

oblio

40

Oblío

Osservatorio Bibliografico della Letteratura
Italiana Otto-novecentesca

Anno X, numero 40

Inverno 2020

OBLIO – Periodico trimestrale on-line – Anno X, n. 40 – Inverno 2020

sito web: www.progettoblio.com e-mail: redazioneoblio@gmail.com

ISSN 2039-7917

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

Direttore: Nicola MEROLA (Università LUMSA)

Comitato direttivo: Giuseppe LO CASTRO (Università della Calabria),
Elena PORCIANI (Università della Campania ‘Luigi Vanvitelli’),
Caterina VERBARO (Università LUMSA)

Comitato scientifico: Simona COSTA (Università Roma Tre), Anna DOLFI
(Accademia dei Lincei), Davide LUGLIO (Sorbonne Université – Paris IV),
Giuseppe LANGELLA (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano),
Federica PEDRIALI (University of Edinburgh), Angelo R. PUPINO (Università di
Napoli – L’Orientale), Giovanna ROSA (Università di Milano), Mario SECHI
(Università di Bari)

Comitato editoriale: Gualberto ALVINO (Università di Roma ‘La Sapienza’),
Arnaldo BRUNI (Università di Firenze), Claudia CARMINA (Università di
Palermo), Antonio D’AMBROSIO (Università di Firenze), Antonio Lucio
GIANNONE (Università del Salento), Elisabetta MONDELLO (Università di Roma
‘La Sapienza’), Isotta PIAZZA (Università di Parma), Carlo SERAFINI
(Università della Toscana), Francesco SIELO (Università della Campania ‘Luigi
Vanvitelli’), Dario TOMASELLO (Università di Messina), Massimiliano
TORTORA (Università di Torino)

Redazione: Ambra ALMAVIVA, Ginevra AMADIO, Antonietta RENNELLA

Direttore responsabile: Gianfranco FERRARO (Universidade Nova de Lisboa)

Cura editoriale: Laura ADRIANI, Saverio VECCHIARELLI

Amministratore: Saverio VECCHIARELLI

Realizzazione editoriale: Associazione Culturale Vecchiarelli Editore

Le sezioni Saggi e A fuoco sono state sottoposte alla peer review.

Associazione VECCHIARELLI EDITORE

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

indice

editoriale	p. 9
a fuoco	
<i>Filologia e critica: il caso Verga e l'Edizione Nazionale delle Opere</i> a cura di Giuseppe Lo Castro	
<i>Introduzione</i>	p. 12
Gabriella Alfieri - Carla Riccardi, <i>Scrittura «lenticolare» e stile reticolare: cosa rivela l'Edizione Nazionale di Giovanni Verga</i>	p. 14
Lucia Bertolini, <i>Continuità e fratture nella produzione verghiana (fino a Eva)</i>	p. 31
Daria Motta, <i>Nel laboratorio della transizione. Lettura filologica di Una peccatrice</i>	p. 46
Filippo Pennacchio, <i>Appunti in margine all'edizione critica del Marito di Elena</i>	p. 54
Ilaria Muoio, <i>«Qualche maggior valore di una semplice raccolta». Considerazioni su Vagabondaggio a partire dall'edizione critica di Matteo Durante</i>	p. 61
Rosy Cupo, <i>Notizie dal cantiere di Dal tuo al mio</i>	p. 67
Giuseppe Lo Castro, <i>Come scrivere un epilogo (e altre incursioni nel laboratorio di Verga). Vagabondaggio, Il Marito di Elena, Dal tuo al mio</i>	p. 73
saggi	
Daniela Carmosino, <i>Memoria e tempo spazializzati nella nuova narrativa del Sud</i>	p. 92
Luigi Matt, <i>Gli elementi dialettali nella scrittura di Giorgio Manganelli</i>	p. 110
Carla Pisani, <i>Note e testimonianze dalle carte del Fondo Durbé: Dario Niccodemi e la Società Italiana degli Autori (1919-1925)</i>	p. 125
Elena Porciani, <i>La Prima Favolaia del Regno della luna. Il mio straordinario viaggio in cerca di Billi di Elsa Morante</i>	p. 143
Fiorenzo Toso, <i>Rileggere le letterature d'Italia?</i>	p. 161

in circolo

Matteo Marchesini, *Casa di carte. La letteratura italiana dal boom ai social*, Milano, il Saggiatore, 2019, a cura di Caterina Verbaro

- Giulio Papadia, *Ridiscutere il Canone: su Casa di carte di Matteo Marchesini* p. 175
- Un pomeriggio al Gabinetto Vieussieux. Una conversazione tra Arnaldo Bruni, Paolo Maccari, Matteo Marchesini, a cura di Arnaldo Bruni p. 180
- Arnaldo Bruni, *Novità nella critica militante: Matteo Marchesini* p. 181
- Paolo Maccari, *Marchesini, lettore scomodo* p. 191
- Matteo Marchesini, *Risposta* p. 194

recensioni

- AA.VV., *Archaeology of Unconscious. Italian Perspectives*, a cura di Alessandra Aloisi e Fabio Camilletti, New York, Routledge, 2019 (Gennaro Ambrosino) p. 198
- AA.VV., *Il tarlo del critico. Pedullà novant'anni*, a cura di Tommaso Pomilio e Carlo Serafini, Prefazione di Giulio Ferroni, Roma, Giulio Perrone Editore, 2020 (Stefano Pifferi) p. 201
- AA.VV., *Palabras tendidas: la obra de Vittorio Bodini entre España e Italia*, a cura di Juan Carlos de Miguel y Canuto, València, Publicacions de la Universitat de València, 2020 (Giulia Vantaggiato) p. 204
- AA.VV., *Preghiere per la notte dell'anima. Convegno di studi su Margherita Guidacci (1921-1992)*, Panzano in Chianti, Edizioni Feeria - Comunità di San Leolino, 2019 (Caterina Verbaro) p. 207
- AA.VV., *Treni letterari. Binari, ferrovie e stazioni in Italia tra '800 e '900*, a cura di Giovanni Capecchi e Maurizio Pistelli, Lindau, Torino, 2020 (Carlo Serafini) p. 211
- «Approdi» 1928-1929. *Rassegna di Lettere e d'Arte diretta da R. M. de Angelis*, ristampa anastatica a cura di Vittorio Cappelli, Cosenza, Pellegrini, 2019 (Alessandro Gaudio) p. 215
- Francesco Benozzo, *Poesia, scienza e dissidenza Interviste (2015-2020)*, Bologna, Biblioteca Clueb, 2020 (Paolo Pizzimento) p. 217
- Attilio e Ninetta Bertolucci. *Il nostro desiderio di diventare rondini. Poesie e lettere*, a cura di Gabriella Palli Baroni, Milano, Garzanti, 2020 (Carlo Serafini) p. 221
- Mario Ceroti, «Volarono anni corti come giorni». *Guida alla lettura di Ossi di seppia*, Roma, Aracne editrice, 2020 (Michela Rossi Sebastiano) p. 223
- Ruben Donno, «Uomo di penna e di pennello». *Il doppio talento di Ardengo Soffici*, Prefazione di Valter Leonardo Puccetti. Postfazione di Floriana Conte, Firenze, Le Lettere, 2020 (Paolo Leoncini) p. 226
- Lucia Faienza, *Dal nero al vero. Figure e temi del poliziesco nella narrativa italiana di non-fiction*, Mimesis, Milano-Udine, 2020 (Livio Lepratto) p. 230
- Gian Carlo Ferretti, *Il best seller all'italiana. Fortune e formule del romanzo «di qualità»*, Prefazione di Virna Brigatti, Milano, Ledizioni 2019 (Isotta Piazza) p. 233

- Luca Gallarini, *I romanzi degli artisti. Dinamiche storiche e conflitti generazionali nell'opera di Giuseppe Rovani*, Milano, Ledizioni, 2020 (Giulia Barone) p. 235
- Andrea Gareffi, *L'opus contra naturam di Montale*, Napoli, Loffredo Iniziative Editoriali, 2020 (Alberto Fraccacreta) p. 238
- Riccardo Gasperina Geroni, *Cesare Pavese controcorrente*, Macerata, Quodlibet, 2020 (Niccolò Amelii) p. 240
- Antonio Lucio Giannone, *Ricognizioni novecentesche. Studi di letteratura italiana contemporanea*, Avellino, Sinestesie, 2020 (Dario Tomasello) p. 242
- Matteo Grassano, *Il territorio dell'esistenza. Francesco Biamonti (1928-2001)*, Milano, Franco Angeli, 2019 (Massimiliano Francia) p. 245
- Paola Italia, *Editing Duemila. Per una filologia dei testi digitali*, Roma, Salerno editrice, 2020 (Antonio D'Ambrosio) p. 248
- Stefania Lucamante, *Righteous Anger in Contemporary Italian Literary and Cinematic Narratives*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2020 (Enrico Mattioda) p. 252
- Matteo Marchesini, *Scienza di niente. Poeti, narratori e filosofi moderni*, Roma, Elliot, 2020 (Federico Masci) p. 255
- Francesca Medaglia, *Autore/personaggio: interferenze, complicazioni e scambi di ruolo. Autori e personaggi complessi nella contemporaneità letteraria e transmediale*, Roma, Lithos, 2020 (Antonietta Rennella) p. 258
- Nicola Merola, *Critica a tempo. Postumi di un genere letterario che fu egemone in Italia*, Manziana (Roma), Vecchiarelli Editore, 2020 (Mario Sechi) p. 261
- Franco Moretti, *A una certa distanza. Leggere i testi letterari nel nuovo millennio*, Edizione italiana a cura di Giuseppe Episcopo, Roma, Carocci, 2020 (Francesco Sielo) p. 265
- Giorgio Nisini, *Letteratura nell'ombra. Fantasmi, visioni e opere mai realizzate in alcuni autori del Novecento italiano*, Roma, Giulio Perrone Editore, 2019 (Carlo Serafini) p. 268
- Raffaello Palumbo Mosca, *L'ombra di Don Alessandro. Manzoni nel Novecento*, Roma, Inschibboleth, 2020 (Riccardo Deiana) p. 270
- Cesare Pavese, *Interpretazione della poesia di Walt Whitman*, a cura di Valerio Magrelli, Milano-Udine, Mimesis, 2020 (Alberto Comparini) p. 273
- Walter Pedullà, *Il pallone di stoffa. Memorie di un nonagenario*, Milano, Rizzoli, 2020 (Gabriella Palli Baroni) p. 275
- Filippo Pennacchio, *Eccessi d'autore. Retoriche della voce nel romanzo italiano di oggi*, Milano-Udine, Mimesis, 2020 (Christian Maria Savastano) p. 277
- Corinne Pontillo, *«Il Politecnico» di Vittorini. Progetto e storia di una narrazione visiva*, Roma, Carocci, 2020 (Carmelo D'Amelio) p. 280
- Salvatore Quasimodo, *Tutte le poesie*, a cura di Carlangelo Mauro, Introduzione di Gilberto Finzi, Milano, Mondadori, 2020 (Carlo Serafini) p. 282
- Rodolfo Renier, *Il libro ritrovato*, a cura di Clara Allasia, Laura Nay, Alessandro Vitale Brovarone, Chiara Tavella, Torino, Università degli Studi di Torino, 2018 (Vincenzo Bianco) p. 284
- Saffo, *Ode all'amata*, a cura di Sotera Fornaro, Modena, Mucchi Editore, 2020 (Ambra Almagiva) p. 287

- Edoardo Sanguineti, *Lettere a un compagno*, a cura di Fausto Curi, Milano-Udine, Mimesis, 2017 (Giulia Siquini) p. 291
- Massimo Schilirò, *La misura dell'altro. Animali e viaggi di Emilio Cecchi*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2017 (Novella Primo) p. 294
- Massimo Schilirò, *Tornare alla casa della madre. Vittorini, Morante, Celati*, Pisa, Edizioni ETS, 2019 (Marika Boffa)
- Emiliano Sciuba, *Alda Merini. Una ragazza folle come gli uccelli*, Faloppio (CO), LietoColle, 2020 (Cecilia Spaziani) p. 299
- Teresa Spignoli, *La parola si fa spazio. Poesia concreta e poesia visiva*, Bologna, Pàtron, 2020 (Fabrizia Vita) p. 301
- Tiziano Toracca, *Paolo Volponi. Corporale, Il pianeta irritabile, Le mosche del capitale: una trama continua*, Perugia, Morlacchi Editore, 2020 (Claudia Carmina) p. 304
- Massimiliano Tortora, «Un siepone pieno di roghi». *Il percorso di Tozzi nel modernismo italiano*, Perugia, Morlacchi Editore, 2019 (Daniele Amodeo) p. 307
- Mario Trufelli, *L'indulgenza del cielo. Poesie*, a cura e con postfazione di Franco Vitelli, Venosa, Osanna Edizioni, 2020 (Annalucia Cudazzo) p. 310
- Federico Valacchi, *Gli archivi tra storia uso e futuro. La rivoluzione tecnologica e le biblioteche*, Milano, Editrice Bibliografica, 2020 (Serena Carlamaria Crespi) p. 313
- Norma Viscusi, *La Scapigliatura tra solitudine e trasgressione. Lo spazio di Dio in Tarchetti, Rovani e Dossi*, Roma, BastogiLibri, 2019 (Elmira Migliano) p. 315

editoriale

Il senso superiore è l'inizio e la fine.
È ponte di passaggio e di compimento.
(C.G. Jung, *Il libro rosso. Liber novus*)

Il numero 40 di **Oblio** rappresenta insieme un compimento e un nuovo inizio. Nello straniato scenario del 2020 – quasi un *ouroboros*, nella sua infausta segmentazione ecolalica –, che ha stravolto la nostra quotidianità e la percezione stessa del nostro essere e agire, molti di noi hanno affidato la propria resistenza all'impresa mai vana dello studio, della lettura, dello scambio intellettuale. È senz'altro con questo spirito che la comunità di **Oblio** ha lavorato in questi mesi, chiudendo il suo decimo anno con un bilancio non troppo lontano dalle originarie ambizioni della rivista: un ingente patrimonio di recensioni, saggi, rubriche, che ha reso il progetto ancora più ampio e condiviso, ma anche tante idee e prospettive che contiamo di mettere in pratica a partire dai prossimi numeri.

Per varie ragioni, ci sentiamo di presentare il numero 40 di **Oblio** come «un ponte di passaggio e di compimento», per dirla con Jung. Innanzitutto, oltre a proporre l'abituale sezione di saggi aperta a tematiche e approcci metodologici differenti, il numero che oggi licenziamo interviene con le nostre consolidate rubriche, **a fuoco** e **in circolo**, su due ambiti promettenti del dibattito critico attuale. La prima di tali rubriche, **a fuoco**, è dedicata all'Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, che con la nuova serie si avvia a concludere felicemente una lunga vicenda filologica ed editoriale. Si tratta nel suo insieme di un punto di riferimento per la filologia narrativa moderna, ma anche, per le informazioni che emergono dal laboratorio della scrittura, dell'apertura di nuove prospettive interpretative. **In circolo** punta invece su un libro al centro nei mesi scorsi di un ampio dibattito, *Casa di carte* di Matteo Marchesini, a partire dagli interventi di un'importante presentazione fiorentina tenutasi presso il Gabinetto Vieusseux. Infine, a conferma della nostra opzione originaria, più di quaranta recensioni sono anche il frutto dell'accresciuta cerchia di collaboratori e collaboratrici, di diverse generazioni, che, come i loro predecessori, continuano a costituire il motore di **Oblio**.

Una simile partecipazione, che vede il coinvolgimento e le proposte di tanti studiosi e studiose affermati, così come l'adesione operosa di tanti e tante giovani, ci spinge a rafforzare l'ispirazione comunitaria del nostro progetto e a ribadire la scelta di **Oblio**, fra le poche riviste nel suo genere a non dipendere da un Dipartimento universitario, che si è connotata come luogo aperto e plurale di confronto sui temi della letteratura

italiana contemporanea, in sintonia con la MOD, che dall'inizio ci sostiene. Proprio per rispondere a questo intento già un anno fa abbiamo ridefinito in maniera più articolata e inclusiva la nostra organizzazione, che prevede ora, oltre al Comitato direttivo che affianca il Direttore, un Comitato Scientifico e un Comitato Editoriale, che hanno ereditato la funzione e nei quali sono confluiti i Referenti scientifici. Dal primo numero del 2021, con il quale inaugureremo il nostro secondo decennio, sia per rispondere ai requisiti di accreditamento previsti dall'Anvur sia per una sua maggiore funzionalità, il Comitato Editoriale si appresta a diventare più stabile, eventualmente rinnovato alla fine delle singole annate. Ciò comporterà, per i suoi componenti, una maggiore responsabilità: un effettivo coinvolgimento nelle scelte della rivista, ma anche un maggiore impegno, soprattutto in ambito di proposta, coordinamento e revisione delle recensioni che vi affluiscono.

L'immagine del serpente alchemico di Jung evocata dall'epigrafe ci è stata però suggerita soprattutto dalla nuova veste che *Oblio* assume alla fine della decima annata e che, se non ne muta l'anima profonda, certo le conferisce qualche attrattiva ulteriore, non solo in estroversione e affabilità. La rivista è ospitata in un sito aggiornato, consono alle sue ambizioni e graficamente più strutturato, ma soprattutto più funzionale alla ricerca, in quanto consentirà un accesso rapido e intuitivo alle nostre risorse bibliografiche. La *homepage* riassume icasticamente i contenuti del numero, evidenziando saggi e rubriche; l'indice è ad accesso diretto; le rubriche sono consultabili agilmente nella loro interezza o nei singoli contributi, ma possono anche essere richiamate nella loro serie storica (immaginiamo ad esempio che *voci* possa col tempo costituire un selezionato lessico critico letterario della contemporaneità, o che le varie occorrenze di *in circolo* diventino una vetrina delle novità critiche da discutere, e così via). La nuova maschera di ricerca offre diversi campi che, a partire da una specifica voce (autore, recensore, curatore, parola contenuta nel titolo, o anche rivista, editore) o da una ricerca indefinita, permettono un sondaggio veloce, facilitato e interconnesso nell'ormai affollatissimo parterre delle recensioni – circa 2.000 – pubblicate da *Oblio* nei suoi dieci anni di vita. Coticché, l'opportunità di recuperare facilmente quanto pubblicato in passato – recensioni, saggi, interventi e rubriche – consente di esplorare tutta la decennale storia della rivista e, come un moderno palinsesto, traccia il percorso su cui si innestano i nuovi progetti in cantiere. Ecco perché non ci pare una mera formalità augurare a tutti buona lettura e buona esplorazione di questo nostro numero 40, consapevoli che stiamo percorrendo insieme il «ponte» che ci conduce a una nuova fase di condivisione del progetto e, speriamo, di progressivo ritorno alla normalità.

a fuoco

*Filologia e critica:
il caso Verga
e l'Edizione Nazionale delle Opere*

a cura di Giuseppe Lo Castro

Introduzione

Con *Vagabondaggio*, *Dal tuo al mio* (versione teatrale), *Il marito di Elena*, *Primavera*, *Una peccatrice*, usciti nell'ordine tra il 2018 e il 2020, e già con la ristampa aggiornata dei *Malavoglia* (2014) e con la fondamentale edizione delle *Novelle rusticane* (2016), è ripartita e si avvia a compimento l'Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, a suo tempo promossa e indirizzata da Francesco Branciforti. Si tratta di un'impresa che costituisce un modello anche per la filologia narrativa moderna, una grande opera collettiva che si cimenta con i problemi di trascrizione e resa di differenti strati redazionali, manoscritti e autografi. Grazie alla cura ecdotica dei volumi, col finalmente accessibile materiale documentario relativo ad abbozzi e varianti, e alle puntuali introduzioni, si può adesso esplorare il cantiere di lavoro di Verga, e considerare con più precisione le circostanze della scrittura e le prassi editoriali.

Si offre quindi all'attenzione della critica il formarsi frastagliato di opere, i cui testimoni – per quanto a volte lacunosi - attestano il procedere delle stesure, solo eccezionalmente messe a punto di getto (è il noto caso di *Nedda*, di cui adesso possiamo saggiare l'espansione interna al pur fulmineo abbozzo). L'atteggiamento di Verga è piuttosto quello di un autore scontento della prima redazione che finisce abitualmente con l'accantonare, per lasciarla sedimentare e ritornarvi poi a una certa distanza impegnandosi in una revisione sostanziale, spesso un'autentica riscrittura rifatta, come dice in qualche lettera, «di pianta». Per questa via l'Edizione Nazionale consente di rendere conto di quanto è rimasto delle prime stesure. Talvolta si tratta di redazioni integrali, come succede per *Tigre reale* (per cui l'Edizione Nazionale ha già allestito due volumi distinti), *Eva*, già *Frine* (di cui si attende la prossima edizione), ed *Eros*, già *Aporeo* (le cui vicende elaborative saranno chiarite dall'edizione in preparazione); altre volte le prime versioni attestano un lavoro giunto in una fase molto avanzata, come nel caso del bozzetto del *Padron 'Ntoni* antenato abortito dei *Malavoglia*; altre ancora sono parzialmente rifinite o sopravvissute, come per *Il marito di Elena*; mentre è noto come la vicenda del *Mastro-don Gesualdo* sia stata riorientata per effetto di un drastico taglio della prima parte. Conoscere i prototipi e i progetti originari permette di valutare l'idea di partenza e le svolte che attraversano tutti i romanzi, come anche di esaminare le oscillazioni tra differenti opzioni narrative che ci restituiscono il significato e la consapevolezza delle scelte.

Non minore interesse rivestono le varianti delle novelle, sottoposte a processi di revisione decisivi. Le modifiche di cui è costellata la loro redazione, i ritocchi o le riscritture tra prima pubblicazione in rivista e successiva riproposta nella raccolta, come le correzioni o le aggiunte dell'ultimo minuto, svelano la crescita di un materiale *in fieri* che trova in genere il suo assestamento migliore nell'edizione in

volume, e registra pochi e marginali mutamenti nelle successive riedizioni, non sempre migliorative (è noto il caso discusso delle *Novelle rusticane* del 1920). Nell'elaborazione delle novelle emerge poi un ruolo attivo degli editori e delle esigenze dell'ormai strutturata industria letteraria di fine Ottocento. Le richieste delle riviste con le loro pressioni per garantirsi un collaboratore di successo e la prospettiva di non trascurabili guadagni economici sollecitano l'attività dello scrittore; in un secondo momento le successive riproposte nei volumi soggiacciono alle ragioni di una confezione adeguata per coerenza, ma più ancora per mole. È il caso di *Vita dei campi*, dove una silloge smilza è stata accresciuta nella seconda edizione del 1881 dall'«estravagante» *Il come, il quando e il perché*, nonostante Verga, insoddisfatto, avesse proposto di sostituirle con le già pronte *La roba, Cos'è il re, La storia dell'asino di San Giuseppe*; successivamente nel 1897 al posto del *Come* fu inserita *Nedda*. Per le *Novelle rusticane*, la vicenda editoriale è legata alle illustrazioni aggiunte in fase di composizione da Alfredo Montalti, per la cui adeguata impaginazione Verga fu richiesto di alcune integrazioni, specialmente nei finali. In *Vagabondaggio* poi, in mancanza di un numero congruo di testi da raccogliere, lo scopo della revisione diventa ampliare i racconti per rimpolpare il volume. Lo scrittore approfitta di tutte queste operazioni di adattamento alla forma assunta dal libro nel mercato editoriale per rimettere mano al proprio lavoro e dare prova di un ulteriore, decisivo *labor limae*: una conferma dell'impressione di una scrittura costantemente *in fieri*, che si compie per tappe, approssimandosi al risultato e spesso rivelando all'autore soluzioni più adeguate, fino all'ultima rilettura. In questo senso *I Malavoglia*, con la nota vicenda redazionale originata dal bozzetto *Padron 'Ntoni*, e poi dal suo superamento, non costituisce un'eccezione.

Questo rapido riepilogo suggerisce alcuni spunti offerti dal laboratorio di Verga e chiarisce il perimetro entro cui si collocano le riflessioni che Oblio ha sollecitato sulle acquisizioni filologiche e le connesse occasioni critiche. A questo scopo abbiamo coinvolto alcune delle autrici delle edizioni più recenti o di imminente uscita, insieme a Gabriella Alfieri e Carla Riccardi, che con la Fondazione Verga ne stanno coordinando il rinato lavoro, mentre altri studiosi e studiose sono intervenuti a offrire le loro esplorazioni su singole opere. Ci è parsa un'occasione per sollecitare, a partire da un variegato cantiere di opere meno canoniche, se non un rinnovato punto su Verga, almeno una rassegna di possibili percorsi di indagine, sul crinale tra filologia e critica.

Gabriella Alfieri – Carla Riccardi

Scrittura «lenticolare» e stile reticolare: cosa rivela l'Edizione Nazionale di Giovanni Verga

La prima e la seconda serie dell'edizione nazionale di Verga confermano la convergenza più che mai imprescindibile tra filologia e linguistica per caratterizzare le modalità di scrittura di un autore che interveniva sui propri testi fino alle ultime bozze, facendo disperare i suoi editori.

La scrittura "lenticolare", a strati e *tranches* variamente riciclati (Branciforti), si manifesta innanzitutto nelle varianti strutturali, e si riflette anche nelle scelte espressive, che producono uno stile reticolare, in cui dialettalità e oralità si innestano e si avvicendano. Nella prima parte Gabriella Alfieri approfondisce queste dinamiche linguistico-stilistiche per cui moduli idiomatico-sintattici o schemi espressivi collaudati nei testi siciliani si riciclano nelle novelle milanesi. Nella seconda parte Carla Riccardi descrive le modalità verghiane di composizione dei testi, a partire da due casi altamente rappresentativi: *I Malavoglia*, che chiudono il primo decennio (1874-1881), e le *Novelle rusticane* che aprono l'altro (1882-1889) della stagione verista.

The first and second series of the national edition of Verga's works confirm the convergence between philology and linguistics as an essential feature of his writing methods. In fact, Verga intervened on his own texts up to the latest drafts, making his publishers despair. The "lenticular" writing, in variously recycled layers and tranches (Branciforti), manifests itself first of all in the structural variants, and is also reflected in the expressive choices, which produce a reticular style, in which dialectality and orality are grafted and alternated.

In the first part, Gabriella Alfieri explores these linguistic-stylistic dynamics whereby idiomatic-syntactic modules or expressive schemes tested in Sicilian texts are recycled in the Milanese short stories. In the second part, Carla Riccardi describes Verga's ways of composing texts, starting from two highly representative cases: The Malavoglia, which close the first decade (1874-1881) of Verismo season, and the Novelle rusticane which open the following (1882-1889).

A giustificare l'edizione nazionale delle opere di uno scrittore concorrono elementi diversi: in primo luogo il significato assunto da queste opere, per universale consenso della critica, nella storia morale e civile del nostro paese; in secondo luogo la determinazione di un interesse collettivo ad avere nella sua integrità e completezza la testimonianza dell'attività dello scrittore, al di là di ogni convenienza o fortuna editoriale; in terzo luogo la volontà di riconoscere tangibilmente il merito "nazionale" della sua opera, che in tal modo viene consegnata in modo stabile all'ideale sacrario dei nostri beni culturali al più alto livello.

Francesco Branciforti, 1987

1. La questione «Verga-testo»

I volumi della prima e della seconda serie dell'Edizione Nazionale ci dicono molto su «come lavorava» Verga: notizie, frammenti inediti e apparati critici confermano e approfondiscono elementi e dinamiche già noti della fucina verghiana, già caratterizzata magistralmente da Francesco Branciforti nel saggio fondativo dell'impresa, intitolato *Lo scrittoio del verista*.¹ Nel fare il punto sugli autografi verghiani, e nel profilare nel dettaglio le situazioni filologiche dei singoli testi il grande filologo offriva ai futuri curatori le coordinate esterne ed interne per editare l'intero corpus verghiano:

particolari biografici, notizie tratte dai carteggi, esame dei manoscritti, censimento delle stampe apparse vivente l'autore, rapporti di continuità e di rottura tra diversi momenti e diverse fasi. Ma non avrebbe costituito una monade, circoscritta ed esaurita in se stessa: pur con un suo autonomo significato essa sarebbe stata funzionale al testo, giustificandone la configurazione non solo nell'esito definitivo ma nei suoi vari passaggi, che disposti nella loro identificata stratigrafia erano offerti a suo corredo.²

Senza il pur minimo intento di emulare quell'esemplare affresco filologico, ci limiteremo a richiamare il tenore caratterizzante dei testi da editare, rilevando gli aspetti linguistico-stilistici e filologico-compositivi che l'edizione critica può mettere in luce.³ Una campionatura su casi rappresentativi può illustrare questo asserto, in attesa, ovviamente, di verifiche più ampie.

Preliminarmente è utile richiamare le condizioni in cui è nata l'Edizione Nazionale. Nel 1978, grazie all'impegno dello stesso Branciforti e di altri benemeriti studiosi, i manoscritti verghiani venivano assicurati alla pubblica proprietà,⁴ diventando finalmente accessibili in originale per la comunità scientifica.⁵ La Fondazione Verga, istituita proprio nel 1978, si assumeva l'impegno prioritario di avviare e realizzare l'edizione nazionale delle opere di Giovanni Verga, affidandola a un apposito comitato scientifico, presieduto da Francesco Branciforti, e composto dai più qualificati esponenti della Letteratura, Filologia e Linguistica italiane, integrati, per l'epistolario, da uno storico di fama e da un archivista.⁶ Finalmente si poteva disporre

¹ Francesco Branciforti, *Lo scrittoio del verista*, in Francesco Branciforti - Giuseppe Galasso, *I tempi e le opere di Giovanni Verga. Contributi per l'Edizione Nazionale*, Firenze, Le Monnier, 1986, pp. 59-170.

² Mario Scotti, *Giovanni Verga*, in Mario Scotti - Flavia Cristiano, *Storia e bibliografia delle Edizioni Nazionali*, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2002, pp. 242-247, a p. 245.

³ Nella prima parte (paragrafi 1-2) Gabriella Alfieri approfondisce gli aspetti linguistico-stilistici; nella seconda parte (paragrafi 3-5) Carla Riccardi descriverà le modalità verghiane di composizione dei testi, a partire da due casi altamente rappresentativi.

⁴ Pietro Verga aveva venduto alla Regione Siciliana nel 1978 i manoscritti di cui era finalmente rientrato in possesso (per l'intera vicenda, cfr. Salvina Bosco, *Le carte rapite*, in «Annali della Fondazione Verga», n. s. V, 2012 [ma 2015], pp. 127-152).

⁵ Fino al 1978 tutti i manoscritti verghiani erano consultabili solo in microfilm, nel cosiddetto "Fondo Mondadori", che l'editore Mondadori aveva realizzato sugli originali, consegnati negli anni Trenta del Novecento da Giovannino Verga a Vito e Lina Perroni, che continuavano a detenerli presso il proprio domicilio, nonostante le interpellanze parlamentari e le richieste degli eredi Verga.

⁶ Nino Borsellino, Vitilio Masiello, Marziano Guglielminetti, Carmelo Musumarra, Mario Sipala, Giorgio Petrocchi, Alberto Asor Rosa, Gianvito Resta, Giorgio Santangelo, Giovanni Nencioni, Giuseppe Giarrizzo e Alberto Bombace; l'impresa veniva affidava all'editore Le Monnier, col supporto finanziario del Banco di Sicilia.

di edizioni attendibili, che potessero fornire una lezione incontrovertibile dei testi grazie al lavoro di filologi accreditati e non improvvisati.⁷

Col recupero dei manoscritti nel 1978, che aveva chiuso la fase del «muro del pianto», si era avviata a soluzione ma non si poteva ritenere chiusa la «questione Verga-testo»:⁸ dal cantiere operoso dell'Edizione Nazionale uscivano però nel giro di un quindicennio (1987-2003) ben 12 volumi.⁹ Nel 2013 l'inatteso ritrovamento dei manoscritti mancanti¹⁰ è coinciso, del tutto casualmente, con la ripresa dell'Edizione Nazionale, inaugurata da *I Malavoglia* a cura di Ferruccio Cecco. Si spera che in un futuro auspicabilmente vicino tutti i manoscritti verghiani potranno essere disponibili per gli studiosi.¹¹

Passiamo ora a esaminare, in una campionatura minimale,¹² le varianti già rilevate da Branciforti nei testi verghiani, e proviamo a caratterizzare le tendenze dominanti nella correzione sul fronte linguistico. A tal fine confronteremo schematicamente i sondaggi compiuti dal filologo collazionando manoscritti e stampe con i dati che emergono negli apparati delle edizioni critiche finora pubblicate.¹³

Aulicizzazione

Una peccatrice

domestici vestiti di nero > abbrunati (Br p. 73); domestici > in gran lutto < vestiti di nero > abbrunati (M p. 4/22);¹⁴

i nostri occhi > i nostri volti (Br p. 74, M p. 5/56); bestialità del collegiale > puerilità del collegiale (p. 74 n. 24; M p. 15/169-170);

*Tigre reale II*¹⁵

ironico e motteggievole > sarcastico e motteggievole (Br p. 89; Sp p. 3/7-8);

Il marito di Elena

⁷ Sedicenti edizioni 'critiche' di testi verghiani pubblicate da Mondadori erano state proposte tra il 1940 e il 1960 da Vito e Lina Perroni, che contaminavano con arbitrarietà e imperizia autografi e stampe.

⁸ Così definita da Francesco Branciforti, *Lo scrittoio del verista*, cit., pp. 59-170, a p. 59.

⁹ Nell'ordine: 1987 - *Vita dei campi* (a cura di Carla Riccardi) e *Drammi intimi* (a cura di Gabriella Alfieri); 1988 - *I Carbonari della montagna e Sulle lagune* (a cura di Margherita Verdirame) e *Tigre reale I e II* (a cura di Margherita Spampinato); 1992 - *I ricordi del capitano d'Arce* (a cura di Stefano Rapisarda); 1993 - *Mastro-don Gesualdo 1888 e Mastro-don Gesualdo* (a cura di Carla Riccardi); 1994 - *Don Candeloro e C.* (a cura di Cosimo Cucinotta); 1995 - *Dal tuo al mio* (romanzo, a cura di Tania Basile); 2003: *Per le vie* (a cura di Raffaele Morabito).

¹⁰ Nel corso del saggio più volte Branciforti accennava a lacune e dispersioni nel Fondo Verga della Biblioteca Regionale Universitaria di Catania.

¹¹ Attualmente, com'è noto, il cosiddetto Fondo Giovanni Verga ex Vito Perroni si trova sotto sequestro presso il Centro per la Tradizione Manoscritta dell'Università di Pavia.

¹² Si escludono i capolavori, la cui dinamica testuale è più nota, e *Dal tuo al mio*, in quanto esperienza scrittoria tardiva e connotata dalla transcodificazione dal teatro al romanzo.

¹³ Per abbreviare le note si daranno direttamente nel testo i riferimenti ai numeri di pagina del saggio di Branciforti, abbreviato Br e quelli delle edizioni di volta in volta citate, con relativo numero di richiamo in apparato. La prima lezione è quella dell'autografo, la seconda quella della stampa.

¹⁴ Giovanni Verga, *Una peccatrice*, a cura di Daria Motta, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Fondazione Verga-Interlinea, 2020, siglato M.

¹⁵ Si è limitato lo scrutinio a questa redazione, in quanto il confronto di Branciforti è tra gli autografi e le stampe, e la prima redazione di *Tigre reale* non andò mai in stampa. Per i rinvii cfr. Giovanni Verga, *Tigre reale II*, a cura di Margherita Spampinato Beretta, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier, 1988, siglato Sp.

e se lo strinse al petto, dicendo che quella era sua figlia, e non ne aveva altra ormai > e se lo strinse al petto, dicendo che quella era la sua diletta, e non aveva altre figlie oramai (Br p. 104; Pul p. 5/72).¹⁶

per non sembrare che si desse per vinto > per non sembrare che si arrendesse (Br p. 105; desse vinto Pul p. 10/219);

*I ricordi del capitano d'Arce (Ciò ch'è in fondo al bicchiere)*¹⁷

Ella faceva una gran festa a tutti quanti > Ella accoglieva con gran festa tutti quanti (Br p. 145; Rap p. 64/39);

coprivasi colle mani il petto incavato orribilmente > coprivasi colle mani il misero petto scarno (Br p. 146; Rap p. 70/213).

Concretizzazione e circostanziazione

Una peccatrice

si verifichi > avvenga (Br p. 74; M p. 5/74); il silenzio grave > il silenzio funereo (Br p. 74; M p. 6/79); indicandoci > additandoci (Br p. 74; M p. 6/91); aveva ucciso il più debole > aveva ucciso il più fragile dei due esseri (Br p. 74; M p. 6/95); bella barba nera > folta barba nera (Br p. 75, n. 24; M p. 25/63);

Tigre reale II

ci lasciammo più freddi di prima > ci lasciammo meno amici di prima (Br p. 89; Sp p. 4/18-19); sembravami alquanto sbalordito > sembravami completamente sbalordito (Br p. 89; Sp p. 4/27-29); gli domandai alfine > gli chiesi alfine; e con una brusca espansione mi mostrò > e con una improvvisa risoluzione mi mostrò (Br p. 89; Sp p. 4/33); il petto candido e delicato coperto da perle > il petto candido e delicato coperto da filari di perle (Br p. 89, n. 58);¹⁸

Il marito di Elena

che doveva sposarla da tanto tempo > che doveva sempre sposarla da anni ed anni (Br p. 105; Pul p. 7/127).

Colloquializzazione

Una peccatrice

un grosso piego > un grosso plico (Br p. 74; M p. 7/111);

Il marito di Elena

non poteva stornarne gli occhi > non poteva staccarne gli occhi (Br p. 105; Pul p. 8/147).

Sdialettizzazione

*Primavera*¹⁹

ombrella > *ombrello* (Br p. 114; FR p. 4/19);²⁰

Il marito di Elena

sbattendogli l'uscio in faccia > battendogli l'uscio in faccia (Br p. 104; Pul p. 7/121);

*Storia dell'asino di San Giuseppe*²¹

e così gli altri lo lasciarono stare > e così gli altri lo lasciarono in pace (Br p. 126; For p. 99/323).

Dialettizzazione

Primavera

si cominciò a parlare dell'amante della *Principessa* > si cominciò a parlare del *moroso* della Principessa (Br p. 114; FR p. 5/38);

¹⁶ Giovanni Verga, *Il marito di Elena*, a cura di Francesca Puliafito, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Fondazione Verga-Interlinea, 2019, siglato Pul.

¹⁷ Giovanni Verga, *I ricordi del capitano d'Arce*, a cura di Stefano Rapisarda, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier, 1992, siglato Rap.

¹⁸ Quest'ultima variante riguarda la revisione della stampa 1874 compiuta dall'autore in occasione della riedizione Treves del 1878.

¹⁹ Giovanni Verga, *Primavera*, a cura di Giorgio Forni e Carla Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Fondazione Verga-Interlinea, 2020, siglato FR.

²⁰ *Ombrella* è sia siciliano che milanese (cfr. Francesco Cherubini, *Vocabolario milanese-italiano*, Milano, Stamperia reale, 1814, 2 voll., s.v.); in questo contesto è sicuramente milanese.

²¹ Giovanni Verga, *Novelle rusticane*, a cura di Giorgio Forni, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Fondazione Verga-Interlinea, 2016, siglato For.

Il Mistero

Già lui avrebbe messo in croce Gesù colle sue mani, per la sua prebenda > Già lui avrebbe messo in croce Gesù colle sue mani, per chiappargli²² i tre tari della messa (Br p. 125; For p. 43/84).

Eliminazione di forestierismi*Una peccatrice*

coricata sulla *duchesse* > coricata sulla poltroncina (Br p. 75, n. 24; M p. 30/197);

I ricordi del capitano d'Arce

sulle *consolle* > sulle mensole (Br p. 146; Rap p. 72/277).

Tra i risultati più cospicui della prima e della seconda serie di edizioni verghiane si osserva la convergenza più che mai imprescindibile tra filologia e linguistica per caratterizzare le modalità di scrittura di un autore compulsivamente portato a intervenire sui propri testi fino alle ultime bozze, facendo disperare i suoi editori (Treves e Casanova soprattutto). Il processo interpretativo delle varianti è ulteriormente complicato dalla dispersione, presumibilmente insanabile, delle bozze di stampa di molte opere: interventi variantistici a volte decisivi si possono ricostruire solo retrospettivamente e negli esiti definitivi, come dimostrano i casi esemplari del finale dei due romanzi capolavoro, inseriti a ridosso della stampa definitiva.²³ Ma la scrittura a strati e *tranches* variamente riciclati si manifesta in tutta la sua peculiarità nella dinamica delle varianti strutturali, già svelata dalla prima serie e confermata dalla seconda della nostra edizione nazionale. Se in *Jeli il pastore* o in *Dramma intimo* gli abbozzi ci tramandano lunghe unità narrative poi opportunamente sacrificate, ne *Il marito di Elena* il teatrale incipit con Camilla che rivela ai genitori la fuga d'amore della sorella risulta dalla condensazione di ben tre capitoli; e *Vagabondaggio* ci conferma che il *Mastro-don Gesualdo* a sua volta evolveva da sette abbozzi incentrati sull'infanzia e la formazione del protagonista poi recuperati in chiave novellistica.²⁴

Come si è accennato, la base ineludibile per qualsiasi intervento su questa materia è il fondamentale studio di Francesco Branciforti intitolato *Lo scrittoio del verista*, che integrava il fascinoso intervento sull'autografo de *I Malavoglia*. Nella maggior parte dei casi le edizioni critiche rispecchiano il metodo di scrittura laminare o "lenticolare" così ben descritto e argomentato in quei due contributi.²⁵

Per la prolungata indisponibilità degli autografi, e per una tradizione critica poco sensibile alla materialità del testo la complessa e personalissima modalità compositiva verghiana è rimasta a lungo oscurata: oggi le edizioni critiche ne stanno

²² Cfr. mil. *ciappà*. Per altri esempi si veda il par. 2.

²³ Cfr. Gabriella Alfieri, *Il "non grammatico" Verga: saggi di lettura retorica sul finale dei "Malavoglia"*, in Marco Biffi, Omar Calabrese e Luciana Salibra, *Italia linguistica: discorsi di scritto e di parlato. Nuovi studi di Linguistica italiana per Giovanni Nencioni*, Siena, Protagon, 2005, pp. 161-182; Francesco Branciforti, *L'autografo dell'ultimo capitolo del "Mastro-don Gesualdo"*, in «Quaderni di filologia e letteratura siciliana», II, 1974, pp. 5-44; e, naturalmente, la citata edizione critica di Carla Riccardi.

²⁴ Oltre ai testi critici dell'Edizione Nazionale si veda anche Carla Riccardi, *Gli abbozzi del "Mastro-don Gesualdo" e la novella "Vagabondaggio"*, in «Studi di Filologia italiana», XXXIII, 1975, pp. 265-392.

