nel 1964. Casadei sostiene che Montale abbia prevalso con l'appoggio interno del quasi novantenne Anders Österling e quello esterno (ancora una volta) di Oreglia. Nelle motivazioni del premio vengono ricordati: l'importanza del paesaggio ligure negli *Ossi di Seppia*, l'opposizione al fascismo, l'episodio dell'allontanamento dal gabinetto Viessesux e le straordinarie qualità della *Bufera*, indicata come il grande capolavoro montaliano. Come è noto la *Nobel lecture* di Montale fu la celebre *È ancora possibile la poesia?*, in cui si afferma, dopo un articolato ragionamento analizzato puntualmente da Casadei, che persino nel pieno della civiltà consumistica la poesia è effettivamente ancora possibile. In merito agli effetti del Nobel sulla vita di Montale vengono ricordate le celebrazioni per i suoi ottant'anni, con la famosa pubblicazione *I poeti a Montale*, gli interventi nei dibattiti politici in corso, che coincisero con il periodo degli attentati terroristici di fine anni Settanta e, soprattutto, l'edizione critica (con le varianti di tutte le versioni delle poesie) dell'intera *Opera in versi*. Pubblicata da Einaudi nel 1980 con curatela di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini, una simile impresa editoriale (mai prima d'allora riservata a un autore ancora in vita) «costituì un modello di riferimento per le successive edizioni critiche di autori contemporanei» (p. 94).

«Che Fo fosse un grande teatrante lo sapevo. Che fosse anche uno scrittore vengo a scoprirlo ora» (Mario Luzi). Un tale giudizio sintetizza il motivo di fondo dell'opposizione di una vasta parte della *res publica* delle Lettere italiane all'assegnazione del Nobel all'autore del *Mistero buffo*: il premiato era infatti percepito «come estraneo al perimetro del "letterario"» (p. 275). Claudio Longhi e Claudio Cumani – responsabili dei due capitoli dedicati al Nobel 1997 – ricordano a ragione come quell'anno, dopo le morti di Calvino e Moravia, fossero ancora in vita Bassani, Zanzotto e

naturalmente Luzi, autori, almeno in Italia, più quotati. Luzi pagò probabilmente l'aver difeso in passato l'amico Giacomo Oreglia (ancora lui!) in una sgradevole contesa che coinvolgeva la sua casa editrice, la Farnesina, l'Istituto di Cultura Italiana a Stoccolma e indirettamente Albino Pierro (in corsa per il premio nei primi anni Novanta). Longhi ricorda pure come José Saramago e Antonio Lobo Antunes avessero entrambi le carte in regola per regalare al Portogallo il primo Nobel della sua storia, ma la comune origine dei due candidati (giudicati evidentemente di pari valore) si rivelò un problema e l'ipotesi di un *ex aequo* che avrebbe svalutato entrambi fu scartata. Si consideri infine che un autore di teatro non otteneva la vittoria dal 1969, l'anno del successo di Samuel Beckett. Nel discorso di lode del premiato viene elogiata non a caso la componente scenico-performativa, ovvero la natura genuinamente teatrale dell'arte di Fo, oltre al «grammelot» – la lingua originalissima ideata sul palcoscenico che avrebbe una base dialettale e onomatopeica – e al ruolo della moglie Franca Rame nei suoi successi (e copioni). Cumani ricorda infine la stravagante lezione tenuta da Fo all'Accademia di Stoccolma e l'attività letteraria successiva al premio, menzionando il suo primo romanzo del 2014 dedicato a Lucrezia Borgia, cui (aggiungiamo noi) seguiranno un secondo e un terzo (*C'è un re pazzo in Danimarca*, Milano, Chiarelettere, 2015 e *Razza di zingaro*, Milano, Chiarelettere 2016).

**Lia Perrone**

AA.VV.

*Il caso Moro. Memorie e narrazioni*

A cura di Leonardo Casalino, Andrea Cedola e Ugo Perolino

Massa

Transeuropa Edizioni

2016

ISBN: 978-88-9871-646-3

Nell'ultimo decennio, la rappresentazione degli «anni di piombo» nella narrativa italiana contemporanea è stata fatta oggetto di importanti lavori critici. Tra questi, oggi possiamo contare anche il volume *Il caso Moro. Memorie e narrazioni*, curato da Leonardo Casalino, Andrea Cedola e Ugo Perolino, i quali, con un'operazione analoga a quella già compiuta in area anglosassone da Ruth Glynn e Giancarlo Lombardi, curatori di *Remembering Aldo Moro. The Cultural Legacy of Kidnapping and Murder* (London, Legenda, 2012), limitano il campo al caso Moro, episodio centrale della stagione del terrorismo. Come spiegano Cedola e Perolino nell'*Introduzione* (in omaggio a Magritte), «questo non è un libro su Aldo Moro» (p. 9), sui contorni politici e giuridici della sua tragica vicenda, ma «sul loro riflesso [...] linguistico-testuale» (p. 9), ovvero sulle narrazioni del caso Moro che si sono susseguite nel corso degli anni e sul modo in cui il caso Moro è entrato nella memoria (nelle memorie) degli italiani. Data questa premessa, comune agli undici studiosi che hanno contribuito all'indagine, gli approcci metodologici sono stati, però, diversi (come diversa è la natura delle opere esaminate): la raccolta presenta pertanto un largo spettro d'analisi ed è, questo, uno dei suoi pregi. La sua lettura permette inoltre di approfondire la conoscenza delle dinamiche attraverso le quali la finzione (letteraria, cinematografica, teatrale) si dimostra capace di porre uno sguardo attento sulla realtà.

Il volume è suddiviso in tre parti, che danno sistemazione tematica (e cronologica: dagli studi dedicati alle opere più recenti a quelli sui testi pubblicati negli anni Settanta) ai vari contributi, con le naturali interferenze tra una sezione e l'altra (riferimenti a scrittori quali Sciascia, Arbasino, Vasta sono ad esempio presenti in più interventi), utili a mantenere salda la visione d'insieme. La prima parte, *Anni Zero*, pone al centro il tema della postmemoria e analizza testi prodotti negli anni Duemila da autori che narrano il sequestro e l'uccisione di Aldo Moro principalmente a partire da memorie edificate sui racconti altrui. Emblematico in questo senso è il romanzo *Les nouveaux anarchistes* di Piero Pieri, in cui – spiega Ugo Perolino ne *La cripta e il fantasma. Narrazioni e memorie degli anni di piombo in Baliani, Pieri, Delbono* (la trattazione si allarga tuttavia ad altri scrittori: Giorgio Vasta, Giorgio Fontana e, nei decenni precedenti, Alberto Arbasino e Giampaolo Rugarli) – il tempo raccontato si caratterizza come «non realmente vissuto, ma conosciuto mediante l'immaginazione, il racconto letterario e filmico, la creazione estetica» (p. 28). La riflessione sull'origine storico-sociale e sulla teorizzazione politica della violenza accomuna gli autori presi in esame da Perolino, il quale sottolinea che la volontà di raccontare gli anni di piombo, e in particolare il caso Moro, è rappresentativa di un ritorno degli scrittori e artisti verso l'impegno, «collimante con il ritorno di contenuti politici e con il superamento delle grammatiche narrative postmoderne» (p. 32). Troviamo conferma di questa tendenza nel saggio di Monica Jansen, *Ripartire da Moro: per una memoria e una politica del "compromesso" in Più in alto del mare di Francesca Melandri e Il desiderio di essere come tutti di Francesco Piccolo*, acuta disamina sulla «missione testimoniale» del lavoro di postmemoria svolto da Melandri e da Piccolo. Con i loro romanzi, che hanno in Moro il «fondale "metastorico"» (p. 54), i due autori invitano il lettore a superare la fase del lutto per voltare definitivamente la pagina degli anni di piombo e «“porre fine” al terrorismo con la letteratura» (p. 49). Le loro opere sono allora chiari esempi di quella «finzione metastorica» definita da Claudia Boscolo e Stefano Jossa «un'esperienza narrativa che dalla storia



parte, ma attraverso la storia s'interroga poi sulle proprie possibilità di senso e sul proprio statuto di verità» trasformando gli «*eventi*, accadimenti storici, [...] in *fatti*, complesso groviglio di situazioni, emozioni, memorie, tra passato e presente, che non sono riducibili alla pura restituzione dell'evento in sé e per sé» (p. 55). La prima sezione del volume si chiude con il corposo saggio di Andrea Cedola «*Il linguaggio è la nostra colpa*». *Il tempo materiale di Giorgio Vasta*. Nel contesto di uno studio di ampio respiro che esamina approfonditamente il romanzo d'esordio di Vasta come racconto postmemoriale del caso Moro (le immagini televisive viste e le parole lette e sentite da Nimbo, narratore e protagonista, sono il filtro attraverso il quale si manifesta la memoria dell'autore), Cedola mette a fuoco due aspetti: il «potere della lingua» («la realtà è *la lingua* nel romanzo. L'io narrante – cercatore di senso – rielabora il caso Moro come dato linguistico», p. 72), che «converte la storia (narrata ed extratestuale) nella performance linguistica, soggettiva e istrionica, del protagonista» (p. 73), e l'iperrealismo della narrazione, che «produce deformazione e visioni del grottesco» tali da indurre a parlare piuttosto di «iperfinzione» (p. 85).

Il saggio di Sciltian Gastaldi inaugura la seconda sezione, intitolata *Narrazioni transmediali*. Filo conduttore è il dialogo tra opere di natura diversa (film, libri di memorie, romanzi) che fanno uso della storia per raccontare gli anni di piombo. In *Fra Erinni ed Estia: rappresentazioni della donna brigatista nei film Il caso Moro (1986), La seconda volta (1995), La meglio gioventù (2003) e Buongiorno, notte (2003)*, Gastaldi esplora l'impervio terreno delle narrazioni filmiche (impervio poiché, secondo quanto già osservato da Andrea Hajek nel 2014, in sede cinematografica l'uso della storia è spesso diventato abuso, occasione per promuovere nuovi discorsi di riconciliazione) e giunge a dimostrare che la figura di donna terrorista «più dirompente e universale, per [il] nuovo cinema politico italiano» (p. 140), non è esclusivamente riconducibile né al modello delle Erinni (divinità violente e infernali) né ad Estia (dea del focolare), ma «si colloca in una posizione ibrida, quasi ugualmente lontana dai due archetipi greci» (p. 120). Tra i personaggi analizzati da Gastaldi vi è anche Chiara (*Buongiorno, notte*, 2003), controfigura di Anna Laura Braghetti, l'unica donna presente nel gruppo dei carcerieri di Moro e autrice nel 1998 di un ormai famoso *memoir* che dedica grande spazio al racconto del sequestro. In *Dal politico Moro all'uomo «stanchissimo e rassegnato»*. *La narrazione del caso Moro ne Il prigioniero di Anna Laura Braghetti*, Maria Bonaria Urban legge questo racconto come un tassello della macronarrazione transmediale che ha per oggetto il caso Moro, e lo mette a confronto con *L'Affaire Moro* di Sciascia, chiedendosi «quale rapporto si può individuare tra l'immagine di Moro proposta ne *L'Affaire* e quella delineata nel testo della Braghetti?» (pp. 144-145). Il focus è sul personaggio Aldo Moro: ne *Il prigioniero*, la descrizione del presidente della DC è fortemente ispirata al testo sciasciano e Moro è infatti una vittima sacrificata alla ragione di Stato, secondo «la linea della narrativa sacrificale» (p. 36), che, come ha precedentemente spiegato Perolino, è comune a molte riscritture del caso Moro, e che proprio sull'*Affaire Moro* si modellano (si veda anche U. Perolino, *Riscritture del caso Moro*, in *La réécriture de l'Histoire dans les romans de la postmodernité*, sous la direction de Stefano Magni, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2015, pp. 374-380). Rispetto ad altre analisi già svolte sia sul testo di Sciascia che su quello della Braghetti, dal saggio della Urban emerge che *Il prigioniero* condivide con *L'Affaire Moro* «la matrice squisitamente politica: si tratta infatti di una ricostruzione degli eventi tutt'altro che neutrale, mirante a indicare nel partito della fermezza il responsabile morale della morte del politico democristiano, mentre dei brigatisti si fornisce un'immagine sostanzialmente etica» (p. 162).

Con ritorno all'ambito cinematografico, Fabrizio Cilento si occupa de *Il caso Moro nei film di Gian Maria Volonté* nei quali, secondo la definizione di Tullio Kezich, «la personalità dell'interprete si [impone] pienamente su tutti gli altri elementi dello spettacolo» (p. 176). Al culmine di una carriera fortemente improntata all'impegno civile, nel 1976 Volonté sceglie di essere il presidente M. (una caricatura di Aldo Moro) nel *Todo modo* di Elio Petri, liberamente ispirato all'omonimo romanzo di Sciascia; dieci anni più tardi incarna nuovamente Moro ne *Il caso Moro* di Giuseppe Ferrara. Le due interpretazioni sono antitetiche poiché nella prima M. è il carnefice dello sterminio dei politici democristiani che Petri mette in scena, mentre nella seconda Moro prigioniero delle Br è, al

contrario, vittima del suo stesso partito. Cilento sottolinea allora che per la generazione dei nati dopo la metà degli anni Settanta, che «si sono interessati alla figura di Moro e ai dettagli dell'*affaire* retrospettivamente, proprio grazie al cinema investigativo di Petri e Ferrara» (p. 178), Volonté ha il merito di aver offerto un «approccio stereoscopico a uno degli uomini più discussi della Prima Repubblica» (p. 180), ossia di aver offerto gli strumenti per una lettura più in profondità dello statista democristiano, e di aver contribuito in tal modo al lavoro di postmemoria di cui si è detto in precedenza. In chiusura alla seconda sezione, nel saggio intitolato *Giace sul fondo del mio piatto. Deformazioni e riuso di Aldo Moro ne Il tempo materiale di Giorgio Vasta*, Cecilia Ghidotti si sofferma sull'immagine del presidente della Dc che affiora da *Il tempo materiale* ed evoca i «tanti Aldo Moro che si sono accumulati nell'immaginario letterario», in primis il Moro di Sciascia, «ma soprattutto cinematografico» (p. 194). Più precisamente, la studiosa rileva che Vasta sottopone il proprio Moro «ad un trattamento simile a quello operato da Marco Bellocchio in *Buongiorno, notte*» (p. 195), e che è dunque valida anche per *Il tempo materiale* l'osservazione fatta da Alan O'Leary in merito al film di Bellocchio: in entrambi i casi si tratta di opere non tanto sul sequestro e sull'uccisione di Aldo Moro, quanto «sui mezzi con cui siamo in grado di costruire la nostra interpretazione di quegli eventi» (p. 196). Opere, cioè, capaci di aprire prospettive nuove, «alternative rispetto all'agiografia dello statista vittima per eccellenza della violenza politica» (p. 196).

La terza e ultima parte è incentrata sui racconti che Sciascia, Volponi, Benni e Pasolini hanno fatto degli *Scenari* politici e sociali dell'Italia degli anni Settanta (ovvero del contesto che ha visto il generarsi e lo svolgersi del sequestro e dell'assassinio dello statista democristiano). In *Come una morte modifica un contesto. L'Affaire Moro di Leonardo Sciascia*, Leonardo Casalino fa finemente notare che molte delle intuizioni espresse da Sciascia nel testo archetipo della produzione letteraria e artistica sul caso Moro (puntualmente citato in gran parte dei contributi raccolti nel volume in esame) si sono dimostrate valide alla prova del tempo e della storia: basti pensare alla riflessione riguardante le infinite borghesiane possibilità di riscrittura degli eventi, o all'ormai comprovata autenticità delle lettere del prigioniero. Casalino arguisce inoltre che il valore dell'operazione intrapresa da Sciascia con *L'Affaire* sta nell'aver scritto «con le armi del letterato una prima ricostruzione di quella vicenda, offrendo all'opinione pubblica italiana un testo su cui avviare una discussione collettiva» (p. 219). Questa era d'altra parte l'ambizione dello stesso Sciascia, il quale aveva per obiettivo di far capire al lettore come la morte di Moro avesse modificato il contesto storico-politico del Paese, poiché «comprendere la vera natura di quel cambiamento era essenziale per il futuro della democrazia» (p. 221). Al pari di Sciascia, che considerava urgente comprendere i retroscena del caso Moro, nel 1975 Paolo Volponi aveva pubblicato un romanzo, *Il sipario ducale*, che doveva essere «strumento di conoscenza e di analisi di una situazione ancora confusa e piena di ambiguità» (p. 229): quella delle stragi terroriste. È quanto si evince dal contributo di Daniele Fioretti, *La strage in TV: terrorismo e mezzi di comunicazione di massa ne Il sipario ducale di Paolo Volponi*, che sottopone a attenta valutazione l'audace operazione dello scrittore urbinato di affrontare un argomento scottante quale il terrorismo politico in presa diretta (ancora un'analogia con Sciascia). Infatti «scrivere la realtà [...] significava per l'autore metterla sotto indagine, analizzarla e cercare di comprenderla» (p. 229), meditando anche «sull'informazione, o meglio sulla disinformazione di Stato, sul potere dei mezzi di comunicazione di massa, qualora siano controllati dalle autorità e usati per confondere le acque, insabbiare le indagini, inquinare e fuorviare le coscienze» (p. 232). Inevitabile è, qui, il confronto con l'Arbasino autore di *In questo stato*, anch'egli d'altronde promotore «di una concezione della letteratura come mezzo di intervento sulla realtà, come modo per svolgere un'attività di militanza politica e di intervenire direttamente sul reale. Una letteratura che non sia svago né elegia, ma impegno sociale e politico» (p. 236). Questa stessa concezione di letteratura è propria anche a Stefano Benni. Lo dimostra Stefano Magni in *La tribù di Moro seduto e dintorni: Stefano Benni e gli anni Settanta*, dove lo studioso analizza con accuratezza quattro raccolte di articoli di satira politico-sociale pubblicate da Benni tra il 1977 e il 1981, rappresentative, per i temi affrontati, anche della sua successiva produzione letteraria.

Particolarmente interessante, ai fini del tema centrale del volume, è il trattamento riservato alla figura di Aldo Moro prima del suo sequestro e, dopo la sua uccisione, al caso Moro. Nella raccolta del 1977 Moro è bersaglio della satira di Benni insieme agli altri politici democristiani, e la sua immagine corrisponde al *cliché* che lo voleva «sornione e indecifrabile, forse anche a se stesso» (p. 246). Nelle tre raccolte pubblicate in seguito, nonostante Benni non dedichi molte pagine al caso Moro, «il senso della sua analisi risulta chiaro [...]: i giochi politici che sono entrati in ballo in quel delicato frangente non riguardano la purezza rivoluzionaria del Movimento» (p. 256), al quale lo scrittore si sentiva in quegli anni vicino e che considerava uno «strumento di diffusione della controcultura» (p. 240). A conclusione della terza parte, István Puskàs propone una lettura originale di *Petrolio* di Pier Paolo Pasolini, scrittore agli occhi del quale – lo ha ricordato in precedenza Casalino (pp. 219-221) – Aldo Moro appariva «il meno implicato di tutti» nelle logiche del potere democristiano, che Pasolini considerava contiguo al fascismo. Dopo aver opportunamente definito il fascismo per Pasolini, ne *Il fascino del fascismo. Corpo, potere e identità culturale in Petrolio di Pier Paolo Pasolini* Puskàs si sofferma su un preciso elemento: il corpo, interpretato come «metafora che manifesta una serie di valori e di caratteristiche sociali e culturali» (p. 259), mezzo per vivere tutte quelle esperienze che, se ricostruite, immaginate, interpretate, costituiscono una storia intesa sia come «narrazione del passato» sia come «racconto che articola l'esperienza umana del mondo» (p. 260). Completa e chiude il volume la *Postfazione* di Leonardo Casalino su un tema troppo spesso rimosso nelle letture del caso Moro e, in generale, degli anni di piombo, perlopiù «fondate sulla dicotomia tra “carnefici” e “vittime”» (p. 273): il tema della responsabilità della classe politica, dei terroristi e della società civile. L'occasione è fornita a Casalino dall'analisi di alcuni interventi giornalistici di Italo Calvino pubblicati tra il 1977 e il 1979 (e in particolare all'indomani dell'uccisione di Moro), che dimostrano come «le parole di uno scrittore potevano servire a porre gli interrogativi giusti sul presente e a comprendere la giusta misura delle sfide del futuro» (p. 273).

**Danilo Soscia**

AA.VV.

*La critica come critica della vita. La letteratura e il resto*

A cura di Silvia Lutzoni

Roma

Donzelli Editore

2015

ISBN: 978-88-6843-408-3

La critica letteraria è una prassi che non solo è in grado di motivare in senso ampio l'opera d'arte, ma può (e deve) elevare quest'ultima a strumento di relazione attiva con il mondo. Al centro del volume *La critica come critica della vita. La letteratura e il resto*, curato da Silvia Lutzoni per l'editore Donzelli, vi è proprio la volontà – che in tempi di stanchi ma radicati teoricismi parrebbe suonare a dir poco eretica – di far coincidere l'atto completivo di cui la critica letteraria è espressione con la critica del contesto di cui il critico stesso (non lo studioso né il recensore) è parte. A fronte di un'inchiesta tesa tra letteratura, etica e quindi militanza, il volume è il frutto della contiguità tra due partiture. La prima riporta il suggestivo titolo di «Idee generali», una sorta di *pars costruens* che, a firma del faro dell'impresa, Massimo Onofri, e poi – attraverso distinti interventi – di Alfonso Berardinelli, Salvatore Silvano Nigro, Monica Farnetti e Sergio Sotgiu, delinea con necessario sforzo di sintesi le condizioni per un orizzonte critico rinnovato negli intenti e negli esiti. Proprio Onofri non manca di ricordare come i fili che intessono l'intera trama del volume, siano l'esito di un percorso iniziato altrove, nel 2007, quando ne *La ragione in contumacia. La critica militante ai tempi del fondamentalismo* egli coniò la definizione – più volte ripresa nel corso degli altri interventi che compongono il volume – secondo la quale «la letteratura è sempre letteratura contemporanea» (Massimo Onofri, *La ragione in contumacia. La critica militante ai tempi del fondamentalismo*, Roma, Donzelli 2007, p. 10). In quella sede, argomenta Onofri, «mi provavo a fondare, diciamo così, filosoficamente la critica (non solo letteraria) come critica della vita, arrivandone a circoscrivere il significato quale contributo alla costruzione del senso della vita del lettore, a cominciare da quel lettore speciale che è, appunto, colui che scrive dopo aver letto» (p. 3). L'ombra benigna di questa prima trattazione si allunga su buona parte delle disamine che compongono il mosaico de *La critica come critica della vita*, oltre a offrire un paradigma di riferimento in vista, poi, della seconda parte del volume, intitolata iconicamente – quasi alla maniera di un libretto teatrale – «Persone».

Prima di passare tuttavia alle suddette pagine, sarà forse utile porre una cesura, una pausa, all'interno del modulo citato. In prima battuta si legge (in sintesi) come il critico letterario si distinguerebbe da uno studioso e da un recensore per essere un critico della vita attraverso la letteratura. Una definizione il cui campo d'esistenza sembrerebbe vasto, e che parrebbe comprendere in sé anche i furori totalitari che animerebbero lo spettro della teoria letteraria. In tal senso la critica apparirebbe in ogni caso critica della vita, dal momento che – a prescindere dalle domande poste all'opera, dagli strumenti attivati per domandare e dalle risposte ricevute – assumerebbe la letteratura come documento di una relazione esistente tra uomo e mondo. È invece il secondo movimento ad aggiungere un senso nuovo, quando appunto si afferma, in piena coordinazione con la proposizione precedente, come il critico letterario sia un critico della letteratura attraverso la vita. Una simile definizione sembrerebbe legata da analogia proprio con lo stigma onofriano per cui «la letteratura è sempre letteratura contemporanea». Tale premessa maggiore, infatti, non è solo seducente in termini ermeneutici, ma parrebbe spalancare il velo su una condizione che è propria della produzione artistica (non solo letteraria), ovvero l'essere espressione di un sistema in cui l'aderenza a un'egemonia, l'eversione da questa, oppure il compromesso, sono caratteristiche genetiche di un'opera. Rifiutare il teleologismo storicista, per il quale il passato

prepara sempre l'avvento del presente – rifiuto esplicitato da Onofri anche in questa occasione – è un atto non solo coraggioso in tempi contraddittori come i nostri, ma anche necessario per ricondurre alla luce – e così indagarle da vicino – le condizioni d'esistenza di un'opera letteraria, e quindi della critica stessa. Se poi in un simile quadro si ritrovasse immerso il critico letterario in persona, chi meglio di lui potrebbe testimoniare l'inesorabile pressione di simili meccanismi? Attraverso la sua stessa vita, di per sé innervata dalla metafora del martirio, della testimonianza vissuta, il critico incarnerebbe la funzione necessaria di completare l'opera d'arte, di illuminarne l'esistenza come frutto di una tensione tra istanze che abitano in conflitto lo stesso mondo. Quello che nell'argomentazione generale della prima parte del volume parrebbe essere taciuto, sono proprio i confini semantici del termine «vita». In tempi in cui l'individualismo borghese – ora feticcio del neoliberalismo nostro contemporaneo – è la geometria assurda di ciascuna esistenza, si potrebbe correre il rischio di vedere fraintesa una simile formulazione. L'arretramento del soggetto inteso in termini di puberale retrocessione, paradossalmente, non direbbe nulla di diverso dall'ossessione teorica e dalle sue alchimie combinatorie. Condurre alle estreme conseguenze il concetto di «contemporaneo», illustrarne la fisiologia e viverlo, appunto, come condizione di appartenenza, potrebbero ragguagliare al contrario un atto rivoluzionario.

Allo stesso modo, se il faro dell'azione critica condotta sull'opera diventasse la presa di coscienza del proprio ruolo (del proprio ruolo intellettuale) da parte del critico; se, a partire da questa, diventasse un'esigenza primaria rispondere al quesito su quale sia il posto occupato oggi dalla produzione letteraria, non tutto lo storicismo (non tutta la metodologia che ne compone l'ossatura) forse dovrebbe essere respinto. Da un canto risulta difficile contraddire l'eterna contemporaneità della letteratura, dall'altro, va da sé, il ruolo che svolge quest'ultima, la sua funzione – nei termini della rappresentazione con altri mezzi di una relazione di senso tra l'uomo e il mondo – è profondamente mutato. La letteratura coincide oggi con l'industria della letteratura, e i termini di questa produzione sembrerebbero aver inglobato – fagocitato? – anche l'azione critica. Certo, alla critica competerebbe di processare il reale, incidendo la fitta maglia delle relazioni che concorrono a sclerotizzare uno status quo angoscioso. Il totalitarismo della teoria (sapiante definizione riportata a monito anche in quarta di copertina del volume), e il rischio che il ritorno alla vita non sia di per sé sufficiente a svelare la vita stessa, sono forse volti della medesima medaglia.

La seconda parte del volume procede per paralleli tra alcuni nomi della critica militante che comporrebbero una sorta di canone a cavallo tra il Ventesimo e l'inizio del Ventunesimo secolo. La finalità esplicita di un simile metodo, è quella di far reagire modalità spesso agli antipodi per meglio testare, esemplificando, le idee generali esposte nella prima parte del volume. Alcuni accoppiamenti suonano a loro modo classici, come quello tra Garboli e Baldacci esposto da Matteo Marchesini, quello ancora più antico tra Muscetta e Pampaloni proposto da Raffaello Palumbo Mosca che, a sua volta, compone una sorta di chiasmo con quello tra Cases e Segre avanzato invece da Alessandro Cadoni. Altri godono di una ricercatezza maggiore, e si avvalgono di un passo aggiornato a dibattiti recenti come il confronto tra Macchia e Gaveri a firma di Paola Cadeddu, oppure la coppia Gramigna-Giuliani indagata da Alessandro Marongiu, o ancora quella Raboni-Siciliano dispiegata dalla stessa curatrice del volume, Silvia Lutzoni, e così quella Santagata-Bettarini condotta da Antonella Piras. Divergono da una simile abbozzatura due soli interventi. L'uno quello di Giuseppe Mussi che propone una originalissima giustapposizione tra il magistero di Mengaldo e l'infaticabile opera di lettura di Ripellino; l'altro è quello di Alessio Giannanti, che chiude il volume non solo dal punto di vista redazionale, ma parrebbe anche concettuale, proponendo la vera e propria collisione tra due modi di intendere la critica, ma soprattutto la letteratura (come saggiamente suggerisce lo stesso titolo dell'intervento) tra due irriducibili come Bo e Timpanaro, la cui comparsa tra queste pagine colpisce piacevolmente per l'accurata indagine che elegge quest'ultimo critico – non accademico – *in pectore*.

La tentazione di evocare lo spettro delle *Bíoi Paráλληλοι* di Plutarco è stata pressoché immediata per molti (in primis per chi scrive), ma allo stesso tempo anche la consapevolezza che il paragone fosse fuorviante. Qui la distinzione netta tra greci e romani, banalizzando, avanzata dallo

storiografo greco non avrebbe ragion d'essere, tanto è sfumata a volte la differenza tra i modi di militare nell'azione critica imputati ai singoli componenti di una coppia. Assai lucidamente, in tal senso, riemerge la premessa con cui nella prima parte del volume Alfonso Berardinelli apriva il suo intervento dal titolo esemplificativo *L'invenzione della critica*: «La critica è un'invenzione sia individuale che generazionale e quindi, come ogni invenzione, richiede qualcuno che la inventi, un preciso dove e quando, per certi scopi, con certi mezzi e in circostanze determinate» (p. 13). È forse il ruolo svolto in un simile quadro, la qualità di un simile ruolo, a rendere visibile, come fosse in controluce, lo spettro di quel che si è stati davvero.

**Silvia Cavalli**

AA.VV.

*Le nuove forme dell'impegno letterario in Italia*

A cura di Federica Lorenzi e Lia Perrone

Ravenna

Giorgio Pozzi

2015

ISBN: 978-88-96117-51-4

Federica Lorenzi, Lia Perrone, *Introduzione*

Riccardo Antoniani, *Uno, nessuno, centomila corsari. Prolegomeni per un'irregolarità letteraria e una narrativa impura in Italia*

Andrea Amoroso, *Gli intellettuali, l'impegno e la fine delle utopie*

Alessandra Chiàppori, *Tra dire e fare il vero. Appunti semiotici per una mappatura della scrittura impegnata oggi*

Luca Cristiano, *Difendersi dalle ombre: a proposito di «Resistere non serve a niente» di Walter Siti*

Damiano Sinfonico, *Sulla poesia civile di Valerio Magrelli. Fonti, critica, ipotesi*

Giacomo Raccis, *Changer la réalité en changeant son langage: l'engagement de Giorgio Vasta*

Matteo Martelli, *Memorie sensibili di fronte alla storia: i bambini ideologici di Giorgio Vasta*

Graziano Tassi, *I "favolosi anni Sessanta" e le istituzioni totali. «La pecora nera» di Ascanio Celestini*

Roberta Capone, *Oltre il postmoderno: il fenomeno Wu Ming e la nuova letteratura impegnata in Italia*

Caterina Da Lisca, *«Fuoco!» di Giancarlo De Cataldo: un impegno crossmediale diretto alle generazioni future*

Maria Rosaria Baldassarre, *Dalla scrittura in rete al libro, due casi estremi: Roberto Saviano e Babsi Jones*

Émilie Hamon-Lehours, *De Gênes à Saint-Nazaire: les amarres littéraires de Roberto Ferrucci*

Flavia Crisanti, *Impegno e media nelle nuove generazioni di teatro civile: Celestini, Paolini e Timpano*

Élise Montel-Hurlin, *L'engagement d'Erri De Luca: une redéfinition de la temporalité*

Stéphane Resche, *Joppolo, Fava, Caspanello: scrittura teatrale siciliana, o l'impossibile rivoluzione*

Sotto quali forme si presenta oggi l'impegno letterario in Italia? Questa la domanda che le due curatrici, Federica Lorenzi e Lia Perrone, si pongono nell'introduzione al loro volume. Lungi dall'essere una ridondanza rispetto al titolo del libro, è un problema aperto: all'epoca della crisi economica e del lavoro precario, quando all'intellettuale (e in particolare allo scrittore) è assegnato uno spazio di manovra sempre più ridotto e una decrescente capacità di influire sulla realtà, interrogarsi sul modo in cui la letteratura possa riconquistare il diritto al dissenso e alla denuncia è una questione urgente. Da queste premesse nasce *Le nuove forme dell'impegno letterario in Italia*, frutto di un dibattito tenutosi il 14 e 15 marzo 2014 all'Università di Nizza (Université Nice Sophia Antipolis) nell'ambito delle attività promosse dal LIRCES (Laboratoire Interdisciplinaire Récits, Cultures et Sociétés) e in collaborazione con l'Università Italo Francese / Université Franco Italienne (UIF).

È un'impresa meritoria quella di portare l'attenzione sull'*extrême contemporain* italiano per fare luce sulle specificità attraverso le quali si manifesta l'impegno civile negli anni Zero. I quindici contributi del volume sono infatti raccolti con lo scopo di offrire un campionario di che cosa sia oggi la letteratura *engagée* e di come essa possa essere messa in relazione con la produzione degli

anni Sessanta e Settanta, dove trovano le proprie radici (culturali oltre che anagrafiche) molti degli autori presi in esame.

La domanda che però rischia di porsi il lettore, a volume ultimato, è un'altra e cioè se la letteratura impegnata oggi nel nostro Paese possa davvero definirsi tale e non debba piuttosto essere ascritta nelle file dei reportage o della cronaca. Le curatrici del libro, conscie di questa aporia, mettono in apertura due saggi che non esitano a definire «la *pars destruens* del discorso sviluppato nel volume» (p. 9), lasciando intuire, in questo modo, quali siano le chiavi da adottare per proseguire nella lettura. Risultano infatti particolarmente utili i due interventi di Riccardo Antoniani (*Uno, nessuno, centomila corsari*) e Andrea Amoroso (*Gli intellettuali, l'impegno e la fine delle utopie*), i quali hanno peraltro anche il pregio di ricapitolare il discorso teorico che costituisce l'ossatura di quello propriamente critico. Ne emerge un'analisi dei modelli ai quali si riferiscono gli scrittori contemporanei che ambiscono ad affrontare con impegno il proprio ruolo di intellettuali: da una parte, vi è l'ormai classico Pier Paolo Pasolini (indagato da Riccardo Antoniani), non solo quello degli *Scritti corsari* (1975), ma anche l'autore di *Petrolio*, il romanzo rimasto incompiuto e pubblicato postumo nel 1992, la cui stesura risale agli anni 1974-1975. Dall'altra parte, Roberto Saviano e il collettivo Luther Blisset / Wu Ming, riletti da Andrea Amoroso alla luce dell'opera di Jean-Paul Sartre. I nomi di Saviano (soprattutto in riferimento a *Gomorra*, 2006) e di Wu Ming sono al centro dell'interesse anche di altri due contributi (Alessandra Chiappori e Roberta Capone) e sono citati pressoché in tutti gli altri. Segno, questo, che l'impatto mediatico delle loro scritture non può essere tralasciato per valutare correttamente la loro esperienza in termini di influenza e capacità di diffusione del messaggio.

Volendo tracciare una mappatura degli autori che più agiscono, attraverso le proprie opere, sul versante civile, ponendo interrogativi e insinuando dubbi, bisognerebbe però includere i nomi di Walter Siti (peraltro noto studioso di Pasolini, come ha modo di ricordare Luca Cristiano a proposito di *Resistere non serve a niente*, 2012), Giorgio Vasta (*Il tempo materiale*, romanzo del 2008 sull'affaire Moro, che si colloca a metà strada tra Sciascia e Arbasino, è oggetto delle analisi di Giacomo Raccis e Matteo Martelli), Ascanio Celestini (*La pecora nera*, 2006, è indagato da Graziano Tassi), Giancarlo De Cataldo (il suo *Fuoco!* del 2007 è interpretato da Caterina Da Lisca come «un impegno crossmediale»), Babsi Jones (pseudonimo della giornalista Barbara Ferretti, protagonista di una parabola opposta a quella di Saviano, poiché alle minacce ha reagito con il silenzio, come spiega Maria Rosaria Baldassarre), Roberto Ferrucci (della sua cultura di frontiera tra Italia e Francia parla Émilie Hamon-Lehours) ed Erri De Luca (la cui varia produzione, con un'attenzione specifica a quella teatrale, è affrontata da Élise Montel-Hurlin).

E non sono alieni dall'*engagement* nemmeno la poesia di Valerio Magrelli (Damiano Sinfonico analizza in particolare la «poesia civile» della raccolta *Disturbi del sistema binario* del 2006), il teatro di narrazione di Ascanio Celestini, Marco Paolini e Daniele Timpano (studiati da Flavia Crisanti) o quello di Beniamino Joppolo, Giuseppe Fava e Tino Caspanello (dei quali solo l'ultimo appartiene alla generazione degli anni Sessanta, ma la sua scrittura non può prescindere da quella dei suoi due predecessori, anch'essi indagati da Stéphane Resche).

Tutti gli autori illustrati all'interno del volume sono altrettanti esempi della volontà di denunciare gli squilibri del sistema e di proporre, dove possibile, una soluzione alle deteriorazioni che sono state prodotte a tutti i livelli, in primo luogo sociale (con la criminalità), ambientale (con le cosiddette ecomafie) e finanziario (con la speculazione indiscriminata sui mercati). Ogni risposta è differente dall'altra, si esplica attraverso forme diverse, narrative o no, chiama in causa problemi disparati. Il merito di *Le nuove forme dell'impegno letterario in Italia* è quello di avere proposto fonti, raccolto modelli e campionato proposte, attraverso le quali ancora oggi è possibile agli scrittori intervenire con forza nel dibattito che li vede impegnati come voci critiche e dissonanti, come intellettuali che non hanno rinunciato all'opportunità loro consegnata dalla parola pubblica: non aderire timidamente agli eventi, ma battersi attraverso lo strumento che è loro proprio (la parola) per cambiarne il corso.



**Gualberto Alvino**

AA.VV.

*Lessico critico petrarchesco*

A cura di Luca Marcozzi e Romana Brovia

Roma

Carocci

2016

ISBN: 978-88-430-7836-3

Il titolo non tragga in inganno: non d'un *lessico critico petrarchesco* si tratta (*scil.* d'uno studio della terminologia tecnica del Petrarca critico: questo e non altro può infatti significare il sintagma), ma d'un regesto o atlante ragionato — senza naturalmente ambizioni d'esaustività — dei massimi nuclei tematici disseminati nell'opera volgare e latina del poeta aretino, redatto da petrarchisti non solo italiani al fine di «introdurre o rinnovare in Italia — così Luca Marcozzi nella sua telegrafica *Premessa* — la tradizione angloamericana dei *companions*: non raccolte di saggi, né propriamente enciclopedie, queste collezioni di riflessioni critiche ordinate per temi e dedicate ad aspetti significativi del pensiero, della fortuna, della ricezione di un autore, sono stati e continuano a essere supporti indispensabili per generazioni di studenti e docenti di quel mondo accademico. [...] Il *lessico critico petrarchesco* vorrebbe affiancarsi a queste importanti realizzazioni e completarle sotto il profilo interpretativo, ma a differenza della loro impostazione prevalentemente storica ha privilegiato una scansione che tenesse conto principalmente dei temi ricorrenti nell'opera di Petrarca e per lui fondamentali sotto il profilo umano».

Allo stesso Marcozzi sono affidati i lemmi *Biblioteca*, *Tempo e Verità*; alla cocuratrice *Città*, *Conoscenza e Mondo*; a Marco Ariani *Immagine e Lis*; a Maria Cecilia Bertolani *Visione*; a Teresa Caligiure *Otium*; a Enrico Fenzi *Amicizia, Filosofia, Politica e Potere*; a Sonia Gentili *Solitudine*; a Lorenzo Geri *Biblioteca*; a Philippe Guérin *Poesia*; a Vinicio Pacca *Fortuna*; a Francisco Rico *Umanesimo*; a Paolo Rigo *Corpo e Peregrinatio*; a Sabrina Stroppa *Amore, Morte, Senectus* e a Andrea Torre *Memoria*. Pezzi di varia caratura, da quello non meno sintatticamente farraginoso che concettualmente disordinato della Gentili a quello terso, di singolare acutezza e plenariamente persuasivo della Caligiure su un motivo che attraversa l'intera produzione di Petrarca e sul quale si fonda la sua autobiografia ideale: «L'*otium* non viene concepito da Petrarca come un isolamento dalla vita civile e dalla storia: piuttosto, come afferma di frequente nelle sue opere, trova la sua piena realizzazione in una *solitudo*» «*tranquillam et mitem, et ab hominum vitiis, non ab humanitate semotam*» (*Invective contra medicum*, IV 33). «Tuttavia — prosegue la Caligiure — nel *Secretum* e nei *Rerum vulgarium fragmenta* Petrarca offre un'immagine di sé in antitesi a quella appena tratteggiata, per cui la *solitudo* dell'io si tramuta in dispersione malinconica che conduce alla fuga dall'umano consorzio. Tali ambivalenze semantiche della categoria dell'*otium* permettono di cogliere le diverse dimensioni e le sottili sfumature che questo tema centrale assume nell'opera petrarchesca». Segue una puntuale rassegna delle varie declinazioni del termine: l'*otium* contrapposto al *negotium* (ossia alle vane occupazioni); l'*otium* quale *vacatio* ('libertà spirituale') che prepara alla *contemplatio Dei*; l'*otium* come libertà etica e intellettuale; l'*otium* dedicato agli studi («*Otium sine literis mors est, et hominis vivi sepultura*» scrive Petrarca, sulle orme di Seneca, in *Invective contra medicum* IV 54). Sennoché nel canzoniere l'*otium* è inteso sì, come *solitudo*, ma in modo diverso rispetto alle opere didascalico-morali: «la *solitudo*, filo rosso nell'organizzazione del macrotesto, si risolve compiutamente in dispersione psicologica e morale dell'Io lirico, a causa della sofferenza d'amore. Si tratta di una *solitudo* “vinta dalle passioni” che perciò non diventa vita solitaria ma si traduce in inquieta erranza, perdita della libertà, *labor* e pianto: temi di derivazione elegiaca [...] che animano una produzione letteraria definita da Petrarca [...] con maturo distacco, “*otia vite*”».

**Letizia Rossi**

AA.VV.

*Letteratura e archivi editoriali**Nuovi spunti d'autore**Le carte d'archivio strumento di critica letteraria*

A cura di Carmela Pierini, Sara Carini, Elisa Bolchi

Roma

Aracne

2014

ISBN: 978-88-548-8060-3

Il volume raccoglie cinque casi di studio che si collocano lungo un medesimo percorso di lettura che le curatrici Carmela Pierini, Sara Carini ed Elisa Bolchi hanno voluto suggerire sin dal titolo. L'indagine si sviluppa entro il comune terreno degli archivi novecenteschi, di natura non esclusivamente editoriale e con uno sguardo che non si ferma ai confini italiani, con il pregio di voler esplorare le carte senza scordare di metterle in relazione con il contesto culturale.

Ciascun contributo presenta una singolare esperienza d'autore, libro o iniziativa editoriale; insieme, gli studi tracciano una proposta di riflessione sull'importanza delle carte d'archivio prima come strumento di interpretazione critica e poi per ricostruire la storia editoriale di un testo o comprendere la ricezione di un autore (anche straniero e del peso di Virginia Woolf), o addirittura di un intero filone, come quello latinoamericano, alla luce del contributo dato dai suoi primi lettori, vale a dire quella altrimenti silenziosa schiera di personalità editoriali, tra cui si riconoscono anche celebri intellettuali.

Pur mostrando nell'analisi un impianto metodologico condiviso, la raccolta risulta bipartita, in ragione della diversa specie degli archivi consultati. Una prima sezione è infatti interamente dedicata alle carte conservate presso l'Archivio Storico Arnoldo Mondadori Editore e si apre, in una prospettiva che intende rimarcare il valore dei pareri di lettura come documenti di analisi per la critica letteraria, con un saggio di Carmela Pierini su quelli di Vittorini, Gallo, Garboli e Sereni riguardo all'opera di Anna Banti, mostrando come la decisione di pubblicare o meno un'opera dipenda dalla idea di letteratura (e dalla collocazione sul mercato) pensata dai suoi primi lettori, ovvero i funzionari della macchina editoriale; Elisa Bolchi ricostruisce quindi le vicende della traduzione italiana degli scritti di Virginia Woolf, che permette di scorgere, proprio grazie all'esame di carteggi e materiali d'archivio, anche la fine sensibilità letteraria di un ancora giovane Alberto Mondadori che di lì a poco avrebbe annunciato, in una lettera a Jean-Paul Sartre, l'intenzione di fondare il Saggiatore. All'influenza della mediazione editoriale sulla ricezione italiana delle opere della letteratura latinoamericana in Mondadori (e alle modalità di ingresso dei titoli nel catalogo della Medusa) è invece dedicato lo studio di Sara Carini.

La seconda sezione accompagna il lettore verso «Prospettive di confine» e questa volta le carte provengono da archivi personali e di diversi istituti ed enti: Francesca Corrias si occupa di un piccolo editore come Mario Puccini in relazione alla ricezione in Spagna di testi italiani, mentre Daniela Picamus ripercorre il caso della traduzione di Pier Antonio Quarantotti Gambini.

Il volume, edito da Aracne entro la collana Studi e testi di Palazzo Serra, del Dipartimento di lingue e Culture moderne dell'Università degli Studi di Genova, deve la sua nascita al congresso AAIS (American Association for Italian Studies) che si è svolto all'Università di Zurigo nel maggio del 2014 e che ha permesso alle autrici dei contributi di condividere esperienze di ricerca differenti pur se lungo il medesimo sentiero.

**Gabriele Tanda**

AA.VV.

*Panta 32 – Agenda Marchesi*

A cura di Mariarosa Bastianelli e Michele Sancisi

Milano

Bompiani

2015

ISBN: 978-88-452-7974-4

Elisabetta Sgarbi, *Nota editoriale*; Michele Sancisi, *Introduzione*; Mariarosa Bastianelli, *Il presente si muove... Ma in quale senso?*; Massimo Marchesi, *Esce Panta su Marchesi, Evviva!*; Marcello Marchesi, *Autobiografia*; Ettore Scola, *Il passaporto per il cinema*; Mario Cervi, *Umorista durante il fascismo*; Antonio Valerio Spera, *Diario di guerra*; Franco Tettamanti, *Milano-Roma A/R*; Delfina Metz, *La figlia di Marchesi & Metz*; Antonio D'Orrico, *L'uomo che fece ridere a Mauthausen*; Renzo Arbore, *Prigioniero di un telecomando*; Franco Monteleone, *La radio e l'Italia ai tempi di Marchesi*; Gianni Bongioanni, *Marchesi a Radio Tevere*; Claudio Loi, *Raglio d'asino vince il festival: Marchesi e il jazz*; Massimo Emanuelli, *Ispiratore di una generazione di conduttori*; Maurizio Seymandi, *Caro Marcello ti scrivo...*; Marco Giovannini, *Il figlio di Garinei & Giovannini*; Renzo Puntoni, *Dalla rivista alla televisione*; Marisa Del Frate, *Dietro le quinte della rivista*; Enrico Bertolino, *Quel signore di mezza età che non invecchia mai*; Maria Lusia Marcilli, *L'ultima intervista inedita a Marchesi: M&M vs G&G*; Mariarosa Bastianelli, *Marchesi e il teatro: quell'evasione che, forse, non lascia tracce*; Andrea Muratori, *Il salto morale tra teatro epico e satirico*; Raffaele Pisu, *Un uomo solo, come noi attori*; Tatti Sanguineti, *Walter e Marcello, vite parallele, incrociate e scambiate*; Marcello Marchesi, *Adoravo Totò*; Antonio Costa, *9 variazioni sul dottor Divago e una certa atmosfera del cinema italiano*; Steve Della Casa, *Marchesi e Mattoli autori di Totò, maestri del cinema "a manovella"*; Miti Mattoli, *C'era una volta Za-Bum*; Enrico Vanzina, *Lavoro, famiglia, amicizia e clan: il leggendario zibaldone della coppia Steno-Marchesi*; Raffaele De Berti, *Il rapporto intermediale con Tino Scotti: teatro, cinema e Carosello*; Alessio Accardo, *La compagnia della commedia: ammicchiate, "negri" e coppie*; Enrico Vaime, *Marcello non è mai stato vecchio*; Enrico Vaime, *Marcello e il cavallo*; Italo Terzoli, *La macchina del tempo: Marcello, Walter e io*; Guido Clericetti, *È lavorando che si diventa Marchesi!*; Gianfranco Bettetini, *Il lavoro pionieristico nella RAI dei tempi d'oro*; Pippo Baudo, *Il padre naturale di Zelig*; Michele Guardì, *Quella TV scritta che oggi non c'è (quasi) più*; Maurizio Costanzo, *L'unica digressione dallo scrivere era mangiare*; Vito Molinari, *(Senza farlo pesare) un Maestro*; Paolo Villaggio, *Un motivatore nella nuova TV di Quelli della domenica*; Cocchi Ponzoni, *Il Cab 64, cabaret d'arte*; Gustavo Palazzo, *Noi che facciamo questo mestiere siamo come le puttane da strada*; Marcello Marchesi, *Un autore folkomico*; Umberto Eco, *Nessuno è ateo in trincea*; Michele Sancisi, *Mezza età forever: i misteri di MM*; Gianni Turchetta, *La letteratura come autodenuncia e risarcimento: Marchesi scrittore*; Vanna De Angelis, *Il segreto di Torcicuore*; Aldo Spinelli, *Ditteri sui datterì: Ma@che si(a) uno scherzo?*; Gino & Michele, *La prima copertina delle Formiche*; Filippo La Porta, *Il malloppo, infinito serbatoio di comicità e filosofia*; Tony Laudadio, *Troppa grazia, San Marcello!*; Piersandro Pallavicini, *Scherzador si diventa*; Bruno Bozzetto, *Si può fare di meglio*; Guido Cornara, *Quel sorriso dice ancora ciò che vuole*; Giovanni Nahmias, *Futuro anteriore*; Pino Peserico, *I clienti di Carosello*; I Gufi (Nanni Svampa, Lino Patruno, Roberto Brivio), *L'umorismo macabro dei Gufi e il cinismo ironico di Marchesi*

La maggior tentazione scrivendo di Marcello Marchesi (1912-1978) sarebbe quella di iniziare con uno dei suoi innumerevoli aforismi, ma la mole scoraggia la selezione. Si potrebbero riempire libri con le sue battute, e l'autore infatti lo ha fatto, e rimanere stupiti dell'acume e del guizzo brillante

che gli hanno dato vita. Queste sue doti Marchesi le spese nella scrittura creativa e giornalistica, ma anche nella radio, nella musica, nel cinema, nella TV, nel teatro e nella pubblicità. Eclettico puro e infaticabile lavoratore Marchesi ha influenzato molti artisti e settori, eppure è poco studiato. A colmare questa carenza a tre anni dal suo centesimo anniversario di nascita, viene pubblicato il numero 32 di *Panta* a lui totalmente dedicato, che riunisce vecchi articoli e interventi – per esempio quello di Eco – a saggi redatti appositamente per questo volume. La rivista, da sempre in forma di libro, è stata fondata nel 1990 da Alain Elkan, Jay McInerney, Elisabetta Rasy, Elisabetta Sgarbi e Pier Vittorio Tondelli. Ai suoi esordi tesa verso la scrittura narrativa e creativa, dalla morte dello scrittore emiliano, si è sempre più spostata su posizioni più aperte al mescolio di generi e forme. In questo numero la nuova linea si conferma, come afferma la direttrice editoriale, Elisabetta Sgarbi, nell'intervento incipitario: si passa dalla pubblicazione di scritti dell'autore, ai ricordi di personaggi televisivi molto conosciuti (Arbore, Baudo, Costanzo, Vaime), fino a contributi critici e storici, e alle volte mescolando ad essi un pizzico di creatività. La lettura è spesso piacevole e aneddotica, stimolando la curiosità verso un personaggio che ha il merito di aver spinto artisti come Paolo Villaggio e il duo Cochi&Renato, o di aver collaborato con Totò, Vittorio Gassman, Walter Chiari e i Vianello. Il volume è corredato anche da un lussuoso apparato iconografico che riporta foto private, locandine, articoli, lettere di editori e riproduzioni di manoscritti. *Panta – Agenda Marchesi* è un ottimo contributo alla scoperta del grande umorista anche per la scelta, che facilita la consultazione, di dividere i contributi in sette sezioni: la pubblicistica giornalistica, la radio e la musica, il teatro di rivista, il cinema, la televisione, la scrittura e, infine, la pubblicità. Dal punto di vista letterario il contributo maggiormente strutturato è quello di Gianni Turchetta. Il saggista non si vuole fermare alla superficie del battutista, o meglio «battutaro» come Marchesi stesso si definiva, piuttosto approfondisce la sua vena di critica sociale. Perché l'umorista non aveva solo un lato luminoso, ma a questo affiancava una sferzante vena moralistica, che trovava linfa dalla chiara nozione della sua diretta e innegabile colpevolezza: non si poneva sullo scranno del giudice, ma allo stesso tempo non poteva stare a tacere le sue e le altrui colpe. «La critica a un mondo mosso da desideri non solo tutti materiali, ma anche artificiali e superficiali, si raddoppia nella denuncia della condizione dell'uomo mediatico, che si condanna a non vivere, cioè ad assistere solo alla messa in scena delle vite altrui» (p. 413). Turchetta fa intuire già nel titolo che un comportamento simile, in una posizione come quella di Marchesi, è allo stesso tempo un'autodenuncia e un risarcimento. Ed è molto interessante pensare alla via marchesiana alla critica sociale: nessuna condanna che non comprenda anche lui stesso, ma allo stesso tempo una *verve* priva di pietà. L'effetto è demistificante sia nei riguardi dello spettatore medio («Vivere per procura / sulle esperienze altrui / Radio, TV / rotocalchi, films / racconti, relazioni / induzioni... / e noi / nell'altra stanza»), sia nei riguardi di ciò che concerne la mitologia della cultura («Poi corre alla scrivania / scrive una poesia / la corregge / la lima / poi, con santa pazienza, / [...] la ricopia / sulla carta igienica / e ci si pulisce il sedere»). È in questa prospettiva che esalterà il personaggio di Fantozzi, vera unione di comico e tragico che poco concede allo svago leggero, ma che si fa specchio deformante di una generale decadenza. La sua tensione alla dissacrazione dell'ideologia dello spettacolo e dell'intellettualità aumenta con la maturità e con il passaggio dalla parola messa in scena a quella ferma sulla pagina: il distacco dal pubblico lo porta ad un allontanamento dalla volontà di compiacerlo. Questo processo viene messo bene in luce nel secondo intervento della curatrice: una storia di Marchesi nel teatro di rivista in Italia. Lui grande autore del genere insieme a Metz, e in concorrenza amichevole con Garinei & Giovannini, afferma a fine carriera che la rivista non ha per niente contribuito alla crescita dell'Italia, «Semmai è il cabaret che ha fatto crescere pubblico e paese. Ma il cabaret non è la prosecuzione della rivista, come dice qualcuno. È la reazione alla rivista» (p.151). Il rifiuto non è per il teatro in sé, ma per l'intrattenimento divagante che non lascia nulla nel pubblico; l'umorismo è altro, può far soffermare sui problemi e far maturare: ridere è una cosa seria.

Oltre al teatro di rivista e alla scrittura, Marchesi si impegnò nella radio, nel cinema, nella pubblicità e nella televisione. In quest'ultima, ad esempio, impersonò il signore di mezza età e fu

autore di programmi di successo come, per fare solo un nome, *Canzonissima*. Nella pubblicità fu il primo vero *copywriter* italiano, autore di slogan storici come «Falqui basta la parola» oppure «il brandy che crea atmosfera» e produttore di circa quattromila caroselli. Ad approfondire questi aspetti in *Panta – Agenda Marchesi* si trovano soprattutto aneddoti e ricordi affettuosi come anche testimonianze della capacità di influenzare il presente.

Più tesa all'analisi è la parte dedicata al cinema che analizza collaborazioni importanti e metodi di produzione. Non inedita, ma certo poco conosciuta, è la modalità di lavoro collettivo alla base di moltissime sceneggiature, che proveniva direttamente dalle redazioni del «Bertoldo» e del «Marc' Aurelio», vere e proprie fucine di quello che sarà in seguito la commedia all'italiana. Molti nomi saranno ricorrenti, ma al centro ci sarà spesso proprio Marchesi a cui verrà riconosciuta intelligenza e cultura rare nel settore.

Tra le tante curiosità e retroscena di cui è pieno il volume c'è da sottolineare il contributo di Gianni Bongioanni su Radio Tevere. Emittente radiofonica finanziata da Salò durante l'occupazione, piena di ragazzi che la sfruttavano come mezzo di sostentamento, vide nelle sue file pochi veri fascisti, ma molti talenti umoristici che si permisero il lusso di sfottere sia americani che tedeschi, sia partigiani che camicie nere. Parentesi rigettata nel dopoguerra da molti dei suoi appartenenti (Carlo Manzoni e Vittorio Gassman per fare solo due nomi) per motivi di opportunità politica, ma che pose le basi per la successiva evoluzione dell'intrattenimento nostrano.

*Panta* numero 32 non è solo un ottimo strumento per approcciare un grande personaggio della storia artistica italiana come Marchesi, ma anche un volume che documenta un'intera epoca del nostro Paese, mostra le evoluzioni dell'ideologia e delle forme espressive, le loro radici e le sorgenti di alcune scelte che influenzarono profondamente i costumi. Non un'opera per specialisti forse, ma certo un inizio godibile per scoprire l'avvento di un tipo di scrittura intermediale diffusissima al giorno d'oggi.

**Maria Rita Mastropaolo**

AA.VV.