²⁵ Francesco Branciforti, *L'autografo de "I Malavoglia"*, in *I Malavoglia*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 26-28 novembre 1981), Catania, Fondazione Verga, 1982, 2 voll., II, pp. 515-562.

configurando la dinamica profonda, con relative costanti e specificità.²⁶ Se la doppia redazione di *Tigre reale* e di *Mastro-don Gesualdo* rientra in casistiche più consuete, come le stesure multiple dell'*Orlando Furioso* o dei *Promessi sposi*, le quattro stratificazioni incorporate nell'unico autografo de *I Malavoglia* rappresentano una prassi scrittoria «lenticolare», «laminare» o «a stringhe» già anticipata in *Eva*.²⁷ La prima serie dell'Edizione Nazionale sarà presto disponibile in e-book. La riproduzione digitale, a cui si sta lavorando intensamente, sarà consultabile in rete on demand, o acquisibile su smartphone e tablet, e consentirà di trasmettere il senso dinamico del “farsi” del testo letterario a un pubblico esteso. Anche in prospettiva didattica sarà uno strumento idoneo a consentire, attraverso un impatto visivo immediato, il confronto concreto tra il manoscritto e le stampe.

Si attuerà così, con un dinamismo imprevedibile al momento della progettazione dell'edizione cartacea dell'opera verghiana, la rappresentazione diacronica del testo «non tanto come una superficie levigata e ferma e compatta ed immobile (e perciò stesso improbabile)», quanto «in una conformazione scabrosa, piena di ombre e di luci, con una fermentazione conclusa – è vero –, ma la cui forza dinamica residua ancora e sempre lega ed alimenta le sue interne tensioni», con una omogeneità limitata a singole, frammentarie sequenze.²⁸

Un altro traguardo filologico-linguistico auspicato dal fondatore dell'Edizione Nazionale verghiana al fine di garantire uno studio oggettivo e attendibile della testualità verghiana ha trovato attuazione: lo spoglio lessicografico organico delle opere di Verga, funzionale ad accertare e datare adeguatamente le varianti. La Fondazione Verga, d'intesa con l'Accademia della Crusca, ha in corso di avanzata elaborazione il progetto di un vocabolario “reticolare” e digitale di Verga e dei veristi (Vi.Ver), che dovrebbe rispondere alle suddette coordinate ed esigenze storico-linguistiche e filologiche additate da Branciforti.

2. *Uno stile reticolare: pendolarità lessicale e idiomatica*

Nel calibrare i registri di lessico e fraseologia e nel giostrare la sintassi Verga sembra agire con andamento biunivoco: ora attenua i sicilianismi eccessivamente marcati, ora accentua il tenore idiomatico con toscanismi e settentrionalismi, ora appiana l'espressività aulicizzando le scelte morfologiche.²⁹ In tale funambolismo linguistico-

²⁶ Come detto alla nota 5, i manoscritti di Verga furono microfilmati negli anni Settanta a casa Perroni dall'editore Mondadori, che ne aveva i diritti di pubblicazione. Le edizioni critiche già pubblicate, comprese le due della nuova serie, si sono basate anche su questa fonte per integrare i testimoni mancanti nel Fondo Verga di Catania.

²⁷ Per caratterizzare la personalissima dinamica stilistica verghiana, Branciforti elaborava la definizione metaforica di «scrittura a stringhe l'una all'altra sovrapposta o affiancata, senza legamenti sintattici, senza riferimenti logici e formali, vere e proprie pennellate che impressionisticamente si compongono ad unità» (Francesco Branciforti, *Lo scrittoio del verista*, cit., p. 66). Per *Eva*, cfr. Lucia Bertolini, *Preistoria di un romanzo di Verga: “Eva”*, in «Annali della Fondazione Verga», XIV, 1997 [ma 2001], pp. 7-27.

²⁸ Francesco Branciforti, *Lo scrittoio del verista*, cit., pp. 64-65.

²⁹ Per un'adeguata esemplificazione cfr. Giovanni Nencioni, *La lingua de “I Malavoglia” e altri scritti di prosa, poesia e memoria*, Napoli, Morano, 1988, pp. 76 sgg.

stilistico si inserisce la complessa gestione del dato dialettale e idiomatrico in genere, per cui nella pagina verghiana interagiscono componenti multiple, in un reticolo di rimandi espressivo-comunicativi che finisce coll'assimilare diatopia e diamesia. Il parlato popolare insomma viene riprodotto attribuendo la fraseologia siciliana agli operai milanesi di *Per le vie* (1883), e, viceversa, idiomatismi lombardi vengono assegnati ai contadini di *Vita dei campi* e delle *Rusticane*.

Nell'ottica di una «lettura radiografica» e «in trasparenza» auspicata da Branciforti,³⁰ le edizioni critiche stanno rivelando una ben definita parabola evolutiva nelle scelte mimetico-diegetiche verghiane. Cominciano ad affiorare milanesismi in *Eros* (1874) «Egli alzò il naso in aria; mandò un grosso *buffo* di fumo»; nelle *Storie del Castello di Trezza* (1877): «l'acre odore marino saliva a *buffi*», fino a *I Malavoglia* «*buffo* di tramontana» (mil. *boff*).³¹ In *Primavera* (1877) la mimesi ambientale è doverosa, con i milanesismi della *Principessa* e delle sue amiche crestaie, marcati dal corsivo d'autore: «quest'altro, il quale aveva un soprabito che sembrava quello *della misericordia di Dio*»; *la cossa*, che però rimane *cosa* nel discorso indiretto attribuito al *moroso* non milanese della ragazza, Paolo, al quale la crestaia *fece un bel bacio*.³² In *Eros* per la prima volta compare un toscano-settentrionalismo morfosintattico, l'articolo dinanzi a nome proprio femminile (*l'Adele, colla Lina*), che trapasserà con ben altri effetti in *Jeli* (*la Mara*), ne *I Malavoglia* (*la Mena, la Lia*) e in *Pane nero* (*la Nena, la Lucia*). Si tratta di sequenze che, interiorizzate nella competenza linguistica dell'autore siciliano trapiantato al Nord e del lettore umbertino, amalgamano nel testo tratti interdialektali in un parlato trasversalmente «popolare». A quest'altezza la diatopia comincia a slittare nella diamesia. Nella sua poliedrica e ricorsiva produzione narrativa e teatrale Verga assume con sempre maggior consapevolezza la dialettalità e l'oralità come cifre stilistiche da funzionalizzare alla propria inesauribile sperimentazione artistica. Così, non può considerarsi casuale l'equivalenza della metonimia *cappelloni* come connotato sociale in *Per le vie* e *cappelli* nelle *Novelle rusticane*.³³

Nelle *Rusticane* l'edizione critica ha sviscerato l'intensa e inesausta cesellatura lessicale e sintattico-stilistica, che riproduce con guizzi mimico-espressivi la «verità vissuta»,³⁴ ora sopprimendo calchi dialettali, ora compensando la caratterizzazione idiomatrica con connettivi o costrutti letterari. Né più né meno le medesime dinamiche

³⁰ Francesco Branciforti, *Lo scrittoio del verista*, cit., p. 65.

³¹ Francesco Cherubini, *Vocabolario milanese italiano*, cit., s.v. Per le citazioni si veda nell'ordine: Giovanni Verga, *Tutti i romanzi*, a cura di Enrico Ghidetti, Firenze, Sansoni, 1983, 3 voll., II, p. 276; FR, p. 116/883); Giovanni Verga, *I Malavoglia*, a cura di Ferruccio Cecco, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Novara, Interlinea-Fondazione Verga, 2014, p. 51);

³² FR p. 5/31; p. 5/38; p. 5/35.

³³ Per *L'osteria dei «Buoni amici»* si veda Giovanni Verga, *Per le vie*, a cura di Raffaele Morabito, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier, 2003, d'ora in poi siglato Mor.

³⁴ Giorgio Forni, *Introduzione a G. Verga, Novelle rusticane*, edizione critica a cura di Giorgio Forni, cit., pp. XI-CV, pp. XXVI sgg.

delle varianti malavogliesche descritte da Nencioni, e ravvisabili anche nei cosiddetti romanzi fiorentini.³⁵

Ne *I Malavoglia* Verga ambiva a realizzare un italiano popolarizzato, armonizzando con sapienza e dinamismo una varietà di stili e registri; però toscanismi e sicilianismi sono quasi interscambiabili nella caratterizzazione ambientale (*avvezzo/abituato*), quasi che l'autore volesse attuare una de-popolarizzazione. Anche tra registro popolare e registro colto si stabilisce un'altalena, sempre alla ricerca di un delicato equilibrio. Sembrerebbe insomma che tra la terzultima e l'ultima stesura del romanzo una resipiscenza "moderata" abbia talvolta indotto Verga ad attenuare la fissa insistenza sul registro popolare.

Nel Verga postmalavogliesco il siciliano – poi affiancato da milanese e toscano e da altri dialetti via via funzionali alla caratterizzazione ambientale e comunicativa dei soggetti affrontati – subisce una rifunzionalizzazione socio-espressiva e stilistica. In questa parabola il testo-ponte si confermano le *Rusticane*, laboratorio pre-gesualdesco di innovazioni stilistico-linguistiche per un Verga il cui interesse prioritario è rimodulare le cadenze del parlato. Nelle *Rusticane* ai vistosi toscanismi di superstrato come *babbo*, *piccina*, si alternano quelli mediati dai vocabolari per tradurre sicilianismi come *cocca* (< *pizzu*) *del grembiale*, o *arsiccio* (< *bruciatu*). Ne risulta un'oralità rigrammaticalizzata, in cui il discorso foderato si rivela lo stilema seriale:

Comare Sidora gli diede sulla voce: *Pensate* a coloro che sono più disgraziati di voi, *pensate!* (*Orfani*); *Lasciamo fare* alla Provvidenza, *lasciamo fare* (*Pane nero*, For p. 352/106).

Più sorprendente la rifunzionalizzazione dello stilema in *Per le vie*:

Ci vuol altro che quel biondino per la Carlotta, *ci vuole!* (*Gelosia*); tanto che il fratello voleva darle due ceffoni, e *fregarle* quella sua faccia di pettegola con la sua stessa insalata, *fregarle!* (*Osteria dei «Buoni Amici»*, Mor p. 72/58).

I popolarismi toscani vengono disinvoltamente ascritti a parlanti siciliani per marcare lo stile orale:

Pure, *c'è tanti cristiani* che non stanno meglio (*L'asino di San Giuseppe*, For p. 97); *Gli era* come il pensiero di un malato che vi sta sempre grave in cuore, quel seminato (*Pane nero*, For p. 108); *La val meglio* di quelle quattro rozze magre (*I galantuomini*, For p. 140).

Verga ricorre anche nella scrittura teatrale a uno stilema collaudato della riconversione diatopia-diamesia: gli idiomatismi trasversali come *farne tonnina*, che figura ne *I Malavoglia* e nella novella rusticana *Il mistero*:

³⁵ Si rinvia all'edizione di *Tigre reale* e alle anticipazioni di Lucia Bertolini su *Eva*.

Se i malandrini arrivavano ad acchiappare la Madonna e San Giuseppe, tutti insieme, *ne facevano tonnina*, ed anche del Bambino Gesù, Dio liberi!.. (For pp. 41-42, con variante “li infilerebbe tutti e due, col coltello a serramanico”, a sua volta soprascritta a “farebbe tonnina di tutti e due”).³⁶

Nelle varianti del *Gesualdo* sicilianismi e meridionalismi si avvicendano a desicilianizzazioni e toscanizzazioni: nelle bozze Treves 1889, il francesismo *comò* – che filtrava anche nel lessico dialettale – cede a *canterano*, già acquisito ne *I Malavoglia*, ma altrove nello stesso *Mastro Verga* adotta la variante fiorentina, anche a costo di creare un bisticcio («si alzò, andò ad appendere la chiave allo stipite dell’uscio, frugò alquanto nei *cassetti* del *cassettono*»). Con andamento contrario il meridionale *bussare* era subentrato al fiorentino *picchiare* nell’autografo del *Mastro* 1888 («al ritorno, per segnale, busserò tre colpi all’uscio»).³⁷

Rifunzionalizzazione che è stilistico-strutturale nel riutilizzare sequenze diegetiche da romanzi a novelle e viceversa, come illustrerà Carla Riccardi nella seconda parte di questo contributo, ma è anche stilistico-idiomatica, nel riciclare moduli idiomatico-sintattici o schemi espressivi già collaudati nei testi del verismo siciliano per riapplicarli nelle novelle milanesi. Il dialetto rifunzionalizzato come oralità “di riporto” diventa una dimensione espressiva e comunicativa equipollente all’oralità stilizzata nella rappresentazione dell’universo “popolare”³⁸.

In entrambe le dimensioni si tratta di «un lavoro minuto e costante, con una apparente modestia di invenzioni e soluzioni».³⁹

3. L’edizione nazionale rivela l’officina di Verga⁴⁰

Con l’insediamento del nuovo Comitato per l’Edizione nazionale delle Opere di Giovanni Verga le pubblicazioni interrotte con l’ultimo volume della prima serie (*Per le vie*, a cura di Raffaele Morabito, 2003)⁴¹ sono riprese nel 2014 con la casa editrice Interlinea. Si è scelto di iniziare con quella che è l’opera più rivoluzionaria e simbolica della produzione verghiana, ovvero *I Malavoglia*.⁴² Dopo questo importante avvio sono uscite le edizioni critiche di *Novelle rusticane* nel 2016 a cura di Giorgio Forni, di *Vagabondaggio* curata da Matteo Durante con la revisione degli

³⁶ Il modulo è siciliano, ma anche toscano.

³⁷ Elisabetta Mantegna, *Il dialetto nella storia del testo: il siciliano nelle varianti del “Mastro-don Gesualdo”*, in Gianna Marcato (a cura di), *Dialetto nel tempo e nella storia*, Atti del Congresso di Sappada/Plodn (2-5 luglio 2015), Padova, Cleup 2016, pp. 489-496. I rilievi sono tratti dalle edizioni critiche di Carla Riccardi.

³⁸ Gabriella Alfieri, *Dialetto e dialetti in Verga: funzionalizzazione diamesica della diatopia fra narrativa e teatro*, in *Dialetto uno, nessuno, centomila*, Atti del Convegno internazionale di studi, Sappada/Plodn, (30 giugno-4 luglio 2016), a cura di G. Marcato, Padova, Cleup, 2017, pp. 305-319.

³⁹ Francesco Branciforti, *Lo scrittoio del verista*, cit., p. 65.

⁴⁰ Il saggio riprende in parte quanto già comunicato nell’intervento *Nel segreto di un rivoluzionario laboratorio* pubblicato negli atti del Convegno «*I suoi begli anni*»: *Verga tra Catania e Milano (1872-1891)*, a cura di Gabriella Alfieri, Andrea Manganaro, Silvia Morgana e Giuseppe Polimeni, Biblioteca della Fondazione Verga, Serie Convegni, n. s., n. 1, Leonforte, Euno Editore, 2020, 2 voll., I, pp. 253-274. In questa versione non si sono operati particolari cambiamenti (soprattutto per quanto riguarda l’edizione delle *Novelle rusticane*), come è ovvio dato che nulla vi è da aggiungere alle soluzioni dei curatori.

⁴¹ Giovanni Verga, *Per le vie*, a cura di Raffaele Morabito, cit.

⁴² Giovanni Verga, *I Malavoglia*, a cura di Ferruccio Cecco, cit.

apparati di Giorgio Forni nel 2018, *Il marito di Elena* a cura di Francesca Puliafito nel 2018, di *Dal tuo al mio. Teatro* curata da Rosy Cupo 2019, *Primavera*, da Giorgio Forni e Carla Riccardi, *Una peccatrice* da Daria Motta nel 2020. Usciranno tra il 2021 e il 2022 *Eva* (curatrice Lucia Bertolini), i drammi *Cavalleria rusticana*, *La Lupa*, *In portineria*, procurate da Barbara Rodà e Giovambattista Boccardo, mentre sono in preparazione *Eros*, *Storia di una capinera*, tutto il teatro inedito, le *pièces* delle due *Cacce*, le sceneggiature per il cinema, i racconti sparsi. Ed è iniziata la complessa operazione di *recensio* per l'edizione dell'epistolario.

Ognuno di questi testi ha posto problemi ecdotici diversi, che hanno richiesto, pur nell'uniformità dei criteri di edizione e di formalizzazione degli apparati, soluzioni diverse sia per la varia consistenza delle testimonianze autografe e a stampa, sia per il diverso percorso di composizione di romanzi, novelle, teatro. Le novelle presentano sempre una prima (e a volte una seconda) stampa in rivista, non così i romanzi e mai ovviamente il teatro. Per drammi e commedie il problema che si presenta e crea maggiori difficoltà di rappresentazione è quello di stesure multiple atto per atto, da cui la necessità di destinare molti materiali non collocabili negli apparati in cospicue appendici. Evento che tuttavia si concretizza anche per novelle e romanzi per i quali esistono numerosi abbozzi o stesure non definitive. Nell'officina verghiana si distinguono due laboratori fondamentali: il primo si colloca tra il 1874 e il 1881 ovvero tra *Nedda* e *I Malavoglia*, il secondo (1882-1889) tra *Novelle rusticane* e *Mastro-don Gesualdo*. Sono due decenni - all'incirca - molto diversi per esperienze creative e per evoluzione ideologica. In questa occasione per illustrare l'eccezionale percorso di Verga scegliamo due testi, *I Malavoglia*, che chiudono il primo decennio, e le *Novelle rusticane* che aprono l'altro.

4. Il laboratorio Malavoglia

L'edizione dei *Malavoglia* era stata procurata per la prima volta da Ferruccio Cecco negli anni Novanta ed era uscita nel 1995 per le edizioni di Il Polifilo di Milano per conto della Banca Commerciale Italiana. La nuova edizione è stata completamente riveduta, direi praticamente rifatta, sulla precedente uscita nel 1995: apparati e appendici sono stati nuovamente e attentamente ricontrollati sugli autografi riprodotti nei microfilm del Fondo Mondadori e sulle carte conservate a Catania, adattati alle nuove norme e a una aggiornata formalizzazione delle varianti grazie al contributo dei nuovi strumenti informatici, come sperimentato nell'Edizione Nazionale dei *Promessi sposi*.

Oltre a motivazioni tecniche e a criteri più raffinati di rappresentazione la rivisitazione di quel pur importante lavoro era stimolata da nuove testimonianze epistolari, che anche prima della nuova edizione avevano permesso di articolare la storia compositiva del romanzo nelle varie fasi delle trattative con Treves, a partire dalla primitiva sperimentazione di una nuova tematica con la mezza novella inviata nel 1874 insieme alle *Storie del Castello di Trezza*, passando per *Vita dei campi*,

quando per la prima volta Treves appare vero punto di riferimento come consigliere, e quasi moderno editor. Orientarsi tra le molte carte del romanzo era stato tutt'altro che facile per la grande quantità di abbozzi di misura molto variabile: dalle tre carte di quelli siglati M¹ e M², ovvero quanto sopravvive del primo *Padron 'Ntoni* inviato a Treves, a M³, 80 carte, messa in pulito di precedenti stesure e probabile fase 1876, quando Verga inizia serrate trattative con Treves, che per il pagamento richiesto di 3000 lire fanno ipotizzare che del bozzetto si vuol fare un romanzo. Del resto M³, acefalo e incompiuto, presenta gran parte delle sequenze del testo definitivo seppur in forma bozzettistica: sembra in certe sequenze che Verga abbia costantemente sul tavolo il Pitré e si limiti a mettere in forma narrativa gli usi e i riti lì registrati. M³ era già emerso all'attenzione filologica nel corso dell'edizione critica di *Vita dei campi*⁴³ per il fatto di contenere l'unica redazione autografa di *Cavalleria rusticana*: quando nel 1878 il manoscritto è oggetto del sacrificio "incruento" diventa, come già accaduto per altri testi, territorio di sfruttamento per la scrittura di nuove novelle. Verga utilizza il dialogo tra 'Ntoni e Grazia Cipolla, trasformandolo in quello tra Turiddu e Santa, quindi da un lato recupera carte di *Padron 'Ntoni* correggendo in direzione *Cavalleria*, dall'altro raccorda queste con le nuove sequenze scrivendole sul verso rimasto bianco delle stesse carte.⁴⁴

Un vero intrico da sciogliere sono le carte che seguono, che testimoniano l'esistenza di altre fasi assai complesse: anzitutto le 22 carte numerate 27-48 molto vicine a M³ per agganci interni, per la prima volta con una divisione in capitoli del testo base, con la *'ngiuria* per i protagonisti ovvero Malavoglia e non più Piedipapera. Siglate M⁴ e M^{4 bis} presentano due tentativi di avviare una nuova stesura di parte dei capp. IV e V. Grande problema è stato rappresentare questo fitto intreccio di stesure e correzioni, in quanto le due diverse fasi sono affidate alle stesse carte con interventi interlineari e in margine, come quasi sempre accade negli autografi verghiani. Certo l'estrema logicità dello scrittore nel seguire il filo delle sue correzioni è un aiuto pur nell'apparente e disarmante disordine della pagina, come le differenze di inchiostro e di ductus e, elemento decisivo, di collegamenti interni ai due testi.

Nell'Appendice II, in cui sono riportati gli abbozzi da M¹ a M⁹, M⁴ e M^{4 bis} sono due testi distinti, ognuno con un fitto apparato genetico, segno dello sforzo per eliminare la modalità bozzetto, ancora evidente in M⁴, e in via di superamento in M^{4 bis}: in ambedue il testo è per la prima volta diviso in capitoli, dalla fine del III al V.

Potrebbe essere tuttavia, eventualità non presente nell'edizione, che M⁴ sia non solo tematicamente vicino a M³, ma sia parte di quell'inizio perduto e che, dunque, il principio della novella inviato a Treves possa essere rappresentato dalle 26 carte che mancano, data la struttura, i nomi dei personaggi, mentre M^{4 bis} rappresenta la novità o, come è stato definito, lo scatto in avanti.

⁴³ Giovanni Verga, *Vita dei campi*, edizione critica a cura di Carla Riccardi, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier, 1987, dove è siglato α¹, p. XXIV.

⁴⁴ Ivi, pp. LXXIV-LXXVII.

Eccoci dunque a M⁵, cc. 11-80, precedute dal piano generale del *Ciclo dei Vinti* ancora col titolo *La Marea*. Anche qui si registrano due fasi: la fase M⁵ per testo base e parte delle correzioni e la fase M⁸ per le carte 75-80 che, rinumerate 12-17, costituiscono la continuazione di M⁸. M⁵, procedendo la rivoluzione messa in atto da M^{4bis}, decade a un certo punto a esemplare di lavoro per il manoscritto definitivo. Proiettando i risultati della ricognizione filologica sulle date offerte dalle testimonianze epistolari si può affermare che tutto il lavoro da M⁴ a M⁵ base si colloca quasi certamente tra il febbraio '78 e il marzo '80. M⁵ fissa, anche se con «un'articolazione di dettaglio molto diversa, le sequenze che compariranno nella versione finale», dalla metà del cap. I al cap. V, e attesta due fasi di lavoro: una stesura base con varianti genetiche e una revisione documentata in un apparato evolutivo. È chiaro che queste carte testimoniano una fase creativa, di ripensamenti e innovazioni densissima, in particolare sulle sequenze del cap. II dedicate alle chiacchiere su 'Ntoni soldato, all'affare dei lupini, alla conversazione nel paese tra don Silvestro, don Franco, Piedipapera, compare Cipolla e padron 'Ntoni e poi tra i personaggi femminili, e nelle pagine dedicate al lutto e al funerale di Bastianazzo. L'«affresco» su ambiente, personaggi, mentalità registra qui una pressoché definitiva linea di sviluppo; manca però all'appello la soluzione relativa all'inizio, i capp. I e II: M⁷ e M⁸ vi si tormentano con abbozzi, correzioni e ripensamenti: M⁷ apre con l'attuale capitolo III, cioè la tempesta, un avvio canonico convenzionale con l'evento scatenante della narrazione e certo di effetto: «Era stata una brutta giornata di novembre...»; M⁸ ci ripensa e attacca con la sequenza del «consolo» e delle esequie di Bastianazzo, con obbligatorio recupero per analessi degli antefatti rappresentati, messi in scena nell' «affresco».

Ma Verga cambia di nuovo idea e elimina tutte e due le soluzioni, aggiunge i due capitoli iniziali di A (cc. 1-42) senza modificare la numerazione iniziale 1-41 delle carte, che diventeranno 43-68.

I *Criteri di edizione* illustrano limpidamente le tecniche di formalizzazione degli apparati, che, sperimentati per la prima volta nell'allestire l'edizione critica del *Mastro-don Gesualdo* (1979), si sono perfezionati sia nei testi verghiani usciti nell'Edizione Nazionale (prima serie) sia nelle edizioni critiche dei *Promessi sposi*, sia del *Fermo e Lucia* nel 2006 sia degli *Sposi promessi* nel 2012 (Edizione Nazionale, Milano, Casa del Manzoni), esempio di un lungo lavoro sulle carte d'autore che ha restituito materiali di fondamentale importanza per la comprensione dell'itinerario creativo dei due grandi narratori ottocenteschi. Nel costruire gli apparati della rinnovata edizione critica dei *Malavoglia* Ferruccio Cecco ha saputo sciogliere l'intrico dei manoscritti, leggere con pazienza e grande intuito carte fittamente cancellate e riscritte in rigo, nell'interlinea, nei margini, definire la diacronia delle varie stesure, rappresentarle in trascrizioni e apparati chiari e leggibili, in modo da restituire il senso dell'evoluzione del testo e l'eccezionalità della ricerca verghiana: Verga giunge con continue riscritture, quasi ossessive, a un risultato di grande modernità, che solo nel Novecento sarà compreso da lettori e critici.

5. La svolta delle *Novelle rusticane* e una complicata storia editoriale

Una seconda edizione importante esce nel 2016: *Novelle rusticane* a cura di Giorgio Forni. Una vicenda complessa quella della raccolta del 1883, soprattutto nella fase della stampa del 1920 per le Edizioni della Voce, organizzata in occasione delle celebrazioni per gli ottant'anni di Verga, non dissimile da quella dell'edizione illustrata di *Vita dei campi*, uscita da Treves nel 1897.

Un primo sondaggio sulle molte testimonianze autografe e a stampa era stato condotto da Paola Bernardi nel saggio *Per l'edizione critica delle Novelle rusticane* del 1983,⁴⁵ basato principalmente sui microfilm del Fondo Mondadori, e da Francesco Branciforti sugli autografi del Fondo Verga della Biblioteca universitaria regionale di Catania. Ora l'edizione critica fa piena luce sull'itinerario della raccolta: Forni segnala subito che tra le diverse edizioni delle *Novelle rusticane* apparse durante la vita del Verga, sia integrali che antologiche,⁴⁶ solo due furono curate dall'autore:

C = GIOVANNI VERGA | NOVELLE RUSTICANE | *Con disegni di Alfredo Montalti* | [Monogramma dell'editore] | TORINO | F. CASANOVA, Editore | 1883, pp. 1-270.

V = GIOVANNI VERGA | NOVELLE RUSTICANE | EDIZIONE DEFINITIVA | RIVEDUTA E CORRETTA DALL'AUTORE | [Stemma editoriale] | LA VOCE | SOCIETÀ ANONIMA EDITRICE | ROMA – TRINITÀ MONTI 18 [Sul dorso in basso: L. 5 | ROMA | 1920], pp. 1-148.

Una seconda edizione appare nel 1885 da Casanova (d'ora in poi *C'*) in una veste identica a *C* per formato, illustrazioni e impaginazione, ma punteggiata da minime varianti, soprattutto interpuntive. L'autore non la rivide, come del resto era uso fare con le ristampe anche con diversa collocazione delle novelle (per esempio 1892 in *Cavalleria rusticana ed altre novelle* con l'originario *Vita dei campi* confinato a sopratitolo in corpo minore e diversa disposizione dei vari pezzi, certo un espediente dato il successo di *Cavalleria rusticana* dramma, studiato forse per invogliare il pubblico di scarsa memoria a riacquistare un libro identico a quello di più di dieci anni prima) come dimostra una serie di errori di *C'* rispetto a *C* puntualmente rilevati nella Introduzione.

⁴⁵ Paola Bernardi, *Per l'edizione critica delle "Novelle rusticane"*, in *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella*, Bibliopolis, Napoli, 1983.

⁴⁶ Riproducono la *princeps*, con alcuni refusi ed errori, le seguenti edizioni: Giovanni Verga, *Novelle rusticane*, Torino, Francesco Casanova, 1885; Id., *Novelle Rusticane. Cavalleria Rusticana*, Auswahl mit Anmerkungen für Schule und Haus, Herausgegeben von F. Beck, Bamberg, Buchner, 1898 e 1912 (delle *Rusticane* contiene: *Malaria*, *Storia dell'asino di S. Giuseppe*, *La roba*, *Gli orfani*, *Cos'è il re*); Id., *Novelle rusticane*, Sesto San Giovanni, Casa Editrice Madella, 1918. Da quest'ultima stampa, ma con innumerevoli errori, deriva Id., *Novelle rusticane*, Firenze, Casa Editrice Italiana di A. Quattrini, 1919.

Si contano dunque tre tappe fondamentali: l'edizione in rivista di undici novelle (*Riv*) tranne *Di là del mare*, *C* e *V*. Per tutte le novelle ci sono gli autografi base della stampa in rivista che nel passaggio al volume viene ampliata o riorganizzata con materiali precedenti (i casi più rilevanti sono quelli del *Reverendo*, del *Mistero*, di *Pane nero* e dei *Galantuomini*). Solo sei dei dodici autografi sono conservati fra le carte del Fondo Verga della BURC, tre completi (*Don Licciu Papa*, *Storia dell'asino di S. Giuseppe* e *Gli orfani*) e tre mancanti di svariate carte (*Il Mistero*, *Malaria* e *Di là del mare*), per le quali soccorre il microfilm V del Fondo Mondadori, come per le prime stesure complete di *Il Reverendo* e *Cos'è il Re*.

Fra la rivista e la stampa Casanova si colloca l'edizione in volumetto di *Pane nero* presso Niccolò Giannotta (*G*):⁴⁷ Verga aggiunge tre ampi brani attestati anche da sette fogli autografi (*A'*) con rimandi alle carte di *A*. Si tratta di sequenze relative ai tre fratelli protagonisti del racconto: la dichiarazione di Santo a Nena («Poi, il giorno ... non facciamo il male»), il licenziamento di Carmenio malato («E accadde pure che ... sei tarì al mese. →») e la resa di Lucia alle voglie del padrone («Ah! quel cuore nero ... al vostro posto»). Certo le aggiunte sono anzitutto effettuate per rispettare l'impegno preso col Giannotta, che prevedeva «la stampa in volume di un mio racconto, della lunghezza all'incirca dell'altra mia novella *Nedda*», ma approfondiscono caratteri e azioni in linea con la posizione teorica diventata mano prevalente in *Vita dei campi*: non più recupero in chiave nostalgica di un mondo arcaico dai valori intatti, ma la lettura in controluce di quella visione che svela la violenza e l'interesse economico dominanti nella società rusticana al di là dei miti dell'amore-passione e della gelosia. In questo percorso verso l'interpretazione negativa delle *Rusticane* Verga aveva segnato un fondamentale passaggio dalla prima idea di *Jeli il pastore* di restituzione nostalgica di un mondo idilliaco alla definitiva redazione con l'aggiunta di tutti gli episodi di ipocrisia, di perdita, di tradimento, fino al gesto finale del protagonista che, rimasto “ingenuo”, cancella con la violenza un mondo corrotto dall'interesse economico. Un mondo che Verga inizierà a svelare con la scrittura delle *Rusticane*. Lo scrittore procede quasi sempre da una prima stesura più scarsa e spesso meno ideologicamente impegnata per approdare con nuove sequenze, rifacimenti, cesellature a testi definitivi che arricchiscono, precisano e a volte ribaltano situazioni narrative, stabiliscono più complessi rapporti tra personaggi e psicologie.

Dunque un procedimento in linea con quanto già accaduto nell'officina verghiana. Ma nel 1920 con *V*, «edizione definitiva riveduta e corretta dall'autore», iniziano le vere difficoltà, occasione per una prova filologica difficile, ma dalle soluzioni suggestive e anche persuasive individuate da Giorgio Forni.

Rifacciamo un minimo di storia: nel 1914 a seguito della proposta di Massimo Bontempelli di pubblicare «un volume o una scelta di sue novelle» in una nuova

⁴⁷ Giovanni Verga, *Pane nero*, Catania, Niccolò Giannotta editore, 1882 (in 16°, pp. 106 + 14 n.n.). Uscito nel maggio del 1882 dalla tipografia di Lorenzo Rizzo, il volumetto fu ristampato identico in giugno con la dicitura «Seconda edizione».

collana dell'Istituto editoriale italiano, Verga pensa di ristampare le novelle con Treves. Il progetto non si concretizza, anzi si trascina, se solo un anno dopo chiede all'editore una copia rilegata: vi segnerà tre minimi interventi, intendendo forse riproporre senza altri ritocchi *C*.

Intanto appaiono, a causa della mancata registrazione del diritto d'autore da parte di Casanova, due edizioni economiche senza approvazione da parte di Verga: dapprima in una veste editoriale assai trascurata (Sesto San Giovanni, Madella, 1918) e poi nella modesta «Biblioteca Amena Quattrini» (Firenze, Quattrini, 1919). Una convincente proposta giunge da Giuseppe Prezzolini nel febbraio 1920 per una nuova edizione per la casa editrice «La Voce». Verga accetta; tra febbraio e aprile il contratto è firmato, non senza interventi legali per il recupero dei diritti. Certo non è solo questa la motivazione: Verga è seccato per l'apparizione di stampe pirata assai scadenti. Forni parla di «un'ultima avventura letteraria che lo scrittore condurrà poi con crescente entusiasmo e impegno», come «estremo gesto di vitalità».

Tra il marzo e il maggio del '20 Verga lavora assiduamente alla revisione: le bozze vengono inviate all'autore il 4 giugno e il volume, col titolo di *Novelle rusticane. Edizione definitiva riveduta e corretta dall'autore*, esce ai primi di ottobre di quello stesso anno.

Sappiamo dal caso di *Vita dei campi* che Verga rivede i suoi testi quando devono essere tipograficamente ricomposti, dunque esclusi ritocchi di *C* precedenti si è trattato di ricostruire un percorso correttorio che si è subito rivelato piuttosto ingarbugliato. Anzitutto Verga fa copiare a mano *C* e corregge capillarmente, usando un inchiostro rosso (d'ora in poi *Ms*); *Ms* viene passato a un dattilografo che ne fa tre copie riviste dall'autore senza controllo su *Ms*: fase *Ds*. Una copia di *Ds* è inviata al Prezzolini (*Ds*¹), le altre due (*Ds*², *Ds*³) restano presso lo scrittore; da *Ds*¹ derivano le prime bozze che Verga rivede (*Bz*) con l'aiuto di un collaboratore (*Bz**); un secondo giro di bozze non sarà significativo per la costituzione di *V*.

Ms è una copia calligrafica di *C* su fogli protocollo a caratteri molto grandi e a righe ben spaziate per lasciare spazio alle correzioni interlineari. *Ms* copia certamente da *C*: nei 117 luoghi in cui *C*^l diverge da *C*, infatti, il copista segue sempre il testo di *C*, tranne che in 9 casi, tutti facilmente spiegabili come iniziative autonome e indipendenti da *C*^l. Soltanto in tre casi l'esemplare riprodotto in *Ms* doveva recare una correzione a penna: si tratta proprio dei tre luoghi corretti nell'unica copia di *C* conservata in Casa Verga. Il copista introduce una miriade di errori anche per sue difficoltà nell'italiano scritto: errori di grafia, di interpunzione, scambi di lettere, tutti facilmente sanabili, ma sanati per lo più a memoria dal Verga, che non collaziona con *C*, tanto che non si avvede di due piccole soppressioni. Come nota Forni: «Nelle zone di *Ms* non rielaborate in inchiostro rosso, s'insinua un pulviscolo di microvarianti non d'autore, in larga parte d'ambito interpuntivo, passivamente recepite dal Verga giacché non hanno evidenza d'errore. Sempre puntuale e coerente, tranne che in rarissimi casi, risulta invece l'inserimento interlineare di nuove lezioni o brani d'autore in inchiostro rosso».

Conclusa questa fase, da *Ms* corretto vengono tratte le tre copie dattiloscritte. È subito evidente che il dattilografo non è il copista di *Ms* e non si appoggia a *C*, anzi introduce nuovi errori che passeranno in *V* in grandissima parte e renderanno il testo decisamente inquinato per fraintendimenti, soppressioni, di cui Verga, correggendo sempre a memoria e non verificando né su *C* né su *Ms*, per lo più non si accorge. L'ultima fase rielaborativa tra fine aprile e inizio maggio vede lo scrittore impegnato a rivedere in parallelo le tre copie di *Ds* con inchiostro blu o seppia, sanando le mende più evidenti e introducendo nuove lezioni sperimentate in uno dei dattiloscritti e ricopiate quasi sempre sugli altri due. Ma, accortosi probabilmente della scarsa affidabilità di *Ds*, inizia a trascrivere anche su *Ms* le lezioni ritenute più convincenti della revisione di *Ds*, usando un inchiostro nero. Ciò permette di distinguere due fasi diverse e successive di *Ms*: la copia corretta in rosso e riprodotta nei dattiloscritti (*Ms^a*) e le correzioni in nero posteriori alle correzioni sulle copie dattiloscritte (*Ms^b*). Ma *DS^l* era già in tipografia. Verga ancora una volta rilesse le bozze, intervenendo sporadicamente senza individuare i molti errori accumulatisi (non visti neppure dal giovane assistente Zaniboni) correggendo con inchiostro più scuro e eliminando errori evidenti, ma immettendo anche nuove inesattezze.

Le ultime bozze non pervenute evidentemente furono scorse appena da Verga, ormai malato e allettato. Il confronto fra *Bz* e *V* permette comunque di stabilire che il Verga effettuò pochissimi interventi e il tipografo inserì in *V* ulteriori refusi non presenti in *Bz*.

L'edizione non ebbe grande accoglienza: solo sette novelle della nuova edizione (*Cos'è il re*, *Il Mistero*, *Gli orfani*, *La roba*, *Storia dell'asino di S. Giuseppe*, *Di là del mare* e *Malaria*) furono ristampate da Mario Puccini alla fine del 1920, nella collana «I migliori novellieri del mondo» della Casa Editrice Urbis.⁴⁸ Ma già nel 1924, ripubblicando le *Rusticane* in un'edizione scolastica, il Russo riproponeva il «testo antico» di *C*, sorretto, a suo dire, «dall'impeto della iniziale e genuina ispirazione», consegnando *V* alle «parassitarie esercitazioni accademiche» (!!!) e contribuendo in modo decisivo al prestigio delle «edizioni originali» nella ricezione novecentesca dell'opera verghiana.⁴⁹

Constatata l'assoluta inaffidabilità di *V*, ma soprattutto per le ragioni medesime addotte per *Vita dei campi* ovvero per l'importanza storica della *princeps* nel percorso creativo e ideologico della produzione verghiana e per la storia della ricezione del testo, è stato fuori discussione attribuire all'edizione Casanova l'autorità di testo critico. Dunque posto *C*, emendato dagli errori di stampa, a testo, vi è stata acclusa una fascia di apparato genetico in cui figurano le varianti risultate dalla

⁴⁸ Per la storia editoriale di quest'antologia si veda Giuseppe Traina, «Voce piccola la mia, ma forse non vana». *Il carteggio inedito di Mario Puccini con Verga e De Roberto*, in «Annali della Fondazione Verga», IX, 1992, pp. 34, 38 e 55.

⁴⁹ Cfr. Giovanni Verga, *Novelle rusticane*, a cura e con un saggio di Luigi Russo, Firenze, Vallecchi, 1924, pp. V-VI, e Luigi Russo, *Giovanni Verga*, nuova redazione con appendice bibliografica, Bari, Laterza & Figli, 1934, p. 216: «Ci auguriamo che la Casa Mondadori per le *Novelle rusticane* voglia darci la riproduzione del testo del 1883, e non del testo del 1920, le cui differenze potrebbero essere citate solo a piè di pagina».

collazione di *C* con l'autografo (*A*) e la stampa in rivista (*Riv*) Quanto agli abbozzi o ai frammenti scartati inerenti all'officina di *C* (α), sono rappresentati in un'Appendice I corredati da una fascia di apparato genetico relativa a ogni carta e da rimandi alle aree testuali corrispondenti di *C*.

Nell'Appendice II, non essendo possibile ricostruire per *V* la definitiva volontà d'autore, si è data l'ultima stesura del manoscritto apografo con interventi autografi ($Ms = Ms^a + Ms^b$) corretta dagli errori e corredata da due fasce di apparato: la prima di apparato genetico ove si documenta l'intera evoluzione di *Ms* e l'altra di apparato evolutivo che registra le varianti posteriori a *Ms*, attestate da interventi d'autore su dattiloscritti (*Ds*) e prime bozze di stampa (*Bz*) e dalle lezioni di *V*, introdotte presumibilmente dal Verga nell'ultimo giro di bozze. Segue a *Ms* il testo di *V* così com'è stato pubblicato con una fascia correttoria che registra l'ultima lezione verosimilmente esatta nella trafila redazionale da *Ms* ai dattiloscritti (*Ds*) e alle prime bozze (*Bz*). Tutte le complesse fasi delle *Rusticane* vengono così chiarite e restituite, ma anche viene illuminata un'ultima fase di uno scrittore sempre "in prima linea", sempre animato da una inesausta volontà di ricerca.

Certo questo resta un caso molto particolare nella storia manoscritta e editoriale della produzione verghiana. Ed è un brillante esempio di soluzione di un problema molto complesso nella storia della filologia d'autore, a cui l'edizione nazionale delle opere di Giovanni Verga, prima e seconda serie, ha dato e continua a dare un altrettanto inesausto e, crediamo, importante contributo.

Lucia Bertolini

Continuità e fratture nella produzione verghiana (fino a *Eva*)

Il saggio, disponendo sull'asse cronologico la produzione giovanile di Giovanni Verga (da *I carbonari della montagna* a *Eva*), si propone di mettere in chiaro il rapporto fra momenti di incubazione e scrittura, di produzione e riflessione, come determinanti nel processo di maturazione artistica del giovane scrittore.