*Storia degli Oscar Mondadori. Una collana-biblioteca*

A cura di Alberto Cadioli

Milano

Unicopli

2015

ISBN: 978-88-400-1948-5

Nota del curatore

Alberto Cadioli, *La storia e lo studio di una collana editoriale*

Isotta Piazza, *Cinquant'anni di Oscar. 1965-2015*

Virna Brigatti, *Gli Oscar tra testimonianze, articoli e cataloghi*

Marco Corsi, *Per una tradizione del Novecento. La poesia negli Oscar Mondadori*

Marta Sironi, *Immagini da Oscar*

A cura di Virna Brigatti e Marco Corsi, *Appendice. Le collane letterarie*

A cinquant'anni dalla loro nascita, il volume si propone di fare il punto sulla storia degli Oscar Mondadori, «casa editrice nella casa editrice» e «collana-biblioteca», indubbiamente una delle iniziative più importanti per l'editoria italiana del secolo scorso, capace di vincere la sfida «contro le chiusure aristocratiche di chi teme l'eventualità di entrare in dialogo con quel vasto pubblico finora rimasto ai confini dell'impero letterario» (Brigatti, p. 94), il cui ruolo di promozione verso una democratizzazione dell'atto del leggere è stato forse ingiustamente trascurato, anche dalla stessa casa di Segrate, sebbene ricorresse un importante anniversario.

I saggi intendono tracciare le linee dello sviluppo e del successo degli Oscar attraverso una molteplicità di punti di osservazione e un sondaggio a più livelli: da una parte se ne ricostruisce la storia indagando le condizioni che permisero a questa collezione di ottenere un così ampio successo di pubblico sin dal lancio nel 1965, ripercorrendone l'evoluzione, le caratteristiche e le intenzioni sintetizzabili nel celebre slogan «Gli Oscar, i libri-transistor che fanno biblioteca», libri della modernità, in cui prevale il ruolo ludico (come sottolineato da Ferretti, citato a p. 88 e come messo in evidenza dall'accattivante veste grafica), venduti al prezzo di un biglietto per il cinema e distribuiti attraverso il canale delle edicole (capace di intercettare sia il pubblico dei quotidiani sia quello dei rotocalchi); dall'altra parte si approfondiscono alcuni aspetti particolari, come la proposta, fra i suoi titoli, di un canone della poesia novecentesca.

Il volume è aperto da un saggio di Alberto Cadioli che inquadra la storia degli Oscar all'interno di una più vasta riflessione sul concetto di collana o collezione, proponendo un'impostazione metodologica che suggerisce di guardare alla collana come a un campo ancora quasi inesplorato nell'ambito delle ricerche sul sistema editoriale e che, con ogni probabilità, aprirà agli studiosi inedite prospettive di approfondimento su fatti, protagonisti e libri. Si ripercorre la storia delle collane economiche diffuse in Italia, mettendo in chiaro la differenza fra libri popolari e libri tascabili ed evidenziando le istanze commerciali che spinsero gli editori, negli anni del *boom* economico, a intraprendere iniziative di questo tipo.

I saggi di Isotta Piazza e Virna Brigatti sono, per certi versi, complementari, ricostruendo il primo la storia degli Oscar da un punto di vista più strettamente editoriale, e approfondendo il secondo le stesse questioni attraverso una lettura in chiave sociologico-letteraria: le questioni proposte sono nutrite, per altro, di una ricca messe di informazioni bibliografiche, di testimonianze giornalistiche e archivistiche, e offrono informazioni di tipo quantitativo relative alle tirature, ai dati di vendita, ai bilanci. A queste fonti potrebbe aggiungersi l'intero saggio di Marta Sironi, un vero racconto per

immagini della storia degli Oscar, dalle copertine di Tempesti alle grafiche di Giacomo Callo, passando per Anita Klinz, Thole e Guidotti, nell'intento di mostrare i punti di forza della collana attraverso le sue copertine, le specificità delle sottocollane e perfino delle serie dedicate a singoli autori.

Isotta Piazza inserisce gli snodi principali della storia degli Oscar all'interno di più ampi fenomeni editoriali e sociali (seguendo la periodizzazione per generazioni proposta da Ragone in *L'editoria in Italia. Storia e scenari per il XXI secolo*, Napoli, Liguori, 2005), che mettono in evidenza come «gli Oscar siano una delle collane che più precisamente, rispecchia i cambiamenti nei gusti di lettura degli italiani e che, forse, a sua volta, ha contribuito a cambiare gli italiani, attraverso le loro letture» (p. 75). Si indagano, infatti, le motivazioni che portarono Arnoldo a varare la collana e le ragioni del suo successo, confrontandolo con altre iniziative della casa editrice in quegli anni (pp. 44-49) che non ebbero un riscontro di pubblico paragonabile a quello degli Oscar, unica collana mondadoriana «focalizzata sulla reinvenzione dell'oggetto editoriale, tramite la rottura del binomio libro-libreria e la creazione di una nuova strategia di consumo» (p. 48), una strategia che si dimostra tanto nuova da non vedere nell'industria cinematografica (e, in generale nei processi di massificazione) un concorrente che sottraeva tempo e denaro ai potenziali lettori, bensì un alleato capace di fare da cassa di risonanza ai libri, come dimostrato dalla scelta di mettere in copertina i volti dei protagonisti dei film tratti proprio dagli stessi romanzi pubblicati (Sironi, p. 128) e dal fatto di scegliere, come prezzo per i volumi, le stesse 350 lire del costo di un biglietto per il cinema. Virna Brigatti, portando le testimonianze di librai, dell'editore, degli intellettuali (molti dei quali convinti che gli Oscar stessero mercificando la lettura) e degli edicolanti (capaci di intuire la portata dell'iniziativa e di ridimensionarne, talora, i risultati), approfondisce e amplia ulteriormente le questioni finora proposte attraverso una «riflessione di impronta sociologica sulle modalità dei consumi culturali e sulla percezione di ciò che viene identificato come cultura da parte degli strati della società storicamente ai margini della produzione artistica e intellettuale» (p. 79).

Si affrontano anche problemi relativi alle condizioni di economicità dell'iniziativa e alle potenzialità (presupposte e, in certi casi, smentite dai fatti) del canale delle edicole, mostrando come l'editore, a pochi anni dall'avvio dell'iniziativa, si fosse reso conto della possibilità di differenziare gli Oscar non tanto sulla base del canale di vendita, quanto sulla creazione di sottocollane distinte per genere, rispondenti al nuovo obiettivo che gli Oscar si proponevano di raggiungere: permettere la creazione di una biblioteca tematica formata da tascabili, destinata a un pubblico quanto più vasto e vario, comprendente tanto chi si avvicina alla collana per volontà di emancipazione culturale, quanto chi continua ad acquistare libri allo scopo di istruirsi.

Di diversa natura lo scritto a firma di Marco Corsi, che ha al centro uno degli elementi forse meno noti della storia degli Oscar, la presenza di sottocollane dedicate ai poeti del Novecento: la peculiarità di tale azione risiede nella capacità di offrire al lettore una panoramica sull'opera complessiva (in forma antologia, talora: gli Oscar, dunque, come possibilità di lettura unitaria dell'intero percorso di un poeta, che completa, talvolta, il quadro offerto sul Meridiano) di poeti ormai canonici e di quelli affermatosi in tempi più recenti. Lo studio si dimostra utile proprio sotto questo aspetto, perché conduce un discorso tutto interno al concetto di canone poetico servendosi degli Oscar come strumento di analisi attraverso il quale tentare di individuare in che misura i nomi proposti all'interno di tale collana possano esser inseriti in una precisa tradizione poetica (si evidenzia un rapporto preciso «tra una linea editoriale e una linea di poetica», p. 120), allo scopo di «offrire al pubblico la possibilità di avvicinarsi in maniera consapevole ad una certa tradizione, specie quando questa sia stata oggetto di diverse interpretazioni» (p. 115).

La struttura stessa del volume si presta a una lettura dialettica del fenomeno Oscar, la cui forza si è sempre misurata su una compresenza di istanze economiche – si ricordi che i primi titoli, scelti perché ad assorbimento sicuro, basavano la loro sostenibilità economica su mere ipotesi di mercato – e la volontà di fornire ai lettori uno spettro sfaccettato della letteratura mondiale spaziando fra più generi e, è bene ricordarlo, investendo anche su esordienti e poeti: un modello vincente di *business* culturale, dunque, volto sì al ritorno economico, ma anche capace di unire a tali esigenze un altro

fattore, quello della qualità, che è qualità degli autori, delle traduzioni, della materialità del libro, delle scelte grafiche e, è sempre bene ricordarlo, delle redazioni. Questa *Storia degli Oscar Mondadori* si può leggere sì come ricostruzione di vicende che hanno al proprio centro una collana di libri, ma è forse anche da interpretare come una lezione di (buona) editoria.



**Lucia Bachelet**

Vittorio Alfieri  
*Estratti e traduzioni dalle tragedie senecane*  
 A cura di Vincenza Perdichizzi  
 Pisa-Roma  
 Fabrizio Serra  
 2015  
 ISBN: 978-88-6227-783-9

Gli *Estratti e traduzioni dalle tragedie senecane*, contenuti nel ms. Laurenziano Alfieri 4 e pubblicati per la prima volta in questo volume, costituiscono una tappa non irrilevante dell'apprendistato poetico di Vittorio Alfieri: fra il 1776 e il 1778, anni in cui redige gli estratti, l'aristocratico astigiano si è fatto da poco autore tragico e, inabissatosi nel «vortice grammatichevole», si trova a Pisa per il suo primo viaggio letterario, per onorare il giuramento fatto a sé stesso di sapere la sua lingua «quant'uomo d'Italia» (*Vita di Vittorio Alfieri scritta da esso*, edizione critica a cura di Luigi Fassò, 2 voll., Asti, Casa d'Alfieri, 1951, IV, 1). È in questi anni che Alfieri prende l'abitudine di compilare quaderni di estratti dagli autori che viene leggendo, «convinto in *se* stesso, che il giorno verrebbe infallibilmente, in cui tutte quelle forme, frasi, e parole d'altri *gli* tornerebbero poi fuori dalle cellule di esso [cervello] miste e immedesimate coi *suoi* propri ed affetti» (*Vita*, IV, 2). Accanto ai grandi classici italiani (il quartetto Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso) famosi certamente non come autori di teatro, il tragediografo «rifiutando la lingua e la cultura francese [...] si volge soprattutto ai classici per impadronirsi degli strumenti dell'officina poetica» (p. 9) e a Seneca *in primis*, «nella laboriosa ricerca dello stile che condurrà all'endecasillabo franto e antimelodico del suo teatro» (p. 10). In questa fase di apprendistato, che è linguistico e stilistico insieme, bisogna però sottolineare in apertura che la pratica degli estratti non rappresenta un'operazione piatta e automatica: l'autore compie delle scelte e prende posizione nel ricopiare o saltare una porzione di testo, nel porre accanto agli estratti postille di contenuto didascalico o estetico e, infine, nel caso di Seneca, nel tradurre egli stesso il testo originale. La traduzione, in particolare, diventa una palestra di allenamento per i versi futuri, un esercizio in cui cominciano a definirsi «stilemi che attraverseranno la sua intera produzione» (p. 19). Pertanto, il valore degli *Estratti*, apparentemente semplici quaderni di studio, è rappresentato dalla possibilità – che raramente capita di avere – di seguire da vicino la progressiva elaborazione dello stile tragico di Alfieri.

Con buona probabilità il primo incontro tra i due autori avviene nel maggio del 1776, quando Alfieri si avvicina a Seneca con la lettura delle *Phoenissae*, «allo scopo di avvalersi di un testo che trattava lo stesso argomento della tragedia che era intento a verseggiare» (p. 13), il *Polinice*. Le *Phoenissae* e gli altri testi senecani, secondo la testimonianza della *Vita* (IV, 2), catturano l'attenzione del lettore per le peculiarità ritmiche del giambo latino: non solo nell'autobiografia ma in molti altri luoghi, citati dalla curatrice nell'*Introduzione*, l'autore paragona i versi italiani a quelli latini, evidenziando come la lingua moderna non posseda uno specifico verso tragico ma possa ricorrere solamente all'endecasillabo per qualunque tipo di composizione. La tradizione poetica italiana, sbilanciata da sempre sul versante lirico e caratterizzata da uno stile dolce e armonioso, non risponde in nessun modo alle esigenze alfieriane ed è figlia, secondo quanto esposto nel trattato *Del principe e delle lettere* (*Scritti politici e morali*, edizione critica a cura di Pietro Cazzani, Asti, Casa d'Alfieri, vol. I, 1951), di un'idea di letteratura effeminata, dedita a tematiche intime e disimpegnate. La letteratura virile a cui il tragediografo ambisce richiede, invece, uno stile energico e sublime per poter affrontare contenuti quali la celebrazione delle virtù civiche e della libertà. Agli occhi di Alfieri il teatro senecano, per le sue oltranzesche espressive e per i suoi versi spezzati, destinati alla rappresentazione più che alla lettura, incarna tale modello letterario e diventa un importante

paradigma tragico. L'ammirazione per l'autore latino, però, sembra essere limitata agli aspetti stilistici: nella *Vita* (composta e rielaborata fra il 1790 e il 1803) l'*Agamennone* di Seneca è definito «pessimo», e ancor prima le postille del ms. Alfieri 4 testimoniano questa impressione rispetto al contenuto delle opere. «Theseus stultissime solus, aut choro alloquens declamat octoginta versus turgidus e quibus paucissimi opportuni sunt loco» (c. 51v) è una delle tante annotazioni che costellano il testo latino e che rispecchiano le norme oraziane (mancanza d'unità d'azione, esposizione dei cadaveri sulla scena, «non erat hic locus») e le considerazioni provenienti dal *Théâtre des Grecs* del Brumoy, commento settecentesco al teatro classico (ad esempio, gli eccessi della retorica). Un modello, dunque, esclusivamente stilistico.

Oltre al compendio del Brumoy, Alfieri si serve per il suo esercizio letterario di un altro fondamentale intermediario critico, la traduzione secentesca delle tragedie senecane da parte del senese Ettore Nini. La curatrice riporta numerosi «riscontri non immediatamente imposti dal testo latino alla base delle due traduzioni» (p. 19), quella di Alfieri e quella del Nini, che dimostrano la dipendenza del primo dal secondo. Riconoscere tale modello rende possibile un confronto fra le due rese che, nei casi in cui l'astigiano scarta dalle scelte del senese o si allinea ad esse, permette di mettere a fuoco le peculiarità dei versi alfieriani e gli obiettivi che l'autore persegue nella traduzione. Il più evidente è costituito dalla concentrazione semantica apprezzata in Seneca e tipica della struttura latina, in ragione della quale Alfieri sottopone il testo del Nini a un «processo di condensazione» (p. 21). Un esempio: *Medea*, v. 176 «Fortuna opes auferre, non animum potest»; Nini, c. 203r «Mi può fortuna | le ricchezze involar: non già mi puote | l'animo tor»; Alfieri, v. 86 «Può i mezzi tor, l'animo no, Fortuna». I numerosi casi di affinità fra le due traduzioni testimoniano, invece, l'appropriazione da parte di Alfieri di forme appartenenti allo stile poetico più alto, nella ricerca di «un toscano letterario confacente alla gravità del registro tragico» (p. 23) che difficilmente, come si è detto, avrebbe potuto trovare nei classici della letteratura italiana. Tipicamente alfieriana, infine, è «l'exasperazione del nucleo tragico» (p. 25), attraverso l'eliminazione, assente nel Nini, di tutti gli elementi superflui che indeboliscono l'univocità dell'opera e che complicano la caratterizzazione dei personaggi.

L'*Introduzione* è seguita dalla descrizione del manoscritto e dalla spiegazione dei criteri scelti per allestire l'edizione critica dei testi. Come nel codice, la scrittura è distribuita su due colonne, che accolgono l'una gli estratti e l'altra le traduzioni; queste, avvenute in un secondo momento rispetto alla trascrizione del testo latino, non riguardano la totalità delle tragedie (*Thebais*, *Medea*, *Thyestes*, *Oedipus*, *Agamennon*, *Troades*, *Hippolytus*, *Octavia*) ma solo le prime due e parte della terza. L'apparato, a piè di pagina e di tipo parlato, è diviso in due fasce e presenta, nella seconda, le varianti manoscritte che sono richiamate nel testo con apici numerici. La prima, invece, è occupata dalle postille, ossia dalle note metatestuali che nel manoscritto si trovano a margine o in interlinea, richiamate nel testo con apici alfabetici; tali annotazioni, di carattere esegetico, didascalico ed estetico, si presentano sia in lingua latina che italiana e sono elencate tematicamente alla fine dell'*Introduzione*. Per contro, le postille che Alfieri stesso aveva integrato nel testo, spesso poste accanto ai nomi dei personaggi per segnalare i movimenti scenici e i soliloqui, invece di trovarsi nell'apparato, sono mantenute nel testo e sono evidenziate con il corsivo, carattere corrispondente alla sottolineatura tratteggiata manoscritta. Gran parte delle annotazioni alfieriane sono tratte dai commenti radunati nell'edizione Schröder del 1728, edizione in cui l'astigiano lesse le tragedie senecane, come segnala Clara Domenici (*Seneca nel giudizio di Alfieri: poeta magnus o declamator?*, in *La biblioteca classica di Vittorio Alfieri*, Torino, Aragno, 2013). I criteri adottati per l'allestimento del testo sono per lo più conservativi e si attengono a quelli generali comuni a tutta l'Edizione Nazionale delle opere alfieriane.

L'accurata edizione critica degli *Estratti*, il cui studio Vincenza Perdichizzi porta avanti da molti anni (per citare solo alcune delle pubblicazioni: *Il modello francese nelle tragedie senecane di Vittorio Alfieri in Vittorio Alfieri et la culture française*, sous la direction de Pérette-Cécile Buffaria, «Revue des Études Italiennes», 50, n<sup>os</sup> 1-2, janvier-juin 2004, pp. 87-118; *Gli estratti senecani del ms Laurenziano Alfieri 4*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXXIV,

2007, pp. 71-110; *L'apprendistato poetico di Vittorio Alfieri: Cleopatraccia, traduzioni, estratti, postille*, Pisa, ETS, 2013), ha il merito di contribuire a definire lo stadio iniziale dell'apprendistato di Alfieri in cui egli, volendo adeguare il proprio stile al genere tragico e ai contenuti di rilievo civico e sociale, trascrive e traduce instancabilmente le tragedie senecane, arrivando a flettere «il testo originale per farlo consuonare con la propria poetica, in alcuni casi operando manipolazioni prossime alla riscrittura» (p. 18).

Il rapporto fra i due autori era stato più volte oggetto di studio (cfr., per esempio, Ettore Paratore, *L'Agamennone di Seneca e l'Agamennone dell'Alfieri*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, a cura di Walter Binni, Roma, Bulzoni, 1974, I, pp. 517-556; Cesare Federico Goffis, *Agamennone. Contributo allo studio parallelo di L. Anneo Seneca e V. Alfieri*, «Paideia», LIII, 1998, pp. 177-207; Alfonso Traina, *Alfieri traduttore di Seneca*, in *Seneca nella coscienza dell'Europa*, a cura di Ivano Dionigi, Milano, Mondadori, 1999, pp. 235-261; Simone Casini, *Il ramo d'oro dell'antichità. Alfieri e la discesa agli inferi sulle orme di Seneca*, «Rassegna della letteratura italiana», a. 107°, S. IX, 1, gennaio-giugno 2003, pp. 5-33), ma si avvale da questo momento di un nuovo fondamentale testimone, che dimostra la modernità e la coscienza della scelta autoriale di custodire le tracce della propria officina letteraria, «i cui materiali, a volte appena sbazzati, preservano più nitidamente i contorni originari insieme con l'impronta di Alfieri, dischiudendone i segreti del processo creativo» (p. 26).

**Giuseppe Panella**

Alessandra Aloisi

*Desiderio e assuefazione. Studio sul pensiero di Leopardi*

Pisa

ETS

2014

ISBN: 978-884673847-9

Un libro sulla dimensione filosofica dell'opera di Giacomo Leopardi, e in particolare sulla dimensione estetica che essa contiene, non è certo una novità riguardo a un autore che gode di una bibliografia secondaria il cui volume numerico è secondo soltanto a quello dei volumi dedicati all'opera di Dante Alighieri. L'ipotesi di Alessandra Aloisi, tuttavia, è tale — sia sotto il profilo dell'originalità della ricerca che sotto quello dell'impegno di pensiero — da costituire una vera eccezione alla regola che vede sempre più presenti sul mercato accademico e culturale opere ripetitive e scarsamente innovative che trattano l'opera del grande poeta di Recanati.

Nella *Premessa* al suo libro (frutto sia del suo lavoro di tesi specialistica che del suo progetto di dottorato) la studiosa pisana rileva l'obiettivo che si è prefissa con la sua analisi del rapporto tra noia, assuefazione, dolore e desiderio nell'opera leopardiana (il suo referente diretto risulta, come si è potuto facilmente comprendere dai temi sopra accennati, l'opera pionieristica di Antonio Prete, più volte replicata e approfondita, a partire da *Il pensiero poetante* del 1980): «Al di là delle soluzioni che provvisoriamente possono essere adottate, delle risposte che di volta in volta possono essere abbozzate, ci sono dei problemi, delle questioni che sono come delle costanti nella riflessione leopardiana: tali sono, ad esempio, la domanda attorno al piacere o alla felicità, il problema della noia e del desiderio di morte, la questione della conoscenza e della differenza tra l'uomo e l'animale, il problema dell'unità e della continuità della natura» (pp. 9-10).

In questo contesto di ricostruzione del pensiero di Leopardi, temi di grande rilevanza come quello del *desiderio* e dell'*assuefazione* (in senso attivo: il piacere ripetuto e poi non più provato appunto perché ci si assuefa ad esso, e in senso passivo: la fine della ricerca della propria soddisfazione ritenuta, alla fine, impossibile) acquistano un significato che va molto al di là della pura e semplice significatività a livello letterario. Per la Aloisi, entrambi questi due campi di verifica delle qualità dell'esistenza umana sono in grado di abbracciare tutta la metafisica leopardiana e comprendere l'intera esistenza come momenti fondamentali della vita genericamente intesa.

Il libro tratta nei primi due capitoli del tema del piacere e del desiderio, nei secondi due si esplora la teoria dell'assuefazione, mentre il quinto e ultimo capitolo si concentra sul rapporto tra l'animale e l'umano in relazione al suo possibile uso generale (e più politico).

Il desiderio viene esplorato, allora, in tutta la sua possibile gamma di manifestazioni: a partire dalla brama di piacere illimitato dell'uomo (tematica da cui partiva anche Prete nel saggio citato) fino alla ricostruzione del concetto del Sublime leopardiano (esemplare la lettura centrata in questa chiave dell'idillio *L'infinito*, dove infinitezza vale appunto come spinta a una dimensione soggettiva dell'oltre), il desiderio diventa un concetto capace di funzionare come *plaque-tournant* nella ricostruzione del soggetto della modernità emergente e delle sue profonde contraddizioni.

È il «desiderio di felicità lasciato puro» che caratterizza il secondo capitolo e permette alla Aloisi di approdare alla nozione di *noia* come gioco infinito di rimando tra volontà di piacere e sua irraggiungibilità. Nell'intersecarsi e nell'inseguirsi di noia e piacere come forme dell'esistenza risiede la possibilità di verificare la qualità della difficoltà umana a vivere: il piacere non solo non dura ma si ferma a una dimensione di insufficiente potenzialità dinamica che lo annulla o perlomeno lo affievolisce, rendendolo caduco e spesso inutile.

L'assuefazione, invece, si trasforma irresistibilmente e quasi inevitabilmente in abitudine (o meglio in abito mentale) e permette quei processi di *conformabilità* che rendono possibile la vita in società

a tutti coloro i quali intendono agire in essa. Allo stesso modo, la Natura stessa (secondo l'insegnamento degli illuministi, in particolare Montesquieu e Condillac, privilegiati da Leopardi) diventa un «sistema di assuefazione», in cui tutto quello che accade costituisce una forma unica di movimentazione della materia e di ciò che ne risulta a livello di continuità tra le sue diverse parti. Se desiderio e assuefazione sono due facce della stessa medaglia è perché entrambi sono presenti e concorrono alla costruzione di un modello di società che esalta paradossalmente (ma fino a un certo punto) la conformabilità umana e la sua adattabilità ai parametri sociali usuali.

Il libro della Aloisi, ben lungi dall'essere l'usuale carrellata di temi topici della riflessione filosofica leopardiana, così frequente nei testi che costellano la sua bibliografia, cerca di individuare — come afferma l'autrice — la *postura filosofica* del Recanatese. La ricerca di uno snodo teorico tra desiderio e assuefazione in vista della conferma della conformabilità umana e del suo adattamento tanto continuo quanto dinamico a sempre nuovi orizzonti creati all'interno della società in vista della sua auspicata stabilizzazione. L'abitudine, tema caro a Maine de Biran (uno degli autori letti da Leopardi a questo proposito) ha la funzione di rendere l'uomo capace di sapersi riadattare dopo qualsiasi cambiamento. Di conseguenza, «è forse necessario sgomberare subito il campo da un possibile malinteso che l'accostamento tra queste due tematiche potrebbe a prima vista suggerire. Il rapporto tra desiderio e assuefazione non dovrà necessariamente essere inteso in senso oppositivo. Se infatti il desiderio rappresenta una polarità di per se stessa essenzialmente positiva, l'assuefazione si rivelerà una potenza vitale dalla duplice valenza, negativa e positiva al tempo stesso, capace, in alcuni casi, di favorire la stessa produttività del desiderio» (p. 11). Portando a termine questo suo progetto di ricerca, la Aloisi dimostra, oltre alle sue indubbie competenze filosofiche, anche che il lavoro sullo *Zibaldone* e sulla grande poesia leopardiana è ben lungi dall'aver esaurito le sue potenzialità ermeneutiche rispetto alla Modernità letteraria.

**Fulvio Pauselli**

Gualberto Alvino

*Scritti diversi e dispersi. 2000-2014*

Prefazione di Mario Lunetta

Roma

Fermenti

2015

ISBN: 978-88-97171-58-4

Ben sette dei trentaquattro saggi del volume sono espressamente dedicati a Gianfranco Contini. Fra tutti si distingue *Critica grammaticale e critica estetica*, eccellente sintesi del magistero continiano, la cui essenza viene identificata nella critica dei fatti grammaticali, indagata nei suoi fondamenti teorici con dovizia di citazioni adeguatamente commentate. I primi quattro lavori (*La lingua sfigurata*, *Onomaturgia darrighiana. Nuova edizione riveduta e corretta*, *Sinigaglia: tecnica e pathos*, *Funambolismo e autenticità in Balestrini*) sono altrettanti esemplari di rigorosa applicazione del metodo di indagine puntuale dei testi elaborato dal maestro. Particolarmente interessanti per originalità d'argomento il primo, nel quale si discute l'equivoca applicazione della categoria *espressionismo* agli autori di area vociana, e il terzo, in cui si disseziona con ammirevole perizia un breve componimento di Sandro Sinigaglia dimostrando la ricchezza delle implicazioni significanti di cui è gravido l'apparentemente gratuito virtuosismo metrico e lessicale del geniale poeta piemontese.

La letteratura epistolare è un genere cui Alvino ha sempre prestato particolare attenzione, anche in veste di filologo; non sorprende pertanto la presenza nel libro di concise ma esaurienti illustrazioni dei carteggi Contini-Pizzuto, Gadda-Citati e Saba-Sereni. Non mancano inoltre esempi di alta competenza nella trattazione di questioni linguistiche, fra i quali si segnala per profondità e abbondanza di documentazione *Accordi a (non)senso*, dedicato a un problematico costrutto sintattico. Opportunamente provocatori un breve intervento sull'ambiguo ruolo dell'editor (*Advertising system*), che prende le mosse da un saggio di Alberto Cadioli (*Le diverse pagine. Il testo letterario tra scrittore, editore, lettore*), e tre severe disamine dell'attualità critico-letteraria italiana (*Pedullà o dell'ottimismo*, *La nuova generazione della critica in Italia*, *Critici a testine rotanti*). Completano l'antologia alcune recensioni di testi saggistici, giornalistici e narrativi. Abbiamo dunque a che fare con un libro tragicamente inattuale nell'ambito di un panorama critico prevalentemente dominato da sterili esercizi di chiacchiera su opere per lo più di dubbia qualità, alle quali si attribuiscono giudizi di valore consistenti in affermazioni apodittiche.

Comune a tutti gli scritti l'eccellenza dello stile: chiarezza eleganza e rigore logico si coniugano armoniosamente a un'encomiabile erudizione non disgiunta da un'estrema padronanza del linguaggio tecnico e a un abile impiego di artifici retorici idonei a conferire vigore all'argomentazione, nonché, quando opportuno, efficacia sarcastica all'impeto polemico di feroci quanto esilaranti stroncature, dal quale non sono risparmiati nomi illustri del mondo accademico e culturale.

L'accuratezza formale non è fine a sé stessa: in effetti il poligrafo Alvino è consapevole come pochi di quanto sia imprescindibile per ogni attività letteraria la stretta aderenza del linguaggio al tema trattato e di come generi diversi impongano all'autore differenti approcci nella tecnica di lavorazione di quell'unica materia prima nella quale ogni testo consiste. Per dirla con parole tratte da una poesia dell'autore (*Pepe*, in Id., *L'apparato animale*, Torino, Robin, 2015), è nello «sconfinato amore della lingua [...] primo movimento d'un percorso [...] a raggiera in mille direzioni» che s'identifica la matrice dalla quale si generano sia la scrittura creativa che la scrittura saggistica del Nostro. Chi ha familiarità con l'Alvino narratore sa bene in quale modo timbro e tonalità del linguaggio — peculiare a ognuno dei suoi romanzi, tutti costruiti con una

personalissima tecnica di *stream of consciousness* in prima persona — conferiscano concretezza al protagonista narrante e unifichino in un insieme coerente sequenze di eventi apparentemente privi di correlazione, almeno secondo i codici affabulativi tradizionali. D'altra parte, con consapevole e sistematica opera di destrutturazione, vengono elaborati, nell'opera poetica, ordigni semantici a elevato potenziale distruttivo che, privando il lettore di tutti i convenzionali supporti discorsivi e cognitivi, lo espongono indifeso all'impatto con una lingua polimorfa di nuda e prepotente espressività, depurata di ogni prefabbricata funzione comunicativa.

È diffuso malcostume mentale pensare che la comunicazione (*scilicet*, il diligente rendiconto al lettore di una valutazione del prodotto letterario fondata sull'applicazione di astratti canoni estetici calati dall'alto d'improbabili empirei, o, peggio, l'imbonimento pubblicitario di scartafacci di mediocre fattura, ma dotati di un presunto pregio mercantile direttamente proporzionale all'assenza di stile e al veicolamento di stucchevoli messaggi politicamente corretti nonché conditi con adeguate dosi di patetismo e di indignazione a soggetto preprogrammato) dovrebbe essere esclusiva preoccupazione del teorico e del critico, la cui scrittura sarebbe pertanto tenuta a prescindere da ogni valore espressivo e da inappropriati preziosismi stilistici, assoggettandosi a essere docile anonimo strumento di un pensiero, s'intende, rigorosamente unico; ma è affermazione errata, fondata sulla presunzione di un'artificiosa separazione fra pensiero e parola, ragione e linguaggio, della quale si postula perentoriamente l'infondatezza: «chi non sa scrivere non conosce la lingua, e chi ignora la lingua non può essere in grado di scriverne (né di pensare in modo lucido e razionale, o di pensare *tout court*)»: così in *Norma o decenza?*, p. 195.

L'identità di linguaggio e pensiero può sembrare idea astrusa solo a patto di dimenticare in quale modo i due significati siano inclusi e saldamente connessi, insieme a molti altri, nella polivalente parola *logos*, fondamento della civiltà occidentale, della quale non esistono soddisfacenti traduzioni nelle lingue moderne: non a caso all'inizio della raccolta degli scritti logici di Aristotele si collocano le *Categorie*, primo insuperabile modello d'ogni grammatica. Si tratta di nozione tanto antica quanto obliata in un clima culturale dominante alle origini del quale si pone l'identificazione della ragione con la matematica; successivamente, nel corso di un ineluttabile processo di decadenza, la matematica è assimilata al calcolo e infine il calcolo si riduce a pura e semplice contabilità monetaria, unica stella polare della contemporanea politica culturale ed editoriale (per non parlare della politica *tout-court*). Tanto esilarante quanto deprimente è constatare in quale misura l'ostinato irragionevole agire motivato da così miopi presupposti sia impotente a conseguire i pur meschini obiettivi che si propone.

**Gabriele Tanda**

Alfonso Berardinelli, Franco Cordelli

*Il pubblico della poesia*

Roma

Castelvecchi

2015

ISBN: 978-88-6944-414-2

*Il pubblico della poesia* arriva nelle librerie nella sua terza edizione. La prima – uscita nel 1975 per Lerici – fu un caso letterario poiché, differenziandosi dalle altre antologie dell'epoca, non proponeva una tendenza e nemmeno una linea di gruppo, bensì voleva fotografare la realtà della poesia allora esistente e, tramite l'osservazione di questa istantanea, proporre un'interpretazione. La scelta si dimostrò lungimirante e assai proficua, tanto che nel 2004 la raccolta venne riproposta con anche dei mutamenti nel regesto di scrittori e con due nuove noterelle introduttive dei due critici. Nel 2015 invece la prospettiva cambia nella continuità: sono raccolti tutti i testi introduttivi dei due autori – quindi sia quelli del 1975 che del 2004 – con tutti i testi lirici – anche quelli espunti nella seconda edizione –, mantenendo i questionari e arricchendosi anche delle quarte di copertina delle precedenti versioni e di cinque nuove prefazioni a firma di nomi noti della letteratura nostrana. La volontà, neppure troppo velata, è di capire e domandarsi cosa sia rimasto di valido in quella impresa: per questo vengono interpellati i prefatori. Alba Donati, poetessa e direttrice del prestigioso gabinetto Visseux, riconosce che nell'opera «c'era di fatto un'euforia di liberazione, sia dalla tradizione che dalle avanguardie» (p.10) ma che poi, in realtà, quell'influenza, come un'ombra densa, era presente in tutti i testi di quei 63 poeti. Il '75 non è quindi per Donati un anno di liberazione ma di transizione. Emanuele Trevi, critico e scrittore, pone l'accento sulla capacità dei due antologizzatori, rara a quell'epoca, di non essere partigiani ma sperimentatori di «una modalità di conoscenza che non passa per la complicità, che è il tipo fondamentale delle relazioni letterarie moderne» (p.14). Innovativo, quindi, ma anche legato a quel contesto che valutava la poesia come «una delle fondamentali forme della vita moderna» (p.15). Roberto Galaverni, poeta e critico di poesia per «La Lettura», invece individua una immagine che racchiude in breve l'anima del panorama culturale raffigurato ne *Il pubblico della poesia*: «il palco intasato di persone che cantano ognuna la propria canzone, e nessuno che sia rimasto giù sul prato ad ascoltare» (p. 17). Ogni scrittore antologizzato è allo stesso tempo spettatore e autore, non rappresentante di nulla all'infuori di sé: il panorama sarà quindi inevitabilmente magmatico e poco chiaro. Una simile conclusione rende di fatto inattaccabile l'antologia che ha la forza del dato di fatto. Paolo Febbraro, poeta e saggista, è il più critico rispetto alla raccolta: le poesie sono per la maggior parte brutte; *Il pubblico* ha raccontato un'epoca, ma un'epoca odiosa e da combattere; le risposte dei questionari proposti agli scrittori di versi risultano, ad uno sguardo attuale, ridicoli e inconsistenti. La condanna – ben argomentata – assolve solo i testi di Berardinelli e Cordelli: «Quella dei due trentenni è una fotografia spietata, scattata con la massima definizione, con la giusta esposizione alla luce e col “tempo” più esatto, ma soprattutto con la profondità e l'impudicizia di una radiografia» (p. 22). Le cinque prefazioni si concludono con l'intervento di Matteo Marchesini, poeta e giovane promessa mantenuta della critica italiana, che testa l'attualità delle intuizioni critiche di Berardinelli e Cordelli: nelle pagine de *Il pubblico* si è riuscito a prevedere il destino di un genere. Nell'ambito lirico infatti «a tenere il campo restano da un lato gli orfismi kitsch, o gli ennesimi pseudo-sperimentalismi decostruttivi [...], e dall'altro una poesia sperimentale-narrativa terra a terra, che scorre via in flussi sciatti, senza argini né economia espressiva» (p.28). Inoltre, sulla scorta di ciò che ha detto Galaverni, Marchesini afferma che «L'aura perduta dal testo è stata [...] sostituita dal mito dell'Autore, o dall'insistenza su qualche stilema che funge da brand» (p. 30). Il panorama che possiamo osservare ora ebbe inizio negli anni Settanta e l'antologia in esame ne documentò, già allora con precisione, alcune caratteristiche che sarebbero durate nel tempo.



In una condizione in cui «il futuro si è reso inimmaginabile, e il passato non esiste quasi più» (p. 61) la scelta critica dei due curatori è riuscita a superare questa barriera di inconoscibilità. Ed è forse questa la lezione più preziosa de *Il pubblico della poesia*, una lezione di metodo. Non si può certo dire che Berardinelli e Cordelli pecchino di scarsa militanza, eppure in questa antologia si fermarono all'osservazione della realtà, con l'obiettivo della comprensione critica dei nuovi lineamenti della lirica. Comprensione critica che non è opinionismo, ma attenta osservazione e rielaborazione di ciò che si muove dentro e fuori il campo della cultura, proponendo ipotesi e ammettendo i propri limiti.

**Angela Di Fazio**

Alessio Berré

*Nemico della società. La figura del delinquente nella cultura letteraria e scientifica dell'Italia postunitaria*

Bologna

Pendragon

2015

ISBN: 978-88-6598-679-0

L'obiettivo dello studio di Alessio Berré è «individuare nella costruzione della figura del delinquente la problematica centrale attraverso cui analizzare e ridefinire il romanzo giudiziario postunitario secondo una prospettiva interdisciplinare» (p. 301). Lo dimostra, non da ultimo, il corposo apparato bibliografico che correde il testo e che sostanzia il fascino di una innovativa proposta di lettura dell'identità letteraria nazionale, nonché l'impegno nella ricerca di una metodologia finalizzata a interrogare i vari saperi responsabili della costruzione identitaria stessa: dalla letteratura, appunto, alle scienze medico-giuridiche. L'analisi di Berré, originale nel panorama critico italiano – come già per gli studi di R. Ceserani e S. Adamo sul romanzo giudiziario –, si pone efficacemente in linea di continuità con l'opera di D. Kalifa, *Crime et culture au XIX<sup>e</sup> siècle* (2005), evidenziando la natura di «prodotto culturale» del crimine e, nello specifico, del soggetto criminale, in una società, come quella europea del secondo Ottocento, che necessita di una categoria oppositiva per codificare se stessa in termini antropologici e giuridici.

Punto di partenza è l'attenzione dedicata al fatto letterario da Cesare Lombroso e dalla scuola positiva di diritto penale, per cui lo studioso pone sotto i riflettori la «precisa strategia politico-culturale, volta alla diffusione delle [...] teorie sulla delinquenza» (p. 36). Le opere di Enrico Ferri, Scipio Sighele e Alfredo Niceforo, dedicate a vario titolo al romanzo giudiziario, testimoniano «lo straordinario potere di questa letteratura, capace di esibire, più e meglio di altre, i limiti socialmente stabiliti per distinguere l'ammissibile dall'inammissibile, ossia la mostruosità dall'umanità» (p. 59). Di più, nel corredare l'immagine dell'uomo dei bassifondi coi tratti del «selvaggio», all'insegna del binomio classe-razza, sia la letteratura che la riflessione critica e teorica tardo-ottocentesche registrano l'evoluzione dell'antropologia criminale in quella sociale, col contributo della coeva produzione etnografica. «Nella complessa situazione in cui versava la nuova Italia non mai abbastanza unificata, la “questione penale” coincideva con la “questione sociale”» (p. 96). Lo attesta l'ipertesto costituito da alcuni filoni della narrativa postunitaria, opportunamente dialoganti con le contemporanee scienze giuridiche: il filone processuale, quello poliziesco e quello dei «misteri» italiani di ambientazione urbana, per cui si possono annoverare l'avvocato Alessandro Giuseppe Giustina non meno che lo scrittore Piccini, in arte Jarro, o il Mastriani, emulo napoletano dei *Mystères* di Sue, non meno che il Valera di *Milano sconosciuta* (1878), in un «corpus unitario di testi romanzeschi tra loro irriducibilmente legati, poiché la rappresentazione del dibattito, quella della città, infine quella del poliziotto, sono tutte espresse e sviluppate in funzione di una certa figura del delinquente che vi è sottesa e che il romanzo più o meno direttamente contribuisce a riprodurre» (p. 120).

Accurato nel ricostruire il quadro sociale presupposto dalle contemporanee teorie criminologiche, Berré dimostra senz'altro una sicura intelligenza critica nella disamina di due casi paradigmatici, sottratti ai sedimentati *clichés* interpretativi: *La Colonia felice* di Carlo Dossi e *Il romanzo di Misdea* di Edoardo Scarfoglio. Nella complessa vicenda editoriale del testo dossiano – sei le edizioni dal 1874 al 1895 –, Berré rintraccia le ragioni di una militanza lombrosiana prima e crispina poi, che invitano a recedere definitivamente da letture disgiunte e contrapposte del versante letterario e di quello politico dell'intellettuale Dossi, nonché dall'attribuzione di un valore eversivo e utopico all'opera in questione, un «“romanzo organico”, in cui i protagonisti sono indubbiamente i

delinquenti» (p. 158), del tipo selvaggio che sarà sviluppato da Lombroso. Lo studioso ben dimostra, altresì, la sintonia degli assunti dossiani con la pubblicistica afferente al dibattito postunitario sulla deportazione e sul domicilio coatto nelle colonie insulari, fino a costituire un vero e proprio modello di colonizzazione penitenziaria, come segnalerebbe la menzione riservata al romanzo di Dossi nella proposta di Alessandro Lioy di istituire una colonia penale nella città eritrea di Assab (1884). Ma è soprattutto nel decennio successivo che *La Colonia felice* assume, come chiarito da Berré, una rilevanza strategica nella politica coloniale di Francesco Crispi, al pari di quella rivestita dallo stesso Dossi sul piano della propaganda interna.

Analogamente l'unico romanzo di Scarfoglio (1884) rappresenta solo una fase di passaggio nella carriera dell'autore, prima che la svolta giornalistica arrivi a coniugare gli argomenti del colonialismo e quelli del meridionalismo, sempre sotto l'egida crispina. Ma si tratta di un passaggio significativo, se è vero che il celebre caso del militare Salvatore Misdea, accusato di un eccidio tra commilitoni, risulta funzionale a uno scontro tra saperi istituzionali, quello psichiatrico e quello giudiziario – in particolare, della giustizia militare –, intenti a contendersi la nozione di «verità» non meno strenuamente di uno Scarfoglio «perito-romanziero» (p. 276), che organizza la propria trama per servire alla diagnosi lombrosiana. La «costruzione romanzesca dell'anormale» (p. 286) si avvale, non diversamente dalla retorica di Lombroso, della messa in ombra del precipuo contesto sociale di riferimento, a esaltazione di un quadro di generale atavismo e di costante morbosità: il personaggio delinquente è qui, infatti, quello del «criminale-folle», non il brigante né il contadino. In questa prospettiva, si comprende come l'articolato studio di Berré finisca non solo per legare a filo doppio la letteratura giudiziaria alle pratiche del colonialismo nazionale, ma anche per individuare in alcuni – e non certo i minori – tasselli del mosaico letterario postunitario quei caratteri del «razzismo interno» di foucaultiana concettualizzazione (p. 291).

**Serena Sartore**

Vittorio Bodini, Oreste Macrí

*“In quella turbata trasparenza”. Un epistolario 1940-1970*

A cura di Anna Dolfi

Roma

Bulzoni

2016

ISBN: 978-88-6897-021-5

Da tempo annunciato e a lungo atteso, è ora finalmente disponibile il carteggio tra Oreste Macrí e Vittorio Bodini, pubblicato grazie all'attenta cura di Anna Dolfi, che da anni è impegnata nello studio dell'archivio di Macrí (in tema di epistolari, è il caso di segnalare almeno la sua curatela al volume *Lettere a Simeone: sugli epistolari a Oreste Macrí*, Roma, Bulzoni, 2002).

Si tratta di un lavoro effettuato a partire dai materiali conservati tra il Centro Studi Oreste Macrí dell'Archivio Bonsanti del Gabinetto G.P. Vieusseux di Firenze e l'Archivio Vittorio Bodini dell'Università del Salento, il cui risultato viene consegnato alle stampe «dopo anni di lunga attesa», in conclusione di quella che la stessa curatrice, nella *Nota al testo*, definisce una «sofferta avventura» (pp. 18-19). Lo sforzo filologico di trascrivere, ordinare e uniformare i quasi seicento pezzi epistolari di cui è composto il carteggio è evidente anche dal corposo apparato di note che, alla fine di ogni testo, guidano sapientemente il lettore nella decifrazione del mosaico di opere, eventi e personalità di volta in volta citati dai due protagonisti, corredandolo inoltre di puntuali indicazioni bibliografiche.

Il titolo del libro si deve a una felice espressione riferita alle prime liriche bodiniane d'ambientazione salentina: «in quella turbata trasparenza di colori pietre inquietudini barocche e flamenche capimmo la peregrinazione orfica di García Lorca alle radici d'una gemella Andalusia astrale e sotterranea» (p. 519n). Il carteggio si chiude proprio con la riproposizione di questo ricordo, tracciato da Macrí pochi giorni dopo la scomparsa dell'amico e poi pubblicato su «L'Albero» nel 1971: si tratta di un toccante saluto, che suggella un lungo e intenso percorso epistolare bruscamente interrotto dall'improvvisa morte di Bodini.

La corrispondenza tra i due era iniziata trent'anni prima, nel dicembre del 1940, con una lettera di Bodini che da Lecce annunciava una sua prossima visita a Maglie, dove Macrí insegnava, per poter finalmente conoscere il conterraneo, cui, oltre all'origine salentina, lo accomunavano la vicinanza al *milieu* fiorentino e «un gran numero di amici comuni» (p. 27). Si intrecciano così, fin da subito, vita e pensiero, incontri personali e scambi di giudizi, ragguagli bibliografici e richieste di consigli, con un filo rosso che percorre senza soluzione di continuità l'intero epistolario: la passione per la letteratura spagnola, che entrambi contribuirono, con celebri traduzioni e studi critici, a diffondere in Italia.

Ripercorrendo l'ingente *corpus* epistolare, si ha modo infatti di seguire la genesi e lo sviluppo di alcune delle più significative pubblicazioni prodotte dall'ispanistica italiana, il cui vero carattere, secondo Macrí, fu «la concorrenza, la gara a chi fa meglio, nel senso *che tutti possono fare meglio*» (p. 311): le traduzioni o edizioni critiche di Bécquer, Machado, Herrera, Fray Luis de León, Guillén, effettuate da Macrí, si intrecciano a quelle di Lope de Vega, Salinas, Cervantes, Alberti, Góngora e Quevedo, gli autori di Bodini. Costante e comune, pur nella diversità d'approccio, l'amore per Lorca, indagato e tradotto nella sua produzione gitana da Macrí e in quella teatrale da Bodini.

Ma diversi sono anche i progetti a lungo discussi e mai realizzati: in particolare, quello di un'antologia della poesia spagnola contemporanea, che Bodini e Macrí vagheggiarono di curare a due mani fin dal 1941, e poi con maggiore impegno dal 1946, anno decisivo per Bodini, inviato a Madrid, capitale di quella che Macrí definisce la «nostra grande Spagna» (p. 192), con una borsa di

studio che gli permise di conoscere di persona i poeti spagnoli non esiliati e di raccogliere i loro libri. Gli ultimi accenni al lavoro antologico risalgono al 1951, per poi essere definitivamente lasciati cadere da entrambe le parti, anche se di certo furono almeno in parte rielaborati singolarmente nelle rispettive celebri antologie: la *Poesia spagnola del Novecento*, pubblicata da Macrí nel 1952, e *I poeti surrealisti spagnoli*, presentati da Bodini nel 1963.

Probabilmente all'abbandono del progetto comune concorse anche la temporanea interruzione dei rapporti negli anni 1954-1958, in seguito a una polemica scaturita, dalle pubbliche colonne delle riviste «Letteratura» e «L'esperienza poetica», a causa dell'opposta visione sul significato e l'eredità dell'ermetismo, mai rinnegato da Macrí e invece oggetto di costanti critiche da parte di Bodini.

È forse questo, insieme al già citato ispanismo, uno dei punti di maggiore interesse dell'epistolario, che permette di tornare a riflettere su un movimento letterario – l'ermetismo, appunto – che ancora ben oltre l'immediato dopoguerra continuava a suscitare dibattiti e reazioni opposte.

Bodini, in particolare, negli anni Quaranta si mostrava insofferente non soltanto verso il retroterra ideologico dell'ermetismo, ma anche verso l'oscurità espressiva che ne caratterizzava gli scritti teorici, tanto da comunicare a Macrí: «chiunque ti stima quanto meriti non può non augurarsi una provvidenziale schiarita nella tua posizione ideologica e un distacco da certi affetti e da certi costumi che ti nuocciono non poco» (p. 81). Più volte, inoltre, tentò di sollecitare una sua esplicita presa di distanza dal movimento, considerato ormai una stagione conclusa: «Fra le cose cadute vi è l'ermetismo. [...] Finito l'ermetismo, che ne sarà degli ermetici?» (p. 111). Una domanda che riguardava in primo luogo Macrí, il quale però non poteva che rispondere con una dichiarazione di fedeltà: «Non posso a cuor leggero – come stanno facendo certi amici – tradire un mio impegno con la vita e mettermi a scribacchiare un messaggio “chiaro”, euforico o disperato che sia [...]. Non posso tradire il valore mediato e formale della *letteratura-vita*» (p. 115).

Tornando al rapporto tra Macrí e Bodini, emerge fin dalle prime lettere il ruolo di guida che il primo ebbe nei confronti del secondo, avido di consigli inerenti il proprio percorso di poeta e di studioso; Macrí, d'altra parte, seguì sempre con sollecitudine tanto l'avventurosa vita gitana quanto la tormentata vicenda accademica dell'amico, spronandolo ad arricchire i suoi titoli e spendendosi costantemente con i colleghi universitari in vista dei vari concorsi che gli avrebbero potuto permettere una tranquillità lavorativa mai davvero raggiunta.

Oltre alla relazione personale tra Bodini e Macrí, affiora dalla corrispondenza una fitta trama di rapporti intessuti negli anni con numerose personalità del mondo culturale italiano, spesso geograficamente contestualizzate in base agli spostamenti che interessarono i due protagonisti: la Parma di Macrí, la Roma di Bodini, Forte dei Marmi, ritrovo estivo del gruppo ermetico, e poi Lecce e soprattutto Firenze, in cui Macrí tornò finalmente a vivere a metà degli anni Cinquanta, generando in seguito nell'amico il nostalgico ricordo degli anni di formazione. Senza dimenticare Madrid, in cui Bodini visse dal 1946 al 1949, e che rimase meta costante dei viaggi di studio dei due ispanisti.

L'epistolario giunge in un momento di riscoperta dell'opera poetica di Bodini, di cui nel 2014 si è celebrato il centenario dalla nascita, con un importante convegno, *Vittorio Bodini fra Sud ed Europa*, svoltosi tra le università di Bari e di Lecce, ora in corso di stampa per la casa editrice Besa a cura di Lucio Giannone. Sarà quindi un utilissimo strumento per quanti vogliano conoscere o approfondire il suo percorso, qui fissato nei suoi punti fondamentali, e si aggiunge ad altri due importanti carteggi bodiniani, quelli con Luciano Erba e con Leonardo Sciascia, pubblicati rispettivamente nel 2007 e nel 2011 dalla collana «Bodiniana» della casa editrice Besa.

Ma, soprattutto, attraverso la lente privilegiata di due «geniali protagonisti» e di quella che Anna Dolfi definisce «un'intensa, contrastata e duratura amicizia», permette di osservare dall'interno uno straordinario momento culturale italiano ed europeo, i cui principali avvenimenti storici si intrecciano, come in ogni epistolario di questo genere, con «il ritmo e la misura della vita» (p. 19).

**Andrea Manzillo**

Martine Bovo Romoeuf

*Francesco Biamonti e il tragico di Hölderlin e Camus*

«Italianistica»

XLIV, 1, pp. 135-146

2015

ISSN: 0391-3368 (ISSN elettronico 1724-1677)

Partendo dall'assunto che il tragico, nella letteratura contemporanea, ha trovato nuova espressione nel romanzo, Martine Bovo Romoeuf concentra la sua attenzione su quelli di Francesco Biamonti, in particolar modo sulla tetralogia composta da *L'Angelo di Avrigue* (1983), *Vento Largo* (1991), *Attesa sul mare* (1994) e *Le parole la notte* (1998), esempi di narrazione in cui il tragico è l'espressione della scomparsa di un modo alto di essere al mondo.

Biamonti, forte del suo legame con la letteratura francese ma, soprattutto, della sua passione per la pittura, elabora uno stile marcatamente descrittivo, che sintetizza le emozioni del sublime e del tragico. Bovo Romoeuf afferma che, per la cura dettagliata del paesaggio, si può porre la prosa di questo autore sulla scia della grande poesia nata nella sua regione, la Liguria: un'inclinazione – e qui si riallaccia all'opinione di Antonello Perli nel saggio *L'anarratività di Biamonti: una forma epocale del romanzo postmoderno?*, in *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento* (2010) – che trascina l'opera biamontiana al confine fra la prosa e la poesia. Come suggerito da Perli, la caratteristica peculiare della scrittura di Biamonti è quella di presentarsi, e non soltanto nelle descrizioni paesaggistiche, come una poesia che usa mezzi espressivi adottati dalla prosa e non il contrario, volgendosi così verso una «tensione anarrativa». Sulla scia di questa intuizione, Bovo Romoeuf afferma che «la finzione non è la finalità dell'opera ma un suo effetto che risulta da una strategia – molto postmoderna – di fuga o di scioglimento dell'autore nel testo in quanto voce enunciativa. [...] L'autore si mimetizza e integra nel discorso narrativo la propria voce lirica» (p. 137). Persino i dialoghi dei protagonisti di questi romanzi sono caratterizzati da un linguaggio rarefatto e di forte carica espressiva, coerentemente con l'insistenza dell'autore, in un'intervista riportata nella raccolta *Scritti e parlati*, sulla distinzione fra *mot* e *parole*. Nella prima accezione la parola è semplice chiacchiera; nella seconda, è in grado di raggiungere l'essenza delle cose, e procede per slittamenti che sono sintomo di un'incertezza costante, e perfetta conseguenza della modernità in disfacimento. Gli intrecci diventano semplici pretesti narrativi con lo scopo di esaltare il tormento dei personaggi, i quali sono tutti sintetizzabili nella figura tragica della vittima del fato.

Presentata la scrittura biamontiana come sintesi di arte pittorica e tensione anarrativa, Bovo Romoeuf getta nuova luce su questo autore collegando le sue descrizioni di paesaggi al pensiero sul tragico del poeta tedesco Friedrich Hölderlin. Focalizzando la sua attenzione su frammenti di paesaggio, Biamonti li tratta come parti di un tutto eterno: riprendendo un'idea di Remo Bodei, per il quale alla radice della poesia di Hölderlin premerebbe una concezione della natura come costituita da un'incessante lotta fra forze opposte, Bovo Romoeuf trova un anello di congiunzione tra Biamonti e il grande tedesco affermando che «la natura dei romanzi-paesaggio biamontiani è segnata da quest'armonia conflittuale tra l'organico e l'aorgico che esprime agli occhi di Hölderlin l'essenza del tragico» (p. 140). Il tragico non è più nelle azioni dei personaggi, bensì nelle emozioni scaturite dall'osservazione del paesaggio.

Alla tragica eternità del paesaggio biamontiano, fa da contraltare il tipo tormentato di un uomo che, ancora legato a un mondo di antichi ideali che non trovano più riscontro nella realtà, perde la sua fede nella vita e diviene riflesso di una società che ha smarrito qualsiasi riferimento etico e morale. Il male percorre in varie forme tutti i personaggi di Biamonti, non escluso il protagonista de *L'Angelo di Avrigue*, Gregorio, colpito dal *mal di ferro*. Marinaio, egli vive un rapporto

ambivalente con la nave su cui è costretto a viaggiare: da una parte, è dilaniato dal dolore per l'eccessiva durata del viaggio; dall'altra, è continuamente attratto dall'infinitezza del mare. L'eterna lotta hölderliniana tra forze contrapposte trova perfetta espressione in questo genere di rapporti ossimorici; la qualità che la caratterizza è il lasciar trasparire l'unità attraverso la separazione. A questo punto Bovo Romoeuf sottolinea quanto la suggestione di Hölderlin sia presente nei romanzi biamontiani mostrando come, per evidenziare l'instabilità dell'uomo oppresso da forze contrastanti, «la condizione dell'essere umano, posto su un filo tra due mondi, *sia resa nella scrittura-paesaggio dalla luminosità del cielo*» (p. 144). Lo scrittore ligure conferisce un ruolo decisivo alla luce, rendendola protagonista delle descrizioni paesaggistiche: pare che la luce soltanto sia in grado di fermare lo sguardo sulla soglia infinitesimale fra le forze.

Anche se il quadro che scaturisce da questa poetica è quello di un mondo senza certezze, Biamonti non abbandona il concetto del sacro, benché si tratti di un sacro laicizzato e remoto. La poesia prende vita nel momento in cui si coglie il sacro nel cuore delle cose. Per questa tensione verso l'essenza, Bovo Romoeuf pone in parallelo Biamonti e un altro autore, anch'egli giudice impietoso dell'uomo secolarizzato che non sa più cogliere la bellezza nel mondo, Albert Camus.

I due reagiscono, di fronte a un mondo in disfacimento, in maniere simili. Alla concezione di Camus secondo la quale l'uomo, smarrito nella dissolutezza e distolto dalla bellezza dell'universo, potrà riottenere la bellezza solo col «ritrovare l'umiltà, la misura, la fedeltà alla terra, alla natura» (p. 146), fa eco Biamonti che, poiché il suo paesaggio porta a una «presa di coscienza della finitudine umana vincolata alla scoperta di una verità tragica» (p. 146), sceglie la via della contemplazione della bellezza dell'Eden, rappresentato nelle sue opere dalle terre liguri, simbolo dell'odierna condizione tragica della bellezza nel mondo.