The essay, arranging on the chronological timeline the young production of Giovanni Verga (from I carbonari della montagna to Eva), aims to clarify the relationship between moments of writing and incubation, between moments of production and reflection, as determinant factors in the artistic growth of the young writer

0. Un'angolazione possibile

Nella travagliata esperienza psicologica e stilistica del Verga giovanile si ritrova un costante progresso, una meditata evoluzione (prescindendo dai discordanti risultati d'arte) che ha le sue premesse in *Amore e Patria* e nei *Carbonari* e che sbocca in *Vita dei campi*. Ma quasi incolmabile sembra il distacco, anzitutto di linguaggio, tra i suoi romanzi giovanili, la stessa *Nedda* e le sue prime grandi novelle. Il Verga sale quasi di colpo sulle cime della sua arte più vera in *Vita dei campi* (le sue maggiori novelle) senza che gli studiosi molto spesso hanno voluto (o potuto) darne le effettive ragioni.¹

Non si può non riconoscere la verità di fondo di questo giudizio né, rimanendo esclusivamente sul filo della descrizione, negare l'incomparabile dislivello artistico fra i capolavori della maturità verista e i primi impacciati parti giovanili o i tardi e magari involutivi prodotti della vecchiaia. Ma a creare il mito e il mistero di un Verga infine «supremo» ma all'improvviso,² ha forse contribuito un approccio per così dire documentaristico, che, sottolineando – per quanto riguarda la fase giovanile – le anticipazioni e gli elementi di persistenza, ha anche prestato attenzione al raffronto fra agli atti piuttosto che agli iati che li separano, ha puntato l'occhio su quanto effettivamente scritto e pubblicato piuttosto che porgere l'orecchio ai silenzi dell'inazione e dell'apatia, e insomma alla fase nascosta dell'incubazione.

¹ Gaetano Ragonese, *Quello che resta di Amore e patria*, in *I romanzi catanesi di Giovanni Verga*, Atti del I Convegno di studi, Catania, 23-24 novembre 1979, Catania, Fondazione Verga, 1981, pp. 105-141, a p. 111 (e Gaetano Ragonese, *Interpretazione del Verga. Saggi e ricerche*, seconda edizione, Roma, Bulzoni, 1977, pp. 291-292).

² Gianfranco Contini, *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968, p. 141: «La carriera del Verga scrittore grande ha qualcosa di misterioso: si concentra in un decennio, e quanto precede o segue è letteratura mediocre quando non bassa, senza rapporti seri con quella in cui l'autore è supremo: anzi la vena scadente affiora, fiancheggiatrice estranea, perfino durante quel decennio».

Per poter valutare appieno il rapporto dinamico fra gli uni e gli altri, assumendo nel discorso critico anche i momenti silenti, occorrerebbe avere a disposizione un dettagliato *giornale di lavoro* che, radunando le notizie variamente disperse, potesse non solo rassicurarci sulla datazione talora solo orientativa dei testi verghiani, ma anche fissare cronologicamente le fasi di elaborazione e correzione, sì da rendere evidenti e accertati gli eventuali momenti di inazione.³

1.1. *Fino al 1865: una soluzione di continuità interna?*

Siamo costretti a tralasciare *Amore e patria* che resta tuttora nel limbo degli inediti e peggio degli inattuabili, e che la testimonianza di De Roberto àncora saldamente al 1856-57.⁴ Per quel che segue, i tempi di composizione de *I carbonari* e di *Sulle lagune* sono abbastanza chiari, anche in assenza di una documentazione ampia. De *I carbonari* possediamo un manoscritto (in parte conservato presso la Biblioteca Regionale Universitaria di Catania – U.MS.FV. 001 –, in parte microfilmato presso il Fondo Verga della Fondazione Alberto e Arnoldo Mondadori di Milano), non privo di correzioni e aggiunte, apportate però su di una copia tirata in pulito per la stampa (e andata effettivamente in tipografia per l'edizione del 1861-1862).⁵ Sui tempi concreti di elaborazione vale l'ottima considerazione di Nicolò Mineo – di cui è agevole trovar conferma nel manoscritto de *I carbonari* – che ascriveva le «due motivazioni del sentimento politico, l'*animus* indipendentistico-nazionale [...] e quello antiborbonico» ai due momenti di composizione dell'opera testimoniati dallo stesso Verga nella premessa al romanzo (datata 21 novembre 1861): il primo e iniziale, suscitato dall'armistizio di Villafranca, il secondo e sviluppato in seconda battuta, anche con aggiunte di raccordo, dopo l'aprile del 1860.⁶ Per *Sulle lagune* i documenti sono ancor meno numerosi: manca oggi agli atti l'autografo che De Roberto ebbe modo di consultare, e dobbiamo contentarci della pubblicazione su «La Nuova Europa». Nonostante ciò, la stretta contiguità con cui *I carbonari* e *Sulle lagune* giunsero alle stampe⁷ fa fede – in termini di fasi elaborative – della sostanziale aderenza cronologica della composizione dei due romanzi.

³ È scontato ribadire che la vivace ripresa dei lavori dell'Edizione Nazionale fra il 2014 e il 2020, cui si aggiungono i lavori attualmente in cantiere, ha dato e darà nel futuro un contributo importante alla costruzione di un tale (ideale o concreto che sia) *giornale di lavoro*.

⁴ Federico De Roberto, *L'esordio di Giovanni Verga: "Amore e Patria"* [1922], poi in Id., *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a cura di Carmelo Musumarra, Firenze, Le Monnier, 1964, pp. 86-100.

⁵ Cfr. l'introduzione di Rita Verdirame a Giovanni Verga, *I carbonari della montagna. Sulle lagune*, edizione critica a cura di Rita Verdirame, Firenze, Le Monnier, 1988, pp. XVI-XIX.

⁶ Nicolò Mineo, *Strutture narrative e orientamenti ideologici ne I carbonari della montagna*, in *I romanzi catanesi di Giovanni Verga*, pp. 81-103 (la citazione da p. 87).

⁷ La pubblicazione integrale del romanzo sulla «Nuova Europa» dal 13 gennaio al 15 marzo 1863 era stata preceduta da una edizione parziale (limitata a due sole puntate) nei numeri del 15 e 19 agosto 1862 del medesimo periodico. Il confronto esperibile sulla porzione di testo in doppia edizione, come anche il confronto con quanto registrato da Federico De Roberto (in Federico De Roberto, *Verga ignorato: "Sulle lagune"* [1922], in Id., *Casa Verga e altri saggi verghiani*, pp. 118-134) mostra la sostanziale stabilità del testo trasmessoci per via diretta o indiretta. Per tutto questo si veda l'introduzione di Rita Verdirame a Verga, *I carbonari della montagna. Sulle lagune*, pp. XXXVI-XXXIX.

Altro discorso va invece fatto per *Una peccatrice* (e per *Frine*, l'inedito che vedrà la luce assieme ad *Eva* nell'edizione critica in preparazione). L'intima coesione fra queste due opere, verificabile sulla base di temi e di caratteristiche linguistiche e di qualità di scrittura, è stata già rilevata più volte,⁸ anche se, a stare alla cronologia vulgata, esse si distendono su un triennio (1864-1866) che con la fase precedente de *I carbonari* e di *Sulle lagune* non stabilisce nette ed evidenti soluzioni di continuità. È vero che anche nei romanzi in cui la vena patriottica era predominante, il tema amoroso costituiva un ingrediente necessario all'intreccio, secondo i riconosciuti modelli di impianto romanzesco a cui il giovane Verga allora si affidava, e che anzi, già nel trapasso da *I carbonari* a *Sulle lagune*, esso faceva sempre maggior aggio sull'altra componente; è anche vero però che il tema passionale in *Una peccatrice* (come in *Frine*) assume un ruolo narrativo, dal punto di vista cioè dell'avanzamento del *plot*, meno evidente, mentre al contempo si delinea il tentativo (ancora ingenuo e per lo più abortito) di esprimere attraverso la sola passione amorosa tutta intera l'individualità di un personaggio (o anche di assumere tale punto di vista privilegiato per descriverla), secondo il «gusto romantico della passione sola in grado di esprimere l'uomo, che privo di passioni è nulla».⁹

È notizia acquisita agli atti che *Una peccatrice* risalga al 1864, secondo quanto è registrato da Verga stesso sulla facciata anteriore della copertina che raccoglie i fascicoli del romanzo (Catania, Biblioteca Regionale Universitaria, U.MS.FV. 002, siglato A nella recente edizione critica):¹⁰ *Una Peccatrice* | – 28 Giugno – 8 Luglio – 1864. Solo più tardi, sopra questa intestazione, nel poco spazio residuo del margine superiore, lo scrittore ha appuntato – d'altro inchiostro – *Bozzetti sul cuore*. Quella data, tanto determinata da sfiorare il puntiglio, non è però di facile interpretazione, come acutamente rileva Daria Motta,¹¹ che – escludendo convincentemente l'ipotesi a suo tempo avanzata da Gian Paolo Marchi di un recupero memoriale operato a distanza di oltre cinquant'anni –¹² propone «che le date si riferiscano alla ricopiatura del manoscritto da presentare all'editore», fissando così a quel bimestre del 1864 la conclusione definitiva del racconto. In realtà, a parte l'incerto ancoraggio di quella annotazione all'una o all'altra fase elaborativa del romanzo, la letteratura su *Una peccatrice* ha concesso una fiducia immeritata (salvo diverso avviso) a quella data in

⁸ Lucia Bertolini, *Preistoria di un romanzo di Verga: Eva*, «Annali della Fondazione Verga», XIV (1997 [ma 2001]), pp. 7-27; Ead., *Il percorso discontinuo da Frine a Eva*, «Annali della Fondazione Verga», n.s. VI (2013) [ma 2016], pp. 79-105; Daria Motta, *Studio preliminare per l'edizione critica di Una peccatrice*, «Annali della Fondazione Verga», n.s. X (2017), pp. 385-417; Giovanni Verga, *Una peccatrice*, edizione critica a cura di Daria Motta, Catania-Novara, Fondazione Verga-Interlinea, 2020, pp. XVII-XXII.

⁹ Riccardo Scrivano, «Menzogna romantica e verità romanzesca» nel Verga fiorentino, in *I romanzi fiorentini di Giovanni Verga*, Atti del II Convegno di Studi, Catania, 21-22 novembre 1980, Catania, Fondazione Verga, 1981, pp. 7-35, a p. 18.

¹⁰ A sua volta la copertina di cui si tratta a testo è preceduta da un foglio più tardo intestato "Senato del Regno" e che reca il titolo autografo.

¹¹ «Di certo dieci giorni non poterono essere sufficienti alla stesura di un romanzo, nonostante in altre occasioni Verga dimostri una notevole capacità di concentrazione creativa» (Verga, *Una peccatrice*, p. XXII).

¹² Gian Paolo Marchi, *Dallo «scatolino» all'ideale dell'ostrica. I romanzi fiorentini nella lettura di Giacomo Debenedetti*, in *I romanzi fiorentini di Giovanni Verga*, pp. 139-157, a p. 140.

chiaro che si offriva agli interpreti, lasciando nell'ombra o piuttosto omettendo di verificare la situazione reale che il romanzo stesso offre al suo interno. Francesco Branciforti, in quel vero e proprio incunabolo della filologia critica verghiana che è *Lo scrittoio del verista*, aveva segnalato che il manoscritto del romanzo reca nell'incipit del cap. I la cancellatura di una data che egli leggeva come 1864;¹³ in realtà un controllo autoptico dell'autografo assicura che l'ultima cifra – 4 – intravista dal Branciforti è il risultato accidentale dell'ostinata cancellatura, sotto la quale rimangono segni – ben più affidabili – di un 5. In attesa di trovare ulteriore conferma, dall'interno del romanzo, alla datazione al 1865 che qui si propone per la fase pressoché finale dell'elaborazione del romanzo di Pietro Brusio e Narcisa Valderi,¹⁴ importa segnalare in questa occasione che essa – pur senza nulla dirci del valore da assegnare alla diversa data della copertina – per un verso accosta ancora di più la stesura di *Una peccatrice* a quella di *Frine*, per l'altro rende più consistente il lasso di tempo che separa questi due romanzi dai due precedenti e dunque accenna ad un silenzio di incubazione e riflessione che meglio spiegherebbe il nuovo indirizzo della scrittura verghiana.¹⁵

1.2. *Frine: un romanzo rimasto nel cassetto*

La data di *Frine* infatti, come è stato segnalato ormai in varie occasioni, prende spunto dal primo soggiorno fiorentino di Verga nell'anno del trasferimento della capitale del nuovo regno nella città toscana,¹⁶ e la stesura di questo racconto – almeno in una prima fase redazionale – era portata a termine fra il febbraio e il giugno del 1866.¹⁷ L'inedito si colloca dunque in un periodo cruciale dell'evoluzione dello

¹³ «Che il manoscritto sia quello già approntato nel 1864 è confermato dalla soppressione della data del racconto nel primo rigo in fase di correzione, *Era una bella sera degli ultimi di Maggio* [del 1864]»; Francesco Branciforti, *Lo scrittoio del verista*, in *I tempi e le opere di Giovanni Verga. Contributi per l'Edizione Nazionale*, Firenze, Le Monnier, 1986, pp. 59-170, a p. 73, n. 21.

¹⁴ Per le differenze – rilevanti ma qualitativamente accessorie – fra A e il frammento B (felicitemente recuperato dalla recente editrice critica fra i fotogrammi della Bobina IV del Fondo Verga della Fondazione Alberto e Arnoldo Mondadori; cfr. Verga, *Una peccatrice*, pp. XXXI-XXXVI) e fra questi e la stampa del 1866, si rimanda a Verga, *Una peccatrice*, pp. XXXIV-XXXVII.

¹⁵ A questo stacco mi pare si possa far risalire la dismissione dell'abitudine precedente di titolare i singoli capitoli, attestata da *Amore e patria* a *Sulle lagune*. Un residuo, subito abbandonato, è ancora in *Una peccatrice*, il cui primo capitolo risulta nell'autografo inizialmente titolato *Destino* (cfr. Verga, *Una peccatrice*, p. 9 in apparato), che interpreta, anticipandoli nel testo, alcuni passaggi del cap. stesso (I 287 e I 299).

¹⁶ Secondo documenti oggi irreperibili ma sinteticamente riferiti da Nino Cappellani (*Vita di Giovanni Verga*, Firenze, 1940, p. 49) Verga soggiornò a Firenze indicativamente fra il 20 maggio e il 15 giugno 1865. Per giustificare il cap. «XXX» di *Frine*, non si può però escludere che il soggiorno nel continente sia stato più lungo e/o che nel 1865 il giovane scrittore abbia anche viaggiato nell'Italia del Nord, a meno di non supporre altri periodi fiorentini nel 1866 e nel 1867; oltre a Bertolini, *Preistoria di un romanzo di Verga*, p. 21, si vedano Ileana Moretti, *I soggiorni fiorentini di Giovanni Verga (1865-1879)*, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 13-86; Gabriella Alfieri, *Verga*, Roma, Salerno, 2016, p. 39 e da ultimo Lucia Bertolini, *Da Firenze a Milano e ritorno (ancora sulla storia di Eva)*, in «*I suoi begli anni*». *Verga tra Milano e Catania (1871-1892)*. Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 20-21 aprile 2018; Milano 29-30 novembre 2018), a cura di Gabriella Alfieri, Andrea Manganaro, Silvia Morgana, Giuseppe Polimeni, Catania-Troina, Fondazione Verga-Euno Editore, 2020, pp. 255-280, alle pp. 255-256.

¹⁷ Per i dati qui sintetizzati – relativi al reperimento di una minuta di lettera all'editore di *Una peccatrice*, Augusto Federico Negro, precisamente datata al 13 giugno 1866 su di un foglio su cui in precedenza era stata trascritta una

scrittore, fra i primi contatti con il continente – che sollecitarono anche la partecipazione del giovane siciliano, con *I nuovi tartufi*, al concorso d'arte drammatica indetto dalla “Società d'incoraggiamento all'arte teatrale” – e le ultime vampate di *Una peccatrice*. Ma *Frine* è anche il primo romanzo il cui manoscritto superstite (tramandato da un microfilm depositato nel Fondo Verga della Fondazione Mondadori), a differenza di quel che avviene per *I carbonari* e per *Una peccatrice*, attesta una fase elaborativa intermedia. Più nello specifico *Frine* si presenta al filologo come la testimonianza non-finita di un testo finito posto che l'autografo corrisponde ad una fase provvisoria del processo elaborativo, che, in assenza di un punto finale pubblico, conobbe però un punto finale ‘privato’ che non ci è conservato se non in minima parte. Infatti, nonostante vari tentativi ostinatamente perseguiti dall'autore «Per più di tre anni» per collocare il romanzo,¹⁸ quest'ultimo non fu accolto da nessun editore e rimase alla fine nel cassetto del romanziere; il mancato ingresso nei meccanismi del circuito editoriale impedì sia quell'estrema attività corretoria che Verga, anche nella fase giovanile, riservava alle bozze di stampa sia la sovrapposizione a *Frine* di quella patina di ‘presentabilità’ ufficiale – in senso per lo più uniformante – che di norma una casa editrice del XIX secolo stendeva sulla superficie fono-morfologica dei testi.¹⁹ Eppure una volontà d'autore successiva a quella testimoniata e verosimilmente ‘ultima’ esistette, come è desumibile dall'accento nella lettera al Martini ai manoscritti sottoposti agli eventuali editori, e come è documentariamente accertato dal frammento di una bella copia di *Frine* conservato all'interno del manoscritto di *Eva* (Biblioteca Regionale Universitaria di Catania, U.MS.FV. 004, cc. 67-77 della recente cartulazione), lì riutilizzato – tanto o poco che sia – per confezionare le due ultime lasse del romanzo pubblicato da Treves nel 1873. Quell'ultima volontà d'autore è comunque attingibile in porzione ridottissima per lezioni puntuali e del tutto inattingibile per la struttura del romanzo, e da quest'ultimo punto di vista in particolare la gestione a fini editoriali del manoscritto superstite, l'unico che può darci un'idea della compagine romanzesca, non può che essere particolarmente oculata, tesa ad un instabile compromesso fra fedeltà al dato e leggibilità da assicurare in servizio del lettore moderno. L'autografo di *Frine* si presenta come il risultato – talvolta a seguito di più di un ripensamento – di cancellature e, viceversa, inserti più o meno consistenti e di una collocazione nuova, in certi casi profonda, del materiale verbale o narrativo, cui si aggiungono più o meno consistenti riscritture di natura più puntuale. I movimenti

prima redazione della prefazione a *Frine*, – si veda Motta, *Studio preliminare per l'edizione critica di Una peccatrice*, pp. 392-393 e ora Verga, *Una peccatrice*, pp. XVIII-XXI.

¹⁸ Il triennio, fra il 1866 e il 1869, è indicato dallo stesso Verga in una lettera molto più tarda (5 novembre 1880) a Ferdinando Martini: «Per più di tre anni tempestai di lettere tutti gli editori che conoscevo di nome. Sonzognò mi rimandò il manoscritto dell'*Eva* e Treves non mi rispose neppure» (dove, si ricordi, *Eva* è il titolo aggiornato dell'inedito *Frine*, solo più tardi profondamente rielaborato per assumere i connotati dell'*Eva* del 1873); cfr. Giovanni Verga, *Lettere sparse*, a cura di Giovanna Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 100-102.

¹⁹ Per limitarci al periodo anteriore a *Frine*, si vedano, per *I carbonari* e per *Sulle lagune* l'introduzione di Verdirame a Verga, *I carbonari della montagna. Sulle lagune*, pp. XXXII-XXXV e XXXVII-XXXIX e infine il confronto fra manoscritto e edizione Negro di *Una peccatrice* in Verga, *Una peccatrice*, p. XLII.

sono meno evidenti nei capitoli I-IV, il cui testo risulta aver raggiunto un livello di sufficiente soddisfazione, mentre il lavoro autoriale risulta importante a partire dal cap. V (quello con cui si inaugura la narrazione in prima persona del protagonista, Luigi Deforti);²⁰ in tale capitolo, a seguito di una serie di spostamenti e di un'ampia redistribuzione, parte delle riflessioni di Luigi sulle prime impressioni ricevute alla vista di Eva Manili e sulla natura della donna, che nella prima stesura si disponevano con andamento accumulativo frammentate da limitati avanzamenti della storia che egli sta raccontando, vengono riattribuite alla voce, un po' pettegola ma ben informata, di un amico pittore, così da esaltare l'ingenuità provinciale del protagonista, mentre la presa d'atto da parte del giovane del comune giudizio sociale sulla Manili assume un andamento più graduato, tendenzialmente a *climax*. Una generale censura colpisce gli originari capp. VI-VIII, sebbene con modalità differenti. I capp. VI-VII – entrambi ambientati nella Galleria Pitti e che narrano il corteggiamento 'intellettuale' della Manili nei confronti del promettente pittore –, furono fisicamente cassati, ma il primo solo dopo aver subito una consistente revisione da parte dell'autore e dopo essere stato sottoposto ad un lettore esterno (il revisore che ho siglato X, forse da identificarsi con Antonino Abate); il materiale narrativo del cap. VI, solo in minima parte recuperato alla lettera e talvolta fisicamente, viene di molto condensato nella prima parte del nuovo capitolo di identica numerazione (allocato su foglietti volanti), nel quale l'emergere della passione di Luigi Deforti per la cortigiana e la conoscenza diretta fra i due, interprete l'amico pittore già sopra incontrato, sono narrati in maniera più svelta; infine il capitolo VII della redazione originaria, coinvolto come abbiamo visto in un'estesa cancellatura, è salvato per due soli brevissimi lacerti riassorbiti nel capitolo precedente, il VI. L'antico capitolo VIII (ora diventato il VII della redazione finale dell'autografo) vede la censura di tre ampi brani, soppiantati – con diverso sviluppo narrativo – dalla scrittura *ex novo* di due passaggi; le cancellature subite dal cap. VIII della redazione primitiva comportano l'espunzione di un intero episodio (il primo incontro di Eva Manili e Luigi Deforti in un viale della Cascine), ricco di dettagli che non compaiono più nella condensata riscrittura del finale cap. VII, il che comporta che la battuta di Eva Manili – di poco successiva alla rasatura –, conservata per inerzia in quanto del precedente cap. VIII vien confermato nel cap. VII (VII 11: «Ella conosce la mia abitazione»), risulta ormai incomprensibile dopo la cancellatura dell'episodio durante il quale Luigi Deforti aveva potuto vedere da lontano per la prima volta la palazzina di Fiesole dove abitava la Manili.²¹

Per altro verso la complessiva precarietà del testo è valutabile alla luce della tavola di raffronto fra la numerazione dei capitoli della prima stesura e quella della stesura

²⁰ Per un sintetico resoconto della vicenda narrata in *Frine* in rapporto a quella di *Eva* si veda Bertolini, *Preistoria di un romanzo di Verga: Eva*, pp. 12-13. Le considerazioni che seguono vanno aggiunte e coordinate a quelle già espresse in Bertolini, *Il percorso discontinuo da Frine a Eva*, pp. 87-92.

²¹ Per altri richiami, ormai 'muti', a questo episodio cancellato cfr. Bertolini, *Il percorso discontinuo da Frine a Eva*, p. 92.

finale,²² quest'ultima disallineata e incoerente al suo interno per lo più per il mancato aggiornamento che sarebbe stato necessario dopo la rimodulazione delle misure delle singole precedenti partizioni. Per effetto di tale rimodulazione l'antico cap. XIV risulta diviso nei finali XIII-XIV, l'antico XIX è bipartito in XX-XXI (editorialmente <XIX>-<XX>), il XXI si divide in XXIII-XXIV (editorialmente <XXII>-<XXIII>) e il primitivo capitolo XXIII viene suddiviso addirittura in tre sezioni (XXVI-XXVIII = <XXV>-<XXVII> della resa editoriale). In quest'ultimo caso, in cui il narratore di secondo grado restituisce al primo la parola che gli era stata ceduta nel tormentato cap. V di cui sopra si è parlato, si narra la corsa dei due amici, per strade diverse, alla ricerca della Manili e del conte di Fontanarossa, il raduno di tutti gli attori del dramma alla tavola dell'Albergo Dauphin sull'Isola Bella del Lago Maggiore, la conversazione brillante di Luigi, provocatoria nei confronti del conte, che si concluderà con il doppio schiaffo del protagonista ai danni del rivale sì da determinare un duello. La sezionatura in tre parti della ventina di pagine che costituivano all'origine il capitolo XXIII seleziona la prima (la ricerca della Manili e la creazione del nuovo scenario attorno alla tavola rotonda del Dauphin) come cap. <XXV> e suddivide l'ampia conversazione successiva fra i cap. <XXVI> e <XXVII>, dimostrando come all'intento organizzativo presiedano insieme le ragioni della storia raccontata e la creazione della suspense. La tarda suddivisione mostra inoltre una certa affinità con un comportamento compositivo riscontrabile in altre opere verghiane di questo periodo (non so quanto esportabile in termini più generali): quando il giovane scrittore ha davanti un bersaglio chiaro e ben disegnato, la narrazione procede ininterrotta e incalzante, guidata solo dal suo interno dalle vicende stesse, dagli eventi, e non si cura (o mette momentaneamente a tacere) le esigenze strutturali; solo in seconda battuta l'autore procede ad una sezionatura del materiale prodotto, così come avviene in *Una peccatrice* (originariamente pensato come sviluppo ininterrotto della storia, nel quale tutte le partizioni intermedie sono introdotte successivamente sulla bella copia del manoscritto A) e in *Eva* (romanzo nel quale gli asterischi che suddividono il racconto in lasse sono inseriti nella fase finale di elaborazione).²³

2. Verso il 1869

Fra il 1866 e il 1869 Verga non riesce ad affiancare niente di nuovo allo sfortunato parto del primo soggiorno fiorentino. Partendo di nuovo per Firenze, nel 1869, Verga è intenzionato a giocare le proprie carte, cioè a far valere le referenze che ritiene di aver maturato: porta con sé *Frine* nella speranza di collocarlo comunque – almeno in un giornale se non fossero andati in porto i tentativi per un'uscita in volume – e

²² La tavola è pubblicata in Bertolini, *Il percorso discontinuo da Frine a Eva*, p. 103.

²³ Cfr. rispettivamente Verga, *Una peccatrice*, p. XXXII e Bertolini, *Il percorso discontinuo da Frine a Eva*, pp. 97-98. L'analogia fra il comportamento di Verga in relazione all'antico cap. XXIII di *Frine*, come sopra illustrato, e l'interezza degli altri due romanzi è comunque parziale e potrebbe anche spiegarsi con la misura contenuta di questi ultimi, fra il racconto lungo e il romanzo.

confeziona, appena arrivato in città, in un mese all'incirca (fra la prima metà di maggio e la prima metà di giugno del 1869) *Rose caduche* che cercherà, sebbene senza successo, di far rappresentare immediatamente a Catania.²⁴ Sintomo dell'avvio di un nuovo periodo di fervore creativo, la commedia però, destinata anch'essa all'inedito fino al 1928, non riesce a compensare il progressivo invecchiarsi di *Frine* nelle mani del suo autore; non tanto perché la sorte del romanzo e della commedia coincidono – magari in conseguenza di cause esterne e contingenti –, ma perché *Rose caduche*, riuso in forma drammatica delle vicende e delle passioni dei protagonisti di *Una peccatrice* presenta, anche nella nuova versione per il teatro, massime affinità di lingua e di motivi con i due romanzi risalenti a quattro anni prima. Fra le coppie che ora ruotano intorno a quella principale di Adele e Alberto,²⁵ – che ripropone la situazione dell'amore folle e appassionato di Pietro Brusio per Narcisa Valderi, presto intiepidito nell'uomo (ma non nella donna) dalla convivenza e dalla soddisfazione erotica –, la coppia costituita dalla contessa Baglini e Paolo Avellini (a. I sc. VIII) ricorda lo squilibrio di sentimenti fra la cinica Manili e Deforti in *Frine* e da quest'ultimo romanzo sono recuperati nella commedia l'insistita menzione dei ritrovi dell'elegante società fiorentina, i passatempi delle corse di cavalli (il dialogo fra il cavalier Falconi e Tonio nella scena d'apertura della commedia riprende da vicino un tratto del cap. <XXVI> di *Frine*) e la lingua ricca di forestierismi recenti ora però efficacemente rifunzionalizzati – con aumento di verosimiglianza – come lessico corrente di una società alla moda.

Insomma *Rose caduche*, più che essere stata destinata all'insuccesso dalle contingenze, potrebbe essere stata condannata dall'autore – in uno con *Frine* – alla presa d'atto che una stagione è finita e che un'altra se ne prepara. È la stagione della *Storia di una capinera*, luogo di sperimentazione formale e ideologica, se il romanzetto viene ad esaurire nei fatti – con l'adozione dell'unica formula epistolare – la principale delle tre tipologie individuate da Sainte-Beuve per il *roman intime*.²⁶ La

²⁴ Sulla storia di *Rose caduche*, fra probabili intralci frapposti a Catania dall'amico Niceforo e troppo entusiastiche adesioni da parte di Dall'Ongaro (chiamato in causa dall'autore per verificare l'effettiva validità dei dubbi dell'amico catanese) informano direttamente le lettere alla famiglia da Firenze; Giovanni Verga, *Lettere alla famiglia (1851-1880)*, a cura di Giuseppe Savoca e Antonio Di Silvestro, Acireale-Roma, Bonanno, 2011, in particolare la lettera del 19 maggio 1869 (prima menzione della commedia; p. 108), quella del 26 maggio (in cui si esprime per la prima volta il proposito di far rappresentare la commedia a Catania dalla compagnia di Salvini – probabilmente Alessandro Salvini, fratello del più noto Tommaso –, da raggiungere tramite il Niceforo; p. 116), quella del 12 giugno 1869 (in cui si ricorda ai parenti che il giovedì precedente – 10 giugno – il Verga aveva spedito il manoscritto dell'opera ormai conclusa al fratello Mario perché la recapitasse a Nicola Niceforo; pp. 125 e 127). La bibliografia relativa sarà facilmente recuperabile dai due bei lavori di Daria Motta, *Il «formulario della galanteria»: stile colloquiale e stile mondano nel parlato teatrale di «Rose caduche»*, in *Il teatro verista*, Catania, Fondazione Verga, 2004, II, pp. 157-185 e *«Un dialogo stupendo davvero»*. Verga alla ricerca del parlato borghese, da *«Una peccatrice» a «Rose caduche»*, *«Italiano LinguaDue»*, IX, 2 (2017), pp. 418-434.

²⁵ O, con diversa onomastica, a seconda delle redazioni, di Irma e Luciano. La più profonda riscrittura del tema centrale nel passaggio dal romanzo alla commedia risiede nell'efficace popolamento della scena che sottrae all'assoluto isolamento che li caratterizzava i protagonisti di *Una peccatrice*, nel quale «Al di là dei due protagonisti non ci sono veramente figure, ma solo compare» (Scrivano, *«Menzogna romantica e verità romanzesca» nel Verga fiorentino*, p. 11).

²⁶ Charles-Augustine Sainte-Beuve, *Du roman intime*, «Revue des deux mondes», 15 luglio 1832: «La forme sous laquelle se réalisent ces sentimens délicats de quelques âmes, est variable et assez indifférente. Parfois on retrouve dans

finzione delle lettere ritrovate e pubblicate da un amico (che per Verga ha come antecedente ineludibile il Foscolo dell'*Ortis* tanto caro ad Antonino Abate, ma senza dimenticare il *Werther*)²⁷ era già stato esperito come sezione in *Una peccatrice* (e in misura meno rilevata in *Sulle lagune*, nel quale le lettere di Giulia sono riferite dal narratore onnisciente tramite la 'lettura' del destinatario), ma l'adozione assoluta che Verga ne fa nella *Capinera*, se per un verso lo scarica da quei problemi di struttura alle prese con i quali lo abbiamo visto in *Frine*, per altro verso lo costringe ad assumere da un capo all'altro del romanzo la narrazione in prima persona che, anch'essa, era stata adottata solo in parte nelle *Memorie di un carbonaro* de *I carbonari della montagna* e, con scambio di voce fra i due narratori, in *Frine*. Che lo scrittore per la messa in atto di tale espediente adotti strategie ingenuie e leziose²⁸ non toglie niente al dato di fatto – innovativo a questo punto della evoluzione verghiana – che il narratore dei precedenti romanzi, tanto marcato dal punto di vista del *gender* a cui apparteneva, assuma il punto di vista di una donna:²⁹ e sta qui, forse ancora prima che in *Nedda*, l'accento ad un cambio di prospettiva, il primo tentativo di indossare panni davvero 'altri' e di disporsi dall'altro lato del cannocchiale; e del resto è questo il luogo in cui la donna, – fino ad allora *fleur animée* (come la Assing ebbe a definire la figura femminile dei romanzi giovanili verghiani), che al massimo impersona, in quanto tentazione, ossessione, pericolo dichiarato, paure esclusivamente maschili, – riuscirà via via ad assumere caratteri meno astratti e tipizzati e invece, né demone né angelo, sembianze più reali, raggiunte pienamente in *Eva*.³⁰

Come di *Rose caduche* anche di *Storia di una capinera* si attende l'edizione critica nell'Edizione Nazionale; ma uno sguardo all'autografo (anzi ai due autografi che sono conservati nella stessa unità codicologica – Catania, Biblioteca Regionale Universitaria, U.MS.FV. 003, rispettivamente pp. 1-112 e pp. 113-140) è sufficiente a prendere atto non solo della cura nell'elaborazione del testo ma anche della sollecitudine che Verga mise in campo nell'accompagnare la *Capinera* nel viaggio verso la stampa, anzi verso le stampe, prima quelle per Alessandro Lampugnani

un tiroir, après une mort, des lettres qui ne devaient jamais voir le jour. Parfois l'amant qui survit (car c'est d'amour que se composent nécessairement ces trésors cachés), l'amant qui survit se consacre à un souvenir fidèle, et s'essaie dans les pleurs par un retour circonstancié, ou en s'aidant de l'harmonie de l'art, à transmettre ce souvenir, à l'éterniser. Il livre alors aux lecteurs avides de ces sortes d'émotions quelque histoire altérée, mais que sous le déguisement des apparences une vérité profonde anime; ou bien, il garde pour lui et prépare pour des temps où il ne sera plus une confidence, une confession qu'il intitulerait volontiers, comme Pétrarque a fait d'un de ses livres, *son secret*. D'autres fois enfin c'est un témoin, un dépositaire de la confidence, qui la révèle, quand les objets sont morts et tièdes à peine ou déjà glacés». Cfr. sull'efficacia storica della proposta di Sainte-Beuve cfr. Brigitte Diaz, *1830 ex imo*, «Romantisme», numero 147 (2010/1) pp. 81-96.

²⁷ Il collegamento condizionato fra il *Werther* goethiano e l'*Ortis* del Foscolo nella cultura letteraria di Verga mi pare dimostrato dal nome di Carlotta (l'amata di Giorgio, prigioniero con Corrado a Favignana) de *I carbonari della montagna*, che in precedenza si chiamava Teresa.

²⁸ Giacomo Debenedetti *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti 1976 [1993], pp. 89-172.

²⁹ Sull'identificazione (al di là del genere) fra Maria e l'autore si veda Sergio Campailla, *Autobiografia e simboli nella Storia di una capinera*, in *I romanzi fiorentini di Giovanni Verga*, pp. 75-94 (in particolare pp. 78-79 e 91-94), che sviluppa precedenti annotazioni di Giacomo Debenedetti.

³⁰ Sulla positività della figura della ballerina all'interno del panorama delle figure femminili verghiane cfr. Salvatore Rossi, *Alcune notazioni critiche su «Eva»*, in *I romanzi fiorentini di Giovanni Verga*, pp. 95-105, alle pp. 103-104.

(1870 e 1871), poi la Treves (1873). Il secondo manoscritto, incompleto e anteriore cronologicamente a quello che fisicamente lo precede, registra giorno per giorno la copia in bella (avvenuta, per quel che ci rimane, fra il 10 luglio e 27 luglio 1869), ma anche ci restituisce un'annotazione più tarda (p. 113): «Ciascun foglio di stampa della biblioteca Amena ha 8 pagine | di 28 rig[h]i ciascuna >colla segu< il rigo composto così: | >di Fosca< spaventevole s'era buttato sopra di me e | presso a poco di lettere 37». Non si tratta, se non mi sbaglio nell'assegnare questa annotazione al 1873,³¹ del solito calcolo cui Verga indulgeva per quantificare, di un lavoro *in fieri*, la consistenza e i conseguenti proventi che sarebbe riuscito a strappare al futuro editore, ma dell'estremo e gratuito (come gratuita fu la cessione di *Storia di una capinera* al Treves) avviamento del romanzo al successo decretato in via definitiva dall'edizione del 1873. Accompagnamento estremo, ma non limitato a questo promemoria, appena si ricordi che la prima edizione Treves rappresentò un'ulteriore fase redazionale della *Capinera*, diversa e distinta da entrambe le precedenti, in giornale e in volume, ultima se non fosse per la revisione quasi postuma di recente recuperata agli atti.³²

3. Dal 1869 al 1873

Che il lavoro per la *Capinera* abbia impegnato il Verga ben oltre quel 1869 che vide la nascita della fittizia raccolta epistolare è probabile; più difficile immaginare che nel periodo fra il 1869 e il 1873 egli sia stato interamente assorbito dalla cura per la monacella e dalla prima ideazione de *L'onore*.³³ Di *Frine*, ormai inadeguato dal punto di vista della forma – quella che anche Pietro Brusio non sentiva abbastanza –, è però ancora attivo il grumo profondo, l'urgenza di esorcizzare, nelle storie, le figure femminili che possono attentare alla vocazione interiore dello scrittore. Verga aveva già tentato l'esorcismo con *Una peccatrice* per il tramite della donna elegante e socialmente distante il cui amore può nutrire l'arte finché rimane tensione insoddisfatta,³⁴ ma che, finalmente conquistato, dissecca l'ispirazione; l'aveva ripetuto in *Frine* nel quale il fascino della mantenuta agisce piuttosto a livello di un desiderio erotico – giovanilmente robusto e che risulta soggiogante perché mai soddisfatto. Per poter decretare quale sarà la propria scelta esistenziale, anticipandola

³¹ Alla fine *Storia di una capinera* non fu effettivamente accolta nel 1873 nella collezione della «Biblioteca Amena», ma quella fu almeno inizialmente l'intenzione di Emilio Treves se Verga, il 21 febbraio del 1873, scriveva a Luigi Capuana (trattando della recensione all'edizione Lampugnani del 1871 che Capuana aveva scritto per *La Nazione* e che era poi rimasta inedita): «Se ti verrà fatto di pubblicarlo imagina qual piacere per me – tanto più che ho già combinato col Treves una 2ª edizione di *Una capinera* che escirà prima nel *Giornale Illustrato* e poscia formerà due volumetti della Biblioteca Amena». Il tratto «spaventevole s'era buttato sopra di me e» appartiene al cap. XXXVII della *Fosca* tarchettiana, uscita in due volumetti della «Biblioteca Amena» del Treves nel 1869 con i numeri 22-23.

³² Lucia Bertolini, *Quasi quarant'anni dopo. Le revisioni del 1921 di Eva e Storia di una capinera di Giovanni Verga*, «Filologia italiana» XVI (2019), pp. 191-256.

³³ Per la commedia, abbandonata e ripresa più di una volta fra il 1869 e il 1876, cfr. *Verga e il teatro europeo. Prove d'autore*, Nuova edizione riveduta e aggiornata. Introduzione, note e apparati di Lina Jannuzzi, Nota ai Testi di Ninfa Leotta, Lecce, Milella, 1992, pp. XXXIII-XXXVII.

³⁴ Ma anche, per prenderne sul serio il nome archetipico di Narcisa, finché la donna non contraccambia, perché solo destinata – nell'immaginario maschile – ad essere amata e ad amarsi.

letterariamente nel disimpegno amoroso del musicista Paolo in *Primavera* della raccolta omonima, il giovane scrittore – che non ha ancora raggiunto quel successo al quale ambisce e che può illudersi lo metterà al sicuro dagli ostacoli alla propria carriera – sente che quel che aveva tentato di esprimere con *Frine* è ancora emotivamente attivo. *Frine*, o meglio *Frine-Eva*, quello che cioè è ancora vitale in quella vecchia idea, riprende il sopravvento: si tratta però di riscrivere *ex novo* il vecchio canovaccio e di costruire la vicenda alla luce di una maggiore conoscenza del mondo reale. L'Eva Manili di *Frine* è una cortigiana modellata astrattamente sulle *courtisanes* della letteratura settecentesca, curioso miscuglio di mantenuta, pittrice dilettante e avida lettrice di novità letterarie, che passeggia o cavalca per i viali di Firenze e ne bazzica i caffè alla moda; in *Eva* la donna è una giovane che realisticamente (e con piena consapevolezza delle cause sociali che ne hanno determinato le scelte) preferisce far la ballerina prima e la mantenuta poi per non diventare una sartina e non dover sposare un cuoco o un cocchiere; una giovane (si badi bene) che non scandalizza Enrico Lanti, il quale con l'avanzare della storia riconosce a Eva dedizione, sacrificio e amore disinteressato, dimostrando di essersi nel frattempo sbarazzato dei pregiudizi iniziali portati con sé dalla provincia. Verga non aveva avuto intenzione di esaudire con *Storia di una capinera* le speranze di Dall'Ongaro, che al giovane scrittore aveva predetto un luminoso futuro di romanziere sociale; Verga quelle speranze assolve (certo a suo modo) proprio con *Eva*, romanzo nel quale rappresenta la società non come dovrebbe essere, ma quale effettivamente è, affidando all'arte, alla rappresentazione «senza rettorica e senza ipocrisie», la sola (ma sovversiva) capacità di piangere i dolori di cui la società stessa è origine. L'intreccio e i personaggi di *Frine*, concepiti «per la dimostrazione della tesi»,³⁵ o se si vuole per esternare un grumo emotivo di esclusiva valenza autobiografica (le forze concorrenti e antagoniste dell'arte e dell'amore), diventa in *Eva* una storia esemplare che, se ancora assolve ad un'esigenza intima dell'autore, rappresenta anche un tema sensibile della nuova cultura borghese (il posto dell'arte – delle arti: dal ballo alla pittura – nella società delle Banche).

Per far questo Verga mette a tesoro tutto quello che ha maturato nei silenzi ricorrenti e nei tentativi per lo più abortiti che hanno contrappuntato la sua storia giovanile: la prosa man mano si è fatta più asciutta e la lingua si è fatta almeno tendenzialmente media e comune, sempre più depurata da elementi letterari, come è possibile vedere ponendo a confronto i due brani seguenti, punto di partenza rispettivamente di *Frine* e *Eva*: essi offrono esempio, per un verso, di uno dei non molti casi in cui l'antico si dimostra immanente al progetto più recente, per altro verso del processo di scarnificazione della prosa e più in generale della scrittura nel passaggio dall'uno all'altro.³⁶

³⁵ Scrivano, «*Menzogna romantica e verità romanzesca*» nel *Verga fiorentino*, p. 11 (a proposito di *Una peccatrice*).