Con questo articolo, Bovo Romoeuf offre un ritratto efficace di Francesco Biamonti, autore che, anche grazie alla sua passione per la pittura e per la filosofia, ha saputo ottenere risultati straordinari nella raffigurazione dell'uomo postmoderno.

**Alberto Comparini**

Raoul Bruni

*Da un luogo alto. Su Leopardi e il leopardismo*

Firenze

Le Lettere

2014

ISBN: 978-88-6087-863-2

Se «l'opera leopardiana», come ricorda Raoul Bruni nella premessa a *Da un luogo alto. Su Leopardi e il leopardismo*, «appare come il frutto di uno sguardo dall'alto, di un'insuperata lungimiranza poetica e filosofica» (p. 7), metatestualmente parlando, il saggio dell'A. si inserisce all'interno di questa prospettiva in quanto discorso filosofico, dall'alto, intorno all'opera di Leopardi. Questo sguardo consiste in una lettura approfondita dello *Zibaldone* per comprendere la poetica leopardiana lungo due direzioni: nella prima parte, Bruni si muove sul territorio leopardiano (ed *ex post* sul leopardismo) per comprendere i rapporti tra poesia e ispirazione; la natura morale (a livello paratestuale e testuale) delle *Operette*; le riflessioni di Leopardi legate al teatro antico; la forma diaristica dello *Zibaldone*; la consonanza tra il pensiero di Leopardi e quello di Ralph Waldo Emerson; e, infine, un tema noto alla critica leopardiana, ovverosia quello politico, ma a partire dall'immagine dell'Italia che Leopardi traccia nei *Paralipomeni della Batracomiomachia*. Nella seconda parte del volume, l'afflato filosofico che accompagna il latente leopardismo della dei primi sei capitoli prende forma testuale nelle pagine dedicate a Giuseppe Rensi e Giovanni Papini. Per quanto agevole possa essere la scrittura di Bruni, così come le modalità comunicative adottate nel corso del libro, *Da un luogo alto* è un saggio tanto importante quanto complesso e merita una lettura analitica per comprenderne la portata scientifica all'interno degli studi leopardiani.

Procediamo con ordine. Nel primo capitolo, *Poesia e ispirazione in Leopardi* (pp. 13-45), Bruni indaga «l'origine entusiastica della poesia [del] giovane Leopardi» (p. 17), l'idea di poesia come dono divino, come si evince dalla *Lettera ai sigg. compilatori della Biblioteca italiana* del 18 luglio 1816. Le lettere a Giuseppe Melchiorri e Pietro Giordani, alcuni passi dello *Zibaldone* e saggi di Leopardi – in particolare il *Discorso di un italiano introno alla poesia romantica* – accompagnano la trattazione di un tema già affrontato dalla critica, ma da una prospettiva puramente testuale e/o intertestuale. L'operazione filosofica attuata dall'A. nei confronti del pensiero leopardiano mira a indentificare altresì le modalità di creazione poetica di Leopardi, legata inevitabilmente al tema dell'entusiasmo. Fino al 1822, per Leopardi «l'entusiasmo è una forma di conoscenza superiore, a carattere intuitivo, che consente di attingere verità profonde, che la sola ragione difficilmente potrebbe far intravedere» (p. 25). Filosofia e creazione poetica sono intrinsecamente legate tra di loro, e hanno come referente un particolare genere letterario, la lirica: «Leopardi giunge a riconoscere nella lirica il genere letterario per eccellenza, tendendo a subordinare tutti gli altri ad essa (p. 27). In un passo dello *Zibaldone* del 15 dicembre 1826, il poeta di Recanati dichiarerà *apertis verbis* tale posizione critica, affermando che la lirica è il «primogenito di tutti; proprio di ogni nazione anche selvaggia; più nobile e più poetico d'ogni altro; vera e pura poesia in ogni sua estensione». Tuttavia, per giungere a questa intima comunione con la poesia, e quindi con la più alta forma di conoscenza, il poeta deve «mantener[si] fedele al dettato della Natura [...]: l'afflato della natura rec[a] in sé l'impronta di un impulso metafisico» (p. 30). Inoltre, Leopardi sottolinea come la poesia non sia una monade, scevra di contatti col mondo esterno e chiusa in se stessa; al contrario, sulla scia dello *Ione* di Platone, «[l]a forza più autentica della poesia risiede, secondo Leopardi, proprio nella sua capacità di accendere l'entusiasmo nel fruitore, suscitando quello che l'autore, in una sua nota zibaldoniana sui drammi a lieto fine, chiama "l'effetto poetico"» (pp. 31-32). Infine, nota Bruni, tale dimensione collettiva non si manifesta solo a livello estetico, ma anche etico; come



per la creazione poetica, questa unione è modulata secondo il ritmo dell'entusiasmo, quella «risorsa emotiva in assenza della quale ogni istituzione è destinata a decadere e a sgretolarsi» (p. 33). Se, a livello filosofico, l'etica costituisce la sintesi dialettica tra l'azione congiunta dell'entusiasmo e della lirica, sul piano strettamente letterario tale percorso si materializza nelle *Operette morali*, dove, non a caso, Leopardi dichiara l'origine divina della poesia nell'«ouverture della *Storia del genere umano*» (p. 34). Nel secondo capitolo, *Leopardi, la filosofia morale e il titolo delle «Operette»* (pp. 46-57), l'A. utilizza le categorie estetiche discusse nella primo capitolo per affrontare la questione morale che accompagna, già nel paratesto, le *Operette* del Leopardi: «[i]l fulcro di tutti i pensieri leopardiani sul tema della filosofia morale è il concetto stesso di morale. Caso unico nell'Italia primo-ottocentesca [...], Leopardi mette in discussione l'idea di una morale oggettiva e assoluta» (p. 47). Questa relativizzazione del concetto di morale è comprovato da diversi passi dello *Zibaldone*, composti tra il 1820 e il 1821, dove Leopardi ribadisce la scomparsa della virtù nel mondo moderno. Parallelamente al progetto delle *Operette morali*, una radice di questo pensiero è chiaramente avvertibile nel *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'Italiani*, «da datarsi, secondo l'ipotesi più filologicamente più attendibile, al 1824» (p. 49). La ricerca morale, però, non può e non deve fermarsi di fronte alla corruzione del mondo moderno; come si legge nella *Storia del genere umano*, la virtù (morale) e i fantasmi che la seguono sono il «maggior dono che gli eterni avessero fatto e potuto fare ai mortali» (p. 50). In questo senso, se la morale non può trovare fondamento sulla e nella ragione, come l'etica kantiana vorrebbe, essa, nel mondo leopardiano, è «alimentata soprattutto dalle illusioni, dall'immaginazione, dall'entusiasmo, in una parola, dalle passioni» (p. 51). La passione entusiastica, teorizzata da Leopardi tra il 1821 e 1823 in rapporto al pensiero dialogico platonico, non solo «è insieme origine ed effetto della poesia», ma anche fonte da cui «trae origine la morale» (p. 52). Leopardi prende così le distanze da Platone: «[b]eninteso, per Leopardi non si tratta di porre la morale alla base della poesia secondo una vecchia concezione di matrice platonico-cristiana, bensì, al contrario, di porre la poesia [...] come argine alla definitiva disintegrazione dell'etica» (p. 53). La funzione morale delle *Operette*, allora, deve essere intesa come una «pur momentanea sospensione dal male», dove la poesia diventa «forse l'unico argine a quel livellamento nichilistico dell'esistenza umana che Leopardi denuncia, nelle *Operette* e nel resto della sua opera, come sintomo tra i più minacciosi della decadenza moderna» (p. 55).

Prendendo spunto dalla cifra teatrale, riconosciuta da buona parte della critica, nelle *Operette morali*, nel terzo capitolo, *La tragedia antica e l'ombra di Dioniso* (pp. 58-82), l'A. discute gli effetti estetici suscitati da una precoce lettura, su excerpta e frammenti, della tragedia greca su Leopardi. Rispetto al volume di Alessandra Mirra (*Leopardi teorico del tragico. Dagli abbozzi teatrali alla lirica*, Macerata, EUM, 2012), Bruni non solo inserisce Leopardi nel dibattito filosofico tardo settecentesco e primo ottocentesco intorno al coro e alla tragedia, i cui referenti sono ovviamente Schiller, Schlegel e Manzoni, ma sottolinea la ricerca leopardiana della morale nella lirica e della lirica nella morale attraverso il recupero del coro antico: «Leopardi [...] esalta il teatro, in primo luogo quello antico, per la capacità di scatenare l'emotività del pubblico, di abbattere il diaframma tra la scena e gli spettatori» (p. 66). In un pensiero del 23 giugno 1823, Leopardi associa questa funzione al furore platonico del *Simposio*; ben prima di Nietzsche, quindi, Leopardi propone una «interpretazione propriamente dionisiaca del coro tragico. La forma che il dionisiaco assume in Leopardi è quella dell'*enthousiasmòs*, o – per riprendere il termine esatto della citazione del *Simposio* [tratta dallo *Zibaldone*] – della *mania*, di cui si parla a più riprese nei dialoghi platonici, e, più specificatamente nello *Ione* e nel *Fedro*» (p. 68). Rispetto a Platone, in Leopardi mancano la denuncia e la censura dell'impulso irrazionale e dionisiaco che il filosofo greco lancia nella *Repubblica*; diversamente, per Leopardi è il furore a essere l'«essenza stessa dell'esperienza teatrale» (p. 68). La catarsi [leopardiana] sfugge così al principio aristotelico, per il quale la funzione della catarsi è puramente espulsiva; al contrario, Leopardi intende la catarsi in termini puramente dionisiaci. L'elogio di Leopardi per la tragedia e per il coro antico, riscontrabile in alcuni passi dello *Zibaldone* (21 giugno 1821, 20 settembre 1821), che, come rimarca l'A., presentano

diverse affinità con ciò che Nietzsche scriverà nella *Nascita della tragedia*, trova la sua massima espressione nell'«elusione, anche stilistica, del principio di individuazione: in uno stile, cioè, che non diluisce la propria potenza nei dettagli. Ciò consente ai tragici di rappresentare la natura nella sua più pura sublimità, adottando uno sguardo non solo sovraindividuale, ma addirittura sovrumano» (p. 71). Inoltre, nel coro si «possono [...] intrecciare dimensione lirica e dimensione filosofica, secondo una linea di pensiero tipicamente leopardiana [...]. Da ciò si vede bene come tanto le forme [...] quanto i contenuti abbiano lasciato su Leopardi una traccia assai più profonda di quanto comunemente si ritenga» (p. 74). Questa lettura analitica del primo Leopardi permette infine a Bruni di discutere criticamente la condanna di Leopardi (si veda, ad esempio, il pensiero zibaldoniano del 29 agosto 1828) del teatro; essa, infatti, è sì una condanna, ma solo nei confronti della parte «dialogico-mimetica della letteratura teatrale, e non quella corale, essenziale nell'economia delle tragedie più antiche. Non basta, la condanna leopardiana del genere teatrale riguarda soprattutto i drammi moderni, ai quali quelli antichi sono costantemente contrapposti (ed anteposti) nello *Zibaldone*» (p. 75).

Alla rivalutazione, estetica e filosofica, della svolta anti-teatrale di Leopardi, segue nel quarto capitolo, *Il diario come forma filosofica. Esperienza e scrittura nello «Zibaldone»* (pp. 83-100), una riflessione teorica sullo stato epistemologico dello *Zibaldone* come genere letterario. Come punto di partenza, Bruni prende in considerazione la scelta di Leopardi di organizzare i propri pensieri secondo il modulo del diario a partire dall'8 gennaio 1820: «con il suo nuovo modo di intendere la forma-zibaldone Leopardi contribuisce a cambiare il significato stesso della parola “zibaldone”, che solo dopo di lui assume nel suo statuto semantico una possibile declinazione artistica» (p. 84); il pensiero, allora, diventa espressione diretta della forma-vita: [p]er Leopardi [...] ogni osservazione generale trova riscontro nell'esistenza individuale, e, viceversa, il destino individuale è uno specchio della storia universale» (p. 87). Secondo la celebre formula di Sergio Solmi, il pensiero leopardiano è «pensiero in movimento», che, secondo la lettura di Bruni, dove biologia e filosofia coincidono, diventa parte integrante dello stesso corpo testuale. L'aggettivo «mio» che accompagna la definizione dello *Zibaldone* come «sistema» nell'Indice del 1827 rimarca ulteriormente l'essenza individuale, in un certo senso asistemica, del diario leopardiano, le cui riflessioni filosofiche nascono esclusivamente dalla «nuda esperienza» (p. 91). In questo senso, il diario presenta le strutture stilistiche e formali più adeguate per «ospitare un (anti-)sistema filosofico in continuo divenire che affonda le sue basi non in teorie astratte, ma ne vissuto e nell'esperienza dell'autore» (p. 92).

Nel quinto capitolo, *Natura e storia. Tra Leopardi e Emerson* (pp. 101-122), Bruni tratta un aspetto di Leopardi che raramente è stato discusso: la dialettica tra natura e storia in Leopardi e Emerson, tra la *Lettera* ai compilatori del 1816 e il saggio *Nature* del 1836. Come premessa, Bruni ammette che probabilmente Emerson non conoscesse Leopardi, «ma ciò, nella storia delle idee non è essenziale» (p. 103): il comune bagaglio culturale (i classici greco-latini, Montaigne, Fontenelle, Rousseau e altri scrittori francesi del Settecento, i romantici tedeschi e inglesi), da una parte, la comune ricezione da parte di Nietzsche, dall'altra, rende il confronto tra i due più che plausibile secondo l'A. Inoltre, Emerson e Leopardi sono «avvicinabili per il fatto di essere stati entrambi pensatori-poeti [...], inclini a considerare la poesia e il pensiero due aspetti complementari e non dissociabili della creatività intellettuale» (p. 103). A ciò si deve aggiungere anche la tendenza all'aforisma e al frammento, tecnica stilistica che rientra nell'estetica dello *Zibaldone* e dei *Pensieri* leopardiani, così come dei *Essays* e dei *Journals* emersoniani. Bruni sceglie di adottare un taglio antropologico per costruire la propria indagine comparata intorno a Leopardi ed Emerson, nella misura in cui entrambi «mettono esplicitamente in luce la funzione antropologica della poesia» (p. 104). Ciò che rende plausibile il confronto tra i due poeti è il «nesso inscindibile tra natura e storia, tra antropologia e cosmologia, tra età dell'uomo e età del mondo, tra biografia individuale e storia universale» (p. 105). L'analisi condotta dall'A. è molto dettagliata; non ci è possibile, quindi, riportare tutti i passi citati da Bruni. Tuttavia, mi pare lecito prendere come esempio un elemento di contrasto, relativo al concetto di circolarità, dal momento che i «due autori si differenziano

profondamente nel modo di concepirla»: «[p]er Emerson ogni circolo apre all'uomo nuove, straordinarie possibilità», mentre per Leopardi «circolarità significa innanzitutto chiusura» (p. 116). Questa lettura comparata tra Leopardi ed Emerson offre sicuramente notevoli spunti di riflessione sia nell'ambito della storia delle idee dell'Ottocento, che per iscrivere Leopardi all'interno di uno spazio letterario extralocale, non solo in termini geografici (Leopardi fuori dall'Italia) ma anche in termini di ricerca (letture comparate).

L'ultimo capitolo (o saggio breve, data la concisione del lavoro) della prima parte è dedicato all'*Immagine dell'Italia nei «Paralipomeni della batracomiomachia»* (pp. 123-130). L'A. dà una lettura molto precisa dell'immagine dell'Italia descritta da Leopardi: «Quella di un Paese sottomesso al giogo di una potenza straniera (i granchi), coadiuvata da una fazione clericale (le rane), alla quale si oppongono i liberali-progressisti (i topi)» (pp. 123-124). Rispetto a certe vulgate della critica leopardiana, Bruni riconosce nel liberalismo progressista italiano e nelle organizzazioni carbonare due dei principali bersagli satirici di Leopardi. Ciò che si salva da questa desolante visione della «forma corrotta e degenerata della democrazia» è l'«amore per l'Italia di Leopardi» (p. 125). L'invettiva contro i filologi tedeschi che Leopardi lancia nel Canto 16 non è un atto di xenofobia, bensì la chiave di volta per comprendere le possibilità di riscatto dalla decadenza per l'Italia; l'uscita da questo stato di minorità può avvenire solamente attraverso il recupero del «legame con le proprie radici classiche. [...] *La pars construens* dei *Paralipomeni* è quindi lontanissima dalla visione illuministico-progressista della storia, basata su una concezione lineare del tempo» (p. 127).

Dopo aver discusso alcuni nodi della poetica leopardiana, Bruni nella seconda parte tratta del leopardismo di Giuseppe Rensi e Giovanni Papini. Nel primo saggio, *Il leopardismo filosofico di Giuseppe Rensi* (pp. 133-158), attraverso la dimenticata figura del filosofo veronese, l'A. pone le basi per una breve storia del «leopardismo filosofico novecentesco» (p. 133) che non è ancora stata scritta. Nei *Lineamenti di filosofia* (1919), *L'irrazionale. Il lavoro. L'amore* (1923) e *Lo scetticismo* (1926), Leopardi è una figura centrale e punto di riferimento di Rensi. Si tratta sì di una reazione all'idealismo crociano e gentiliano, ma è anche e soprattutto una rivalutazione in chiave filosofica ed estetica del pensiero leopardiano. Egli attinge continuamente dallo *Zibaldone*, «sia per documentare la propria interpretazione [di Leopardi]», sia «per riallacciare le sue tesi alle intuizioni del poeta recanatese» (p. 139). Una intuizione geniale di Rensi, che verrà poi recuperata, ma non citata, da Luporini e Timpanaro, riguarda «il materialismo leopardiano», che, «pur opponendosi drasticamente allo spiritualismo, non escluse una forma di apertura al mistero metafisico dell'esistenza» (p. 142). Non possono inoltre passare inosservate le pagine dedicate a Leopardi nella *Scepsi estetica* del 1919, dove Rensi discute i problemi di estetica e di estetica della lingua in Leopardi. L'indagine rensiana, però, non si limita allo *Zibaldone*: in *Metafisica e lirica*, Rensi si confronta a livello testuale e filosofica con i *Canti* e le *Operette morali*; la «tesi di una sostanziale compenetrazione tra filosofia e lirica» (p. 148) approderà infine nelle *Lettere spirituali*. Nell'ultimo Rensi, poi, le citazioni leopardiane assumono un peso sempre maggiore, anche in maniera non sistematica. Tuttavia, conclude Bruni, «Rensi può senz'altro considerarsi uno degli interpreti novecenteschi più acuti e profondi del pensiero di Leopardi» (p. 150).

Rispetto a Rensi, Papini non dedicò molte parole a Leopardi, se non in interventi occasionali. In *Papini e Leopardi. Una segreta fraternità* (159-205), Bruni chiude il suo libro alla scoperta di un vero e proprio «rapporto di fraternità; ma una fraternità in parte confessata, tanto che, non per nulla, essa viene in luce soprattutto negli scritti papiniani più esoterici e segreti, come [...] *Rapporto sugli uomini* e nei carteggi privati» con Prezzolini e Soffici, «a loro volta ottimi conoscitori di Leopardi» (p. 160). Come Rensi, Papini frequentò per lo più lo *Zibaldone*, sebbene nella prima adolescenza avesse dedicato molto tempo allo studio e alla lettura dei *Canti* e delle *Operette*. D'altra parte, se sul fronte filosofico il diario di Leopardi fu una vera e propria guida per Papini, il «testo leopardiano che lascia tracce più sensibili nei racconti di Papini è certamente le *Operette morali*» (p. 167). In generale, si può dire che il «leopardismo di Papini [...] non è solo letterario ma anche [...] filosofico: anzi, i suoi esiti più significativi si possono ravvisare [...] in opere di carattere saggistico

nelle quali l'invenzione letteraria non è disgiunta dalla meditazione speculativa» (p. 169). L'analisi di Bruni prosegue nello studio della ricezione leopardiana nel Papini «*post-conversione*» (p. 190) e nei suoi scritti inediti, dove l'eco delle *Operette morali* «risuona» soprattutto nelle «partiture dialogiche» (p. 195) dei lavori (letterari e non) di Papini. Inoltre, riporta Bruni in chiusura del libro, «forse dai primi anni Cinquanta [...] lo scrittore fiorentino iniziò ad abbozzare una biografia di Leopardi», che, sempre secondo la testimonianza della figlia Viola, Papini donò ad Alberto Viviani «l'indice e alcuni appunti dell'opera» (p. 197).

Se il lettore è riuscito a seguirci in questa lettura del volume di Raoul Bruni, avrà notato come ogni capitolo sia foriero di nuovi spunti di riflessione intorno all'opera di Leopardi, così come la novità e, in un certo senso, la dissonanza delle tesi dell'A. rispetto a certe posizioni della critica leopardiana. Questo modulo ermeneutico, però, presenta altresì una forma dissonante all'interno del libro stesso, nella misura in cui i capitoli della prima parte sembrano saggi, e non capitoli, di un libro su Leopardi. Il dittico conclusivo forma sì un pannello sul leopardismo (come recita il sottotitolo di *Da un luogo alto*), ma sebbene compaiano riferimenti renziani e riflessioni sul leopardismo nella prima sezione del volume, esso appare un po' slegato dal complessivo moto interpretativo del libro. Tuttavia, *Da un luogo alto. Su Leopardi e il Leopardismo* è un saggio di grandissima qualità: l'analisi è condotta e comprovata da dati storici, testuali e filologici che permettono all'A. di muoversi con agilità all'interno della poetica leopardiana e dei critici leopardiani, proponendo nuove tesi che sicuramente alimenteranno ulteriori lavori e discussioni intorno all'opera di Leopardi.

**Andrea Sirotti**

Lorenzo Calogero

*An Orchid Shining in the Hand, Selected Poems 1932-1960*

A cura e con la traduzione di John Taylor

New York

Chelsea Editions

2015

ISBN: 978-0-9861061-2-5

L'interesse del mondo anglosassone per la poesia di Lorenzo Calogero ha inizio nel 1963, quando William Weaver pubblica in inglese alcune sue liriche su «The London Magazine». Dopo otto anni, nel 1971, esce un'antologia di poesia italiana del dopoguerra a cura di Vittoria Bradshaw, che nel primo capitolo, dedicato a Calogero, lo definisce «l'ultimo barbaglio dell'ermetismo italiano». Nello scorso 2015, a distanza di più di quarant'anni, è uscita per Chelsea Editions, a cura di John Taylor, una nuova antologia di poesie del poeta calabrese, che include un'ampia selezione di testi tratti da tutte le sue raccolte e che sicuramente colma un vuoto nella recezione internazionale dell'opera di Lorenzo Calogero. Come ricorda Taylor nell'introduzione, Calogero è un vero e proprio «caso» della letteratura italiana moderna. Sebbene dal 1960 a oggi diversi contributi critici di poeti e studiosi (Amelia Rosselli, Luigi Fontanella, Caterina Verbaro, ecc.) abbiano messo in evidenza l'indiscusso valore della sua opera, egli non è ancora unanimemente accettato tra i maggiori poeti del Novecento italiano.

Secondo Taylor non è sufficiente ricondurre la poesia di Calogero al movimento dell'ermetismo o riconoscere in lui un nuovo Rimbaud. La sua scrittura si nutre dei paesaggi della sua terra, la Calabria, in cui si alterna la luce all'ombra, i luoghi aridi ad altri ricchi di vegetazione, il senso della pace e della quiete alla natura vulcanica del territorio, insomma un repertorio di immagini familiari e interiorizzate, che egli eleva a simbolo e ad esperienza universale e immutabile.

Secondo lo studioso americano è possibile individuare due fasi nella produzione poetica di Calogero. Una che va dal 1930 al 1945 e include i suoi primi libri (*25 poesie, Poco suono, Parole del tempo*) e che si caratterizza per versi più regolari e di impianto più classico. La seconda invece che va dalla fine della II Guerra Mondiale fino alla sua morte (1961), in cui il poeta privilegia un discorso poetico più frammentario e in cui domina una sintassi più istintiva e irregolare.

La poesia di Calogero si distingue nel panorama italiano, dagli anni '30 agli anni '60, per la potenza visionaria del verso. La natura offre al poeta suggestioni e occasioni per un viaggio in un universo emotivo tangenziale alla vita quotidiana. La poetica di Calogero è quella della doppia vista, quella dell'occhio che vede le cose e della coscienza che le filtra e le trasfigura per mezzo di un abile gioco di analogie. Calogero di questo procedimento ci offre un esempio nella poesia *Vedo e sogno* (*Come in dittici*, p.242). Il paesaggio reale in questa lirica (una contrada) subisce una smaterializzazione che genera una serie di associazioni mentali volte a significare la tensione dello spirito che passa da un senso di vuoto informe alla gioia («Da un ciottolo / un viottolo freddo piega l'ala / muta nel volo in un brivido / chiuso che cade nel vuoto / informe, e di sé imprime una gioia / da una celeste sostanza / ad un usignolo»). Non la geografia dello spazio esterno interessa al poeta, ma quella simbolica dell'anima, che registra sensazioni di mondi che vanno oltre la percezione elementare dei sensi («una superficie tersa», «una voce che appaia nuda nel sonno», ecc.), che sono l'emblema di un *quid*, che egli cerca e che gli sfugge, e che ogni tanto si manifesta e si concretizza attraverso la capacità della mente di plasmare la realtà quotidiana che «pigra stille versa». L'io poetico compie quindi una metamorfosi delle cose e si immerge in una natura ancestrale e mitica. La scrittura, mai deliberatamente oscura, ma comunque complessa, obliqua, tagliente, diventa quindi per Calogero una via urgente e umanissima per aspirare alla pienezza dello spirito e per sfuggire al senso del nulla che lo affligge.

Compito davvero arduo restituire tutto questo in traduzione, soprattutto quando l'inglese, e lo ricorda Taylor nell'illuminante introduzione, costringe spesso a scegliere, e a sciogliere, i grumi di inderminatezza e di ambiguità (o meglio, nel caso di Calogero, dualità) dell'italiano. Poeta egli stesso, Taylor agisce sempre con eleganza e mano sicura, consapevole degli strumenti espressivi a propria disposizione. Come dichiara nell'introduzione: «If one translates him more or less word by word, line for line, the result can be strange in English and sometimes hard to construe: if one doesn't, one runs the risk of smoothing out what is significantly rugged or "transition-less" semantically». Si può tranquillamente affermare che il traduttore è riuscito a riprodurre la complessità grezza, l'opacità e i sorprendenti scarti di senso di Calogero in un inglese convincente e plausibile, senza sacrificare nulla della comunicabilità e della forza delle immagini, optando per una dizione levigata e decisa piuttosto che per soluzioni che suonano troppo criptiche o bizzarre. L'inglese di Taylor appare sempre poeticamente efficace e credibile a differenza di molte traduzioni anglofone di poesia novecentesca italiana che spesso cedono a un vago poetichese di maniera. La lingua poetica di Taylor è altrettanto originale, solenne, preziosa, svincolata da ogni tempo e luogo riconoscibile, dell'italiano di Calogero, pur rimanendo essenzialmente solida e comunicativa, gareggiando fieramente con l'originale.

Un esempio di questa consapevole fermezza lo troviamo quando Taylor affronta i frequenti problemi di polisemia: «Tristezza che si *assola* / per diventar più piena» (*Tristezza*, p.58), che diventa «Sadness *sunning* itself alone / to become fuller», sdoppiando il significato in due termini, un verbo e un aggettivo, il primo legato alla luce solare, l'altro alla solitudine. In un altro passo, un'immagine analoga (con lo stesso verbo) viene risolta dal traduttore in modo diverso ma altrettanto brillante: «La pace ignorata / dei più deserti *solis s'assola*:» diviene «The neglected peace / of the most deserted *suns is soloed*», in cui anche la parola italiana (e il sole calabrese!) vengono evocati nell'insolito verbo inglese che indica il 'farsi solo'. (*Spazio stellato*, p.132)

Riproduzione felice del tessuto fonico e dei riverberi interni degli originali che, se a volte tradisce il significato letterale, ci appare del tutto fedele alle atmosfere evocate e al tono generale della lirica. Ad esempio il verso «Camminavo per *ridesti ridenti* sentieri» diventa in inglese il meditabondo «I would walk along *wakeful, wistful* paths» del tutto in sintonia con lo spirito della poesia originale (*Tutto era calmo solare*, p.98). In generale Taylor si pone continuamente il problema della fedeltà alla prosodia poetica di Calogero, ricostruita e riprodotta anche a costo di forzare la sintassi inglese o di ricombinare magistralmente la versificazione.

Il traduttore americano, che in passato si è cimentato con molta poesia contemporanea da varie lingue, da Philippe Jaccottet ad Alfredo de Palchi, da Louis Calaferte a Elias Petropoulos, condivide con Calogero una formazione matematico-scientifica che, chissà, gli ha permesso di entrare in sintonia con l'autore, cogliendo con una precisione quasi a orologeria i rimandi interni delle poesie del calabrese per giungere a soluzioni eleganti e creative di cui riporto un florilegio: Gioioso andirivieni → joyful to and fro (*Gioia*, p.66); Panorami grandissimi → Vast vistas (*Panorami grandissimi*, p.70); glauca azzurratale / nudità → livid azure / nakedness (*Quando da te disceso*, p.162); costellata calda di lagrime → hotly dotted with tears ([OP1, 152], p.258). Cito anche, come esempi di ottima traduzione le intere poesie *Se per poco odo*, e *Perpendicolarmente a vuoto*, entrambe brillantemente ricostruite e ri-create nel loro ricco tessuto fonico e semantico (pp.190 e 216)

Non mancano alcune sviste o scelte discutibili. L'«origliere / di ciò che dorme» (*Essenza del poeta*, p.60) è probabile che non sia il desueto termine per guancialetto, ma che Calogero si riferisca all'attitudine del poeta a origliare (*eavesdropper*). Così: «In ogni cuore piove una messe di grazie sovrabbondanti» (*Ferve l'opera del tempo*, p.88) → «in every heart rains a harvest of abundant thanks», quando il termine italiano avrebbe dovuto essere piuttosto reso con «graces». Oppure la traduzione di «Un sapore / esse avevano di neve / che teneramente, internamente brilla». I due avverbi di modo nell'ultimo sono nell'originale volutamente (e mirabilmente) ingombranti, a protrarre l'effimero momento evocato. L'inglese in questo caso risulta forse troppo alleggerito («they had the taste / of snow / tenderly shining inside» (*Sopra mormorii quadrati*, p.122). «Da te

rifuggo» non è certo «I'm fleeing from you *again*», non essendoci nel verbo italiano il senso della reiterazione (*Da te rifuggo*, p.158). Nella lirica CIII, al penultimo verso, «Non so dirti dove / né so *inoltrarti*» quest'ultimo verbo diventa, curiosamente «how to *enter* you» (CIII, p.365). Un altro curioso refuso nel volume, extra-traduzione, è quando il paesino calabrese dove il poeta è nato nel 1910, Melicuccà, viene ribattezzato Meliccucà, in una forma non agevolmente pronunciabile per un madrelingua italiano!

Ovviamente queste spigolature non sminuiscono affatto la qualità di un lavoro di traduzione magistrale e sensibile, altamente necessario, per cui dobbiamo essere grati a John Taylor e al suo lungimirante editore.

**Donatella Nisi**

Giuseppe Antonio Camerino

*Primo Novecento. Con analisi specifiche su Pascoli, d'Annunzio, Saba e Montale*

Avellino

Edizioni Sinestesie

2015

ISBN: 978-88-98169-84-9

Il volume raccoglie – notevolmente rivisti e accresciuti – dodici saggi, le cui coordinate temporali e i cui argomenti sono, a beneficio del lettore, in gran parte riconoscibili già dal titolo. Inoltre, il libro si correda di un'appendice articolata in due sezioni: una di informazione critico-letteraria sul metodo di Gaetano Mariani; l'altra di carattere storico-culturale dedicata ad uno studio di K. Heitmann (*Italien gegen Deutschland: der erste Weltkrieg*, 2012), il quale documenta l'impatto dell'immagine della Germania nella cultura italiana del primo Novecento.

Alla figura di Pascoli sono dedicati i primi quattro capitoli del volume. L'analisi della metrica e delle varianti nelle prime esperienze poetiche pascoliane, in particolare negli otto madrigali dell'*Ultima passeggiata*, mostra come la peculiare concezione sillabico-accentuativa del poeta sia già presente in questi primi testi, in cui il canone metrico è sempre formalmente garantito ma in presenza di una esecuzione fonica autonoma. Tale osservazione è dimostrata mettendo in rilievo la preferenza pascoliana per le parole sdruciole in posizione strategica in prossimità di una pausa, spesso rimarcata dalla punteggiatura (anche in presenza di sinalefe, pp. 6-7); e il ricorso reiterato ai monosillabi, che contribuiscono a rendere ulteriormente disarmonico il ritmo (p. 8). Un ampio studio è dedicato alle varianti nella tradizione di questi componimenti, con particolare attenzione alla funzione della rima in fine e all'interno del verso, e alla sperimentazione ritmico-accentuativa nel metro endecasillabico, a dimostrazione del lungo lavoro svolto dal poeta sul piano fonosimbolico, teso a raggiungere ora «un dilatarsi dei tempi di esecuzione in una sequenza di sillabe atone [...] ora una disseminazione di accenti in sedi ulteriori rispetto a quelli istituzionali» (p. 20).

Si passa poi a identificare le ragioni per le quali Pascoli improvvisamente, ma pur con ponderazione, decide di aprire l'edizione del 1894 di *Myricae* col poemetto *Il giorno dei morti*, dai marcati riferimenti autobiografici. Tale operazione ermeneutica giunge a dimostrare come il poeta percepisca il poemetto sui lutti familiari quale un autentico manifesto di poetica in cui riconoscere caratteri e *tópoi* che operano diffusamente nel tessuto inventivo di *Myricae*: «Pascoli doveva riconoscere nel fondo più insondabile e ossessivo delle sue private tragedie la zona più sensibile e, per così dire, subliminale da cui scaturivano i nuclei basilari della sua poetica» (p. 23).

Cogliendo l'occasione data dalla pubblicazione dei *Poemi conviviali* a cura di G. Nava (2008), si offre ai lettori il riconoscimento di un aspetto ancora non sufficientemente messo in luce dai commentatori, vale a dire la messa in rilievo del «valore originale e specifico impresso da Pascoli al lemma "ombra" e da lui reso inconfondibile proprio nei *Conviviali*» (p. 37).

Infine, nel contributo *Leopardi in Pascoli? Su un saggio di Andrea Fahrner*, ripercorrendo l'analisi di alcuni sondaggi fatti dalla studiosa tedesca nelle opere dei due poeti, si evidenzia il debito profondo contratto con la lezione leopardiana, ma si sottolineano anche i limiti che emergono per i risultati ottenuti dalla lirica di Pascoli nel confronto con la poesia del recanatese. Camerino non manca, infine, di mettere in guardia sul rischio in questo genere di ricerca di sopravvalutare solo «alcuni punti di contatto rispetto alle più ampie linee di sviluppo della poesia pascoliana», non tenendo nel debito conto il fatto che si tratta spesso di «motivi universali tratti da altri modelli esemplari», pur tradotti da Pascoli in immagini e forme inedite che rispondono alla «originalità dei poeti autentici» (pp. 49-50).



Seguono tre studi dannunziani i quali si allontanano invece dalla poesia, pur rintracciabile *in absentia* e puntualmente richiamata, per sondare aspetti estetici e di poetica sviluppati da d'Annunzio nei taccuini e nelle pagine autobiografiche, e a margine delle opere in prosa, liriche o teatrali in cui confluiranno i risultati ivi elaborati. Nelle analisi del saggio *Il taccuino di Stelio. Sulla poetica dannunziana del silenzio*, le annotazioni fittizie sulla musica raccolte dal protagonista de *Il fuoco* si intrecciano con quelle reali presenti nei *taccuini* dello stesso d'Annunzio. Camerino evidenzia come tali riflessioni si soffermino sulla sensorialità del *tacere* e sull'*udire* (i cui frutti poetici ritornano nella stagione alcionica), e siano impregnate soprattutto sulla dimensione estetica del silenzio, il quale «oltre che elemento complementare della musicalità e del ritmo delle parole diventa un modo privilegiato per esprimere il tema della morte» (p. 56). Un altro saggio indaga nella *Licenza* accompagnatoria alla *Leda senza cigno* i richiami all'ignoto e ad una visione mistica della guerra, dove mito e ideologia tendono a fondersi, e dove «l'autore riconduce il rapporto tra eroismo e sacrificio, fra guerra e morte a un'esile trama di simboli [...] nell'illusione di filtrare e purificare nel suo io più oscuro una tragedia reale immane» (p. 70). Infine, le annotazioni estemporanee raccolte da d'Annunzio durante il viaggio in Grecia del 1895 nel proprio *taccuino* – riutilizzate poi per comporre *La città morta* e i versi di *Laus Vitae* – si dimostrano per Camerino lontane dai canoni della letteratura odepórica, in virtù di una costante trasfigurazione dannunziana dei dati reali in chiave letteraria, la quale manifesta un gusto impressionistico nel rievocare colori e suoni dei luoghi percorsi, e la tendenza al sensualismo nell'accostarsi all'antica arte greca. La specificità dell'analisi svolta nei singoli saggi non impone però certo la rinuncia all'intento di voler fornire altresì una sintesi, e guida ad un tempo, per sondare le dinamiche evolutive del genere poetico italiano del Novecento, come suggerirebbe l'inserimento nella raccolta di due scritti di carattere storico-critico, il primo dei quali verte sulle fasi e correnti poetiche dei primi anni Trenta, concentrando l'attenzione sugli influssi del simbolismo francese e sui punti nevralgici della poesia italiana. Si noti come tale discorso prenda le mosse non a caso dal contrasto / confronto dei poeti crepuscolari con D'Annunzio (in parte articolato intorno alla poetica del silenzio indagata nei *taccuini*), e dalla contrapposizione della condizione di non-poeta alla figura del vate, tanto in Corazzini e Gozzano quanto in Palazzeschi, vicino invece al gusto futurista. I due saggi dedicati a Saba restituiscono, attraverso ricche analisi testuali, specifiche letture sul «tempo» e sui «luoghi del ritorno» nel poeta triestino, le quali mettono in rilievo gli aspetti di una lirica legata al mito del grembo materno.

Il saggio *Spazî d'acqua, specchi e parvenze in Montale (con echi danteschi)*, offre, con le sue dense analisi su una serie di motivi analogici precipui del poeta e riconoscibili già in diversi luoghi della prima fase poetica montaliana, la possibilità di seguire gli sviluppi di crescita e trasformazione dell'espressione poetica dell'autore. La graduale rifinitura nel linguaggio poetico di Montale è restituita attraverso il riconoscimento di un progressivo processo di «acquisizioni e aggregazioni analogiche e semantiche» (p. 134), dove le stesse immagini liriche passano dal veicolare una semplice percezione sensibile al restituire, negli esiti più maturi, una complessa valenza metafisica e metaforica. Per proporre questa chiave interpretativa Camerino, in particolare, si avvale dell'analisi della lirica *Marezzo*, dove è possibile trovare concentrati gran parte degli aspetti inerenti il sistema di analogie e significati che ruotano intorno alle immagini dello specchio e delle distese d'acqua, e di altri elementi congiunti quali la quiete dettata dalla contemplazione della vasta distesa di acqua in associazione al chiarore del cielo; l'analogia fra cuore e distesa equorea; il soffio del vento perturbante sull'acqua e sul cuore; il motivo dei fondali e degli abissi, marini e dell'animo; l'incupirsi e l'adombrarsi di specchi di vetro-cristallo o d'acqua; la deformazione dell'immagine riflessa; il volo nel crepuscolo. In *Marezzo* le fasi d'avvio del processo inventivo montaliano, in riferimento a queste immagini, si mostrano «scoperte e non ancora amalgamate» (p. 138), e permettono perciò, attraverso un puntuale confronto intertestuale, di ricostruire il processo di trasformazione che porta negli esiti più maturi della lirica montaliana all'acquisizione, per le stesse immagini, di complesse implicazioni metafisiche e metaforiche. Tale studio ha permesso anche di rilevare alcuni prestiti danteschi inediti, che dimostrano la capacità di Montale di riutilizzare parole

affini o identiche in contesti semantici nuovi e diversificati: si parte dal dantesco «lago del cor» (*Inferno* I, 20) che diventa un'immagine topica montaliana con «lago del cuore» in *L'agave su lo scoglio - Tramontana* (v. 2) e con la nota formulazione metafisica «lago / d'indifferenza ch'è il tuo cuore» in *Dora Markus* (vv. 23-24) per giungere al verso dantesco «Le profonde cose / che mi largiscon qui la lor parvenza» (*Paradiso* XXIV, 70-71) riproposto da Montale in un contesto di rappresentazione sensibile «Guarda il mondo del fondo che si profila / come sformato da una lente» (*Marezzo*, vv. 15-16).

L'ultimo saggio, infine, suggerisce l'indagine di eventuali eredità da Saba, Ungaretti o Montale nei poeti del secondo dopoguerra: in particolare Camerino si sofferma su alcuni casi esemplari, equamente distribuiti nel profilo geografico della poesia italiana, rappresentati da Sinisgalli, Penna e Zanzotto. Concludendo le «analisi specifiche» del volume restituiscono di certo complessivamente un profilo tutt'altro che scontato di una importante stagione della modernità letteraria italiana.

**Giuseppe Panella**

Marcello Carlino

*La costituzione del testo. Metodo con esercizi di critica letteraria*

Roma

Fermenti

2015

ISBN: 978-88-97171-68-3

In principio, per Carlino, erano Roman Jakobson e Walter Benjamin, e ad essi sono dedicati i paragrafi iniziali di questo breve ma denso *Metodo con esercizi letterari*. Lo scopo dell'autore è quello di mostrare, attraverso una serie di notazioni veloci ma perspicuamente articolate, come la critica letteraria abbia ancora un senso e una potenzialità produttiva (in senso benjaminiano) di esistere nel mondo delle lettere e della cultura attuali. Tale possibilità, infatti, sembra ormai rimessa radicalmente in discussione: «Il coma profondo della critica militante, che ha un posto di primissimo ordine nella filiera della comunicazione letteraria, lo registrano tutti, infatti. E il circuito delle pubblicazioni di più solido impegno analitico e ricognitivo, libri o riviste, è ristretto, limitato alla famiglia e agli amici più fidati, almeno quanto lo è il circuito della poesia. Gli editori scansano la critica, che non è merce che si vende. Al più, sperando in un pubblico universitario, per altro ormai di mese in mese decrescente, le consigliano di dimagrire così da entrare nella taglia della manualistica, che di suo clona qualche esemplare in più, invariabilmente sempre uguale» (p. 56). Carlino, tuttavia, prova a individuare alcuni punti fermi nel suo programma di ricerca per evitare il paventato rischio di ripetitività. Per quanto riguarda la critica testuale, la riconduzione dell'analisi critica a quattro categorie di uscita del testo che risultano coerenti rispetto al loro punto di partenza, induce lo studioso a considerarlo come portatore di peculiarità significative (*specificità equivoca, specificità univoca, aspecificità univoca e aspecificità equivoca* — che sono poi le caratterizzazioni del testo letterario stesso a partire dalle scansioni individuate da Jakobson). Ma anche la prevalenza del semiotico sul simbolico, tipico della critica psicoanalitica, soprattutto di ispirazione lacaniana, caratterizza in modo significativo l'attività letteraria e va considerata come un possibile punto d'approdo della ricerca. Sia lo strutturalismo che la psicanalisi non soddisfano fino in fondo lo studioso romano, perché evitano il rapporto diretto col testo come tale, finendo per coinvolgere in esso momenti diversi e passibili di equivoci: la «rubricazione fenomenologica» (p. 58) delle loro componenti li fa affondare in una generica «letterarietà» che non consente nessun giudizio di valore e, nei casi peggiori, neppure una differenziazione gerarchica delle qualità stilistiche in gioco. Per Carlino, allora, occorre ritornare all'idea di produzione come «trasformazione» dell'oggetto in esame, ampliando la sfera degli strumenti utilizzati per conoscerlo e marcandone la specificità piuttosto che allargarla ad elementi troppo lontani da essa. Lo studioso insiste sulla capacità di «valutazione» dell'oggetto letterario sulla base di una scelta di campo che privilegia la sua dimensione di testo passibile di essere suddiviso in sottotesti più articolati semanticamente e in molteplici valenze specifiche di significato: «Può occasionarsene, così, un raffronto più ampio con l'ideologia letteraria, i caratteri percepiti, lo status, l'orizzonte d'attesa propri del tempo in cui si legge (su cui sia riportato eventualmente il tempo in cui è avvenuta la scrittura): le conclusioni alle quali conduce il ragionamento abduttivo dell'interprete delineano e scandiscono una scelta operativa della letteratura, una percezione di status, una autoattribuzione di compiti da parte del testo letterario che hanno una loro valenza specificamente politica e che, nel raffronto, sono riusati attivamente per la discussione, per la verifica delle posizioni e dei poteri» (p. 64). In questa prospettiva Carlino insiste nel rifiutarsi a una «categorialità altra e sovrana» contro l'imperativo, ancora una volta benjaminiano, della letteratura come produzione di un testo che tenga fede alla «dialettica dell'allegoria», indicata dal pensatore tedesco quale strada maestra da seguire nella pratica della scrittura. Su queste basi dunque (Benjamin + Jakobson, declinati in chiave di

analisi culturale del testo) vengono esaminati alcuni autori considerati paradigmatici rispetto al metodo privilegiato nella prima parte del libro: Dante, Leopardi, Gozzano, Pirandello: autori, come si vede, attenti al registro dei classici e analizzati in alcuni loro aspetti peculiari e spesso non affrontati troppo direttamente. Carlino esamina, ad esempio, la dimensione centrale dell'«intercessione» quale risulta nel *Purgatorio* (anche se non mancano momenti relativi ad esso nell'*Inferno* e nel *Paradiso*) e la sviluppa come valore di senso indispensabile per capire il viaggio di Dante nell'aldilà e la sua dimensione di tramite tra esistenza terrena e rappresentazione del divino (riprendendo alcune annotazioni fondamentali ispirate agli studi danteschi di Auerbach e connessi alla nozione di «figuralità»).

Di Leopardi, invece, viene colto l'aspetto «barocco» dell'utilizzazione del monumento come tramite per l'estrinsecazione di un contenuto sentimentale altrimenti troppo facilmente riconducibile al *côté* romantico della disperazione amorosa; mentre di Guido Gozzano viene privilegiata la scelta di «raddoppiare» la possibilità della visione poetica individuando in un altro soggetto dell'azione descritta la proiezione lirica dell'io poetante a scapito della sua potenziale *performance* direttamente inscritta nella pagina. In Pirandello, infine, viene individuata in una novella decisamente considerabile come minore, *Lumie di Sicilia*, la modalità di scrittura e di configurazione della scena narrativa (e poi teatrale) che costituirà la novità successiva della sua opera maggiore.

Libro articolato e complesso, eppure non artificiosamente montato come una macchina deliberatamente accademica e fruibile anche in un'ottica non specialistica, questo importante Manuale si colloca con autorevolezza in quello spazio di frontiera che pochi oggi decidono consapevolmente di esplorare con la loro ricerca e il loro impegno non solo letterario.

**Ilaria Muoio**

Annamaria Cavalli

*Letteratura e Scienza. Scontri e incontri tra immaginario letterario e sapere scientifico: i casi di D'Annunzio e Capuana*

Rimini

Guaraldi

2015

ISBN CARTA: 978-88-6927-175-5

ISBN PDF: 978-88-6927-176-2

Letteratura e scienza, scienza e fede, ragione e immaginazione: diversi e innumerevoli i binomi talvolta antinomici, talaltra complementari che, nel corso dei secoli, hanno visto variamente alternarsi sostenitori e detrattori della supremazia dell'una disciplina sull'altra, con rare, rarissime parentesi di eclettismo e prolifica convivenza. Sul tema, o, per meglio dire, sull'insanabile *vexata quaestio*, interviene, con rigore logico ed efficace chiarezza espositiva, Annamaria Cavalli, docente di Letteratura italiana a Parma e già autrice di quel *La scienza del romanzo*, contrassegnato dalla fortuna di tre edizioni, fondamentale per gli studiosi del naturalismo italiano e, più nello specifico, delle contaminazioni tra cultura scientifica e romanzo.

Dopo una breve parentesi di natura storica, la studiosa si sofferma, inevitabilmente e opportunamente, sulla *querelle* intorno alle «due culture» – così le definisce Cavalli, prendendo in prestito la definizione di Charles Percy Snow – riaccessosi sensibilmente nella seconda metà del secolo scorso. Proprio a Snow, fisico e chimico ma anche autore di romanzi, si deve una celebre conferenza sul tema, tenuta a Cambridge nel 1959, poi divenuta saggio con il titolo *Le due culture* (1963), che determinò un rinfervorarsi della diatriba, ancor oggi rimasta insoluta. Il fatto che la denuncia di degenerazione etica nei riguardi della letteratura nonché la tesi dell'egemonia culturale della scienza partissero da uno scienziato-scrittore destò non poche polemiche. Fra i convinti oppositori delle teorie dello studioso anglosassone, che si alternarono in tenzoni e accesi contrasti, un posto di rilievo spetta indubbiamente a Frank Raymond Leavis, che a Snow replicò nel corso di un'altra conferenza, stavolta tenuta a Richmond nel 1962: all'avversario furono imputate «volgarità di stile» e «scarsità di argomentazioni» (p. 25), ribadendo l'importanza delle *humanae litterae* e del sapere umanistico nella formazione di qualsivoglia individuo. «Soliti temi di una polemica snodatasi lungo due secoli» (*ibidem*), sottolinea la studiosa, che, dal canto suo, ricorda quanto sterili possano rivelarsi la rigida e vetusta dicotomia tra Scienze della Natura e Scienze dello Spirito e l'ostinarsi a ragionare in termini di «un pervicace settarismo conoscitivo» (p. 32). La riduzione specialistica, tanto in ambito umanistico quanto in quello scientifico, difatti, alimenta costantemente pregiudizi e acuisce la bipartizione tra le «due culture», sortendo, secondo una riflessione ben condivisibile, come unici effetti «il sonno della ragione» (p. 32) e la negazione dell'«unicità del sapere umano» (p. 35).

Con questa considerazione si chiude la parte prima del saggio e si apre la seconda, indubbiamente la più interessante e ricca di spunti notevoli, intitolata *Letteratura e scienza nel Positivismo italiano*, con particolare focus sulle produzioni dannunziana e capuaniana.

È indubbio che la stagione positivista europea e, più da vicino, quella verista italiana, abbiano rappresentato uno dei momenti più fecondi di sincretismo disciplinare e contatto tra i due mondi, spesso così lontani, con reciproche e produttive influenze. Altrettanto indubbio è che il metodo sperimentale zoliano ebbe un'eco di straordinaria portata in tutto il continente, insinuandosi nell'immaginario collettivo, nel *modus scribendi* dei narratori cosiddetti naturalisti, emergendo altresì attraverso varie suggestioni tanto nelle trame della produzione capuaniana quanto in quelle del D'Annunzio romanziere e novelliere. Senz'altro più evidente il caso del primo, che proprio a Zola dedicò la prima edizione di *Giacinta*, autocondannandosi alle vincolanti etichette di teorico del

verismo e strenuo difensore dello zolismo, veri e propri marchi pregiudiziali contro cui Capuana lottò per tutta la vita, specie a partire dagli anni Ottanta, con gli scritti critici *Per l'arte*, *Gli «ismi» contemporanei* e *Cronache letterarie*.

Cavalli, invero, non manca di sottolineare le diverse «giravolte» dello scrittore menenino, il quale, dopo una prima fase di adesione ortodossa alle teorie zoliane e lombrosiane, tra la fine degli anni Ottanta e i primi Novanta del secolo Decimonono, iniziò ad accogliere le nuove istanze irrazionalistiche allora in voga, spaziando dallo psicologismo alla Bourget ai preannunci psicanalitici per poi rinverdire le istanze naturaliste del primo periodo, riviste alla luce dei nuovi interessi di stampo mistico-spiritualista.

In particolare, a incuriosire notevolmente Capuana e D'Annunzio, sottolinea la studiosa, furono i legami intercorrenti tra crimine e follia o, per meglio dire, tra malattia e delitto. Emblematico, in tal senso, il caso de *Il marchese di Roccaverdina*, in cui contrariamente agli esiti della narrativa del collega pescarese, ove è la follia a giustificare il delitto – si pensi al progressivo acuirsi dello stato patologico del Tullio Hermill de *L'Innocente*, per il quale l'infanticidio assume un'istanza liberatoria –, è il delitto medesimo «a sfociare nella follia, che solo oscuramente ne è alle origini come per un riscatto e un'espiazione per la gravissima colpa commessa» (p. 62).

A questo aspetto, in entrambi gli autori, va strettamente connesso anche quello della funzione, per così dire, taumaturgica della scrittura, del resto, già ampiamente evidenziata – ricorda Cavalli – da Lombroso in un articolo sulla *Nuova Antologia* del 16 febbraio 1899: se da un lato il «documento umano» e scientifico diviene sinopia preparatoria per la materia letteraria, dall'altro la letteratura assurge alla funzione di sussidio imprescindibile per la scienza ai fini della divulgazione e della trasmissione della conoscenza; si aggiunga, per l'appunto «l'instaurarsi di un processo emotivo assimilabile alla catarsi aristotelica, che ci aiuta a liberarci delle nostre pulsioni sotterranee, dei nostri istinti peggiori attraverso l'identificazione con un personaggio fittizio» (p. 52).

Ancora, legata al binomio follia-crimine, l'innegabile risonanza di alcuni testi fondamentali – gli studi del già citato Lombroso, *Degenerazione* (1896) di Max Nordau, gli scritti sull'aborto e l'infanticidio di Scipio Sighele, per citare alcuni soltanto – rileva talune significative osservazioni sul rapporto tra follia e genio postulato dalla scuola lombrosiana.

Il tema, pleonastico anche ricordarlo, si estrinseca certo nei romanzi dannunziani, quali *Il trionfo della morte*, *Il Fuoco*, *Forse che sì forse che no*, ma trova concreto approdo anche nella produzione di autori appartenenti alla corrente cosiddetta spiritualista, Fogazzaro in primo luogo.

Cavalli evidenzia quanto e come l'effettiva sublimazione di quello che, impropriamente, potremmo definire *tòpos* si manifesti pienamente nel personaggio di Stelio Effrena, il protagonista de *Il Fuoco* (1900), in cui la singolarità eccezionale si accompagna a manifestazioni indubbiamente patologiche. Al suo fianco, altresì, Lorenzo Arvale, «il cui fuoco dell'intelligenza si sta spegnendo, come cenere senza faville nella degenerazione mentale»; Riccardo Wagner, «il cui genio – com'è noto – precipiterà nella follia»; e ancora la Foscarina, immagine speculare di Eleonora Duse, «spesso pericolosamente sporta sull'abisso della pazzia» (p. 68). L'intelligenza smisurata, l'incompresa sensibilità sfociano in un'acuminata morbosità, con cui camminano di pari passo sino agli esiti finali, quasi sempre drammatici, tragici ed esasperati, in un delirante parossismo emozionale.

Il risultato più diretto di questa tendenza, d'altra parte, sarà proprio quello di indurre a una rivalutazione nonché a una rinnovata attenzione nei riguardi dei più reconditi angoli dell'animo umano, della psiche, dell'io, in piena concordanza tanto con gli studi pre-freudiani, di cui Capuana fu grande conoscitore – si pensi a Janet, Charcot e alla stagione della Salpêtrière di Parigi – quanto con le nuove istanze spiritualiste che sarebbero poi state alla base della stagione decadente. Un apparente paradosso produttore d'unità letteraria. Così, anche lo scrittore menenino, nelle fasi finali della sua opera, tornava a quella tematica fantastica e irrazionalistica che, sin dal principio, a fasi alterne, lo aveva interessato, con novelle quali *Un Vampiro* del 1904 e *Fatale influsso* del 1906, non a caso dedicate a Lombroso – ricorda la studiosa –, in un terminale sforzo di conciliare quelle «due culture» da sempre così avverse eppur complementari, quali letteratura e scienza, per l'appunto.

E sulla scia del tentativo capuaniano, si chiude questo agile volume, così, con una consapevolezza che sembra essere più una speranza-auspicio per il futuro: che arte e scienza non solo possano «operare in modo sinergico», ma altresì «rinnovarsi scambiandosi e integrando i rispettivi statuti epistemologici» (p. 73).

**Virna Brigatti**

Michela Cervini

*La prima BUR. Nascita e formazione della Biblioteca Universale Rizzoli*

Milano

Unicopli

2015

ISBN: 978-88-400-1800-3

I meriti del volume di Michela Cervini sulla *Prima BUR* (1949-1972) sono molti. Innanzitutto l'autrice fornisce una ricostruzione storica del progetto editoriale che nel 1952 fu dichiarato da parte del Consiglio esecutivo dell'UNESCO «Iniziativa d'importanza e d'interesse mondiale»: la BUR, infatti, benché ampiamente menzionata negli studi sull'editoria del Novecento, non aveva ancora ricevuto un approfondimento autonomo e la ricostruzione delle sue principali caratteristiche era finora affidata al capitolo *Luigi Rusca, la «Bur», la letteratura universale* all'interno del volume *Letterati editori* di Alberto Cadioli (Milano, Il Saggiatore, 1993, II ed. 2003). Spazio alla rievocazione dell'impostazione della collana era poi stato dato nel catalogo apparso in occasione del cinquantenario della BUR (*Catalogo storico BUR 1949-1999*, Milano, Rizzoli, 1999), pubblicato con un'introduzione dello stesso Cadioli, il quale poi curò anche un *Album iconografico Bur* (Milano, Bur, 2009) per i sessant'anni dell'iniziativa editoriale. Quest'ultima pubblicazione accoglieva brevi saggi nella sezione *60 anni di libri* (di Alberto Cadioli, Isotta Piazza e Marco Fumagalli) e un'ampia sezione dedicata a *60 anni di copertine* a cura di Marta Sironi; seguivano poi due interviste, sotto il titolo *60 anni di ricordi*, una a Paolo Lecaldano, protagonista della prima BUR e l'altra a Evaldo Violo, animatore invece della seconda rinnovata stagione (1974-2000) della collana. Violo aveva inoltre pubblicato nel catalogo del 1999 un intervento sulla nuova BUR e, poi, nel 2011 (Milano, Unicopli) un volumetto dal titolo *Ah! La vecchia Bur. Storie di libri e di editori*, nel quale racconta, in un'intervista a Marco Vitale, la propria storia professionale in Rizzoli. Michela Cervini pone dunque il suo lavoro come sintesi compiuta e precisa di queste precedenti ricostruzioni, ripercorrendo analiticamente la storia della prima vita della «prima vera e propria collana popolare, economica e universale nell'Italia del dopoguerra» (p. 12).

A differenza dei saggi e dei volumi sopra citati, però, la ricerca dell'autrice ha avuto per la prima volta la possibilità di fondarsi su documenti e lettere in buona parte inediti conservati presso l'Archivio Storico della Fondazione Rizzoli Corriere della Sera nel Fondo Bur 1949-1972, sezione Corrispondenza della direzione editoriale, dove si trovano le comunicazioni che intercorsero tra il direttore di collana, Paolo Lecaldano, e il direttore editoriale Rizzoli, Luigi Rusca, con tutti i diversi collaboratori, curatori e traduttori delle opere inserite in catalogo. Attraverso questa documentazione viene quindi ricostruito il lavoro concreto sui testi e le dinamiche di produzione dei libri.

Accanto a questi materiali d'archivio, ulteriore fonte della ricerca di Michela Cervini è il Fondo bibliografico BUR depositato presso il Centro APICE (Archivi della Parola dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale) dell'Università degli Studi di Milano, che conserva tutti i volumi della collana e che ha consentito all'autrice di fornire – dopo la prima parte di ricostruzione storica – il catalogo degli 801 titoli apparsi sotto il marchio BUR dal 1949 al 1972. Il lavoro è stato condotto «prendendo visione, di volta in volta, di ciascun volume», operazione grazie alla quale è stato possibile «esaminarne le specifiche caratteristiche fisiche e redazionali: le introduzioni, i nomi dei diversi traduttori e curatori, il numero di pagine, la suddivisione dell'opera in più volumi» (p. 152). Tutto ciò ha permesso di correggere errori, mancanze e imprecisioni presenti nei precedenti cataloghi del 1999 (già citato) e del 2009 (quest'ultimo, in realtà un catalogo illustrato e non propriamente un catalogo storico, intitolato *Nostalgia del grigio. 60 anni di Bur*, di Oliviero Diliberto, a cura di Massimo Gatta e con introduzione di Marco Santoro), che però avevano anche



seguito criteri di organizzazione dei titoli in ordine alfabetico per autore a differenza di Michela Cervini che sceglie invece di presentare il catalogo in ordine prettamente cronologico, anno per anno e seguendo dunque la numerazione dei volumi (o meglio, dei moduli, attraverso cui era suddivisa e venduta un'opera della BUR). Tale scelta consente una lettura della produzione della collana in termini diacronici, con evidenti vantaggi dal punto di vista dello studioso che ha necessità di verificare la successione delle pubblicazioni e la presenza di "fasi" di proposta di un autore o di un'area letteraria. Come afferma l'autrice, «la speranza di chi scrive è di avere fornito alla vasta comunità dei lettori uno strumento semplice e concreto, che sia d'aiuto a comprendere il ruolo svolto dalla "vecchia" BUR nella ricostruzione della cultura italiana del dopoguerra e non solo, una traccia scritta che renda conto dello straordinario intreccio di titoli offerti, un insieme di proposte necessarie alla formazione letteraria di ciascun individuo» (p. 153).

Inoltre, è importante segnalare come nella prima parte del volume siano forniti anche chiari e utili dati statistici sulle tirature, la nazionalità degli autori e le lingue straniere da cui sono stati tradotti i titoli in catalogo.

Ciò premesso, è ora importante mettere in evidenza come l'aver lavorato sulla concretezza materiale dei singoli volumi abbia consentito di restituire con chiarezza «una solidità progettuale a una collana che si è rivelata essere in gran parte il frutto di un lavoro spontaneo, "artigianale", non sempre determinato da regole redazionali precise» (p. 152).

Ed è questo un elemento da cui è utile partire per ripercorrere rapidamente la parte del volume dedicata alla ricostruzione del lavoro redazionale sulla collana, delineato attraverso la corrispondenza d'archivio, allo scopo di mostrare alcune delle problematiche che emergono dalla ricerca di Michela Cervini.

Innanzitutto, come osserva l'autrice, «Scorrendo il catalogo non si nota un progetto di pubblicazione dei titoli organico e cronologico» (p. 51), e infatti, attraverso le lettere conservate nei faldoni d'archivio, si arriva a comprendere «come ciascun progetto editoriale, interno alla medesima collana, sia in realtà un'entità indipendente dal resto. Le idee su come strutturare la collezione nascono talvolta in maniera quasi casuale e si evolvono un po' alla volta, mese dopo mese, frutto di un continuo e intenso confronto tra la redazione e i collaboratori esterni» (p. 116). In questo contesto di lavoro condiviso, i collaboratori non solo si occupano del testo da tradurre, se straniero, o da stabilire, se italiano, ma spesso compilano la «scheda commerciale e pubblicitaria [e] il risvolto di copertina», si fanno insomma «curatori del "prodotto"» nella sua interezza (p. 120), oltre chiaramente a dedicarsi alla compilazione «delle note, dell'apparato bibliografico e dell'introduzione» (p. 102). Queste osservazioni sono rilevanti, poiché permettono di comprendere la natura particolare della BUR che, nata sotto la spinta di un forte impulso ideologico di democratizzazione della cultura, letteraria in particolare, considerata «forma essenziale del vivere civile» (p. 18), per un'unione di idee di Rusca e Lecaldano (cfr. pp. 13-18), non impone però anche una rigida struttura di norme entro cui chiudere le diverse opere. La collana infatti è mossa da un generale intento di «selezione accurata dei testi, desunti da attendibili edizioni critiche e tutti integrali» (cit. da quarta di copertina di alcuni volumi, p. 24), nel «fedele rispetto dell'originale» (p. 111), in alcuni casi anche insistendo sulla necessità di collazioni tra diverse edizioni del testo (cfr. p. 121), ma «l'esigenza di rispettare il testo originale è unito alla necessità di soddisfare un pubblico vario e stratificato, curioso ed esigente al tempo stesso» (p. 88).

Il delicato equilibrio che riesce a raggiungere la BUR con grande efficacia è ben rappresentato dallo studio di Michela Cervini, la quale mostra con chiarezza – in particolare nel capitolo *La BUR tra istruzione e divertimento* (pp. 49-86) – le due esigenze che animano la collana: da un lato la volontà di presentare un prodotto che risponda alle necessità di una lettura di piacere e dall'altro quelle di una lettura di apprendimento. Questo doppio binario è sicuramente gestito affidando primariamente alla letteratura italiana e latina e greca il compito di rispondere a una necessità «formativa e divulgativa» (p. 84) mentre «allo svago, al puro diletto, ci pensa la narrativa straniera» (p. 85), fondata sul grande romanzo ottocentesco, francese, inglese e russo in particolare, oppure sulle raccolte di racconti (rilevante in questo senso il caso Cechov tradotto da Alfredo Polledro, pp. 105-

115 del capitolo *Il laboratorio BUR* che affronta casi specifici di lavorazione). Ma le cose, in coerenza con gli scopi progettuali della collana, non possono essere così rigidamente separate. Anche quando, infatti, il catalogo BUR corrisponde con precisione alle antologie scolastiche dell'epoca (cfr. pp. 49-50), anche quando imposta una parte della propria produzione avviando una collana appositamente orientata all'uso da parte degli studenti, non rinuncia a fornire «al lettore uno strumento di facile lettura» (p. 61), intendendo con 'strumento' la struttura del volume stesso, con il suo corredo di apparati e note esplicative, che deve essere orchestrato «senza perdere mai di vista la qualità e la leggibilità dell'opera» (p. 54).

E in questo senso tutta la ricerca condotta da Michela Cervini è un ottimo punto di avvio per riflettere sulle modalità novecentesche di pubblicazione dei testi classici del passato quando sono rivolti a un pubblico di non specialisti, ossia al cosiddetto lettore comune: il capitolo *La BUR "grigia". Tascabile, popolare e universale* (pp. 22-48) mostra infatti una prima precisa analisi del lettore di riferimento, definito in più punti attraverso gli aggettivi «qualsiasi» e «qualunque», che lungi dall'essere approssimativi, spiegano con efficacia il destinatario del progetto editoriale sorto nell'immediato secondo dopoguerra. L'intera indagine condotta dall'autrice mostra poi, anche e soprattutto, l'insistenza, da parte di tutti gli attori coinvolti nell'allestimento di testo e apparati, per il raggiungimento di una solida e riconoscibile qualità del prodotto indirizzato a un lettore per il quale, ad esempio, Dino Provenzal scriveva a Lecaldano, nel giugno del 1954, per l'edizione del *Canzoniere* di Petrarca: «forse il commento ti parrà troppo minuto; ma ho voluto che non rimanesse nessun passo difficile non spiegato; e ciò in un libro di divulgazione è NECESSARIO» (p. 58).

Del volume di Michela Cervini, molti sono i materiali e le informazioni che aprono a ulteriori ricerche in diverse direzioni, di cui l'attenzione qui appena portata alla forma dell'edizione di classici per il lettore comune e ai criteri che stabiliscono le ragioni di ciò che è editorialmente necessario, è solo uno dei possibili; ed è questa una delle migliori qualità di una pubblicazione scientifica.

**Enrico Zucchi**

Alberto Comparini  
*Iride. L'Alceste di Montale*  
 Borgomanero  
 Giuliano Ladolfi Editore  
 2014  
 ISBN: 978-88-6644-020-8

Il volume presenta la seconda edizione – parzialmente modificata – di un saggio apparso, sempre per i tipi di Giuliano Ladolfi, nel 2011. Rispetto a quella prima versione l'autore è intervenuto, oltre che per correggere alcuni refusi, per aggiornare il lungo commento alla poesia montaliana *Iride* – la cui analisi occupa l'intero terzo capitolo – sulla base del recente commento a *La Bufera e altro*, curato da Marica Romolini e pubblicato nel 2012 da Firenze University Press.

Comparini sceglie di soffermarsi con particolare attenzione su *Iride*, in quanto la ritiene una significativa *mise-en-abyme* del sentimento religioso che innerva la poesia di Montale all'altezza della sua terza raccolta. Procedendo ad una minuta analisi degli sviluppi della concezione religiosa del poeta ligure che prende in esame l'intera produzione montaliana, dalla percezione di una «matrice teologico-teogonale» negli *Ossi di seppia* fino alla «metamorfosi cristiana» (p. 7) che appunto si compierebbe in *La Bufera e altro*, Comparini si inserisce all'interno di una linea critica che negli ultimi decenni ha prodotto diversi interessanti contributi, dal volume di Rina Virgilitto (*La luce di Montale*, Cinisello Balsamo, Edizioni Paoline, 1990) ai vari saggi di Mauro Boncompagni (*La musa del nostro tempo. Il luogo di Dio nella poesia di Montale*, «Critica letteraria», XI, 38, 1983, pp. 63-87) e Giovanna Ioli (*La religione di Montale*, in «*Si paghi all'Acerba*», *eresia e letteratura*, a cura di Stefania Nonvel Pieri, Luana Salvarani e Diego Varini, Trento, Le finestre, 2003) fra gli altri.

Alla prospettiva intertestuale Comparini affianca un approccio interdisciplinare, utile ad indagare la complessità del mistero estatico di *Iride*, che si compone tanto di riferimenti alla classicità – ed in particolare al mito di Alceste –, quanto di allusioni alla filosofia contemporanea. La proposta interpretativa da cui muove l'autore consiste nella prossimità della riflessione montaliana sul dato religioso alle posizioni del filosofo Giuseppe Rensi, docente di Filosofia morale all'Università di Genova e autore di libri, come ad esempio *Interiora rerum* e *Lettere spirituali*, che avrebbero condizionato fortemente la riflessione spirituale di Montale.

Nel primo capitolo del volume, *Dagli Ossi alla Bufera, tra teogonia e teologia* (pp. 13-36), l'autore indaga l'insorgere, all'interno di una «religiosità apofatica» (p. 13), di un «tu» lirico nel quale si può scorgere un primo timido barlume di trascendenza, che viene poi acquisendo uno spazio sempre maggiore nelle *Occasioni* e nella *Bufera e altro*, dove l'amata assume dei tratti salvifici che ne restituiscono un'immagine al fondo cristologica.

Il secondo capitolo, *Ipotesto e prolessi di Iride. Pars costruens del visiting angel tra le Occasioni e la Bufera* (pp. 37-66), è dedicato alla ricostruzione della sinopia della donna-angelo, che l'autore sonda attraverso strumenti propri della filosofia heideggeriana.

Il terzo capitolo, vero cuore della ricerca, si costituisce di un attento esame di *Iride* che procede parallelamente dal punto di vista sia filologico che ermeneutico. Per Comparini la poesia in questione illustra il coronamento del «viaggio gnoseologico e religioso di Clizia» centrale nelle *Occasioni*, ma già prefigurato negli *Ossi di seppia*; all'interno di questo contesto sincretistico, che fonde e affonda le proprie radici in un'ibrida religione cristiano-pagano, *Iride* rappresenterebbe così «l'eredità della Fede cristiana distrutta, trasformata e trasfigurata da religione a religiosità» (p. 83). Nel complesso il volume fornisce un utile apporto alla pur nutrita bibliografia montaliana su *Iride* – riportata anche in appendice al volume –, e si rende interessante sia per l'attenta analisi testuale, che per gli spunti che offre l'edotto apparato interdisciplinare.

**Giuseppe Andrea Liberti**

Federico Condello

*I filologi e gli angeli. È di Eugenio Montale il 'Diario postumo'?*

Bologna

Bononia University Press

2014

ISBN: 978-88-7395-978-6

Tra le *quaestiones* più *vexatae* della filologia novecentesca, l'attribuzione del cosiddetto *Diario postumo* a Eugenio Montale ha prodotto negli anni passati molti articoli sensazionalistici, peana al poeta-ingannatore, richieste di chiarimenti da parte degli studiosi e scambi di accuse tra i numerosi soggetti chiamati in causa. Con questo ponderoso volume, pubblicato quasi contemporaneamente ad altri contributi sull'argomento di Paola Italia, Paolo Canettieri e Alberto Casadei, Federico Condello, filologo classico ma con forti interessi per la letteratura otto-novecentesca, riapre il caso Montale, e lo fa adoperando i pochi materiali disponibili su quest'opera, la prima raccolta postuma uscita a nome di Montale, della quale non sono mai stati resi disponibili allo studio i manoscritti.

Il primo capitolo procede alla sintesi di quanto è stato detto, scritto o riferito sulla gestazione e la pubblicazione del *Diario postumo*. La storia si basa quasi esclusivamente sulle testimonianze fornite in anni di memorie da Annalisa Cima, esecutrice delle ultime volontà di Montale e addirittura sua «unica erede universale» (p. 219), come recita un postremo legato testamentario. La fonte unica non sarebbe motivo in sé sufficiente per dubitare della realtà dei fatti raccontati. Condello riassume ciò che è stato detto su una relazione non soltanto intellettuale, ma anche personale. Fino al 1986, dei rapporti tra Montale e la Cima non si sapeva molto. Spicca solo una testimonianza contenuta nel carteggio tra Eusebio e l'amico Trabucco (pseudonimi rispettivamente di Montale e Gianfranco Contini). Dopo la pubblicazione di *Incontro Montale*, volumetto curato da Annalisa Cima rivelatosi una centonatura di *Autodafé* e definito non entusiasticamente da Eusebio «libercolo più scemo che deludente», l'autrice viene definita da quest'ultimo una «pennaiola» (p. 35). Un giudizio non certo amichevole, che sembrerebbe anzi tradire ostilità nei confronti della giovane, mentre dalla ricostruzione operata da Condello sistemando le tessere dei ricordi di volta in volta riesumati dalla Cima risulta una ben diversa immagine dei rapporti tra i due poeti, e cioè che Annalisa fosse una delle più intime confidenti di Montale e l'estrema incarnazione della sua Musa, tanto che sin dal 1969, con il dono di una prima poesia che sarà la futura *Mattinata* del *Diario*, il poeta escogitò un libro segreto, «un diario parallelo» (p. 26) da condividere solo con la nuova amica, alla quale avrebbe poi affidato l'incarico di curarne l'edizione postuma. Da allora fino alla scomparsa di Montale, fu un susseguirsi di scambi e consegne non solo poetiche, ma anche notarili, costellanti un rapporto che resistette anche al diradarsi degli incontri, se è vero che la Cima non vide il suo celebre amico nei due anni precedenti la morte; interessante notare che tale ricordo del 1986 fu corretto nel 1991, ritardando la fine delle visite di un anno. Viene da chiedersi, quale che sia la data d'interruzione delle visite, perché Montale avrebbe lasciato tutta la sua opera a una persona così poco frequentata negli ultimi anni di vita, ma questo non è che uno degli interrogativi che emergono dall'indagine di Condello.

Al 1986, cinque anni dopo la morte del poeta, risalgono le prime tracce del *Diario postumo*: la Fondazione Schlesinger, fondata e diretta da Annalisa Cima, pubblica una *plaque* contenente sei inediti montaliani. Negli anni successivi, proseguono le acquisizioni dei componimenti, conservati in dieci buste preparate da Montale da aprire una l'anno, secondo la sua volontà; la serie si esaurisce nel 1996 con un «bustone» (p. 74) contenente ben 24 testi. Le reazioni a queste scoperte sono state variegiate: Condello sceglie di dare eguale spazio alle posizioni dei critici favorevoli all'attribuzione dei testi a Montale e a quelle critiche, titubanti o scettiche. Equanimità non scontata, visto che quando si è scritto del *Diario postumo* si è spesso preferito riferirsi a uno solo degli schieramenti della *querelle* – solitamente quello pro-attributivo. Lo scenario è comunque piuttosto desolante, da guerra

di posizione più che da Repubblica delle lettere, tra filologi (Bettarini) che accusano altri filologi (Isella) di voler fare filologia (!) e poeti-critici (Cima) che attaccano critici e poeti poco propensi a elogiare l'impresa postuma del *Diario* (Raboni, Sanguineti).

A partire da questa dettagliata cronistoria, che non trascura alcun indizio disponibile, Condello solleva vari dubbi sulle dichiarazioni spesso contraddittorie della Cima, che non aiutano a risolvere i problemi filologici legati all'origine e alla trasmissione dei testi della raccolta. Non si può che restare perplessi di fronte alla mole di dati entro cui districarsi: tra consegne a mano delle poesie e letture private impossibili da verificare, tra buste non pervenute e bustoni comparsi proprio nel centenario della nascita di Montale, tra legali e notai incaricati di allestire le buste e controllarne l'apertura e cassette di sicurezza destinate a conservare una parte del lascito, grande è la confusione sulle effettive modalità di trasmissione testuale. La questione è importante, perché solo facendo chiarezza sull'iter di distribuzione e validazione di queste buste si può sgomberare il campo da sospetti di falsificazione, molto forti date anche alcune incredibili coincidenze tra contenuti delle poesie e avvenimenti reali successivi alla morte di Montale. È notevole, per esempio, la comparsa di una poesia dedicata a Giovanni Spadolini proprio nei giorni della sua candidatura a Presidente della Repubblica: un breve componimento *All'Onorevole-Direttore* che nella versione inviata nel 1992 al «Corriere della Sera» reca la data del 1970. Curiosa anticipazione, visto che Spadolini venne eletto al Senato solo nel 1972; è ancor più curioso che nell'edizione definitiva del *Diario postumo* lo stesso componimento presenti come data di composizione il 1976. Un paradosso temporale al quale però ha dato il suo beneplacito una filologa del rango di Rosanna Bettarini.

Si pone in generale, com'è evidente, il problema della data di composizione di questi versi, oltre che l'esigenza di una verifica del rispetto del contenuto dei manoscritti che la Cima non ha mai reso disponibili ai filologi, eccezion fatta per una due giorni nell'ottobre 1997 in cui vennero esposti in teche di vetro; non occorre dire che è impossibile studiare delle carte (presunte) autografe in condizioni simili. Non ha giovato neppure l'edizione anastatica di queste carte curata da Giuseppe Savoca, visto che, come scrive l'avvocato e grafologo peritale Susanna Matteuzzi, «l'ispezione grafistica eseguita su copie non permette di percepire le gradazioni di tinta, le macchie, gli spandimenti dell'inchiostro, le riprese, gli eventuali ritocchi e soprattutto la nettezza dei segni» (p. 402); non permette, in breve, di compiere quelle osservazioni che sono necessarie perché si possa attribuire con sicurezza un documento scritto a un autore. Coadiuvato da esperti di altri settori scientifici, Condello ha provato comunque a lavorare sulle riproduzioni del volume di Savoca, confrontando la grafia del Montale del *Diario postumo* con quella dei manoscritti certamente montaliani conservati presso il Fondo di Pavia. I risultati non sono incoraggianti: molte le incongruenze tra i *cursus* esibiti dai testi dei due fondi, e potrebbero esserci state addirittura manomissioni, se è vero che in un caso, quello di *Qual è la differenza*, correzioni evidenti nel manoscritto non vengono segnalate in alcun modo nell'edizione del 1992 del *Diario postumo* curata dalla Cima, rendendo plausibile l'ipotesi di ritocchi successivi all'autografo.

Un discorso simile si può fare per un'altra tipologia di carte montaliane, quei legati testamentari che hanno portato la Cima a diventare erede unica del poeta, nonostante il testamento ufficiale designasse come tale la nipote Bianca Montale. Condello lamenta la «spartizione dei compiti» tra filologi e giuristi, occupatisi rispettivamente delle poesie del *Diario* e delle lettere-legato, mentre invece «l'inautenticità o l'inverosimiglianza delle lettere-legato non potrebbe che demolire la credibilità complessiva del DP» (p. 211). Anche in questo caso si pongono problemi di carattere filologico, visto che non è possibile capire, come sempre dai soli ricordi della Cima, come siano stati trasmessi questi documenti così importanti e quante figure notarili abbiano coinvolto. Stando alle descrizioni offerte dal notaio John Rossi, la varietà di formato dei fogli di questi documenti è quanto meno inusuale, trattandosi di cartigli, carte da lettera, fogli spiegazzati, bianchi o color paglierino... È per lo meno strano che Montale, buon conoscitore, a detta di Annalisa Cima e sodali, delle pratiche burocratiche, avesse affidato le sue ultime volontà a fogli tanto disparati. La lettura dei legati (o meglio, delle loro riproduzioni) pone poi un oggettivo problema di stile, poiché si attestano assenza di punteggiatura, ripetizioni fastidiose, riferimenti molto vaghi e un'ortografia inconsueta per Montale.

Di stile si parla anche nel quarto e nel quinto capitolo del volume di Condello, dedicati all'analisi di testi extravaganti, come le traduzioni dalla Dickinson curate dalla coppia poetica o l'inedita recensione del libro della Cima *Terzo modo*, e finalmente a quella dei componimenti del *Diario postumo*. Risulta particolarmente interessante l'analisi della recensione al libello cimiano, che risalirebbe al 1969 ma che è stata pubblicata solo nel 2006, ovviamente dopo una spettacolare riemersione dal fondo custodito dalla poetessa. Questo scritto non sembra condividere granché con quelli coevi del Montale critico. Innanzitutto, contro l'uso montaliano di presentare il curriculum minimo dell'autore recensito, la poco più che esordiente Cima non viene introdotta; i concetti espressi, invece, sono molto imprecisi e vaghi – si parla di «metriche stravinskijane» (p. 316), con aggettivazione decisamente spericolata – o del tutto estranei alla riflessione montaliana dei tardi anni Sessanta. C'è poi il problema spinoso delle «consonanze letterali» (p. 322) tra la recensione a *Terzo modo* e altre recensioni coeve. In sintesi, la prima riprenderebbe quasi alla lettera parole-chiave, espressioni o interi periodi rintracciabili nelle seconde. Se tra gli stilemi rilevati da Condello ve ne sono alcuni che possono tornare senza destare troppe perplessità, è pur vero che altri casi sono persino plateali, trattandosi di recuperi vistosi ma sempre banalizzanti che producono un «collage che – quando varia – varia sempre *in deterius*» (p. 325). Tra l'altro, la recensione è scritta male, caratterizzata com'è da accostamenti frastici trasandati, paratassi per accumulo e da un uso fin troppo libero della punteggiatura. Tutto cozza con la caratteristica prosa di Montale, ostile a ogni retorica ma sempre elegante – e in grado di usare la punteggiatura – nella sua essenzialità. Se la recensione a *Terzo modo* non convince stilisticamente, ancora meno convince il contenuto del *Diario postumo*.

Anche diversi sostenitori dell'autenticità hanno riconosciuto lo scarso valore di molti dei componimenti ivi raccolti. Pur di giustificare la presenza di brutte poesie, Rosanna Bettarini è arrivata a parlare di un «rimbecillimento» del poeta. Ma una tesi simile non ha alcun fondamento, visto che tra il 1969 e il 1979 Montale continua a scrivere poesie che nulla hanno di rimbecillito. Alla lettura dei testi, si scoprono, come nella recensione a *Terzo modo*, veri e propri saccheggi dall'opera montaliana. Già Isella notava che, in questa raccolta della discordia, il recupero di parole e movenze tipiche, riscontrabile in qualunque autore, diventa riutilizzo nella banalizzazione; banalizzazione, si badi, non «platealmente ironica» (p. 333) come quella che caratterizza, da *Satura* in poi, il Montale ufficiale. Si assiste alla ripresa di molti luoghi caratteristici delle altre raccolte montaliane, che hanno però nella loro originaria collocazione ben altra pregnanza e ben altro spessore, e che diventano nel *Diario postumo* fastello di iper-montalismi lessicali, vera e propria «bigiotteria di parole-amuleto», secondo la definizione di Zanzotto (p. 360). *Ex abrupto* riutilizza per esempio due poesie contigue degli *Ossi di seppia*, ovvero *Debole sistro al vento* e *Cigola la carrucola del pozzo*. Ancor più evidente è il caso di DP 43, dove a un emistichio tratto dagli *Ossi* seguono due citazioni da liriche che si succedono entro *La bufera e altro*. Non vale parlare di autocitazione, come pure ha fatto Angelo Marchese, per giustificare tante e tali riprese; questo Montale serio, che riprende le sue parole-chiave risemantizzandole in contesti né ironici né metapoetici, è ben diverso da quello del *Diario del '71 e del '72*. In effetti, anche un falsario non troppo scaltro avrebbe potuto recuperare montalismi evidenti, magari selezionandoli da testi tra loro contigui, come sovente riscontrabile in questi componimenti. Alla fine della lettura del volume di Condello, si ha quasi l'impressione di essere stati vittime di una ormai pluridecennale burla – o di una beffa, termine caro a tanti difensori del *Diario* che hanno attribuito al Montale postumo un umorismo al limite del sadico. Le questioni poste dal volume potrebbero agevolmente risolversi se Annalisa Cima concedesse agli studiosi di effettuare analisi accurate delle carte, come del resto chiede esplicitamente Condello concludendo *I filologi e gli angeli*. Purtroppo, nonostante nuovi appelli da parte del mondo accademico italiano, la custode dei manoscritti non sembra intenzionata a mettere a disposizione i documenti in questione. A perderci, inutile dirlo, è tutto il mondo umanistico. Tale è il verdetto a cui si giunge: il *Diario postumo* può essere considerato falso almeno fino a prova contraria, ossia finché non si avrà modo di lavorare direttamente sui manoscritti.

**Gualberto Alvino**

Gianfranco Contini

*Lettere a un «continista»*

A cura di Carlo De Matteis

L'Aquila

Portofranco

2016

ISBN: 978-88-87952-75-9

Il «continista» risponde al nome di Carlo De Matteis, docente di Letteratura italiana all'Università dell'Aquila, il quale aduna in un delizioso volumetto un mazzetto di lettere (quattro delle quali — saremmo stati meno parchi — arricchite dalla riproduzione di parte degli autografi) indirizzategli da Gianfranco Contini nell'arco di quasi tre lustri, dal 22 marzo 1974 al 1° gennaio 1986.

Il carteggio ha inizio subito dopo la pubblicazione in «La Cultura» (1973, poi in C. De Matteis, *Contini e dintorni*, Lucca, Pacini Fazzi, 1994) d'un saggio dal titolo *La critica di Gianfranco Contini o della lettura 'pointilliste'*, concepito sotto l'effetto del monumentale *Varianti e altra linguistica* (1970), in un'epoca in cui gli studi sull'opera e il metodo del grande filologo contavano sostanzialmente non più di due lemmi: l'ormai celeberrima radiografia firmata da Adelia Noferi (*La «visione legislativa» di Gianfranco Contini [1968]*, in Ead., *Le poetiche critiche novecentesche*, Firenze, Le Monnier, 1970) e l'altrettanto «decisiva messa a punto» (così il De Matteis nell'*Introduzione*) di D'Arco Silvio Avalle (in Id., *L'analisi letteraria in Italia. Formalismo, strutturalismo, semiologia*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1970).

I diciotto testi, annotati con puntualità e dovizia di dati di primissima mano, si annoverano tra i più intensi e in ogni senso godibili nella sterminata produzione epistolografica continiana, dal versante formale (raramente la scrittura non letteraria del Domese fu più severamente sorvegliata e insieme irta di trovate lessicali e torsioni topologiche, talora persino alla tedesca) non meno che in sede tematica, dove colpisce — oltre all'inconsueto tono confessorio retto da un dettato franco, diretto, affatto privo di schermi e infingimenti — la straordinaria «competenza in umiltà» (parola di Contini su Pasolini):

Ciò che non mi ha consentito l'a-volta-di-corriere è stata una corsa a Parigi per schedare altri manoscritti del *Roman de la Rose* (che da qualche tempo studio in funzione del *Fiore*, come da informatissimo 'continista' Lei saprà). Eppure, se c'era un'occasione in cui l'a-giro-di-posta sarebbe stato obbligatorio più che auspicabile, questa era l'uscita del Suo acrive, instancabilmente minuzioso, ma insieme preoccupato della visione telescopica, saggio. Esso è, con quello della Noferi (da cui differisce per un più esplicito inquadramento nella *Geistesgeschichte*), il più impegnato che si sia applicato a quell'oggetto. Tralascio la benevolenza perché (benché utile come lubrificante) la Relevanz, o pertinence, o come altrimenti si definisca, ne è inversamente proporzionale al livello gnoseologico raggiunto.

Ciò in parole povere mi dà, soggettivamente, piacere, ma insieme mi causa qualche imbarazzo, di cui non sfuggirà la radice alla Sua perspicacia. Che da altri si applichi a quel contenuto una tal quantità e qualità di tempo, di energia, di diligenza, come dall'autore di cui Lei parla a un Croce o a un De Sanctis o magari a un Serra, è cosa che non finisce di sorprendermi e quasi di mettermi a disagio. Questo sentimento non è, o solo sussidiariamente, fondato sulla cosiddetta "modestia", cioè su un senso proporzionale dei valori che per fortuna non mi abbandona e, ove del caso, mi fornirebbe risorse autodemistificanti: oltretutto avrei malagrazia a deprezzare il termine della Sua ricerca, visto che la ricerca stessa (pur con la quota di autobiografismo inevitabile nel critico, anzi costitutivo) ha dimostrato la propria legittimità [...]. [Lett. I]

Di sommo interesse più d'un'autoglossa: circa i proprî rapporti col formalismo e con lo strutturalismo («Lei ha ogni ragione di affermare la mia non-dipendenza, per forza maggiore se non altro, dai formalisti russi, e ciò vale molto più che non si creda per i rapporti generali con ogni altro formalismo, stilistica e strutturalismo ufficiale», lett. I) e sull'ideologia politica (prima di rinunciare

a ogni forma d'attivismo per consacrarsi interamente alla filologia, Contini era stato — com'è noto — *magna pars* della Libera Repubblica dell'Ossola quale segretario del Partito d'Azione, membro del Comitato di Liberazione, infaticabile propagandista con infiammati saggi articoli appelli):

io sono un antifascista frustrato, e uno dei pochissimi che abbia[no] l'animo di riconoscerlo. Come nella legge di Gresham, la politica cattiva caccia quella buona. Il panpoliticismo (formale — nel senso dato a «democrazia formale» di Marx —, verbale, intimidatorio) è fomentato dai detentori e dai mezzadri del “potere” (mono- e oligopolî, partiti) per alimentare l'illusione della “protesta” permanente e di una qualche partecipazione al “potere”. Non per niente è colpita soprattutto la scuola, in cui — a chiazze, a placche — è sempre sopravvissuto qualche veicolo di libertà. [*Ibidem*]

Non meno golosi alcuni fulminanti giudizi espressi dal filologo durante le conversazioni col curatore, di cui si dà opportunamente conto nell'*Introduzione*: Pasquali: «il maggiore di tutti»; Dionisotti: «superiore a una buona media»; Silone: «gli darei un premio alla coerenza, alla bontà, ma non è uno scrittore»; Gadda: «un uomo solo»; Vittorini: «la sua figura racchiudeva qualcosa fra il vigore del purosangue e l'eleganza del daino».



**Francesco De Nicola**

Michel David

*L'immaginario della biblioteca. Scritti letterari*

A cura di Tonino Tornitore

Roma

Aracne

2012

ISBN: 978-88-548-4766-8

Nella seconda metà degli anni Sessanta, l'ambiente dei contemporaneisti italiani, allora suddiviso tra critici militanti, per lo più attivi sulle terze pagine e sulle riviste, e critici accademici che, minoritari, cominciavano a portare nelle nostre università uno studio sistematico e non marginale del Novecento, venne scosso dall'apparizione di due volumi scritti da uno studioso francese, allora lettore nell'ateneo di Padova dopo esserlo stato in quello di Genova: quello studioso si chiamava Michel David e i suoi due libri s'intitolavano rispettivamente *La psicoanalisi nella cultura italiana* (Torino, Boringhieri, 1966, poi ristampato da Bollati Boringhieri nel 1990) e *Letteratura e psicanalisi* (Milano, Mursia, 1967).

Si trattava di due testi quasi pioneristici perché la psicoanalisi aveva trovato in Italia solidi ostacoli (dall'idealismo al cattolicesimo e al fascismo) nell'essere accolta come scienza, sicché il primo libro di David era anche il primo su questa disciplina pubblicato in Italia e dal quale emergeva, come rilevato da Cesare Musatti nella prefazione, che comunque «senza che noi ce ne avvedessimo, la psicanalisi, per vie del tutto indirette, è penetrata in misura notevole nella cultura italiana», come risulta dalle puntuali e copiose citazioni di David che rinviano, tra gli altri, a numerosi nostri scrittori: da quelli più prevedibili come Svevo e Saba a quelli apparentemente meno scontati come Moravia ed Arbasino. E più specificatamente ai nostri scrittori era dedicato il secondo volume, il cui secondo capitolo era costituito da 35 schede dedicate ciascuna ad autori compresi tra Dante e Moravia per lo più ignorati finora dalla critica psicanalitica, «confinata in pochi ambienti e in rare riviste» perché «i medici, già insospettiti dal freudismo, si sentivano intimiditi dalla filologia dei colleghi delle facoltà di Lettere», mentre «i critici letterari, assimilando con leggerezza, Freud e Lombroso, e vantandosi d'ignorare lo psicologismo nel momento gravissimo – e solo importante – della scelta estetica, fremevano al solo nome di “libido” ». Certo, non mancava dalle pagine di David, la garbata polemica nei confronti delle chiusure *a priori*, ma pure mancava il fanatismo dogmatico in favore della lettura psicoanalitica della letteratura, limite che invece non sarà raro in seguito nelle pagine di studiosi che riterranno di affidare a questo metodo l'indagine dei testi. Rimpatriato nel 1968 per insegnare Letteratura italiana nell'Università di Grenoble – e per svolgere dalle pagine di «Le Monde» un'importante opera di divulgazione dei nostri scrittori presso il pubblico francese – nel 1986 David si ritirò dall'insegnamento per tornare a Genova, città natale della moglie, e partecipare qui a iniziative culturali realizzate prevalentemente da amici estimatori, ma quasi del tutto ignorato dall'istituzione universitaria locale. David continuò a partecipare a convegni e a scrivere articoli, finché nel 2008, scomparsa la moglie, fece ritorno definitivamente nella sua Savoia. E uno dei suoi fedeli allievi di Grenoble e poi ritrovato a Genova, Tonino Tornitore, ha raccolto una nutrita serie dei suoi scritti per dar vita al corposo volume *L'immaginario della biblioteca* (uscito nella collana Studi e testi di Palazzo Serra del Dipartimento di Lingue e Culture Moderne dell'Università di Genova), che presenta una sintesi compiuta dell'attività di questo critico del tutto *sui generis*, erudito senza risultare saccente, ironico e dalla scrittura piana senza essere banale, curioso tanto da occuparsi in età avanzata anche di autori, come Giovanni Descalzo, fino ad allora mai sentiti nominare, o di continuare a scrivere su altri, come Gian Dauli, sulla cui importanza ha scommesso per quasi mezzo secolo; certo, la psicanalisi è in queste pagine

strumento d'indagine privilegiato, ma ancora una volta senza fanatismi e senza confliggere con la diretta conoscenza dei testi analizzati con acribia filologica.

Il volume ha una sua ben articolata struttura e, dopo un'attenta nota del curatore (definita nell'indice come un'improbabile «nota curatoriale») che rende conto della scelta dei testi e dopo la bella intervista di Massimo Bacigalupo dal titolo *David, un Savoiano a Genova* seguita da un ironico *Autoritratto confidenziale*, propone una raccolta dei saggi dello studioso, a partire dal capitolo *Figure dell'immaginario*, concluso dall'amplissimo studio su *L'immaginario della biblioteca*, che in qualche modo è anch'esso un autoritratto, a tener conto della sua attenzione nel comporre la propria biblioteca a propria immagine e nel valutare l'interesse a collezionare oggetti, quali i libri appunto ma non solo, come espressione inconscia di chi colleziona nell'includere e nell'escludere. E nel suo collezionare oltre ai libri rientravano anche i giornali e, ancor più specificatamente, i ritagli dei giornali con i quali componeva dossier esaurienti su tutti gli scrittori che in qualche modo destavano il suo interesse (piange il cuore al pensiero che questa immensa raccolta di documenti sia finita nei cassonetti dei rifiuti dopo il suo trasferimento definitivo in Francia, con la rara eccezione del dossier su Calvino che generosamente egli volle donarmi). Segue nel libro il capitolo psicocritica, con – tra gli altri - due importanti studi su Giuseppe Berto, ideale terreno di ricerca per lui, e su Cesare Viviani. La terza parte del libro è dedicata alla cultura ligure, con un saggio interessantissimo su Valery Larbaud, che, lettore di francese a Genova, città presente con affetto in molti suoi scritti, come traduttore ebbe un ruolo di grande protagonista nella diffusione in Francia dei nostri scrittori e dei francesi in Italia. Nel capitolo dedicato alla libreria di Sanremo Maria Pia Pazielli sono molto belle, un felice incrocio di affetto amichevole e di sensibilità critica, le pur poche pagine dedicate a Francesco Biamonti, che dalle colonne di «Le Monde» David era stato tra i primi a far conoscere in Francia. Lettere a David di Giacomo Debenedetti e di Moravia e due articoli di Arbasino e Montale su letteratura e psicoanalisi chiudono i testi del libro, arricchito nelle pagine finali dalla bibliografia degli scritti di Michel David, con l'avvertenza che i testi «asteriscati» (sic!) sono presenti nel volume, che rappresenta un'occasione davvero utile per incontrare un critico dagli interessi e dalle competenze vastissime, capace di informare ed interpretare con elegante leggerezza.

**Rosalba Galvagno**

Federico De Roberto e Ernesta Valle

*Si dubita sempre delle cose più belle. Parole d'amore e di letteratura*

A cura di Sarah Zappulla Muscarà e Enzo Zappulla, con la collaborazione di Andrea Tricomi

Milano

Bompiani

2014

ISBN: 978-88-452-7767-2

Da molti anni si attendeva la pubblicazione delle lettere d'amore di Federico De Roberto. Di recente sono stati finalmente editi due importanti carteggi (già spulciati nei manoscritti dagli specialisti dello scrittore siciliano, che ne hanno pubblicato sporadici frammenti): Federico De Roberto, *Lettere a Pia* [1909-1914], edizione critica a cura di Teresa Volpe, Roma, Aracne 2013 (recensito da Ilaria Muoio in «Oblio» IV, 16) e, a distanza di un anno, la cospicua raccolta di lettere che De Roberto scambiò con la precedente amante milanese Ernesta Valle.

Sarah Zappulla Muscarà, che con Enzo Zappulla ne è la curatrice, frequenta da parecchi anni Federico De Roberto avendo curato in particolare le *Lettere a donna Marianna Asmundo* (Catania, C. Tringale Editore, 1978) e la corrispondenza *Capuana e De Roberto* (Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 1984). A questi indispensabili contributi bisogna ancora aggiungere, tra gli altri, la curatela dell'ormai introvabile e prezioso fascicolo monografico dedicato a *Federico De Roberto* dalla rivista «Galleria» (Anno XXXI, N. 1-4, Gennaio-Agosto 1981).

Il recente carteggio, Federico De Roberto e Ernesta Valle, *Si dubita sempre delle cose più belle. Parole d'amore e di letteratura*, è corredato da un interessante Album fotografico, che ci fa conoscere i volti dei familiari e di alcuni amici dello scrittore, di una Nota al testo che documenta le fonti (escluse quelle «private» cui si fa riferimento a proposito di alcune lettere) e i criteri di trascrizione delle lettere, di un Elenco relativo al carteggio e di un provvido Indice dei nomi. Le lettere inoltre sono corredate da documentatissime note utili ai fini della ricostruzione del contesto intellettuale cui i due amanti fanno continuo riferimento nelle loro missive.

Una relazione quella tra Federico De Roberto già trentasettenne e la più giovane signora milanese Ernesta Valle, che si è protratta per circa otto anni durante i quali si sono frequentati più attraverso la loro fitta corrispondenza che non con una effettiva convivenza. Certo gli ostacoli esterni – Ernesta era sposata e Federico era diviso tra Milano e Catania – non facilitavano la loro relazione, animata almeno nei primi tempi da una reciproca e intensa passione. Una relazione dunque segnata fin dall'inizio dalla clandestinità, alla quale sembra più soggetto Federico, sempre attento a celarla alla propria madre Marianna Asmundo, la cui pervasiva presenza incombe come una fatidica minaccia su questo amore furtivo.

Leggiamo dalla puntuale introduzione dei curatori: «Federico De Roberto conosce Ernesta Valle, di cui si invaghisce subito, il 29 maggio 1897 nel salotto di casa Borromeo: “Comincia la vita nuova” annota in una sorta di “Calendario” amoroso [...]. Il corposo carteggio bilaterale fra l'illustre scrittore e la nobildonna Ernesta Valle, moglie dell'avvocato messinese Guido Ribera copre un arco di tempo che va dal 31 maggio 1897 al 18 novembre 1903 (con sporadiche tracce successive che si protraggono fino al 1916) in un intricato, pertinace intreccio di temi intimi e letterari. Un'ardente storia d'amore che ci rivela aspetti ignorati dell'austero e schivo scrittore e insieme della vita mondana, sociale, culturale dei due poli fra cui si snoda, Milano e Catania, dalla fine dell'Ottocento ai primi del Novecento. Un carteggio con scadenza talora quasi quotidiana, quello fra Federico (Rico) e Ernesta, ribattezzata Renata (perché “rinata” all'amore) [...]. Dal maggio 1897, per altri sei anni, i periodi di lontananza da Milano sono colmati da una fittissima corrispondenza che via via si dirada con l'affievolirsi della passione e, ancor più, della speranza, sempre con accanimento ravvivata, di trasferirsi definitivamente vicino alla donna e ai luoghi diletta, magari con la madre, il fratello Diego e

la sua famiglia (la moglie Lisa e la figlioletta Nennella). [...]. Meta prediletta di De Roberto, al pari dei sodali Verga e Capuana, [...], Milano rappresenta, [...], la capitale dei poteri mediatici, finanziari, culturali, la città più progredita, operosa, ricca di vivacità artistica e di brulicanti iniziative, con le sue prestigiose case editrici (i Fratelli Treves, Galli), le grandi testate giornalistiche (il “Corriere della Sera”, la rivista “La Lettura”), i rinomati teatri (La Scala, il Manzoni, il Filodrammatici, il Lirico, l’Eden), gli eleganti ritrovi (il Biffi, il Cova, il Salvini, il Caffè dell’Accademia), gli elitari salotti (di donna Vittoria Cima, di Virginia Borromeo, della stessa Ernesta Valle Ribera) [...]. Catania l’altro polo geografico, da cui lo scrittore agogna di andar via (“questo odiato e aborrito paese”), seppure in pari tempo assalito da sensi di colpa, travagliato dai rimorsi per le sofferenze che la sua assenza suscita nella madre» (pp. 10-14)

E ancora, a proposito della clandestinità della relazione tra Federico e Renata: «Se la relazione con una donna sposata impone sotterranee e complesse strategie, non minori manovre di occultamento e dissimulazione necessitano per sfuggire all’occhiuta, tirannica donna Marianna, rimasta vedova in giovane età, con in più la perdita di due ragazzi, Luigi e Maria, di appena quindici e quattordici anni, a cui il figlio fu legato sempre da tenerissima, anche se talora angosciosa, dedizione. Costante il ricorso a menzogne e sotterfugi, in un laborioso rituale di accorgimenti messi in atto al fine di non farsi scoprire. Ma più che legittimo il sospetto, quasi la certezza, che sia il marito che la madre fingano di non sapere». (p. 16)

«Preziosa miniera che fornisce la chiave di una più approfondita, lucida conoscenza – anche psicologica, meglio psicoanalitica – dell’uomo, dell’opera, dell’epoca. [...]. Sono gli anni della collaborazione all’autorevole quotidiano “Corriere della Sera” che si estende, seppur saltuariamente, per un lungo periodo, dal 26 novembre 1896 al 5 gennaio 1911. A siglarne l’inizio la pubblicazione nelle appendici del romanzo *Spasimo* (dal 26 novembre 1896 al 6 gennaio 1897). [...]. Il carteggio ci consente così di penetrare nell’officina segreta dello scrittore, [...], svelandoci progetti, fervori, traguardi, e soprattutto ansie, inquietudini, sconfitte, in virtù di una rigogliosa messe di informazioni inedite o rare di eccezionale interesse storico-culturale». (pp. 23-28) Tra queste particolarmente istruttive quelle relative ai ripetuti e fallimentari tentativi teatrali di De Roberto, il quale pur non possedendo un’autentica vocazione teatrale (per farsi la mano «legge tutto il teatro di Dumas figlio»), si getta nell’agone spinto dall’illusione del successo, anche economico, fino a sperimentare «la cocente delusione per l’infelice esito dell’avventura teatrale. [...]. Sempre più insidiato dal gravoso rapporto con la madre, De Roberto, che utilizza le lettere anche come contenitore terapeutico di malesseri, afflizioni, straniamenti [...] progetta di scrivere un romanzo epistolare [...]: “Se Dio mi dà vita, e se la fortuna mi assiste, io lascerò un documento dell’amore che ti porto. Quante volte ho pensato di scrivere un libro, sotto forma di lettere, una lunga serie di lettere dirette a te, nelle quali io direi tutto il mio nuovo pensiero, e tutta la mia passione”». (pp. 42-47).

A proposito dell’investimento sulla lettera-epistola (pp. 278, 306-307), fortemente feticizzata (pp. 419-420) e assimilata al corpo dell’amata, basti una citazione particolarmente emblematica anche della commistione tra l’oggetto del desiderio (Renata) e l’oggetto dell’amore (la Madre): «Iersera, [...], ebbi la cara e dolce e ardente lettera tua. Sai come le apro e come le leggo queste tue lettere? Con la carne irrigidita e infocata come nell’attesa di penetrare nella tua carne umida e pulsante. [...]. Queste dita che reggono la penna non fremono nell’impeto di sfiorare il tuo corpo, di schiuderne tutti i misteri, questi occhi vedono altro fuorché le tue misteriose bellezze? [...]; ieri notte ho sentito i tuoi sospiri nel bere l’aria tepida imbalsamata di mille profumi, all’uscire dalla casa di Diego, insieme con la Mamma, *tutti e tre insieme* [corsivo nel testo]» ([Catania,] Giovedì, 2 [Maggio 1901], p. 1428). «E stasera mi illuderò Nuccia accanto a me; e a Milano m’illuderò di averci la mamma. Quando saremo tutti e tre insieme?» ([Catania,] Giovedì, 3 [aprile 1902], ore 9, p. 1640) Da mettere a confronto, quest’ultima, con una sconcertante e speculare missiva di Renata: «Ti amo, ti amo, profondamente, infinitamente,... troppo! Fuggire, raggiungerti, avviticchiarmi a te, nascondere il viso sulle ginocchia della Mamma, chiedere a lei grazia, perdono, felicità, e dedicare a voi due ogni istante della mia vita, ogni affetto... è tentazione irresistibile!» ([Milano,] 29 Ottobre [1901] p. 1495)

Ma le lettere, tanto meno la scrittura di un nuovo romanzo, non basteranno più ad alimentare questo amore destinato come tutti gli amori, secondo il credo profondo dello scrittore siciliano, alla morte. Da questa sorta di lutto anteriore deriva forse la fatica che si prova alla lettura di queste centinaia di lettere, testimonianze preziose d'altro canto della grave nevrosi che ha travagliato De Roberto, e dunque dello stile dei suoi amori che avevamo imparato a conoscere sin dalle sue prime prove narrative. I dolori del maturo scrittore siciliano sono infatti già presenti, letterariamente trasfigurati s'intende, nei dolori del giovane *Ermanno Raeli*, o ancora, l'investimento sui luoghi di incontro (le strade, le case, gli arredi, gli oggetti dei due amanti) è anch'esso già perfettamente tradotto in scrittura nell'*Illusione* per esempio ma anche nei *Viceré*, sicché oltre a documentare la seconda stagione del De Roberto amante e letterato, queste lettere confermano retroattivamente quanto l'opera letteraria della sua prima stagione ci aveva insegnato intorno alla morte dell'amore, o anche ad esempio alla scarsissima propensione per la scrittura teatrale, pur essendo egli stato da sempre un grande conoscitore e frequentatore del teatro. Il nostro carteggio risulta estremamente utile a riguardo, testimoniando attraverso un numero cospicuo di lettere, provvidamente annotate dai curatori, intercorse tra Rico, Renata, Marianna Asmundo e gli interlocutori registi e letterati, la difficile conversione teatrale di De Roberto, fedele alla sua più autentica scrittura narrativa (moderatamente impersonale, com'è noto, talvolta per niente impersonale), che non poteva o non voleva sacrificare del tutto all'adattamento teatrale.

Il passaggio di una lettera, tra le altre, molto significativo della sua idiosincrasia di per la scrittura teatrale, è quello relativo al lavoro di riduzione del romanzo *Spasimo*: «Andiamo male, in teatro. Dopo quattro giorni che sono qui, non si è fatta una vera prova: non si fa altro, ancora, che leggere e tagliare, tagliare e tagliare. Se io avessi potuto sapere che lo *sfrondamento* del quale Zacconi mi parlò a Roma doveva consistere in questa riduzione ai minimi termini, non ne avrei parlato più. Non che io mi lagni dei tagli: sono quasi tutti giusti, dal punto di vista di Zacconi, cioè dal punto di vista della teatralità; ma tolgono il sapore letterario e poetico, e il valore morale al mio lavoro; lo riducono a un dramma di effetto; e poi mi fanno perdere troppo tempo, mi costringono a restare troppo lontano da Nuccia mia. Io aspetterò qualche altro giorno, tanto da vedere l'effetto d'una vera prova; e allora, se vedo che la cosa non va, ritirerò il copione, e me ne tornerò da te, amor mio, senz'altro.» (Torino 12 giugno 99, p. 981)

L'interesse maggiore di questo corposo carteggio, oltre a quello aneddótico e letterario, consiste forse nell'impressionante insistenza sulla sofferenza nevrotica di Federico, che sembra aver trovato la compagna giusta per lagnarsi del suo difficile rapporto con la madre, sul quale ci aveva ampiamente illuminato la già citata raccolta di *Lettere a donna Marianna Asmundo*. Ora, nel recente carteggio, quasi in ogni lettera dei due amanti è presente un riferimento a donna Marianna, dalla quale entrambi (Renata, solo in un primo tempo) fanno dipendere il destino della loro relazione nata all'insegna dell'interdetto materno, interdetto messo a tacere dal venir meno dell'auspicata assunzione al «Corriere della Sera» che costituirà per lo scrittore-giornalista precario presso il quotidiano milanese l'alibi perfetto per chiudere la sua già stanca storia d'amore. Questo è l'esito sconsolato di tanta passione. Nell'intervallo tra l'inizio eccitante di questa passione e la sua fine malinconica, si fanno, via via sempre più insistenti, i riferimenti all'indisposizione dei «nervi» di tutti e tre i protagonisti (Rico, Renata e donna Marianna), appartenendo il termine «nervi», frequentissimo nelle pagine del carteggio (pp. 432-468), al lessico medico del tempo. De Roberto ha sofferto di serie somatizzazioni che, come testimoniano ampiamente queste lettere, gli impedivano perfino di lavorare (pp. 825-861). E sono commoventi i tentativi di combattere la sua assillante «malattia morale» (pp. 1941-1942, p. 1975) anche attraverso la terapia amorosa, come gli accade con Renata Ribera e come ritenterà con Pia Vigada.