³⁶ Riproduco i due brani dalla mia edizione in procinto di veder la luce per l'Edizione Nazionale; essa propone una paragrafatura interna ai testi, tale da consentire un raffronto (non meccanico però) fra le due compagini narrative.

Frine cap. I

¹ Avevo incontrato due volte una donna di meravigliosa bellezza. Le diverse circostanze che accompagnarono questi due incontri mi lasciarono una profonda impressione di lei.

² La prima volta la vidi al Lungarno Nuovo. Mi trovavo in una di quelle tristi situazioni di spirito che si provano spesso quando si è soli in paese forestiero; mi aggiravo disanimato e stanco della mia stessa disoccupazione fra quella folla allegra che popola i passeggi di Firenze i giorni di festa; ³ un'elegante *palichaise*, tirata a gran trotto da una doppia pariglia di magnifici *mecklenburgo*, passandomi vicino, mi scosse improvvisamente; una bellissima signora, dagli occhi arditi e sorridenti, dalla positura graziosamente audace e libertina, teneva raccolte nella sua piccola mano, con un'inimitabile disinvolture, le doppie redini degli ardenti cavalli.

⁴ Ella passò come un lampo. In quel cocchio che mi ave' a' oltrepassato sì rapidamente non c'era cosa alcuna che avesse dovuto colpirmi in un passeggio ove abbondavano le belle donne e gli equipaggi sfarzosi; eppure io mi volsi a guardare quel *bernous* di *tarlatane* bianca a pallottine rosse che svolazzava lontano in mezzo alla polvere sollevata dalle carrozze.

⁵ Un'altra volta la vidi alle Cascine, in fondo al gran viale. Era quello per me uno dei giorni di folle allegria che fanno belli i ventiquattro anni. Vittorina copriva coi suoi rumorosi scrosci di risa lo stormire dei grandi alberi del boschetto; e se, qualche volta, avvertivamo il rumore che faceva la nostra carrozza correndo per il viale, era perchè quella leggiadra testolina si trovava appoggiata sulla mia spalla. ⁶ Noi non parlavamo certamente dell'Esposizione della Società di Belle Arti, nè dell'ultimo fascicolo dell'Antologia. Prima d'arrivare in capo al viale incontrammo un'*américaine* ferma: un vero cocchio da duchessa. Passando accanto allo sportello vedemmo in un angolo del legno una signora che leggeva un libro. Riconobbi subito la leggiadra donna che avevo incontrato pel Lungarno.

⁷ Provai una vivissima sensazione che non seppi giustificare a me stesso. C'era il contrasto più piccante, tra la *lionne* di elegante società che avevo visto guidare co'n' mano sicura la sua doppia pariglia, e la donna che incontravo preoccupata e quasi mesta, come nascosta in fondo alla sua carrozza, in quel viale remoto ed ombreggiato ove i rumori della folla dei passeggianti si perdevano nel grave stormire degli alberi e nel mormorio vicino dell'Arno. ⁸ C'era, direi, il *distacco* più completo fra «la» donna che pensa e fa pensare e la elegante briosa e spensierata.

⁹ La prima volta avevo incontrato una di quelle ragazze folli, allegre, alla moda, che fanno impallidire le duchesse colla mostra insultante del loro lusso e della loro bellezza; che comprano a prezzo del cuore e della vita tre o quattro anni di quell'esistenza principesca; e che si fanno perdonare la sfrontatezza del loro sguardo, l'audacia delle loro mode, l'onta del loro nome colla grazia del loro sorriso, e lo sfarzo dei loro equipaggi.

¹⁰ Tutti a Firenze hanno conosciuto questa donna, di cui non si sapeva la vera età ed il vero nome, e che si faceva aspettare al *Caffè d'Italia* per vederla solamente voltare il canto di Santa Trinita al Lungarno nella sua bella victoria di Maurice. ¹¹ Tutti hanno incontrato lo sguardo vivo, sorridente, di quegli occhi; tutti hanno pensato qualche momento a quel cappellino Don Carlos, a quei ricci di capelli nerissimi, tagliati corti con la moda un pò ardita di cui pochissime, e delle più rinomate sacerdotesse del piacere e dell'eleganza, hanno avuto il coraggio.

¹² Ma quella stessa donna che incontravo in fondo al viale, vestita rigorosamente di nero, con gli occhi fitti su di un libro, incorniciando il pallido contorno del suo bel viso del fondo quasi verginale, di raso bianco della carrozza; ¹³ quella stessa donna di cui avevo incontrato lo sguardo ardito e che ora abbassava gli occhi con una tinta di melanconia ch'era quasi casta mi si presentò all'immaginazione con mille incanti duplici, discordi spesso, che si armonizzavano come per una magia sovrumana e che nell'allegria donna del piacere mi facevano pensare all'amante appassionata, e nella giovanetta mesta e pensosa mi facevano intravedere le ebbre seduzioni, le acri carezze della mantenuta.

¹⁴ Io non saprei giammai spiegare l'effetto di quella duplice impressione della donna di mondo e della vergine, come non potei giammai analizzarla quantunque ne fossi stato colpito profondamente.

Ella ci volse uno sguardo sbadato dei suoi bellissimi occhi neri e limpidi; quindi tornò a chinarlo sul libro. Noi passammo oltre.

¹⁵ Vittorina si avvide certamente della impressione che mi aveva lasciato colei, poichè mi domandò:

– Conoscevi madama Manili?

– Si chiama madama Manili quella signora?

– Scommetto che lo sappi anche troppo, soggettino!

¹⁶ – In fede mia è questa la seconda volta che l'incontro.

– E ci pensi tanto!...

– Che vuoi; ho visto pochissime donne che le somiglino.

– Cattivo! Esclamò ella corrucciata lasciando il mio braccio.

¹⁷ – Mi pare che non ci sia nulla poi da farne un *casus belli* ... Se non conosco neppure quella signora!...

– Non sarebbe una conoscenza difficile a farsi!...

– Davvero?

– Davverissimo. E il primo biglietto di qualche centinaio di lire sarebbe un passaporto valevolissimo.

¹⁸ Fui colpito da quelle parole; e rimasi alcuni istanti soprapensiero sebbene m'avvedessi che c'era dell'esagerazione e della gelosia. Madama Manili, la sirena-vestale non era che una mantenuta; celebre, se si voleva, ma ciò non era che questione di denaro, di questo denaro che forma il trono di simili avventuriere, ma che ammorba ed uccide il prestigio della donna. Era qualche cosa di disgustoso.

Eva, lassa 1

¹ Avevo incontrato due volte quella donna – non era più bella di tutte le altre, nè più elegante, ma non somigliava a nessun'altra – nei suoi occhi c'erano sguardi affascinanti, come il corruscare di un'esistenza procellosa ch'era piena di attrattive. ²– Tutti gli abissi hanno funeste attrazioni, e quelle voragini che divorano la giovinezza, il cuore, l'onore, si maledicono facilmente, ahimè! quando arriva la filosofia dei capelli bianchi. – ³ Era bionda, delicata, alquanto pallida, di quel pallore diafano che lascia scorgere le vene sulle tempie e ai lati del mento come sfumature azzurrine; avea gli occhi cerulei, grandi, a volte limpidi, quando non saettavano uno di quegli sguardi che riempiono le notti di acri sogni; aveva un sorriso che non si poteva definire – sorriso di vergine in cui lampeggiava l'immagine di un bacio. ⁴ Ecco che cosa era quella donna, quale si rivelava in un baleno, fuggendovi dinanzi nella sua carrozza come una leggiadra visione, raggiante di giovinezza, di sorriso e di beltà. – ⁵ In tutta la sua persona c'era qualcosa come una confidenza fatta al vostro orecchio con labbra tiepide e palpitanti, che vi rendeva possibile il sognare le sue carezze, e farci su mille castelli in aria. Non era soltanto una bella donna – certe altezze non attraggono appunto perchè sono inaccessibili. – ⁶ L'ammirazione che ella destava assumeva la forma di un desiderio; c'era nei suoi occhi qualche cosa come un sorriso e una promessa che faceva discendere la dea dal suo cocchio superbo, o piuttosto vi metteva accanto a lei, e faceva correre il vostro pensiero alle cortine della sua alcova, e ai viali più ombreggiati del suo giardino.

⁷ Si chiamava Eva, o almeno si faceva chiamare così, e quel nome era forse un epigramma. Tutti conoscevano la sua vita un po' più in là del palcoscenico della Pergola, e forse meglio di tutti le dame del *gran mondo* che parlavano di lei celandosi dietro il ventaglio. Nessuno ne sapeva più di un altro. Era l'apparizione di un astro in mezzo alla splendida società fiorentina, una febbre di giovanotto fatta donna.

⁸ L'avevo incontrata due volte, e non mi era sembrata l'istessa donna, forse per le diverse disposizioni d'animo in cui mi ero trovato, e forse anche per ciò era rimasta in me più viva e profonda l'impressione di lei. ⁹ La prima volta la vidi pel Lungarno, in un elegante legnetto, e guidava una bella pariglia di cavalli inglesi; aveva il sorriso negli occhi più che sulle labbra, ed una cert'aria graziosa ed ardita in tutta la sua persona che vedendola faceva sorridere di piacere. ¹⁰ Io ero triste, senza sapermi il perchè, forse per non avere meglio da fare, e macchinalmente la seguii cogli occhi e col pensiero, e il pensiero corse lontano verso tutte le ridenti follie del cuore. ¹¹ Un'altra volta l'incontrai alle Cascine, in uno di quei viali che nessuno frequenta. Quel mattino il mio cuore faceva festa – domeniche gioconde dei venticinque anni che non tornano più! – ¹² Il sole splendeva, ed il sorriso brillava negli occhi di Vittorina – larva di un di quei giorni in cui si prodiga tanta parte di cuore come se non dovessero tramontare giammai, fantasma di un'ora felice che si dimentica prima ancora che sia trascorsa, nello stesso modo che ella avrà dimenticato persino il mio nome, o lo rammenterà come io adesso mi rammento del suo, a proposito di qualche cosa che allora ci passò sotto gli occhi senza che ce ne avvedessimo. ¹³ Il viale era deserto, gli uccelli cinguettavano fra gli alberi, e i rami susurravano lieve lieve, intrecciando mollemente le loro ombre in bizzarri disegni sulla ghiaja del viale. Noi non si parlava certamente dell'ultimo fascicolo dell'*Antologia*. Vittorina era allegra, cantava, rideva, e il riso la faceva bella. Io guardavo e ascoltavo. ¹⁴ Quando il nostro fiacre passò accanto ad un bellissimo legno, che stava fermo in mezzo al viale, vidi, attraverso il cristallo scintillante, una testolina bionda, come una rosea

visione, incorniciata dall'imbottitura di seta della carrozza.¹⁵ Ella ci volse uno sguardo, un solo sguardo limpido come l'azzurro dei suoi occhi, ma disattento, anzi noncurante, uno di quegli sguardi che vi affissano in volto senza vedervi, e tornò a chinare gli occhi sul libro.

¹⁶ Vittorina chinò il capo e ammutolì, come se quella bionda e leggiadra visione fosse sempre lì, fra di noi, seduta s'ui cuscini della nostra carrozza.

Il narratore che dice “io” e che in entrambi i racconti coincide con l'amico confidente del protagonista, in *Eva* pospone l'impressione diretta, personale e fortemente soggettiva alla descrizione della donna, filtrata però dalla *communis opinio*, con un effetto oggettivante al quale contribuisce anche l'annotazione (§ 2) su «la filosofia dei capelli bianchi»; nella persistenza perfino dell'onomastica minore³⁷ e delle situazioni,³⁸ si assiste ad un radicale prosciugamento dei dettagli e dell'indugio su di essi, alla cassatura degli interventi commentativi del narratore (in particolare le prese di distanza moraleggianti di cui evidentemente anche il narratore si è liberato), ma anche al trasferimento in secondo piano della comparsa di Vittorina, ridotta irrevocabilmente a «larva» con la condanna al silenzio di cui è vittima.

Per far questo Verga ha presente *Frine*, anzi, si potrà supporre, egli tiene il vecchio manoscritto sul proprio tavolo di lavoro, ma procede ad una scrittura completamente rinnovata. Il che è vero – perché documentariamente provato – per tutto il tratto che va dalla terza alla quarantottesima lassa di *Eva*; non è più verificabile per le prime due lasse, per le quali nel manoscritto (Catania, Biblioteca Regionale Universitaria, U.MS.FV. 004 – siglato E –, cc. 3-20) le antiche carte sono state strappate e sostituite dalla bella copia (successivamente sede di ulteriori modifiche) che Verga aveva approntato per proporre a Treves il nuovo romanzo;³⁹ né è verificabile per le ultime due per le quali Verga recupera (e annette al manoscritto di *Eva*) una bella copia di *Frine* che conteneva parte del capitolo <XXIX> e il <XXX> (in realtà riutilizzando nel nuovo romanzo solo quest'ultimo e procedendo invece ad una scrittura *ex novo* della lassa 49 negli interlinea delle pagine del cap. <XXIX> di *Frine*). Di *Frine* insomma rimane in *Eva* niente più che l'epilogo finale del νόστος di Enrico Lanti⁴⁰ e, oltre a certe situazioni, l'affiorare – talvolta forse addirittura inconsapevole – di formule e sintagmi; a dimostrazione che gli anni intercorsi non sono passati invano e che l'umore verghiano ha ormai superato per la massima parte le scorie romantiche che ne avevano caratterizzato la produzione fino al 1865. *Eva* infine condivide con *Storia*

³⁷ A *Eva* il nome di Vittorina arriva direttamente da *Frine*; ma si rammenti che così si chiama anche la cameriera di Giulia di Roccabruna nel contemporaneo *I nuovi tartufi*.

³⁸ Che talvolta creano contraddizione interna con il personaggio della ballerina; l'immagine di Eva lettrice (*Eva* I 15), che in *Frine* era coerente con il ritratto della cortigiana artista che è la Manili (*Frine* I 6 e 12), non ha alcuna giustificazione nel nuovo romanzo, in cui la protagonista femminile si muove esclusivamente fra sarte, gioiellieri e teatri.

³⁹ Per l'identificazione delle cc. 3-20 dell'autografo di *Eva* (siglato E) con i «primi quaderni» di cui parla Verga nella lettera a Treves dell'8 febbraio 1873 rimando a Bertolini, *Il percorso discontinuo da Frine a Eva*, pp. 92-100. Ricordo che le cc. 1-2 della moderna cartulazione (non numerate da Verga) accolgono la redazione finale della prefazione.

⁴⁰ Per le varianti che intercorrono fra la redazione di *Frine* e quella di *Eva* in relazione a questo brano cfr. Lucia Bertolini, *Correzioni di Verga da Frine a Eva*, in *Genesis, critica, edizione* (Atti del convegno internazionale di studi, Scuola Normale Superiore di Pisa, 11-13 aprile 1996), a cura di P. D'Iorio e N. Ferrand, Pisa, Quaderni degli Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, IV, 1, 1998 [ma 1999], pp. 99-136.

di una capinera la cura dell'autore oltre la prima edizione; l'edizione immediatamente successiva, del 1874, vede ulteriori aggiustamenti al testo della *princeps*, così come il 1921 segnerà l'estrema revisione di *Eva*.⁴¹ Quest'ultima fu determinata da fattori contingenti e da esigenze economiche e di diritto d'autore, ma ciò non toglie che Verga facesse risalire proprio a questi due romanzi su cui tornò tanto tardivamente la propria nascita di scrittore di respiro nazionale; solo *Storia di una capinera* e *Eva* vengono menzionati con il loro titolo nella lettera a Ferdinando Martini del 5 novembre 1880, documento nel quale, invece, *I carbonari* sono «un romanzo storico, che nessuno rammenta, e non sarò certo io che lo rammenterò» e *Una peccatrice* – come noto – «un altro primo peccato di gioventù».⁴²

4. Per procedere oltre

Storia di una capinera e *Eva* sono gradini, tappe di una lenta salita, che si è avvalsa anche dei momenti di riflessione e di silenzio del decennio trascorso, ma gradini intermedi di una crescita artistica non ancora completata. Viceversa è probabile che Verga abbia confuso quelle approssimazioni alla vetta, che gli avevano assicurato il successo tanto a lungo cercato e finalmente conseguito, con la vetta stessa. L'entusiasmo della scrittura annunciato alla madre nel 1874⁴³ e così caratteristico del periodo immediatamente successivo, con il succedersi incessante di *Tigre reale* e di *Eros*, di *Nedda* e via via delle novelle di *Primavera*, dimostra una fretta che difficilmente può essere scambiata per fervore d'ispirazione, semmai spia di un'ansia di consolidamento del successo che non lascia spazio ai momenti di stallo e di incubazione. Il silenzio tornerà, come rifugio necessario da quell'ansia insoddisfatta, solo dopo il 1876 e si concluderà nel 1878 – a ribadire la significatività degli atti mancati – con la ripresa di tutt'altri progetti e l'avvio di una diversa stagione.

⁴¹ Per l'individuazione di varianti d'autore nell'edizione Treves del 1874 di *Eva* cfr. Bertolini, *Da Firenze a Milano e ritorno (ancora sulla storia di Eva)*; per la revisione del 1921 cfr. sopra la n. 32.

⁴² Verga, *Lettere sparse*, p. 101.

⁴³ Verga, *Lettere alla famiglia (1851-1880)*, da Milano il 12 febbraio 1874, pp. 231-235 (in particolare, a p. 234 «Tutto questo è bello e buono, la vanità c'è da restare ultra soddisfatti, al di là di ogni aspettativa, e confesso che anch'essa giova a qualche cosa, come a mettervi addosso la febbre di fare, di lavorare, e bisogna un certo entusiasmo per far bene»).

Daria Motta

Nel laboratorio della transizione.
Lettura filologica di *Una peccatrice*

La lettura filologica di *Una peccatrice* (1866), resa possibile dalla recente pubblicazione dell'edizione critica del romanzo, documenta la maturazione della competenza linguistico-stilistica del giovane Verga. La revisione del romanzo, infatti, fu condotta durante il primo periodo di permanenza dell'autore a Firenze e l'analisi delle varianti rivela le direttrici lungo le quali Verga si muoveva per allontanarsi dalla lingua ancora stentata delle sue prime prove catanesi. In particolare, il romanzo costituì per lo scrittore un'occasione per sperimentare nuove strategie stilistiche e diegetiche, nel tentativo di rappresentare più realisticamente l'ambiente borghese e mondano in cui la vicenda è ambientata.

Reading the novel Una peccatrice (1866) through the lens of philological analysis, thanks to the critical edition which has been recently published, testifies the improvement of Verga's linguistic and stylistic competence. After a two years long revision, and moreover, after Verga's first permanence in Florence, the novel the author's attempt to distance himself from the language of his previous novels, characterized by weak linguistic competence, and to gain a style appropriate to describe middle-class and aristocracy. Therefore, the novel constituted for young Verga an opportunity to experiment new stylistical and diegetic strategies.

1. *Un romanzo di cambiamento*

Nel 1892 Verga intraprese una battaglia legale per impedire a Treves di ripubblicare il romanzo *Una peccatrice*, che era stato stampato a Torino nel 1866 per i tipi dell'editore Negro. La questione è ampiamente nota e non vale la pena ripercorrerla qui nel dettaglio: essa si concluse con la sconfitta di Verga che riuscì unicamente a ottenere che il titolo dell'opera, che Treves probabilmente per mere esigenze commerciali aveva provato a cambiare, rimanesse immutato.¹ Tuttavia la *querelle* è indicativa dell'atteggiamento dello scrittore ormai maturo nei confronti del proprio romanzo, da lui a più riprese definito come un «peccato di gioventù» o un vero e proprio «aborto». Nonostante *Una peccatrice* sia un romanzo che risente di forti residualità stilistiche e linguistiche tardo-romantiche e di una certa meccanicità nella

¹ La diatriba è ripercorsa da Verga stesso in una lettera aperta indirizzata a Treves, datata 14 aprile 1898, comparsa sulla «Illustrazione italiana» in occasione della pubblicazione di un articolo sulla «Bohème» di Palermo, poi riproposto da Giannotta nei «Giudizi della stampa» sulla sua Biblioteca popolare. Cfr. Giovanni Verga, *A proposito di una ristampa*, «L'Illustrazione italiana», a. XXV, n. 17, 24 aprile 1898.

struttura diegetica,² oggi anche alla luce delle recenti acquisizioni filologiche³ è possibile reconsiderarne l'importanza nella diacronia letteraria e biografica dello scrittore. Si tratta infatti di un romanzo che segnò il percorso di evoluzione letteraria di Verga, il suo allontanamento dagli esiti delle opere catanesi e il primo affiorare di nuove istanze realistiche.

Già la storia compositiva del testo consente di allontanarlo dalle opere pubblicate in precedenza, ancora saldamente legate all'ambiente catanese: secondo la testimonianza di De Roberto, quando nella primavera del 1865 Verga si trasferì per la prima volta a Firenze portò con sé il manoscritto di *Una peccatrice*, insieme a quello di *Frine-Eva*, per rivederlo e per cercare di farlo pubblicare.⁴ Ma l'operazione fu probabilmente più complicata del previsto, dato che passarono due anni tra la data «28 giugno - 8 luglio 1864» riportata nel foglio di guardia del manoscritto *A*, una bella copia da presentare all'editore oggi conservata presso la Biblioteca Regionale Universitaria di Catania, e la data di effettiva pubblicazione. In quel lasso di tempo Verga tornò a più riprese sul testo per emendarlo e già nel 1866 Francesco Branciforti, nel corso delle ricognizioni preparatorie per i lavori dell'Edizione Nazionale, aveva rilevato come nel manoscritto convivessero due fasi redazionali.⁵ Il lavoro che recentemente ha portato all'edizione critica del testo ha permesso di datare con precisione queste fasi: infatti in una lettera del 13 giugno 1866 Verga comunica all'editore Negro di aver appena rispedito le seconde bozze, chiedendogli di annettere al testo la *Prefazione*, che dunque era stata appena scritta.⁶ Al 1866 risale anche un secondo testimone del testo (*B*), assente dalla ricognizione di Branciforti ma riprodotto nei microfilm del Fondo Mondadori (ftt. 300-311). È un manoscritto mutilo che comprende la prefazione e la quasi totalità del I capitolo; si tratta chiaramente di una nuova bella copia che doveva incorporare tutti i nuovi materiali e le correzioni apportate ad *A*, ma che Verga interruppe per mancanza di tempo o per dedicarsi ad altri lavori.

Proponendo al pubblico post-unitario *Una peccatrice*, romanzo di argomento contemporaneo con cui sperava di conquistare nuovi lettori, Verga era consapevole di

² Ad esempio Ghidetti parla di «scorie sentimentali» e di «enfasi melodrammatica che aduggiano *Una peccatrice*». Enrico Ghidetti, *Introduzione a Giovanni Verga, Tutti i romanzi*. vol I. *I Carbonari della montagna; Sulle lagune; Una peccatrice*, Firenze, Sansoni, 1983, p. XVIII.

³ Giovanni Verga, *Una peccatrice*, edizione critica a cura di Daria Motta, Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Catania-Novara, Fondazione Verga-Interlinea, 2020.

⁴ Federico De Roberto, *Della «Storia di una capinera»*, in Carmelo Musumarra (a cura di), *Casa Verga e altri saggi verghiani*, Firenze, Le Monnier, 1964, pp. 135-179.

Solo da poco gli studiosi sono riusciti a datare definitivamente al 1865 il primo soggiorno verghiano a Firenze (cfr. Ileana Moretti, *I soggiorni fiorentini di Giovanni Verga (1865-1879)*, Roma, Bulzoni, 2013), che alcuni facevano risalire al 1869 (Irene Gambacorti, *Verga a Firenze. Nel laboratorio di «Storia di una capinera»*, Firenze, Le Lettere, 1994). Per una disamina esaustiva sulla questione si veda ora Gabriella Alfieri, *Verga*, Roma, Salerno editrice, 2016.

⁵ Francesco Branciforti, *Lo scrittoio del verista*, in Francesco Branciforti - Giuseppe Galasso, *I tempi e le opere di Giovanni Verga. Contributi per l'Edizione Nazionale*, Firenze, Le Monnier, 1986, pp. 59-170, pp. 59-170.

⁶ La minuta della lettera è leggibile oggi nel Fondo Mondadori, bobina IX, ftt. 754-755. Se ne è dato conto per la prima volta in Daria Motta, *Studio preliminare per l'edizione critica di Una peccatrice*, «Annali della Fondazione Verga», n.s., 10, 2017, pp. 385-417.

aver compiuto un passo avanti rispetto alle opere precedenti. Come si evince dagli epistolari, e come confermano anche dati esterni riscontrati sui manoscritti, il romanzo doveva infatti inaugurare un ciclo, il cui secondo capitolo sarebbe stato *Frine*, l'abbozzo preparatorio di *Eva*.⁷ Nel testo si ritrovano in filigrana molti elementi autobiografici, tanto scoperti da suscitare quasi tenerezza per l'ingenuità dei sogni di cui si nutriva il giovane Verga: Pietro Brusio, il protagonista ed alter ego dello scrittore, è un giovane mediocre ma con grandi ambizioni, divorato da una passione accecante alimentata dai miti letterari. La protagonista femminile, invece, incarna pienamente il mito della donna ammaliatrice, dalla bellezza misteriosa e sofisticata. Quando Pietro raggiungerà il successo come autore teatrale, grazie a un dramma ispiratogli dalla passione per Narcisa, la donna finalmente gli cederà ma il loro amore non reggerà alla prova della quotidianità e lei si suiciderà tra le braccia dell'uomo.

I primi anni trascorsi a Firenze coincisero grossomodo con il biennio che separò le due stesure di *Una Peccatrice* (1864-1866). Non furono anni di inattività: al contrario, per il giovane scrittore periferico che arrivava nella capitale del Regno fu un momento importante di crescita personale e letteraria, durante il quale egli si dedicò alla narrativa e al teatro, affinando al contempo i propri strumenti diegetico-narrativi e quelli linguistico-stilistici. Fu un periodo di formazione che certamente gli servì per rendersi conto della «misura del divario che distingue[va] e contrappone[va] la cultura isolana e la cultura continentale»,⁸ divario di cui le prime prove letterarie catanesi offrivano una testimonianza incontrovertibile e che, anche attraverso il lavoro sulla lingua di *Una peccatrice*, Verga si sforzò, con esiti alterni, di colmare. L'analisi filologica del romanzo, dunque, con la valutazione della consistenza, della natura e della ricorsività delle varianti, permette adesso di assegnare all'opera un giusto rilievo, considerandola un documento attendibile della formazione linguistica e stilistica di Verga.

2. Una peccatrice come laboratorio di scrittura

L'esame delle varianti presenti nei due manoscritti che tramandano il testo – e della collazione tra queste e l'*editio princeps* del romanzo – permette di seguire le linee di sviluppo secondo cui si andava allora rafforzando la competenza linguistica di Verga. Nonostante non sia possibile distinguere sempre con chiarezza quali interventi

⁷ Nella lettera a Negro del 1866, citata in precedenza, Verga chiede di intitolare il romanzo «Drammi intimi – 1°. Una peccatrice», scegliendo come titolo generale quello usato in seguito per la raccolta di novelle del 1884. Inoltre, in una lettera a Treves del 14/06/1869 (G. RAYA, *Verga e Treves*, Roma, Herder, 1986, p. 25) lo scrittore istituisce tra i due romanzi un parallelo basato sulla continuità tematica e di genere. In più, sul foglio di guardia di *Una peccatrice* compare la dicitura «Bozzetti sul cuore», che richiama quella che compare sopra il titolo nella prima pagina di *Frine*, «Schizzi del cuore. II°». Lo stretto legame tematico e contenutistico tra le due opere, inoltre, è stato messo in evidenza da Lucia Bertolini, *Il discorso discontinuo da Frine a Eva*, in «Annali della Fondazione Verga», 6, n.s., Catania, 2013, pp. 79-105.

⁸ Francesco Branciforti, *Alla conquista della lingua letteraria*, in *I romanzi catanesi di Giovanni Verga*, Atti del Convegno di Catania, 23-24 novembre 1971, Catania, Fondazione Verga, 1981, pp. 261-308. La citazione è a p. 263.

correttori siano da attribuirsi esclusivamente a lui e quali invece dipendano dalla revisione editoriale, è chiaro uno sviluppo che porta all'eliminazione di molti tratti del sub-standard e dunque all'allontanamento dagli esiti dei primi romanzi catanesi, molto incerti anche dal punto di vista linguistico. Le correzioni vanno dai più minuti tratti fonografemici al generale impianto sintattico del testo, restituendo l'immagine di un giovane Verga che, anche attraverso l'immersione nel contesto linguistico fiorentino, si muoveva speditamente verso un più saldo possesso della norma.

Spariscono, ad esempio, le grafie con raddoppiamenti errati delle *-g-* e *-b-* intervocaliche (*orologio, colleggiale, ebbro*), sulle quali certamente avrà influito anche il modello siciliano, o i casi di segmentazione erronea delle parole (come in *vent'unanni* I, 144).⁹ O ancora, Verga mostra di gestire più saldamente il sistema verbale correggendo numerosi casi di *consecutio temporum*, e quello pronominale, evitando le concordanze errate tra i pronomi e il genere dei referenti: corregge un pronome dativo femminile usato al posto del maschile («che Raimondo avrebbe stentato a riconoscere, nel suo accento duro e quasi cupo, se *le* fosse stata meno familiare» III, 306-307) e al contrario un pronome maschile per un referente femminile («Credi dunque che quando una bella donna ti passi dinanzi badi ad ascoltare le sciocchezze che *gli* sussurra un imbecille» I, 34).

Il tentativo di arrivare a un dominio più saldo della norma italiana passava certamente anche dall'allontanamento dal sostrato siciliano, che premeva ancora vistosamente sotto la superficie del testo. Dall'influsso del dialetto dipendevano molti tratti sia fonetici (oltre a quelli già visti, si sono riscontrati numerosi assordimenti di consonanti sonore: *beffarto* > *beffardo* II, 186; *scentere* > *scendere*, V, 255) che morfologici (con l'uso abbondante dei perfetti forti, autorizzati dall'italiano regionale o scambi di ausiliare: «si hanno ricevute le più appassionate proteste» > «si sono ascoltate le più appassionate proteste» I, 138) e morfosintattici (ipercorrettismi nell'uso del condizionale nel periodo ipotetico; cancellazione della preposizione nel costrutto *avere di bisogno*; uso transitivo dei verbi intransitivi). Il livello su cui l'influsso del siciliano è più evidente è certamente quello lessicale, con la sostituzione di termini vicini al dialetto con le forme italiane, come *restare* (*arristari*) > *rimanere*, *stradone* (*stratuni*) > *strada*, *scuro* (*scuru*) > *buio* o la sostituzione del verbo pronominale *ritirarsi* (simile al sic. *ritirarsi*, 'tornare a casa') con *rientrare*. Oltre che a una maggiore correttezza formale, il tirocinio linguistico di Verga andava nella direzione di una maggiore appropriatezza stilistica. Le varianti documentano infatti il suo sforzo di raggiungere il giusto equilibrio stilistico e tonale per descrivere il nuovo ambiente rappresentato. E il fatto che non sempre tale equilibrio sia stato raggiunto conferma che *Una peccatrice* possa essere considerato proprio come un laboratorio di sperimentazione di nuove soluzioni stilistiche che poi più avanti Verga avrebbe applicato con maggiore consapevolezza. In particolare, emerge la difficile ricerca di uno stile "intermedio" tra le istanze più auliche e quelle più colloquiali.

⁹ Basandosi sull'edizione critica del romanzo (Verga, *Una peccatrice*, Edizione critica a cura di D. Motta, cit.), per fare riferimento alle varianti si indicherà il numero del capitolo, in cifre romane, e il rigo di occorrenza.

Molte varianti documentano infatti il tentativo di innalzare il dettato originario attraverso minuti elementi morfologici, come il ricorso all'enclisi pronominale (*volea* > *voleavi* VI, 321), la scelta delle forme declinabili del pronome relativo in sostituzione di quelle indeclinabili, la scelta della forma locativa *vi* al posto di altre più tipiche del parlato:

- Allo stesso balcone, sempre nella stessa positura, e sempre vestita di bianco, essi vedevano la *Piemontese*, come l'aveva soprannominata Raimondo, che restava là da mezzogiorno > Allo stesso verone, quasi ogni volta nella stessa positura e vestita di bianco, essi vedevano la *Piemontese*, come l'aveva soprannominata Raimondo, che vi restava da mezzogiorno (III, 3-6).

Nell'esempio riportato sopra si noti anche la variante lessicale *veroni* che, specie in riferimento a quelli da cui si affacciava o si lasciava intravedere Narcisa, sostituisce costantemente il più semplice *balconi*. È proprio il lessico il livello più coinvolto nel pervicace tentativo di Verga di aulicizzare il testo, con interventi che riguardano diversi elementi del discorso, come congiunzioni (*perché* > *poiché* II, 52, 103), pronomi (*nessuno* > *alcuno* II, 102), avverbi (*in tal modo* > *siffattamente* IV, 9) verbi (*uscirne* > *sortirne* I, 248; *sentiva* > *udiva* IV, 279; *dire* > *proferire* VIII, 441). Ma spesso emerge anche invece la ricerca di soluzioni più scorrevoli e di esiti più colloquiali o più espressivi (*seguire il mortorio* > *seguire il mortorio*; pref, 122; *ballo mascherato* > *Ballo in maschera* V, 198; *costavano assai cari* > *costavano assai* > *costavano un occhio del capo* III, 94; *perdere la ragione* > *perdere la testa* III, 104).

3. Il laboratorio del realismo

Il lavoro correttivo della *Peccatrice*, oltre che a rafforzare la propria competenza linguistica, è servito a Verga anche per sperimentare nuove strategie narrative. Il romanzo, infatti, sembra essere il luogo di germinazione di nuove tecniche narrative e stilistiche del realismo verghiano. Non è sfuggito ai critici che l'opera contenga «la prima esplicita professione di poetica realistica da parte del Verga»;¹⁰ significativamente, essa è inserita nella Prefazione, che abbiamo visto essere stata annessa al resto del romanzo solo nell'imminenza della sua pubblicazione:

Dal canto mio non ho fatto che coordinare i fatti, cambiando i nomi qualche volta ed anche contentandomi di accennare le iniziali, quando, anche conosciuto il nome, le circostanze per le quali è ricordato non sono compromettenti.

Il biennio che separa la stesura del primo manoscritto dalla composizione della *Prefazione* è stato dunque per Verga anche un momento di riflessione teorica sulla poetica del realismo, a cui egli si stava avvicinando anche attraverso la pratica della

¹⁰ Francesco Nicolosi, *Una peccatrice e il realismo verghiano*, in *I romanzi fiorentini di Giovanni Verga*, Atti del II Convegno di studi, Catania, 21-22- novembre 1980, Catania, Fondazione Verga, 1981, pp. 37-44. La citazione è a pagina 38.

scrittura teatrale; indubbiamente la revisione a cui sottopose il testo del romanzo porta le tracce di questo processo elaborativo. Le varianti non a caso si addensano in alcuni contesti in cui tale poetica è dichiarata programmaticamente o in cui essa è stata più esplicitamente messa in atto, come per esempio nelle descrizioni dei personaggi e degli ambienti. Trapela così il lavoro dello scrittore che cerca di far propri i nuovi strumenti diegetici e che a volte lavora contestualmente sui due manoscritti per arrivare alla migliore soluzione stilistica. È quanto sembra essere accaduto nel contesto I, 88-90:

1. Abbiamo insistito, forse del soverchio, su questi dettagli fisici e morali d'uso, per una necessità che abbiamo peculiare di far provare i caratteri che presentiamo (A)
2. Abbiamo insistito, forse del soverchio, su questi dettagli fisici e morali, d'uso per alcuni, per noi resi indispensabili dalla necessità, che abbiamo peculiare, di far sentire, diremmo, i caratteri che presentiamo (B)
3. Abbiamo insistito, forse del soverchio, su questi dettagli fisici e morali d'uso per alcuni, per noi resi indispensabili, dalla necessità che abbiamo peculiare di far sentire, diremmo, i caratteri che presentiamo (A)
4. Abbiamo insistito, forse di soverchio, su questi dettagli fisici e morali, d'uso per alcuni, per noi resi indispensabili dalla necessità, che abbiamo peculiare, di far *sentire*, diremmo, i caratteri che presentiamo (Neg.)

La nuova accezione tecnica con cui certi termini o sintagmi vengono impiegati nel romanzo è confermata dal loro reimpiego in diversi luoghi testuali. La variante *provare* > *sentire*, ad esempio, è presente anche in VIII, 354: «per fargli *sentire* (< *provare*) tutte le infinite percezioni di questo amore colle pulsazioni violente delle sue arterie». Analogamente, il sintagma *fisici e morali*, in un primo momento riferito ai dettagli descrittivi che consentono di cogliere appieno il carattere dei personaggi, ritorna quasi identico (in un'aggiunta interlineare dell'VIII capitolo, rr. 81-82) in riferimento alla sintonia tra il ritratto di Narcisa e l'ambiente in cui lei vive. Per essere in grado di attuare gli intenti di poetica dichiarati nella *Prefazione*, Verga doveva impossessarsi di un lessico più preciso e adatto a trasmettere l'esatta portata dei sentimenti e delle percezioni dei personaggi. Non è solo una ricerca di *variatio*, dunque, quella che lo porta a sostituire il verbo *comprendere* con una più ampia gamma di scelte, finalizzate in certi casi a connotare meglio la razionalità del processo di conoscenza o, in altri, a farne emergere l'immediatezza:

- non sapevamo spiegarci (< comprendere) per quali circostanze la contessa fosse morta in quel luogo (Pref, 33)
- Nessuno [...] potrà mai arrivare a conoscere (< comprendere) per qual concorso straordinario di circostanze questi due esseri [...] si sono incontrati (Pref, 58)
- A quelle parole scorgemmo (< compresimo) tutto l'abisso che dovea separare Brusio dalla società (Pref, 92)
- Sentimmo (< Compresimo) che nulla potevamo fare per lui in quel momento (Pref, 97)

Risultano molto implicati soprattutto i contesti in cui lo scrittore descrive i personaggi, forse perché Verga cerca ora di abbandonare i moduli descrittivi più usurati della tradizione tardo-romantica che ancora appesantivano i suoi primi romanzi.¹¹ L'obiettivo, maturato in questa transizione diegetico-stilistica di cui *Una peccatrice* è un passaggio fondamentale, è di arrivare invece a una sorta di realismo determinista in cui le caratteristiche fisiche e comportamentali diventano lo specchio dell'anima dei personaggi.¹² Tra tutti, è certamente Narcisa colei che costringe l'autore a un più attento lavoro di cesello: le numerose descrizioni della donna si aggrovigliano spesso in costrutti sintattici controllati a stento da Verga; in questi casi lo scrittore inciampa spesso sull'esotismo lessicale, essenziale anche in *Frine* per rendere la studiata eleganza femminile,¹³ che egli non domina pienamente nemmeno dal punto di vista grafico (*barnusse* > *burnous* III, 204; *bearnus* > *beurnus* > *bournous* VIII, 221). Valga come esempio la descrizione di Narcisa che passeggia al lungomare della *Marina* (I, 56-58): in un primo momento era molto più semplice e risentiva ancora dell'interferenza del siciliano, come dimostrano il termine *sciallo* (sic. *sciallu*) e il letterario *ciriegia*, che probabilmente risuonava familiare allo scrittore per la consonanza con il siciliano *cirasa*. Ma attraverso diversi passaggi consecutivi Verga è riuscito a impreziosire la descrizione, inserendo forestierismi tecnici della moda e arrivando addirittura a considerare più appropriato al contesto l'uso dell'aggettivo francese *bleu* in sostituzione dell'italiano *turchini*:

- Indossava una semplicissima veste di seta a quadretti bianchi e turchini, uno sciallo nero, fermato sul petto da uno spillone d'oro, ed un cappellino grigio ornato ciriegia.

- Vestiva un semplicissimo abito di *percoline anglaise* a mille righe, tessuto di una freschezza e leggerezza quasi vaporosa, uno sciallo nero, fermato sul petto da uno spillone d'oro, ed un cappellino di velo grigio perla ornato ciriegia.

- Vestiva un semplicissimo abito di *tarlatane* a quadretti bianchi e bleu, tessuto di una freschezza e leggerezza quasi vaporosa, uno sciallo nero, fermato sul petto da uno spillone d'oro; ed un cappellino grigio ornato *cerise*.

In casi opposti Verga ha voluto abbassare il tono del testo per adeguarlo diafasicamente al contesto descritto. Uno di questi interventi riguarda la scena in cui Brusio, all'apice della sua delusione d'amore, si mescola a una turba di popolani.¹⁴

¹¹ Branciforti aveva parlato a tal proposito di un «curioso tipo di realismo figurativo» che si basava su un uso insistito «dei moduli più banali e rozzi della narrativa di consumo contemporanea», con stilemi preconfezionati quali «sorriso ghiacciato» o «sguardo bianchiccio». *Alla conquista della lingua letteraria*, cit. p. 298.

¹² Si tratta di una «linea di anticipazione del carattere del personaggio che Verga seguirà ancora in *Eva*, e *Tigre reale* (meno in *Eros*)». Giuseppe Lo Castro, *Giovanni Verga. Una lettura critica*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2001, p. 12.

¹³ Lucia Bertolini, *Il discorso discontinuo*, cit.

¹⁴ Si tratta, secondo alcuni critici, di uno degli esempi più maturi del realismo a cui Verga arriva nel romanzo. Cfr. Carmelo Musumarra, *Verga minore*, Pisa, Nistri-Lischi, 1965, p. 56 e Luigi Russo, *Giovanni Verga*, Bari, Laterza, 1941 (1995), p. 40.

Verga è tornato più volte sul testo, come cercando il giusto dosaggio di una scrittura a tratti ancora troppo poco aderente al contesto e a tratti, al contrario, caratterizzata da un eccesso di dettagli realistici. Solitamente egli ha sfruttato un lessico più basso ed espressivo rispetto a quello della prima stesura (*ebbro* > *avvinazzato*, V, 76; *ira* > *rabbia* V, 102, 103; *schiamazzo* > *tafferuglio* V, 124). Alcune sostituzioni appaiono tanto più significative perché ricorrenti e in certi casi rinforzate da didascalie contestualizzanti: la *quadriglia*, ad esempio, diventa sempre la *fasola*, una danza popolare carnascialesca più adatta al gruppo di popolani al quale Pietro si accompagnava in quel periodo di crisi e di alienazione dalla società:

Abbasso gli aristocratici! gridò egli, Pietro, il giovane aristocratico per istinto; abbasso i guanti bianchi! Vogliamo la fasola (< quadriglia)! suonate la fasola! (< quadriglia!) A quelle parole successe un immenso schiamazzo di urli che applaudivano alle sue parole e chiamavano la fasola, questa danza popolare (< quadriglia). V, 247-249

«Ora faccio scendere tutta questa canaglia coi guanti a ballare la fasola con noi! Vado a prenderli per le orecchie!». V, 255-266

In più casi, quindi, come si è inteso qui dimostrare, è stata proprio la lettura filologica del testo a consentire di restituire al romanzo verghiano il suo pieno valore documentario: *Una peccatrice* è testimone cioè della crescita di uno scrittore che in anni cruciali della propria formazione si sforzava, con esiti alterni, di arrivare a soluzioni stilistiche e linguistiche adeguate alla nuova poetica realistica alla quale si stava avvicinando e che presto avrebbe rivoluzionato dall'interno.