Ma l'unico grande amore, al quale ha sacrificato la sua esistenza, è stato quello per la madre, un amore ancora tutto da indagare e che questo carteggio rivela e conferma come un amore intangibile che neanche un'amante ricambiata e intelligente come Ernesta Valle è riuscita a scalfire. Alcune lettere nelle quali Federico parla dei suoi *escamotages* per nascondere alla madre la sua relazione, potrebbero oscillare tra il l'infantile e il grottesco, se non fossimo avvertiti del fatto che la vita

amorosa di De Roberto è stata drammaticamente segnata dal «desiderio della madre», per servirci dell'esatta definizione di Jacques Lacan rivolta alla dipendenza dell'inquieto Amleto dal desiderio di Gertrude. Valga un solo emblematico esempio tratto da una lunga lettera di Federico a Renata: «Mentre scrivo, mentre leggo, mentre dormo, non ti vedo, non ti parlo, non t'incontro, non ti sento, non ti sogno? Ti ho sognata anche stanotte (ieri no). Nulla resta, pur troppo, di questi sogni; [...] tu non popoli questa mia casa *come* se vi fossi con la persona? Mia madre non comincia a presentirti? Poco fa, mentre scrivevo la prima pagina di questa lettera, è entrata a raccomandarmi di scrivere a Napoli per gli affari; dal mio moto deve aver capito che scrivevo a te; si è allontanata discretamente. È vero, a parole ti ho rinnegata; ma perché tu stessa mi consigliasti così, per riuscire ad avverti più presto. E uno di questi giorni non dirò tutto? Già qualche cosa ho detto. Senti, Renata, e sorridi. Il telegramma di *Renato* [Il maschile doveva servire a sviare i sospetti della madre n.d.cc.], i discorsi della gente, il mio ritardo a venire, la mia fretta di ritornare e sopra tutto l'intuito, una specie di sesto senso, hanno fatto capire a mia madre, che tu ci sei. E dimostrandosi ella l'altro giorno sicurissima che un'amicizia di donna mi aveva trattenuto a Milano, io cominciai a confessarla, ma le dissi che non era un'amicizia nuova, contratta in quest'ultimo soggiorno milanese, ma in altri tempi. Dissi così, intendi Renata, per non allarmarla. Allora ella volle sapere come era questa donna, se giovane, o matura. Io risposi, sfacciatamente: "Così così," Ed ella: "Quanti anni avrà?" Io, con una faccia tosta incredibile: "Trentacinque..." Se sapesse invece che fiore tu sei! Ho detto tutte queste menzogne perché non mi pare giunto il momento di dire la verità. Se ella sapesse ora tutta la forza della mia passione, avrebbe paura di lasciarmi tornare. Bisogna prima ottenere che mi lasci tornare, presto: questa è una cosa capitale, *vitale*. E io ho detto anche un'altra menzogna. Tirati fuori e messi a posto con gli altri (che già sono appesi nei muri del salotto) i ritratti portati da Milano, la mamma, nel vedermi fare questa operazione, mi ha chiesto: "E ora fammi vedere il ritratto (crede che sia uno solo!) della tua amica." Se le mostro i tuoi ritratti, il piccolo, l'altro che mi piace tanto per l'espressione patetica che ti dà e specialmente, il più bello, quello con i capelli disciolti su per le spalle e il cappello in mano, ella capirà che per una creatura simile non si prova una semplice amicizia come tutti i giorni, ma una passione ardente, uno struggimento ineffabile. O Renata: ci sono certe parole che mi scottano: io non posso scrivere *passione*, *struggimento* senza sentirmi struggere fino alle ossa dal bisogno di stringerti, di baciarti, di divorarti, di compenetrarti nella mia carne, nel mio sangue, in tutto l'essere mio. // Renata, per oggi ti dico a rivederci. È tornata mia madre a raccomandarmi di scrivere a Napoli, obbedisco, come tu vuoi.» (Catania, 16 ottobre [1897] ore 8 della mattina pp. 168-169). Certo questa immagine onnipresente e intrusiva sembra contrastare con quella diametralmente opposta della madre indifferente ad esempio nei confronti dei compleanni, del proprio e di quello dei figli: «Che altro potrò dire oggi a Nuccia mia, se non la gioia che ella mi ha procurato ieri col suo biglietto? *Catania, 16 gennaio* – diceva lo scritto [...]. Nuccia, tu hai tesori di gentilezza, e Rico ti resta estasiato dinanzi. Qui in casa questi anniversari delle nascite non li abbiamo mai festeggiati; credo, anzi sono sicuro che la Mamma non li ricorda, come noi non sappiamo della nascita sua». ([Catania,] Mercoledì, 17 [gennaio] 1900, p. 1167). Una madre fredda dunque, che contrasta ad esempio in modo sorprendente con la madre tenera alle prese col corredo del primo nascituro di Diego e Lisa: «Lisa, come ti dissi, è agli ultimi giorni della gestazione: ha una pancia enorme, ma la porta attorno lo stesso. Venerdì fui da lei, con la Mamma, e tutt'e due mi fecero vedere il corredo del nascituro, opera meravigliosa della Mamma mia: tutto ha fatto lei: le cuffie, le scarpette, le vesticciuole, le camicine, e tutte queste cose sembrano fatte di zucchero, tanto sono belle, fini, di colori teneri, di gusto squisito, ornata di merletti fatti da lei stessa al tombolo, e di gale e di fiocchetti e di nastri. Mi sono sentito inumidire gli occhi vedendo quei tre cassetti zeppi zeppi, ed ho voluto abbracciare e baciare la mamma mia. Tu sai a che cosa ho pensato e questa, vedi, è una di quelle tristezze contro le quali non ci sono conforti. La mamma ha detto: "Io vorrei farne un altro, di questi corredi, per Federico..." e Federico è rimasto silenzioso e si è rifugiato con tutta l'anima nel ricordo di Nuccia sua. Parliamo d'altro. Ho cominciato a lavorare.» ([Catania,] Il giorno di Pasqua [7 aprile 1901], pp. 1374-1375)

La dipendenza di Federico dalla madre è stata aggravata probabilmente anche da una sorta di imperativo paterno, che egli confida in una lettera nella quale riferisce a Renata del matrimonio appena celebrato, e precedentemente contrastato con forza da lui stesso e dalla madre, dell'irrequieto fratello Diego: «Se questo matrimonio operasse il miracolo di farlo ravvedere? [...]. In chiesa mi sono rammentato di mio Padre, delle parole che egli mi diceva quando io ero bambino. Col presentimento di morir presto, di doverci lasciare fanciulli, spesso egli mi prendeva tra le braccia, e a me ragazzo di dieci anni diceva: “Tu farai da padre a tuo fratello e a tua sorella?...” Allora Diego non c'era: ora ci sono quei poveretti che egli mi raccomandava. Ho fatto quel che ho potuto per Diego? Chi me l'assicura? Renata mia, il tuo pensiero, il pensiero di te che hai ricordato il dormiente di Piacenza, non mi ha lasciato un istante.» ([Catania], Sabato, 3 [settembre 1898, p. 724). Diego era stato effettivamente al centro delle preoccupazioni di Federico, come si evince da una lettera del giorno successivo, nella quale il fratello maggiore considera il fratello minore come un suo doppio: «Qualunque fosse stata la mia opposizione a questo matrimonio, una volta che non si poteva impedire, una volta che avevo sopportato il grande dolore di lasciarti per venire ad assistervi, io non ho voluto mostrare l'ombra del malumore. Avessi anche voluto, non avrei potuto, tanta è stata la commozione di veder Diego andar via di casa, di assistere a un atto così grave nella vita di questo ragazzo che il Babbo lasciò di un anno e mezzo, che vidi nascere, del quale io sognai tante volte di fare il compagno dei miei studii e di tutta la mia vita. Sperando che egli avrebbe coltivato l'ingegno suo naturale, gli avevo perfino proposto di lavorare con me, di scrivere libri che avrebbero portati i nostri nomi; egli non ha voluto, e forse non ha potuto ascoltarmi, per la vivacità estrema del suo temperamento, per uno squilibrio nervoso del quale io gli auguro ardentemente che la vita coniugale lo guarisca. Prima di andar via di casa egli ha voluto portare con sé un mio ritratto, e lo ha messo in cornice: una volta, quando io mi opponevo al suo matrimonio, in un impeto d'ira stracciò in cento pezzi quello che aveva in camera sua! È così, è stato così, finora; possa modificarsi presto, possa guarire! Volle pure prima di lasciarci, portare con sé un ritratto del babbo, una copia dell'ingrandimento della sua fotografia: ieri stesso io la feci mettere in una bella cornice, e iersera glie la portai. La gradì infinitamente, me ne fu gratissimo.» ([Catania], Domenica, 4 [settembre 1897], p. 732)

Il padre era stato anche evocato in una precedente lettera scritta al bordo del Birmania, dove il suo ricordo è seguito dall'osservazione estremamente significativa di una coppia d'Inglese «molto felici», che viaggiavano nello stesso vagone di De Roberto: «Guardando i primi contrafforti dell'Appennino, verso l'Emilia, mi ricordai d'un'altra cosa che tu mi dicesti un giorno: d'una che doveva farmi piegare i ginocchi dinanzi a te. Tu mi dicesti quando sapesti che mio Padre è sepolto a Piacenza, che saresti andata un giorno a visitare il suo sepolcro. Anima d'amore, che cose sai tu pensare! [...]. Nella mia carrozza c'erano due sole persone: una coppia d'Inglese, che dovevano essere molto felici. [...]. Di tanto in tanto parlavano, sommessamente, così raccolti e tranquilli che mi mettevano un gran senso d'invidia nel cuore.» (Mercoledì, 6 Ottobre [1897], p. 111)

Il padre sarà di nuovo evocato in una lunga lettera di quattro anni dopo, dove il figlio lo accusa di aver lasciato la gestione dell'eredità alla madre: «Il merito è tutto di mio padre, il quale non ci ha lasciato padroni di un soldo se non il giorno che io spero di non vedere. Io spero e ardentemente desidero di crepare al più presto possibile, come il solo modo di uscire da questo inferno. Il secondo merito è tutto di mia madre, la quale avrebbe dovuto lei capire che ad un uomo di 40 anni passati non si lascia soltanto la libertà di scegliere tra la minestra in brodo e la pasta asciutta, e non si dimostra l'affezione sforzandolo a mangiare dei dolci che gli fanno male; ma dandogli i mezzi e l'opportunità di accomodarsi la vita a modo suo, quando questo modo non è stravagante o impossibile.» ([Catania], Martedì, 27 [maggio 1902] p. 1849)

Molti altri percorsi, tutti interessanti e ricchi di sorprese, questo inesauribile carteggio permette di seguire, per i quali non resta che dedicarsi pazientemente alla sua lettura integrale finalmente consentita dalla recente edizione a cura di Sarah Zappulla Muscarà e Enzo Muscarà, che vi hanno dedicato un immane ed encomiabile lavoro.

**Rosalba Galvagno**

Federico De Roberto

*L'amore. Fisiologia – Psicologia – Morale*

Prefazione di Antonio Di Grado

Sesto Fiorentino (FI)

Apice libri

2015

ISBN: 978-88-99176-01-3

Il trattato di Federico De Roberto *L'Amore. Fisiologia ~ Psicologia ~ Morale*, rivede finalmente la luce, – dopo più di un secolo dalla sua prima pubblicazione avvenuta nel 1895 presso l'editore Galli di Milano –, preceduto dalla Prefazione di un insigne derobertista, Antonio Di Grado. Questo trattato se da un lato conclude la grande stagione creativa dello scrittore catanese, inaugura dall'altro la riflessione scientifica sull'amore, che sarà seguita, con le cosiddette biografie amoroze, da quella storiografica sull'amore. Ma altri testi di finzione si alterneranno all'attività di teorico e saggista dell'ultimo De Roberto. Quello che si impone in modo inequivocabile a una semplice scorsa alla sua produzione, è l'insistenza sul tema amoroso. Bastano alcuni titoli fin troppo eloquenti per identificare nel «discorso amoroso», come è stato definito da Rosario Castelli (*Il discorso amoroso di Federico De Roberto*, Acireale-Roma, 2012), l'autentico *enjeu* della scrittura di De Roberto: *Documenti umani* (1889), *Ermanno Raeli* (1889), *L'albero della scienza* (1890), *L'Illusione* (1891), *La morte dell'amore* (1892), (1895), *L'Amore. Fisiologia ~ Psicologia ~ Morale*, *Gli Amori* (1898), *Una pagina della storia dell'amore* (1898), *Come si ama* (1900), *La Messa di nozze*, *Un Sogno*, *La bella morte* (1911), *Le donne, i cavalieri* (1913) ecc.

L'amore è il vero punto generatore dell'intera scrittura di Federico De Roberto. Eppure la critica è stata finora pudica nei confronti di questo tema così centrale nella sua vita e nella sua opera. Il compito della critica è, crediamo, quello stesso che De Roberto in una lettera del 7 marzo 1891 indirizzata all'amico Ferdinando Di Giorgi rivendicava per la sua arte, il compito cioè di «metter dell'ordine in questa pazzia», memore sicuramente del celebre motto messo da Shakespeare in bocca a Polonio nell'*Amleto*, di riconoscere cioè un metodo (*method*) nella pazzia («Though this be madness, yet there is *method* in' it»). A partire da un tale proposito che andrebbe esteso anche al De Roberto teorico e non solo al De Roberto poeta, il trattato sull'*Amore* potrebbe essere scaturito, dopo tanta attività fantastica, dall'esigenza di orientarsi in un modo teorico e riflessivo – come d'altronde egli stesso dichiara nell'*Avvertimento* premesso al trattato –, nel vasto e arduo campo della letteratura scientifica, filosofica e letteraria sull'amore. Il trattato infatti composto di nove capitoli secondo una scansione cara allo scrittore (nove i capitoli dell'*Illusione*, nove i capitoli di ciascuna delle tre parti dei *Viceré*), indaga l'amore a partire dal *Mondo organico* fino alla sua *Moralità*, passando per la *Critica dell'amore*, l'*Analisi dell'amore*, i *Quesiti*, la *Patologia dell'amore*, *L'amore comprato*, *La nascita dell'amore*, *La morte dell'amore*. Se è vero che questo «ponderoso» lavoro si può senz'altro collegare alla grande e variegata tradizione occidentale della trattatistica amorosa che da Ovidio passando per il Medioevo culmina nel nostro Rinascimento, è anche vero che De Roberto vi introduce qualcosa di nuovo e di contemporaneo a lui, cioè il discorso della scienza positivista (ad esempio quello sull'«embriologia» nel capitoletto dedicato alla fecondazione), inaugurando così, assai precocemente un'analisi non solo filosofico-letteraria ma anche fisiologico-organica dell'amore, nel tentativo di trovare nella scienza le risposte alle domande da sempre rivolte al mistero dell'amore. Gli autori citati – scienziati, filosofi, moralisti, letterati, psicologi – sono numerosissimi, e lo sforzo impiegato per la composizione di quest'opera monumentale non deve essere stato di molto inferiore a quello richiestogli dalla costruzione dei *Viceré*.



Di Grado intitola la sua bella prefazione al trattato: *Un detrito grigio e arido, una specie di cenere*. E di ceneri (al plurale) si parla in alcune pagine tra le più originali e significative del metodo derobertiano. Si tratta delle pagine contenute nel decimo paragrafo del capitolo terzo dedicato all'*Analisi dell'amore*. Stando al titolo di questo paragrafo, *Sintesi e formule*, De Roberto sintetizza con delle formule quanto è finora venuto articolando sull'amore. Egli analizza varie scritture di questa formula, frammentandola a seconda delle diverse specie o fenomenologie dell'amore, la cui scrittura generale risulta così composta: **«bI+sS{VGPIPrC}Po**. Chiamiamo dunque **I** l'istinto, l'amor sensuale, e **b** l'apprezzamento della bellezza, condizione di I (adoperiamo le maiuscole per i fattori dell'amore e le minuscole per le loro condizioni); quindi la formula **b I** rappresenterà l'amor sensuale. Col segno **s** indicheremo la simpatia, condizione o coefficiente dell'amor morale, della solidarietà, e con **S** questa solidarietà, il sentimento essenziale dell'amore, l'affezione: avremo dunque la formula **s S**, alla quale bisognerà aggiungere il gruppo (che chiuderemo tra parentesi) dei sentimenti di vanità: **V**, più gratitudine: **G**, più pietà: **Pi**, più proprietà: **Pr**, più curiosità: **C**, gruppo animato dal sentimento della poesia: **PO**, che metteremo dall'altro lato della parentesi. E questa è la formula generale dell'amore *come dovrebbe essere*. Ma quante volte e così?» (pp.193-194).

Formula che il prefatore puntualmente commenta: «Un fervoroso contributo alla scienza "positiva", quella formula algebrica ma pure uno schermo d'algido calcolo, destinato ad arginare il cumulo di dolore che ogni pagina del ponderoso trattato sprigiona e stratifica. [...]. Alla fine, d'ogni strategia amorosa così come della trattazione derobertiana, c'è comunque l'immancabile "morte dell'amore" ("l'amore nasce dal niente e muore di tutto"), De Roberto ne parla da reduce, e come dall'interno della smagante routine matrimoniale: e invece la morte dell'amore per lui non coincide con uno *status* o una situazione o una vicenda, bensì opera *a priori*, è una misura e un limite, è una categoria e una chiave. È un archetipo ed è anche un'ideologia: dolorosamente, leopardianamente solidale nei confronti di un'umanità votata all'illusione e alla disdetta» (p. IX).

Accanto a quello delle formule viene ad esempio adoperato, sempre nello stesso paragrafo *Sintesi e formule*, anche il codice della chimica, attraverso un ingegnoso «paragone» dell'amore coi prodotti organici come i chicchi del caffè, un paragone lungamente articolato che si conclude con un divertente motto di spirito: «ci sono svariatissime qualità d'amore, dall'amore Moka all'amore Malto Kneipp» che a sua volta Di Grado con sottile ironia commenta: «Moka è inteso come caffè di ottima qualità, mentre il Malto Kneipp è un surrogato a base di malto d'orzo» (p. 193).

Più avanti, nel primo paragrafo, *Senso e sentimento*, del capitolo quarto intitolato *Quesiti*, il letterato De Roberto questa volta, e non lo scienziato, ricorre a due grandi poeti dell'antichità, Lucrezio e Ovidio: «Concludendo: noi diremo che l'amore è, all'inizio, o tutto appetito della soddisfazione sensuale, o tutta commozione sentimentale e morale turbamento: nel primo caso la commozione sentimentale sopravviene più raramente e l'appetito corre rischio di restare ciò che è; nel secondo, il desiderio sopravviene immancabilmente, e l'attesa è intensa, la speranza grandissima e tutto l'amore fervente. *Dopo*. Noi abbiamo finora esaminato i rapporti tra senso e sentimento prima della prova. Che cosa accade dopo? Lucrezio, in un luogo molto noto del quarto libro della *Natura* ha descritto con grande efficacia la tristezza dell'uomo dopo l'amplesso, e un proverbio latino la definisce con molta crudità. Fisiologicamente, essa si spiega con l'abbattimento che segue all'eccitazione, col rilassamento dopo la tensione. In senso più filosofico, siccome gli esseri si riproducono perché muoiono e la riproduzione coincide con la morte nella cellula che si scinde, e molti esseri che si riproducono con l'accoppiamento periscono subito dopo compita la funzione procreativa, così può dirsi che anche per l'uomo la riproduzione o l'amore dipende dalla fatalità della morte, e che perciò, dopo l'amore, egli sente di dover perdere la sua vita, anzi d'averne perduta gran parte, e piuttosto d'aver compito l'opera più importante alla quale era chiamato e quasi di non aver più nulla di meglio da aspettare. Ovidio chiedeva agli Dei di poter morire come dicono che morisse Laide di Corinto». [*Amores*, I, 5, l2: et multis amata viris. Di Laide un commediografo greco, Filetere (C:A:F II 232 Keck), scrisse che morì facendo l'amore. *N.d.r.*] (p. 214).

Per l'evocazione di Lucrezio e in generale del volto triste dell'amore, valga ancora il commento di Antonio Di Grado: «Amore e morte, violenza e nausea, e quella "lotta continua" dei sensi che si

consuma alla confluenza fra l'orizzonte zoologico del divoramento e quello borghese della compravendita: i mostri sguinzagliati nei *Viceré* si aggirano nell'asettico laboratorio dell'*Amore*, vieppiù ripugnanti senza l'abito di scena, e tuttavia nient'affatto svestiti della loro immediata politicità» (p. VII). «Una cupa antropologia, dunque, che si snoda lungo la frastagliata linea d'ombra dell'autunno del positivismo. De Roberto al tempo stesso è al di qua, al fianco di Leopardi e Schopenhauer, e al di là, nella postazione di avvistamento dei segnali del "disagio della civiltà", del disincantamento novecentesco» (p. VIII).

A conferma del pessimismo di De Roberto sull'amore bisogna però notare, anche qui, la grande modernità e preveggenza dello scrittore. E se le sue commoventi elucubrazioni sull'amore discendono in definitiva dal discorso sull'amore edificato dalla nostra tradizione occidentale –valga su tutte le sue successive trasformazioni tautologiche, l'inaugurale opposizione platonica tra Venere o amore celeste e Venere o amore terrestre –, non anticipa egli forse col suo disagio amoroso sulla nostra modernità? E con la sua teoria dello «scambio diseguale» tra i sessi, non anticipa forse su quella che la psicoanalisi scoprirà e definirà come dissimetria della sessualità maschile e femminile. E, quanto all'agognata reciprocità dell'amore tra uomo e donna non anticipa forse anche sul motto lacaniano secondo il quale «il n'y a pas de rapport sexuel»? Per non dire ancora che, quello che può sembrare un'astruseria dell'infelice De Roberto, e cioè il ricorso alle formule dell'amore, è stato perseguito dallo stesso Lacan, che ci ha lasciato una formula dell'amore e le formule della sessuazione.

Ebbene di tutto questo si discute nel negletto trattato di De Roberto, finalmente riconsegnato all'amore dei suoi lettori, che desiderano sottrarre il suo Autore a quello sconforto che lo aveva investito all'uscita del volume non proprio entusiasticamente accolto dai recensori. Conclude infatti Antonio Di Grado: «De Roberto confessava all'amico Di Giorgi il suo disappunto nei confronti di chi, non intendendo la severità e anzi l'asprezza tanto del messaggio quanto del linguaggio, contestava proprio la programmatica "aridità" di quel libro; e concludeva, amaramente: "Da un cantastorie tutti volevano delle storielle"» (p. X).

**Fabrizio Scrivano**

Laura Diafani

*Carlo Bini. Una poetica dell'umorismo*

Firenze

Società Editrice Fiorentina

2015

L'etichetta «un uomo, un libro» ha ben aderito al nome di Carlo Bini. *Manoscritto di un prigioniero*, lo si ripete da molto tempo e le molte edizioni degli ultimi decenni lo dimostrano, meriterebbe un posto più importante nel racconto della nostra storia letteraria. È pur vero che gli scrittori umoristici, soprattutto se manifestano anche nei libri questo spirito, e di esso fanno poetica, non sono mai stati presi molto sul serio. Allo stesso modo è accaduto che per grandi opere, che pure hanno riformato attraverso il comico certe usanze letterarie, proprio questa tempra sia stata piuttosto rimpiccolita che esaltata, al punto da non percepire più quanto siano passate per quella via. Nel caso di Bini questo motivo si abbina alla scarsa conoscenza delle sue altre attività di scrittore, che comprendono cose di minor rilievo ma non mediocri, neppure se di destinazione privata; e tuttavia non secondarie per capire meglio vie interiori e scelte pubbliche di un uomo così particolare com'egli fu, in un momento non meno particolare della storia culturale italiana.

S'inserisce in queste considerazioni lo studio e l'interpretazione di Laura Diafani, *Carlo Bini. Una poetica dell'umorismo* (Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2015, «Quaderni Aldo Palazzeschi», n. 36). Uno studio che non vuole presentarsi, mi sembra, come una monografia esauriente sull'autore livornese, quanto lavorare su due fronti convergenti. Il primo è un approfondimento degli usi comici e umoristici, sulle modalità di attivazione del sorriso o del riso ora amaro ora satirico ora sardonico ora contemplativo, rilevabile nella sua opera più conosciuta e nella sua prima composizione poetica, risalente ai tempi della scuola. L'altro è quello di studiare in maniera approfondita alcune risorse del lascito biniano, che hanno un profilo privato, nelle quali è possibile riscontrare il suo atteggiamento di scrittore e di uomo.

Una verifica parziale, quindi, come non potrebbe essere diversamente dato che Carlo Bini è un autore completamente postumo. I suoi scritti, eccetto gli articoli per «L'indicatore livornese», si posseggono e conoscono solamente attraverso edizioni gravemente censurate; e gran parte dei suoi manoscritti, introvabili o dispersi, hanno assai raramente fatto da supporto ad edizioni critiche. Anche la recentissima raccolta, *Tutti gli scritti*, a cura di R. Antonini, P. Cascinelli e R. Goracci, introdotta da M. Baglini, deve accontentarsi di riprodurre in gran parte quel che è sempre circolato: benché finalmente riunita insieme, in tre volumi, l'opera omnia faccia un effetto tutto diverso (Livorno, Edizioni Erasmo, 2015). Bini muore nel 1842 e l'anno dopo una parte del suo lascito viene stampato, per poi essere variamente assemblato con diverse aggiunte durante tutto l'Ottocento, e poi nel secolo successivo. Il senso di questa editorialità postuma si accompagna così tanto alla celebrazione del patriota, da parere più che un autore concreto una creazione risorgimentale. Quei quattro scarsi mesi di prigionia avevano contribuito a mettere in letargo l'impegno politico di Bini e a fargli rivolgere maggiori preoccupazioni alla azienda di famiglia invece che alla letteratura. Ma nella vita cittadina il suo profilo di patriota, quasi ribelle dormiente, era stata mantenuta accesa, soprattutto da Domenico Guerrazzi, che ad Italia unita ne avrebbe rilanciato, con la sua autorevolezza, la figura e l'opera. Il termine parrebbe brutto e irrispettoso, ma per prima cosa era necessario sgonfiarlo. Per questo la ricognizione accurata delle sue carte autografe costituisce un primo passo verso una revisione globale degli scritti di Bini.

Per tornare al lavoro di Diafani, si può anche partire dalla visita più intima, quella condotta tra le lettere private. Alcune delle quali sono qui edite per la prima volta e le altre, variamente accolte in edizioni precedenti, controllate sugli originali. Un gruppo, il più cospicuo, sono rivolte al padre Giulio, le altre a un'amante, Adele De Witt, coniugata al tempo con Michele Perfetti. Tutte sono

successive al *Manoscritto*, dunque stese in un periodo in cui Bini aveva silenziato l'attivismo politico e accantonato le ambizioni letterarie; e molte di esse sono ravvicinate all'anno della morte precoce.

Tramite questa verifica, molte delle ambiguità che si erano prodotte nel tempo, tra censure parziali e collocazioni stilistiche improprie, accumulatesi nelle successive edizioni delle sue opere, vengono a schiarirsi, sia entro i termini concreti della biografica biniana sia nella valutazione del loro peso letterario. Perché ritagliate e frammentate per motivi i più diversi, quelle lettere avevano prodotto immagini di un autore quasi inesistente. Restituite invece alla loro funzione originaria, che è quella strettamente privata, mi sembra che sia anche meglio valutabile la loro eccezionalità letteraria. Che parli d'amore o di affari, che debba convincere un'amante gelosa della propria dedizione o un padre troppo severo ad avere una condotta più affettuosa coi figli, Bini ha un'argomentazione straordinaria, modulata su diversi registri stilistici e capace di assumere i più diversi toni. Le sue lettere colpiscono per la capacità di dimostrare attraverso il linguaggio una vicinanza fisica. L'ufficio di prossimità, nel quale le lettere solo a volte riescono, viene svolto non solo tramite un riavvicinamento emotivo. Le lettere di Bini convincono, persuadono, si lasciano credere, sono efficaci. Ma questo risultato, non è affidato ad una strumentazione dominata dal pathos, come si potrebbe credere istintivamente, ma da una capacità di coinvolgimento umoristico che esprime una lucidità accudente e coinvolgente.

La persistenza di un andamento della parola e del pensiero sempre iniettata di una dimensione umoristica è quel che nelle pagine di Diafani voleva essere riscontrato. Il primo scritto di Bini, che risale al periodo scolastico, lui quattordicenne, realizza un piccolo poema satirico rivolto a un compagno. *Il viaggio di Don Pietro Tausch*, 55 sestine di cui si conserva il manoscritto, e inventa un eroe comico, sostanzialmente negato a ogni atto eroico, colto nel ribaltare in papere gesta e intenzioni. Si coglie che lo scritto è puro divertimento, uno scherzo. E l'uso parodico del verso non riesce a minare alla radice l'uso della letteratura a fini encomiastici. Però si affaccia qui e là un'etica, il sentimento di avversione per certe cose malsane, come la guerra, la meschinità impettita, la lode sprecata.

Giustamente in questa misura appena adolescenziale, sia essa traccia di un carattere che emergerà nella maturità o all'inverso una permanenza di adolescenza in età matura, si può riscontrare lo spirito del Bini amaramente umoristico, derisoriamente riflessivo, acutamente ironico delle pagine del *Manoscritto*. Come nota Diafani, l'originalità di quel testo nasce per aver scelto la forma pamphlettistica quale strumento di una letteratura impegnata. Pamphlet e non saggio. Non è una riflessione pacata e saggia a mostrarsi nell'argomentazione ma sdegno e rabbia. E la cosa interessante è che il moto sanguigno si accompagna ad una costante azione di rovesciamento, di antifrasi, di ironia che erige un muro paradossale e definitivamente umoristico. Non che manchi una sottile linea tragica. Lo strumento di svelamento del male e del dramma umano è però il riso, che trascina all'evidenza della stortura, della deformità che la cultura e la politica vogliono far passare per giustizia e naturale condizione. Come si sa, è certamente la povertà il tema più solido di tutto il *Manoscritto*, che prende le mosse dalla testimonianza carceraria per assumere il carcere a teatro parossistico di una ingiustizia profondamente radicata ovunque, anche lì dove c'è l'ordine sociale, un ordine che è anch'esso orrendo teatro della povertà. Povertà come simbolo della disuguaglianza e dalla mancanza di bene, di corruzione delle relazioni, e come strumento di smascheramento delle ipocrisie: «La società presente è falsa, ingiusta, putrida in ogni sua fibra: o deve perire, o deve rinascere sotto spoglie migliori», scrive lapidario Bini, auspice di una rivoluzione/rinascimento che non verrà.

In mancanza del manoscritto autografo, la verifica che Diafani propone è di tipo intertestuale: quali sono le fonti classiche dell'umorismo biniano? E sebbene siano molti i luoghi dei testi classici scovati, la ricerca ha un altro obiettivo. Cioè quello di mostrare come il racconto mitico fosse la narrazione, ereditata, che andava destrutturata per avere accesso a una visione comica. Diafani nota che la stessa strategia era stata adottata negli stessi decenni, con modalità del tutto diverse e in un prodotto testuale differente, da Giacomo Leopardi per le *Operette morali*. E in un certo senso non

c'è da stupirsi, ch  quello   il tempo del rifiuto del classicismo e della sua torsione in altro immaginario. Fantastico in Leopardi, forse, crudamente realista in Bini, forse. Ma il mito comicizzato, cio  la narrazione della cultura scolastica e in qualche occasione ancora dell'intrattenimento,   l'obbiettivo comico per entrambi. Ciascuno svolge il compito a suo modo. In questo senso, cio  letto in questa direzione, il contributo di Laura Diafani agli studi biniani, che nonostante i vari contributi accumulatisi nel tempo e tutti ben filtrati in questo studio ancora faticano a chiamarsi e definirsi tali,   chiaramente anche un contributo alla storia della scrittura comica e umoristica, cos  esile nella nostra tradizione letteraria e critica.

E che la strada di una revisione testuale sia quella giusta, perch  si allarga a un insieme comparativo pi  vasto, mi si   fatto personalmente evidente attraverso poche righe del *Manoscritto*, rievocate dall'autrice. Nel dimostrare la possibilit  di una tolleranza universale, nonostante la divergenza di opinioni e di credenze, un passo dell'ultimo capitolo termina in questo modo: «Tu puoi adorare un Priapo, io una cipolla, e pacificamente». Ci  che lega un Priapo a una cipolla   abbastanza individuabile: anche nella satira oraziana il dio dotato, nonch  della fecondit , nonch  cippo dei campi funerari, si mescolava sempre tra i devoti colti, che ne scorgevano il simbolo astratto, e quelli triviali, che ne ammiravano l'influenza positiva sui terreni. Anche Vincenzo Monti, nelle dottissime note alle satire, ne manifestava l'ambivalenza, ma anche la resistenza del rito tra gli strati pi  bifolchi dei cristiani antichi. Priapo e cipolla, allora, viene il sospetto che siano artificiosamente separati e che Bini alluda proprio a questa indebita separazione, l  dove il mito li vedeva, nelle prassi rituali, unirsi. Certo sarebbe pi  semplice la soluzione direttamente comica: che potrebbe essere linguistica nel momento in cui Priapo e cipolla indicano due organi sessuali spesso complementari; oppure semplicemente buffa, nell'accostamento stravagante.

Ma la soluzione   probabilmente un'altra. Il confronto tra Priapo e cipolla, Bini avrebbe potuto trovarlo nel *Dizionario filosofico* di Voltaire, alla voce *Idolo/Idolatria*. Volendo dimostrare che gli oggetti rituali non implicano l'adorazione di un ente soprannaturale, Voltaire ricordava la satira d'Orazio in cui Priapo si fa discendere da un albero di fico, ne riconosceva la divinit  minore, e quindi la facilit  di deriderlo. E poi confrontava questo tipo di adorazione a quella degli antichi egiziani, che vedevano nei singoli ortaggi un elemento di devozione. Scrive Voltaire: «Ci si pu  fare la stessa idea del culto che tutto l'Egitto tribut  a un bue, e molte citt  a un cane, a una scimmia, a un gatto, a delle cipolle. Molto probabilmente furono in un primo tempo solo dei simboli. Poi, un certo bue Api, un certo cane chiamato Anubi, vennero adorati; si mangi  sempre del bue, e si mangiarono delle cipolle; ma   difficile sapere che cosa pensassero delle cipolle sacre e dei buoi le vecchiette egiziane».

Cosa si scoprirebbe se l'ipotesi fosse sostenibile? Che l'umorismo biniano stava in una dimensione europea, in una letteratura settecentesca e sorridente, in un certo modo leggera ma filosoficamente impegnata. Del resto esiste tutto un mondo di scrittura che riguarda il suo lavoro di traduttore. Di massimo interesse   la traduzione sterniana del *Viaggio sentimentale*, che non pu  non far venire in mente il rinnegato umorista che fu Ugo Foscolo. Ma senza aprire nuovi capitoli qui non praticabili,   bene riflettere sul fatto che la riforma del linguaggio comico era passata in tutta Europa tramite un sorriso sull'immagine mitologica, cio  con un attacco ai dotti e ai mandarini dell'intrattenimento.

**Katia Trifirò**

Joseph Farrell

*Dario e Franca. La biografia della coppia Fo/Rame attraverso la storia italiana*

Milano

Ledizioni

2014

ISBN: 978-88-6705-152-6

Non solo la storia italiana contemporanea, chiamata direttamente in causa attraverso il protagonismo militante di una coppia di autori-attori che ha fatto dell'attivismo politico e sociale la propria bandiera, ma anche un'indagine su alcune delle grandi questioni aperte della scena contemporanea, imposte all'attenzione degli studiosi in tempi recenti dalla *revanche* drammaturgica che si è registrata nel teatro italiano di fine Novecento. Si offre a molteplici chiavi di lettura la biografia che Joseph Farrell dedica alla vita e al teatro di Dario Fo e Franca Rame, pubblicata per la prima volta in lingua inglese e uscita in italiano nel 2014 in una versione aggiornata e ampliata. Rispetto all'originale, dal titolo *Dario Fo & Franca Rame. Harlequins of the revolution* (London, Methuen, 2001), il volume, tradotto da Carlo Milani, è stato revisionato e modificato a seguito di nuove ricerche dell'autore e con l'aggiunta di una parte inedita, estesa dagli anni successivi all'assegnazione del Nobel a Fo sino alla morte di Franca Rame. Presupposto della scrittura, secondo le dichiarazioni del biografo, resta la consapevolezza di una sostanziale inadeguatezza di qualsiasi tentativo di contenere e restituire per intero il lavoro del commediografo più rappresentato dei tempi moderni, autore, attore, scenografo, pittore, storico e critico dell'arte, nonché di una delle coppie più sorprendenti nella storia del teatro italiano ed europeo. «Nemmeno Dario Fo può aver letto tutto quello che è stato scritto da Dario Fo», dichiara Farrell con un *calembour* nella Prefazione al libro, ammettendo che «Dario e Franca hanno fatto troppo, scritto troppo, parlato troppo, rilasciato troppe interviste, fatto troppi programmi televisivi, tenuto troppi laboratori, sono stati coinvolti in troppe polemiche, sono apparsi sul palco troppo spesso, hanno recitato in troppi Paesi, troppi dei loro spettacoli sono stati tradotti in troppe lingue e hanno viaggiato troppo perché un libro qualsiasi possa fornire una documentazione completa delle loro vite e opere» (p. 7). Presentando la propria ricognizione come una miniatura, sulla falsariga di quelle in voga nell'Inghilterra di Shakespeare, in cui un autore tentava di riprodurre le caratteristiche della persona ritratta ben cosciente di quello che avrebbe dovuto omettere, il critico inglese, amico personale della coppia sin dagli anni Ottanta, riesce tuttavia a tracciare un profilo pressoché esaustivo delle vicende personali e artistiche – piani difficilmente separabili – di Fo/Rame, attraverso un criterio cronologico che consente di ripercorrere i grandi e piccoli eventi della storia d'Italia compresa tra gli anni Venti e l'attualità, intrecciandola con la fitta rete di relazioni professionali, amicizie e incontri al cui centro si colloca l'attività privata e pubblica dei protagonisti. Concepita innanzitutto per un pubblico straniero, la biografia si addentra minuziosamente nel resoconto degli episodi che non solo fanno da cornice, ma in molti casi condizionano le scelte artistiche e di vita della coppia, con particolare attenzione alle campagne politiche e sociali che, prima e durante gli anni di piombo, ne determinano lo «status internazionale di portavoce di cause impopolari tra i detentori del potere» (p. 8). L'importanza pubblica del ruolo assunto dai due performer nel corso di battaglie dissidenti sempre combattute in prima linea, pur nel segno talvolta inesorabile del fallimento, ma soprattutto la dimensione mondiale del loro teatro, rendono ancora più contraddittoria, agli occhi del biografo, la circostanza per la quale «gli unici che si sono sempre rifiutati di riconoscere i loro successi sono gli esponenti dell'intelligenza italiana: per un commentatore straniero è impossibile spiegare come mai il Premio Nobel a Fo abbia riscosso reazioni tanto fredde, il fatto paradossale che quello stesso paese che ha prodotto Antonio Gramsci e che ha preso a cuore le sue opinioni sulla cultura

nazional-popolare non è stato in grado di riconoscere il successo di Fo nella creazione di un teatro autenticamente popolare» (p. 9).

Proprio sulle possibili declinazioni di teatro popolare, e sul dibattito tuttora in corso circa l'esiguità di autori italiani da ascrivere ad un canone plausibile del Novecento, Farrell riflette in più parti del volume, tratteggiando la poetica teatrale di Fo, ovvero l'esito di una pratica e di una visione che, sebbene mai trascritta in un vero e proprio manifesto, è possibile individuare ricomponendo le tessere sparse nel suo intero lavoro creativo, nelle interviste, negli interventi teorici e solo parzialmente sistematizzata nel *Manuale minimo dell'attore* del 1987, lungo un fil rouge che interseca il discorso pronunciato a Stoccolma e prosegue oltre, ininterrottamente. Senza alcuna pretesa di organicità, ma tenendo conto delle contraddizioni inevitabili, e probabilmente vitali, prodotte entro un opus continuamente in fieri, Fo sembrerebbe indicare nella centralità dell'attore-autore, «fulcro della tradizione italiana del teatro» (p. 318), e nell'impegno morale e politico del mestiere, la cifra di un autentico teatro popolare; quello che, annota Farrell, con il suo interesse per il tempo presente «aderisce ad una ricca tradizione», «guarda verso orizzonti utopici e invita il suo pubblico a unirsi in una risata liberatoria di fronte allo spettacolo della disonestà del potere» (p. 343). Il riconoscimento ottenuto con il Nobel («mi piace questo premio perché è la vendetta dell'attore, perché va al giullare e non al letterato», dichiarò Fo in un'intervista a «La Repubblica»), e le polemiche che divisero critici, artisti, intellettuali, si inquadrano non a caso nei confini di una profonda e irrisolta controversia tra letterarietà e codici teatrali, resa più complessa dalla circostanza che «Fo aveva lavorato nell'ambito del teatro popolare e gli esperti erano impreparati ad affrontare questo genere» (p. 340) e che «in Italia c'era sempre stata una certa perplessità nelle valutazioni di Fo come scrittore» (p. 341).

Dalla medesima sorte fatta di fraintendimenti e incomprensioni nelle modalità della ricezione critica del lavoro, raramente disgiunto dall'impegno militante in molteplici fronti dell'attivismo civile, anch'esso in larga parte oggetto di prese di distanza, non è esente la storia artistica di Franca Rame, che di quella tradizione popolare incarnata da Fo è erede sin dall'infanzia. Ripercorrendone le tappe, sino a quella che l'autore definisce «l'emancipazione di Franca», a partire dall'esperienza televisiva del '77, *Parliamo di donne*, e concludendo con i suoi funerali la narrazione, Farrell si propone l'obiettivo di una biografia di coppia («Il meglio che si possa fare è mantenere ben presente la doppia natura del loro lavoro», p. 10), nel tentativo di verificare l'effettiva dimensione di una «collaborazione profonda, duratura e proficua» (ibid.). Tuttavia, se Franca ha più volte lamentato di essere stata ridotta a un ruolo di piedistallo sotto quel monumento che è Dario, avvertendo la mancanza di un pieno riconoscimento, particolarmente impervia si rivela la sfida di dirimere la questione del suo apporto al teatro della coppia, anche perché entrambi hanno reso dichiarazioni contraddittorie né sono stati in grado di stabilire quanto l'altro avesse contribuito a un progetto condiviso. Inoltre, come anche questa biografia sembra confermare, «alla creatività di Franca veniva data piena espressione, ma in pubblico la sua immagine era intimamente intrecciata con quella di Dario» (p. 400), né si può risolvere un caso tanto controverso, suggerisce l'autore, «con la consueta retorica femminista» (ibid.) dell'uomo che soffoca il lavoro della donna.

A chiudere il volume, alcune suggestioni tematiche che, nella seconda parte, inquadrano gli anni successivi al Nobel includendo l'indagine sul lavoro di Fo storico dell'arte e le campagne politiche e sociali più recenti, sino all'avvicinamento di Dario a Beppe Grillo e al movimento pentastellato e agli ultimi progetti teatrali e pubblici di Franca, eletta in Senato nel 2006. In appendice, si trovano infine alcune immagini ufficiali e private della coppia e il manifesto del '69 di uno dei lavori più emblematici del loro teatro, la giullarata popolare *Mistero Buffo* di e con Franca Rame, messa in scena dal collettivo teatrale «La Comune» in linea con lo spirito dei tempi ma in chiave di ritorno alle origini del teatro italiano, celebrando ancora una volta il paradosso della coppia, che serpeggia lungo tutta la biografia, di essere rivoluzionari in politica ma tradizionalisti a teatro.

**Monica Venturini**

Beppe Fenoglio

*Il libro di Johnny*

A cura di Gabriele Pedullà

Torino

Einaudi

2015

ISBN: 978-88-0622-543-8

Beppe Fenoglio aveva ideato inizialmente un grande ciclo di Johnny, che dagli anni del liceo di Alba arrivava all'8 settembre, al ritorno in Piemonte, fino alla guerra partigiana e al passaggio dai garibaldini ai badogliani. Poi però, per motivi di tipo editoriale, Fenoglio rielaborò la parte iniziale del progetto originario: così nasce *Primavera di bellezza* come opera a sé. Eliminò le prime ottanta pagine e inserì tre capitoli nella parte finale, con la scena della morte di Johnny in uno scontro a fuoco. La seconda parte, più volte rimaneggiata, fu recuperata solo postuma con il titolo *Il partigiano Johnny*. Gabriele Pedullà, legato allo scrittore da una lunga fedeltà – si ricordano qui il saggio *La strada più lunga. Sulle tracce di Beppe Fenoglio* (2001) e il numero triplo de «L'Illuminista» (2014) in occasione del settantesimo anniversario della liberazione, interamente dedicato a Fenoglio –, propone l'intero ciclo di Johnny ricostruendo il progetto di Fenoglio e offrendo ai lettori di oggi una preziosa chiave per rileggere l'intera opera di uno dei classici moderni del Novecento italiano. In questa edizione, si legge, «Gabriele Pedullà ricostruisce per la prima volta il *continuum* narrativo del grande romanzo così come Fenoglio l'aveva pensato e concepito. E la saga di Johnny riemerge in tutta la sua forza epica». Dopo la pubblicazione di *Primavera di bellezza* nell'aprile del 1959, infatti, più nulla si viene a sapere delle altre pagine scritte, circa seicento (una versione in inglese e due in italiano), e addirittura Fenoglio sembra tralasciare quelle pagine, preso da nuovi progetti, «storie improvvisamente più svincolate dall'armatura autobiografica di cui Fenoglio si era servito per sorreggere il suo primo progetto romanzesco impegnativo dopo il rifiuto opposto da Vittorini alla *Paga del sabato* e il lungo apprendistato coi racconti» (p. VIII). Nel 1962 lo scrittore, come è noto, si ammala e l'anno successivo muore. Tra le due case editrici, Einaudi e Garzanti, a cui Fenoglio si era legato, nasce una lunga contesa; dopo lunghe controversie legali, sarà Garzanti a pubblicare una raccolta dei suoi racconti e un romanzo breve che, secondo molti, è il suo capolavoro, *Una questione privata*. Dal 1968, però, riparte la vicenda di Fenoglio nelle librerie, con la pubblicazione de *Il partigiano Johnny*. Il titolo, come è noto, è redazionale e Lorenzo Mondo, curatore del volume, mira a fare del volume un testo accessibile. Ma Maria Corti attaccherà duramente la versione proposta da Mondo e sarà lei a convincere l'editore Einaudi a realizzare un'edizione completa delle opere di Fenoglio. L'edizione della Corti esce nel 1978 e rivela che del ciclo di Johnny sono sopravvissute tre distinte versioni. Il problema dell'edizione della Corti è che risulta alla maggior parte dei lettori difficilmente leggibile. Nel 1992 l'Einaudi decide di dare alle stampe una terza edizione critica affidata a Dante Isella, che elabora un compromesso accolto favorevolmente sia dai colleghi sia dal pubblico. Perché – ci si potrebbe chiedere – una nuova sistemazione del ciclo di Johnny? La risposta è naturale ed emerge dalla complessa vicenda editoriale di quell'antico progetto: «La prima considerazione da cui occorre partire» – scrive Gabriele Pedullà – «è che Fenoglio non ha mai immaginato un libro con le caratteristiche del *Partigiano Johnny*» (p. XI). La soluzione qui adottata si basa sulla scelta di valorizzare la redazione più antica di *Primavera di bellezza*, la stesura che lessero Garzanti e Citati nel 1958, sprovvista della conclusione con cui Johnny veniva fatto morire. Quanto alla seconda parte si fa riferimento alla redazione più antica, l'unica ad esserci giunta completa. In questo modo si può evitare di costruire il testo in base a tre testimoni diversi, si documenta la forma originaria del



progetto fenogliano e si adotta la versione dell'ultima parte del *Partigiano* che meglio si lega con le sezioni precedenti.

Il risultato di questa complessa e affascinante operazione è un'opera «nota e inconsueta», conosciuta e inedita. Tutto tende ad un rinnovato valore del progetto d'insieme, all'elaborazione di un assetto testuale nel quale «gioca anzitutto la superiore coerenza del disegno» (p. XVI). Dalle lettere e dalla biografia fenogliana emerge che il processo che portò alla dissoluzione del progetto originario venne innestato dai commenti e suggerimenti di Citati e Garzanti. Oggi sappiamo con certezza che si trattò di un clamoroso errore di valutazione. Questa edizione rimedia a quell'errore e porta alla luce pagine sommerse: «il libro di Johnny è un romanzo epico, e dell'epica possiede anzitutto la diffidenza per le dimensioni contenute e per la velocità» (p. XIX). Rileggere il progetto fenogliano nella sua interezza conferma non solo alcuni tratti tipici del genere come il gusto per la ripetizione (si pensi, ad esempio, al rituale del taglio dei capelli), ma anche la certezza che Fenoglio sia uno scrittore epico che «ha saputo comporre un epos estremamente riuscito attorno alla storia del proprio alter-ego Johnny» (p. XXI). Grazie al confronto con i grandi classici (Omero e Virgilio) e con gli autori scoperti per amore della letteratura inglese (Milton e Melville), Fenoglio ha imparato a narrare ciò che di epico vi era nei propri ricordi di quel preciso e determinante momento storico. Come Calvino sostiene tra i primi, a proposito di *Una questione privata*, Fenoglio riesce grazie alla trasfigurazione romanzesca a far rivivere la Resistenza con una intensità che probabilmente nessuno dei libri fino a quel momento pubblicati aveva posseduto. Oggi possiamo ritrovare intatta e rinnovata, grazie all'edizione curata da Gabriele Pedullà, quella stessa intensità nel *Libro di Johnny*.

**Niccolò Scaffai**

Carlo Emilio Gadda-Goffredo Parise

«*Se mi vede Cecchi, sono fritto*». Corrispondenza e scritti 1962-1973

A cura di Domenico Scarpa

Milano

Adelphi

2015

ISBN: 978-88-459-2990-8

L'edizione delle opere gaddiane diretta per Adelphi da Paola Italia, Giorgio Pinotti e Claudio Vela, in cui hanno già visto la luce gli *Accoppiamenti giudiziosi*, *L'Adalgisa*, *Verso la Certosa*, *Il Guerriero*, *l'Amazzone*, *lo Spirito della poesia nel verso immortale del Foscolo*, nonché le lettere a Pietro Citati (*Un gomitolo di concause*, a cura di Giorgio Pinotti, 2013), si arricchisce di un nuovo volume epistolare: il carteggio con Parise (altro autore ormai adelphiano), costituito da quindici lettere di Gadda e tre del suo corrispondente (più una quarta di quest'ultimo a Bompiani e una cartolina di saluti spedita a Gadda il 6 agosto del '65, il cui brevissimo testo è riprodotto all'interno del commento, p. 186). Le lettere di Gadda sono conservate presso l'Archivio del Centro di cultura Goffredo Parise di Ponte di Piave (Treviso); quelle di Parise provengono dall'Archivio Liberati di Villafranca di Verona, i cui documenti, venuti di recente alla luce, danno sostanza alle nuove edizioni adelphiane. La descrizione di questi materiali è affidata all'ampia nota al testo (pp. 277-299), nella quale il curatore illustra anche i criteri di trascrizione (che appaiono talvolta perfino troppo conservativi rispetto a certe irregolarità della scrittura gaddiana, come nell'uso di accenti e sottolineature).

L'arco temporale lungo cui si sviluppa la corrispondenza va dall'ottobre del 1962 all'agosto del '63; tra lo stesso 1963 e il 1973 si collocano invece i quattro scritti gaddiani di Parise: *L'ingegnere* («Corriere della Sera», 9 luglio 1963); *Guida a Gadda* (ivi, 28 dicembre 1969); *Le «bombe» dell'Ingegnere* («Libri Nuovi», aprile 1970); *L'Ingegnere aneddótico* (ivi, luglio 1973). Completa il volume un dialogo, finora poco noto, tra i due scrittori su *La fine della letteratura* (apparso ancora sul «Corriere», l'8 ottobre del 1967).

Quando il carteggio prese avvio, i due scrittori si conoscevano già da qualche anno ed erano diventati di recente quasi vicini di casa: Gadda abitava infatti in via Blumenstihl 19 (è da quell'indirizzo romano che invia le sue lettere), non lontano da Monte Mario dove Parise aveva comprato un'abitazione. Scrittore già celebre, Gadda è occupato e preoccupato dalla propria salute e – *Leitmotiv* nei suoi carteggi – dai rapporti e dai vincoli con gli editori. Dell'una e dell'altra questione dà conto già la prima lettera inviata a Parise: «Al ricevere questa mia, tu avrai forse già avuto notizie dal dott. Livio. Ti prego vivamente di non smentirmi (per un ripentimento o ripensamento) e di accogliere invece con animo fiducioso eventuali proposte dal dott. Livio per una riedizione dei tuoi due libri giovanili [...]. Non sto bene, nessuno vuole credermi; ma le mie condizioni vanno lentamente declinando e potrebbero da un momento all'altro farsi gravi» (p. 13). Parise, all'epoca trentatreenne, era autore in quegli anni legato proprio a Livio Garzanti, il «dott. Livio», che gli aveva pubblicato *Il prete bello* nel 1954 (seguito pochi anni dopo da *Il fidanzamento e Amore e fervore*, rispettivamente nel '56 e nel '59). Lo stesso Garzanti – lascia intendere Gadda – vorrebbe ripubblicare i «due libri giovanili» di Parise, cioè *Il ragazzo morto e le comete* (1951) e *La grande vacanza* (1953), entrambi usciti per Neri Pozza. A quel Parise prima maniera, come ricorda con qualche vaghezza lo stesso Gadda nella lettera del 29 ottobre '62, si era interessato Montale; la sua recensione a *La grande vacanza* – leggibile ora nel «Meridiano» delle *Prose 1920-1979* (pp. 1590-91) – aveva un tono chiaroscurale: da un lato mostrava l'apprezzamento per l'originalità di Parise («scrittore degno d'attenzione, e il fatto che non s'inoltra sulle vie più trite dimostra la serietà del suo impegno»); dall'altro esprimeva riserve sul grado di maturità, soprattutto stilistica, dello

scrittore vicentino («resta però il timore che egli possa perdersi nel suo stesso giuoco»). Il nome e la figura di Montale ricorrono del resto in vari luoghi di questa e di altre corrispondenze gaddiane, come autore stimato e come modello di intellettuale integrato e influente nel campo culturale: un ruolo cui lo stesso Gadda aspirava, non senza ambivalenze. Qui un'allusione a Montale riguarda appunto la collaborazione di Parise con il «Corriere della Sera»: «Il mio accenno alla tua collaborazione aveva lo scopo di dirti che l'approvo di tutto cuore, non solo per motivi pratici e psicologici, in quanto l'invito ti veniva dal Poeta che tutti stimiamo e amiamo» (lettera di Gadda dell'11 marzo 1963, p. 107).

In queste lettere, Gadda sembra indulgere meno all'espressività altrove esibita, anche nella scrittura epistolare (si veda per contrasto l'importante carteggio con Contini). Fanno eccezione pochi e sporadici inserti, come questo *post scriptum*, che si legge alla fine della lettera gaddiana del 31 maggio 1963: «stolti e stronzissimi fichi secchi del rigorismo di contegno e di tutti i rigorismi, anche positivistici» (p. 163).

D'altra parte, Gadda assume nei confronti del più giovane collega un atteggiamento dalle sfumature fraterne (come osserva giustamente Domenico Scarpa, Parise sembra a tratti una «figura» di Enrico, il fratello di Gadda, morto aviatore nella Prima guerra mondiale): «La realtà è un pasticcio estremamente complesso e, in pratica, noi non abbiamo le forze di respingerne una parte solo perché quella parte non ci piace» (lettera del 15 novembre '62, p. 35). L'argomento è qui, ancora, il rapporto di Parise con Garzanti, ma ognuno vede quale grado di relazione queste frasi abbiano con i motivi profondi della poetica e della gnoseologia gaddiana (una relazione sancita dal ricorso alla parola-emblema «pasticcio»).

Il dialogo con Parise muove evidentemente le corde dell'umana empatia, in maniera più diretta o meno mascherata di quanto non avvenisse con altri interlocutori dell'Ingegnere. L'intestazione al «Caro Parise» cede così saltuariamente il passo al più familiare «Carissimo Goffredo» (per la prima volta già nella lettera del 20 novembre '62); con la confidenza, crescono anche l'interesse e il consenso per l'opera parisiense: in *Amore e fervore*, ad esempio, Gadda coglie «uno stile più costruttivamente consapevole, più adulto: catene di immagini esatte, e talora felici o felicissime, e idiomáticamente corrette» (p. 56).

Parise ricambia l'amicizia con espressioni di stima quasi devota: «Ieri, in libreria, sfogliando “La Madonna dei filosofi”» scrive Parise nella lettera da Treviso del 15 marzo 1963 «ho fermato lo sguardo nello sguardo del cane Puck [...] E ancora una volta la mia ammirazione per te si è confusa in una sorta di rapido scioglimento dell'animo, di ineffabilità senza precetti, e senza più regole e gesti» (p. 125).

La consuetudine di Parise con Gadda, con la persona oltre e più che con l'opera, emerge anche negli scritti che formano la seconda metà del volume, sia pure con i connotati di una maggiore disinvoltura; in particolare in quel brano del luglio '73, *L'Ingegnere aneddotico*, pubblicato a pochi mesi dalla morte di Gadda e da cui è tratta la frase che dà il titolo al volume: «Conobbi Gadda nel 1957 a Napoli ma lo ebbi vicino di casa, a Roma, dal 1961. Si stava spesso insieme, si andava a fare qualche giro in campagna nella mia automobile che era una MGB, spider, rossa. Non lo spaventava apparentemente, né il tipo di macchina, a due posti, né la velocità. [...] Qualche volta diceva: “Se mi vede Cecchi, sono fritto”» (pp. 248-49).

La scelta di raccogliere, insieme alle lettere, gli scritti di Parise su Gadda e il dialogo giornalistico del 1967 è felice perché consente di osservare da una prospettiva diversa le stesse dinamiche intellettuali ed esistenziali testimoniate dal carteggio. I brani finiscono così per rappresentare un commento involontario alla corrispondenza. Nel volume, per la verità, non manca un commento in senso proprio, anche se il curatore lo ha organizzato in modo peculiare. L'assenza di un'introduzione (comune anche all'edizione delle lettere a Citati a cura di Pinotti) è compensata infatti da un bel saggio conclusivo (*Due complici in fuga*) e soprattutto dalle chiose continue che seguono le lettere. Scarpa, cioè, non ha allestito un'annotazione puntuale (le note vere e proprie contengono quasi esclusivamente i riscontri bibliografici); lo spazio maggiore è invece occupato da saggi storico-biografici condensati dopo ogni lettera. Il profilo e il percorso sia di Gadda sia di

Parise vi sono ricostruiti con efficace competenza, ben al di là delle circostanze richiamate dalla corrispondenza. Il metodo, già sperimentato da Scarpa nei suoi saggi e studi, potrebbe dirsi reticolare, dal momento che l'obiettivo è quello di comprendere gli autori e spiegarne le opere collocandoli in una rete di relazioni con altri autori, scritti, eventi, più che concentrarsi sull'interpretazione intensiva del singolo testo: un esercizio della critica come tentativo di sdipanare un «gomitolo di concause» (in sintonia perciò con l'oggetto del volume, Gadda stesso). Eppure, la ricchezza delle chiose conclusive, che fanno di questo libro anche una sorta di monografia parcellizzata sui due corrispondenti, non risarcisce del tutto l'assenza di un'annotazione, magari più avara ma puntualmente al servizio del testo. Il lettore troverà sempre i riscontri che cerca, ma dovrà accettare di essere spesso condotto lontano dal contenuto delle lettere, dove lo porteranno la cultura e l'intelligenza del curatore. Si tratterà di un viaggio imprevisto, ma – questo è certo – affascinante.

**Giovanna Lo Monaco**

Alessandro Giammei

*Nell'officina del nonsense di Toti Scialoja. Topi, toponimi, tropi, cronotopi*

Milano

Edizioni del Verri

2014

ISBN: 978-88-98514-09-0

Una sorta di leggenda, alimentata anche da alcune testimonianze d'autore, vuole che Toti Scialoja - pittore, critico d'arte, scenografo, ma anche scrittore - abbia interrotto la sua attività poetica già a venti anni, dopo aver ricevuto un parere negativo sui suoi testi, in seguito al quale si convinse a dedicarsi esclusivamente alla pittura. L'artista avrebbe ripreso a scrivere versi solo nel 1961, durante un soggiorno a Parigi, grazie all'occasione offerta da uno scambio epistolare con il nipote, al quale l'autore indirizza dei testi composti di versi e immagini, elaborati sul modello del limerick, che costituiscono l'avvio di una ripresa della scrittura e di una vasta produzione sotto l'insegna di questo genere. Attraverso lo studio dei materiali conservati presso la Fondazione Scialoja, Alessandro Giammei dimostra come, in realtà, l'interesse per la scrittura in Scialoja non sia mai venuto meno, e approfondisce l'influenza del genere nonsense sulla produzione letteraria dell'artista. Giammei specifica preliminarmente di volersi riferire al nonsense intendendolo per l'appunto come un genere vero e proprio, e non come uno strumento retorico-linguistico, quello che trova nell'*Alice* di Carroll e nei *Limerick* di Lear i modelli più illustri.

Il primo capitolo del lavoro è dedicato a un'ampia ricostruzione delle fortune nel nostro Paese del nonsense, che accanto a una scarsa circolazione subì un vero e proprio fraintendimento da parte della critica, la quale, relegandolo nell'alveo della letteratura per l'infanzia e assimilandolo al genere fiabesco, lamentava in esso la mancanza di una morale e dunque di un'utilità didattica. Tuttavia, caratteristica del nonsense è esattamente l'assenza di morale e la presenza di una comicità tutta basata sulla logicità dell'incongruo, di cui Giammei fa notare la grande distanza rispetto all'ironia nostrana e in particolare a quella pirandelliana. Altre caratteristiche del genere sono costituite dall'alto rigore formale e da una particolare forma di parodia, che «assomiglia a un fanciullesco citare sbagliando» (p. 58), oltre che dalla presenza ricorrente di toponimi e figure animali. L'intento di Giammei non è tuttavia quello di fornire una precisa definizione del genere, ma di individuare e sottolineare caratteristiche e precisi elementi del classico limerick riscontrabili nell'opera di Scialoja. Proprio a Scialoja infatti, assieme a Giulia Niccolaj, - e in generale all'ambiente della neoavanguardia - si deve una prima riscoperta del nonsense in Italia durante gli anni Sessanta, la quale si accresce e si protrae fino ad anni più recenti.