Filippo Pennacchio

Appunti in margine all'edizione critica del *Marito di Elena*

La recente edizione critica del *Marito di Elena*, curata da Francesca Puliafito e pubblicata da Interlinea nell'ambito dell'Edizione Nazionale delle opere di Giovanni Verga, fornisce importanti elementi per ricostruire il processo di lavorazione alle spalle del romanzo. In particolare, lo studio del manoscritto autografo e di una serie di abbozzi consente di cogliere i sostanziali ripensamenti di Verga nell'impostarlo, e nel far questo fornisce spunti utili per aggiornare la lettura critica di uno dei romanzi meno conosciuti e studiati dell'autore siciliano.

The critical edition of Verga's Il marito di Elena, edited by Francesca Puliafito and recently published by Interlinea, provides important insights in order to highlight the work behind the novel. In particular, the study of the novel's autograph and of a series of drafts reveals the doubts Verga had while working on it. In doing this, it also provides critics with useful suggestions in order to renew the analysis of one of the most neglected works among Verga's oeuvre.

Fra i romanzi di Verga, *Il marito di Elena* è senza dubbio uno dei meno conosciuti, almeno presso il largo pubblico, e certo anche uno dei meno studiati, e meno apprezzati, dalla critica verghiana. Stampato per la prima volta da Treves nel 1882, è stato per lo più considerato un romanzo minore, schiacciato, e non solo cronologicamente, fra i *Malavoglia*, uscito l'anno prima, e *Le novelle rusticane*, del 1883.

Il motivo di questa scarsa fortuna critica è dovuto al fatto che il romanzo è sempre apparso lontano dai capolavori veristi del suo autore, sia da un punto di vista tematico che formale. In estrema sintesi, *Il marito di Elena* racconta la storia del disfacimento di una coppia piccolo-borghese, sullo sfondo di una cittadina campana; disfacimento che culmina nell'uccisione da parte di Cesare (il marito a cui il titolo allude) della moglie Elena, rea di averlo tradito e di essersi fatta 'contagiare' dalle velleità della vita salottiera. Siamo dunque lontani dall'ambientazione dei romanzi e delle novelle maggiori di Verga, e semmai più vicini ai testi mondani della prima parte della sua carriera. Ma soprattutto siamo lontani da quanto Verga si era proposto di fare solo pochi anni prima nella prefazione all'*Amante di Gramigna*, dove è esposto l'ideale di un'«opera d'arte che sembrerà essersi fatta da sé» e si legge della necessità che la «mano dell'artista» resti «assolutamente invisibile». ¹ Nel *Marito di Elena* la poetica dell'impersonalità non è perseguita in modo sistematico, e dunque viene meno il

¹ G. Verga, *L'amante di Gramigna*, in Id., *Vita dei campi*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Firenze, Le Monnier, 1987, p. 92.

rigore stilistico e formale che essa imponeva. Come scrisse Roberto Bigazzi, fra le sue pagine sembrano riaffiorare «le macchie di un tempo»: ² dove le macchie consistono anzitutto nell'azione di un narratore 'intrusivo' e spesso giudicante, e di conseguenza nella difficoltà da parte dei personaggi di svincolarsi dalla sua voce. È su questo aspetto in particolare che si è appuntata l'attenzione della critica: *Il marito di Elena* rappresenterebbe un passo indietro (se non proprio un passo falso) in un percorso progressivo improntato all'eclissi della voce narrante (cioè dell'autore, come si riteneva all'epoca di Verga) e all'autonomia dei personaggi. Se poi si aggiunge che Verga stesso non ha mai fatto mistero della propria antipatia verso il romanzo (un «aborto», lo definì in una lettera a Capuana), ³ si capisce perché la critica abbia avuto buon gioco nel parlarne come di una specie di incidente di percorso, in fin dei conti trascurabile nel ricostruire la parabola artistica dell'autore.

La recente pubblicazione dell'edizione critica del romanzo, curata da Francesca Puliafito nell'ambito dell'Edizione Nazionale delle opere di Giovanni Verga, è l'occasione per tornare a riflettere sul testo, sulle interpretazioni che nel tempo ne sono state date, ma anche, più in generale, sul percorso letterario del suo autore. Tutte operazioni rese possibili dal lavoro filologico che Puliafito ha svolto sull'unico manoscritto autografo del romanzo, conservato presso la Biblioteca Regionale Universitaria di Catania, oltre che su una serie di abbozzi e frammenti parte del testimoniale. Segnatamente, si tratta di ventuno carte autografe, tutte trascritte in appendice al volume, puntualmente commentate in una sezione dedicata ai "Testimoni autografi e a stampa" e utilizzate per ricostruire la storia del testo.

Quali sono, dunque, i principali aspetti che il lavoro di Puliafito pone in luce? E qual è il contributo che l'edizione critica del *Marito di Elena* può dare allo studio dell'opera di Verga nel suo complesso?

Anzitutto, la ricostruzione della genesi del testo consente di ribadire qualcosa che emergeva già dagli epistolari dell'autore, e cioè che Verga inizia a progettare il romanzo intorno al 1878-1879, nello stesso periodo in cui è al lavoro sui *Malavoglia* e sulle novelle di *Vita dei campi*. *Il marito di Elena*, dunque, non nasce, come si potrebbe supporre, con l'intento di riscattare l'insuccesso commerciale dei *Malavoglia*. Semmai – suggerisce Puliafito –, si pone come un'opera «di transizione», ⁴ a cavallo fra la produzione degli anni Settanta da un lato e *I Malavoglia* e il *Mastro-don Gesualdo* dall'altro. Certo, la sua lavorazione tormentata complica il quadro, e a conti fatti il romanzo si troverà per davvero a dover riscattare il fiasco dei *Malavoglia*. O almeno è così che a un certo punto deve avere pensato Verga stesso, il quale per esempio auspicava, scrivendo a Édouard Rod, il suo traduttore in lingua

² R. Bigazzi, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, seconda edizione, Pisa, Nistri-Lischi, 1978, p. 440.

³ Cfr. la lettera, datata 24 marzo 1882, in G. Raya, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, p. 154.

⁴ F. Puliafito, *Storia del testo*, in G. Verga, *Il marito di Elena*, edizione critica a cura di F. Puliafito, Novara, Interlinea, 2019, p. XXXV.

francese, che il romanzo «*aprisse* la via ai *Malavoglia*, cui, lo sapete, tengo assai dippiù».⁵

In altre parole, è solo in corso d'opera, e solo perché le cose vanno diversamente da quanto Verga aveva previsto, che *Il marito di Elena* si trova a dover risarcire il suo autore di quanto era andato perso, non soltanto dal punto di vista economico, con il romanzo dell'anno precedente.

In effetti, il lavoro di Puliafito aiuta a mettere in luce un altro aspetto, vale a dire che quello che nelle intenzioni di Verga doveva essere un romanzo facile, da scrivere in tempi rapidi e con poco sforzo, si è poi rivelato tutt'altro. Che le cose fossero andate così lo si poteva intuire sempre ripercorrendo l'epistolario di Verga, e in particolare il carteggio con Emilio Treves, da cui emergono i continui ritardi dell'autore nella consegna di parti più o meno ampie del romanzo, e insieme i continui solleciti dell'editore per chiuderlo in tempi brevi. Così come si sapeva che il progetto iniziale era stato rimaneggiato in modo sostanziale da Verga, il quale sempre a Treves, nell'aprile 1881, spiegava di avere «rifatto di sana pianta»⁶ il romanzo. Ciò che non si sapeva, o che si sapeva solo in parte, grazie al lavoro di Giuseppe Lo Castro, era la natura e il tenore di questo rimaneggiamento.⁷ Lo studio del manoscritto e degli abbozzi del romanzo mostrano invece quali sono stati i ripensamenti che ne hanno segnato la stesura, soprattutto nelle fasi iniziali.

Si tratta di una serie di correzioni e riscritture spesso sostanziali, che non riguardano solo la superficie linguistica del testo o aspetti minori dello stesso, come i nomi dei personaggi o dei luoghi del romanzo – la cui rielaborazione in parte emergeva, ancora una volta, da alcune lettere che Verga scrisse fino a poco prima che il libro vedesse la luce.

Intanto, a essere rivista è la struttura complessiva della storia, ovvero quello che, banalizzando, potremmo definire il suo intreccio. Nella versione definitiva, il romanzo inizia *in medias res*, con una scena in cui i familiari di Elena scoprono la sua *fuitina* con Cesare. Solo a partire dal terzo capitolo cominciano a essere forniti i dettagli necessari per ricostruire il passato dei due personaggi, assieme alle ragioni che li hanno spinti a fuggire. Inizialmente, invece, Verga aveva pensato di mettere da subito in chiaro l'argomento della storia e di presentare i suoi due personaggi principali. O meglio, il romanzo, in un certo senso, iniziava dalla fine, con il resoconto del delitto commesso da Cesare e la promessa che nelle pagine a seguire ne sarebbero state esposte le motivazioni e le dinamiche. In sostanza, i lineamenti di fondo della storia erano presentati più ordinatamente. Ed è probabile che nelle

⁵ Cfr. la lettera del 14 agosto 1882, in G. Verga, *Lettere al suo traduttore*, a cura di F. Chiappelli, Firenze, Le Monnier, 1954, p. 44.

⁶ G. Raya, *Verga e i Treves*, Roma, Herder, 1986, p. 55.

⁷ G. Lo Castro, *Lettura del Marito di Elena*, in «Filologia antica e moderna», n. 8, 1995, pp. 77-106, poi rivisto e incluso, con il titolo *Naturalismo e romanzo psicologico: Il marito di Elena*, in Id., *La verità difficile. Indagini su Verga*, Napoli, Liguori, 2012, pp. 107-134. Negli articoli in questione, Lo Castro fa riferimento al manoscritto del romanzo, avanzando considerazioni che trovano oggi conferma nei dati esposti da Puliafito.

intenzioni di Verga questa scelta dovesse aiutare il lettore a orientarsi da subito all'interno del romanzo.

A questo aspetto se ne associa un altro, legato alla voce narrante. Come ho già detto, *Il marito di Elena*, per come lo conosciamo, è un romanzo in terza persona, che fa perno su un narratore il quale solo a tratti si eclissa per lasciare spazio ai personaggi. Inizialmente, invece, questo narratore agiva solo in parte. Come emerge da una primitiva stesura del primo capitolo, il romanzo doveva aprirsi sì con una voce 'esterna' che da subito tratteggiava i due protagonisti (lei «una leggiadra bruna, assai in voga, che dava la sua impronta a tutto quello che le si riferiva», lui un «pover'uomo» che «sembrava nato apposta per far da satellite all'astro sfolgorante di cui portava il nome»)⁸ e che di fatto spiegava l'idea dietro al titolo («per gli intimi era arrivato ad essere semplicemente “il marito della signora Elena”»).⁹ Tuttavia, nel giro di poche righe la parola passava a un personaggio: un avvocato incaricato di difendere Cesare nel processo per il delitto commesso da quest'ultimo. Il romanzo, infatti, doveva aprirsi in tribunale. Davanti alla giuria, l'avvocato avrebbe annunciato l'intenzione di esporre «la storia di quel che ha sofferto costui [Cesare, appunto]»,¹⁰ e i capitoli successivi sarebbero consistiti nell'esposizione di quella storia. In altre parole, Verga aveva pensato di strutturare la storia su due livelli distinti: a un primo livello, il racconto in tribunale, a fungere da cornice per il resto della storia; a un secondo livello, il racconto dei fatti accaduti a Elena e Cesare, così come rievocati da un personaggio 'laterale', che non occupa il centro della storia. Un narratore-testimone, insomma, come in *Una peccatrice*, in *Eva* o in *Tigre reale*. E certo questa scelta è significativa, se non altro perché già negli anni prima di lavorare al *Marito di Elena* Verga aveva iniziato a mettere da parte proprio quel tipo di narratore – sorta di *step* intermedio fra l'autorevolezza del narratore onnisciente e l'oggettività di quello impersonale.¹¹

Ci sono però altri due aspetti da prendere in considerazione; due aspetti che problematizzano il quadro e consentono di 'sganciare' *Il marito di Elena*, almeno nella sua forma provvisoria, dai romanzi mondani di Verga.

Il primo, forse non così decisivo, ha a che fare con l'ambientazione in tribunale, che anticiperebbe, come spiega Puliafito, quella della novella *Un processo*, pubblicata anni dopo in *Vagabondaggio*. Anzi, la novella in questione sembrerebbe germinare proprio dall'abbozzo dell'incipit poi cassato del *Marito di Elena*, visto come i due testi abbiano in comune diversi dettagli.

⁸ G. Verga, *Appendice a, I*, in Id., *Il marito di Elena* cit., p. 193.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ivi, p. 196.

¹¹ Su questo aspetto, cfr. R. Luperini, *La legittimità di raccontare. Il narratore-testimone da Eva ai Malavoglia*, in Id., *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. 5-19, poi in Id., *Giovanni Verga. Saggi (1976-2018)*, Roma, Carocci, 2019, pp. 19-32.

Il secondo aspetto, più sostanziale, ha invece a che fare con il tono del discorso pronunciato dal narratore, oltre che con i suoi contenuti. Nella prima stesura, il primo capitolo si chiudeva con il narratore che rivolgendosi alla giuria dichiarava di voler «dimostrare il processo morboso di questa passione che irrompe ad un tratto furibonda e irresistibile», e poi parlava dell'«influenza del tempo e del luogo» e della necessità di «rifare il processo al fenomeno psicologico, coll'analisi precisa e tranquilla dell'anatomista». ¹² E in un altro passaggio, anch'esso cassato, il narratore sosteneva la necessità di «risalire alle prime cause», di «analizzare il temperamento, l'educazione che l'ha [Cesare] trasformato, l'ambiente in cui si è sviluppato». ¹³ Si tratta, evidentemente, di passaggi in cui risuonano alcune espressioni e parole chiave del naturalismo e del positivismo. Non per caso, proprio a proposito dell'ultimo passaggio citato Lo Castro parla di una «terminologia [...] scopertamente tainiana». ¹⁴ E Puliafito evidenzia come il discorso del narratore si riallacci a quello portato avanti nella prefazione, già ricordata, all'*Amante di Gramigna*, in cui si parla, fra le altre cose, di «studio delle passioni» e di una «scienza del cuore umano». ¹⁵ Ed è significativo, in questo senso, che alla novella Verga avesse lavorato nel 1879, proprio mentre iniziava a elaborare il progetto del *Marito di Elena*.

Semplificando, si potrebbe dire che inizialmente Verga ha ripreso un'impostazione narrativa già utilizzata nei romanzi mondani, ma facendo circolare al suo interno (ovvero mettendo in bocca al narratore-testimone incaricato di reggerla) un discorso 'scientifico' che in quei testi, con la sola eccezione di *Tigre reale*, era stato soltanto sfiorato.

Sta di fatto che nella versione finale del romanzo entrambi gli aspetti cadranno, nonostante fino in ultimo Verga avesse pensato di conservarli. Puliafito mostra che anche quando decide di cassare il prologo 'forense' in favore di un inizio in *medias res* Verga non abbandona del tutto l'idea di riprendere, nel corso del testo, la prima impostazione. Ancora sul manoscritto definitivo si leggono, cassati, brani in cui si fa riferimento all'ambientazione in tribunale e alle parole dell'avvocato difensore di Cesare. D'altro canto, se è vero che nella versione finale non ci saranno più esplicite prese di posizione o chiose di stampo naturalistico, qua e là nel corso del romanzo si possono trovare elementi riconducibili a quell'ideologia, cioè all'idea che sia necessario legare azioni e atteggiamenti all'influenza esercitata dal contesto. ¹⁶

In definitiva, nella prima fase di lavorazione del libro Verga mette in campo idee diverse – e certo qualcosa in più andrebbe detto sugli aspetti contenutistici, a partire dal fatto che inizialmente la vittima dell'omicidio non era Elena ma uno dei suoi

¹² G. Verga, *Appendice α, I'*, in Id., *Il marito di Elena* cit., p. 196.

¹³ Id., *Appendice β, III' / α, II'*, in Id., *Il marito di Elena* cit., p. 220.

¹⁴ G. Lo Castro, *Naturalismo e romanzo psicologico* cit., p. 114.

¹⁵ G. Verga, *L'amante di Gramigna* cit., p. 92.

¹⁶ Nella sua lettura del romanzo, Lo Castro suggerisce che certi passaggi in cui si registra la presenza di un narratore 'invadente' sono leggibili nei termini di «un residuo della primitiva impostazione che attesta [...] come non si sfugga ad un racconto ineluttabile e necessario» (G. Lo Castro, *Naturalismo e romanzo psicologico* cit., p. 117).

amanti.¹⁷ Tuttavia, nessuna di queste idee prende il sopravvento. Alcune (l'idea di un narratore-testimone e del doppio livello narrativo) scompaiono del tutto; altre (la 'diagnosi' delle passioni) sopravvivono qua e là, anche se in forma edulcorata; altre ancora penetrano quasi involontariamente (Puliafito segnala per esempio – al di là di un *lapsus* dell'autore, che in un passo cassato del capitolo XIV scrive «Eva» al posto di «Elena» – che il modo di esprimersi di Cesare è spesso molto simile a quello di Enrico Lanti in *Eva*).

Soprattutto, proseguendo nella stesura, a queste idee se ne mescolano altre, o comunque altre prendono il sopravvento. Oltre alla sostituzione di un narratore-testimone con un narratore esterno alla storia ma spesso incline a commentarne i contenuti, va ricordata la presenza di elementi riconducibili a una retorica melodrammatica. Nel *Marito di Elena* i personaggi sono sì visti 'da fuori', ma la loro gestualità e le loro azioni sono spesso rappresentate in modi icastici e sovraccarichi. Vengono inoltre innestati passaggi più impersonali, molto vicini, da un punto di vista formale, a certi brani dei *Malavoglia*. Una delle sequenze più riuscite del romanzo, incentrata su una cavalcata nella campagna avellinese (siamo nel quinto capitolo), è per esempio filtrata dalle percezioni della coppia protagonista, senza che il narratore metta piede in scena.

Il punto è che questi elementi non si amalgamano armoniosamente. Come hanno evidenziato quasi tutti i critici che si sono confrontati con il romanzo, il risultato finale somiglia a un miscuglio poco omogeneo, a un assemblaggio non del tutto riuscito di frammenti di varia natura.

Ora, i materiali che l'edizione critica del romanzo ci mette a disposizione consentono di argomentare con più certezza che in passato come dietro a questo miscuglio non ci fossero solo ragioni contingenti, che pure avranno giocato la loro parte. Senz'altro, cioè, se Verga sformò una «ciambella riescita senza buco»¹⁸ è perché lavorò di fretta, soprattutto per chiudere il libro a fronte delle pressioni di Treves. E certo avrà contato anche il fatto che Verga non intendeva investire tempo e risorse creative nel romanzo. Erano altri i testi ai quali, all'altezza dei primi anni Ottanta, stava dedicando le sue energie, nonostante non avesse mai abbandonato l'idea di tornare a lavorare su contesti mondani. In fondo, si sa che i *Vinti* dovevano andare in quella direzione; e Lo Castro ha sostenuto con forza, sulla scorta di Carlo Madrignani, come accanto al filone rusticano Verga abbia sempre cercato di portare avanti «l'indagine sulle passioni, sui casi patologici, sulla psicologia amorosa».¹⁹

¹⁷ L'aspetto non è di secondaria importanza, soprattutto se letto sullo sfondo del tema dell'adulterio, centrale in una parte importante della narrativa ottocentesca. Cfr., fra gli altri, Tony Tanner (*L'adulterio nel romanzo. Contratto e trasgressione* (1979), traduzione di G. Pomata, Genova, Marietti, 1990) e alcuni dei saggi raccolti in E. Villari (a cura di), *L'adulterio nel romanzo*, Pisa, Pacini, 2015.

¹⁸ Così scriveva lui stesso a Ferdinando Martini, in una lettera del 7 marzo 1882 leggibile in A. Navarria, *Lettere di Verga a Ferdinando Martini*, Milano-Roma, Centro editoriale dell'Osservatore, 1963, p. 22.

¹⁹ Il testo di Madrignani a cui Lo Castro si riferisce è *L'altro Verga*, in G. Verga, *Drammi intimi*, a cura di C.A. Madrignani, Palermo, Sellerio, 1979, pp. VII-XXVI.

Ma a contare, come si è detto, è probabile siano state anche le titubanze dell'autore rispetto alla forma da dare alla materia narrativa, i suoi dubbi sulle strategie più adatte a raccontare la storia che aveva in mente. Dietro queste titubanze c'era forse la consapevolezza, maturata nel tempo intercorso fra l'idea iniziale del romanzo e la sua stesura, che quella storia non poteva più essere raccontata attraverso i moduli adottati nella prima parte della sua carriera. A questa consapevolezza doveva però accompagnarsene un'altra, e cioè che la ricerca per scrivere un romanzo mondano all'altezza dei protocolli veristi non era stata spinta abbastanza in là. Verga non sapeva ancora come rendere in modo efficace quell'ambiente, quei personaggi, quelle atmosfere.

Uno dei meriti principali del lavoro compiuto da Francesca Puliafito è di avere mostrato la forma assunta dalle titubanze dell'autore, i tentativi di costruire un romanzo che forse non aveva mai voluto scrivere. Ed è probabile che siano proprio quei tentativi ad aiutarci a mettere in prospettiva il romanzo e ad allargare lo sguardo, consentendoci di intravedere, anzi di vedere meglio di prima, alcune delle tensioni che fra i tardi anni Settanta e i primi anni Ottanta dell'Ottocento animavano la ricerca di Verga.

Ilaria Muoio

«Qualche maggior valore di una semplice raccolta»
Considerazioni su Vagabondaggio
a partire dall'edizione critica di Matteo Durante

Secondo tempo di un lungo percorso di ricerca, l'edizione critica di *Vagabondaggio* a cura di Matteo Durante colma una lacuna editoriale importante. Partendo da una recensione dell'opera, il saggio propone una riflessione sulla raccolta novellistica verghiana come forma letteraria autonoma e affronta il problema del rapporto tra procedimento correttivo e costruzione del macrotesto.

Starting with a review of Vagabondaggio's critical edition by Matteo Durante, this paper aims to offer a critical consideration about the short story collection as an autonomous literary form. The paper focuses on some procedures of Verga's Writing as well as on the building strategies of the macrotext.

1. *Un itinerario lungo e faticoso: Vagabondaggio 1887-2018*

Licenziata nel 1887 da Barbèra e poi ripubblicata nel 1901 da Treves, in una seconda edizione predisposta e autorizzata in vita da Verga, nel corso della prima metà del Novecento *Vagabondaggio* è stata variamente riproposta al pubblico dei lettori, sia nella sua struttura autonoma originaria, sia nel contesto di raccolte dell'intero *corpus* della novellistica verghiana o, per converso, di selezioni antologizzanti, le une e le altre quasi sempre *descriptae* dal testimone Treves. Dopo una fase di sostanziale oblio editoriale (e conseguentemente critico), collocabile con buona approssimazione tra il principio degli anni Trenta e la fine degli anni Sessanta,¹ l'opera conosce una duplice *renaissance* testuale ed ermeneutica, contigua sul piano cronologico ma diametralmente opposta su quello ecdotico, con la pubblicazione consecutiva delle edizioni scientifiche rispettivamente targate Mondadori – collana I Meridiani (1979) e Salerno (1980): la prima, a cura di Carla Riccardi, mette a testo la lezione Barbèra debitamente emendata dagli errori di stampa; la seconda, curata da Gino Tellini, presenta invece la lezione Treves, optando per un raffronto sinottico, in *Apparato*, con il testimone dell'87.²

Un rapido spoglio delle diverse edizioni successive apparse sino alla data odierna – si badi bene, sempre incluse in sillogi cumulative, giacché l'ultima pubblicazione in

¹ Al 1968 risale la pubblicazione di Giovanni Verga, *Tutte le novelle*, a cura di Corrado Simioni, Milano, Mondadori, 2 voll; per quanto concerne *Vagabondaggio*, la lezione messa a testo da Simioni risulta conforme al testimone Treves.

² Giovanni Verga, *Tutte le novelle*, a cura di Carla Riccardi, Milano, Mondadori, 1979; Id., *Le novelle*, a cura di Gino Tellini, Roma, Salerno, 1980, vol 2.

singolo della raccolta risale al 1933 –³ rivela nitidamente quanto la scelta di campo operata da Riccardi abbia di fatto prevalso sulla proposta telliniana. Come ha notato Virna Brigatti,⁴ infatti, la pressoché totalità dei più recenti volumi in commercio accludenti le dodici novelle di *Vagabondaggio*, da quello Einaudi a cura di Giuseppe Zaccaria a quello BUR di Giulio Carnazzi,⁵ assume come testo di riferimento proprio quello stabilito dall'edizione riccardiana del 1979. Diversa è la scelta di Matteo Durante.⁶

In cantiere già dagli anni Novanta e tuttavia rimasta a lungo inedita a causa della deliberazione del Banco di Sicilia di far tacere il contributo economico garantito,⁷ l'edizione critica di *Vagabondaggio* apprestata dallo studioso per l'Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, con l'ausilio ultimativo ai fini del «restauro» ai rinnovati criteri editoriali di Giorgio Forni, non solo mette a testo la lezione Treves, collocandosi dunque – in parte – sulla scia telliniana, ma ricostruisce anche *ab ovo*, in maniera analitica, congruente e raffinata, la vicenda genetico-evolutiva dei singoli testi, a partire dai primi abbozzi manoscritti e sino all'ultima volontà d'autore (1901), senza tralasciare alcuno dei materiali trãditi in forma autografa e/o di riproduzione meccanica. In effetti, sia pure nella piena e doverosamente dichiarata consapevolezza dei limiti imposti *a fortiori* dall'uso di un materiale analogico (i microfilm custoditi nel Fondo Mondadori) che di fatto surroga, con tutti i condizionamenti e i limiti nella consultazione che ne derivano, la lacuna di un *corpus* autografo crimosamente trafugato e ad oggi ancora sotto sequestro, Durante riesce nondimeno nell'intento plurimo (ed esatto) di offrire una tavola completa ed esaustiva dei testimoni, assestare un preciso stemma evolutivo, ricostruire la *Storia della raccolta* (pp. XI-XXV) nella sua interezza e nella sua complessità, avanzare proposte cronologiche convincenti, laddove la datazione risulti deficiente. Ne consegue un diagramma genealogico-progressivo, scandito in tre tappe

³ Giovanni Verga, *Vagabondaggio*, Milano, Mondadori, 1933. Un'annotazione paratestuale, posta in prima di copertina, precisa espressamente che si tratta dell'«edizione definitiva».

⁴ Cfr. Virna Brigatti, *Giovanni Verga, Vagabondaggio, edizione critica a cura di Matteo Durante*, in «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria» – *Osservatorio sulle edizioni critiche*, 4/1, 2019, disponibile all'url: <https://sites.unimi.it/oec/schede.php> [ultimo accesso 20.01.2021]

⁵ Giovanni Verga, *Tutte le novelle*, a cura di Giuseppe Zaccaria, Torino, Einaudi, 2011; Id., *Tutte le novelle*, a cura di Giulio Carnazzi, Milano, BUR, 2001.

⁶ Id., *Vagabondaggio*, edizione critica a cura di Matteo Durante, Novara, Interlinea, 2018.

⁷ Inviata per la stampa a Le Monnier già nel 1996 dal Comitato per l'Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, allora presieduto da Francesco Branciforti, l'edizione fu bloccata per i motivi sopra menzionati. Innumerevoli e progressivi nel tempo sono i contributi di Durante, apparsi su rivista e/o presentati in sede di convegno, che attestano l'avanzamento dello stato dei lavori. In questa sede, mi limiterò a citare solo gli studi direttamente chiamati in causa nel mio scritto o, a ogni modo, funzionali all'argomentazione: Matteo Durante, *Sull'edizione critica della raccolta verghiana «Vagabondaggio»*, in *Genesi, critica, edizione*, Atti del convegno internazionale di studi (Scuola Normale Superiore di Pisa, 11-13 aprile 1996), a cura di Paolo D'Iorio e Nathalie Ferrand, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Classe di Lettere e Filosofia, Serie IV, Quaderni 1 (1998), pp. 215-226; Id., *Ancora su «Vagabondaggio». I testimoni superstiti della tradizione*, in «Annali della Fondazione Verga», 18, 2001, pp. 7-20; Id., *Una tormentata esperienza verghiana. Biografia della novella «Un processo»*, in «Studi di filologia italiana», 65, 2007, pp. 303-336; Id., *Una laboriosa ricomposizione verghiana. L'autografo della novella «Vagabondaggio»* (Catania, Biblioteca Regionale Universitaria, Ms. U. 239.253), in *Il punto su... Verga e il Verismo*, Catania 12-13 dicembre 2008, a cura di Giuseppe Sorbello, in «Annali della Fondazione Verga», 2, 2009, pp. 117-177.

sostanziali, che: 1) prende avvio con le testimonianze autografe, di frequente mutile e frammentarie, e con le prime pubblicazioni su rivista; 2) attraversa il materiale predisposto per la tipografia di Barbèra, quindi la *princeps* di per sé; in ultimo, 3) da questa procede sino al testimone Treves, che presenta certo non poche varianti, tuttavia perlopiù riconducibili a una revisione di carattere prettamente lessicale e/o stilistico.

Va da sé che una tradizione così copiosa imponga anzitutto il problema del sovrappollamento e dell'oscurità in potenza dell'apparato; un nodo metodologico senz'altro gravoso, questo, a cui però Durante ovvia con efficacia tramite una bipartizione: l'edizione mette a testo la lezione Treves (*Tr*) emendata dagli errori di stampa, di cui si rendiconta dettagliatamente nell'*Introduzione*;⁸ il testo stabilito si accompagna, poi, a una fascia di apparato genetico, posto a piè di pagina, in cui si rubricano le varianti emerse dalla collazione di *Tr* con le redazioni autografe superstiti, con le stampe su rivista, con le diverse copie di queste ultime emendate a penna, infine con la *princeps* dell'87 (*Ba*). All'*Appendice* finale sono d'altra parte rimesse le redazioni in rivista così come le prime stesure autografe allestite per *Ba*, ma in seguito cassate o rimaneggiate. Per ogni fase elaborativa, inoltre, come precisa lo stesso curatore, «si dà il testo più avanzato con una fascia di apparato genetico e rimandi alle aree testuali corrispondenti di *Tr*».⁹

Tale risoluzione sortisce il doppio effetto di – appunto – alleggerire l'apparato, altrimenti rischiosamente generico e generalizzante, e di fornire una traccia di percorso pulita delle diverse fasi della diacronia redazionale. Di più: un impianto ecdotico di questo tipo consente al lettore specializzato di individuare agilmente le molteplici intersezioni e compresenze che di fatto si realizzano in alcuni stadi elaborativi, senza mai perdersi nei meandri, spesso ostici, della ricerca intra- e paratestuale.

Risultato essa stessa, per paradosso, come il testo che ricostruisce e stabilisce, di un itinerario tutt'altro che lineare, anzi sussultorio e per troppo tempo costretto all'alternanza interruzioni/riprese per contingenze avulse dalla volontà del curatore, questa edizione critica rappresenta pertanto a un tempo un momento di snodo e di svolta, una conquista stanziale della filologia verghiana, ancor più, per chi scrive, uno strumento disvelatore di nuovi spunti esegetici e interpretativi, soprattutto ai fini dell'indagine macrotestuale sui meccanismi e sulle strategie di costruzione della raccolta novellistica *fin de siècle*. Vediamone alcuni.

2. La raccolta di narrativa breve come organismo

Come si sa, sul principio del 1885 Verga esperisce una condizione di grave stallo creativo e di forte smarrimento biografico.¹⁰ Dopo la prolifica stagione artistica dei

⁸ Nota 60, p. XLVII.

⁹ Matteo Durante, *Introduzione a Giovanni Verga, Vagabondaggio*, cit. pp. XI-L: XLVIII.

¹⁰ Si vedano in proposito, tra gli studi più recenti, almeno: Andrea Manganaro, *Verga*, Acireale-Roma, Bonanno, 2011, pp. 136-139; Pierluigi Pellini, *Verga*, Bologna, il Mulino, 2012, pp. 125-126; Gabriella Alfieri, *Verga*, Roma, Salerno, 2016, pp. 153-157; Angela Gigliola Drago, *Verga. La scrittura e la critica*, Pisa, Pacini, 2018, pp. 117-125.

primi anni Ottanta, la stesura del *Mastro-don Gesualdo* comporta un controverso lavoro, formale e strutturale, che si rivela tanto sfiancante quanto immobilizzante. Al rovello del progetto apparentemente irrealizzabile si associa, in seconda battuta, un vertiginoso peggioramento finanziario, che, se non assesta il colpo definitivo a una produttività di per sé già minata dalla stanchezza e dalla crisi ideologica, di certo contribuisce ad acuire il timore di partorire, laddove si arrivi alla meta, un nuovo potenziale *fiasco pieno e completo*. Si potrebbe allora forse dire, abusando del parallelismo biografico, che sono questi anni, per l'autore dei *Malavoglia*, profondamente capuaniani:¹¹ la «traumatica cesura» nell'elaborazione del secondo capitolo dei *Vinti*; la sofferta risoluzione – assunto irreversibile dell'estate 1883 – di cestinare quanto già scritto, quindi di ricominciare la stesura del romanzo «di pianta»¹²; le insistenti difficoltà economiche, che perdureranno almeno sino al 1889 e di cui si trova irrefutabile testimonianza nell'epistolario privato, attestano con chiarezza quanto e come, forse per la prima volta nell'arco di un'intera carriera letteraria, il principale motore della creazione estetica sia a quest'altezza rappresentato non da un progetto unitario attentamente ponderato, bensì da quegli invisibili «stimolanti del *dover far presto*»,¹³ tuttalpiù sostanziate dalla necessità di far cassa, che scaturiscono nel riuso e nel rimaneggiamento coatti del già scritto. Che la genesi testuale di *Vagabondaggio* sia a un tempo una propaggine e un epifenomeno evolutivo della struttura primigenia del *Mastro-don Gesualdo*, tanto sul piano tematico quanto su quello propriamente strutturale, è in effetti dato critico arcinoto e ormai ampiamente assodato.¹⁴ Se la novella eponima che dà il titolo all'intera raccolta – prassi, anche questa, molto più tipicamente capuaniana che verghiana, giacché basterebbe aggiungere un rematico «e altre novelle» per sottolineare lo *hysteron proteron* del “prima i singoli testi e poi il macrotesto” – è di per sé interamente mutuata, a seguito di un processo di «laboriosa ricomposizione», dai lacerti del primo e poi scartato prospetto picaresco gesualdiano, molti degli altri titoli confluiti nella silloge, quali *Il maestro dei ragazzi* o *Artisti da strapazzo*, riflettono eminentemente il motivo personale della perdita di aura dell'artista, della stasi e della regressione estetica, dell'arte stessa come illusione caustica e debilitante.

¹¹ Del pesante tracollo finanziario subito da Capuana già a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta dell'Ottocento; della complessa e prolungata – sino alla morte – situazione creditoria che ne conseguì; soprattutto, delle significative ripercussioni dei numerosi debiti contratti sui ritmi di scrittura, con risultati estetici spesso riflesso di una snervante ansia dell'iperproduzione, rimangono testimonianza oltremodo eloquente, tra le tante, le lettere private indirizzate ad Alberto Bergamini, corrispondente-depositario della profonda disperazione dello scrittore oltre che di drammatici propositi suicidi. Cfr. Aurelio Navarria, *Lettere a Bergamini di Capuana in miseria*, in «L'Osservatore politico e letterario», 11, novembre 1971, pp. 58-66.

¹² Verga a Capuana, 24 luglio 1883, in Gino Raya (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984, pp. 205-206.

¹³ Cfr. la celebre lettera a Salvatore Paolo Verdura del 17 gennaio 1885, in Giovanni Verga, *Lettere sparse*, a cura di Giovanna Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 168-169.

¹⁴ Rimando a riguardo ai principali contributi di Carla Riccardi: *Gli abbozzi del «Mastro-don Gesualdo» e la novella «Vagabondaggio»*, in «Studi di filologia italiana», XXXIII, 1975, pp. 372-392; *Mastro-don Gesualdo (1888)*, edizione critica a cura di Ead., Firenze, Le Monnier, 1993 (dall'*Introduzione* le pp. IX-XXXVI); infine, la più recente *Introduzione* alla nuova edizione di Giovanni Verga, *Tutte le novelle*, a cura di Ead., Milano, Mondadori, 2017 [consultato in formato epub].

Il *cruccio perpetuo* del Verga di *Vagabondaggio*, come del resto si evince non solo dalla coeva corrispondenza con sodali ed editori, ma, soprattutto, dall'analisi dettagliata dell'iter variantistico e del procedimento correttorio offerta da Durante, sembra difatti essere, anzitutto e perlopiù, la necessità imprescindibile – ideologica e utilitaristica a un tempo¹⁵ – di superare lo scoglio della mancanza di un'idea informatrice alla base della raccolta. La lettera all'editore Barbèra del 20 gennaio 1886 si rivela, in tal senso, una cartina di tornasole fuor di dubbio paradigmatica delle ragioni alla base dell'intricata biografia genetica dei titoli già concepiti così come di quelli ancora da stabilire: «Sto mettendo in ordine le novelle pel volume, ritoccandole e migliorandole ove occorra, ché desidero la nostra pubblicazione abbia il sapore di cosa nuova e il libro qualche maggiore valore di una semplice raccolta».¹⁶

«Qualche maggiore valore di una semplice raccolta»: è chiaro che la complessa stratigrafia di novelle come: 1) *Vagabondaggio*, ricavata da una tormentosa *reductio ad unum* di tre diversi scarti del *Mastro*; 2) *Un processo*, il cui primo abbozzo risale addirittura al periodo compreso tra il principio del '77 e la metà del '79, dunque alle fasi di lavoro febbrile di *Vita dei campi*; o, ancora, 3) *La festa dei morti* e 4) *Quelli del colera*, per le quali si registra ora un completo stravolgimento, ora una sostanziale dilatazione, dei rispettivi bozzetti iniziali, presupponga nella sua globalità l'obiettivo primo e ultimo di non rinunciare all'interdipendenza argomentativa e centripeta del macrotesto. Seppure nella disparità dei risultati estetici conseguiti, nella sproporzione spesso sin troppo evidente dei temi e dei contenuti, nonché degli ambienti, dell'estrazione sociale e della psicologia dei personaggi, i singoli testi che compongono *Vagabondaggio* risultano infine sottendere una certa logica baricentrica – benché sempre rintracciata a posteriori – che trova concreta espressione nel titolo: il vagabondaggio, per Verga, è un errare tautologico e meccanico, è uno scialo reiterato e circolare di avvenimenti triti senza punto né di partenza né d'arrivo, è «un ritmo di coazione» senza progresso e senza percorso,¹⁷ è la vita stessa dell'uomo moderno, «grama e raminga», estromessa in ultimo da qualsivoglia possibilità di un'adesione simpatetica e/o di un risarcimento moralistico.¹⁸

D'altra parte: «il mondo è grande, e ciascuno pei fatti suoi».¹⁹

3. «Figliuole sane» e «figliuole malate»: Verga e il Novecento

Tra il tortuoso diagramma redazionale delle dodici novelle di *Vagabondaggio* e la storia *lato sensu* della scrittura verghiana sussiste una stretta e oggettiva corrispondenza. Concepita in un momento estremamente complesso e contraddittorio,

¹⁵ Cfr. Matteo Durante, *Sull'edizione critica della raccolta verghiana Vagabondaggio*, cit., nota 11, pp. 222-223.

¹⁶ Gino Raya, *27 lettere Verga-Editore Barbera*, in «Biologia culturale», XV, 1980, pp. 114-132: 119-120.

¹⁷ Cfr. Romano Luperini, *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza, 2005 p. 88; Id., *Giovanni Verga. Saggi (1976-2018)*, Roma, Carocci, 2019, pp. 109-110.

¹⁸ Cfr. Giuseppe Lo Castro, *Gli incubi del narratore. Quelli del colera e la logica della folla*, in Id., *Costellazioni siciliane. Undici visioni da Verga a Camilleri*, Pisa, ETS, 2018, 51-61: 61.

¹⁹ Giovanni Verga, *Vagabondaggio*, edizione critica a cura di Matteo Durante, cit., p. 25.

quindi ordita sul doppio asse della disgregazione e della ricerca ideale di un'unitarietà, la raccolta rappresenta fuor di dubbio un documento compiuto della direzione intrapresa dal Verga novelliere dopo le *Rusticane*. La dilatazione progressiva e graduale del tempo del racconto; la sostituzione degli incontri decisivi e determinanti con un girovagare anti-identitario e spersonalizzante; la rinnovata modulazione del ritmo narrativo, non più condensato in singoli episodi, ciascuno dotato di una propria potenza culminante, bensì ora restituito in una *slow-motion* circolare e dissipatrice, sono tutte spie esemplificative di un mutamento di paradigma e di un cambiamento di direzione che, con le parole di Matteo Durante, segnano «le prime scosse sotterranee della grande crisi del Novecento».²⁰ Di questo cambiamento Verga si dimostra del resto pienamente autocosciente, allorché, in un esercizio raffinato di critica del *sé come un altro*, si rammarica dell'apprezzamento espresso da un lettore esperto come Emilio Treves nei confronti del *Maestro dei ragazzi*, riconoscendovi per converso una «figliuola malata», in cui «non ho saputo sdoppiarmi», dal momento che la novella non risulta «abbastanza obbiettiva o almeno come avrei voluto che fosse».²¹

È in questo contesto di lavoro sinuoso e travagliato e, al contempo, di lucida valutazione critica della propria e personale vicenda artistica, che Verga riconosce allora – quasi un'autodenuncia – di aver smarrito una strada e di averne intrapresa un'altra, sebbene, ancora con Durante, consapevolmente «opaca», soprattutto «se confrontata alle premesse e agli esiti degli esperimenti veristi, ancora *exempla* imprescindibili».²²

²⁰ Matteo Durante, *Introduzione* a Giovanni Verga, *Vagabondaggio*, cit., p. XXV.