Con il secondo capitolo inizia il vero e proprio affondo nell'attività letteraria dell'autore attraverso un'esplorazione della sua biblioteca, una ricognizione che offre a Giammei la possibilità di evidenziare gli ipotesti parodici dei versi di Scialoja e la presenza di letture importanti nella sua formazione culturale, quali quelle di Husserl, Heidegger, Nietzsche, Petrarca (assunto insospettabilmente a principale modello formale), Leopardi (autore tra i più rivisitati da Scialoja), e Pascoli (la cui influenza è maggiormente visibile nelle opere più tarde). Si trovano nella biblioteca anche molti autori francesi e un intero scaffale dedicato ai libri per ragazzi, che rivela una grande passione per *Pinocchio*, oltre che per Carroll, Lear e per i romanzi d'avventura di Stevenson. Giammei si preoccupa in seguito di dimostrare come l'attività letteraria di Scialoja non si sia in realtà mai interrotta sin dalle prime esperienze giovanili: dall'archivio dell'autore emergono infatti gli originali delle lettere mandate al nipote, degli «ibridi tra giocattolo, disegno e pagina di libro» (p. 124), che costituiscono i primi veri esempi compiuti di nonsense, ma anche diverse prove poetiche risalenti agli anni intorno alla seconda guerra mondiale, di cui si erano perse le tracce. Si tratta in particolare di alcuni versi giocosi che accompagnano dei disegni, e di poemi in prosa

pubblicati sia prima che dopo *I segni della corda* (volumetto di prose poetiche del 1952, di cui l'archivio sembra conservare anche alcune ipotesi di riedizione). Lo studioso ricostruisce quindi questo primo tempo della poetica di Scialoja, sottolineando come siano già presenti in esso alcuni degli elementi riscontrabili nei successivi testi nonsense, come la presenza degli animali. L'ultimo capitolo del volume è dedicato specificamente alla produzione nonsense, che si può trovare raccolta nel volume *Versi del senso perso*; l'analisi di Giammei è rivolta in particolare all'utilizzo delle immagini, riconosciute in definitiva come elemento caratterizzante del limerick, e al rapporto tra disegno e testo. Mettendo in relazione il limerick di Scialoja con quello della tradizione, Giammei individua il modello privilegiato delle opere degli anni Sessanta nelle illustrazioni di Lear, mentre nelle opere degli anni Settanta riscontra una più forte vicinanza e una diretta rielaborazione delle illustrazioni di Grandeville. Pur rimanendo nel seno della tradizione, conclude Giammei, i testi di Scialoja offrono una interpretazione del limerick «più astratta, quasi malinconica e paradossalmente ancor meno sensata dell'originale» (p. 189), derivata da una vasta cultura e da un profondo amore per la forma, che lo portano ad una rielaborazione personale del genere.

**Francesca Ferrara**

Francesco Giancane  
*L'anafonesi di Gadda*  
 «Lingua e stile»  
 n. 1, pp. 127-141  
 2015  
 ISSN: 0024-385X

Attorno alle opere di Carlo Emilio Gadda sono nati molti dibattiti di carattere stilistico. *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, in particolare, è stato oggetto di studi che uniscono considerazioni linguistiche alla dimensione letteraria. Con *L'anafonesi di Gadda*, Francesco Giancane fornisce un contributo all'accesa discussione lessicografica sul romanzo. L'autore del saggio, allievo perfezionando alla Scuola Normale Superiore di Pisa, comincia ricordando brevemente i termini della questione: sebbene si ritenga che la parola 'anafonesi', «con cui si designa l'innalzamento in diacronia di [e] in [i] e di [o] in [u] in determinati contesti» (p. 127), sia stata utilizzata per la prima volta da Arrigo Castellani nel 1948, il primo volume del *Grande dizionario della lingua italiana* (1961) ha reso evidente che Gadda già adoperò il lemma in un passo del *Pasticciaccio*, romanzo pubblicato dapprima in rivista, su «Letteratura», nell'immediato dopoguerra (1946-1947), poi in volume nel 1957. Gli addetti ai lavori si sono chiesti «se fosse lecito o meno recuperare già nella prosa di Gadda l'accezione tecnico-linguistica normalmente associata al termine » (p. 128) o ipotizzare un'influenza del romanziere su Castellani. È bene partire proprio dal *Pasticciaccio* e, in particolare, dalla digressione sulle sorti del cognome della contessa Menegazzi. Ricordiamo brevemente l'antefatto narrativo: «il commissario Ingravola [come si chiamava Ingravallo nella redazione in rivista del romanzo], accompagnato da due agenti, accorre al palazzo degli ori di via Merulana, nel quale si è consumata da poco una rapina a mano armata ai danni della contessa Menegazzi, di origini venete, una delle ricche inquiline dello stabile. [...] i tre raccolgono le testimonianze della vittima e dei vicini» (pp. 128-129). In questa circostanza, il nome della nobildonna veneta viene pronunciato dai testimoni in due modi: le fanciulle usano modificare *Menegazzi* in *Menecacci*, mentre i bambini e gli agenti di polizia pronunciano il cognome nella sua forma vera. La storpiatura *Menecacci* è dovuta, in primo luogo, al fatto che la terminazione in *-azzi* è evocativa di un termine osceno che, indifferente agli agenti e ignoto ai bambini, suscita invece l'imbarazzo delle ragazze. La doppia pronuncia è poi spiegata, nel romanzo, anche in un'altra maniera. Ecco cosa scrive Giancane: «il narratore [...] preferisce osservare che, alterato in *Menecacci*, il cognome riacquistava la *-c-* non ancora sonorizzata della base etimologica *dominicus*, risalendo, nella pronuncia delle spose, il deflusso delle trasformazioni fonetiche che nel tempo lo avevano interessato, e quasi recuperando la forma in cui si presentava nelle più antiche attestazioni anagrafiche, grazie al "perforante vigore dell'anafonesi", paragonato a quello dell'anguilla o dei pesci in grado di risalire le correnti dei fiumi» (p. 131). Il passaggio da *Menegazzi* a *Menecacci* ha, dunque, poco in comune con l'anafonesi descritta da Castellani. Aldo Duro, in una recensione del 1961 al *Grande dizionario della lingua italiana* citata da Giancane, sostiene che Gadda e Castellani in realtà coniarono autonomamente due termini soltanto omonimi, utilizzando il prefisso *ana-* in differenti accezioni: quella di *indietro nel tempo* e quella di *verso l'alto*. Anche Joan McConnell, che assegna alla parola gaddiana il significato di «vociferazione», e Antonio Lupis e Max Pfister, che attribuiscono all'anafonesi del *Pasticciaccio* il valore di «innalzamento tonale», ritengono che il termine adoperato da Gadda non sia equivalente a quello di Castellani. Introdotta la questione, Francesco Giancane nega, in definitiva, l'esistenza di influenze reciproche tra Gadda e Castellani: «volendo tentare un bilancio complessivo, molti elementi sembrano confermare la totale e reciproca indipendenza dell'anafonesi gaddiana e del tecnicismo linguistico.

[...] come affermò già Migliorini, il linguista sarà giunto ad anafonesi, per sostituzione di prefisso, a partire da tecnicismi dello stesso ambito come apofonesi o metafonesi, che all'altezza dell'edizione del *Registro del maestro Passara* e dei *Conti dei fratelli Cambio e Giovanni* erano già da tempo diffusamente e pienamente entrati nell'uso» (p. 134).

Resta da chiarire quale fosse precisamente l'accezione gaddiana del termine. Le ipotesi più credibili sono quella di Duro, della «risalita etimologica», e quella di Lupis e Pfister, di «innalzamento tonale». Quest'ultima però comporta, rispetto alla prima, una maggiore forzatura: nulla nel contesto suggerisce che le fanciulle alzino il tono della voce. Tuttavia, prima di sposare la tesi di Duro, è bene valutare, secondo Giancane, anche un'altra ipotesi. Più volte nel romanzo Gadda attribuisce alle voci delle ragazze merulane il tratto della canorità, ragion per cui il romanziere, «attingendo probabilmente a una fonte lessicografica, potrebbe aver recuperato il termine anafonesi nel suo significato tecnico, noto almeno dalla fine del Settecento, di “esercizio del canto”, adoperandolo poi, dopo averne forzato metaforicamente il valore, per richiamare una volta di più la canorità della voce delle spose merulane, quella canorità che accompagna la deliberata deformazione eufemistica del cognome della Menegazzi, e dunque l'apparente risalita etimologica di quest'ultimo. [...] l'operazione sarebbe, si noti, conforme a una strategia stilistica più volte rilevata nella prosa dell'Ingegnere: l'uso metaforico del lessico tecnico nell'espressione di immagini e concetti familiari» (pp. 137-138). Quanto all'eventuale fonte, secondo Giancane, Gadda potrebbe aver prelevato il termine da uno dei tanti vocabolari ottocenteschi in cui alla parola *anafonesi* è attribuito il significato di «esercizio del canto». Nel *Vocabolario universale italiano* compilato a cura della Società Tipografica Tramater & C., in particolare, compare la definizione «azione di gridare, di parlare ad alta voce, o piuttosto esercizio del canto», citata nel saggio. A conferma di tale fonte, Giancane nota che nel Tramater è anche schedato l'aggettivo *anarrino*, utilizzato da Gadda nel romanzo a pochissima distanza da *anafonesi*.



**Manuele Marinoni**

Antonio Girardi

*La lingua della poesia in Italia. 1815-1918*

Venezia

Marsilio

2015

ISBN: 978-88-317-2269-8

Esce nel 2015, presso la casa editrice Marsilio di Venezia, una raccolta di studi di Antonio Girardi su alcuni dei più significativi problemi della lingua della poesia italiana fra il 1815 e il 1918, estremi cronologici direttamente prelevati dalla «grande storia». Il progetto unitario del volume risponde alla metodologia e al campo di studi tipici di Girardi che, a partire da *Cinque storie stilistiche. Saba, Penna, Bertolucci, Caproni, Sereni* (Genova, Marietti, 1987), passando per *Prosa in versi. Da Pascoli a Giudici* (Padova, Esedra, 2001), sino a *Grande Novecento. Pagine sulla poesia* (Venezia, Marsilio, 2010), ha dedicato un ricco e costante interesse a questioni stilistico-metriche proprie della poesia italiana tra Otto e Novecento.

Il primo capitolo, *Berchet popolare*, indaga, dalla *Lettera semiseria di Grisostomo*, la natura del pubblico della poesia, le «mille e mille famiglie» che «pensano, leggono, scrivono, piangono, fremono e sentono le passioni tutte, senza pure avere un nome ne' teatri». Il primo problema è il nesso, all'interno del linguaggio e delle forme della poesia «romantica», fra «popolarità» e «pedagogia nazionale». Il paesaggio storico diviene pezza d'appoggio per una nuova poesia «da scrivere per il popolo». E da qui Girardi traccia una mappa dei caratteri della scrittura poetica dell'autore milanese, che risulta modulata «in vista dell'efficacia immediata, pragmatica, che essa deve avere»: dopo notazioni fonomorfolologiche, si passa all'analisi del rapporto fra sintassi e metro, in particolare, a partire dalla raccolta *Profughi*, nella griglia della sestina, da cui emerge una propensione per «periodi [...] brevi e densi», che Girardi confronta con quelli del Manzoni del *Carmagnola*. Un espediente che indebolisce il canto per renderlo più «abbordabile» al «più largo pubblico» è la limitazione di anastrofi e iperbati, a cui si aggiungono i non pochi deittici, connessi alla «vena visiva» della poesia di Berchet. Ma il carattere che più fornisce materiali d'indagine è quello del sottofondo melodrammatico: «Berchet con ogni probabilità aveva avvertito che l'Italia era il paese del melodramma, e che alludervi [...] poteva essere una strategia efficace per raggiungere il suo largo uditorio o per ampliarlo ancora di più». I punti di riferimento sono molti: da Giuseppe Grassi al «fraseggio lineare della più lieve melica settecentesca».

Il secondo capitolo, *Come il popolo, per l'Italia. Campioni di sintassi poetica elementare*, ripercorre «osservazioni che riguardano la sintassi, in vario modo popolare o popolareggiante, della frase e del periodo». Girardi parte dalla scoperta tutta ottocentesca del canto popolare in Italia; e ragionando del passaggio «della poesia destinata al popolo» a poesia «simil-popolare» si sofferma sui cambiamenti insiti, sempre nel rapporto metro-sintassi, al genere della ballata. Si passa così dai versi di Carlo Alberto Bosi, all'inno di Mameli, alla ricerca di tratti tipici della scrittura patriottica dell'epoca (tra i modelli il manzoniano *Marzo 1821*). Dai casi considerati emerge che «la formula base del rapporto tra sintassi e metro nella poesia popolare [...] nell'Italia di allora» consiste nel fatto che «un intero periodo» è contenuto in due versi, «salvo il caso in cui, nei due versi, di periodi non ce ne siano ancora di più». L'«estrema semplificazione sintattica delle frasi» influenza anche il tracciato metrico, nel diffuso rispetto dell'*ordo naturalis* e nella drastica lontananza dalle opzioni «petrarchesche e petrarchiste».

Il terzo capitolo è riservato a *Poesia e lingua di Arnaldo Fusinato*. Per Fusinato più che di genere satirico il critico preferisce parlare di sperimentazione «giocosa», ma «di una giocosità, contro le consuetudini, senza parodia», soprattutto nella serie di ritratti di personaggi «sempre determinati storicamente e socialmente, in qualche caso persino iperdeterminati». Girardi tratteggia anche la

genealogia del genere, tra «scherzi» (Giusti), «sprazzi di umorismo» (Praga), incroci di «diario fantastico e minore epica borghese» (Betteloni) e macchiette (Riccardi di Lantosca). «In generale la fonomorfologia di Fusinato suona piuttosto moderna», specie per la «scarsità di forme tradizionali»; «relativamente» moderno, «per sottrazione di voci», anche il lessico, con prestiti dalle lingue straniere, specie dal francese. È rinvenuta un'energica propensione alla «vita materiale», a cui s'accompagna una «sintassi figurativa [...], agile e incisiva». Tra gli elementi più significativi, che avvicinano Fusinato a modelli teatrali (Goldoni, e forse si potrebbero investigare nesi col Maggi), le «costruzioni dialogiche».

Il *fil rouge* tra poesia risorgimentale, temi patriottici e stagione romantica continua nel quarto capitolo: *Generi e innovazioni linguistiche: Riccardi e Betteloni*. Tra i temi della poesia di Riccardi il critico insiste sull'«irrimediabile disamore della vita» che permette un rapido confronto con la visione cosmologica leopardiana, radicalizzandone gli esiti finali. Dalla lingua del poeta affiora un temperamento «costituzionalmente instabile, irrequieto, sperimentale» e dal tessuto delle fonti, fra cui Dante, spicca una propensione «al racconto, alla cronaca». I filoni perseguiti da Riccardi sono «il patriottico, il satirico, quello popolare, quello filosofico»; ma quello che, secondo Girardi, più conta è il «discrimine strutturale segnato dal passaggio al diverso *genere* del poemetto». Betteloni, invece, «in prossimità di Pascoli, è l'unico poeta italiano che punti davvero, direttamente e seriamente, a liquidare il linguaggio della tradizione», soprattutto grazie alla «specificità natura narrativa». L'opera betteloniana è letta nella sua duplice natura di «libro di poesia» e «romanzo in versi».

Tra i saggi, quello più antico, del 1981, è *La lingua poetica tra scapigliatura e verismo*. Girardi fa due premesse: «stabilire le ragioni che possano spiegare la sostanziale persistenza del linguaggio tradizionale fino alla generazione di Prati e di Aleardi», e «definire le ragioni e le modalità [...] per cui ha luogo, all'indomani dell'unificazione nazionale, un distacco così netto dalla tradizione». A riflessioni sociologiche s'alternano campionature linguistiche. Ne risulta che dalla prima generazione postunitaria parte una «nuova *koinè*, ripresa e sviluppata per un lato da minori “veristi” [...], per l'altro da vari scapigliati».

Seguono due capitoli pascoliani: *Ritmi di Castelvecchio* e *Pascoli, la lingua e il dialetto*. Il primo analizza i novenari della seconda raccolta del Pascoli. C'è un principio, secondo Girardi, che «tende a unificare tutte le misure» e che «fa di ciascuna un multiplo o all'inverso un sottomultiplo delle altre»; e c'è un andamento prevalente: quello ad anfibrachi puri, «e variazioni altrettanto regolate». Da tale sequenza di anfibrachi Girardi deduce la «ripetizione dell'identico», una «ritmica ostinatamente *ciclica*». Il critico insiste sulle eccezioni al modello dominante: «rimane certo che di norma le eccezioni a loro volta rispondono a sottoregole piuttosto precise», lo stesso principio, sostenuto da Mengaldo, secondo il quale, esistono «leggi strutturali interne, tendenzialmente rigorose». Girardi ribadisce la «ciclicità *ritmica*» che fa tutt'uno con una «ciclicità *fonica* non meno pervasiva». Il secondo capitolo tratta delle «idee del poeta sulla lingua». I punti principali: 1) il sacrificio dei classici per largheggiare coi contemporanei; 2) un «*continuum* linguistico che spazia in zone diverse ma non separate»; 3) le «novità “grammaticali” di *Myrica*, non messe in ombra o soverchiate dal proliferare delle sgargianti “post-grammaticali”, giocano la parte storicamente più decisiva».

L'ottavo capitolo tratta della *Strofe lunga di «Alcyone»*. *Raffronti*. Girardi sostiene la «dialettica di fondo tra la relativa brevità dei versi e la lunghezza delle strofe» nella *strofe lunga* del terzo libro delle *Laudi*. Il primo computo riguarda la lunghezza dei versi sperimentati da d'Annunzio nella suddetta forma: dal trisillabo al novenario. Girardi fissa le continue, e variabili, aggregazioni dei versi: una ricca libertà che si concretizza anche nell'«incostanza ritmica che fa», appunto, «il paio con quella *mensurale*»; stessi principi di variabilità per le «trame foniche». Il critico investiga alcune delle ragioni di tale sperimentazione musicale confrontando le *strofe* alcionie con quelle della *Laus vitae*.

L'ultimo capitolo del volume è dedicato alle «*Poesie-prosa*» di *Clemente Rebora*. L'oggetto del capitolo riguarda le modalità letterarie e quindi esistenziali con cui Rebora visse, raccontò e percepì

la guerra (messe peraltro in evidenza anche dal recentissimo «Meridiano» Mondadori, *Poesie, prose e traduzioni*, a cura di Adele Dei, con la collaborazione di Paolo Maccari). Il primo confronto è con la poesia ungarettiana: «se in Ungaretti la morte si rovescia, almeno a tratti, in rilancio vitale [...] la guerra di Rebora non lascia varchi o possibilità di riscatto». La ricerca tiene unite poesie e lettere, dove, in sintesi, «emerge [...] tutto il disagio, psicologico ed etico, di chi la violenza non la tollera proprio». Girardi traccia le sinopie di quel libro mancato sulla guerra che Rebora progetta dopo l'edizione dei *Frammenti lirici* del '13 e prima dei *Canti anonimi* del '22. Il «modulo costruttivo» del progetto incompiuto era quello delle «poesie-prosa»: «nelle uniche pubblicazioni in qualche modo sorvegliate dall'autore, le proporzioni non sono stabili, ma la compresenza dei due registri è costante». Al genere misto, largamente impiegato nel primo Novecento (esempi: Jahier e Moretti), Rebora avrebbe dunque affidato il compito di «rappresentare il peggio della guerra», in egual misura tra nuclei in prosa e nuclei poetici; difatti la poesia «non concede, rispetto alla prosa, nessun abbuono o velame pietoso». Di qui la questione dell'espressionismo reboriano: motivato «dal di dentro di una psiche irrequieta, e ora anche dal di fuori di un modo devastato». Girardi specifica talune differenze dal primo espressionismo dei *Frammenti*: specie per la «tagliente nudità» dei «segmenti versali». Tali forme paiono, da un punto di vista strutturale e formale, «un unico macrogenere anfibio spartito su due versanti»: poetico e prosastico; una radicale e invasiva osmosi delle forme: grazie, o a causa, del peso esistenziale e biografico delle vicende (storiche) della guerra, stando anzitutto alle esigenze espressive, si «profilava [...] un davvero insolito prosimetro, da considerare tra le esperienze novecentesche più motivate».

**Ugo Perolino**

Carlo Gozzi

*La Marfisa bizzarra*

A cura di Marta Vanore

Introduzione di Piermario Vescovo

Venezia

Marsilio - Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Gozzi

2015

ISBN: 978-88-317-2185

L'autore della *Marfisa*, «accademico granellesco sotto il nome di Solitario», si prefisse nei suoi versi satirici e faceti di «prendere di mira i cattivi scrittori che in quella stagione in Venezia sviavano le menti dalla coltura, e particolarmente il Goldoni ed il Chiari, scrittori di commedie, di prose e di poetiche composizioni in ogni genere, e metro infelicissimi». Così Carlo Gozzi presentava il suo graffiante poema, *La Marfisa bizzarra*, dodici canti in ottave lungamente pensati, coltivati e limati a partire dalla sollecitazione dell'omonimo poema cinquecentesco di Giambattista Dragoncino da Fano. Studiando attentamente il precedente narrativo di Dragoncino da Fano, su cui intendeva modellare la propria invenzione, Gozzi però se ne distacca a mano a mano che la materia del racconto si addensa e stratifica, fino a rigonfiarsi nella dismisura del poema di argomento comico-cavalleresco intriso di idiosincrasie velenose, caustiche, compulsivo-umoralì.

La storia del testo si lascia agevolmente suddividere in due fasi: la prima, dal 1760 (termine *post quem*) fino alla stampa Colombani (1772). La seconda fase - una nuova edizione, mai pubblicata, che l'autore accudì ancora per molti anni - viene ora puntigliosamente ricostruita da Marta Vanore, sulla base della documentazione manoscritta custodita nel fondo Gozzi della Biblioteca Marciana, per l'Edizione Nazionale delle Opere edita da Marsilio. Impossibile sintetizzare le circa 140 fittissime pagine della Nota al testo (pp. 57-198) in cui è spiegato il capillare lavoro filologico della curatrice. Nella seconda edizione del poema avrebbe introdotto alcune variazioni e aggiunte rispetto alla prima. Un solo esempio, tra i molti disponibili. Nel Canto V la rassegna delle dame e dei paladini che partecipano alla festa pensata da Terigi per celebrare il suo imminente matrimonio con Marfisa lievita nel corso delle varie stesure e revisioni a causa dell'inserimento di un cospicuo gruzzolo di ottave: dalla 72 alla 83, in una fase che precede la stampa Colombani; in seguito, a questo inserto si aggiungono ulteriori due ottave, tra le precedenti (73 e 74), nel testo ormai predisposto per la stampa; e un grappolo di ottave - dalla 83 alla 100 - viene aggregato successivamente nei materiali preparatori alla seconda edizione. Non si tratta di una trasformazione casuale. Gozzi espande e dettaglia il catalogo delle dame: un regesto erotico, farebbe pensare a quello recitato da Leporello a Donna Elvira («Madamina, il catalogo è questo»), ma l'intenzione non è la stessa. Per l'autore della *Marfisa* la rassegna delle dame è l'occasione di uno sfogo moralistico (e non troppo velatamente misogino) sulla corruzione dei tempi moderni: non a caso la giunta si apre con «Claudia filosofessa di Bretagna» (e chiosa: «scrignuta, nera, e màghera venia») dove non può ovviamente sfuggire l'attitudine (filosofessa), che ne consuma la femminilità e che sta ad attestare mentalità e comportamenti improntati a una visione moderna e spregiudicata. E così le altre figure femminili che via via si mostrano alla festa di Terigi materializzano altrettanti momenti di degenerazione della morale e del buon gusto: «Ermenegilda Galega è venuta, / orrida, nera, sperticata e lunga» (74, 1-2); «Era giunta Ermellina senza gale, / grassotta, allegra, semplice, e sincera; / e col marito Aldabella morale, / con l'occhio in guardia, ruvida e severa» (76, 1-4); «Apparve Conegonda borgognona, / per il cambiar dei serventi famosa, / alta, diritta, di bella persona, / ch'è del buon gusto suo molto orgogliosa» (78, 1-4); «Molte vecchie decrepite lisciate, / che aveano un arzanal di galle, e fiori, / le sale di Terigi han profumate / d'un misto di cattivi e buoni odori» (84, 1-4). Il moralista e il satiro sono tra loro alleati, ma tutti i motivi sopra elencati -

la moda, il lusso, l'igiene, gli odori, la vita salutare in campagna – appartengono eminentemente alla pubblicistica dei Lumi, Parini *in primis*, riconosciuto ispiratore della *Marfisa* con le prime stampe, all'altezza degli anni Sessanta, del *Mattino* e del *Mezzogiorno*. Da qui l'occhiuto interesse per la società dello spettacolo: le feste, i teatri, il grande palcoscenico delle chiese, le piazze. Il ritmo teatrale egemonizza il racconto, l'ingresso dei personaggi sulla scena non è mai neutrale ma rivolto a creare le condizioni per l'esplosione della comicità – esemplare l'arrivo di Filinoro a Parigi, davanti a una folla riunita, su un cocchio trainato da un ronzino e da un domestico – ; tipicamente romanzesca è invece la pluralità infinita delle linee narrative, lo sfilacciarsi degli episodi intercalati da descrizioni, moralità, inserti gnomici di saggezza vernacola; e infine l'espansione picaresca degli spazi che fanno da cornice alle peripezie dei paladini.

La *bizzarria*, trasmigrando dal poema cinquecentesco alla satira gozziana, muta di segno e diviene indice di modernità: cessando di alludere alla pazzia amorosa, l'infatuazione che spinge a sragionare, la *bizzarria* di *Marfisa* indica una sintomatologia squisitamente nevrotica. La protagonista è capricciosa, umorale, egocentrica, isterica. Perennemente insoddisfatta, eccessiva, rodomontica, *Marfisa* è l'epicentro di una inclinazione *pamphlétaire* che si appunta con particolare acribia sugli autori della *nouvelle vague* veneziana di secondo Settecento, Chiari e Goldoni, mascherati nel poema sotto i nomi di due paladini, Marco e Matteo del pian di San Michele. *Marfisa*, che è un'assidua lettrice dei romanzi del Chiari, si è imbevuta con essi della «falsa scienza del secolo»: «Certe antiche virtù ora son vizi, / e non importa un fil di paglia omai / l'essere figliuol di dama, o di puttana / come un nuovo romanzo oggi ci spiana». Fin dall'incipit Gozzi è totalmente esplicito nel denunciare la corruzione del costume e della morale per la diffusione dei «nuovi libriccini»: «Io vi dirò siccome i paladini / cambiassero l'antico lor costume, / come mutaron gli elmi in zizzerini, / la guerra in sonno, e in sprimacciate piume, / e come l'ozio, e i nuovi libriccini / tolsero loro la ragione, e il lume; / come la vecchia *bizzarria* *Marfisa*, / cambiasse in nuova, e i suoi casi da risa» (I, 7). Ma c'è da credergli? Davvero il satiro cede il passo al moralista? A giudicare dal piacere che trae dal suo stesso racconto, si direbbe di no. «Il quadro del poema – scrive Piermario Vescovo nella bella Introduzione al volume – è quello della venustà divenuta derelitta e ridicola» (p. 21).

Il mondo dei paladini e l'*entourage* di Carlo Magno funzionano come un cavallo di Troia: attraverso le antiche storie dei cavalieri viene introdotto un materiale infinitamente citabile, e un tempo nobile, fonte ora di gesta degradate e burlesche. Nel Settecento, scrive ancora Vescovo, «Diderot mostra come la *causerie*, il parlare a vanvera senza riuscire a narrare alcuna storia, il perdersi e ritrovarsi siano quel che resta al presente delle antiche *ambages* cavalleresche (e senza la possibilità nemmeno di un mondo magico da incontrare o solo intravedere per gli effetti della follia mimetica, come accadeva a Don Quijote), Gozzi mette al centro le avventure pidocchiose del romanzo moderno» (pp. 31-32). È proprio Filinoro, sfrenato oggetto del desiderio di *Marfisa*, che per lui è disposta a sacrificare un matrimonio di interesse con Terigi, il perfetto esemplare di questa letteratura post-cavalleresca: un «cavaliere d'usanza nuova» che frequenta salotti e spettacoli e conosce ogni nuova ballerina, sempre informato delle tresche amorose e del variare delle mode («E' tiene un alfabeto regolato, / co' nomi, e colle nascite a puntino, / d'ogni tenor, di qualunque castrato, / e d'ogni ballerina, e ballerino, / e d'ogni cantatrice sa il casato, / l'abilità, la vita, e il vagheggino» (VIII, 37, 1-6). In linea con la «venustà» divenuta «derelitta e ridicola», di cui si è detto, Carlo Magno è ormai «rimbambito di natura», non riconosce nulla e nessuno «fuor che il letto, e un'ottima vivanda» (X, 88, 6), mentre il vecchio gigante Morgante, niente più che un'attrazione da baraccone, incarna la mesta sopravvivenza di un mondo di simboli decaduti.

**Ludovica Iacono**

Giuseppe Langella

*I servi padroni. La tirannia degli oggetti nella civiltà tecnologica. Un percorso attraverso la modernità letteraria.*

«La modernità letteraria»

n.7, pp. 27-52

2014

ISSN: 1972-7682

Tra i promotori del realismo terminale, «frontiera avanzata dell'odierna riflessione letteraria sul rapporto tra l'uomo e gli oggetti» (p. 49), Giuseppe Langella difficilmente poteva esimersi dal tracciare una panoramica circa l'evoluzione della natura e delle funzioni dell'oggetto dall'Ottocento ai giorni nostri, che attestasse l'influenza esercitata da tali cambiamenti sulla vita dell'uomo e sullo spazio antropico. Dichiarata preventivamente l'esclusione di ogni accezione metafisica del termine 'oggetto', inteso invece nel suo significato più comune, lo studioso impegna il lettore in un percorso attraverso due secoli di letteratura, volto a documentare le successive fasi del processo di trasformazione che ha condotto al sovvertimento del rapporto vigente tra l'uomo e gli oggetti, istituendo nel tempo una vera e propria tirannia dei secondi sul primo.

Tappa incipitaria è il mondo premoderno e periferico ritratto, pur molto diversamente, nel *Sabato del villaggio* e nei *Promessi Sposi*: un universo in cui la presenza umana eclissa interamente quella oggettuale, dato che i manufatti, in ragione della loro rustica ordinarità – di fatto essi si limitano a rispondere alle esigenze primarie degli uomini –, sono presenze tacite e supponibili, solo di rado esplicitamente menzionate. Ma già nel romanzo manzoniano alcuni oggetti fungevano da contrassegno del personaggio – si pensi al breviario di don Abbondio o alla reticella dei bravi – e l'autore sottolinea come sia stato Verga a portare il meccanismo alle estreme conseguenze, condensando simbolicamente il destino dei singoli o di intere famiglie in certi oggetti, fossero essi l'attrezzatura da lavoro e il vestiario ereditati prematuramente da Rosso Malpelo alla morte del padre, o la «scarpaccia vecchia» a cui si era ridotta la Provvidenza nei *Malavoglia*.

L'inizio del mutamento del rapporto è scorto in *Le Armi* di Pascoli, poemetto del 1904 che lascia intravedere la convinta adesione del poeta all'idea positivista che l'uomo possa mantenere sotto il proprio dominio le macchine e, in senso più ampio, avere pieno controllo sullo sviluppo tecnologico. Tuttavia, questa fiducia si incrina in *Italy*, testo che, tra l'altro, mette a confronto due diversi sistemi di produzione (quello curtense, a favore del quale si schiera il cantore delle piccole cose, e quello che in America prepara il terreno all'imminente fordismo) e introduce il tema della realizzazione seriale su larga scala: il massivo impiego di macchine abbatte i costi di fabbricazione, consentendo di immettere sul mercato prodotti facilmente accessibili. Nella perdita di unicità dell'oggetto, «non più fatto in casa o in bottega ma in uno stabilimento, e venduto in un negozio» (p. 33), Langella ravvisa la sua piena conversione in merce.

Vengono indagate, poi, due risposte letterarie al fenomeno della progressiva meccanizzazione della vita: la modernolatria futurista, colpevole di uno slittamento dell'interesse dallo scavo interiore alla rappresentazione esteriore del mondo oggettuale, o – per dirla con Sandro Briosi – di un'«uccisione del soggetto nella materia»; e, contrapposta alla sua freddezza, l'inclinazione di altri autori a interrogarsi sulle ripercussioni negative della civiltà industriale sull'uomo. Langella restituisce un quadro composito in cui spiccano i nomi di Sereni, Parise e Pirandello, e trovano posto le rispettive declinazioni del tema dell'alienazione; ad esempio un impiegato, ridotto a mero 'strumento umano', esanime ingranaggio di un'infernale catena di montaggio, può addirittura, in *Il padrone*, arrivare paradossalmente a gioire della propria metamorfosi in cosa. Sulla stessa linea si collocano i *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* che, come si sa, denunciano senza reticenze la subalternità dell'uomo alla macchina, il suo divenire semplice prolungamento di essa (molto diverso sarà il

punto di vista dell'ingegner Gadda, per il quale è il congegno a fungere da «longa manus pragmatica» dell'uomo-demiurgo, p. 36). Gli esiti catastrofici dello sviluppo tecnologico prospettati da Pirandello sono raffrontati con la conclusione apocalittica de *La coscienza di Zenò*: «l'uomo, scheggia impazzita dell'ordine cosmico, ha sostituito alla natura la tecnologia, non considerando che saranno proprio gli ordigni ad annientarlo. Maestri del disincanto, Svevo e Pirandello annunciano la catastrofe tecnologica» (p. 38).

Un'altra linea tematica sviluppata da Langella riguarda l'estetica dell'oggetto e non può prescindere, da un lato, dall'estetismo dannunziano che carica il *bibelot* della capacità di restituire soggettività nonché prestigio all'individuo reso anonimo dall'omologazione sociale; dall'altro, dalla svalutazione a cui Gozzano sottopone la fatua sontuosità del poliedrico vate ritraendo la ridicola congerie delle «buone cose di pessimo gusto» ostentate dalla borghesia di provincia.

Proprio a partire dal «ciarpame reietto» stipato nel solaio della signorina Felicita prende il via una riflessione sull'assiologia dell'oggetto che recupera testi di Morante, Montale e Garavelli, e culmina chiarendo il senso del profondo rapporto tra proprietà materiale e continuità memoriale, mediante un richiamo al «Camerone» devotamente custodito da Mauro Mortara, ne *I vecchi e i giovani*, come tempio degli ideali risorgimentali. Si delinea un itinerario attraverso una folta schiera di oggetti caduti in disuso e accantonati in soffitte, ripostigli e cantine: oggetti che hanno subito nel tempo un processo di defunzionalizzazione e che, tuttavia, continuano ad essere investiti di un qualche valore in virtù della «relazione metonimica» che li lega ad un passato di cui essi rappresentano «un frammento di vita, letteralmente e religiosamente una 'reliquia'» (p. 42). La pregnanza di quest'ultimo termine, fortemente evocativo degli studi di Francesco Orlando, sembra legittimare una lettura delle considerazioni di Langella alla luce di quel capolavoro della teoria letteraria che sono *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, saggio riguardo al quale ci si sarebbe aspettati, per la verità, una segnalazione da parte dello studioso.

I sinistri risvolti della società votata al consumo, invece, sono da lui individuati in opere come *Marcovaldo al supermarket* di Calvino o *Purgatorio de l'Inferno 9* di Sanguineti, da cui affiorano tematiche quali la mercificazione, la massificazione, l'affermarsi di bisogni indotti, la progressiva metamorfosi artificiale del mondo naturale: Calvino dà «l'ennesima spallata alla visione antropocentrica, arrivando a immaginare un mondo non più abitato dal genere umano» (p. 47), un mondo in cui le macchine si sono emancipate definitivamente dall'uomo rendendone superflua l'esistenza.

Dalla vena ecologista che percorre *Le città invisibili*, romanzo che solleva le ancora attualissime problematiche dello smaltimento dell'oggetto divenuto scarto, cioè considerato nell'ultima, critica fase della sua esistenza, l'attenzione passa alla similitudine rovesciata di Guido Oldani, *Leitmotiv* della sua produzione poetica, nato dalla constatazione che l'uomo della metropoli inevitabilmente conosce il mondo attraverso il filtro degli oggetti artificiali che quotidianamente lo circondano. Solo così si spiega quella rivoluzione delle categorie percettive che è messa in scena nei suoi versi e che porta tristemente a ricondurre le fiamme di un incendio a cravatte rosse, il tuono al rombo del treno, le foglie a «badili appesi ai rami» (p. 51). È in questa perdita di autenticità e – se non si osa troppo – di umanità che Langella ravvisa l'amaro epilogo di un lungo processo di trasformazione su cui solo poeti e scrittori hanno costantemente vegliato, mantenendo viva la propria coscienza critica e cercando di ridestare quella altrui, troppo spesso intorpidita dalla rassicurante ritualità del comprare assurta a ragione di vita nell'era consumistica.

**Anna Fasano**

Giuseppe Marchetti

*Testi e pretesti*

Prefazione di Claudio Magris

Parma

Edizioni Diabasis

ISBN 978-88-8103-773-5

In *Testi e pretesti* Giuseppe Marchetti, critico letterario de «La Gazzetta di Parma», torna a raccontare il Novecento letterario italiano. Come scrive Claudio Magris nella prefazione, l'autore, da critico militante, guida il lettore tra le affascinanti insidie della letteratura e lo fa «con indipendenza di giudizio e in un'inconfondibile simbiosi di fermezza e levità».

Marchetti, coi lavori qui raccolti, costruisce un percorso che divide in tre parti: parte prima: Prosatori e Saggisti, parte seconda: Poesia e parte terza: Tra Raccoglitore e Officina.

La parte prima, che si apre con il breve saggio *Cento anni di Futurismo*, contiene i lavori dedicati a Carlo Michelstaedter, al Novecento di Marco Forti tra narrativa e romanzo, a Walter Pedullà del volume *Per esempio il Novecento*, a Mario Lavagetto, all'Ardengo Soffici dell'ampia biografia e revisione critica di Simonetta Bartolini, «*Ardengo Soffici. Il romanzo di una vita*», al Meridiano di Alba De Céspedes, a Mario Soldati, a Guido Morselli, a Daniele Del Giudice di *Orizzonte mobile*, ai *Meridiani* di Alberto Arbasino, a Tonino Guerra, Raffaele La Capria, Roberto Calasso, Umberto Eco, ai racconti di Leonardo Sciascia e alle pagine in ricordo di Antonio Delfini, Giorgio Bassani, Giorgio Manganelli, Romano Bilenchi e Carlo Bo.

La parte seconda inizia col saggio *Poesis* sulla Poesia-Pittura e di questo scambio poesia/pittura l'autore ricorda numerosi casi («vediamo Simone Martini attraverso Petrarca e Luzi»). La sezione ospita poi Antonio Delfini delle *Poesie della fine del mondo, del prima e del dopo*, Mario Luzi delle ultime poesie, il ricordo di Pier Paolo Pasolini a trent'anni dalla morte, interventi sulle poesie e l'addio ad Andrea Zanzotto, pezzi su Vittorio Sereni, Giuseppe Ungaretti, Alda Merini, due interventi su Edoardo Sanguineti, Gaetano Arcangeli a cent'anni dalla nascita e un pezzo sull'autobiografia di Franco Loi.

Ampio spazio Marchetti riserva nell'ultima parte all'intensa stagione degli autori del Novecento letterario a Parma che lavorarono tra «Il Raccoglitore», pagina quindicinale delle lettere e delle arti del quotidiano «La Gazzetta di Parma», pubblicata dal 15 novembre 1951 al 15 luglio 1959, e l'Officina parmigiana, che Pier Paolo Pasolini «presentò nel '57 come una merce “non rigorosamente locale” con “una tendenza a una forma di realismo ... corretta da una tendenza opposta all'*otium* un po' accademico e comunque elegante”». La terza parte si apre con il saggio sul poeta Gian Carlo Artoni che Oreste Macrì definì della zona biologica della «camerata parmense», insieme ad Attilio Bertolucci, Aldo Borlenghi e Mario Colombi Guidotti. Al maestro Bertolucci è dedicato l'intenso saggio su un secolo di poesia ed il ricordo a dieci anni dalla morte. Bertolucci - ci ricorda Marchetti - attraversa tutto il Novecento, da *Sirio*, dove «tutta la poesia è fatta di natura», accompagnata da «un'aria rondista», a *Fuochi di novembre*, con una «aritmia consapevole», fino al romanzo in versi *La camera da letto*, in cui «si ha la sensazione di abitare il tempo, di conoscerlo, di vederlo popolarsi di voci, profili, luoghi, sentimenti, curiosità e simboli». Nel libro trovano poi spazio i saggi su Pier Luigi Bacchini, Alberto Bevilacqua, al quale l'autore dedica quattro scritti: il primo, un lungo saggio, sull'attività di poeta, dal titolo *Alberto Bevilacqua poeta*, e tre scritti sulle opere di narrativa: *Bevilacqua: Eros II*, *Bevilacqua. La Califfa* e *Bevilacqua Meridiano*. Il primo saggio, già pubblicato sulla rivista «Aurea Parma» nel 1999, traccia il percorso poetico dell'artista, dalla raccolta d'esordio *L'Amicizia perduta* (1961), dove il giovane Alberto gioca sul versante di un lirismo «a tratti esasperato», che porterà il poeta «in quella specie di vetrina del concetto tragico della vita che Giorgio Barberi Squarotti definisce “ai limiti della follia”», fino a *Duetto per voce*



*sola* (2008), in cui i versi dell'immedesimazione «rifanno a ritroso l'esperienza dell'universo figlio-madre senza soluzione di continuità». Il saggio contiene importanti osservazioni sulla complessiva attività poetica di Bevilacqua: Marchetti afferma che il «patimento – che è anche corrusca possibilità di costruzione letteraria, grammaticale e sintattica – differenza» l'esperienza poetica dell'artista di Parma «da ogni altra sperimentazione in atto nella seconda metà del Novecento». Il testo continua con i lavori su Emilio Zucchi del poema *Le midolla del male*, Luigi Malerba e i suoi romanzi, Guido Conti, Marcello Turchi, letterato e critico, Giovannino Guareschi, e si chiude col ricordo di Mario Colombi Guidotti a cinquanta anni dalla morte. Colombi Guidotti de «Il Raccoglitore» fu il direttore fino alla sua prematura scomparsa nel 1955 e Marchetti, utilizzando le parole di Giacinto Spagnoletti, ricorda che il narratore parmigiano auspicava ne «Il Raccoglitore» «che società e cultura riuscissero a confluire, in Italia, su un unico piano, al di là delle barriere ideologiche e degli interessi di gruppo. In una civile convivenza». Se, come afferma Magris, «in questo libro c'è l'adorabile varietà dell'Italia», Parma emerge come «una capitale spirituale di questa Italia insieme universale e di provincia».

**Francesca Ferrara**

Giovanna Miceli Jeffries

*Darwinismo, machiavellismo e "creative destruction" nella rappresentazione del lavoro e degli affari in Svevo*

«Annali d'italianistica»

n. 32, pp. 215-234

2014

ISSN: 0741-7527

Ventisei anni dopo la pubblicazione di *Lo scrittore, il lavoro e la letteratura: la rappresentazione del lavoro nella narrativa di Italo Svevo* (Piovan, Abano Terme, 1988), Giovanna Miceli Jeffries torna, con questo saggio, a dedicarsi alla rappresentazione degli affari economici nell'opera dello scrittore triestino.

Chiunque si occupi della narrativa sveviana deve considerare l'influenza che su di essa esercitò il pensiero di alcuni maestri epocali, primi fra tutti Freud, Schopenhauer, Nietzsche e Darwin, e mettere in relazione questa costellazione col dato biografico e culturale del pieno inserimento di Svevo (e dei suoi personaggi) nel mondo del lavoro e degli affari. È da questa relazione che prende le mosse il saggio di Giovanna Miceli Jeffries, la quale nel primo paragrafo, «Svevo e il lavoro: introduzione», sottolinea da un lato l'assoluta modernità del romanziere, dall'altro che «il commercio con le relative attività e interazioni umano-economiche è l'arena quotidiana, lo scenario di fondo, privato e pubblico, che permea l'attenzione e la riflessione dello scrittore e si offre costantemente alla sua elaborazione intellettuale, psicologica e poetica» (p. 217). Il passaggio dall'ambiente impiegatizio di *Una vita* e *Senilità* a quello imprenditoriale de *La coscienza di Zeno* seguì l'esperienza storica dello scrittore. Dopo l'insuccesso del secondo romanzo, infatti, Svevo lasciò il suo impiego di corrispondente bancario presso la sede triestina della Union di Vienna e iniziò a lavorare nella ditta dei suoceri Veneziani. Il mondo del commercio e degli affari, con il suo formicolare di individui, merci e interessi, diventa, da questo momento, teatro privilegiato delle osservazioni e delle invenzioni dello scrittore triestino. Ne *La coscienza di Zeno* entrano in collisione nel modo più significativo la cultura del capitalismo europeo e le istanze di una sorta di umanesimo modernista.

Nel secondo paragrafo del saggio, «Darwinismo e machiavellismo», la studiosa analizza il nesso esistente tra la narrativa di Svevo e, da un lato, le teorie di Darwin, dall'altro le opere di Machiavelli. Secondo una lettura darwiniana dell'economia, si arricchiscono coloro che sanno meglio appropriarsi delle risorse, che si adattano meglio all'ambiente. Gli inetti, gli inadatti falliscono. È ovvio che Zeno cerchi di inserirsi nell'ambiente in cui vive: una società tutta regolata dagli interessi commerciali. Due capitoli del romanzo in particolare («La storia del mio matrimonio» e «Storia di un'associazione commerciale») risentono fortemente dell'etica mercantile: quando progetta il suo matrimonio e quando si associa in affari con Guido, il protagonista cerca innanzitutto di ottenere un profitto e di evitare una perdita. Il paradigma affaristico – scrive la Miceli Jeffries – «informa il ragionamento di Zeno quando deve affrontare la decisione di chiedere la mano di Ada al padre di lei, Giovanni Malfenti» (p. 222).

L'analogia tra *La coscienza di Zeno* e *Il Principe* è invece evidente soprattutto nel capitolo «Storia di un'associazione commerciale», una specie di trattato di scienza economica in cui è presentata l'odissea della ditta della quale il cognato Guido è titolare e Zeno è contabile e consigliere. In questo capitolo, secondo la studiosa, Svevo «distilla Machiavelli attraverso il paradigma darwiniano e freudiano» (p. 224). Come Machiavelli, esperto della politica del governo fiorentino, poté descrivere realisticamente lo Stato, regolato da leggi naturali e abitato da uomini spinti da ambizioni, desideri e invidia, nonché dall'ansia di acquistare e di mantenere ciò che si è acquistato, così Svevo, munito di un'esperienza diretta del mondo degli affari, ha colto e rappresentato in

maniera realistica l'essenza competitiva della realtà commerciale. Come nella conduzione dello Stato, anche negli affari, palesa il capitolo in questione de *La coscienza di Zeno*, «occorre adottare un criterio etico indipendente poiché il vero giudice non è la coscienza ma il successo dei fatti» (p. 227). Il protagonista apprende dal suocero i tre comandamenti di un'etica capitalistica: chi non sa far lavorare gli altri perisce; non c'è rimorso più grande del non aver saputo fare il proprio interesse; la teoria è adoperabile solo quando l'affare è liquidato. In virtù di questi assiomi, Zeno giunge alla conclusione di non potersi vantare della sua attività, non avendo ottenuto né lui né Guido alcun frutto.

Anche il modo in cui sono rappresentati gli eventi romanzeschi, nota la studiosa, riprende lo schema narrativo tipico de *Il Principe*: «Svevo comincia sempre con l'illustrazione dettagliata dei fatti concreti, intercalandovi il fattore temperamentale degli individui, spesso attraverso metafore animalesche e anatomiche, per drammatizzarne o ironizzarne infine la dimensione morale in una conclusiva massima sulla natura umana» (p. 228). Questo è, ad esempio, lo schema impiegato nella descrizione di uno dei primi affari intrapresi dalla ditta, finito male a causa di un errore di Guido, il quale, in seguito al fallimentare tentativo di salvare il capitale giocando in Borsa, lamenta la propria disgrazia con Zeno che nota che la legge naturale porta unicamente miseria e dolore. Guido è, così, «principe del commercio impetuoso, ma anche modello da studiare e... da evitare» (p. 229). Si rovina in Borsa e muore per sbaglio in un finto suicidio calcolato male. Zeno, da parte sua, copre la perdita giocando nuovamente in Borsa, ma con miglior sorte. I ruoli si invertono rispetto all'esordio: Guido è un vinto, Zeno è spronato all'azione ed «esemplifica le categorie machiavelliane dell'intraprendenza e della fortuna» (p. 230).

La parte finale di questo capitolo de *La coscienza di Zeno* è analizzata da Giovanna Miceli Jeffries nel terzo ed ultimo paragrafo del saggio («Capitalismo e creative destruction»). Come scrive la studiosa, «una volta che ha realizzato la sua forza e il suo potenziale latente, Zeno non potrebbe che estinguersi e lo fa nella presagita fine apocalittica distruttiva» (p. 230). Si tratterebbe di un apologo preannunciante la teoria della *creative destruction* elaborata negli anni '50 del Novecento dall'economista austriaco-americano Joseph Schumpeter, secondo cui l'economia, in costante evoluzione, distrugge incessantemente i vecchi sistemi produttivi per crearne di nuovi, sempre più efficaci e fruttuosi.

**Maria Teresa Caprile**

Enrico Morovich

*I racconti per il "Giornale di Brescia"*

A cura di Carla Boroni

Brescia

La Compagnia della Stampa Masetti Rodella Editori

2015

ISBN: 978-88-8486-664-6

Nel 2009-2010 Carla Boroni aveva pubblicato nei due volumi *Le parole legate al dito*, Genova, De Ferrari (cfr. recensione di Clara Noli, in «Oblio», I, 1, aprile 2011, pp. 257-258), la raccolta dei racconti di Enrico Morovich usciti tra il 1949 e il 1978 sul «Giornale di Brescia», contributo molto importante per approfondire la conoscenza di questo scrittore fiumano, del tutto singolare nel panorama narrativo italiano novecentesco. Esauritisi i due volumi, la stessa curatrice ripropone quei testi con una rinnovata e più estesa prefazione (da p. 13 a p. 57), che può essere letta come il più aggiornato studio sull'opera moroviciana, e con alcune significative novità. La prima riguarda il racconto *Il contadino e la morte* – uscito l'8 maggio 1951 sul «Giornale di Brescia» – che però in realtà è risultato essere già stato pubblicato l'11 gennaio 1947 su «La voce dei lavoratori», giornale aziendale dell'OM (l'azienda meccanica produttrice dei piccoli autocarri «Leoncino»), dove Morovich era stato presentato come «un giovane giornalista e scrittore di Sussak (Fiume)». Egli però era nato nel 1906 e dunque era ultraquarantenne e pertanto non proprio giovane; né poi la definizione di giornalista prima che di scrittore era corretta, perché se è vero che negli anni Trenta e primi dei Quaranta la sua firma era apparsa su numerosi quotidiani (come «L'ambrosiano», «Il Piccolo di Alessandria», «Il Secolo XIX» e «Il messaggero») e riviste (come «Solaria», «Omnibus», «L'orto» e «La riforma letteraria») si trattava però sempre di scritti letterari e non giornalistici destinati alle terze pagine. Ma ciò che importa di quella sua collaborazione al giornale aziendale è la retrodatazione dal 1949 (quando il 22 marzo era uscito il suo primo racconto sul «Giornale di Brescia») al 1947 dell'avvio della sua presenza su fogli bresciani e il conseguente interrogativo sulle ragioni di tale approdo da parte di Morovich, che allora viveva ancora a Fiume dove era impiegato ai Magazzini Generali, lavoro poi perso nel 1948, premessa per l'abbandono definitivo della sua città che avvenne nel luglio del 1950.

Anni difficili dunque erano quelli per Morovich che, si può ipotizzare, anche per ragioni economiche cercava collaborazioni giornalistiche solide, come sarà poi proprio quella con il «Giornale di Brescia» che si protrarrà per circa trent'anni, collezionando un totale di 144 presenze. Già, perché ai 141 presentati in *Le parole legate al dito* se ne aggiungono qui altri tre, frutto dell'assidua ricerca compiuta da Carla Boroni: *Due signore maligne* e *Le maniere un po' brusche*, usciti il 19 gennaio e il 15 novembre 1948 (e dunque anch'essi prima dell'avvio della sua collaborazione al «Giornale di Brescia») su «Brescia lunedì», il settimanale della stessa proprietà che usciva appunto il primo giorno della settimana, sicché pare possibile che Morovich, prima di essere accolto sulle pagine del quotidiano, fosse stato sottoposto ad un periodo di apprendistato sul suo numero del lunedì; e infine Boroni ha trovato un terzo racconto, *La pioggia*, uscito sul «Giornale di Brescia» il 25 giugno 1972.

Resta da domandarsi come mai lo scrittore fiumano sia stato tanto assiduo collaboratore di periodici bresciani per oltre trent'anni; sarà stata la casualità ad averlo portato sulla stampa della seconda città lombarda o forse era stato introdotto in quell'ambiente da qualcuno? L'attuale direttore del «Giornale di Brescia», Claudio Baroni, nella sua premessa al libro avanza alcune ipotesi in proposito, tenendo conto della storia della pagina culturale del quotidiano e tra queste una delle più credibili è forse quella che si richiama a Luigi Maria Personé, già collaboratore del «Giornale di Brescia» e attivo in quell'ambiente fiorentino dove Morovich ebbe non pochi ammiratori già al

tempo dei suoi esordi su «Solaria» e poi per tutti gli anni Trenta, sino ad avere la sua consacrazione con l'antologia *Italie magique* (1946) da Gianfranco Contini, che, nel presentare le prose da lui prescelte, le aveva definite «tele sobrie, secche, prive di colori, di sfumature, di commenti», qualità che compiutamente ritroviamo nei racconti usciti sul «Giornale di Brescia», pazientemente e proficuamente raccolti da Carla Boroni.

**Giorgia Di Consolo**

Pier Paolo Pasolini  
*Un paese di temporalì e di primule*  
A cura di Nico Naldini  
Agrate Brianza (MB)  
Ugo Guanda  
2015  
ISBN: 978-88-235-1203-0

*Romàns*  
A cura di Nico Naldini  
Agrate Brianza (MB)  
Ugo Guanda  
2015  
ISBN: 978-88-235-1204-7

*Poesie scelte*  
A cura di Nico Naldini e Francesco Zambon  
Agrate Brianza (MB)  
Ugo Guanda  
2015  
ISBN: 978-88-235-1253-5

Il 2015 è stato davvero un anno pasoliniano: per commemorare il quarantesimo anno dalla tragica morte di Pasolini, l'editoria italiana ha riproposto molti suoi lavori e molte sono state le ristampe di saggi critici e biografie su di lui. Nico Naldini, cugino di Pasolini, oltre che suo collaboratore e biografo, in un'intervista a Mario Brandolin per il «Messaggero Veneto» del 7 giugno 2015, si augurava, per il vicino anniversario, «il meno possibile di celebrazioni, o convegni di studio o relazioni di studiosi: anche qui c'è una strumentalizzazione eccessiva». L'augurio, però, è rimasto inascoltato: soltanto nel catalogo La Fenice di Guanda, cinque riedizioni, tre delle quali a cura proprio di Nico Naldini.

La prima è *Un paese di temporalì e di primule*, che offre, dopo una lunga introduzione di carattere biografico e celebrativo «Al nuovo lettore di Pasolini» e una breve *Nota al testo*, una raccolta delle prove in prosa del periodo friulano, dal 1945 al 1951, distribuite per argomenti in quattro sezioni: *Foglie fuejis* (dal titolo di un articolo pubblicato su «Libertà» il 6 gennaio 1946), che raccoglie «elzeviri narrativi»; *Di questo lontano Friuli*, dove sono riuniti saggi e articoli sulla lingua friulana; *Il Friuli autonomo*, che riguarda temi autonomistici; *Dal diario di un insegnante*, che documenta le riflessioni nate dall'esperienza della piccola scuola privata, aperta da Pasolini – insieme ad alcuni amici, tra cui la poetessa Giovanna Bemporad – in seguito alla chiusura degli istituti scolastici dei dintorni dopo l'occupazione tedesca del Friuli nell'autunno del 1943. In appendice sono pubblicati alcuni testi inediti dello stesso periodo. A chiudere, la bibliografia. Nel complesso il volume risulterebbe interessante, perché contiene scritti, difficilmente reperibili, del periodo meno conosciuto della vita e della produzione di Pasolini, se non fosse che l'edizione è identica a quella uscita nel 1993: stessa introduzione (datata, infatti, «Solighetto, primavera del '93»), stessa raccolta, stessi testi «inediti» (che inediti non sono più). Nessun riferimento neanche all'occasione che ha dato vita a questa ristampa.

La seconda proposta è *Romàns*, racconto lungo o romanzo breve scritto anch'esso nel periodo friulano, maturato inizialmente all'interno de *Il sogno di una cosa*, tra la fine del 1948 e l'inizio del 1949, poi reciso e messo da parte non prima del febbraio 1950, quando l'autore ne illustrò la

struttura a Silvana Mauri. Dopo la recisione, Pasolini intendeva pubblicarlo insieme a *La Svizzera, Un articolo per il «Progresso», I parlanti e Lunedì di Pasqua in Friuli*. Il titolo, nella raccolta *Romanzi e racconti* de I meridiani Mondadori pubblicata nell'ottobre 1998, è riportato da Walter Siti e Silvia De Laude senza accento, lezione che qui non viene adottata.

*Romàns* è stato pubblicato per la prima volta nel 1994, sempre da Guanda, e la presente riedizione non mostra alcuna innovazione. *L'introduzione* è quella di Naldini, datata «Solighetto, estate del '94»; il racconto è seguito dagli altri due testi anacronisticamente designati «inediti»: *Un articolo per il «Progresso»*, in cui sono protagonisti gli stessi luoghi del racconto (San Vito, Ligugnana, Sesto), caratterizzati dalla stessa miseria ma descritti con una maggiore attenzione alle questioni sociali e politiche; *Operetta marina*, abbozzo narrativo che ha come soggetto una complessa e personalissima esplorazione di sé e del mare, iniziato nell'estate 1950 all'interno del più vasto disegno di *Per un romanzo del mare*, da cui poi è stato estrapolato. Nel 1951 il racconto venne inviato a concorrere per il Premio Taranto, ma non ricevette alcun premio, e nel 1953 ne venne pubblicato uno stralcio sulla rivista «Galleria», con il titolo *Primavera sul Po*. Il testo di *Operetta marina* presenta alcune differenze rispetto a quello de I meridiani, a causa dell'utilizzo di due diversi testimoni, ma di tali diversità qui non si fa menzione.

Infine, sempre nel settembre 2015, è uscita la raccolta *Poesie scelte*, a cura di Naldini e Francesco Zambon: lo scopo è presentare il percorso pasoliniano per tappe, affrontando quasi tutte le sue raccolte e ponendo, prima di ognuna, un *Commento ai testi*. L'ultima sezione riguarda *Raccolte minori e inedite, poesie disperse*, la maggior parte delle quali si trova riunita in *Tutte le poesie* de I meridiani Mondadori, due tomi editi nel 2003. *L'Introduzione* di Francesco Zambon, risalente al 1997, riassume l'esperienza poetica di Pasolini, da *Poesie a Casarsa* (1942), «in cui prendono forma i miti fondamentali del poeta – la madre, il mondo arcaico dei campi, la giovinezza, la lingua pura anteriore a ogni lingua strumentale», a *L'usignolo della Chiesa Cattolica* (pubblicato nel 1958 ma scritto tra il 1943 e il 1949), in cui «La Chiesa non è più soltanto il centro ideale della umile vita contadina, ma diventa codice simbolico mediante il quale Pasolini incomincia a definire e a esprimere gli insorgenti conflitti interiori e rispetto al quale misura la propria “eresia”». Nel 1957 uscì *Le ceneri di Gramsci*, raccolta che testimonia l'adesione di Pasolini al marxismo – un'adesione sempre sofferta perché egli era diviso «fra progetto rivoluzionario e slancio istintivo» – seguita, nel 1961, da *La religione del mio tempo*, che «esprime la crisi degli anni sessanta... La sirena neo-capitalistica da una parte, la resistenza rivoluzionaria dall'altra: e il vuoto, il terribile vuoto esistenziale che ne consegue» (Pier Paolo Pasolini, da un articolo in «Vie Nuove» del 16 novembre 1961, raccolto nel volume *Le belle bandiere*, Roma, Editori Riuniti, 1977). Le ultime due raccolte – qui antologizzate – furono *Poesia in forma di rosa* (1964) e, dopo un silenzio di sette anni, *Trasumanar e organizzar* (1971), il cui tema fondamentale è l'«inutilità della poesia». Chiudono il volume una *Nota biografica* e una *bibliografia*.

Infine segnaliamo, a titolo informativo, gli altri due titoli presentati da Guanda per la medesima occasione celebrativa: *Breve vita di Pasolini* di Nico Naldini e *Pasolini in salsa piccante* di Marco Belpoliti. A proposito del primo, nella citata intervista per il «Messaggero Veneto», il biografo ha spiegato le ragioni dell'aggiunta di un «poscritto» al volume: «Quel *poscritto* è frutto di immaginazione. [...] Si è trattato di un evento tragico che supera qualsiasi relazione criminologica e perciò ho rimesso in un certo ordine narrativo tutte le ossessioni che ho coltivato dentro di me. Pasolini era consapevole di stare per morire; come ultimo atto ha cercato di levarsi la camicia insanguinata, quasi come dovesse tornare a casa e nascondere queste macchie di sangue a sua madre. La sua morte è un drammatico, disperato rapporto con la madre, dove lui cercava di sopravvivere per evitare il dolore che avrebbe causato alla madre. Rifuggo da ogni ricostruzione, perché l'emozione che ancora mi porto dentro non comprende queste ricerche. È un colloquio tra lui, la madre e la morte».

Il saggio di Belpoliti, uscito in prima edizione nel 2010, indaga la diversità di Pasolini e «mostra come la cultura italiana abbia sempre rifiutato l'omosessualità di Pasolini, come non abbia compreso che questa è la radice della sua critica alla “mutazione antropologica”, e come oggi si

cerchi di fare di lui un martire delle trame occulte degli anni Settanta, quasi per alleggerirsi del senso di colpa nei suoi confronti».

Sembra, in definitiva, che il catalogo edito da Guanda abbia come scopo proporre al grande pubblico aspetti quasi del tutto sconosciuti o misconosciuti della vita e dell'opera di un autore che, a quarant'anni dalla morte, in qualcuno desta ancora scandalo per la sua vita, la sua morte e le sue opere, ma che, afferma Naldini, i giovani dovrebbero conoscere perché «alla base dell'opera di Pasolini c'è la ricerca della verità, costi quel che costi. È una sfida al conformismo, a tutti i difetti che hanno contrassegnato la società e la cultura italiana. L'eredità di Pasolini dovrebbe servire alle nuove generazioni per non accettare il conformismo, ma a battersi per quel che sta al di là di questa barriera: la realtà, la verità di quel che accade».



**Francesca Tomassini**

Luigi Pirandello

*Mal Giocondo*

A cura di Fabrizio Miliucci

Roma

Ensemble

2015

ISBN: 978-88-6881-038-2

La critica ha finora usualmente giudicato le prime prove in versi del giovane Pirandello alla stregua di meri esercizi letterari che non lasciano presagire la nascita di un nuovo e originale talento lirico. Il volume *Mal giocondo*, pubblicato per la prima volta a Palermo nel 1889, raccoglie le liriche composte negli anni della formazione, tra il 1882 e il 1888, vissuti tra Palermo e Roma, prima di proseguire gli studi universitari a Bonn, grazie ai quali Pirandello potrà ampliare i suoi orizzonti letterari e raffinare la sua vena poetica. Risalgono al periodo tedesco le altre raccolte in versi: *Pasqua di Gea* (1891) e la più spiccatamente goethiana *Elegie renane* (1895).

Ma è la sua prima fatica che qui ci interessa, *Mal giocondo*, ripubblicata da Ensemble, dopo 126 anni, per la cura di Fabrizio Miliucci, che intende, a ragion veduta, recuperare le sessantadue liriche del ventenne Pirandello per intraprendere una lettura che sia il più possibile indipendente dalla vastissima critica cresciuta sulla produzione pirandelliana più nota e matura.

Nelle sei sezioni in cui l'opera si suddivide (*Romanzi, Allegre, Intermezzo lieto, Momentanee, Triste, Solitaria*), il curatore rintraccia, nella sua *Prefazione*, vari echi e corrispondenze della tradizione letteraria nostrana otto-novecentesca. Si possono individuare audaci ambizioni carducciane (che strizzano l'occhio, in particolare, alle *Odi barbare*), leopardiane (talvolta con vere e proprie riprese lessicali: «Naufragar or voglio nel vorace / mare inquieto de l'umano affetto», p. 125) o, addirittura, dannunziane (si veda il VI componimento della prima sezione, in cui vengono descritte le «vergini figlie del Sogno» p. 38), fino al richiamo delle più recenti esperienze letterarie dei conterranei Rapisardi, Costanzo e Cesareo.

Il titolo ossimorico *Mal giocondo* (ispirato ad un emistichio delle *Stanze* di Poliziano), ci suggerisce invece la possibile presenza già in queste liriche, di una prima traccia di quella teoria dell'umorismo, basata sul sentimento del contrario, che l'autore svilupperà poi nel celebre saggio del 1908.

Ancor più emblematica è la XI lirica della seconda sezione, considerata una sorta di primissima dichiarazione di una poetica fondata su una «letteratura di cose e non di parole» e capace di servirsi di una lingua viva e contemporanea, da opporre alla poesia dei tanti poeti (d'Annunzio in testa, come sappiamo) che preferiscono servirsi delle «vecchie parole sconciate dall'uso» (p. 79).

Attraversando le varie sezioni che compongono la raccolta, si ripercorre un interessante itinerario poetico formativo che esordisce con le strofe alcaiche della lirica d'apertura, *A l'Eletta*. Se quindi la prima sezione, *Romanzi*, si muove tra Carducci, Leopardi e Graf, per raccontare esperienze sentimentali improntate alla malinconia e al pessimismo, già con la seconda sezione, *Allegre*, ci troviamo di fronte a un nuovo ritmo, al tempo stesso prosaico e comico, finalizzato a riproporre toni satirici e ilari, di gusto scapigliato. La capacità di uscire dai più consueti schemi lirici si evince anche dalla sperimentazione di una quartina che pare presagire i ritmi gozzaniani.

L'importanza di questa ripubblicazione risiede non solo nell'aver riproposto all'attenzione dei lettori e della critica un primo Pirandello lirico, ma soprattutto nelle questioni che Miliucci pone in primo piano, aprendo nuove possibili vie interpretative in un ambito di ricerca spesso trascurato o velocemente liquidato dalla critica pirandelliana, quale è l'attività lirica dell'autore siciliano.

Dobbiamo davvero considerare la testimonianza poetica di Pirandello solo come esercizio accessorio all'opera che verrà, oppure è necessario riscattare questa produzione per far emergere il

tessuto connettivo dal quale nasceranno le tematiche pirandelliane come, ad esempio, l'umorismo o le riflessioni sul ruolo assunto dal poeta nella società? È forse addirittura possibile rintracciare nelle poesie un'effusione di sentimenti e di pensieri ancor più diretta e immediata rispetto a quella espressa da Pirandello nella sua produzione teatrale e narrativa, dal momento che queste liriche risultano anche legate ad avvenimenti concreti e quotidiani?

*Mal giocondo* riflette, inoltre, la crisi e lo smarrimento vissuti dal ventenne Pirandello che diventa così autore emblematico di un'intera generazione: quella post-risorgimentale, formata in un momento di transizione febbrile, a cavallo tra Otto e Novecento, e costretta a far i conti con la fine del positivismo e il sorgere di una nuova *Weltanschauung*. Il difficile clima storico e sociale diventa, in *Mal giocondo*, una delusione esistenziale, tradotta in versi acutamente ironici ma spesso anche classicheggianti, volti a significare quella visione pirandelliana dell'esistenza che impareremo a conoscere nelle opere della maturità.

Considerando sotto un aspetto d'insieme tutta l'opera di Pirandello e facendo dialogare la sua attività lirica (alla quale tornerà negli ultimi anni della sua vita con *La favola del figlio cambiato*, 1933) con quella teatrale e narrativa, verrà fuori il rinnovato ritratto di un autore, figlio del suo tempo, che intende esprimere, in diverse forme letterarie, pensieri, ansie, speranze e tormenti di chi vede naufragare l'ideale romantico ed accoglie l'inizio della nuova era contemporanea.

**Beatrice Pecchiari**

Clemente Rebora

*Poesie, prose e traduzioni*

A cura di Adele Dei con la collaborazione di Paolo Maccari

Milano

Mondadori

2015

ISBN: 978-88-0465-504-6

Un Meridiano di Mondadori raccoglie finalmente la produzione del «maestro in ombra», come lo chiamò Pasolini nella recensione dei *Canti dell'infermità* (in «Il Punto», I, 26, 10 novembre 1956, poi raccolta in *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1960), dove Rebora veniva accostato agli altrettanto «marginali» Sbarbaro, Boine, Jahier, Campana e Palazzeschi.

Già dalle prime pagine dell'introduzione, che reca il titolo *Sul filo della spada*, è chiaro l'intento della curatrice, Adele Dei, di voler ricostruire la figura del Rebora poeta e scrittore attraverso una lettura che intrecci i diversi momenti del percorso esistenziale dell'autore alla produzione letteraria: dallo slancio iniziale ad «agir forte nel mondo» (p. XIV) dei *Frammenti lirici* alla «parola esplosa», che prende origine dall'esperienza traumatica della guerra in prima linea, dal «tentativo di ricomposizione dopo un naufragio o un cataclisma», di cui sono testimonianza i *Canti anonimi*, al temporaneo ma lungo abbandono della poesia, per giungere al recupero del verso, «utile come testimonianza di quella verità che gli sembra l'unico scopo degno e urgente» (p. XXXVII).

L'edizione opera in primo luogo una distinzione per generi: poesie, prose e traduzioni costituiscono infatti i tre nuclei del volume, mentre all'interno di ogni singola sezione viene seguito un criterio diacronico, «fondamentale per una corretta interpretazione della poesia reboriana» (p. CXXII), sulla base delle prime edizioni delle opere pubblicate, col preciso intento di rispettare le volontà dell'autore. Tale ordinamento rappresenta una novità significativa nel filone editoriale delle opere di Rebora, che ha visto succedersi edizioni caratterizzate da un criterio «inclusivo» (p. CXXVI) che annulla la distinzione fra il «Rebora poeta» e «Rebora religioso e sacerdote». Dell'edizione Mussini-Scheiwiller del 1988 (Garzanti-Scheiwiller) – rivista nel 1994 per la collana garzantiana «Gli Elefanti» – il presente volume recupera «la bipartizione in due tempi» della produzione letteraria e rifiuta la messa a testo degli interventi correttori voluti dall'autore negli anni Quaranta e Cinquanta. Ma è soprattutto innovativa la scelta di accogliere solo gli scritti destinati dall'autore alla pubblicazione, escludendo sia gran parte dell'ampia produzione, poetica e prosastica, più legata al Rebora religioso (appunti, preghiere e invocazioni), sia i testi occasionali e le *Agende* «spesso letterariamente irrilevanti» (p. CXXVIII). Pertanto l'edizione tiene conto di una distinzione fondamentale che «non è tanto quella fra un primo e un secondo Rebora, ma fra testi letterariamente concepiti e curati da una parte, e dall'altra testi occasionali, scritti su commissione, o che comunque rispondono ad intenti diversi» (p. CXXII).

Il Meridiano raccoglie dunque tutte le poesie, le prose e le traduzioni pubblicate sotto la supervisione dell'autore fino al 1930, e tutti i testi poetici successivi al 1930, stampati quando l'autore era ancora in vita, che hanno visto centrale l'intervento in un primo momento del fratello Piero Rebora e successivamente di quello che sarà l'«editore della sua ultima produzione», Vanni Scheiwiller. Favorito dalla «pura condiscendenza» dell'autore (Piero Rebora, *Clemente Rebora e la sua prima formazione esistenzialista*, in «Humanitas», XIV, 2, febbraio 1959, p. 124), il fratello si occupò già per le *Poesie* uscite nel 1947 presso Vallecchi della scelta dell'editore, della soluzione delle questioni contrattuali e della correzione delle bozze del volume. Ma sarà con il «mirabile giovanissimo editore» Vanni Scheiwiller, artefice del risveglio della «vena poetica» – definita «esaurita» dallo stesso Rebora in una lettera del 1950 –, che «le iniziative editoriali decollano e si moltiplicano» (p. CXXV). Scheiwiller esercitò un ruolo decisivo non solo «nel riavvicinamento di

Rebora a una scrittura letterariamente concepita» (Isotta Piazza, *Il ritorno alla poesia di Clemente Rebora su progetto dell'editore Vanni Scheiwiller*, in «Otto/Novecento», XXXVII, 2, settembre-dicembre 2013, p. 74) ma anche «nel recupero della dignità letteraria a dispetto delle autocensure e degli scrupoli religiosi» (Maria Caterina Paino, *Introduzione*, in Giuseppe Savoca-Maria Caterina Paino, *Concordanza delle poesie di Clemente Rebora, I. Introduzione, Edizione critica*, Firenze, Olschki, 2001, p. XCVII), intervenendo sia nella scelta dei testi sia nel loro ordinamento.

Il Meridiano getta finalmente luce su queste divergenze, la cui comprensione è necessaria anche per capire il rapporto dell'autore con la sua produzione e, più in generale con la poesia, alla luce della conversione.

Fissato il 1930 come momento di svolta nel percorso esistenziale di Rebora, che in quell'anno entra nel Collegio Rosmini di Stresa, il nucleo delle poesie è diviso in due parti. La *Prima parte* comprende le raccolte del Rebora collaboratore della «Voce», amico di Papini, Prezzolini e Boine: i *Frammenti lirici* (1913), le *Poesie e prose liriche 1913-1920*, ovvero l'insieme dei testi pubblicati sparsi su rivista e ordinati secondo la data di pubblicazione – non sempre corrispondente a quella della stesura –, che avrebbero dovuto far parte di un libro sulla guerra, progetto destinato a svanire già nel maggio del 1917. Seguono i *Canti anonimi* (1922), ultima raccolta pubblicata dall'autore prima della conversione, e la poesia *Quel che ammonirono i libri santi* scritta nel 1926 e pubblicata nel marzo del 1927 sulla rivista «Il Convegno», caratterizzata da «un taglio predicatorio, quasi oracolare» (p. XXXVI). Chiudono la sezione le *Poesie postume 1900-1927*, «rinvenute in lettere e manoscritti e pubblicate da altri dopo la sua morte» (p. CXXII) e riportate in ordine cronologico secondo la data di stesura ricavata dai manoscritti.

Sono confermate tanto la scelta della riproduzione della prima redazione quanto la distinzione «inoppugnabile [...] fino ad oggi non praticata come criterio di base» (p. CXXII) fra testi concepiti per la pubblicazione e testi rifiutati dall'autore. Ed è distinzione che rispecchia fedelmente l'interruzione dell'iter creativo di Rebora, la cui poesia, come scrisse Carlo Bo – dedicandogli il capitolo della *Storia della letteratura italiana* Garzanti nel 1969 –, «ha continuato a correre sotto il letto del fiume, ma invisibile e soltanto molti anni dopo, quasi alla fine della sua vita, è riapparsa». La seconda e ultima fase dell'attività poetica di Rebora è documentata nella *Seconda parte* che riunisce tutte le raccolte pubblicate dopo il 1930, quando, in seguito alla distruzione delle sue carte («E venne il giorno, che in divin furore / la verità di Cristo mi costrinse / a giustiziar e libri e scritti e carte: / oh sì che quello fu un gran bel stracciare!» scriverà nel 1955 nel *Curriculum vitae* in riferimento al gesto che sancisce il rinnegamento della sua attività precedente) e all'ingresso nell'ordine dei rosminiani di Stresa, l'autore interromperà il lavoro poetico per riprenderlo dopo più di un ventennio. Attraverso un atto di decostruzione del canone poetico istituito da Piero Rebora con *Le Poesie* del 1947 e da Vanni Scheiwiller con i nuovi *Canti dell'infermità* del 1957, la curatrice intende qui restituire al poeta solo i componimenti che lui stesso aveva deciso di pubblicare. Sono incluse quindi: le otto *Poesie religiose*, tratte dal volume *Le Poesie*, uscito nel 1947 presso Vallecchi e curato dal fratello Piero – e aggiunte alla raccolta del 1947 «come “sanazione” degli antichi sviamenti» (p. CXXIV) –, che intendeva recuperare la produzione poetica precedente alla conversione nonostante la ritrosia del poeta, dubbioso sulla pubblicazione di «un Clemente Rebora morto e seppellito» (p. 1108); il poemetto del 1955 *Curriculum vitae*, testo che segna il «riaccendersi dell'ispirazione» (Isotta Piazza, *Il ritorno alla poesia di Clemente Rebora...*, cit., p. 95); i *Canti dell'infermità* (1956) «l'ultima pubblicazione organizzata o almeno coscientemente approvata dall'autore» (p. XL) e, a seguire, una serie di testi presenti nei nuovi *Canti dell'infermità*, raccolta curata da Scheiwiller e uscita nel 1957.

Chiudono questa seconda sezione poetica quattro *Poesie sparse*, di cui tre (*Da Gregorio a Gregorio l'Inghilterra*, *La casa religiosa*, *Versi per la prima Santa Comunione d'un fanciullo*) uscite in «The Calvarian», scritte fra il 1935 e il 1938 e assenti nella raccolta curata dal fratello Piero, e una (*La regalità di Nostro Signore Gesù Cristo*) pubblicata sul «Bollettino Parrocchiale di San Marco» nell'ottobre del 1946 e inclusa nelle raccolte poetiche solo a partire dall'edizione Mussini-Scheiwiller del 1988.

Il secondo nucleo del volume è costituito dalla variegata sezione delle *Prose (1910-1930)*, che raccoglie un ventennio di produzione e include la tesina su Leopardi e la musica (*Per un Leopardi mal noto*, 1910); il saggio su Romagnosi uscito nel 1911, ossia un estratto della tesi di laurea discussa l'anno precedente; gli articoli pubblicati su diverse riviste fra cui la «Voce», il saggio *La letteratura italiana alla luce della Fede* del 1930, ultimo testo pubblicato dall'autore prima della partenza per Stresa, e *Dio ci lasciò vedere l'Italia*.

L'ultima sezione riporta le traduzioni, per la prima volta raccolte in un unico volume e realizzate dall'autore fra il 1916 e il 1922, la cui scelta «nasceva, [...], “dietro la spinta di un bisogno spirituale e per affinità e simpatia con l'opera tradotta”» (p. CXXXI): si tratta di *Lazzaro e altre novelle* di Leonida Andreev, traduzione che Piero Gobetti definì «un capolavoro» (p. XXV), *La felicità domestica* di Tolstoj, una poesia di Gogol' sull'Italia, il racconto dello stesso Gogol' intitolato *Il cappotto*, di cui sono presenti due versioni, e la novella di ispirazione religiosa tradotta dall'inglese *Colui che ci esaudisce o Gianardana*, uscita anonima a Londra nel 1905 ma attribuibile al premio Nobel Tagore Rabindranath, e accompagnata nel volume dalle annotazioni e da un commento.

Oltre che nella scelta dei testi e nel loro ordinamento, il pregio più evidente di questa edizione risiede nell'ampio uso, tanto nella *Cronologia* – che ripercorre anno per anno le tappe della biografia di Rebora anche attraverso le testimonianze di figure come Giovanni Boine, Eugenio Montale, Renato Serra, Giuseppe Prezzolini – quanto nelle *Note e notizie sui testi*, poste in fondo al volume, di materiali documentari fino ad oggi inediti (conservati presso l'Archivio reboriano di Stresa e l'Archivio Scheiwiller), materiali che contribuiscono a definire con maggior precisione il percorso letterario compiuto dall'autore su uno sfondo esistenziale non sempre lineare: «per ogni singolo testo si dà conto della vicenda compositiva ed editoriale e si riportano le testimonianze e i più rilevanti riferimenti intertestuali d'autore. [...] Il commento, così come la *Cronologia*, si giova anche di numerose lettere inedite e di cospicui materiali documentari, archivistici e a stampa, fino ad oggi sconosciuti o mai utilizzati» (p. CXXXII). Le *Note e notizie sui testi* ripercorrono dettagliatamente la genesi dei singoli testi, specificando le varie edizioni delle poesie e le riviste su cui escono le prose e le traduzioni, indicando l'occasione di composizione e gli eventuali riferimenti al testo in lettere e appunti; inoltre, sono illustrate le varianti nei titoli e le redazioni diverse dei testi riportati nelle sezioni.

Nella ricostruzione della storia dei *Frammenti lirici*, ad esempio, si riportano stralci di lettere che l'autore scriveva a Daria Malaguzzi e ad Angelo Monteverdi, fra i primi interlocutori ai quali Rebora espone il suo progetto di pubblicazione. «Le lettere permettono di seguire quasi passo passo il formarsi della raccolta» (p. 1028) e costituiscono un supporto essenziale per il commento: «Ho instancabilmente riveduto i miei *Fr.*, dei quali sento più e più l'imperfezione che *potrebbero non avere*; li tormento e mi tormento, [...] raramente con frutto. Ne ho elaborati due o tre di nuovi [...]; ed ora basta, sul serio. Sento desiderio di altro» (p. 1032). E se i carteggi si rivelano estremamente funzionali per una dettagliata ricostruzione della storia di ogni singola raccolta e di ciascun testo, decisivo è il lavoro di orditura fra i testi eterogenei legati fra loro da fili sottili. È così nei *Canti anonimi* dove *Se Dio cresce* è messo in relazione con il frammento *Clemente, non fare così!*, con il *Commento* al *Gianardana* e con alcune lettere (p. 1091). E sempre nelle *Note e notizie sui testi* è riportata una dettagliata e completa descrizione di tutte le edizioni delle *Poesie* di Rebora (fisionomia, storia del progetto editoriale ed elenco completo dei testi contenuti in ciascuna raccolta), anche quelle pubblicate dopo la sua morte, contenute nella sezione *Le raccolte postume*, con l'obiettivo di «chiarire l'intricata storia editoriale» (p. 1999) del *corpus* poetico reboriano. Se già la ricostruzione delle vicende delle raccolte poetiche successive al 1930 risulta complessa, ulteriori problemi pongono le otto edizioni uscite dopo la morte dell'autore, «che hanno determinato negli anni il formarsi di un corpus testuale complesso e stratificato» (p. 1999). Il criterio inclusivo delle raccolte precedenti, volte a riportare «il massimo dei componenti comunque utili a comprendere la vicenda poetica e umana di Clemente Rebora» (p. CXXXVI), «finiva per falsare la fisionomia del Rebora poeta, nonché per sminuirne la stessa statura spirituale e religiosa» (p.

CXXVII). La mancanza di selettività che ha caratterizzato *Le Poesie* del 1947, i *Canti dell'infermità* del 1957 e le *Poesie* curate da Scheiwiller ha comportato inevitabilmente una sovrapposizione del piano letterario e di quello più strettamente religioso, limite ormai superato da questa nuova edizione.

Un Rebora nuovo quello del Meridiano: la poesia torna al suo autore e alle sue volontà; le prose e le traduzioni sono riunite a testimoniare la ricerca interiore di un autore che sembra aver trovato pace soltanto nella conversione.

**Martina Di Nardo**

Lucia Rodler

*Goffredo Parise, i sentimenti elementari*

Roma

Carocci Editore

2016

ISBN: 978-88-4308-033-5

Quella di Lucia Rodler, in occasione del trentennale dalla morte di Goffredo Parise, è una rilettura dei testi dell'autore, «anche quelli oggi quasi dimenticati», nel tentativo di individuarne una «cifra interpretativa» (p. 14), valida a sintetizzare la caleidoscopica e pluridirezionale opera di un narratore (ma anche giornalista, drammaturgo e poeta) insieme «visionario e fantastico da giovanissimo, realistico e ironico da adulto, e anche provocatorio e perturbante» (p. 13). La precisazione dell'identità letteraria parisiense è, secondo Lucia Rodler, un processo ininterrotto, sempre cangiante eppur sempre fedele a una medesima disposizione creativa e conoscitiva, che si esplicita, nell'arco di un quarantennio di attività (dagli anni Cinquanta agli anni Ottanta), come rifiuto di ogni pregiudizievole ideologia.

Nella convinzione che la letteratura debba porsi come perenne «interrogazione» piuttosto che assolvere a fini «responsivi» (p. 15) a essa del tutto estranei, Parise elabora con la sua opera «una sorta di catalogo multiforme di una società in guerra: uomini contro donne, padroni contro servi, americani contro vietnamiti, comunisti contro occidentali, e viceversa. Ma [...] anche i valori e le situazioni vivono per contrasto: calcolo contro passione, spreco contro povertà, città contro campagna, presente contro passato, giovani contro vecchi, novità contro tradizione» (p. 29). La genesi dell'ispirazione parisiense trova dunque il suo *specimen* nella rappresentazione deideologizzata della «violenza» (p. 29) che l'autore riconosce come attante occulto di ogni vicenda umana ricondotta alla nudità del suo crudele accadere biologico-darwiniano e sciolta da sovrastrutturali interpretazioni storicizzanti o politicizzate. L'*elementarità* dei *sentimenti* parisiensi, tutt'altro che semplificazione disimpegnata, si determina, nello studio di Rodler, come affrancamento da un fideistico ed eteronomo engagement attraverso un'attitudine cognitiva di cui l'autore sollecitamente conserva il vergineo sguardo originario.

Il confronto con la violenza, costituita dall'esistere stesso, è da Rodler riconosciuto come il carattere sintetico e distintivo dell'intera opera di Parise; «l'articolazione» del volume critico della studiosa è pertanto «modellata» sulla scorta del difficile e controverso «rapporto tra la violenza e le parole» (p. 18), tra il fluire sconnesso e incomprensibile del vivere umano e il suo tradursi sulla pagina letteraria. Il primo capitolo, attraverso una ricognizione dei rapporti del narratore-giornalista con il mercato editoriale e con gli scrittori coevi, chiarifica il carattere innovatore della prosa parisiense rispetto alla contemporaneità letteraria. Il mancato apprezzamento del romanzo *Il prete bello* (1954) da parte di Pozza e Longanesi, per esempio, è sintomatico di quanto profondo fosse lo scarto tra l'approccio parisiense alla povertà e quello che si era delineato nella cultura postbellica non solo italiana: alla fiducia neorealista nel riscatto sociale, nella collettivizzazione, nella possibilità di rinnovamento, Parise oppone un mondo di personaggi solitari che «non trovano conforto in un contesto condiviso, ma nella fantasia surreale», nelle «atmosfera delle *Mille e una notte*», nell'«esotismo» (p. 26). Allo stesso modo, anche il contatto con l'Italia del miracolo economico, delle contestazioni sessantottine, della chiamata per gli intellettuali a un rinnovato colloquio con la realtà sociale, sfugge nelle pagine parisiense a prese di posizione in un verso o nell'altro: egli «giudica severamente l'Italia del benessere, mercificata e imbarbarita dal capitalismo, ma anche gli studenti in rivolta in un Sessantotto che definisce tanto magnetico quanto vuoto e caotico» (p. 31). Un medesimo atteggiamento critico, mai devotamente o deliberatamente partigiano, è riservato allo scontro epocale tra i due sistemi economico-sociali ideologicamente

distintivi di quegli anni, entrambi letti dal basso, dalla prospettiva della piccola ma concreta esistenza umana, come emerge dall'intervista a Silvio Riolfo Marengo: «il sistema capitalistico avanzato (America) è una grande disgrazia per l'uomo e il sistema comunista così come appare nella sua pratica (Paesi socialisti, che ho visto tutti) è una grande disgrazia per l'uomo» (p. 31). All'interpretazione politico-teorica l'autore contrappunta sempre, quando non sostituisce *in toto*, un'analisi in lucida sincronia con i ritmi del sentire individuale, che si accordano attraverso l'articolazione di termini «di tipo affettivo [...]: coscienza, sincerità, amore, dolore, dolcezza, grazia, pena, gioia, felicità, infelicità» (p. 33).

Dalle pagine successive l'attenzione critica si focalizza sulla produzione parisiense; il secondo capitolo, nello specifico, ricostruisce la semantica della sofferenza come si profila negli scritti degli anni Quaranta e Cinquanta. La condizione di figlio illegittimo e la guerra, prime declinazioni di quel sentimento della violenza che la studiosa interpreta come costante narratologica parisiense, sono le due circostanze autobiografiche che permeano, trasposte e filtrate da una lente fantastica e immaginifica, le opere giovanili. Lucia Rodler individua due macro-categorizzazioni nella produzione di questi anni, identificando una «trilogia visionaria» e una «trilogia della parola indiretta e del pettegolezzo» (p. 40 e p. 70). Della prima fanno parte il racconto lungo inedito *I movimenti remoti*, e i romanzi *Il ragazzo morto e le comete* e *La grande vacanza*, caratterizzati da medesimi procedimenti di «accostamento e accumulo [...] di quadri distinti dal punto di vista temporale, spaziale e narrativo» (p. 49), che trovano collocazione nella trama attraverso un «montaggio frammentario e visionario» (p. 50) spesso affidato alla voce dell'io narrante. Un io la cui natura è ben esemplificata dallo status residuale del narratore-cadavere de *I movimenti remoti*, che, dalla posizione identitaria indefinita di morto in vita (altra costante dell'opera parisiense), proietta uno sguardo straniante sul mondo e si abbandona a un racconto fluido e surreale, capace di far coesistere le contraddizioni distintive della realtà (vita-morte, presente-passato, memoria-incertezza futura, corpo-anima). La trilogia della parola indiretta accosta a *Il prete bello* i romanzi meno noti *Il fidanzamento* e *Amore e fervore*, in una rilettura attenta e innovativa che sottolinea il rapporto controverso e insieme inalienabile tra parola e passioni, tra pettegolezzo e affermazione di sé, e quello impossibile tra racconto e realizzazione dei desideri.

Nel terzo capitolo la violenza del reale è analizzata nel suo prendere forma come elemento costitutivo delle relazioni professionali e familiari all'interno della produzione degli anni Sessanta: i personaggi de *Il padrone* e de *Il crematorio di Vienna* vivono, secondo la studiosa, una sorta di involuzione darwiniana che li vede impegnati nella lotta per un cieco possesso reificante e distruttivo. La narrazione si esempla pertanto su nuovi modelli che, abbandonato l'espressionismo delle prime prove (ancora presente in *Arsenio*), si foggiano ora sulle spire oggettivanti di una «deformazione zoomorfica dei corpi»: «si tratta di uno spostamento dell'attenzione dal piano [...] soggettivo [...] al livello oggettivo di un modo adulto che avrebbe assunto abitudini atavistiche [...] per inseguire, affermare, sviluppare testardamente un ideale di benessere variamente declinato» (p. 76). A catalizzare l'attenzione critica è sempre l'ambivalente rapporto della violenza con la parola, attiva soprattutto, quando direttamente o indirettamente pronunciata dai personaggi, a svelare la crudeltà ferina assunta a razionalità pensante.

Il capitolo successivo individua una nuova trilogia, una trilogia della parola «diretta, dialogica e spesso accompagnata dalla gestualità» (p. 101), di cui fanno parte i romanzi *La moglie a cavallo*, *L'assoluto naturale* e *L'odore del sangue*, e che riflette, spesso con tecniche rubate alla drammaturgia, il rapporto tra l'uomo e la donna. La conflittualità del reale si esplica in queste nuove prove attraverso lo scontro di coppia tra «l'uomo razionale e la donna naturale», messo sulla pagina nella forma di inscioglibili e quasi ataviche antitesi «tra le parole» stesse, «tra la parola e il silenzio, tra la volontà di parlare (maschile) e la volontà di agire (femminile)» (p. 102). L'antinomia maschile-femminile nasconde del resto, come opportunamente messo in luce dalla studiosa, una più ampia «convergenza difficile o forse impossibile – all'altezza degli anni Settanta – tra la cultura e la natura, la ragione e l'istinto, il sentimento e la convenzione» (p. 19).



Nel quinto capitolo Lucia Rodler ricostruisce l'attività giornalistica del Parise viaggiatore e autore di reportage, che lo vide passare dalle mete più vicine e ancora visitate con spirito «immaginario» (p. 130) (Venezia, Roma, Capri, Vicenza e Parigi) a quelle più distanti geograficamente e culturalmente, esplorate con più profonda motivazione ideologica (Unione Sovietica, Stati Uniti, Cina, Vietnam, Biafra, Laos, Cile e Giappone). Come nei romanzi, «in un primo tempo ha prevalso la visione fantastica dello spazio vicino [...], mentre in un secondo tempo Parise ha cercato di definire l'ideologia comunista e quella occidentale per somiglianze e differenze» (p. 129). Proprio attraverso l'esperienza diretta di realtà tanto diverse tra loro, l'autore maturerà il suo categorico rifiuto di ogni ideologia politico-culturale: di ciascuna società riuscì a misurare idiosincrasie e scollamenti, problematiche e pericoli di spersonalizzazione, poco importa se dettati dalla deificazione del consumo o dalla fede in una teologia politica che annulla l'individuo. L'ultimo capitolo riflette sull'exasperazione, spietata e severa, dell'essenzialità elementare del sentire umano così come viene fuori dai due *Sillabari*, dai *Ricordi immaginari* e dalla silloge *Artisti*, che completa una nuova trilogia, «del sentimento» (p. 177), iniziata dai *Sillabari*: la riflessione su una letteratura che fatica sempre più a rendere impulsi e passioni conduce Parise verso una strenua «ricerca della parola autentica ai limiti del silenzio come condizione primaria del sentimento» (p. 177).

**Letizia Cristina Margiotta**

Giuseppe Sandrini

*Le avventure della luna. Leopardi, Calvino e il fantastico italiano*

Venezia

Marsilio

2014

ISBN: 978-88-317-2095-3

Dalla *Favola breve di Leopardi* di Cardarelli alla *Drammaticità di Leopardi* di Savinio, per non parlare di un primo bilancio tuttora fondamentale come il *Leopardismo* di Lonardi, Giuseppe Sandrini ha buon gioco nella sua Premessa ad additare nel Recanatese un modello ideale di lingua, stile e contenuti per molti scrittori del Novecento, come, per fare solo alcuni nomi, Palazzeschi, Bontempelli, Buzzati e Landolfi. Leopardi rappresenta un punto di riferimento centrale anche nella produzione letteraria di Calvino, coprotagonista fin dal titolo di questo volume, che contribuisce alla ricostruzione storica del leopardismo novecentesco apportando nuove tessere, per lo più selezionate in modo da ricomporre al meglio un'immagine, senz'altro centrale in questo mosaico, come quella lunare (anche questa evocata fin dalla copertina). Come dichiara Calvino in un colloquio con Ramondino, «ogni generazione di scrittori italiani si costruisce il proprio Leopardi, si definisce in rapporto a un'immagine di Leopardi», immagine che racchiude una figura a tutto tondo di poeta, prosatore, filosofo e uomo. Nelle *Cosmicomiche*, ad esempio, il desiderio di sperimentare un nuovo tipo di prosa sullo stampo delle *Operette morali* si coniuga con la volontà di fare della letteratura, prodotto dell'immaginazione, uno strumento attraverso il quale delineare una nuova concezione del cosmo. La dolorosa presa di coscienza da parte di Leopardi della precarietà dell'esistenza e dell'impossibilità di cogliere l'infinito riecheggiano anche in varie opere calviniane: tuttavia, mentre secondo Leopardi l'immaginazione è prerogativa esclusiva degli antichi, per Calvino, nell'età moderna, essa è incentivata dalla filosofia. Di quest'ultima, insieme alla scienza, è permeata la letteratura, sia essa in forma di prosa che di poesia; nelle *Lezioni americane*, poi, è proposto un tipo di prosa poetica intrisa al contempo di mito e di scienza.

Dopo aver ben delineato, nella prima sezione del volume, questo iniziale confronto tra i due autori, si passa, nel capitolo successivo, ad analizzare il concetto di fantastico nella letteratura italiana, anche qui enfatizzando il ruolo svolto per gli scrittori del Novecento dal modello leopardiano (*Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie e Odi, Melissa*). Per il poeta di Recanati il fantastico è una lucida costruzione della mente che getta uno sguardo disincantato, amaro e ironico sulla realtà, per contestare la quale Calvino, invece, utilizza l'umorismo, stemperando così il doloroso sarcasmo leopardiano. D'altro canto, il sostrato filosofico delle *Operette morali* lascia spazio nelle *Cosmicomiche* alle bizzarre soluzioni proposte dalle moderne teorie scientifiche: per Calvino la scienza ha il compito di prospettare un nuovo tipo di conoscenza del mondo, proponendone una visione diversa da quella antropomorfizzata, scaturita invece dall'immaginazione.

Proprio tramite l'immaginazione Calvino arriva ad elaborare la rappresentazione grottesca della luna al centro delle pagine successive mutuando, dal Leopardi del *Dialogo della terra e della luna*, un paragone con il formaggio: grazie poi a una bella interferenza ariostesca, la «ricotta» lunare può essere fatta derivare da ciò che gli uomini hanno smarrito sulla terra. Sebbene il Calvino autore di *Sulla fiaba* abbia ovviamente ben presente la concezione che della luna hanno la mitologia antica e l'universo fiabesco (si veda, ad esempio, la *Luna* dei fratelli Grimm), per lui essa non è più identificabile col divino corpo celeste della tradizione classica ed è ben lontana anche dalla «terribile divinità» della *Belva*, nei pavesiani *Dialoghi con Leucò*. Nelle *Cosmicomiche*, la luna nasce dal nostro pianeta (*La luna come un fungo*), se ne separa per fissarsi nella propria orbita (*La*

*distanza della luna*), diventa un satellite della terra (*La molle luna*) oppure, come accade nel racconto *Le figlie della luna*, muore per poi rinascere.

Questa rassegna di motivi leopardiani e lunari trova poi il suo ideale punto di arrivo nella parte conclusiva della prima delle tre sezioni in cui si articola il volume, dove è esplicito meglio il significato di letteratura e mito per Calvino: molti dei suoi personaggi (come Qfwfq) sono dei fantocci il cui unico compito è quello di trasmettere al lettore la funzione paradigmatica del mito, di tener vivo il racconto in un mondo in cui la scienza minaccia di far perdere all'uomo la capacità di usare l'immaginazione. L'interesse dello scrittore per la scienza da un lato, per il mito e la fiaba dall'altro, risponde all'esigenza di escogitare nuovi «schemi mitici» per comprendere la realtà. Sulla scia di Pavese, Calvino dà corpo ad una letteratura composta da tanti tasselli diversi che attingono al mito ed altresì al mondo onirico. Sulla base di una leopardiana tensione verso l'infinito e verso una conoscenza che non può essere mai completa, Calvino, attraverso la letteratura, non smette mai di porsi interrogativi.

Seguendo il filo conduttore delle «favole antiche», nell'intermezzo che segue sono evidenziate alcune analogie tra la canzone *Alla primavera* di Leopardi e le *Metamorfosi* di Ovidio; benché quest'ultimo sia criticato dal poeta di Recanati per la poca naturalezza del suo scrivere, egli non può non lodarne la fervida e fanciullesca immaginazione. Ma la ripresa del lessico poetico classico si accompagna, in Leopardi, ad una visione innovativa della Luna rispetto a quella ovidiana: non più divinità crudele (Diana), ma benevola (Afrodite).

Nella seconda parte dell'intermezzo viene ancora una volta sottolineato il ruolo centrale della luna in Leopardi e, in particolare, nell'idillio *Lo spavento notturno*, in cui un turbato Alceta confida al suo interlocutore di aver sognato la caduta della luna nel prato. Se quest'esperienza onirica si riallaccia nuovamente al mondo classico (Luciano, Platone, Plutarco), dove le antiche credenze popolari attribuiscono alle maghe il potere di tirar giù dal cielo la luna, una lettura di tipo psicanalitico ha permesso poi di interpretare il cielo privato della luce lunare come metafora della paura della cecità, provata da Leopardi stesso. Certo è che Calvino esalta la suggestiva esemplarità di questo frammento poetico, intravedendovi «il vero seme da cui poteva nascere il fantastico italiano», seme che sarebbe poi germogliato nel Novecento.

L'immagine della luna caduta o staccata dal cielo è approfondita ulteriormente nella seconda parte del volume, dove si sottolinea il ricorrere di questa finzione poetico-narrativa da Leopardi a Fellini passando per Algarotti che, con un certo piglio ironico, dà alla luna un aspetto antropomorfo. Nel *Racconto del lupo mannaro* di Landolfi i due protagonisti, riusciti prodigiosamente a catturare la luna a dispetto di ogni legge della fisica, la restituiscono poi al cielo ed anche nelle *Figlie della luna* di Calvino il satellite, ormai logorato, è sottoposto ad un rito di immersione e purificazione prima di essere rilanciato nello spazio. In questo contesto non poteva non essere ricordata la grande risonanza che l'allunaggio dell'Apollo 11 ha tanto in campo letterario (Buzzati, Ceronetti, Manganelli) quanto in quello cinematografico, per il quale viene citato il memorabile film di Fellini *La voce della luna* (1990), che trae spunto dal romanzo di Cavazzoni *Il poema dei lunatici*, ma non manca di citare per ben tre volte Leopardi.

Proprio a Leopardi attinge Landolfi, al centro del capitolo successivo: le sue opere, come il *Dialogo dei massimi sistemi*, *La pietra lunare* e *Cancroregina*, sono intrise della filosofia leopardiana, che diventa l'ottica attraverso la quale il letterato moderno guarda alla società. Non a caso un antologista come Calvino avrebbe selezionato per la raccolta *Le più belle pagine* i migliori racconti di stampo fantascientifico di Landolfi, notando numerosi parallelismi con i contenuti dello *Zibaldone* leopardiano. Anche i versi composti da Landolfi negli ultimi anni della propria vita ricordano molto i *Canti* leopardiani, confermando quindi la sua devozione nei confronti del poeta di Recanati.

Soprattutto nel primo romanzo di Landolfi, *La pietra lunare*, la corrispondenza tra l'autore e il giovane protagonista, studente di Lettere, rivela la correlazione esistente tra modello letterario e realtà autobiografica, in un'atmosfera fiabesca che, secondo la lezione delle *Operette morali*, recupera una dimensione mitica albergante da sempre nell'animo umano. L'apparizione di Gurù,

ragazza dal volto pallido come la luna e dai piedi caprini, sembra quasi una teofania e altrettanto mistico è il rito di iniziazione in montagna al quale la donna capra, come una ninfa dei boschi, sottoporrà il protagonista. In *Racconto d'autunno* la componente autobiografica si unisce alle suggestioni sovranaturali di Edgar Allan Poe, incarnate in un'altra figura femminile, defunta e poi magicamente evocata: Lucia.

Come Landolfi, anche Delfini è attratto dalle suggestioni del surrealismo e, soprattutto, dalla filosofia leopardiana (*Operette morali*, *Zibaldone*) della cui influenza senza dubbio risentono i suoi racconti, contenuti nella raccolta *Il ricordo della Basca*. Le figure femminili qui presenti, in analogia con la Silvia leopardiana, tendono a essere idealizzate o collocate in una sfumata lontananza; le amare disillusioni sentimentali si configurano, così, come una sorta di sogno perduto, con un disincanto che si colloca, ancora una volta, sulla scia di un Leopardi maestro tanto di stile, quanto di vita, così da chiudere in maniera efficace questo nuovo, ben documentato capitolo della storia critica del leopardismo novecentesco.

**Lucio Felici**

Leonardo Sciascia - Mario dell'Arco

*Il "regnicolo" e il "quarto grande". Carteggio 1949-1974*

A cura di Franco Onorati

Roma

Gangemi

2015

ISBN: 978-88492-3134-2

Il libro è dichiaratamente composito, con un corredo documentario tripartito che integra ed espande quanto il piccolo carteggio (quel che, dell'originario, è rimasto o è stato finora ritrovato) offre al lettore, secondo un criterio, a rischio di superfetazione, che vediamo spesso applicato ad altri lacerti di epistolari: tra gli esempi recenti, prodotti dall'officina Adelphi, la corrispondenza Gadda-Citati (*Un gomitolo di concause*, a cura di Giorgio Pinotti, 2013) e quella Gadda-Parise («*Se mi vede Cecchi, sono fritto*», a cura di Domenico Scarpa, 2015).

In apertura Marcello Teodonio traccia uno schizzo della poesia romanesca postbelliana, separando con energia il grano dal loglio e mettendo a fuoco il ruolo di innovatore di Dell'Arco, il cui erede è indicato in Mauro Marè. Seguono le pagine introduttive del curatore, Franco Onorati – il più tenace e devoto cultore di Dell'Arco –, che illustra il contenuto e l'articolazione del volume e, in un corsivo preliminare, ne spiega il curioso titolo: «regnicolo» e «quarto grande» sono definizioni tratte da Sciascia, la prima riferita ironicamente a se stesso – in quanto nomignolo spregiativo col quale i palermitani designano (o designavano) l'abitante di un piccolo centro siciliano che ambisce inurbarsi, qual era lui che allora viveva e insegnava come maestro elementare nella nativa Racalmuto –, la seconda a Dell'Arco, collocato come «quarto grande» in ordine cronologico, dopo Belli, Pascarella e Trilussa, nell'antologia *Il fiore della poesia romanesca*, pubblicata da Sciascia nel 1952 e riservata, con estrema selettività, soltanto a quei quattro autori: ma, come vedremo, fu proprio Dell'Arco a raccomandare, tra il serio e il faceto, di essere aggiunto alla canonica triade. Le lettere, alcune brevissime, sono 84, 67 di Dell'Arco e 17 di Sciascia, datate dal 9 dicembre 1949 al 31 dicembre 1974, ma l'ultima è soltanto un bigliettino di auguri di Capodanno che i coniugi romani inviano all'amico siciliano, del quale non sono state trovate altre lettere dopo quella del 9 novembre 1950. Tuttavia, nonostante la sua lacunosità, il carteggio riesce a disegnare, o quantomeno ad abbozzare, la nascita e l'evoluzione di una singolare amicizia tra due scrittori tanto diversi per età, per ambiente e formazione culturale, per sviluppi dei rispettivi programmi ed esiti letterari. Nel '49 Mario dell'Arco aveva quarantaquattro anni e dal '46, per la sua produzione poetica e letteraria, aveva sostituito il nome anagrafico Mario Fagiolo con lo pseudonimo che era un' enigmatica citazione della sua professione di architetto; aveva già pubblicato quattro raccolte di poesie (*Taja ch'è rosso*, 1946, *La stella de carta*, 1947, *Ottave*, 1948, *Tormarancio*, 1949), era un poeta salutato con entusiasmo da critici autorevoli come Trompeo, Baldini e Vigolo, e sarebbe rimasto sempre fedele al suo programma di una poesia romanesca svincolata dal tradizionale bozzettismo, aperta a un originale simbolismo barocco combinato con certi aspetti dell'ermetismo (una «poesia pura», disimpegnata, dove il poeta parla in prima persona soltanto di sé). Sciascia, nel '49, aveva ventotto anni, era ancora uno sconosciuto e, dopo iniziali cimenti con la poesia, si sarebbe imposto con una sua personale fisionomia di saggista e di narratore d'inchiesta, di scrittore impegnato, nutrito di cultura illuministica francese: il suo interesse per i dialetti e la letteratura dialettale, anche se non disgiunto da sensibilità e acume nel captare i valori poetici, fu prevalentemente etnologico e linguistico.

Come iniziò il rapporto epistolare fra i due, seguito e intercalato da visite e incontri nella casa del poeta romano? L'occasione fu un articolo di Sciascia sulle prime tre raccolte dall'archiane, pubblicato il 1° dicembre 1949 nelle pagine del giornale «*Sicilia del popolo*»: un articolo che, oltre

a cogliere con sicurezza la modernità di quelle poesie, mostrava una sorprendente conoscenza della tradizione romanesca che le precedeva. Dell'Arco lo ricevette tramite «L'Eco della stampa», chiese l'indirizzo dell'autore alla redazione del giornale e il 9 dicembre gli scrisse per complimentarsi e per avvertirlo di un errore d'interpretazione: il termine *scarpina*, riferito al Tevere nella poesia *Ponte dell'angeli*, era apparso a Sciascia una leziosaggine perché l'aveva letto come vezzoso diminutivo di *scarpa*, mentre era terza persona del presente indicativo di *scarpinare* e stava a indicare il lento, faticoso scorrere del fiume all'altezza di Castel Sant'Angelo. Tuttavia, nelle successive edizioni, il poeta, messo sull'avviso dal fraintendimento del giovane recensore, volle scongiurare il ripetersi dell'equivoco e, con spiacevole perdita di espressività, cambiò il verso in «Fiume cammina ar piede de Castello».

Pronta la risposta di Sciascia (14 dicembre), che ringrazia Dell'Arco per la correzione, aggiunge altre annotazioni sulla sua poesia e lo invita a mandare sue composizioni per la rivista «Galleria» di cui era allora redattore. Da quel momento, la corrispondenza continua in un crescendo di scambi e di letterarie complicità. Dell'Arco si accorge di avere trovato un interlocutore d'eccezione e si assume il ruolo di pigmalione, chiedendogli di collaborare alle sue riviste e suggerendogli i nomi giusti per «Galleria», che Sciascia dirige a partire dal gennaio 1950 e che vuole rinnovare liberandola dalle ingessature accademiche: «Una rivista fatta da professori universitari è come una colata di cemento. A meno che i professori non si chiamino Trompeo, Neri, Lugli» (12 febbraio 1950). Poi è la volta del libro d'esordio (in versi) di Sciascia, *Favole della dittatura*, per il quale l'amico romano dispiega la sua pratica di grafica, di editoria, di relazioni letterarie, procura preventivi di spesa, dispensa consigli sul tipo di carta e d'impaginazione, caldeggia omaggi per recensori di rango come Cecchi, Baldini, Trompeo, Calamandrei, Russo, Flora, Bo e gli «indolentissimi Ulivi, Petrocchi, Martini eccetera» (13 ottobre 1950), spingendo le sue premure fino al punto di fornire i loro indirizzi (13 e 24 ottobre 1950).

Nell'estate del '51 Sciascia gli comunica (in una lettera persa, il cui contenuto è desunto dalla responsiva del 13 agosto) il suo progetto di un'antologia di poeti romaneschi, e subito Dell'Arco se ne impossessa proponendosi come regista occulto del libro, che sarà *Il fiore della poesia romanesca*: «La tua idea [...] è ottima, ma è venuta anche a Guanda che ne ha dato l'incarico a Spagnoletti [...]. A te, per non fare un doppione, consiglieri un'antologia dei "grandi" della poesia romanesca: Belli, Pascarella, Trilussa e se vuoi anche... dell'Arco (immodesto, ma scusalo!). Avresti possibilità di cavartela con 4 saggi e di essere sicuro della commercialità assoluta del libro. Io (s'intende, tra le quinte) potrei consigliarti nella scelta dei testi, fornirti le bibliografie, curare l'unificazione dell'ortografia (molto dissimile nei quattro poeti); e ci ripartiremmo in proporzione da stabilire i diritti d'autore» (13 agosto 1951). Mancano le risposte di Sciascia, ma dalle successive lettere di Dell'Arco si ricava che la regia redazionale e editoriale è in mano sua: la stampa si può fare a Roma, purché l'editore sia Salvatore Sciascia di Caltanissetta (nessuna parentela con Leonardo) che pubblica «Galleria», non il romano Bardi editore di riferimento di Dell'Arco, che così verrebbe scoperto; per la prefazione si pensa a Vigolo, che però non si lascia catturare, e infatti a scriverla sarà Pasolini, col quale Dell'Arco sta curando, per Guanda, la nota antologia *Poesia dialettale del Novecento*, che uscirà nel '52, nello stesso anno in cui vedrà la luce *Il fiore della poesia romanesca*. Ovviamente gli addetti ai lavori scoprono che dietro la pubblicazione si nasconde la strategia autopromozionale di Dell'Arco, e questo costerà veleni sia a lui sia al curatore ufficiale: gli interventi polemici più pesanti e argomentati sono quelli di Enrico Falqui e Silvio d'Amico, che Onorati ha raccolto nella sezione *Documenti*, insieme alla replica risentita di Sciascia e ad alcune pagine rilevanti, di segno elogiativo, sulla poesia dall'archiana (Muzio Mazzocchi Alemanni, Ernesto Vergara Caffarelli, Antonio Baldini e lo stesso Sciascia, ricambiato da Dell'Arco con una recensione delle *Favole della dittatura*). Più prezioso, al di fuori di polemiche e rivalità ormai datate e poco interessanti, il *Regesto* di tutte le collaborazioni di Sciascia alle riviste e agli almanacchi di Dell'Arco, collaborazioni che arrivano fino al 1975 e che perciò attestano la lunga durata dei rapporti tra i due scrittori: con encomiabile zelo, Onorati ha qui schedato e

illustrato 24 articoli di letteratura, d'arte, di argomenti dialettali, fornendo il materiale di base per un'auspicabile pubblicazione organica di quegli scritti.

L'ultima sezione, *Parole e immagini*, è la più eccentrica rispetto al carteggio, ma è piacevole a leggersi e a sfogliarsi. Vi sono riprodotti (a colori) e commentati i quadri romani di Giuseppe Modica, un pittore siciliano che fu molto amato da Sciascia e che, per le sue rappresentazioni coniuganti realismo e magia, presenta qualche analogia con le fantasie di Dell'Arco. In questa parte conclusiva Marcello Fagiolo – figlio del poeta, studioso e critico d'arte – offre due personali contributi: una finissima lettura del *Cristo di Gibellina* di Modica e un più ampio excursus, condito da ricordi familiari, sulle suggestioni artistiche, dal barocco berniniano al Novecento, che si riflettono sulla poesia del padre.

Il libro ha un'ariosa eleganza grafica che reca l'impronta proprio del gusto di Marcello Fagiolo (il quale, come il padre, i libri se li fa da sé) e, insieme, dell'esperienza redazionale di Carolina Marconi, conservatrice del Fondo Dell'Arco, la quale – in alcune presentazioni del volume svoltesi a Roma – ha dato notizia di sue ricerche in corso finalizzate a raccogliere carteggi di Dell'Arco con altri scrittori e critici.

**Ludovica Iacono**

Luigi Tassoni

*La 'cosa' perduta di Giorgio Caproni. Lettura della poesia 'Res amissa'.*

«Italianistica»

XLIII, 3, 2014

pp. 27-34

ISSN: 1724-1677

Tassoni fornisce un'interessante lettura della poesia *Res amissa* – eponima dell'ultima e postuma raccolta caproniana curata nel 1991 da Giorgio Agamben – tornando sulle carte del poeta e facendo tesoro delle informazioni attinte dai suoi autocommenti con l'intento di dischiudere il testo a nuove soluzioni interpretative.

L'elaborazione del componimento, iniziata nel 1986, è ricondotta dallo studioso a un incidente che coinvolge in prima persona Caproni e che questi riconobbe essere il motivo ispiratore di *Res amissa*: bloccato di notte nel bagno di una camera d'albergo a Colonia, il poeta recuperò la libertà perduta solo grazie all'aiuto di una gentile cameriera. Si tratta di un episodio che, «differito e poi sbiadito negli esiti finali della scrittura e delle intenzioni dell'Autore», lascia tracce più distinte in alcuni versi risalenti ad una fase embrionale della stesura. Il confronto tra i due stadi testuali – in verità solo cursoriamente accennato da Tassoni – consente di cogliere appieno la portata del processo di astrazione con cui Caproni volle sfumare i tratti contingenti della vicenda.