²¹ Gino Raya (a cura di), *Verga e i Treves*, Roma, Herder, 1986, p. 94.

²² Matteo Durante, *Introduzione* a Giovanni Verga, *Vagabondaggio*, cit., p. XXIV.

Rosy Cupo

Notizie dal cantiere di *Dal tuo al mio*

Nel saggio l'autrice presenta alcune delle novità interpretative sull'opera emerse in funzione e grazie al lavoro filologico di edizione critica del testo verghiano *Dal tuo al mio*, sia nella versione teatrale che in quella narrativa, di prossima pubblicazione.

In the essay, the author presents some of new interpretations on the work that emerged in function and thanks to the philological work of critical edition of Verga's text Dal tuo al mio, both in the theatrical version and in the narrative version, soon to be published.

Ormai da quattro anni mi occupo della vicenda testuale di *Dal tuo al mio*, un'opera che, oltre a possedere una tradizione molto folta e interessantissima, vanta diversi "primati": è stata l'ultima opera scritta dal Verga prima di rinchiudersi nel lungo silenzio che manterrà fino alla morte; l'unica scritta espressamente per il teatro e realmente rappresentata; infine, l'unica ad aver subito una operazione di transcodificazione "inversa" rispetto alle abitudini dell'autore siciliano, ad essere cioè ridotta, dall'originale forma drammatica, in quella narrativa, e pubblicata esclusivamente in quella veste.

L'edizione critica del testo teatrale, recentemente apparsa nell'Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, ha rappresentato una bella sfida dal punto di vista filologico per il cospicuo numero di testimoni e per la peculiare storia redazionale, frammentata sia sincronicamente che diacronicamente. L'opera ha infatti conosciuto numerose "cesure", che hanno dato vita a differenti "forme"; nell'aprile del 1903 l'improvvisa morte del fratello Pietro costrinse l'autore a sospendere la rappresentazione, concedendo la possibilità di una nuova, profonda revisione. Una seconda "forma" fu rappresentata nel novembre 1903 a Milano; mentre la terza, messa in scena il 7 ottobre dell'anno seguente a Roma, costituì l'epilogo dell'esistenza dell'opera in forma drammatica, vivente l'autore. Infine, come si è già ricordato, nel 1906 il Verga decise di pubblicarla non nella versione originale, bensì in quella di «romanzo».

Dal punto di vista sincronico, è certo che il Verga non lavorò sull'opera in maniera unitaria, bensì, sin dal principio della gestazione, come aveva già intuito Francesco Branciforti, su un atto per volta; per poi concentrarsi, soprattutto nei mesi che precedettero la rappresentazione romana, sulla revisione del terzo atto, che aveva riscosso il più tiepido riconoscimento da parte del pubblico. L'analisi delle direttrici

correttorie individuabili sulla terza parte del dramma ha portato in luce i diversi obiettivi formali che il Verga si è di volta in volta proposto di raggiungere: mentre il passaggio dalla prima alla seconda “forma” risulta evidentemente guidato dalla volontà di eliminare quanto di troppo *teatrale* vi permaneva (con l’eliminazione degli eccessi di pathos, di ogni sottolineatura della concitazione e dell’enfasi che accompagnavano la descrizione degli eventi); la terza e definitiva forma assunta dal testo drammatico è caratterizzata da un ritorno dell’autore sui propri passi, a temperare parzialmente l’effetto di eccessiva concentrazione e rapidità dell’azione, con l’introduzione di alcune chiose esplicative, evidentemente ritenute necessarie per consentire al pubblico di seguire agevolmente il dipanarsi della vicenda.¹

Particolarmente accidentata si è rivelata poi la storia editoriale di *Dal tuo al mio*; la prima edizione, postuma, del dramma, venne condotta sulla base di un dattiloscritto, conservato tra le carte verghiane, considerato più attendibile perchè recante il timbro della Prefettura di Milano, alla quale era stato presentato l’11 novembre del 1903 per il «riconoscimento della proprietà letteraria»; ed era impossibile supporre, in assenza di uno studio filologico completo, che tale copia rappresentava la «prima forma», e non quella finale, del testo.² La quasi completa riscrittura del terzo atto fu quindi ascritta alla traduzione in forma narrativa, innescando una serie di fraintendimenti ermeneutici su un’opera già “difficile” riguardo al contenuto.

Un ulteriore ostacolo alla corretta interpretazione derivava infatti dall’argomento trattato (lo scontro tra proprietario e lavoratori in una miniera di zolfo) e soprattutto dall’episodio del «voltafaccia» di Luciano, il quale, capo della rivolta degli operai, si oppone con tutte le sue forze alla decisione di dar fuoco alla zolfara, della quale, sposando la figlia del barone, è divenuto comproprietario; inutile dire che la diretta rappresentazione di un gesto così potentemente eversivo, in un’epoca segnata dalle prime rivolte operaie e dalle spesso assai dure dirette conseguenze, assumeva un rilievo preponderante, tale da mettere in ombra ogni altro aspetto; eletto a chiave di volta a livello interpretativo, condannava l’opera a una lettura univoca e, a mio parere, distorta.

Rispetto a tale situazione di partenza, il quadro ermeneutico che oggi è possibile tratteggiare appare nettamente differente: il lungo lavoro sulle carte autografe mi ha permesso di entrare nel laboratorio dello scrittore, e di prendere dimestichezza con le sue abitudini scritte e di revisione. Tuttavia, non tanto grazie al restauro di un testo filologicamente accertato, quanto agli indispensabili studi che si svolgono *a latere* dell’indagine filologica e a quelli cui quest’ultima dà conseguentemente impulso, mi è stato possibile individuare alcuni aspetti sfuggiti alla critica precedente, e proporre, sulla base di essi, una nuova interpretazione dell’opera.

L’idea, pur sin qui generalmente condivisa dalla critica, che viene per prima rimessa in discussione, è quella della sostanziale banalità della commedia, sia dal punto di

¹ G. Verga, *Dal tuo al mio (teatro)*, edizione critica a cura di Rosy Cupo, Interlinea, Novara 2009 (*Il problema ecdotico del III atto*, pp. LXXXIX dell’*Introduzione*).

² G. Lo Castro, *Per una corretta edizione di una commedia di Verga*, in “Ariel”, VI (1991), 3, pp. 77-92.

vista dei contenuti che da quello ideologico; si è infatti finora considerato *Dal tuo al mio* come la riproposizione di situazioni e moduli narrativi già esperiti, sullo sfondo della già nota visione pessimistica dei «vinti», schiacciati, oltre che dall'inarrestabile «marea» del progresso, anche dalla connaturata malvagità e dal trasformismo dell'uomo; di quest'ultimo, sembrava che l'autore avesse voluto evidenziare l'assoluta incapacità di nutrire e difendere, anche a scapito del proprio interesse, ideali di giustizia ed equità. Tale teoria, sicuramente suggerita e direi imposta da una lettura "politica", entra però in crisi non appena la si ponga a confronto con i dati che emergono da una analisi profonda, condotta anche alla luce delle direttrici correttive riscontrabili, le quali lasciano emergere, quasi sempre con sufficiente chiarezza, quale sia lo scopo perseguito dall'autore. Se infatti il protagonista del dramma è un barone, personaggio tipizzato nell'opera verghiana con caratteristiche ben precise, in quanto appartenente ad una classe nobiliare ritratta in preda agli ultimi spasimi dell'estinzione (si pensi al barone della novella «La roba», con cui *Dal tuo al mio* presenta molti punti di contatto; nel *Mastro-Don Gesualdo*, alla decaduta nobiltà dei Trao e anche, per contrasto, alla baronessa Rubiera, che della sua origine contadina non ritiene che la insaziabile voracità verso la «roba»); a guardar bene, tuttavia, rappresenta un elemento del tutto nuovo che don Mondo Navarra, pur appartenendo alla sopra descritta classe, non sia tuttavia un «minchione» che assiste impotente alla rovina della propria famiglia e dei propri beni; al contrario, il Verga si impegna sin dall'inizio a tratteggiare efficacemente la figura di un uomo che si oppone titanicamente, investendo tutte le proprie energie, nella ricostituzione e nella salvaguardia di ciò che sopra ogni cosa ritiene importante, e cioè la famiglia; non, come si potrebbe pensare, intesa come «casata», ultimo relitto della grandezza del passato, da difendere contro ogni buon senso; per il barone don Raimondo, perfetto educatore e genitore amorevole, conta esclusivamente la felicità delle figlie: è in nome di ciò che questi ingaggia una strenua lotta contro Rametta, suo *alter ego* che, invece, ha definitivamente accantonato ogni malinconica esitazione di natura affettiva (distinguendosi, pertanto, anche da Mastro-Don Gesualdo), e procede sicuro verso l'unico obiettivo rimastogli, quello dell'arricchimento. Ben più del tradimento operato da Luciano nei confronti dei «fratelli» operai, avrebbe dovuto in tale contesto risaltare il lieto fine, che vede il ricostituito nucleo familiare salvato da una fine terribile, e che contrasta, in maniera significativa, con il finale della novella *Libertà*, ad esempio, incentrato sul medesimo tema, quello cioè della rabbia popolare che indirizza la sua ferocia verso la classe nobile.³

La seconda, importante novità riguarda l'impianto formale dell'opera, analizzando il quale è possibile rendere ragione della modernità e della "sperimentalità" della strada intrapresa; sfruttando appieno le potenzialità del linguaggio drammatico il Verga ha inteso rappresentare uno spaccato di vita reale, di cui, esattamente come nella vita, l'unica ricomposizione ragionata possibile è quella messa a punto dallo spettatore

³ Per un approfondimento mi permetto di rinviare al mio saggio R. Cupo, *La "sfortuna" critica di «Dal tuo al mio»*, «Annali della Fondazione Verga», anno 2020, n. 13, in corso di pubblicazione.

stesso, il quale è chiamato a riunire in un contesto significativo «sottintesi e accenni», sfumature «di detti» e giochi di sguardi. Nessun riassunto degli antefatti, nessuna delineazione dei personaggi, nessuna spiegazione degli eventi vengono forniti; la volontà di *dileguarsi* come autore, e addirittura di sottrarre al lettore / spettatore la possibilità di formarsi un giudizio sulla vicenda narrata, così come su ciascuno dei personaggi, viene messa in atto con una raffinatissima tecnica, che consiste in una studiata disseminazione di fatti e parole, che giungono filtrati e distorti attraverso lo sguardo di vari personaggi.⁴ Un esempio eloquente di tale procedura, particolarmente adatto a questa sede, è offerto dallo studio dei numerosi titoli assunti dall'opera nell'arco della sua storia redazionale, vagliati e via via scartati dall'autore. La scelta definitiva, prepotentemente insistente sul concetto del «passaggio di proprietà», per così dire, è stata unanimemente letta come riferita alla figura di Luciano, il quale trovandosi a partecipare della proprietà della miniera, appunto, rivela il moto egoistico che si celava dietro la rivendicazione sociale; ed è innegabile la corrispondenza immediata e intuitiva che si viene a creare tra i due elementi. Tuttavia, il primo titolo ipotizzato dall'autore, *La scerra ppi la cutra*, attinto al vocabolario del Pitrè, rinviava al concetto di avidità, cupidigia, con in più l'elemento della pretestuosità del litigio (la *scerra*, appunto): quest'ultimo, apparentemente scatenato da un fatto preciso (il possesso della *cutra*, cioè la coperta), cela in realtà ben altri interessi. Ciò consente di affermare che, almeno nella sua più antica variante, oltre che riferirsi a Luciano, il titolo alludeva, in maniera ben più significativa, al fatto che Rametta, nel primo atto, coglie al volo l'occasione fornita dall'inondazione subita dalla zolfara per usarla come strumento di ricatto, e costringere il barone a riconsiderare la consistenza della dote assegnata alla figlia. A corroborare questa interpretazione concorre il secondo dei titoli ideati, «La piena», appunto. La terza possibilità, forse la più longeva nella storia redazionale (escludendo il titolo definitivo), «Quando il villano è sul fico», reca in sé, allo stesso modo di quelli fin qui analizzati, questa doppia possibilità interpretativa; è senz'altro riferibile a Luciano, che essendo salito sul «fico» sposando la figlia del barone, Lisa, non è più disposto a dividere il bene con gli antichi «fratelli»; ma nella completa formulazione che ricorre all'interno del testo (atto I, scena VI) non è indirizzato a Luciano, bensì a Rametta, il quale era arrivato alla zolfara «col piccone in mano», e adesso, arricchitosi, osserva scandalizzato come gli operai «vogliono fare a metà col padrone».⁵ L'indispensabile supporto dell'analisi filologica ci offre uno strumento nuovo e assai efficace per chiarirne l'origine e il significato; lo studio delle numerose redazioni dell'opera mostra come l'autore abbia sistematicamente lavorato proprio a sfumare, minimizzare, ridimensionare la rilevanza di taluni elementi, la cui presenza avrebbe potuto indirizzare, se non forzare, l'interpretazione in uno o nell'altro senso; l'episodio dell'inondazione della zolfara, infatti, nella più antica redazione rivestiva

⁴ Affronto il tema della sperimentality formale dell'opera in un saggio di prossima pubblicazione (R. Cupo, Dal tuo al mio, di Giovanni Verga: una nuova prospettiva critica).

⁵ G. Verga, *Dal tuo al mio (teatro)* cit., p. 36.

un notevole rilievo drammatico, essendo portato direttamente sulla scena; un accadimento grave e inaspettato, con un corredo di espedienti tipicamente “teatrali”, atti a sottolinearne la portata come evento scatenante della dinamica narrata:

SCENA QUINTA (testo base)

SIDORO (*dall'anticamera, affannato*) Don Mondo? Signor barone?... Sentite, venite qua!...

IL BARONE Chi è?... Luciano?... Che c'è? Cos'è accaduto?...

LUCIANO Niente... Nella zolfara... Abbiamo l'acqua sino al collo nella zolfara... Stavo per lasciarvi la pelle. IL BARONE (*sbalordito*) Ancora dell'acqua, santo Dio!... DON ROCCO Sì, aspettate! ZUMMO Adagio. Non fate sciocchezze.

LUCIANO Un mare, signor barone! Don Nunzio Cannavò era lì anche lui. Potete domandargli.

IL BARONE (*pallidissimo*) cosa diceva Don Nunzio?

LUCIANO Cosa volete che dicesse? Ora ve lo dice lui.

LISA (*piano alla sorella*) Nina! Nina!...

LA MARCHESA Che fatalità!... Proprio oggi!...

D. BIANCA Una jettatura.

LA BARONESSA (*a Luciano*) Almeno non c'è danno d'uomini?

LUCIANO No, signora baronessa. Io solo, per miracolo...

LA BARONESSA Sia lodato Iddio!

IL BARONE (*colle mani nei capelli*) Davvero... sia lodato!...

NINA Papà!...

IL BARONE (*smarrito*) Niente, figlia mia!... Povera figlia mia!...

IL MARCHESE Non vi perdetevi d'animo cugino; chè alle volte il diavolo non è poi così brutto... L'acqua si può vincere. Ci son delle macchine apposta...

PADRE CARMELO Allora cosa vi serve Cannavò coi suoi denari?

DON ROCCO Quello è un uomo di risorsa. Vedrete! Vi tira su!

SCENA QUINTA (seconda fase redazionale)

SIDORO (*dall'anticamera, affannato*) Don Mondo? Signor barone?... Sentite, venite qua!...

IL BARONE Chi è?... Luciano?... Che c'è? Cos'è accaduto?...

LUCIANO Niente... Don Nunzio sta gridando laggiù con Nardo... Nardo è andato ad aspettare sulla strada e gridano tutti e due.

IL BARONE (*sbalordito*) Li licenzio tutti quanti.

DON ROCCO Sì, aspettate!

ZUMMO Adagio. Non fate sciocchezze.

IL BARONE (*pallidissimo*) E cosa diceva Don

Nunzio? LUCIANO Cosa volete che dicesse? Ora ve lo dice lui.

LA MARCHESA Che gente! Senza discrezione!⁶

Come si vede dal breve stralcio sopra riportato, recante la rappresentazione delle due fasi redazionali dell'episodio, questo viene progressivamente ridimensionato, fino ad essere privato del suo valore determinante, e assume nella versione definitiva la forma di un fatto, per quanto grave, già noto:

IL MARCHESE Permettete, caro Don Nunzio; ma l'affare dell'acqua poi si sapeva.

RAMETTA Si sapeva e non si sapeva. Andate a vedere adesso!

⁶ Nella tabella si propone a confronto l'elaborazione redazionale subita dall'episodio nel testimone A³, G. Verga, *Dal tuo al mio (teatro)* cit., p. 178.

LUCIANO Un mare. Ci si affoga!⁷

Viene dunque demandato interamente allo spettatore il compito di stabilire la portata del fatto, valutarne la gravità e decidere, di conseguenza, la reale incidenza di questo sulla vicenda; da tali considerazioni, inoltre, dipende la possibilità di inquadrare il comportamento di Rametta e la sua «buona fede».

In questa rapida rassegna delle novità interpretative scaturite dietro l'impulso della pubblicazione delle opere nell'Edizione Nazionale, non posso non far cenno, infine, ai risultati dell'edizione critica, attualmente in corso di stampa, di *Dal tuo al mio* (1906), cioè dell'opera nella «nuova veste» narrativa che il Verga decise di conferirle. Antonio di Silvestro, in un suo recente contributo, ha definito *Dal tuo al mio* un «testo filologicamente 'continuo'», proponendo che «il problema critico legato a questa riscrittura 'anomala'» non venga affrontato allo scopo di verificare (come sinora fatto) «la superiorità dell'una o dell'altra versione o dell'uno o dell'altro genere» bensì [...] *decidendo* sullo statuto di opere autonome».⁸ I risultati dell'edizione conducono a condividere tali considerazioni. L'affermazione, più volte ribadita dal Verga, circa l'«inferiorità» del genere teatrale, unita al riconoscimento, nella carriera dello scrittore, di una nettissima propensione per la narrativa, ha infatti reso granitica, nel tempo, l'idea che alla produzione teatrale l'autore si fosse dedicato solo per motivi legati al raggiungimento di una facile notorietà e dei conseguenti vantaggi economici. Pertanto, nessuno ha messo in dubbio che, traducendo il dramma in romanzo, egli avesse desiderato rinnegare l'intero genere, ribadendo con i fatti l'assunto teorico. Ma proprio in tale aspetto risiede l'ultimo, grave fraintendimento subito dall'opera: emerge infatti chiaramente, ancora una volta grazie al supporto dell'analisi filologica, che il Verga non si propose mai, se non forse nella primissima fase, di operare una vera e propria transcodificazione da un genere all'altro; non solo perchè il dialogo è mantenuto sostanzialmente intatto, ma soprattutto perchè, analizzando gli interventi del Verga per la costruzione della «cornice», si riconosce pienamente attuato il proposito, affidato alla *Prefazione*, di creare esclusivamente un'impalcatura, un contenitore che ne accompagnasse la lettura, facendo balenare agli occhi del lettore ciò che lo spettatore si trovava dinanzi, naturalmente, a teatro; scrivendo quell'«ampia didascalia appiccicata al dramma», come egli stesso ebbe a definirla, il Verga intese integrare gli elementi tipici del linguaggio drammatico, cioè la gestualità, l'intonazione della voce, il portamento dell'interprete; ciò esclusivamente allo scopo di raggiungere un pubblico più ampio, e più simile a quello delle opere letterarie, il cui «incontro» con l'opera passava attraverso una lettura silenziosa e distaccata, lontana dai furori e dalla volubilità spesso mostrata, per «suggestione di folla», dal pubblico teatrale; volle pertanto in tal modo offrire, all'opera di cui andava fiero, una seconda possibilità di essere compresa e apprezzata.

⁷ G. Verga, *Dal tuo al mio (teatro)* cit., p. 34.

⁸ A. Di Silvestro, *Verga tra teatro e romanzo. Dal tuo al mio*, in *Il teatro verista. Atti del Congresso, Catania 24-26 novembre 2004*, Catania, Fondazione Verga, 2007, pp. 187-210.

Giuseppe Lo Castro

Come scrivere un epilogo
(e altre incursioni nel laboratorio di Verga)
Vagabondaggio, Il marito di Elena, Dal tuo al mio

Il saggio analizza tre casi esemplari del lavoro correttivo di Verga, saggiando le potenzialità di una lettura filologica che illumini le intenzioni e i risultati delle opere. In primo luogo è messa in luce la riscrittura per espansione dei testi narrativi raccolti in *Vagabondaggio*; e si indaga in particolare la progressiva caratterizzazione della voce narrante e del ruolo perturbante della memoria nella novella *Quelli del colera*. Si sottolinea poi per *Il marito di Elena* come, nella primitiva stesura, il romanzo, cominciando con un processo, implicasse uno sguardo retrospettivo e giudicante; inoltre si analizzano il maggiore sviluppo narrativo del finale e le sue ragioni. Infine il caso di *Dal tuo al mio* rivela la complessità dell'*explicit* chiarendo le motivazioni che presiedono alle varianti decisive delle ultime righe.

The essay analyzes three exemplary cases of Verga's processing corrective work, testing the potential of a philological reading that illuminates the intentions and results of the works. Primarily, it highlights the rewriting by expansion of the narrative texts collected in Vagabondaggio; in particular, it investigates the progressive characterization of the narrator's voice and the disturbing role of memory in the tale Quelli del colera. It is then underlined for Il marito di Elena how, in the first draft, beginning with a trial, the novel implied a retrospective and judging point of view; moreover, the major narrative development of the ending the novel and its reasons are analyzed. Finally, the case of Dal tuo al mio reveals the complexity of the 'explicit' by clarifying the motivations that preside over the decisive variations of the last lines.

0. Preambolo

La scrittura verghiana è il risultato di un processo di elaborazione che comporta differenti tentativi di orientamento e di assetto della materia narrativa. Colpiscono in particolare il riordino e gli effetti di montaggio, il procedere per arricchimento espressivo, l'amalgama e il riuso di episodi di diversa provenienza, mentre le incertezze e i dubbi sullo svolgimento di passaggi capitali, come l'inizio e la fine di novelle, romanzi o drammi, suggeriscono domande alla critica sugli effetti e le ragioni delle scelte definitive. Dagli ultimi lavori dati alla luce dall'Edizione Nazionale emergono ulteriori indicazioni anche dal fronte di opere non proprio accluse al canone del Verga maggiore. Si proverà qui a darne qualche conto, sondando con qualche rilevamento le novità proposte dalle fasi di lavoro di *Vagabondaggio, Il marito di Elena, Dal tuo al mio*.

1.1. *Il cantiere della raccolta Vagabondaggio*

La raccolta *Vagabondaggio*, curata con misura e precisione da Matteo Durante,¹ rivela una genesi di sicuro interesse, anche per la dinamica dei rapporti tra autore ed editore. Il mercato librario e le necessità economiche dell'artista consigliano la produzione di un volume di novelle più corposo rispetto al materiale che Verga ha già pronto o in cantiere. A questo vincolo commerciale, come già per coprire i bianchi lasciati dall'impaginazione delle illustrazioni nelle *Rusticane* su cui ha messo felicemente l'accento Giorgio Forni,² Verga si adatta traducendo una pressione esterna in un'occasione per la scrittura. Se nelle *Rusticane* introduceva in bozze alcune battute decisive delle pagine finali, dando spesso voce straniante ai personaggi, in *Vagabondaggio* l'operazione avviene a monte: nel riprendere le stesure originarie o le versioni già pubblicate in rivista per la stampa in volume, queste si ampliano o si conglomerano fino talvolta alla misura della novella lunga, meno usuale in Verga (tre casi in questa raccolta: *Vagabondaggio*, *Il maestro dei ragazzi*, *Artisti da strapazzo*, di contro a una sola novella in *Primavera*, *Vita dei campi*³ e *Novelle rusticane*; nessuna in *Per le vie* e *Drammi intimi*, né nei volumi successivi). Il potenziamento avviene secondo una strategia di accumulo, e di agglutinazione più che di dilatazione e divagazione. La procedura diventa sistema della raccolta, a partire dal caso esemplare e noto della novella eponima, frutto di stralci del *Mastro*, rielaborati nelle forme novellistiche di *Vagabondaggio*, *Come Nanni rimase orfano* e *Mondo piccino* e poi fuse in un organismo unitario. Qui, pur non obbligato dalle necessità editoriali, Verga opta per assemblare i tre racconti, legittimando il tema di fondo e unitario che darà origine alla raccolta.⁴ Ne discendono architetture narrative che prediligono la tecnica dell'inanellamento degli eventi, per cui, anziché concentrarsi su una trama principale secondo lo schema collaudato, si segue un personaggio o un tema e intorno a questi, per associazione, si

¹ Giovanni Verga, *Vagabondaggio*, edizione critica a cura di Matteo Durante, Catania-Novara, Fondazione Verga-Interlinea, 2018. Il presente saggio che intende commentare ed avvalersi delle nuove opere dell'Edizione Nazionale di Verga, costituisce un ampliamento di studi già pubblicati in altre occasioni, cui si rimanda per alcuni aspetti che qui si è evitato di ripetere: Giuseppe Lo Castro *Gli incubi del narratore. Quelli del colera e la logica della folla, e Dall'autografo all'opera. Un sondaggio su due edizioni critiche* in Id., *Costellazioni siciliane. Undici visioni da Verga a Camilleri*, Pisa, Ets, 2018, pp. 51-61; Id. *Naturalismo e romanzo psicologico. Lettura del marito di Elena, e Questione sociale e antropologica: Dal tuo al mio* in Id., *La verità difficile. Indagini su Verga*, Napoli, Liguori, 2012, pp. 107-134 e 135-157 e G. Verga, *Dal tuo al mio. Dramma e romanzo*, a cura di G. Lo Castro, Cosenza, Centro Editoriale e Librario – Università della Calabria, 1999.

² Il volume delle *Novelle rusticane* uscì con le illustrazioni di Alfredo Montalti. Per la qualità grafica dell'edizione l'editore Casanova sottopose a Verga il problema di ricavare uno spazio adeguato ai disegni di chiusura delle novelle, cfr. Giorgio Forni, *Introduzione* in G. Verga, *Novelle rusticane*, a cura di G. Forni, Catania-Novara, Fondazione Verga-Interlinea, 2016, pp. XLVII-XLIX; e anche Gino Tellini, *L'invenzione della realtà. Studi verghiani*, Pisa, Nistri-Lischi, 1993, pp. 235-53.

³ In questo caso a *Jeli il pastore* si aggiungeva per rimpolpare il volume *Il come, il quando e il perché*, che Verga riteneva tematicamente incoerente. Nell'edizione del 1897 questa novella lunga sarà sostituita da *Nedda*.

⁴ Sul «perimetro tematico» di *Vagabondaggio* scrive bene Durante «che esibisce una pluralità di personaggi senza radice: vagabondi, illusi, emarginati, prostitute, musicanti, zingari e, appunto, artisti da strapazzo, chiusi in una normalità tragica e quotidiana, fra sogni vani e degradazione di una realtà cinica e violenta» (*Introduzione* in G. Verga, *Vagabondaggio*, cit., pp. XVII-XVIII).

giustappongono i fatti. È un procedimento che ricorda proprio il narratore popolare cui Verga si ispira: ad esempio, le storie di Giufà, mostrano la loro natura plurale o seriale, intrecciandosi in un meccanismo che consente di intrattenere il pubblico passando da un'avventura a un'altra per continuità del protagonista o contiguità tematica. L'impressione è che lo stimolo ad un'operazione di revisione e ampliamento abbia infine suggerito di impegnarsi in un tentativo coerente. La strategia di accumulare la casualità episodica delle vite narrate contribuisce a un effetto tematico e strutturale più unitario.

Questa modalità di espansione dei racconti contraddice solo in apparenza il criterio della *brevitas* rivendicato nella nota dedicatoria all'*Amante di Gramigna*; piuttosto l'iniziale asciuttezza del dettato si arricchisce d'abitudine nel corso delle varie fasi della revisione d'autore di elementi espressivi (paragoni, linguaggio metaforico, modi di dire e proverbi) e dialogici.⁵ Nel caso poi di *Vagabondaggio*, che apre la raccolta, la versione definitiva non è solo una giustapposizione delle tre novelle già edite su rivista, ma un'operazione delicata di montaggio, fusione e riscrittura con l'obiettivo di fondo di allargare complessivamente il quadro e sottoporre il protagonista Nanni a una successione alternata delle vicende lavorative e del mancato idillio con Grazia.⁶

1.2 *La composizione di Quelli del colera e la sottolineatura della voce della memoria*

Un caso esemplare all'interno della stessa raccolta è pure la novella *Quelli del colera*. Si tratta, a dispetto di una tradizionale sfortuna critica, di un racconto fulminante e incisivo.⁷ Verga stesso ne dichiara la sua predilezione, rispondendo agli elogi di Emilio Treves rivolti al meno riuscito *Maestro dei ragazzi*: «non ho saputo *sdoppiarmi* abbastanza in quella novella, che non è abbastanza *obbiettiva* o almeno come avrei voluto che fosse, e preferisco perciò *Vagabondaggio*, *Quelli del colera* e qualcun'altra». ⁸ Per redigerla Verga parte da un bozzetto minimo d'intonazione ancora cronachistica, apparso col titolo *Untori* in un numero unico della rivista

⁵ Sulla natura della brevità verghiana, fondata su un'«allusione o illusione di incompletezza» cfr. Nicola Merola *Introduzione* a G. Verga, *Le novelle*, Milano, Garzanti, 1979, p. LXVI.

⁶ Così, semplificando, il racconto procede estraendo in successione sequenze da *Petit monde*, la versione apparsa in francese di *Mondo piccino*, (1-16), *Come Nanni rimase orfano* (26-138), *Petit monde* (155-168 e 192-263), *Vagabondaggio* (268-273 e 282-289), *Petit monde* (332-358, 366-403 invertendo però l'ordine degli episodi), *Vagabondaggio* (421-521, 591-613, 651-665, 696-701, 708-716), *Petit monde* (735-743 e 746-750). Correggo in minima parte le indicazioni di corrispondenza fornite da Durante (cfr. G. Verga, *Vagabondaggio*, cit., *Appendice*, pp. 221, 209, 215).

⁷ Luigi Russo parla di «novellare amabile» e di «leggerezza di uno scrittore epigrammatico» (L. Russo, *Giovanni Verga*, Bari, Laterza, 1959, p. 256); Romano Luperini nel suo primo libro verghiano scriveva: «un gelido sorriso sarcastico si sostituisce alla pietà persino in *Quelli del colera*» (R. Luperini, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, Padova, Liviana, 1968, p. 139); Vincenzo Guarracino segue questa linea: «sorda secchezza cronachistica da “fait-divers”» (*Introduzione* a G. Verga, *Novelle*, a cura di V. Guarracino, Milano, Bompiani, 1991, pp. XL). Cfr. ora le letture di G. Tellini, *Eziologia del colera*, in Id., *L'invenzione della realtà. Studi verghiani*, Pisa, Nistri Lischi, 1993, pp. 235-69; D. Frasca, *Una lettura di Quelli del colera di Giovanni Verga*, «Annali della Fondazione Verga», 7, 2014 (ma 2016), *Generi testuali nel verismo*, pp. 71-84.

⁸ Gino Raya, *Verga e i Treves*, Roma, Herder, 1986, p. 84. Cfr. Bat. [Emilio Treves], «L'illustrazione italiana», 15 maggio, 1887, p. 358.

«Auxilium» in beneficenza «per gli italiani danneggiati dal colera», dell'ottobre 1884.⁹ Il brano contiene soltanto l'episodio finale della novella; in seguito l'idea di fondo del bozzetto si offre per un ripensamento e una nuova riscrittura più ampia che trova un primo esito nella redazione di un abbozzo conservato manoscritto col titolo *Giustizia di popolo*.¹⁰ Qui si introduce la lunga carrellata iniziale sulla diffusione del colera nel contado etneo (rr. 1-76) e, di seguito, l'episodio di violenza concerne un carrozzone di «poveri commedianti» su cui il racconto si diffonde narrando una vicenda analoga ma largamente non coincidente con *Untori* né con la prima parte (rr. 77-254), più affine, della redazione definitiva. Il brano poi rielaborato in modo prossimo alla stesura per il volume, costituirà la versione della novella pubblicata su un almanacco del «Fanfulla» del 1887.¹¹ La decisione di dilatare ulteriormente il racconto reintegrando, opportunamente rielaborato, arricchito e reso impersonale, il breve lacerto originario tratto da *Untori*, è operazione dell'ultima fase di lavoro relativa alla prima edizione in volume per Barbera, spronata evidentemente dall'interesse di rendere più voluminosa la raccolta. Dunque, Verga aggiunge un secondo episodio parallelo al primo, ma dall'esito più tragico. Il raccordo tra i due mostra una gestazione evolutiva nell'ultimo autografo, che è anche indizio di un procedere del Verga correttore di se stesso: da una stesura didascalica, neutra e poco significativa a una versione che aggiunge il colpo d'effetto:

A quell'epoca stessa, in un altro paesetto mangiato dal colera e dalla fame, mentre la povera gente che non lavorava più e aspettava ansiosa e sospettosa sugli usci delle case, si vide un giorno arrivare per la via deserta e polverosa un convoglio sfinito. Era una famigliuola di zingari. L'uomo faceva il calderajo; [...]

Chi l'aveva indovinata, allora, erano stati quelli di Miraglia, un altro paesetto mangiato dal colera e dalla fame, che la povera gente non lavorava più e aspettava ansiosa e sospettosa sugli usci delle povere case, il giorno in cui si vide arrivare per la via dove non passava neppure un cane dei viandanti che non si sapeva donde venissero. Era una brava famigliuola di zingari. L'uomo fingeva di fare il calderajo; [...]

Dove avevano saputo fare le cose bene era stato a Miraglia, un paesetto mangiato dal colera e dalla fame, il giorno in cui s'erano viste lì pure delle facce nuove per la via dove da un mese non passava un cane, e la povera gente, senza pane e senza lavoro, aspettava il colera con le mani in mano. Anche costoro mostravano di essere dei viandanti rifiniti dal lungo viaggio come una famigliuola di zingari: l'uomo che si dava per calderajo, [...]

⁹ Dando protagonismo ad un altro genere di vittime della «superstizione» oltre che della «sventura» in una «pubblicazione ispirata dalla carità» (G. Verga, *Untori*, in Id., *Vagabondaggio*, edizione critica a cura di M. Durante, Catania-Novara, Fondazione-Verga-Interlinea, 2018, p. 335), Verga produce un effetto di straniamento; cfr. G. Lo Castro, *Gli incubi del narratore*, cit., pp. 59-61.

¹⁰ Il titolo nell'autografo è soprascritto a *Giustizia popolare* (cfr. G. Verga, *Vagabondaggio*, cit., p. 185). Si osservi come il tema della mistificazione della giustizia, centrale a partire dalla *Rusticane* (ad esempio in *Don Licciu Papa, Cos'è il re, Il Reverendo*, oltre che in *Libertà* e poi nella *Chiave d'oro* e pure in *Tentazione!*), sia presente nel nucleo tematico originario del racconto che rivela dei tratti in comune con *Libertà* e rimanda anche in questa raccolta al bellissimo e disturbante *Un processo*.

¹¹ G. Verga, *Quelli del colera*, in «Io Fanfulla. Almanacco per l'anno 1887» Roma, F.lli Centenari, 1887; Cfr. M. Durante, *Introduzione* in G. Verga, *Vagabondaggio*, cit., pp. XLIV-XLV.

L'espressione «Dove avevano saputo fare le cose bene» introduce un tipico straniamento verghiano, dando voce e personalità a un narratore popolare, altrimenti oggettivo, in linea con un procedere revisorio che attraversa la raccolta. Così un passaggio dapprima banale («A quell'epoca stessa, in un altro paesetto...») contribuisce a un addensarsi del senso in funzione della *pointe* del dramma che catalizza l'attenzione; una novella scandita dai nessi di un'ironia tragica con ancora qualche intonazione grottesca si traduce in una sequenza esemplare del potenziale inquietante e irrisolto della violenza degli uomini. In questo senso l'*escalation* che, come nota bene Durante, è strategia di perfezionamento delle correzioni dell'episodio dei commedianti lungo tutto l'iter redazionale,¹² risulta adesso definitivamente esplosiva.

I due episodi narrati nella versione ultima permettono anche di duplicare specularmente la conclusione con il richiamo agli incubi di cinquant'anni dopo, potenziando il ruolo della «chiave della memoria»¹³ popolare, come produttrice del racconto e rielaboratrice del trauma cui la narrazione si incarica di dare giustificazione:

Ancora, dopo cinquant'anni, Scaricalasino, il quale è diventato un uomo di giudizio, dice a chi vuol dargli retta, che il colera ci doveva essere, nel baraccone. Peccato che lo bruciarono! Quelli erano bricconi che andavano attorno così travestiti per non dar nell'occhio, e buscavano centinaia d'onze a quel mestiere.

Dopo, frugando fra i cenci della carretta, si disse che avevano scovato le pillole del colera e ogni cosa. Ma quegli occhi più d'uno non poté dimenticarli. E ancora, dopo cinquant'anni, Vito Sgarra, che aveva menato il primo colpo, vede in sogno quelle mani nere e sanguinose che brancicano nel buio.

Però se erano davvero innocenti, perché la vecchia che diceva la buona ventura, non aveva previsto come andava a finire?¹⁴

Nella versione sintetica dell'originario bozzetto *Untori* è già presente il motivo di un evento perturbante che genera sonni agitati, ma manca l'esplicito riferimento alla memoria (nell'incipit si accenna solo a un decorso di tempo dall'evento: «uno dei tristi episodi di un'altra epoca triste»):¹⁵

Nel mucchio di cenci del pagliericcio gli assassini asserirono poi di aver trovato il veleno degli untori, per far tacere il rimorso di quegli occhi sbarrati che luccicavano sempre nelle notti insonni.¹⁶

¹² Cfr. l'annotazione alla prima redazione manoscritta dell'episodio: «più breve e schematica rispetto alle soluzioni successive di Riv² [l'Almanacco del «Fanfulla»], A² [l'autografo per il volume Barbera] e Ba [l'edizione Barbera del 1887] poi perfezionate in Tr 77-254 [l'edizione Treves del 1901] nel segno di un incessante, inesorabile crescendo tragico», G. Verga, *Vagabondaggio*, cit., p. 337.

¹³ Cfr. Leonardo Sciascia, *Verga e la memoria*, in *Cruciverba* (1983), in *Opere. 1971-1983*, a cura di Claude Ambroise, Milano, Bompiani, 2003, pp. 1115-1125; il saggio era già uscito col titolo *La chiave della memoria*, in *Verga inedito*, numero monografico di «Sigma», X, 1-2, 1977, pp. 3-11.

¹⁴ G. Verga, *Quelli del colera*, in Id., *Vagabondaggio*, cit., pp. 193, rr. 213-217 e 195, rr. 250-254. Il corsivo è mio.

¹⁵ Id., *Vagabondaggio*, cit., *Appendice*, p. 335.

¹⁶ *Ibidem*.

Adesso l'assunzione dei cinquant'anni di distanza, come dei punti di vista di Scaricalasino e di Vito Sgarra in due «paesetti» diversi, suggerisce l'evocazione della voce memoriale da cui scaturisce la parola del racconto. A quest'esito Verga arriva per gradi progressivi, raccogliendo ed enfatizzando lo spunto originario più fecondo. Eccone i passaggi intermedi sull'ultimo autografo:

Gli altri dissero poi di aver trovato il veleno fra i cenci della carretta, per far tacere il rimorso di quegli occhi spaventati, che vedevano sempre nella notte, e quelle mani nere e sanguinose che s'aggrappavano alle scuri.

Certo la magagna c'era, se la vecchia stessa che diceva la buona ventura non aveva previsto come andavano a finire.

E frugando nei cenci e nella paglia della carretta, trovarono le pillole del colera. Ma, ancora, dopo 50 anni Vito Sgarra alle volte quando ha bevuto vede nel sonno gli occhi della giovane, che luccicano nel bujo, come quelli della lupa, e le mani nere e sanguinose che s'agitavano in aria per difendere la sua creatura.

E poi, s'erano innocenti davvero, perché la vecchia, che diceva la buona ventura non aveva visto come sarebbe andata a finire?¹⁷

Nel passaggio da «Certo» a «E poi», al «Però» preceduto da un rigo bianco dell'edizione Barbèra, matura una trasformazione decisiva. Nella prima versione, il punto di vista è monolitico e l'affermazione dichiarativa univoca. Nel secondo caso, l'interrogativa retorica condizionata, chiamando in causa l'ascoltatore, si aggiunge a quanto appena detto e, pur evocando l'opzione dell'innocenza degli zingari, lascia nell'ombra ogni visione alternativa; mentre l'incubo può emergere solo come frutto dell'ubriachezza. Infine, la medesima interrogativa giunge a smentire l'inquietante verità che l'incubo reiterato di Vito Sgarra s'incarica di far affiorare alla coscienza.¹⁸ Nella rielaborazione dei propri materiali, Verga introduce dapprima la figura di Scaricalasino, a chiudere il primo episodio con un paesano, in precedenza appena nominato, come «malarnese» appostato con «lo schioppo», che adesso acquista la statura di narratore interno, occhio e memoria del racconto; poi nel giustapporre il secondo episodio ne articola il finale inserendo un altro sguardo interno, attribuito a

¹⁷ Id., *Quelli del colera*, in Id., *Vagabondaggio*, cit., p. 195, rr. 250-254. I corsivi sono miei.

¹⁸ Già la redazione di *Giustizia di popolo* si chiudeva con la furia popolare rivolta contro il Capo Urbano in casa del quale la folla va a cercare inutilmente il veleno fin nella cantina dei vini, per poi introdurre il commento a distanza di anni: «E ancora, dopo cinquant'anni, dicono che ci doveva essere. Un vecchio paralitico e cieco, giura d'averla vista cogli occhi suoi, lì, fra il calabrese e il Moscato di Siracusa che avrebbe fatto resuscitare un morto», G. Verga, *Vagabondaggio*, cit., *Appendice*, p. 340, rr. 91-93. Insieme alla figura straniante del «vecchio paralitico e cieco» che vede coi propri occhi, desta interesse come le accuse popolari si orientassero in un primo momento contro le autorità pubbliche ritenute responsabili di seminare il colera. Il motivo aggiunto in effetti non è del tutto coerente col racconto, mal conciliandosi con il parallelo assalto al baraccone dei commedianti, anch'essi potenziali untori. La diffidenza, quando non l'ostilità verso le autorità, comunque accennata da Verga, è confermata da fonti storiche come da una lettera di Capuana sindaco: «il popolino crede che sia il sindaco quello incaricato di spargere il veleno del governo» (Lettera a Neera del 1884 in C. Di Blasi, *Luigi Capuana. Vita, amicizie, relazioni letterarie*, Mineo-Catania, Edizioni Biblioteca Capuana, 1954, p. 284 (cfr. P. Mieli, *Untori di Sicilia: quelli del colera. La colonna infame isolana*, «La Sicilia, 4 luglio 2011, anche in <https://www.viviviagrande.net/2011/07/04/untori-di-sicilia-quelli-del-colera> ultimo accesso il 4/02/2021 e in <http://www.laraldo.info/2020031320114271-II+coronavirus+e+la+Colonna+Infame+siciliana.html>, ultimo accesso 4/02/2021) e si veda pure il commento scherzoso di De Roberto al sindaco che nell'emergenza aveva ripreso il suo compito istituzionale: «Ah, signor sindaco, lei crede d'esser il solo a cogliere allori? E poi, bel coraggio il suo, col contravveleno che il Prefetto a quest'ora le avrà certamente mandato», Lettera del [marzo 1887] in S. Zappulla Muscarà, *Capuana e De Roberto*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1984, p. 201.

Vito Sgarra - anche lui già nominato come convivente *more uxorio* in peccato mortale che di fronte alla furia divina del colera si pente -,¹⁹ infine lo qualifica meglio come «colui che aveva dato il primo colpo», recuperando pure l'accento precedente a un «rimorso» condiviso. Così la memoria di Vito Sgarra e di altri si fa ottica comunitaria, espressione di un trauma collettivo che non si può rimuovere: «Quegli occhi più d'uno non potè dimenticarli».

Questi sondaggi consentono di vedere il procedere della scrittura verso una precisazione della voce memoriale e l'identificazione finale di una visione che ritorna da un tempo lontano a segnalare come l'evento della violenza insensata, ancorché pervicacemente giustificato, si sia depositato nel fondo della comunità e ne perturbi ancora le menti.

1.3 *Intrecci rapsodici, analogici e paralleli*

La sequenza dei rifacimenti di *Quelli del colera* concorda del resto con la direzione che assumono anche altre amplificazioni novellistiche della raccolta, la cui estensione avviene per aggiunte di episodi. Già nella gran parte delle *Rusticane* la deroga a un meccanismo d'intreccio consequenziario era prevalente: si pensi in particolare a *Don Licciu Papa*, costruito per eventi giustapposti accomunati dalla presenza della maschera del rappresentante della giustizia; ma anche *La roba* o *Il reverendo* procedono per via di successione rapsodica di scene o microepisodi che qualificano il carattere dei rispettivi protagonisti; mentre *Il mistero* è incentrato su una specularità tra vicenda privata e sacra rappresentazione, *Pane nero* sul duplice fallimento di due coppie che compiono scelte divergenti, *I Galantuomini* sul montaggio di storie parallele, *Gli orfani*, *Malaria*, *La storia dell'asino di San Giuseppe* su un procedimento di moltiplicazione della vicenda; per *Cos'è il re* e *Libertà* la novità strutturale è data dalla rapidità dei passaggi di scena, con importanti salti cronologici. Procedendo in questa direzione *Vagabondaggio* costruisce l'unità del racconto non più nella coerenza di un intreccio, piuttosto nella concatenazione analogica dei fatti o nel contrappunto di storie o episodi paralleli. Così l'attività di riscrittura si concentra spesso nell'operazione di montaggio, come s'è visto per la novella eponima, e le traiettorie narrative sono piuttosto ad intarsi, rispecchiando lo spirito della raccolta e il metaforico vagabondare dei personaggi e delle vite in un mondo senza direzione né prospettive. Questa nuova orchestrazione narrativa, amplificata dalle *Novelle rusticane* in poi, avrà esito nel *Mastro*, dove la tecnica di narrare per scene, saltando la consequenzialità del racconto, si arricchirà anche di una tecnica di *entrelacement* e di effetti di straniamento e drammatizzazione grazie all'accostamento di episodi paralleli e contemporanei che trovano improvvise convergenze. È il caso del capitolo III della seconda parte, quando durante l'incursione notturna della Compagnia

¹⁹ Ho già segnalato l'incongruenza della presenza di questa figura a San Martino e a Miraglia; cfr. G. Lo Castro, *Gli incubi del narratore*, cit., p. 56 n. 15.

d'Arme e la successiva mattinata, don Gesualdo è nascosto, don Diego Trao sta morendo, e Bianca, accorsa incinta al capezzale, sviene e poi partorisce in anticipo.

2.1 *Un processo mancato: riscrittura dell'inizio e ottica del* Marito di Elena

Un articolato movimento narrativo Verga prova a sperimentare anche nel *Marito di Elena*, laddove l'inizio *in medias res* consente poi dei ritorni indietro analettici, con una precisa operazione di montaggio delle scene che è indizio dell'attenzione spasmodica agli effetti narrativi. L'edizione critica permette di svelare il drastico cambio di prospettiva a cui sono sottoposti proprio i capitoli iniziali. Su questo si sofferma anche l'introduzione di Francesca Puliafito a commento delle prime pagine, di cui le carte ci consegnano un'originaria stesura databile probabilmente al 1878, dunque presumibilmente nel pieno della fase di elaborazione della nuova poetica.²⁰ La narrazione, dopo una breve introduzione affidata a una voce da pettegolezzo mondano, era delegata alla parola di un avvocato difensore che si incaricava, in un'arringa processuale, di ricostruire *ex post* i moventi di un delitto: un marito tradito aveva infatti ucciso l'amante della moglie. Se questo primitivo esordio palesa un intento naturalista («non è forse inutile rifare il processo al fenomeno psicologico, coll'analisi precisa e tranquilla dell'anatomista»; «Risaliamo alle prime cause, analizziamo il temperamento, l'educazione che l'ha trasformato, l'ambiente in cui si è sviluppato»),²¹ la soluzione definitiva con la scelta del *medias res* è in linea con quanto poi adottato nel *Mastro*: il lettore è inserito direttamente dentro il dramma, senza alcuna presentazione, senza mediazioni, come uno spettatore catapultato in un luogo e un ambiente che non conosca.²² Questo effetto nei *Malavoglia* si era prodotto grazie al mirabile secondo capitolo, cui era demandato, tramite il pettegolezzo paesano, di restituirci lo scenario del romanzo e i precedenti dell'azione in corso: una soluzione che si riproduce nel capitolo d'esordio rimastoci della *Duchessa di Leyra*, e utilizzata anche dal De Roberto dei *Viceré* e dell'*Imperio*.

²⁰ Francesca Puliafito, *Introduzione* in G. Verga, *Il marito di Elena*, edizione critica a cura di F. Puliafito, Catania-Novara, Fondazione Verga-Interlinea, 2019, pp. XI-XXIII. Per la datazione di questa redazione si può tener conto della consonanza dei brani superstiti con il progetto annunciato a Emilio Treves il 9 gennaio 1879 (cfr. G. Raya, *Verga e i Treves*, cit., pp. 45-46), in cui Verga afferma di aver abbozzato il romanzo quando «non sapeva nulla di un *Mari d'Ida* rappresentato al Manzoni»; dunque prima del 27 e 28 ottobre 1878, quando il dramma, opera di Delacourt e Mancal fu messo in scena (Branciforti, cui rimanda anche Puliafito, attribuisce il *Mari d'Ida* a Luigi Gualdo: Francesco Branciforti, *Lo scrittore del verista*, in *I tempi e le opere di Giovanni Verga*, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier, 1986, p. 105 n. 93).

²¹ G. Verga, *Il marito di Elena*, cit., *Appendici*, pp. 196 e 220 (v. anche p. 221 apparato).

²² Il principio è esposto in una nota lettera a Felice Camerini del 27 febbraio 1881: «Io mi sono messo in pieno e fin dal principio, in mezzo ai miei personaggi e ci ho condotto il lettore, come ei li avesse tutti conosciuti diggià, e più vissuto con loro e in quell'ambiente sempre. Parmi questo il modo migliore per darci completa l'illusione della realtà; ecco perché ho evitato studiatamente quella specie di profilo che tu mi suggerivi pei personaggi principali», Id., *Lettere sparse*, a cura di Giovanna Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 106-107. Nel *Mastro* del resto, a questa soluzione si arriva dopo lo stralcio proprio di quei capitoli iniziali sull'infanzia e l'adolescenza di Gesualdo che saranno riciclati per la stesura di *Vagabondaggio* (cfr. Carla Riccardi *Gli abbozzi del «Mastro» e la novella «Vagabondaggio»*, in «Studi di filologia italiana» XXXIII, 1975, pp. 265-392 e G. Verga, *Mastro-don Gesualdo*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier, 1993).

Certo, in Verga un intenso lavoro di revisione e di nuove stesure ruota proprio intorno ai capitoli iniziali e alla decisione del punto di partenza della narrazione: la rigorosa attuazione di un principio di impersonalità nell'ottica verghiana trova un luogo strategico proprio in questo snodo, dove la necessità di evitare ogni forma di presentazione e di «profilo» dei personaggi - o perlomeno di filtrarla attraverso un'ottica interna all'ambiente narrato - impone soluzioni inusuali.²³ A questo scopo, in questa primitiva stesura del *Marito di Elena*, Verga aveva puntato su un narratore-testimone, che potesse raccontare con la propria voce, una soluzione già presente in *Una peccatrice*, in *Eva* e in *Tigre reale*, dove al testimone o confidente si affianca la parola del protagonista. Qui l'arringa dell'avvocato difensore presentava in chiave di sociologia delle passioni le motivazioni psicologiche e le convenzioni mondane sotto le quali era nascostamente maturato l'imprevisto esito drammatico della vicenda («si avvisò, malgrado il reo, di esporre la storia della passione assoluta, dispotica, irresistibile, per spiegare la cecità, la rassegnazione, l'abbezzione»)²⁴. L'approccio introduceva una distanza tra narratore e personaggio, ma non tra narratore (e autore) e lettore, preconfezionando in qualche modo il giudizio, secondo un'ottica da romanzo naturalista a tesi. La scelta di eliminare l'opzione processuale e con essa l'anticipazione prolettica dell'epilogo, mira a lasciare al lettore il compito di osservare e valutare fatti e comportamenti. Restava a Verga il difficile impegno sperimentale di inserire un'ottica interna adeguando il narratore al piano dei personaggi borghesi, tentativo che nel romanzo è abbozzato ma non trova forse una connotazione adeguata e continua.

2.2. *Da un finale improvviso a un tormentato omicidio*

Il progetto originario del *Marito di Elena*, annunciato a Treves, prevedeva anche un finale diverso, con l'assassinio, s'è visto, dell'amante di Elena - anziché l'uxoricidio - ,

²³ È significativa l'incertezza sull'attacco da utilizzare per *I Malavoglia* fino a un possibile ripensamento registrato in una lettera a Treves del 25 aprile 1880 («Eccovi i primi capitoli del romanzo. Preferisco tagliar via tutta la prima parte sino a pagina 42 e cominciare subito colla pagina 1 dell'altro brano di manoscritto che vi mando. Rinunzio ad una maggior evidenza di paesaggio, di personaggi e di ambiente, ma ci guadagno di efficacia e di interesse. Ad ogni modo vorrei anche il vostro parere perché sono perplesso su ciò», G. Raya, *Verga e i Treves*, cit., p. 48). Nell'edizione critica di Ferruccio Cecco, è possibile identificare questa intenzione nello stralcio del primo capitolo, che avrebbe dovuto essere sostituito dal terzo, facendo cominciare il romanzo direttamente dalla scena del consolo, o in un'altra stesura con la rappresentazione della tempesta e la «Provvidenza» in mare, come attestano alcuni autografi. Cfr. F. Cecco, *Introduzione*, a G. Verga, *I Malavoglia*, edizione critica a cura di F. Cecco, Catania-Novara, Fondazione Verga-Interlinea, 2016, pp. LIV-LVI.

²⁴ G. Verga, *Il marito di Elena*, edizione critica cit., p. 194, rr. 44-45. Lo scopo dell'arringa difensiva è turbare le coscienze dei giurati e l'effetto, annunciato in anticipo, risulta riuscito: «- Ho creduto di essere colpevole anch'io! - esclamava alla fine uno dei giurati». È una battuta che dice molto sulla forza e le intenzioni della scrittura di Verga. Come ha scritto Madrignani il lettore verghiano assume «i tratti divergenti dell'estraneo e del correo» (Carlo A. Madrignani, *Effetto Sicilia. Genesis del romanzo italiano moderno*, Macerata, Quodlibet, 2007, p. 7), e il racconto ha lo scopo di mettere in scena moventi, cause, dinamiche dell'agire umano. Aldilà di ogni condanna giuridica, il processo di immedesimazione, anche con i colpevoli, può indurre a una riflessione disincantata, senza facili o pregiudiziali moralismi.

il processo e l'autocondanna del protagonista che avrebbe rinunciato all'attenuante del delitto d'onore, «per salvare la riputazione» della moglie:

«la semplicità con cui, quando ha ucciso l'ultimo amante della moglie, dà la testa per salvare la riputazione di colei, che ne ha solo per lui, della riputazione, agli occhi di lui soltanto, che l'ha coperto di disonore.²⁵»

Di questo primitivo finale restano delle tracce fino agli ultimi giorni di revisione, se, alla fine del capitolo XIV, Verga annota ancora per il proto: «(presto spedirò le ultime cinque pagine)» annunciando un prossimo epilogo di cui abbiamo attestazione nel manoscritto autografo.²⁶ Il romanzo proseguiva con grande concisione: moriva lo zio canonico, favorendo una soluzione per l'indebitamento di Cesare, ma l'eredità si rivelava poi ridimensionata dallo «scandalo» di un mancato testamento che finiva col trattare «le femmine [...] all'eguale del maschio» (p. 251, r. 18); Elena era richiamata ad Altavilla e qui riceveva nuovamente la corte serrata di don Peppino che nel paese passa così per essere il suo amante; la donna, che «stavolta non voleva cascarci», si lascia però corteggiare con civetteria, finché un giorno è sorpresa improvvisamente dal marito:

Poi le crudeltà della civetteria: - Cosa facevate ier sera sul palco della signora A.?

Non voglio che vi sdolcinate con quella civetta della B. Voglio che nessuno dei miei amici vada dalle Azzarri.

- Non credevo che aveste la mano tanto piccola. Lasciatemi provare il vostro guanto. No! Non mi stringete le dita così.

- Andatevene ora ch'è tardi.

Una sera tardi, entrò il marito all'improvviso, pallido come uno spettro, cogli occhi stralunati.

Don Peppino si alzò di botto, un po' agitato anche lui, abbottonandosi macchinalmente sino al collo. La donna, con un grido, si abbandonò col viso nelle mani sul canapè.

Il marito, fuori di sé, colpì come un disperato.²⁷

²⁵ G. Raya, *Verga e i Treves*, Roma, Herder, 1986, p. 45. Così anche nel primo capitolo originario quando l'avvocato dichiara del marito che intende «salvarlo suo malgrado infliggendogli un supplizio peggiore di quello a cui voi vorreste condannarlo, e chiamando qui, a questo giudizio la complice che la legge non condanna, che l'accusato vuol salvare ad ogni costo» (G. Verga, *Il marito di Elena*, cit., *Appendici*, p. 196).

²⁶ G. Verga, *Il marito di Elena*, cit., p. 176, apparato r. 67. In effetti quest'annotazione sul verso dell'ultima carta del capitolo XIV numerata 171, trova corrispondenza in 3 cc. e mezzo numerate originariamente in modo consecutivo (cc. >169-172<) le quali attestano un altro epilogo, che Verga evidentemente si riprometteva già di ampliare; alla fine le pagine spedite effettivamente al proto, divise in due capitoli, furono di più: cc. 172-184. In effetti, ci è pervenuta una carta interamente cassata, c. 172r < 169 (cfr. *ivi*, *appendice*, pp. 251-52), poi riciclata sul verso, che si lega, per il tipo di inchiostro e per la continuità del discorso, con le righe cassate in fondo alla c. 171 < 168 e con lo strato primitivo delle cc. 175-177 < 170-172 su cui Verga è intervenuto con ampie cassature e riscritture interlineari. Avevo personalmente trascritto questo finale consultando l'autografo del Fondo Verga, di cui conservo una fotocopia tratta da quelle a suo tempo messe a disposizione degli studiosi dalla Biblioteca Regionale Universitaria di Catania; in essa credo confermata la continuità del *ductus* e l'unità dello strato redazionale anteriore. Un peccato non avere proposto integralmente nell'edizione critica questo finale diverso che completava il breve capitolo XIV.

²⁷ La ricostruzione delle prime righe («Poi... tardi.») di questo finale da me condotta sulla scorta delle mie antiche trascrizioni e di quelle in apparato di Francesca Puliafito, oltre che della riproduzione in mio possesso, è puramente indicativa, non essendo verificabili in fotocopia le differenze d'inchiostro e dunque la corretta attribuzione stratigrafica di alcune varianti alla stesura originaria o alla revisione definitiva; le ultime righe («Una sera... disperato.») sono invece cassate consecutivamente e come tali registrate nell'apparato dell'edizione critica: G. Verga, *Il marito di Elena*, cit., p. 182, rr. 124-129.

Si tratta di un finale, con tutta evidenza improvviso: si passa dalle galanterie fra Elena e il barone alla repentina scena del delitto, senza nessuna preparazione, né motivazione per l'ingresso del marito, o per la visita del barone in sua assenza. Un *explicit* sostanzialmente affrettato, probabilmente abbozzato con l'idea di mettere un provvisorio punto conclusivo, in attesa della revisione definitiva. Un procedimento che conferma il modo di lavorare dello scrittore, che da una prima stesura tracciata in modo rapido e scolorito procede poi per integrazione e arricchimento.

Ha forse ragione Puliafito nel notare come «il contesto e la mancanza di commenti da parte del narratore non chiarivano se l'uccisione riguardasse la moglie oppure l'amante», ipotizzando «che l'elemento dell'uxoricidio sia entrato con consapevolezza nel romanzo soltanto in un'ultima fase scrittoria».²⁸ Una conclusione implicita era già stata sperimentata nella *Lupa*, dove il lettore è invitato a trarre le dovute conseguenze dell'estremo approssimarsi della protagonista a Nanni; già in questo strato dell'autografo l'esito probabile pare comunque preannunciato nel capitolo XI quando Cesare immagina di potersi liberare dalle angosce della gelosia e dalla malattia d'amore con la morte della moglie.²⁹ Tuttavia sopravvive un'eco della primitiva concezione del romanzo, già esposta a Treves; mentre solo durante l'invio, poco per volta, dei capitoli per la composizione tipografica, prende corpo la soluzione finale. Emerge come la revisione oltre al chiarimento dell'atto omicida, vi aggiunga più opportune motivazioni, introducendo pure un nuovo ruolo affidato allo zio canonico e allo zio Luigi. Il primo, lasciato in vita, scopriva i ricevimenti a tarda sera fra Elena e il barone e infine, spinto anche dallo zio Luigi, si incaricava di avvisare Cesare dello scandalo e del conseguente disonore provocato dai comportamenti della moglie.

Il procedere espansivo della scrittura è confermato dalle ulteriori aggiunte nelle bozze che concernono ancora l'ultimo capitolo.³⁰ Il finale definitivo, con tutte le integrazioni, mostra un crescendo: dapprima Cesare, abbandonato dalla moglie (dettaglio mancante nella soluzione primitiva), desidera ancora vederla («L'avesse vista almeno un'ultima volta... in quel letto, coi capelli sciolti... vederla dormire!... un'ultima volta!... Poteva dormire?...») - le ultime quattro parole sono aggiunte nelle bozze; poi immagina di suicidarsi davanti a lei («si sarebbe ucciso sotto i suoi occhi, con quel pugnale, se lo lasciava così!... No! no! senza di lei non poteva restare... senza la sua Elena... Meglio la morte... meglio!»); quindi è ripreso dalle «angosce terribili» della gelosia e dai propositi di umiliazione; infine - ulteriore determinante aggiunta delle bozze -, mentre si dispone a perdonare ancora ostentando di essere «pronto a morire» col pugnale in mano, scopre che Elena prova solo «paura» di lui, così la uccide.³¹

²⁸ F. Puliafito, *introduzione*, cit., p. XXX.

²⁹ Cfr. G. Verga, *Il marito di Elena*, cit., p. 146 rr. 222-233.

³⁰ Cfr. in particolare *ivi*, p. 185, rr. 12-25; p. 187, rr. 72-73; e p. 189, rr. 101-114.

³¹ *Ivi*, pp. 187, rr. 71-73; 188, rr. 83-85 e r. 91; 189, rr. 105, 108 e 114.

Lievitano in questa serie di interventi correttori le motivazioni del delitto e acquista maggior rilievo, pur non del tutto risolto, il progetto del dramma al centro del romanzo: registrare l'impossibilità di una dimensione serena dell'amore matrimoniale, a fronte di convenzioni sociali che impongono l'esposizione della donna, lo spettacolo del suo *charme* e della sua bellezza, la corte dei frequentatori del suo salotto alla presenza del marito, costretto ad essere compiacente. Così Verga si è proposto di verificare come un marito che ami la propria moglie e sia indotto ad accontentarne le esigenze di vanità pubblica sarà poi costretto a dubitare angosciosamente di lei; il matrimonio d'amore, sottoposto alle pressioni mondane, si traduce in un incubo, quasi irreparabile.

Il romanzo al tempo stesso si complica e attrae il lettore nell'orbita del marito proprio perché non risolve, seguendone in questo i dubbi, la verità dei fatti potenzialmente adulteri («Quanto c'era di vero nei sospetti? Di fondato nella sua gelosia?»),³² anzi le scene di maggiore esposizione della donna, con il poetastro Fiandura e con il barone don Peppino si risolvono all'ultimo in un rifiuto della tentazione extraconiugale; resta però il pettegolezzo che li vuole realizzati e il tormento della gelosia. E tuttavia non si esce del tutto dall'impianto da romanzo a tesi: aldilà dei significativi tentativi di dar voce a una narrazione dall'interno, tramite un uso diffuso dell'indiretto libero o, verso la fine, dei monologhi del protagonista, e la presenza a tratti palese di un'ottica da pettegolezzo mondano, i propositi originari di denuncia e le intenzioni d'autore mostrano il loro volto unilaterale.

A differenza dei romanzi degli anni '70, nel *Marito di Elena* comunque il tema mondano acquista una dimensione sociale, e non vi mancano le inquietudini economiche; ma i difetti irrisolti dell'abbozzo originario, le urgenze editoriali, il sentimento di aver trovato una strada riuscita con *I Malavoglia*, la voglia di dedicarsi al *Mastro* e la coscienza dell'incertezza di questo progetto che avrebbe dovuto decantare a lungo, hanno spinto, nonostante il lavoro di riscrittura, a un esito palesemente insoddisfacente, come attestano anche i commenti d'autore registrati nelle lettere di quegli anni.³³ Resta che alle patologie dell'amore e allo «studio del cuore umano», oltre i confini dell'ambientazione rusticana, Verga non rinuncia neanche in seguito, come attestano alcuni dei *Drammi intimi*, *In portineria*, alcune novelle di *Vagabondaggio*, *I ricordi del capitano d'Arce*, *Caccia alla volpe*, il progetto della *Duchessa di Leyra* e già i capitoli dedicati ad Isabella del *Mastro*.

³² Ivi, p. 187.

³³ Si vedano le note lettere a Luigi Capuana del 30 luglio, 11 agosto 1881, 24 marzo 1882 e 10 luglio 1882 (*Carteggio Verga-Capuana*, a cura di G. Raya, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984, pp. 129-131) e a Edouard Rod del 10 dicembre 1881 (G. Verga, E. Rod, *Carteggio Verga-Rod*, introduzione e note di Giorgio Longo, Catania, Fondazione Verga, 2004, p. 108), e le conclusioni di Puliafito: «L'influenza del naturalismo francese, esplicitamente manifesta nei primi abbozzi del romanzo, non riesce a maturare pienamente; come confessava all'amico Capuana, sarebbe stata necessaria un'elaborazione più lunga e profonda per tratteggiare una vicenda in cui lo studio del cuore umano rappresentasse la motivazione stessa della narrazione», F. Puliafito, *Introduzione*, cit., p. XXXV.

3.1. *Le varie versioni dell'ultimo atto di Dal tuo al mio*

Altre questioni presenta anche l'epilogo di *Dal tuo al mio*. L'ultima opera d'impegno di Verga rappresenta forse il caso filologicamente più complesso, per la pluralità dei testimoni e l'intenso lavoro correttivo, che non si chiude con la versione teatrale.³⁴ A rigore quest'opera, tradizionalmente distinta in redazione per il teatro e redazione in forma di romanzo, si presenta come un'opera unica. Questo, oltre alle rinnovate critiche al genere teatrale causate dallo scarso successo della rappresentazione, giustifica la sua pubblicazione da parte dell'autore in una sola veste. D'altronde, la trasposizione romanzesca costituisce comunque un'anomalia nella consuetudine che vuole piuttosto la drammatizzazione di un testo narrativo che l'operazione inversa; e di norma predilige le novelle al romanzo, per la maggiore possibilità di concentrare lo spazio e il tempo. In effetti l'intento di Verga è in primo luogo di rendere pubblica e leggibile la scrittura drammatica, sostituendo alla presentazione del semplice copione, una versione più estesa che trasformi le didascalie per gli attori in passaggi descrittivi per i lettori. Questa soluzione che avrebbe dovuto condurre all'invenzione di un'opera ibrida, una sorta di dramma romanzato, negli interventi di revisione ha acquistato la patina e la forma di una narrazione con forte presenza del dialogo; mentre, a differenza di altri esperimenti romanzeschi, gli inserti in indiretto libero sono di necessità brevi, sia pure decisivi e diffusi.

Tralascio qui l'analisi della traduzione da teatro a romanzo che pure rivela l'intenzione di rendere più evidente il dramma lavorando di cesello nelle parti descrittive: l'osservazione di parole, atti e prossemica offre gli indizi sufficienti a smascherare le motivazioni interiori, evitando la descrizione esplicita dall'esterno. Mi limito ad alcune considerazioni sull'evoluzione del terzo atto e sulle varianti del finale. È ormai noto che Verga operò una trasformazione decisiva all'indomani del fallimento della prima rappresentazione al Manzoni di Milano nel novembre 1903 e che il terzo atto fu interamente riscritto in funzione della rappresentazione al Costanzi di Roma nell'ottobre 1904.³⁵ Per questa nuova stesura l'autore ricicla in parte la sequenza scenica, insieme a molte battute, di una redazione precedente che aveva accantonato. È una testimonianza, verificabile anche in altre opere, dell'andamento incerto delle redazioni di Verga che spesso procede quasi in parallelo valutando diverse opzioni, o ripristinando soluzioni solo provvisoriamente scartate.

³⁴ Cfr. G. Verga, *Dal tuo al mio. Teatro*, edizione critica a cura di Rosy Cupo, Catania-Novara, Fondazione Verga-Interlinea, 2019. Cupo censisce la pluralità delle redazioni parziali (18 per il primo atto, 11 per il secondo, 15 per il terzo; mentre tre dattiloscritti presentano il testo completo di tutti e tre gli atti) e si cimenta con la necessità di ricostruire l'ordine di successione delle redazioni, spesso reso difficile dal fatto che, specie per il primo atto, si tratta talvolta di brani di poche scene, anche di una sola, o di frammenti con una breve sequenza di battute. Inoltre la pratica della correzione e riscrittura nell'interlinea propone spesso due diversi strati redazionali entro un unico testimone, cui si aggiunge la consuetudine verghiana di lavorare su più testimoni contemporaneamente apportando più volte correzioni diffusi. Così non solo la stratigrafia dei singoli testimoni risulta articolata, ma la stessa individuazione di una successione delle varianti, quando non la priorità della lezione da adottare è oggetto d'interpretazione filologica.

³⁵ Le linee evolutive delle differenti redazioni del terzo atto sono ricostruite adesso da R. Cupo, *Introduzione*, in G. Verga, *Dal tuo al mio. Teatro*, cit., IV *Il problema ecdotico del terzo atto*, pp. LXXXIX-C.

È adesso possibile comparare tre differenti versioni (a quelle milanese e romana se ne aggiunge una precedente redatta nell'aprile 1903 in funzione di una mancata rappresentazione a Torino) grazie all'edizione critica che, oltre a queste, restituisce pure un lacerto contenente la prima e le ultime due scene dell'atto, l'unico brano del dramma licenziato per una stampa da Verga, apparso in occasione della rappresentazione romana sul «Giornale d'Italia» diretto da Domenico Oliva. Riassumo schematicamente la successione degli eventi nelle tre versioni complete:

Aprile 1903	Milano (novembre 1903)	Roma (Ottobre 1904)
<p>scena I - Nina attende il ritorno del barone, mentre fuori si sentono voci e movimenti preoccupanti</p> <p>scena II - Lisa sopraggiunge per prevenire il padre del pericolo rappresentato dagli operai</p> <p>scena III - Rientra il barone seguito dagli zolfatai con cui parlamenta animatamente</p> <p>scena IV - Arriva anche Luciano che si offre di mediare, ma poi, fallendo, decide di difendere «la roba di sua moglie», unendosi al barone.</p>	<p>Scene I e II – Rametta, irritato, chiama il barone. Fuori si sentono voci e movimenti preoccupanti.</p> <p>Scene III-IV – Arriva don Rocco, infuriato con Rametta e col barone che gli tiene gioco, perché teme che gli operai possano incendiare la sua proprietà</p> <p>Scena V – Si vedono bagliori d'incendio: don Rocco si precipita per salvare la sua terra e il barone corre a chiamare la forza pubblica</p> <p>Scena VI -VII– Arrivano Nina, che impreca contro Rametta e poi si mette a pregare; quindi Lisa per prevenire il padre del pericolo rappresentato dagli operai</p> <p>Scena VIII-IX - Si ode il tumulto, poi rientra il barone seguito dagli zolfatai che parlamentano animatamente, quindi Luciano che si offre di mediare, ma poi, fallendo, decide di difendere «la roba di sua moglie», unendosi al barone.</p>	<p>Scena I - Nina attende il ritorno del barone, mentre fuori si sentono voci e movimenti preoccupanti</p> <p>Scena II - Lisa sopraggiunge per prevenire il padre del pericolo rappresentato dagli operai</p> <p>Scena III – arrivano Rametta e il barone che getta uno sguardo irritato verso Lisa e minaccia di chiamare la forza</p> <p>Scena IV – Arriva don Rocco che teme per i suoi seminati e impreca contro Rametta che non vuol pagare gli operai.</p> <p>Scena V – Si vedono bagliori d'incendio: don Rocco si precipita per salvare la sua terra.</p> <p>Scena VI – Sopraggiungono gli zolfatai e parlamentano inutilmente con Rametta, che espone una parabola</p> <p>Scena VII – Arriva Luciano che si offre di mediare, ma poi, fallendo, decide di difendere «la roba di sua moglie», unendosi al barone.</p>

Se la prima redazione è eccessivamente scarna, come abbiamo visto abitualmente in Verga, e non vi è assegnato un ruolo cruciale a Rametta, la seconda accumulava personaggi e rapidità scenica in un eccesso di crescendo drammatico con scarsa focalizzazione psicologica, appena desumibile dall'azione; la terza, aldilà della mescolanza di aspetti della trama desunti dalle due precedenti redazioni, introduceva

anche, attraverso il dialogo, una maggiore precisazione delle intenzioni dei vari personaggi.³⁶

Così Cupo sintetizza l'evoluzione delle tre versioni:

[...] nella prima redazione abbiamo un protagonista, il barone, e un antagonista, Luciano, l'agire dei quali viene rappresentato con maggior carica emotiva; nella seconda il coro dei personaggi appare più folto e meglio caratterizzato, ampliato lo sguardo sui risvolti sociali, più scarna e asciutta la rappresentazione, che mette in scena i soli fatti senza alcun commento; la terza, infine, tenta di apportare una correzione ritenuta necessaria dallo scrittore onde evitare il fraintendimento del significato dell'opera, spiegandone meglio i risvolti, le cause remote e gli sviluppi.³⁷

Il senso dell'ultimo atto in buona parte non cambia: di fronte al rischio di perdere l'eredità, Luciano si schiera contro gli operai che pure ha aizzato per ottenere anche lui un vantaggio immediato; sulla base di questo nuovo posizionamento dell'ex capopopolo si stringe un'alleanza per la roba con il barone e si reintegra una famiglia altrimenti dimidiata. È questo il risvolto più ideologico dell'opera verghiana, tutti – operai o padroni – difendono il proprio tornaconto. In questo modo la compresenza di più personaggi nell'atto finale, giova ad amplificare questa visione, oltre a dare una maggiore tensione teatrale: don Rocco, che pure serve a chiarire la questioni sociali ed economiche in campo, Rametta, il barone, Luciano, gli zolfatai, le figlie, timido contraltare affettivo e 'pacifista', ognuno dei protagonisti della scena gioca una personale partita.

La revisione compiuta nella stesura romana chiarisce però meglio l'interesse del barone nella zolfara; questi, nella redazione milanese, era soppiantato dalla centralità eccessiva di Rametta di cui risultava un timido esecutore, difensore solo per orgoglio di una roba in gran parte non più sua. L'esito del dramma ne veniva fuori ridimensionato e più caricaturale. Con la riscrittura per la rappresentazione romana Verga dà a ciascun personaggio un proprio spazio e una propria motivazione. E anche il voltafaccia di Luciano appare più sviluppato oltre che meno improvviso e impreveduto. Rametta si esibisce in una efficace scena di parabola che ricorda per il suo esito effetti da commedia dell'arte, con quel sasso che rimane in mano all'inebetito Nardo ed è alla fine usato come un'arma; inoltre il personaggio acquista per un momento anche lo spessore eroico di Mazarò e di don Gesualdo nel rievocare i sacrifici cui si è votato per conseguire l'accumulazione della roba.³⁸

³⁶ Questo del resto era l'intento dichiarato di Verga: «Al terzo atto ebbi il torto di lasciarmi indurre a fare modificazioni e tagli che non giovarono di certo, tanto che mi propongo restituirlo, com'era tal quale, alla prima versione», Lettera a Édouard Rod del 21 marzo 1904 in G. Verga, E. Rod, *Carteggio Verga-Rod*, cit., p. 374. In questa direzione è più chiaramente orientato, secondo la descrizione di Cupo, l'autografo A⁹ che attesta la prima fase di lavorazione della nuova versione, R. Cupo, *Introduzione*, cit., p. LXXXII.

³⁷ Ivi, pp. XCVIII-XCIX.

³⁸ Cfr. anche ivi, p. XCVI.

3.2. *L'ultima battuta e le sue varianti: la famiglia e la roba.*

Sulle battute finali e in particolare, vedremo, sull'ultima, Verga ha meditato a lungo. Nelle due redazioni del 1903, l'opera, a parte una maggiore precisazione delle didascalie, si chiudeva sostanzialmente con la stessa sequenza dei dialoghi, mentre Luciano imbracciava il fucile:

IL BARONE (cacciandolo dentro a forza, irato) Vuoi farti ammazzare anche tu?
 LUCIANO Devono passare a tiro per dar fuoco alla zolfara...
 D. BARBARA Ci ammazzano tutti quanti
 IL BARONE (a Luciano) Pensa a tua moglie, scellerato! (si abbracciano)
 SIDORO (viene a un tratto dalla destra gridando) La forza! Ecco i soldati!

IL BARONE Vuoi farti ammazzare anche tu? (facendo per tranquillarlo)
 LUCIANO (senza dargli retta e portandosi al portone, risoluto, col fucile spianato) Devono passare di qui per la zolfara!...
 IL BARONE (gli strappa il fucile di mano e lo caccia dentro fra le braccia sue e di Lisa) Pensa a tua moglie ora!
 (Squilli di tromba dall'interno)³⁹

Mentre gli squilli di tromba annunciano il lieto fine per la famiglia Navarra, il segnale di una coesione familiare era affidato a un debole «Pensa a tua moglie ora». Nel dattiloscritto dell'aprile 1903 la battuta, seguita da «scellerato! (si abbracciano)», non chiariva del tutto la brusca riconciliazione; nella redazione milanese la stessa battuta è invece preceduta da una sorta di abbraccio espressamente collettivo, quasi frutto della concitazione più che di espansione affettiva: «[...] e lo caccia dentro fra le braccia sue e di Lisa».

Con la redazione romana, secondo la versione proposta a testo da Cupo, il barone si associa a Luciano che ha imbracciato il fucile nel difendere la zolfara: «Bravo! Datemi un fucile anche a me! Sidoro?».⁴⁰ Nella foga combattiva c'è quasi una gara a chi vuol mettere in salvo l'altro per sfidare da solo il pericolo:

IL BARONE Vuol farsi ammazzare anche lei!
 LISA (smaniando) Non m'importa! È mio marito!
 NINA (disperata) Tutti, tutti, ormai.
 (Si ode crescere e avvicinarsi il rumore degli operai ammutinati)
 LUCIANO (vivamente al Barone) Via! Via di qua, vossignoria!
 IL BARONE (tirandolo dentro pel braccio) Tu piuttosto!... Pensa a quella poveretta! (Indicando Lisa)
 SIDORO (dal terrazzino) La forza! Ecco i soldati!
 IL BARONE (abbracciando le figliuole) Figlie! Figlie mie!⁴¹

L'unità familiare conquistata è adesso palese, Nina gridando «Tutti, tutti, ormai» congiunge i destini delle due donne e dei due uomini; il barone richiamando Luciano al suo ruolo di marito e abbracciando le figlie, sancisce il reintegro di Lisa nella casa e la nuova unione.

³⁹ G. Verga, *Dal tuo al mio. Teatro*, cit., *Appendice III*, pp. 145-46 e 157.

⁴⁰ Ivi, p. 102. Il particolare del barone che imbraccia il fucile anche lui è un'aggiunta della redazione romana.

⁴¹ *Ibidem*.

Nel romanzo si registra un passaggio ulteriore; così l'epilogo che giunge dopo uno stacco:

La pace venne poi naturalmente come il pericolo incalzava di fuori, e li buttava fra le braccia l'uno dell'altro, stringendoli a difendere roba e vita.

Luciano, primo allo sbaraglio sulla porta, disse risolutamente, mentre si udiva crescere e avvicinarsi il rumore della folla minacciosa:

- Via! via di qua, vossignoria.

- Tu piuttosto! Pensa a tua moglie! Mettiti almeno al riparo, qui dietro il pilastro.

In quella vera stretta d'ansia e di confusione, quando Sidoro, come un angelo dal cielo, annunciò di lassù: «La forza! Ecco i soldati!» padre e figli si strinsero nelle braccia gli uni degli altri, don Mondo, tornato da morte a vita, balbettando

- Figli! figli miei!⁴²

Adesso, grazie alle glosse narrative, la sequenza finale è esplicita e conseguente. Mentre il pericolo ricompatta «fra le braccia l'uno dell'altro» (ribadito due volte) i membri di una famiglia dispersa, per «difender roba e vita» (si noti l'intrusione di un commento esterno, non distinguibile da un giudizio d'autore), la battuta finale è conseguentemente inclusiva: «Figli! figli miei!». Su questa che mi pare la soluzione più logica e decisa per sottolineare la riconciliazione finale Verga è intervenuto successivamente: il manoscritto siglato ms¹³ (e il ds¹⁰) recano entrambi la correzione autografa:

(*abbracciando le figliuole*) Figlie mie! figlie mie! > (*abbracciando le figliuole e Luciano*) Figli miei! figli miei!

Cupo ritiene che i due interventi costituiscano correzioni successive alla rappresentazione teatrale romana da attribuire ad una fase di revisione che apparterrebbe ormai alla genesi del romanzo.⁴³ E tuttavia non è certo, Verga può avere corretto ulteriormente sui dattiloscritti ancora all'altezza della rappresentazione, dopo l'approvazione della censura. Del resto, le scene romane del terzo atto consegnate al «Giornale d'Italia» recano: «(*abbracciando le figliuole*) Figli miei! figli miei!».⁴⁴ È comunque indubbio che la soluzione finale raggiunta dall'autore, per un'opera che nelle sue varie fasi redazionali rimane unitaria, è quella attestata nel romanzo.

⁴² G. Verga, *Dal tuo al mio*, edizione critica a cura di Tania Basile, Firenze, Banco di Sicilia, Le Monnier, 1995, p. 110.

⁴³ «L'attenzione supplementare che Verga dedicò a Ds¹⁰ non pertiene più alla storia della commedia, bensì, ormai a quella del romanzo» R. Cupo, *Introduzione*, cit., p. LXXXVI. Ecco gli interventi nei testimoni relativi al rifacimento in funzione della redazione romana:

A⁹: (*abbracciando le figliuole*) Figli! figli miei! < figlie! Figlie mie!>;

Ms¹³ e Ds¹⁰: (*abbracciando le figliuole e Luciano*) Figli! figli miei < *abbracciando le figliuole*) Figlie! Figlie mie!

Cfr. G. Verga, *Dal tuo al mio. Teatro*, cit. *Elaborazione interna dei testimoni. Atto terzo [Roma 1904]*, pp. 290-292.

Se A⁹ reca «varianti [...] riportate, a matita da mano estranea» provenienti da Ds¹⁰ (R. Cupo, *Introduzione*, cit., p. LXXXV), la correzione di Ms¹³ è invece autografa. Nell'apparato relativo all'«elaborazione interna» Ds¹⁰ l'edizione critica non registra la correzione; ma ritengo sia una svista: la leggo infatti in una riproduzione tratta dal microfilm del Fondo Mondadori in mio possesso. L'intervento correttorio è invece assente in Ds⁸ e Ds⁹.

⁴⁴ G. Verga, *Dal tuo al mio. Teatro*, cit., *Appendice IV*, p. 167.

La battuta conclusiva giunge del resto a saldare la rinnovata unità familiare, come già lasciano presagire i precedenti scambi dialogici. La differenza è comunque di rilievo: lo scrittore ha esitato di fronte a una soluzione di palese accoglienza che avrebbe indotto il barone a superare le barriere di classe. Una scelta per la quale percepiva il rischio di un'implicazione ideologica. L'idea di partenza dell'opera è dare risalto a un dato antropologico: gli uomini agiscono sempre per il proprio profitto. Il titolo definitivo del romanzo, sottoposto a molti cambiamenti, *Dal tuo al mio*, allude del resto, con intonazione sentenziosa ma pure mutuando dal dibattito scatenato dal socialismo, alla logica dell'appropriazione e alla violenza che vi è sottesa: non una prerogativa del capitalista ma un attributo universale della natura distorta degli uomini. Così, di fronte al rischio di espropriazione della roba, questa rivela tutto il suo potere condizionante e, come ha mostrato di travalicare la solidarietà di classe (col voltafaccia di Luciano), adesso abbatte gli ostacoli sociali. Dunque il finale pare consegnare al lettore un residuo umoristico più che risolversi nel lieto fine.