Dopo aver riflettuto sull'espedito grafico delle linee di punti sospensivi che enucleano le dieci brevissime strofette di cui consta il testo poetico, e, congiuntamente, su quello degli spazi bianchi che educano il lettore alla silenziosa «attesa della successione» (p. 31), il critico procede vagliando con finezza anche le scelte ritmiche e metriche che tanto peculiarmente connotano l'ultima fase della produzione del poeta livornese: «in questa variazione tonale sta la musica di un testo che per frammenti sembra raccontare un episodio mentre lo sottopone a fughe di ampliamento, che vanno certamente al di là della circostanza» (p. 32).

Non manca un'esegesi puntuale dei versi che si sofferma su alcune questioni nodali: il pronome «ne» in apertura che si carica di senso solo se relato al titolo del componimento, reviviscenza di soluzioni palazzeschiere e poi notoriamente ungarettiane; l'enigmatica del referente che porta in dono la 'cosa'; l'opposizione tra passato e presente e, dunque, la dialettica tra riconquista momentanea e perdita definitiva. Facendo dialogare la poesia con altre contenute nella medesima raccolta, in particolare con *Generalizzando*, *I cardini* e *L'ignaro*, Tassoni conforta l'idea di una correlazione tra il tema della cosa donata e quello della cosa persa, 'cosa' che, comunque, non può che restare indeterminata.

Non senza intenzione, «sovrapposizioni, interferenze, richiami, rinvii» sostituiscono in *Res amissa* le normali corrispondenze linguistiche, tanto che la *res* viene «privata della sua proprietà di riferimento diretto e univoco secondo la logica di un universo sensato» (p. 34). Il tratto cruciale del componimento è riconosciuto dallo studioso nella separazione tra referente e segno linguistico, nella cesura che conduce all'inesprimibilità della 'cosa'. Se ciò, da un lato, mina il triangolo semiotico saussuriano, instillando nel lettore un dubbio sulla validità delle convenzioni linguistiche coinvolte nel processo identificativo, d'altra parte trova una spiegazione nel fatto che l'io, bramando di sottrarre il dono all'inesorabilità del tempo, lo nasconde «gelosamente» tra le pieghe della memoria – al pari, si potrebbe dire, di un rimosso freudiano – al punto di renderlo irrecuperabile: inattuabile e quindi impronunciabile.

Un'inferenza, quest'ultima, che risulta tanto più persuasiva alla luce della fitta frequentazione degli scritti agostiniani già acutamente segnalata da Agamben. Come la Grazia del filosofo di Tagaste, la 'cosa perduta', inseparabile dall'io che l'ha meticolosamente occultata, nella sua inaccessibilità è



logicamente inammissibile. Eppure, di ciò che risulta razionalmente inaccessibile, la parola poetica – quella di Caproni lo prova impeccabilmente – continua ad essere poderosa cassa di risonanza.

**Alice Borali**

Maria Antonietta Terzoli

*Commento a “Quer Pasticciaccio brutto de via Merulana” di Carlo Emilio Gadda*

Roma

Carocci

2015

ISBN: 978-88-430-7625-3

In uno scritto del 1949, *Tirinnanzi*, riflettendo sulla creazione artistica e sulle sue modalità, Gadda affermava: «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, al séguito degli altri. La selezione del “nostro modo” dalla gamma iridata del pensabile, del possibile, comporta conoscenza dei “modi” altrui, esclusione combinatoria dei già estratti» (C. E. Gadda, *Opere*, Milano, Garzanti, 1988-1993, vol. III, p. 974). Si tratta di una delle numerose dichiarazioni di poetica in cui l'ingegnere esprime la propria posizione teorica sui meccanismi della composizione letteraria, mettendo in rilievo il ruolo centrale della *contaminatio* nel lavoro di ogni artista. Nella sua concezione i confini del letterato, analogamente a quelli dell'Io, non sono delimitabili, ma includono sempre una somma di voci, uno *gnommero* di relazioni e influenze che si nasconde dietro a ogni nuovo prodotto letterario, formando un autentico ipotesto.

Questo processo si fa ancora più complesso nell'opera dello stesso Gadda, che, proponendosi di utilizzare la letteratura come strumento di indagine del reale, non si limita ad attingere dal *corpus* della tradizione letteraria e artistica in genere, ma sente l'esigenza di ricorrere anche a materiali di carattere tecnico, che contribuiscono alla creazione di un linguaggio complesso e sfaccettato, quel *pastiche* linguistico e stilistico che solo può ritrarre la barocaggine del mondo. Come osserva Roscioni a questo proposito, per l'ingegnere la «mimesi filosofica (imitazione, rappresentazione della realtà)» si accompagna inevitabilmente a una «mimesi retorica (imitazione, rielaborazione, deformazione di discorsi e linguaggi precedenti)», evidente sin dalle prime prove letterarie (G. C. Roscioni, *Il Duca di Sant'Aquila*, Milano, Mondadori, 1997, p. 95).

Partendo da queste riflessioni e tenendo in considerazione l'ampio ricorso di Gadda a disparate fonti – letterarie, iconografiche, tecniche e scientifiche –, Anna Maria Terzoli, docente di letteratura italiana all'Università di Basilea, insieme a un'*équipe* di giovani studiosi, si è posta l'obiettivo di «ripercorrere a ritroso» (p. 10) il cammino dell'artista, realizzando un commento capace di individuare i modelli e le fonti che si celano dietro la più celebre delle opere gaddiane, il *Pasticciaccio*, assunto ormai a classico della letteratura italiana.

L'opera che ne è derivata è il *Commento a “Quer Pasticciaccio brutto de via Merulana” di Carlo Emilio Gadda*, un poderoso commento in due tomi di circa 1200 pagine, in cui l'autrice offre un'analisi del testo «sia puntuale sia sistematica» (p. 10), articolata in note specifiche riferite a singoli vocaboli e note più ampie che prendono in esame porzioni di testo di varia lunghezza. Il primo aspetto dell'opera che colpisce il lettore è l'assenza del testo del *Pasticciaccio*, che Terzoli non ha potuto pubblicare per questioni di diritti d'autore: un dato materiale che non sminuisce l'importanza del lavoro, ma che certo rende poco agevole la consultazione del commento. Per sopperire a questa mancanza ogni nota è preceduta dall'indicazione del numero di riga, riferita al testo del *Pasticciaccio* incluso nell'edizione Garzanti delle *Opere* di Gadda. La numerazione procede in modo progressivo all'interno di ogni capitolo e può essere applicata a tutte le edizioni Garzanti successive al 1989: dunque il consiglio dell'autrice è quello di numerare cinque a cinque le righe dell'esemplare posseduto dal lettore.

Sin dal primo sguardo il *Commento al Pasticciaccio* appare profondamente diverso nell'impostazione da altri commenti di impianto più tradizionale, come quello di Manzotti alla *Cognizione*, inevitabile termine di paragone. L'impressione che si ha è che l'assenza del testo abbia contribuito a dilatare le

dimensioni del commento che, non dovendo subire limitazioni imposte dall'equilibrio tipografico fra corpo testuale e note, ha finito per espandersi oltre misura e trasformarsi in qualcosa di diverso da una guida alla lettura.

Per quanto riguarda la struttura dell'opera, il primo volume si apre con una sezione introduttiva che presenta un campione dei risultati ottenuti, oltre a illustrare modalità e obiettivi del lavoro. Da un punto di vista metodologico l'intento di Terzoli è quello di realizzare uno studio linguistico, stilistico e retorico, «in prima istanza esplicativo» (p. 26), che abbia come sua peculiarità l'individuazione puntuale delle fonti impiegate. La ricerca dei modelli non si svolge solo in ambito letterario, ma segue un percorso policentrico, esteso «a tutta la cultura dell'autore, con riferimenti anche ad altre arti e ambiti del sapere» (p. 26), senza trascurare l'intertestualità, centrale nelle opere dell'ingegnere, abituato a considerare le sue prove letterarie come cantieri sempre aperti.

A questa premessa segue il commento, suddiviso come il *Pasticciaccio* in dieci capitoli, preceduti ognuno da un cappello introduttivo che ne riassume i contenuti e propone una sintesi delle principali linee di lettura. Chiudono il volume un *Commento iconografico*, che riproduce alcune delle opere pittoriche e delle cartine del Touring menzionate nelle note, e l'*Indice onomastico e topografico* – impostato sul modello garzantiano – che registra nomi storici, nomi di personaggi, titoli di opere, luoghi e monumenti citati nel commento, permettendo al lettore di costruirsi percorsi tematici attraverso le note.

L'allestimento del commento è avvenuto grazie al progetto di ricerca *Esegesi e interpretazione del testo letterario: un modello di commento per la prosa narrativa*, finanziato dal Fondo Nazionale Svizzero della Ricerca e diretto da Terzoli presso L'Università di Basilea. Come il titolo della ricerca lascia intuire, l'elaborazione di quest'opera è stata accompagnata da una riflessione più ampia sull'esegesi dei testi letterari in prosa, con l'obiettivo dichiarato di «porsi come riferimento per ogni futuro studio del romanzo e del suo autore» (p. 26), oltre che per futuri commenti di stampo analogo. Un lavoro così ambizioso ha richiesto parecchi anni – dal 2008 al 2015 – e ha visto la collaborazione, più o meno estesa, di diversi studiosi italiani e svizzeri. Secondo l'autrice, il commento era stato concepito «come lavoro collettivo, dove tutti avrebbero dovuto contribuire con competenze diversificate» (p. 28). Il risultato non è stato però quello sperato, forse – suggerisce Terzoli – per la scarsa attitudine delle discipline umanistiche al lavoro di squadra. Per questo a un primo abbozzo collettivo concluso nel 2011, è seguita una revisione completa dell'autrice, che dichiara di avere allestito personalmente il commento nella forma che leggiamo oggi, attraverso «una totale rielaborazione e in molti casi un rifacimento radicale delle note» (p. 28).

I primi risultati di questa indagine sistematica del *Pasticciaccio* sono raccolti nell'*Introduzione* che, oltre a presentare il *Commento*, si sofferma sull'importanza della contaminazione nell'opera gaddiana, proponendo una sintesi delle principali fonti individuate nel romanzo e illustrando una serie di casi in un cui la ricerca dei modelli ha offerto nuove chiavi interpretative. Da questa prima ricognizione emergono il carattere iperletterario della pagina gaddiana e il continuo gioco di rimandi alla tradizione, sia classica che moderna. Ogni parola, ogni riferimento, dall'onomastica alle indicazioni temporali, non è casuale, ma semmai causale, frutto di una scrittura meditata in ogni suo passo, con la consapevolezza che «la parola convocata sotto penna non è vergine mai» (Gadda, *Opere*, cit., vol. III, p. 436).

Così, nella scelta dei nomi di alcuni personaggi – Enea, Camilla, Ascanio, Diomede – si possono individuare chiari riferimenti all'*Eneide*, mentre l'apertura del romanzo, con la descrizione del suo protagonista, il trentacinquenne Don Ciccio, rimanda al celebre *incipit* della *Commedia*, che vede comparire in scena un Dante «nel mezzo del cammin di nostra vita». Tra le altre fonti privilegiate l'autrice cita poi Manzoni – modello dichiarato del Gran Lombardo – i cui *Promessi Sposi* sembrano ripresi in modo evidente alla fine del primo capitolo, con l'espressione «a chi tocca tocca», che evoca la risposta data da Tonio a Renzo a proposito della peste, «A chi la tocca, la tocca». Altri echi manzoniani sono forse rintracciabili nei nomi dei personaggi: Remo e Liliana condividono le iniziali con Renzo e Lucia, mentre Virginia, potenziale autrice del delitto di via Merulana, porta lo stesso nome di Virginia de Leyda, personaggio che sembra avere ispirato la figura della monaca di Monza.

Non mancano però riferimenti ad autori minori o alla letteratura straniera, a partire dal titolo, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, che include un riferimento geografico al luogo del delitto, sul modello di altri celebri romanzi gialli della letteratura francese e anglosassone, come *The murder in the Rue Morgue* di Poe (1841, posseduto da Gadda in traduzione francese) o *L'affaire du boulevard Beaumarchais* di Simenon (1944).

All'interno del panorama letterario italiano un posto di rilievo è assegnato, non a sorpresa, alla letteratura dialettale. Diversi e prevedibili sono i richiami individuati da Terzoli ai *Sonetti* romaneschi di Belli e alla poesia milanese di Porta, ma in alcuni passaggi si percepiscono inattesi riferimenti alla letteratura in dialetto napoletano, e in particolare al celebre *Cunto de li cunti* di Basile, letto probabilmente nella traduzione di Croce, la cui presenza non era ancora stata sottolineata dalla critica. Nel capitolo VII, ad esempio, troviamo l'aggettivo *scorticata*, cioè 'donna di facili costumi', voce registrata nei principali dizionari romaneschi e nei sonetti di Belli, che potrebbe rappresentare forse anche un rimando a una delle novelle di Basile, *Trattenimento decemo de la jornata prima*, intitolata *La vecchia scorticata* da Benedetto Croce. Allo stesso modo le tradizioni linguistiche napoletane e romanesche sembrano incontrarsi in una delle parole più rappresentative del *Pasticciaccio*, nonché della poetica gaddiana: *gnommero*. Come spiegano le note, questo vocabolo, attestato in Belli, è equivalente al napoletano *gliuommero*, termine usato anche per designare un genere poetico diffuso nel Quattrocento e nel Cinquecento e costruito sulla combinazione di argomenti diversi, proverbi e rimandi a fatti storici o attuali. Tra i più noti autori di questo tipo di componimenti troviamo il napoletano Sannazaro, autore ben noto a Gadda, che, in *La novellistica del '400*, lo descrive come «il poeta latino e volgare delle *Rime*, degli *Epigrammata*, dei *Gliommeri*» (Gadda, *Opere*, cit., vol. III, p. 1122).

Se l'elaborazione di un catalogo delle fonti letterarie gaddiane risulta certo di grande utilità per gli studiosi, ancora più interessante è l'individuazione degli innumerevoli materiali non letterari che hanno influenzato il *Pasticciaccio*. Tra questi si trovano saggi di filosofia e sociologia, ma anche trattati di psicanalisi e di economia, letti nella loro versione integrale o in riassunto, come nel caso del *Trattato di sociologia generale* di Vilfredo Pareto, di cui Gadda possedeva un *Compendio* datato al 1921. Tra queste letture spiccano i trattati di psicanalisi freudiana letti da Gadda prima della composizione del *Pasticciaccio*, in particolare l'*Introduction à la psychanalyse* e gli *Essais de psychanalyse* (posseduti nella traduzione francese di Samuel Jankélévitch del 1929). Entrambi i saggi sono più volte citati nelle note del *Commento*, che evidenziano «un uso per così dire "operativo" dei saggi freudiani, utilizzati sia per la psicologia di alcuni personaggi sia per la costruzione del celebre sogno di Pestolazzi» (p. 20). Interessante a questo proposito il collegamento che Terzoli propone fra i tratti diabolici associati alla personalità di Virginia e le parole di Freud, che, parlando di alcune personalità patologiche, afferma: «Certaines personnes donnent, en effet, l'impression d'être poursuivies par le sort, on dirait qu'il y a quelque chose de démoniaque dans tout ce qui leur arrive» (Freud, *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1929, p. 28).

Tra le altre fonti utilizzate in modo puntuale meritano una segnalazione le guide del Touring e le mappe in esse contenute, strumento indispensabile al milanese Gadda per le descrizioni di Roma e persino di alcuni percorsi compiuti dai personaggi. L'uso di questi materiali era già stato rilevato da Terzoli nel 2008 all'interno dello studio *Stratigrafie del paesaggio: luoghi letterari, descrizioni geografiche, guide e mappe nella scrittura di Carlo Emilio Gadda* (in *Colloquium Helveticum*, 38, 2007, pp. 271-94), ma il commento puntuale del *Pasticciaccio* ne ha evidenziato l'alto tasso di impiego. Come osserva l'autrice, le indicazioni del Touring vengono utilizzate «in maniera sistematica e capillare, in una permeabilità continua tra scrittura tecnica, storica, geografica e scrittura narrativa» (p. 23). Le guide forniscono un punto di partenza per la descrizione di monumenti, opere d'arte e palazzi, ma anche per i riferimenti a percorsi stradali e linee ferroviarie. A partire da questo materiale l'ingegnere costruisce la sua prosa, in una modalità analoga a quella messa in atto nella composizione delle *Meraviglie d'Italia*. Bisogna ricordare del resto che, quando inizia a scrivere il *Pasticciaccio* alla fine del 1946, Gadda non vive ancora a Roma, pertanto la sua conoscenza della città è piuttosto indiretta, basata sui ricordi del suo soggiorno romano nel triennio 1931-33.

Non possono essere trascurati, infine, i numerosi rapporti del *Pasticciaccio* con le arti figurative e con la storia dell'arte in generale, una componente della cultura gaddiana alla quale sono stati dedicati diversi studi (si vedano tra gli ultimi M. A. Terzoli, *Iconografia criptica e iconografia esplicita nel Pasticciaccio*, in M. A. Terzoli, C. Veronese, V. Vitale, *Un meraviglioso ordegno. Paradigmi e modelli nel "Pasticciaccio" di Gadda*, Roma, Carocci, 2013 e M. Marchesini, *La galleria interiore dell'ingegnere*, Torino, Bollati Boringhieri, 2014). L'universo di questo romanzo è costellato da oggetti artistici – quadri, affreschi, mosaici, sculture –, la cui funzione spesso non è puramente ornamentale, ma veicola significati profondi e suggerisce chiavi di lettura inedite. Nella bettola della maga Zamira troviamo, ad esempio, la riproduzione di un quadro di Eleuterio Pagliano, *Zeusi e le fanciulle di Crotone*, che rappresenta il mito di Zeusi, pittore di Crotone che, invitato a dipingere un ritratto di Elena, prende a modello le cinque fanciulle più belle della città, copiando da ognuna le sue parti migliori. Si tratta di un soggetto classico spesso ripreso nella tradizione letteraria per introdurre il tema dell'imitazione nell'arte. Secondo l'autrice, con questo quadro Gadda allude esplicitamente alla propria arte compositiva, lasciando nel testo un indizio che i lettori più acuti riusciranno a tradurre in una dichiarazione di poetica.

Molto interessante si rivela anche l'analisi della descrizione di Assunta, la serva di casa Balducci – «dai capelli avviluppati neri su la fronte quasi ad opera del Sanzio» (Gadda, *Opere*, cit., vol. II, p. 271) – in cui il riferimento al mondo dell'arte offre forse una soluzione al giallo. Non è chiaro quale sia il quadro in oggetto, probabilmente Gadda pensava a più di un ritratto femminile, ma il paragone con un dipinto invita a leggere con un occhio diverso le pagine seguenti, quelle che descrivono un altro tratto del volto della serva: una «piega nera verticale tra i due sopraccigli dell'ira» (Gadda, *Opere*, cit., vol. II, p. 276). Questa caratteristica richiama alla mente una nota opera d'arte italiana, la pala di Caravaggio *Giuditta che taglia la testa a Oloferne*, in cui l'assassina Giuditta è ritratta con una ruga analoga al centro della fronte. Questo quadro era stato presentato alla grande mostra milanese su Caravaggio del 1951 da Roberto Longhi, che nello stesso anno le dedicò anche un saggio pubblicato su «Paragone», *La "Giuditta" nel percorso del Caravaggio*. Gadda possedeva questo volume di «Paragone», pertanto il riferimento alla tela sembra rappresentare molto più che un'ipotesi. Alla luce di tali accertamenti il paragone implicito tra la serva dei Balducci e Giuditta appare come un indizio, «un segnale extratestuale, criptico ma fortissimo» (p. 25), della colpevolezza dell'Assunta, collocato proprio alla fine del testo, nel luogo deputato per tradizione alla soluzione del mistero.

Nel complesso il *Commento* si presenta come un utile strumento di consultazione per gli studiosi, punto di arrivo della ricerca gaddiana e al contempo mezzo per lo sviluppo di ulteriori studi. La minuzia dei rimandi e la ricchezza di dati e riferimenti al mondo della letteratura, delle scienze e delle arti fanno di quest'opera un testo di natura enciclopedica, che in qualche passaggio rischia forse di risultare sovrabbondante e dispersivo. Nel commento al capitolo I si trova, ad esempio, una nota molto estesa riferita alla riga 251 (p. 64), in cui Gadda accenna al tema della maternità mancata. Terzoli sottolinea giustamente la matrice freudiana di questo concetto, scegliendo però di riportare un'ampia porzione del testo che avrebbe ispirato l'ingegnere, *Die Disposition zur Zwangsneurose*, sia nella versione originale sia nella traduzione italiana. Si tratta certo di un'informazione utile, che però sarebbe stato preferibile trasmettere in maniera più sintetica ed efficace per mantenere vivo il dialogo fra testo e note.

All'autrice e ai suoi collaboratori va comunque riconosciuto il grande merito di aver realizzato un dizionario del *Pasticciaccio*, un testo così arduo e complesso da risultare intraducibile. La scelta di concentrarsi soprattutto sul lessico ha forse messo in secondo piano lo studio della sintassi, centrale invece nel *Commento* di Manzotti, ma ha anche contribuito a mettere ordine nella matassa del romanzo e dell'universo gaddiano. Grazie al lavoro di ricerca delle fonti, Terzoli ha potuto infatti seguire il processo di risemantizzazione di ogni parola e stabilirne il nuovo significato, arrivando così a un'esegesi del testo di inedita profondità.

**Giuseppe Panella**

Marco Testi

*Il poeta, il suo tempo, la città. Solitudine come superamento: la risposta di Sbarbaro al crepuscolo dell'età giolittiana*

Roma

Fermenti

2014

ISBN: 978-88-97171-55-3

Camillo Sbarbaro è autore non molto studiato: la sua figura di poeta umbratile e di traduttore schivo e onesto (anche se le sue rielaborazioni di testi classici sentono spesso il peso del tempo) non è stata molto frequentata negli ultimi anni. Certo, sono stati pubblicati in maniera talora impeccabile i suoi carteggi con Mario Novaro, Enrico Falqui, la traduttrice Lucia Rodocanachi (la «gentile signora» di alcune lettere di Carlo Emilio Gadda), Armando Guerrini e Giorgio Caproni, e un'importante giornata di studi sulla sua opera è stata tenuta l'11 aprile del 2003 (con successiva pubblicazione degli *Atti* presso l'editore veneziano San Marco dei Giustiniani). Ma, a parte un libro d'importanza notevole, come quello di Vittorio Coletti per Bulzoni (*Prove di un Io minore. Lettura di Sbarbaro, Pianissimo*), uscito nel 1997, non molto è stato successivamente prodotto sul poeta di Santa Margherita Ligure (fa eccezione il saggio di Paolo Zoboli, *Sbarbaro e i tragici greci*, Milano, Vita e Pensiero, 2005, che esamina soprattutto i rapporti con l'opera di Euripide).

Il saggio di Marco Testi si confronta, invece, col *corpus* dell'opera sbarbariana inquadrandola nel suo tempo e nelle sue contraddizioni. Il rapporto del poeta ligure con l'età giolittiana e la messa in crisi dei valori della società italiana che la contraddistinse viene esaminato con cura dallo studioso tiburtino, il quale vede in essa i germi della poetica crepuscolare. Secondo Testi, «In Sbarbaro, la crisi di valori propria della sua generazione era accentuata dalla personale tendenza al ripiegamento su se stesso che nel tempo è divenuta poetica autentica, anche se fondamentalmente monodica. La sua visione del mondo rimane legata alla realizzazione di una sostanziale estraneità ai rapporti umani e fa di lui una delle voci più significative della crisi iniziata con il raggiungimento dell'Unità [...] e l'acuirsi del fenomeno di industrializzazione e di inurbamento, giunto, nel Nord del Paese, a livelli mai toccati fino ad allora» (p. 4). La poesia di Sbarbaro, dunque, è una sorta di cartina di tornasole della cultura poetica italiana più significativa del primo Novecento, e come tale va riletta. Nell'apparente timidezza e nel balbettio del *Pianissimo* sbarbariano risiede il fascino (molto discreto) della sua lirica sommessa e soffusa. Nell'ottica dell'analisi di Testi, la poesia composta e ridimensionata nei suoi elementi più enfatici e immaginifici di Sbarbaro — che, in questo modo, differenzia fortemente le sue scelte di poetica rifiutando così i toni più altisonanti e retorici di Carducci e D'Annunzio — rappresenta il modo in cui il poeta ligure reagisce alla necessità di confrontarsi con le nuove ideologie della città e della modernità incombente: «Ma il cuore della particolare stagione poetica di Sbarbaro è rappresentato dalle poesie di *Pianissimo* (1914) e dai “frammenti” dei primi *Trucioli* (1918-1920) e di *Liquidazione* (1928). Un cuore cui vengono meno i colpi che scandivano la pienezza dell'esistenza; la poesia diviene allora testimonianza della resistenza alla città e nella città e a tutti i suoi connotati di miseria, di alienazione e mercificazione, di sensualità e di allucinazione. La capacità di risarcimento nella natura è caduta; il poeta, suo malgrado, si è spinto nei meandri delle “città terribili” che sembrano precludere definitivamente ogni possibilità di viaggio conoscitivo. Quel viaggio, tra l'altro, è stato già tentato da altri, e ogni sua ripresa sarebbe ridicola ripetizione, scimmiettamento infantile» (p. 37).

Sbarbaro si pone in netta contrapposizione a tutte quelle ideologie letterarie che vedevano nella Metropoli la fonte rinnovata e «assolutamente moderna» (Aragon) dell'ispirazione poetica e riprova, invece, a pigiare il tasto della minimalizzazione della parola e del gesto: il riserbo, il ripiegamento, il richiamo a valori ormai decaduti o riposti in un canto, il crepuscolo della vita come

orizzonte della scrittura, la malinconia come dimensione psicologica soggettiva primaria hanno così caratterizzato la prospettiva lirica sbarbariana soprattutto nelle opere centrali della sua produzione poetica.

Per Sbarbaro la dimensione in cui ritrovare la possibilità di muoversi da un punto di vista letterario è quella che contraddistingue gli oggetti fragili e minuti come le resine, i trucioli o le cartoline «in franchigia», di cui descrivere l'apparente immobilità residuale rispetto alla realtà in trasformazione: «Per Sbarbaro non può esistere movimento, sia in senso propositivo (come nel caso del ritorno ai valori del mondo del lavoro in Slataper) che in senso antifrastico, come nel caso di Rimbaud: una scelta vale l'altra, perché non esiste nella realtà una ricetta per migliorare o per distruggere *in toto* l'esistente. La gratuità si realizza nella scrittura con una elevazione di sé rispetto all'appiattirsi dell'esistenza umana e la sua ripetizione insensata» (p. 114).

Merito indubbio del saggio di Testi è l'aver individuato nella reazione poetica alle dinamiche metropolitane e alla crisi di valori della società italiana prima e durante il fascismo i punti nodali del crepuscolarismo sbarbariano. Ma ancor più significativo è il modo in cui l'autore ha saputo calare nella ricostruzione storica e nell'analisi sociologico-letteraria la verifica della necessità dei testi e dei loro valori formali, messi a confronto con la premessa costituita dal progetto poetico iniziale.

**Valeria Merola**

Paola Trivero

*Percorsi alfieriani*

Alessandria

Edizioni dell'Orso

2014

pp.100

ISBN: 978-88-6274-573-4

Come si evince chiaramente fin dalle prime righe e come viene esplicitato dalla stessa autrice nella lucida *Premessa*, il libro si muove nelle intersezioni tra la vita privata e la scrittura di Vittorio Alfieri, coniugando «delle *tranches de vie* con gli esiti artistici», alla ricerca di «convergenze» (p. 9) tra l'esperienza autobiografica e l'opera. In questo suo nuovo studio sulla tragedia alfieriana, Paola Trivero analizza il rapporto con la tradizione classica e francese, per arrivare a individuare nel *Polinice* o nella *Sofonisba* elementi di vicinanza con la sensibilità propria dell'età moderna.

Esplorando quella che definisce l'«equazione solitudine natura», l'autrice individua nelle *Rime* un importante punto di contatto con il pensiero di Rousseau e con i grandi classici, che le consente di inserire il poeta «tra i primi esponenti di una nuova *sensiblerie*» (p. 22).

Nel definire gli aspetti della solitudine di Alfieri, l'attenzione si sofferma su aspetti meno indagati dalla critica, rintracciando importanti analogie tra il protagonista della *Vita* e alcuni eroi delle sue tragedie. Il nesso tra la solitudine giovanile e la naturale tendenza alla malinconia è considerato all'origine e giustifica l'evidenziazione dell'analogo sentire di un'eroina come Merope, che – priva del conforto di un confidente – può sfogare solo intimamente la propria sofferenza. La struttura del soliloquio è preferita dal tragediografo in virtù della sua maggiore verosimiglianza rispetto al dialogo con un confidente, secondo una convinzione che non è inappropriato ricondurre al dato autobiografico dell'abitudine a parlare tra sé. Secondo Trivero, non sono però solo i residui del vissuto a interferire con la scrittura tragica, ma anche gli «incontri con la fenomenologia tragica» a definire «la pagina autobiografica» (p. 28).

Leggendo il *Polinice*, la studiosa si concentra sull'originalità della prospettiva alfieriana, che si discosta dai modelli sia greci sia del classicismo francese, definendo personaggi dalla fisionomia molto particolare. L'abolizione della figura del confidente gioca un ruolo non secondario nella caratterizzazione degli attanti. Se il Créon di Racine esibisce la propria brama di potere, il Creonte di Alfieri mantiene segreti i propri pensieri. Riportando il *Parere* alfieriano sulla tragedia, Trivero osserva come il drammaturgo abbia deciso di cassare anche il soliloquio per il tiranno, che altrimenti si sarebbe reso «insopportabile e parimenti avrebbe molto tolto alla perplessità» (p. 35). Insistendo sul rapporto tra Giocasta e Antigone, in cui l'autrice vede anticipato quello tra Clitennestra ed Elettra, Alfieri mette in primo piano la «spaventosa maternità» (p. 39). La centralità del personaggio di Giocasta è misurata sulla sua frequente e intensa presenza scenica, fino al finale che la vede assistere alla morte dei due figli fratricidi, rendendola «quasi una *mater dolorosa*» (p. 44). L'interesse per questa figura conferma l'attenzione dell'autrice per la dimensione del femminile e la feconda continuità rispetto al suo libro precedente, *Tragiche donne. Tipologie femminili nel teatro italiano del Settecento* (edizioni dell'Orso, 2000). Lo ribadisce la scelta di dedicare i capitoli successivi del libro a Maria Stuarda, Ottavia e Sofonisba, dentro e in qualche modo oltre le tragedie omonime.

Prendendo le mosse dal disagio dell'autore stesso di fronte a un testo di cui non riconosce grandi potenzialità sceniche, nemmeno nella materia drammatica, Trivero parla della genesi della *Maria Stuarda*, attribuibile ad una «ideazione indotta» (p. 48) da una richiesta della contessa d'Albany. La studiosa ricostruisce l'elaborazione delle varie stesure, per mostrare come Alfieri trovi il modo di risolvere la questione della non tragediabilità della vicenda storica, puntando sulla costruzione di



una Maria «innamorata» (p. 52). Ma la passione amorosa non è la chiave interpretativa dominante, perché la *Maria Stuarda* si rivela piuttosto una tragedia politica, in cui l'autore non manca di inserire una condanna nei confronti della regina Elisabetta.

Nel rintracciare puntualmente la presenza del modello tacitiano nella costruzione dell'argomento e nella definizione dei personaggi, Paola Trivero concentra la sua lettura dell'*Ottavia* sulla modernità della protagonista, capace insieme di provare amore per Nerone e di «rammaricarsi d'amarlo» (p. 73), così divenendo un personaggio degno di compassione.

La componente autobiografica gioca un ruolo considerevole nell'ideazione della *Sofonisba*, in cui Alfieri riflette le «affinità elettive che paiono coinvolgerlo in un suggestivo intarsio di sottilissime e velate interferenze» (p. 75): l'amore per Luisa Stolberg e l'amicizia, per esempio, con Francesco Gori Gandellini. Ma questa tragedia sottopone il drammaturgo a una riflessione sulla questione del sublime, di cui «avverte una discrasia tra la sublimità del referente storico e la conseguente sublimità della resa tragica» (p. 78). Il rapporto con i modelli, da Gian Giorgio Trissino fino a Saverio Pansuti, passando ancora una volta per il classicismo francese, viene letto come «una sorta di gara, in nome del limitante giudizio sulla effettualità teatrale di quel sublime storico» (pp. 85-86). La sottile linea che lo separa dalla tradizione è ben visibile nella definizione dei personaggi, che nascono dai calchi di cui l'autore dispone, ma, ancora una volta, confermano l'idea di una vicinanza intima con la sua storia personale. Come felicemente si esprime Paola Trivero, Alfieri intesse corrispondenze e legami nella sua opera, su cui proietta, ben oltre la *Vita*, la sua «eco di sé» (p. 10).

**Francesca Cianfrocca**

Giuseppe Ungaretti

*Da una lastra di deserto. Lettere dal fronte a Gherardo Marone*

A cura di Francesca Bernardini Napoletano

Milano

Mondadori

2015

ISBN: 978-88-04-65352-3

«Eccovi un uomo / uniforme / eccovi una lastra / di deserto / dove il mondo / specchia / la sua corsa delirante»: l'uomo immobile, attonito di fronte al vorticoso avvicinarsi dell'esistenza è il poeta Giuseppe Ungaretti. Dai versi iniziali della lirica *Vivere* trae il titolo questo recente lavoro di Francesca Bernardini, che ha lo scopo di offrire ai lettori e agli studiosi un'aggiornata edizione dell'epistolario dal fronte a Gherardo Marone. La raccolta è composta da novantatré lettere, cartoline, telegrammi, manoscritti di poesie, redatti nel periodo che va dal 18 aprile 1916 all'ottobre 1918. Il libro nasce dalla ricomposizione di due *corpora* distinti, il Fondo Marone, conservato presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, e il Fondo Gherardo Marone - «La Diana», custodito presso l'Archivio del Novecento dell'Università La Sapienza di Roma. I materiali, tutti già pubblicati in diverse sedi, sono qui presentati in una veste rinnovata. Rispetto all'edizione delle *Lettere dal fronte a Gherardo Marone* (1978), il volume di Bernardini fa un passo avanti, sollecitato dalla scoperta di nuove carte disperse rinvenute in curiose circostanze: nel 1999 nel mercato romano di Porta Portese, tra il 2001 e il 2003 su una bancarella antiquaria a Salerno. Dalla lettura del carteggio emerge un'amicizia, quella tra Ungaretti e Marone, che ha solide radici intellettuali. Il rapporto epistolare fra i due si inaugura nell'aprile 1916 con la spedizione al poeta in trincea di una copia della «Diana», rivista d'avanguardia e fiore all'occhiello del movimento napoletano, fondata proprio da Marone nel '15. L'invio del numero terzo del periodico funge anche da invito a collaborare alla sua redazione, invito che in un primo tempo Ungaretti respinge, convinto della assoluta necessità di mantenere riserbo e pudore sulla drammatica esperienza del fronte. Proprio a Marone il 23 aprile scriverà infatti: «Ho deciso oggi – dopo aver molto pianto – quel terribile pianto che non si scioglie – che sempre più si pietrifica dentro, – di rimanere in silenzio» (p. 4). Un tema, quello della necessità di tacere, di custodire in sé la memoria degli orrori della guerra, che ricorrerà in più punti dell'epistolario, una decisione sofferta su cui l'autore ritornerà con frequenti ripensamenti. Assidua è invece la preghiera con cui Ungaretti chiede all'amico l'invio di libri e riviste: la lettura delle opere altrui, la poesia e letteratura più in generale offrono un intimo conforto dell'anima, «rappresentano il riscatto da un presente deformato, parcellizzato in attimi, ognuno dei quali potrebbe essere l'ultimo, casuali quanto identici fra loro, legati come sono dalla ripetitività degli eventi bellici» (*Introduzione*, pp. VI-VII).

Le *Lettere* non costituiscono, tuttavia, la sola testimonianza del dramma umano del poeta, un interessante approfondimento sulla sua vicenda biografica, ma hanno valore anche, e soprattutto, come documento letterario. Il carteggio si configura per Ungaretti come una sorta di laboratorio, un'officina con la quale sperimentare soluzioni artistiche in continuo divenire. In questa sede vengono infatti sviluppati alcuni dei temi caratteristici delle liriche nate dall'esperienza bellica, a partire da quelle confluite nella prima edizione, 1916, de *Il Porto Sepolto*. Espressioni, scelte lessicali, giri di frase echeggiano molte delle soluzioni stilistiche e poetiche del primo libro ungarettiano. Un esempio è rappresentato dalla lettera 66, in cui la descrizione polifonica della notte – «e piano piano il vallone s'affonda in un grosso muraglione negro trapunto qui e là da un lumino oscillante; la luce di una candela che a me, venuto da una metropoli nebbiosa di giorno, dove di notte l'uomo scatenava il sole, rammenta “Le Chaperon Rouge” “Petiti Poucet” e non so qual altro stupore della mia infanzia lontana» – anticipa i versi conclusivi di *Questa contrada*: «Di notte / si

spera / vagamente / a laggiù / come un piccolo bambino / vedendo / da qualche tana / spuntare / qualche lumino / isolato / nel fondo / silenzio» (p. XI e pp. 134-135). In altri casi il confine è più sfumato, spia di uno «scambio costante, a doppio senso, tra scrittura poetica e scrittura epistolare, che ha sempre per Ungaretti dignità letteraria» (*Introduzione*, p. XIV).

In secondo luogo le *Lettere* forniscono notizie essenziali sul processo di composizione e di revisione de *Il Porto Sepolto* e del *Ciclo delle 24 ore*. La realizzazione della prima raccolta è anticipata dall'invio all'amico delle redazioni manoscritte di due poesie che entreranno poi a farne parte: prima tra queste è *Malinconia*, seguita in luglio da *Il Porto Sepolto*. In quest'ultima cartolina Ungaretti chiede anche a Marone informazioni tipografiche per la stampa di cento copie dei suoi versi, che intende donare agli amici. Da questo momento la preparazione del libro costituirà un motivo ricorrente, con il costante invio di ulteriori testi poetici, tra cui figurano *Paesaggio* (poi *Monotonia*), *Vivere* (in seguito *Distacco*) e *Nostalgia*. Gli sforzi compositivi che l'elaborazione dell'opera comporta sono tuttavia bilanciati dall'assoluta consapevolezza della sua originalità e del suo valore letterario: «sarà il miglior libro dell'anno anche se pochi ci si fermeranno», afferma con sicurezza l'autore poco prima della stampa (p. 42).

Complessa è anche la genesi del *Ciclo delle 24 ore*, raccolta dedicata a Giovanni Papini e destinata a figurare nell'*Antologia della Diana*, che Marone va nel frattempo allestendo. Le quindici liriche che compongono il ciclo – delle quali solo dodici entreranno a far parte, con varianti, di *Allegria di Naufragi* – ben esemplificano l'«inesauribile *labor limae*» (p. XIII) esercitato da Ungaretti sulle sue poesie. I componimenti, inviati il 30 aprile 1917, sono subito oggetto di ripensamento; le tre lettere successive (che portano la stessa data) sono infatti dedicate a richieste di modifiche e cambiamenti da apportare sui testi. Particolarmente sofferta si presenta la stesura della poesia d'apertura del ciclo, *La filosofia del poeta* (poi *Allegria di Naufragi*), radicalmente trasformata attraverso la cassatura di un'intera strofa, ritenuta superflua. Presenta numerose varianti anche la seconda lirica, *Alba*, il cui risultato non soddisfa pienamente l'autore e sarà infatti tra quelle stralciate e poi rifluite nelle *Poesie disperse*. Dato il configurarsi delle *Lettere* come tappa essenziale per la ricostruzione del sistema lirico del primo Ungaretti, alla genesi e all'evoluzione dei testi la curatrice dedica ampio spazio, sia nel saggio introduttivo al volume (si vedano in particolare le pp. XI-XXII), sia nelle *Note filologiche e descrittive* (pp. 181-200). Le seconde, oltre a fornire informazioni essenziali sullo stato materiale dei documenti, testimoniano compiutamente il processo di elaborazione delle carte manoscritte, in particolar modo di quelle con testi poetici, che quasi mai contengono redazioni in pulito, presentando, al contrario, molteplici varianti formali e sostanziali.

Le *Lettere*, inoltre, sono una bruciante testimonianza del clima dell'epoca, di un tempo, quello di guerra, vissuto tra volontà di partecipazione, speranze e timori, ed evocano anche il fervore culturale di quegli anni: ai temi ricorrenti del dolore, della morte, dell'orrore, si assommano le istanze di Ungaretti poeta e letterato, che dal fronte non cessa di interessarsi ai progetti propri e degli amici. Grande impegno egli dedica, come già ricordato, all'allestimento de *Il Porto Sepolto* e alla sua diffusione negli ambienti culturali italiani e francesi. Carissima gli sarà la recensione di Papini, pubblicata nel febbraio del 1917 sul «Resto del Carlino», di grande conforto le lettere di Carrà e Rebora e la corrispondenza con gli scrittori d'oltralpe conosciuti durante il soggiorno parigino, tra cui figurano il poeta Apollinaire e il prosatore Thuile. Con ansia Ungaretti attende le bozze dell'*Antologia della Diana* per la revisione; con altrettanta assiduità chiede a Marone quelle di un articolo sull'opera di Enrico Pea. A proposito di questi progetti e interessi scriverà: «io sopporto tutto; anche due anni di guerra, in zona d'operazioni, ho sopportato con disinvoltura; ma sulle cose dell'arte sono impaziente» (p. 132). I fitti riferimenti ad amicizie, a relazioni personali e intellettuali hanno reso quindi necessaria la messa a punto di uno strumento che consentisse al lettore di orientarsi. Bernardini ha perciò dotato il volume di una ricca serie di *Schede biobibliografiche* (pp. 201-246), punto di partenza per approfondire la ricerca sulle numerose figure che incrociano il cammino dell'autore, dagli intellettuali della «Diana» agli scrittori parigini, ai poeti e agli artisti che in trincea gli sono più vicini.

Al lettore il libro consegna un nitido ritratto di quell'Ungaretti uomo «uniforme», sconvolto dall'orrore del sangue, che tuttavia neppure la guerra riesce a piegare: a cui il dolore, il contatto quotidiano con la morte, non impediscono di sognare, di desiderare, di progettare, e soprattutto di scrivere quella poesia che non è altro che «il mondo l'umanità / la propria vita / fioriti dalla parola» (Ungaretti, *Commiato*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Leone Piccioni, Milano, Mondadori, 1979, p. 58).

**Silvia Cavalli**

Giuseppe Varone

*I sensi e la ragione. L'ideologia della letteratura dell'ultimo Vittorini*

Firenze

Franco Cesati

2015

ISBN: 978-88-7667-523-2

Non c'è solamente l'«ultimo Vittorini», come recita il sottotitolo, nel libro di Giuseppe Varone. Tutto l'intellettuale siciliano è racchiuso nelle pagine di un volume che si presenta ricco di immagini e di temi: un approfondimento trasversale nell'opera dello scrittore nato a Siracusa nel 1908 e scomparso cinquant'anni fa, il 12 febbraio del 1966. Tripartita tra narrativa, arti e attività editoriale, l'indagine di Varone si estende dalla «favola triste» di *Erica e i suoi fratelli* fino allo «zibaldone» delle *Due tensioni*, cioè agli appunti di lettura e agli abbozzi di studi – pubblicati postumi nel 1967 – ai quali il Vittorini degli anni Sessanta andava affidando idee e suggestioni per costruire una «ideologia della letteratura».

Il percorso attraverso la produzione narrativa di Vittorini sottolinea *tópoi* e urgenze stilistico-ideologiche dello scrittore siciliano, dagli esordi ancora legati al clima postbellico fino allo snodo della riscrittura delle *Donne di Messina* (giunte alla seconda edizione nel 1964) e della stesura delle *Città del mondo* (pubblicate postume nel 1969 a cura di Vito Camerano), oltre che dell'incompiuto «manoscritto di Populonia». Varone mette in luce l'evoluzione del pensiero di Vittorini verso quella modernità che – negli stessi anni in cui è impegnato nella direzione del «Menabò» insieme a Italo Calvino – si identifica con il progresso scientifico-tecnologico e con l'abbandono del mondo ancora arcaico e preindustriale che aveva caratterizzato opere come *Conversazione in Sicilia*. L'istanza di una scrittura impegnata, aliena da forme di nostalgia dei tempi passati, in grado di accettare e vincere le sfide poste dalla contemporaneità, pare mettere Vittorini sotto scacco: le pagine incompiute e quelle provocatoriamente non destinate alle stampe sono le testimonianze più drammatiche dell'inseguimento di un modello di scrittura al quale egli si dimostra nei fatti incapace ad aderire. È ancora un Vittorini poetico quello che emerge dalle ultime sue prove narrative e Varone ne restituisce tutta la tensione progettuale (cfr. in proposito anche G. Varone, *L'ultimo è ancora un Vittorini»: il «silenzio» tra le «Due tensioni», in La comunità inconfessabile. Risorse e tensioni nell'opera e nella vita di Elio Vittorini*, a cura di Toni Iermano e Pasquale Sabbatino, Napoli, Liguori, 2011, pp. 157-184).

«Progettazione» e «letteratura» sono del resto i due termini dell'endiadi che secondo Calvino caratterizzano la produzione creativa e l'attività editoriale di Vittorini (così si esprime lo scrittore ligure nel decimo fascicolo del «Menabò» in un saggio poi ripreso in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980). Una progettazione che è evidente soprattutto nel lavoro di organizzazione culturale che Vittorini svolge nell'ambito dell'editoria. Significative in tal senso sono le esperienze compiute al confine o, meglio, all'incrocio tra diversi codici disciplinari: pittura, fotografia, cinema accompagnano l'operato di Vittorini sin dalla controversa edizione di *Americana* nel 1941. Per le collane «I Millenni» di Einaudi e «Pantheon» di Bompiani l'autore di *Conversazione in Sicilia* cura alcune edizioni di classici accompagnati da un corredo iconografico allestito secondo una personalissima visione, che lo porta ad accostare testo e immagini per allusioni, allo scopo di produrre un incremento di significato altrimenti destinato a rimanere inesperto nella pagina scritta (tra gli altri, il caso dell'*Orlando furioso*, edito da Einaudi nel 1950, è analizzato da Varone nel dettaglio delle sinergie tra l'opera ariostesca e le illustrazioni).

Ma è soprattutto nelle riviste e nelle collane dirette da Vittorini che emerge la sua «ideologia della letteratura» o, più semplicemente, la sua idea. Alieno da ogni ideologismo, lo scrittore siciliano non si lascia tentare dal *démone* della schematicità e propone al pubblico dei lettori una visione della

letteratura e del mondo in costante metamorfosi. Per questo le esperienze del «Politecnico» (1945-1947), dei «Gettoni» (1951-1958) e del «Menabò» (1959-1966), pur in una linea di sostanziale continuità progettuale, si differenziano l'una dall'altra. Ciascuna è portatrice di una peculiare istanza, sia essa la ricostruzione o la fondazione di una «nuova cultura», l'incoraggiamento alla partecipazione dei giovani autori a una narrativa che esca dalle secche del neorealismo oppure l'adesione alle trasformazioni socio-economiche e antropologiche, che caratterizzano gli anni Sessanta, e l'apertura all'Europa, che si manifesta attraverso il progetto della rivista mancata «Gulliver» (1961-1964). Sul piano della produzione personale Vittorini conduce un'importante riflessione che dalla prefazione all'edizione in volume del *Garofano rosso* (1948) porta al cuore di *Diario in pubblico* (1956), significativa operazione di auto-editing della propria saggistica. In tale prospettiva, gli appunti delle *Due tensioni* rappresentano l'ultimo capitolo di un'analisi volta a indagare il presente in tutte le sue manifestazioni. Incompiute e pubblicate postume come una programmatica «opera aperta» – un esempio di «non-finito» da aggiungere alle opere creative degli anni Cinquanta e Sessanta – le pagine lasciate da Vittorini sono, nelle parole di Varone, «non un punto di arrivo, bensì un punto di partenza per la costruzione di una idea della letteratura, concreta nonostante il suo slancio utopico» (p. 9).

**Dario Tomasello**

Piermario Vescovo

*A viva voce. Percorsi del genere drammatico*

Venezia

Marsilio

2015

ISBN: 978-88-3172-148-6

Il primo errore da non commettere leggendo questo libro è quello di credere all'*understatement* dell'autore. Non perché egli pecchi di falsa modestia (chi conosce Vescovo, sa che è curiale nel senso nobile del termine e con quella frugalità che manca spesso alla funzione evocata dal suo nome). *A viva voce* è, in effetti, molto di più, e molto meglio, di ciò che già promette nella sua densità coraggiosa e sostanziale. Questo saggio è, davvero, molte cose contestualmente: è una ridiscussione dei presupposti filosofici che l'Occidente ha elaborato in relazione al dramma e all'interpretazione del dramma; è una dissertazione dottissima sulle aporie dell'oralità destinate a generare ulteriori equivoci se lette in filigrana ad un presente privo di corrispondenze esatte con la distanza antropologica che ci separa dalla conoscenza di un passato, appunto, «a viva voce»; è un azzardo coraggioso, ed efficace, su come l'idea di dramma moderno prima della sua «crisi» (per citare Szondi) sia, in realtà, l'eccezione che conferma la regola di lungo corso di una distinzione non così scontata tra narrazione e rappresentazione.

Nel rileggere in particolare, le pagine platoniche del III libro della Repubblica sulle «forze di dizione», emerge la consapevolezza, non di una stereotipata idiosincrasia, bensì di una messa in questione calibrata della presa di parola, a seconda che si esprimano l'autore, i personaggi o entrambi. Altresì, si avverte, un senso inedito nello sconfinamento socratico, ben oltre la *vexata quaestio* della liceità della tragedia e della commedia, verso la deriva dell'ineffabile, dell'ellittica necessità di non dire tutto su ciò che avviene nello spazio della scena: «forse c'è di più».

È dentro la *Poetica* di Aristotele, rilanciata continuamente nell'evidenza dell'oggi, al di là del processo di sclerotizzazione rinascimentale che la concerne, che Vescovo scopre l'inermità della dicotomia diegesi / mimesi. L'istanza narrativa e l'istanza descrittiva allora che stanno già in principio in rapporto complesso l'una accanto all'altra, esplodono in una tensione feconda, nello «straniamento del modo» nel Novecento, il secolo che, già con Genette e il suo *Discorso del racconto*, scopre la sovrapposibilità possibile tra Platone e Aristotele.

Le forme di gradazione tra diegesi e mimesi non avrebbero potuto rintracciare che in un'epoca postuma al dramma moderno, il senso di un inveramento efficace, come Vescovo spiega, affidandosi, tra gli altri, a due riferimenti metodologici basilari: Derrick De Kerkhove (sin qui stranamente ignorato nel dibattito italiano, in particolare dai teatrologi, con la sola eccezione di Fabrizio Deriu) e Gabriele Frasca. Certo, non avrebbe guastato, è il solo appunto che ci sentiamo di fare a un volume bellissimo e di decisiva importanza, un riferimento ai Performance Studies e, in particolare, alla nozione schekneriana di *script* che ha tradotto, con inusitata forza teorica, in una dimensione contemporanea, l'idea di *schemata* o «scrittura invisibile incorporata» che certo l'Havelock (citato da Vescovo) non ignora, ma non con la consapevolezza attuale dell'*embodied cognition*, per esempio.

Tuttavia, Vescovo viene dagli studi di Italianistica e il quadro prezioso che disegna (non senza un qualche riferimento al proprio profilo autobiografico incipite, crediamo di scorgere con un'identificazione che ci chiama in causa direttamente) è funzionale, ed è tutt'altro che poco, alla ridefinizione dei rapporti (e delle presunte separazioni disciplinari) tra studi letterari e teatrologici.

Stante, allora, un quadro teorico di riferimento densissimo e padroneggiato con una perizia che non ha paragoni, a nostro avviso, nell'accademia italiana, Vescovo scopre nello spazio del contemporaneo, non solo per quel che pertiene alla cultura del nostro paese, la campitura

privilegiata per misurare il cortocircuito diegetico/mimetico in una messe impressionante di esempi offerti come repertorio probante.

In tale prospettiva, si va dai grandi drammaturghi della «partita doppia» (da D'Annunzio a Pirandello) per ciò che concerne la tentazione diegetica di didascalie ridondanti al Pasolini della scoperta del teatro attraverso i personaggi, le «interposte persone» che sono il pretesto per camuffare una diegesi sotto mentite spoglie più che un empito mimetico destinato ad investire nuove forme di scrittura. Parafrasando il poeta di Casarsa, si potrebbe dire allora che la «*mimesis* divina» è dunque quella dell'io autoriale che fa i conti con l'eterno ritorno «di questo “represso”», in special modo nel romanzo (*Petrolio*) più che nella drammaturgia.

La posizione esterna di chi si trovi al limite, nel privilegio rischioso, cioè, che intercorre tra dizione della cosa e sua esplicitazione, lambisce pure la figura registica che rischia però di complicare il mosaico, dislocando in un'inestricabile utopia del progetto, l'assunto di un testo che nel dirsi «a viva voce», è già racconto e rappresentazione, come scopriranno, muovendo da posizioni diverse, gli artefici della grande scrittura scenica tardo-novecentesca: da Fo a Carmelo Bene che depreca nel futuro premio Nobel, appunto l'inefficienza della dizione destinata a scivolare, come espediente grossolano, nel mimo.

La voce dell'interprete solitario esplorerà ancora in anni recenti, il passaggio dalla «performance epica» (come l'hanno definita felicemente Meldolesi e Guccini) alla personificazione drammatica, rilevando nel teatro di narrazione, quel segreto che l'inopinata coppia Platone/Aristotele, secondo Vescovo, ci trasmette da sempre. L'autore, assediato dai personaggi, come Pirandello nel cantuccio d'ombra della propria coscienza, sente l'unica vita, esperibile dalla creazione poetica, nella voce, dall'appartenenza ambigua, che parla, oscillando dalla consapevolezza di chi trama un compatto intreccio alla possessione di chi lo attraversi venendone manovrato. A chi appartiene quella *voce viva*?



## INDICE COMPLETO DEI SAGGI E DELLE RECENSIONI

Blasucci, Nota su Timpanaro	6
Timpanaro, Falsificazioni leopardiane	7

## SAGGI

Brigatti, La filologia. Santorre Debenedetti nel laboratorio Einaudi	40
Favaro, Il moderno sentimento dell'antico in Pontiggia	53
Marinoni, Manganelli e la musica	60
Mastropaolo, Vizi e vezzi in Bufalino	71
Russo, Ossimori in giallo	86
Tommaso, L'oggetto necessario. Su Svevo	96

## RECENSIONI

AA.VV., Cent'anni di Proust	125
AA.VV., Centolettori. I pareri di lettura	127
AA.VV., Diverso è lo scrivere	129
AA.VV., Giacomo Leopardi. Il libro dei Versi del 1826	131
AA.VV., I premi Nobel italiani	135
AA.VV., Il caso Moro	139
AA.VV., La critica come critica della vita	143
AA.VV., Nuove forme dell'impegno	146
AA.VV., Lessico critico petrarchesco	148
AA.VV., Letteratura e archivi editoriali	149
AA.VV., Panta. Agenda Marchesi	150
AA.VV., Storia degli Oscar Mondadori	153
Alfieri, Estratti e traduzioni dalle tragedie senecane	156
Aloisi, Desiderio e assuefazione	159
Alvino, Scritti diversi e dispersi	161
Berardinelli e Cordelli, Il pubblico della poesia	163
Berré, Nemico della società	165
Bodini-Macrì, In quella turbata trasparenza	167
Bovo Romoeuf, Francesco Biamonti	169
Bruni, Da un luogo a un altro	171
Calogero, An orchid shining in the hand	176
Camerino, Primo Novecento	179
Carlino, La costruzione del testo	182
Cavalli, Letteratura e scienza	184
Cervini, La prima BUR	187
Comparini, Iride. L'Alceste di Montale	190
Condello, I filologi e gli angeli	191
Contini, Lettere a un contini sta	194
David, L'immaginario della biblioteca	196
De Roberto-Valle, Si dubita sempre delle cose belle	198
De Roberto, L'amore. Fisiologia-psicologia-morale	203
Diafani, Carlo Bini. Una poetica dell'umorismo	206
Farrell, Dario e Franca	209
Fenoglio, Il libro di Johnny	211
Gadda-Parise, 'Se mi vede Cecchi sono fritto'. Corrispondenza	213
Giammei, Nell'officina del nonsense di Toti Scialoja	216

Giancane, L'“Anafonesi” di Gadda	218
Girardi, La lingua della poesia in Italia	220
Gozzi, La Marfisa bizzarra	223
Langella, I servi padroni	225
Marchetti, Testi e pretesti	227
Miceli Jeffries, Darwinismo, machiavellismo e ‘creative destruction’	229
Morovich, I racconti per il ‘Giornale di Brescia’	231
Pasolini, Un paese di temporali	233
Pirandello, Mal Giocondo	236
Rebora, Poesie, prose, traduzioni	238
Rodler, Goffredo Parise	242
Sandrini, Le avventure della luna	245
Sciascia-Dell’Arco, Il ‘Regnicolo’ e il ‘Quarto grande’	248
Tassoni, La ‘cosa’ perduta di Giorgio Caproni	251
Terzoli, Commento a ‘Quer pasticciaccio brutto de via Merulana’	253
Testi, Il poeta Sbarbaro	257
Trivero, Percorsi alfieriani	259
Ungaretti, Da una lastra di deserto	261
Varone, I sensi e la ragione	264
Vescovo, A viva voce	266

*copyright*  
© 2016 - Vecchiarelli Editore - Manziana



VECCHIARELLI EDITORE