Per un altro verso però, in *Dal tuo al mio* non c'è più la dedizione alla roba di Mazzarò e don Gesualdo; ora la roba si è tradotta in un nuovo collante che supera il suo stesso valore. Se il barone campeggia come un ritrovato *pater familias* che nel pericolo si espone per i beni suoi e dei propri eredi, figli o figlie, Luciano vorrebbe essere un figliuol prodigo che giunge a sua volta a lottare per salvare la famiglia-zolfara. In questa svolta in direzione della disponibilità al sacrificio di sé si cela un surplus di adesione a un nucleo affettivo non riducibile all'istinto di proprietà.⁴⁵ Ai due protagonisti rimasti di questo finale eroicizzante, si contrappone Rametta che, come Pilato, ha abbandonato la zolfara per un'altra roba meno rischiosa; così facendo il personaggio non fuoriesce dal ruolo di astuto e cinico arrampicatore, dotato di una superiore abilità 'politica' che lo rende comunque vincente; né basta una battuta per attribuirgli un attaccamento alla roba, come compenso affettivo. Si salvano per ragioni diverse il barone Navarra, la cui posizione sociale lo colloca in un ruolo difensivo, che sa assumere con tensione drammatica e agonistica, e le sue due figlie, diversamente vittime di una legge economica che appartiene al maschile e al suo dominio sulle ragioni dei sentimenti.

⁴⁵ In questa direzione legge il finale del romanzo C.A. Madrignani, *Figli! figli miei!*, in Id., *Effetto Sicilia*, cit., p. 37.

saggi

Daniela Carmosino

Memoria e tempo spazializzati nella nuova narrativa del Sud

Le contemporanee trasformazioni delle nozioni di spazio e tempo vanno interpretate in relazione alle scoperte della fisica e delle neuroscienze, alle riflessioni teoriche del postmoderno e, più recentemente, della geocritica e della geopoetica. Offrendo una serie di esempi colti nella nuova narrativa del Sud d'Italia (Romano, Cilento, Vasta, Pascale, De Silva, Lagioia) lo studio esplora le diverse e nuove modalità di percepire e rappresentare il tempo e la storia attraverso la dimensione dello spazio.

The contemporary transformation of notions of Space and Time can be attributed to the scientific discoveries of physic and neuroscience, to theoretical discussions of the post-modern, to the technologies (new media) we use, then, to the new perspective of Geocriticque and Geopoetics. Bringing together examples of contemporary fiction of the Southern Italy, the paper explores how some authors (Romano, Cilento, Vasta, Pascale De Silva, Lagioia) represent this new way of perceive the history by means spatial dimension.

1. Giacomo Debenedetti amava poco il continuo apparire di nuovi *-ismi*, movimenti d'avanguardia e correnti artistiche che proliferavano sulla scena culturale del Novecento. Immaginiamo che oggi avrebbe lamentato il costante apparire, in un ben più concentrato arco temporale, delle tante svolte (*turn*) epistemologiche e culturali: dal *cultural turn* al *neuro turn*, dal *naturalistic turn* allo *spatial turn*. Eppure, l'elaborazione teorica di alcune di queste svolte ha davvero prodotto risultati importanti, che esulano dai confini delle discipline in cui si manifestano e della cultura *stricto sensu*, rilevando mutamenti di paradigmi e configurandosi come micro-rivoluzioni antropologiche. Tra queste svolte, una delle più rivoluzionarie è di certo lo *spatial turn*. Traducibile in italiano con l'ambigua quanto spettacolare perifrasi di *svolta spaziale*, verrà definita anche come rivincita dello spazio, poiché implica un ribaltamento della priorità accordata alla dimensione temporale, prepotentemente al centro delle riflessioni filosofiche e della prassi artistica del XX secolo, in favore di quella spaziale. In effetti, più che di rivincita dello spazio, sarebbe più corretto parlare di una nuova concettualizzazione della categoria di spazio-tempo a opera, innanzitutto, della fisica moderna. Dopo la teoria della relatività generale e dopo la meccanica quantistica, è la teoria della gravità quantistica a *loop* che, combinando assieme le prime due teorie, ci fornisce una struttura della realtà radicalmente diversa: se per la prima lo spazio è un «immenso mollusco mobile

in cui siamo immersi» – così ce lo descrive Carlo Rovelli – ¹ la seconda ci insegna che lo spazio fisico, essendo fatto di *quanti*, ha una struttura granulare; nell'elaborazione della teoria dei *loop*, questo spazio disomogeneo e granuloso diventa spazio dinamico della relazione, poiché fatto di *loop*, appunto, anelli che si congiungono con altri simili «formando una rete di relazioni che tesse la trama dello spazio». Vanificata l'idea di uno spazio come vuoto contenitore, scompare anche l'idea di un tempo per così dire originariamente vuoto, preesistente agli accadimenti, primitivo, elementare, astratto, che scorra linearmente e indipendentemente da ciò che, al suo interno, vi accade: oggi, difatti, «le equazioni che descrivono grani di spazio e materia non contemplano più la variabile tempo». Ciò non vuol dire che lo spazio perda il suo carattere dinamico, ma che «i processi elementari non possono essere ordinati in una comune successione di istanti» e che ogni processo segue una propria temporalità, un proprio ritmo, indipendentemente da quello del processo accanto. Insomma, «non c'è più lo spazio che contiene il mondo, e non c'è più il tempo lungo il quale avvengono gli eventi». Ci sono solo processi e interazioni fra processi, e da questi il tempo scaturisce. La percezione di tale coesistenza di temporalità diverse nate dalla relazione tra processi spaziali produrrà, come vedremo a breve, esiti assai felici in letteratura. Per ora, ci limiteremo a riscontrare una simile configurazione in un'altra categoria spaziale, quella dell'*Umwelt*: ambiente vissuto e percepito da diversi organismi secondo coordinate spazio-temporali diverse, questa nasce, come ricorda Scaffai,² nell'ambito della biologia con Jakob von Uexküll, ma in breve si estende alla filosofia – quella heideggeriana, ad esempio – e poi ad altre discipline, fino ad essere accolta con grande favore all'interno delle molte e recenti teorie che riconfigurano i rapporti tra discipline storiche e geografiche e tra queste ultime e la letteratura. Lo *spatial turn* trova infatti la sua più nota e lungimirante formulazione alla fine degli anni Ottanta nel volume *Postmodern Geographie*,³ di Edward W. Soja, cui fa seguito quella di Giacomo Marramao:⁴ se entrambi prospettano lo *spatial thinking* quale «finestra di collegamento transdisciplinare [...], l'ultima di una serie di svolte che hanno segnato la vicenda del XX secolo: dalla svolta linguistica, alla culturale, alla postmoderna»,⁵ è Soja, in particolare, ad estendere la nuova prospettiva alla comparatistica letteraria, all'antropologia, alla filosofia e alla storia, nell'ottica di una svolta post-coloniale. La nuova percezione dello spazio va strettamente legata a una nuova percezione della dimensione temporale, che si traduce anche in una nuova percezione del passato e della memoria storica, nelle accezioni tanto di storia della collettività quanto di memoria biografica. Ricordiamo solo brevemente come questo processo origini e trovi il pieno manifestarsi nel costruttivismo e nell'ontologia debole del postmoderno e in

¹ Carlo Rovelli, *Sette brevi lezioni di fisica*, Milano, Adelphi, 2014, pp. 37-38.

² Niccolò Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Milano, Carocci, 2017.

³ Edward W. Soja, *Postmodern Geographies*, London-New York, Verso, 1989.

⁴ Giacomo Marramao, *Spatial turn: spazio vissuto e segni dei tempi*, Quadranti-Rivista Internazionale di Filosofia Contemporanea, Volume I, I, 2013.

⁵ Ivi, cit., p. 3.

particolare nel post-strutturalismo: seguendo logiche e modalità differenti, queste avvalorano e incrementano il deflagrare di precedenti paradigmi e configurazioni assiologiche su cui, fino all'età moderna, si basavano la percezione e l'interpretazione della realtà, del tempo, della storia. I più recenti esperimenti delle neuroscienze cognitive, d'altronde, avvalorano la lunga tradizione del soggettivismo, confermando scientificamente l'impossibilità di uscire da una percezione-interpretazione soggettiva della realtà.⁶ Si aggiunga, infine, la riflessione teorico-critica sulla nuova percezione della dimensione spazio-temporale che nasce anche dall'esigenza di spiegare una concreta e diffusa nuova modalità di fare esperienza del mondo e dei cosiddetti eventi storici: una modalità prevalentemente virtuale e mediat(ica), che ne impedirebbe, secondo alcuni,⁷ tanto l'elaborazione psichica e la comprensione critica, quanto la strutturazione di questi in storia collettiva e condivisa. Le nuove percezioni – soggettiva, mediata, virtuale, rapida e superficiale – dello spazio-tempo generano inevitabilmente una messa in crisi della storia come dimensione che si estenda in profondità e in prospettiva, suscettibile di una *messa in forma* narrabile da parte del *logos* storiografico unitario e monofocale, che seleziona e ordina gerarchicamente gli eventi più significativi (*focus-oriented*) dando loro senso e direzione. Ovvero, della storia qual era percepita nell'età moderna. Se Soja sceglie il titolo di *Postmodern Geographie* è perché, già intorno agli anni Cinquanta, il postmoderno cominciava a mostrarci una dimensione spazio-temporale caratterizzata dall'anomia, dall'eterarchia, dall'eterogeneità, dall'isotropia, dal flusso e dalla superficialità arcipelagica: si tratta di una temporalità atomizzata in *tempuscoli*, che non prevede diacronia, vanificando, così, la possibilità di produrre storia nel senso fino ad allora inteso. È vero, già Bachtin indicava nel cronotopo la *tipica* configurazione/percezione spazio-temporale di un'epoca attraverso la sua rappresentazione testuale; ed è vero che già lo storico Braudel utilizzava il termine di geostoria per indicare l'indissolubile, intricato e dinamico rapporto tra geografia e storiografia: in entrambi i casi, tuttavia, ci si muoveva ancora dentro o tra i confini delle discipline, non si contemplava ancora una così estesa trasformazione antropologico-culturale, che modificasse gli immaginari stessi. Diverso è il discorso di Michel Foucault⁸ che, alla fine degli anni Sessanta, elaborando il concetto di isotopia, segnalava come il rapporto tra spazio e tempo venisse riconfigurato entro una diversa concezione del mondo, laddove lo spazio non era più lo spazio euclideo e la storia non era più avvertita quale processo lineare logico-cronologico, teleologico persino, quale sviluppo per successione di stadi. Stringendo il *focus* sulla letteratura, nell'interdisciplinare lettura debenedettiana dell'arte del Novecento, filtrata attraverso la fisica di Einstein e Heisenberg, molto di tutto questo era già emerso: eppure, anche

⁶ Cfr. Daniela Carosino, *L'ossessione della realtà nella narrativa italiana del nuovo secolo*, in Giuseppe Di Giacomo - Ugo Rubeo (a cura di), *Il romanzo del nuovo millennio*, Sesto San Giovanni, Mimesis Edizioni, 2020, p. XXX.

⁷ Cfr. Daniele Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011 e Antonio Scurati, *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Milano, Bompiani, 2007.

⁸ Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.

qui, la trasformazione rimaneva confinata nel perimetro estetico, ancora non esibiva connotati d'un condiviso, generalizzato mutamento di paradigma nella percezione della realtà. Né, soprattutto, prevedeva anche una mutata percezione della dimensione spaziale nei termini descritti dallo *spatial turn*.

2. All'insegna di una interdisciplinarietà, anche di debenedettiana memoria, è in particolare negli ultimi decenni che cominciano a delinearsi nuove modalità di relazione fra le discipline geografiche e quelle artistiche. Lo *spatial turn* è tutt'ora fonte primaria di una ricca e diversificata produzione teorico-critica, che rimodula i rapporti fra le discipline geografiche e quelle artistiche, un confronto epistemologico che le mette in dialogo e in collaborazione attraverso uno scambio di saperi, conoscenze, linguaggi, tecniche, strumenti e prospettive; oppure, mantenendo in figura la dimensione letteraria, rifunzionalizza strumenti e categorie delle discipline geografiche - carticità, territorio, confine e frontiera, *mapping*, *zooning*, *gentrification*, indicizzazione, visione zenitale, variazione di scala etc. Il tutto all'insegna di una traduzione epistemica e di una riformulazione del rapporto tra le dimensioni della realtà effettuale e di quella finzionale, rapporto che, di lì a poco, le neuroscienze cognitive rimodulano sfumando, se non annullando, i confini tra le due relative esperienze, quella reale e quella virtuale. Tra le molte teorizzazioni, spesso di origine statunitense e non sempre felicemente esportabili alle nostre latitudini, le più produttive ai fini del nostro discorso saranno la geocritica di Westphal, la geopoetica, nella formulazione data dallo scrittore Kenneth White⁹ ma soprattutto nella sua declinazione critico-ermeneutica a opera Federico Italiano,¹⁰ la critica ecologica – per cui si rimanda al prezioso volume di Niccolò Scaffai, *Letteratura e ecologia* -¹¹ e il *Realismo terminale*¹² di Guido Oldani. La prima, la geocritica, deve la sua elaborazione a Bertrand Westphal e la sua fortunata e rapidissima diffusione al volume *Geocritica. Reale finzione spazio*.¹³ La geocritica esibisce un impianto critico-metodologico volto a esplorare in un'ottica multifocale e transdisciplinare le potenzialmente infinite e incessantemente dinamiche rappresentazioni artistiche di un luogo e lo fa orientando il *focus* su questo, in quanto produttore e prodotto di una rete, dinamica e potenzialmente infinita, di rappresentazioni. Le due declinazioni della geopoetica mettono invece in figura lo sguardo – egocentrato – del soggetto che, raccontando il luogo, ne offre un'immagine riconducibile alla propria *Weltanschauung*, alla propria poetica, alla propria biografia. Se, tuttavia, la definizione di geopoetica data dallo scrittore Kenneth White coincide con lo sguardo poetico sui luoghi che informa la prassi artistica, l'approccio del critico Italiano ha un

⁹ Kenneth White, *Geopoetics: Place, Culture, World*, Uxbridge, Alba Publishing, 2004.

¹⁰ Federico Italiano, Marco Mastronunzio (a cura di), *Geopoetiche. Studi di geografia e letteratura*, Milano, Unicopli, 2011.

¹¹ Niccolò Scaffai, *Letteratura e ecologia*, cit.

¹² Guido Oldani, *Il Realismo terminale*, Milano, Mursia, 2010. Cfr. anche Elena Salibra, Giuseppe Langella (a cura di), *La faraona ripiena. Bulimia degli oggetti e Realismo terminale*, Milano, Mursia, 2012.

¹³ Bertrand Westphal, *Geocritica. Reale finzione spazio*, Roma, Armando Editore, 2009.

taglio più critico-ermeneutico: per Italiano, infatti, la geopoetica si differenzia dalla geocritica perché, laddove quest'ultima disciplina mantiene l'attenzione sul luogo quale nucleo di irradiazione dei tanti *discorsi* intorno ad esso, la geopoetica si concentra sul dialogo simmetrico tra sapere/discorso letterario e sapere/discorso geografico, sul continuo trans-gredirne i confini e sulla traduzione epistemologica delle categorie dell'uno nell'altro e viceversa. La geo-grafia (nell'accezione più estesa del termine) si porrebbe quindi in un rapporto alla pari con la letteratura, in un rapporto in cui l'una, la geografia, si avvarrà di alcuni strumenti specifici della dimensione letteraria (quali la dimensione performativa, poiché entrambe producono gli effetti che nominano e le tecniche narrative) e l'altra, la letteratura, si avvarrà di strumenti propri della geografia. Meno centrato sullo sguardo di chi racconta il luogo, ma neppure incline a privilegiare il luogo rappresentato a discapito della prospettiva di chi lo rappresenta, si rivela infine l'approccio della critica ecologica. Questa propone di leggere in chiave ecologica – non, o non necessariamente, ecologista – quelle opere che offrano una rappresentazione del rapporto tra individuo e ambiente circostante, intesi in ottica eco-sistemica, *à la* Bateson, come elementi coinvolti in dinamiche di reciproca trasformazione: la preziosa multifocalità della geocritica è qui recuperata attraverso il frequente utilizzo del dispositivo ironico, *par excellence* demistificante e sovvertitore dei più convenzionali discorsi. Ma cosa si intende per sguardo egocentrato – altro termine categorizzato e intrinsecamente polisemico e anfibiologico, interpretabile in chiave negativa quanto positiva? Per sguardo egocentrato s'intendano qui l'azione e al tempo stesso il risultato del conoscere-rappresentare il luogo da parte di un soggetto che lo interpreta, inevitabilmente, in base ai propri schemi di matrice biografico-psichica e/o culturale. Nella prospettiva geocritica, debitrice del post-strutturalismo, si prova così a superare criticamente l'impostazione egemonica, logocentrica nell'accezione critica datale da Derrida. Lo sguardo egocentrato può virare al lirico, al fantastico, all'onirico, disconoscendo del tutto il referente reale, colto solo come stimolo e al tempo stesso eccipiente per le fantasticherie: oppure può mettere questo in figura, ma solo per filtrarlo attraverso coordinate biografiche o socio-culturali e sottoporlo a critica, esplicita o implicita nella prospettiva ironica. È sulla scorta, quindi, delle più recenti riflessioni epistemologiche e metodologie critiche e sullo sfondo di uno scenario filosofico, culturale, sociale che dal postmoderno sta trascolorando nella tarda-modernità (o ipermodernità o post-post-modernità) che andremo a indagare la nuova narrativa del Sud d'Italia degli ultimi trent'anni: l'intento è quello di verificare quali modi, temi, prospettive, dispositivi retorici vengano scelti per rappresentare alcune importanti trasformazioni del territorio del Sud d'Italia, direttamente legate alla nuova percezione del tempo e della memoria storica.

3. Territorio: ecco un altro termine problematico. Senza alcuna pretesa di risolvere in tale sede una complessa questione terminologica, sarà tuttavia opportuno accennare almeno alla pluralità di sensi e interpretazioni generati da un termine tecnico-

specialistico condiviso da più discipline e al tempo stesso utilizzato nella lingua d'uso. Nell'accezione qui proposta, il territorio, intanto, non è lo spazio. Col termine di spazio (*space*) si può intendere, infatti, lo spazio concettuale, astratto, fluido, libero, non antropizzato, in alcuni casi spazio euclideo. Faremo qui riferimento, semmai, al significato che ne dà la geografia culturale, la quale lo lega all'autorappresentazione identitaria di chi lo abita o lo possiede e lo controlla, sconfinando magari negli ambiti dell'ecologia (spazio vitale), dell'etologia e della biologia comportamentale (spazio da marcare e difendere). Si collocherà quindi sul versante del luogo (*place*), spazio fisico, antropizzato, mondanizzato: in ogni caso, dotato di ben precisi confini. Se lo spazio si fa luogo e assume differenti declinazioni non solo in ragione dello sguardo egocentrato, della posizione – esistenziale, ideologica, culturale, artistica – dell'artista che lo conosce/interpreta/rappresenta, ma anche dell'*agency* che connota il luogo stesso, il territorio può allora coincidere col concetto di identità culturale percepita, vissuta e condivisa. È proprio in virtù di questo legame con il concetto di identità –altro termine problematico- che il territorio risulta spesso indigesto tanto alla geocritica quanto alla comparatistica: la sua connotazione fortemente identitaria può sdrucchiolare con troppa facilità nella connotazione stereotipata, nel pregiudizio etnico generando discorsi e narrazioni informati a questa prospettiva. Se tuttavia permane l'auspicio di una de-territorializzazione e de-colonizzazione degli immaginari culturali, è anche vero che il pericolo – per alcuni la scelta – di veder disciolte le identità locali nell'omologazione culturale quale portato della globalizzazione ha condotto, com'è noto, all'arroccamento su intransigenti posizioni di difesa del *local*. Nella lettura di Marramao: «Ogni qualvolta prevale (in filosofia come in politica) il paradigma esclusivo dell'identità e della *reductio ad Unum*, le differenze riluttanti all'omologazione reagiscono assumendo in forma cristallizzata e disseminativa, come i frammenti di un meteorite, secondo la stessa logica identitaria del paradigma egemone».¹⁴

4. Una felice soluzione, adottata nella migliore riflessione teorica internazionale come pure della narrativa del Sud d'Italia che a questa spesso si ispira, consiste nell'invertire di segno la perifericità del luogo, geografica ma anche economica e culturale: è proprio la perifericità del Sud rispetto all'Altro, al Nord d'Italia e del mondo, al Centro di produzione e diffusione del pensiero e unico e del mercato unico, fa assurgere così il Sud a prezioso luogo di sperimentazione identitaria *altra* e di produzione di discorso anti-egemonico. In questa prospettiva, i territori del Sud d'Italia potrebbero ancora essere produttori di identità, ma di identità plurali, luoghi di *mestiza* o meticciano, di dialogo tra culture e immaginari. Ne deriverebbe una nuova coscienza, esito anche di una nuova percezione della storia e della memoria che de-semantizza e ri-semantizza i territori stessi. E sarebbe una soluzione felice quanto necessaria, soprattutto pensando alle ancora frequenti e fuorvianti letture delle

¹⁴ Giacomo Marramao, *Spatial turn: spazio vissuto e segni dei tempi*, cit., p. 2

molte realtà del Sud come territorio omogeneo, proprio all'insegna d'una comune perifericità. La possibilità di generare un nuovo discorso sulla storia -politica, culturale, artistica- dei tanti Sud d'Italia, è dimostrata da una fitta produzione narrativa che sperimenta tale possibilità proprio rappresentando il territorio, quale luogo identitario *perché* capace di esprimere e raccontare, secondo nuove modalità, la storia e le storie di quel luogo e di chi lo abita. Per farsi un'idea dell'attenzione al territorio dimostrata dalla narrativa meridionale basterebbe una rapida occhiata a qualche titolo, davvero scelto a caso, scelto nell'arco temporale che va dalla fine degli anni Novanta a oggi: *Nel corpo di Napoli* (Giuseppe Montesano, 1999); *Giù Napoli* (Silvio Perrella, 2006); *Cronache dalla città dei crolli* (Sergio De Santis, 2005); *La città distratta* (Antonio Pascale, 1999); *Repertorio dei pazzi della città di Palermo* (Roberto Alajmo, 1994); *Neronapoletano* (Antonella Cilento, 2004); *Vento forte tra Lacedonia e Candela* (Franco Arminio, 2013), *Borgo Sud* (Donatella di Pietrantonio, 2020). Eludendo il rischio di un neo-regionalismo, pure avvertito soprattutto nella produzione cinematografica e nella cosiddetta letteratura di genere, le proposte narrative più interessanti riescono ad allestire rappresentazioni aggiornate al presente, che, senza snaturarlo, proiettano il territorio su scenari geo-culturali - nazionale, europeo, spesso globale- di più ampio respiro. Ora, traducendo tutto questo in termini di produzione testuale, quali sono i modi, i dispositivi retorico-formali, le risorse di cui si avvale la nuova narrativa del Sud? Notiamo subito come l'ibridazione sia uno dei tratti comuni e caratterizzanti, un'ibridazione a vari livelli, dal punto di vista stilistico e linguistico, spesso per rappresentare l'ibridazione delle dimensioni spaziale e temporale: la migliore narrativa del Sud sovrappone e mescola temporalità diverse (passato, presente, futuro) facendole dialogare una dimensione non più stratificata, non sviluppata ed estesa lungo profondità prospettiche oggi non più percepibili. Passato presente e futuro, di cui un tempo facevamo esperienza entro un tempo lineare, vengono ora disposte, ma non gerarchicamente ordinate, sulla superficie piatta di un onni-presente, quale unica temporalità di cui si riesca a far esperienza; quindi ibridate, per potersi manifestare, con la concreta tridimensionalità di luoghi appartenenti a temporalità – storiche, biografiche, geologiche, psichiche – diverse.

5. Della difficoltà di far esperienza della storia e del passato ragiona proprio Livio Romano nel romanzo *Per troppa Luce*.¹⁵ Rilevando il diffondersi sul territorio dei parchi o villaggi turistici a tema storico, li fa assurgere ad allegoria di una nuova percezione del tempo e della storia, meglio ancora, ad allegoria del passaggio dall'*esperienza* del passato al suo *consumo* turistico-gadgettizzato. Sorta di Disneyland della storia, questi mega-complessi edilizi non hanno alcuna finalità di conservazione e valorizzazione del patrimonio storico-artistico del territorio: riproducendo gli scenari di una o più epoche, sia con un sommario allestimento di *setting* storico-tematici, sia con la messa in scena, tramite attori e comparse, dei

¹⁵ Livio Romano, *Per troppa luce*, Milano, Sironi, 2016.

principali eventi delle epoche citate, questi si collocano, tuttavia, a distanza anche rispetto al puro *divertissement* del citazionismo postmoderno, del suo gioco svincolato da ogni finalità. Come nei più cupi scenari di Adorno, i parchi storici seguono le sole logiche del Mercato: il fruttuoso investimento ha infatti lo scopo di sedurre masse di acritici turisti-consumatori, di farli immergere all'interno di un non-luogo infarcito di luoghi virtuali -ricostruiti sui più corrivi stereotipi pseudoculturali- e interattivi -così da farli sentire finalmente protagonisti, come l'*attention economy* impone. Ancora in fase di progetto, naturalmente abusivo, il parco turistico immaginato da Romano si chiamerà Neripoli, come l'antica città su cui resti verrà edificato. E sarà «tutto ricostruito alla perfezione, arrivi e ti trasporti in un'altra epoca, anzi un'altra storia, dell'uomo primitivo [...] Tutto intorno, alberghi, discoteche e casinò». ¹⁶ Romano rimescola le carte tra vero e virtuale, confondendo sempre i due piani, laddove l'esperienza d'una realtà finzionale *dal vivo* diventa di nuovo sinonimo di esperienza *del vero*: «mica ste cose virtuali di oggi. Noi il viaggio nel passato, alla gente, lo faremo fare sul serio, dal vivo». ¹⁷ Il territorio fisico si confonde allora con un immaginario già ampiamente colonizzato, in cui ogni elemento *significa* solo in virtù della propria collocazione nel Mercato: è l'immaginario della Cultura-Mondo ¹⁸ teorizzata da Lipovetzsky e Serroy, in cui i prodotti culturali diventano anch'essi prodotti di consumo e solo in questa veste riescono a esprimere un'identità e una storia condivise. Ma per comprendere il passaggio alla nuova, mercificata e messa a reddito, percezione dell'identità storica del territorio, basti ascoltare in che termini viene espresso il progetto per bocca di uno degli investitori, a ulteriore verifica di quanto efficace si riveli nella produzione testuale di senso, la prospettiva ironica: il parco tematico lascerà infatti «alla città il più grande monumento italiano. Altro che chiese, statue, piazze e palazzi!». ¹⁹ In *Per troppa luce*, chi davvero riesce a desementizzare il territorio, chi può compiere l'opera di de-territorializzazione è solo il Mercato: la sola ri-semantizzazione possibile passa per la trasformazione del territorio – della sua storia, della sua cultura – in prodotto da spettacolarizzare e vendere. E osservando certi orientamenti editoriali, forse non si tratta di distopia.

6. Una diversa soluzione offre Antonella Cilento nel romanzo *Neronapoletano*, ²⁰ sebbene anche per lei la rappresentazione della storia del territorio si traduca in messa in scena della tradizione storico-artistica: qui, tuttavia, la trasgressione dei confini tra prima e dopo, passato-presente si manifesta fisicamente nella folla, come in una odierna *flâneurie*. Nelle passeggiate per le vie di Napoli che compie la protagonista - esemplare personaggio *strambo-*, nella prospettiva eccentrica e ironica con cui questa

¹⁶ Ivi, p. 37.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Gilles Lipovetzsky, Jean Serroy, *La cultura-mondo, Risposta a una società disorientata*, Milano, O barra o Edizioni, 2010.

¹⁹ Livio Romano, cit., p. 58.

²⁰ Antonella Cilento, *Neronapoletano*, Parma, Guanda, 2004.

vive il territorio, il tempo esibisce i suoi tratti postmoderni: rivelando quella granulosità descritta dalla fisica, si fisicizza nel lattiginoso *continuum* della foschia che omogeneizza la percezione del luogo, cancellandone la complessa stratificazione. In questa dimensione fluida, presente e passato - e dunque eventi, storie, memorie e personaggi del presente e del passato - convivono sincronicamente, trascolorando l'uno nell'altro, come se «dalle maglie delle stagioni alcuni punti si fossero slabbrati e che, chi da una parte, chi dall'altra, pezzi di secoli fossero sfuggiti e avessero preso a convivere con noi». ²¹ All'interno di questa dimensione liquida che vanifica ogni prospettiva spazio-temporale, come può la storia ergersi nella sua profondità attraverso la tridimensionale compattezza e coerenza narrativa dei suoi *monumenta*? Ebbene, nella Napoli di Cilento, il passato non cede all'eterno presente né il luogo si discioglie in non-luogo. La storia aggalla ancora dalla superficie del presente attraverso il territorio, se questo venga inteso quale risorsa materiale e simbolica che struttura e orienta, in senso materiale e identitario, la vita di chi lo abita: privati ormai i tradizionali luoghi storici della loro capacità di esprimere, produrre, testimoniare un'appartenenza identitaria, territoriale appunto, questa si fa spazio ed emerge in tracce fisiche, per così dire, biologiche. «A passeggio per Napoli si ha spesso l'impressione di veder camminare dei quadri»; un'intera famiglia di sguaiati motociclisti, sembra reincarnare, per fattezze e gestualità, gli accattoni dei dipinti di Bernardo Cavallini; altri adombrano le figure del pittore Giuseppe Sanmartino o, ancora, di Luca Giordano. Se il tempo della storia torna così ad abitare lo spazio, quest'ultimo si scheggia in quinte, se deve tener a distanza i due volti stereotipati di Napoli: quella oleografica, da Grand Tour, la Napoli dei tramonti giallo ocra, di Castel dell'Ovo sotto le nubi squarciate dal sole e scintillante sul mare, più *realema* che referente reale; e poi quella dello spazio quotidiano, che appare invece di sfondo e solo ogni tanto avanza sul proscenio in forma di traffico impazzito, in gesti di prepotenza, in scorci di costruzioni abusive, in uscite di sicurezza bloccate. La concezione di una temporalità che si tridimensionalizza nello spazio vissuto, in tutta la sua fisicità e simbolicità a un tempo, offre invece un modo di cogliere presente e passato in una dinamica relazionale che è l'unica in grado di inibire qualunque calcificazione in stereotipo.

7. Riconosciamo ancora più chiaramente nel romanzo *Spaesamento*,²² di Giorgio Vasta, l'occhio del *flâneur*: un po' baudelairiano, per la sua inattuale tangenzialità rispetto al presente; un po' benjaminiano, per il venir meno della capacità di *possedere* la città, in cui si aggira come un prigioniero; un po' walseriano, per l'ironia con cui coglie la *fantasmagoria* delle merci nella sfilata di negozi e vetrine del centro di Palermo. Lo spazio in cui si muove il protagonista, d'altronde, è il panorama culturale dell'Italia berlusconiana. Significativo già dal titolo, *Spaesamento*, il romanzo mette in scena un protagonista e voce narrante che torna, dopo anni, a

²¹ Ivi, p. 29.

²² Giorgio Vasta, *Spaesamento*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

girovagare senza piacere nella sua città, Palermo. Questa gli appare come un territorio di cui non riconosce più l'identità e in cui non si riconosce identitariamente, se non sovrapponendo ai non-luoghi del presente i luoghi del passato, presenti solo nella sua biografia. Latore di memoria storica e personale, il protagonista prova così evocare sulla pagina una temporalità verticale, una profondità (gaddianamente) geologica, tutta da «carotare»²³ per raggiungere «la sostanza amarissima che vive nel midollo delle cose».²⁴ Alla verticalità della memoria biografica, quale sola produttrice d'identità, si contrappone però, anche qui, l'impetosa esibizione di un onni-presente destoricizzato, tutto orizzontalmente dispiegato sulla pagina, disseminato in una cartografia *global* che lo replica sino alla *pantopia*: ovunque, persino negli arredamenti dei locali, si scorge il progetto di «abradere i segni locali a vantaggio di un teorico gusto nazionale, nel quale l'attuale domina su tutto».²⁵ La sempre più allucinata passeggiata palermitana si configura così in un continuo e brusco passare dal dentro al fuori: dalla dimensione e dal registro ancora in sincrono del *fuori* – le strade, le piazze, che come in Cilento ancora riescano a sprigionare un po' di memoria – al *dentro* di non-luoghi privi di identità. O almeno questo appare agli occhi del narratore: estromessa da sé l'identità storico-culturale del territorio, questi territori interstiziali, in rapida espansione come batteri nel corpo ospitante, esibiscono solo i tratti della globalizzazione, delle sue logiche di mercato, dei nuovi codici di comunicazione e relazione, coprendo e sostituendosi ai segnali, alle tracce di un passato storico e culturale non più percepibile.

8. È un laboratorio di tecniche di mappatura del territorio e di *carticità* l'intera produzione di Antonio Pascale, in cui costanti e sapientemente utilizzate sono gli elementi tipici della mappatura cartografica, dall'uso della scala ridotta, alla frequenza dei toponimi, alla visione dall'alto. Disponendo di tali strumenti passeggia, il narratore *flâneur*, nella propria città, Caserta, con sguardo altrettanto critico, rispetto a Vasta, nel rinvenire il medesimo discorso logocentrico al di sotto di ogni trasformazione, urbanistica o comportamentale. In più, Pascale sembra preoccupato dal trovarsi non solo all'interno di un luogo geograficamente precisato, non solo in luogo interiorizzato - quello della propria memoria affettiva - ma anche in un *locus communis* dell'immaginario culturale. La soluzione che sceglie è allora quella di raccontare Caserta per sottrazione: in *La città distratta*,²⁶ Caserta, luogo-sedimento di memoria storica, scompare, così che il suo ritratto risulta tutto appiattito temporalmente su una realtà socio-culturale limitata al presente e su un codice comunicativo-relazionale che si afferma come una sorta di socioletto; una realtà, una storia identitaria non verticalmente stratificata e sondata dal narratore, ma orizzontalmente rifratta di continuo nel gioco di specchi dei tanti *si dice* di chi, quel

²³ Giorgio Vasta, *Spaesamento*, cit. p. 12.

²⁴ Ivi, p. 23.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Antonio Pascale, *La città distratta*, Torino, Einaudi, 2001.

territorio, lo vive nella quotidianità. Eccone qualche esempio: «Ci sono quei casertani che spesso dicono: qui il problema è un altro»; «quei casertani che temono gli extracomunitari cominciano a elaborare teorie estreme»; «Caserta che si vanta della sua merce [...] Caserta che sa fare affari».²⁷ Nel suo ondivago itinerario, dagli echi walseriani, Pascale compone una mappatura socio-culturale, antropologica del territorio, in cui il discorso puramente geografico, quando compare, si fa salvifico strumento per sradicare Caserta dal suo presente postmoderno e dal suo destino a farsi non-luogo, territorio muto in cui lampeggiano i soli segnali delle «cornerterie, i locali, i negozianti, i motociclisti, gli affaristi»;²⁸ inserendola, poi, entro le più ampie coordinate di un altro *topos* letterario, quello della contemplazione della Natura in un *tempo sospeso*. Più che a David Thoreau – modello assai poco produttivo per la narrativa del Sud – si potrebbe pensare a certe vedute panoramiche leopardiane o goethiane: Pascale elude, tuttavia, le derive più pericolose dello stereotipo e i rischi dell'oleografia o del pittoresco e vi riesce attraverso una sua ben attestata nonché teorizzata strategia, il ricorso a un modo mimetico-realistico che salvaguardi la centralità del referente reale in virtù di un aggiornamento al presente, anche nell'uso della similitudine, anche nella scelta dei termini di paragone. La veduta dall'alto, che nel secolo scorso avrebbe aperto a epifaniche illuminazioni o a metafisiche fantasticherie, viene infatti aggiornata al presente: il cielo non è più colto nella sua dimensione naturale, ma come spazio solcato e posseduto dagli aerei che lo attraversano. I termini di paragone non saranno, più, allora, come in Goethe, la Capitale ancora viva negli occhi, bensì alla Los Angeles dell'immaginario mediatico:

Se la nottata è limpida, ci si affaccia per guardare e ci si accorge che il panorama è bellissimo [...] Si vede il Vesuvio, Napoli e gli aerei che atterrano o decollano. E si vede Caserta: sembra distesa come Los Angeles, ma placida e sensuale.²⁹

Ritroviamo, diversamente rimodulato, il processo di risemantizzazione di un territorio ormai muto in *Certi bambini*³⁰ di Diego De Silva. La tecnica del descrivere per sottrazione è portata alle sue estreme conseguenze: tale è il profluvio di immagini che Napoli è capace di evocare – Napoli è potentissimo *topos* letterario ancor prima che luogo geografico – che De Silva neppure la nomina, laddove nominarla la farebbe, per via di ipotiposi, immediatamente esistere. La Napoli *villes mythiques* è messa fuori scena, perché cristallizzatasi ormai in stereotipo incapace di produrre ancora altri discorsi e di produrre discorsi *altri*. Perciò, il narratore è costretto ad allontanarsi dal Centro e si a spostarsi verso la periferia, raccontata da due diverse prospettive, con una produttiva multifocalità: una è la prospettiva del narratore extradiegetico, una è quella del giovanissimo protagonista, Rosario. Se allo sguardo critico della voce narrante la periferia appare priva d'identità e di memoria collettive,

²⁷ Ivi, pp. 7; 9; 26.

²⁸ Ivi, p. 26.

²⁹ Ivi, p. 49.

³⁰ Diego De Silva, *Certi bambini*, Einaudi, Torino, 2001.

spazio della mobilità, dell'impermanenza, del transito compulsivo da un non-luogo a un altro, diverso è lo sguardo esercitato da Rosario sul medesimo perimetro urbano, che dal suo punto di vista è invece territorio. Un passaggio esemplare è quello in cui il testo ci offre una duplice rappresentazione del medesimo luogo, percepito in due prospettive temporali differenti: è il posto in cui Rosario è stato aggredito, nei pressi di una «breve galleria con una madonnina in fondo», vicino al «cavalcavia» che dà accesso a un non identificato «quartiere popolare». «È comoda» ci spiega la voce narrante «ma la gente la fa poco per via dei tossici». ³¹ Lascia a noi, la voce narrante, la capacità di immaginare come la piccola galleria con «la madonnina incassata nell'archetto sudicio alla fine del sottopassaggio» abbia avuto un tempo valore di spazio vissuto, di luogo identitario e simbolico nella storia della comunità; e come sia stato poi abbandonato, in ragione di una progressiva colonizzazione da parte di gruppi di «tossici», esito questo, a sua volta, di un nuovo processo di *zoning*, di nuovi assetti sociali e urbanistici ridisegnati dal mercato della droga. La storia di identità e condivisione legata all'edicola votiva rimane in sordina, come a dire che la sola storia che renda memorabili i luoghi è quella privata, biografica, che ridisegna una topografia del tutto individuale: «Era con Marcello e Vito quella volta. [...] Lo presero proprio nella galleria, e quasi lo ammazzarono»; «Quello è il posto. Rosario lo conosce benissimo, come potrebbe dimenticarlo». ³²

9. Si presta, infine, a feconde letture nelle prospettive della geocritica, della geopoetica e del Realismo terminale, ma soprattutto della critica ecologica della letteratura, l'incipit del romanzo *La Ferocia*, ³³ di Nicola Lagioia, in cui emerge con chiarezza come sia lo sguardo a produrre il luogo. Nella lettura ravvicinata che qui si propone non è rilevata alcuna traccia di identità territoriale in accezione storico-artistica: semmai territoriale relativamente alle diverse specie viventi che vi insistono, nell'accezione di *Umwelt*, quale convivenza di differenti relazioni e percezioni spazio-temporali da parte di chi abita quel territorio. Nel perimetro di poche decine di metri quadri, che apparentemente include solo un tratto autostradale e uno rurale in cui è collocata una villa con piscina, potremo assistere a una micro-catastrofe ambientale (con evidenti distopiche allusioni a una probabile macro-catastrofe); a convivenze o conflittuali sovrapposizioni tra ambienti, spazi vitali, di pertinenza di specie diverse; e parallelamente al sovrapporsi e confliggere di temporalità differenti, quella naturale e quella artificiale e alle conseguenti ricadute sul territorio. Attraverso un sapiente uso dei dispositivi retorici dell'ironia e dello straniamento, attraverso il ricorso a quella multifocalità prescritta dalla geocritica, emergerà chiaramente come, al variare della prospettiva, da quella naturale (delle specie animali) a quella artificiale (della specie umana), muti anche la percezione della medesima area, così che, all'interno dello spazio in cui ci conduce la voce narrante, si ritagliano diversi

³¹ Ivi, p. 36.

³² Ivi, p. 38.

³³ Nicola Lagioia, *La Ferocia*, Torino, Einaudi, 2014. Tutti i brani citati si trovano alle pp. 5-6.

territori, informati a diverse temporalità, diverse configurazioni assiali (es. *inside/outside*), diverse tassonomie e logiche interpretative del sé e dell'Altro. Andiamo a verificare. Il *setting* è quello deserto e algido di uno spazio di confine, di passaggio, di transizione: una porzione dell'autostrada – *non-luogo* per eccellenza – che collega la provincia di Taranto a Bari. Alle due del mattino è deserta e disumanizzata come una carta stradale. E difatti: «La strada collegava la provincia di Taranto a Bari, e a quell'ora era di solito deserta. Correndo verso nord la carreggiata entrava e usciva da un *asse immaginario*».³⁴ L'asse immaginario è quello della planimetria, dello spazio astratto, progettato: *space*. Uno spazio euclideo, topograficamente scandito da un numero: «chilometro trentotto», mentre il campo semantico resta quello dell'inumano, muovendosi appena dall'algido al meccanico: «[...] compariva una stazione di servizio: self-service, distributori automatici di caffè e cibi freddi». Lo *space* fa fatica ad assumere la tridimensionalità del *place*, del luogo: anche quando nel campo visivo compare una figura umana, questa, come un carapace o un vuoto simulacro, di umano esibisce solo la forma esteriore: è un uomo-meccanico, infatti, un pupazzo, «uno sky dancer alto cinque metri, alimentato da grossi motori a ventola». Ecco però che, facendo coincidere il proprio sguardo con quello della macchina da presa, che immaginiamo posizionata al confine della carreggiata, come un autovelox – e, come un autovelox, neutrale, imparziale –, chi legge comincia ad assistere a un processo di lenta antropizzazione, ottenuta non tanto attraverso il trasformarsi – antropizzarsi, appunto – dello spazio, quanto attraverso il trasformarsi dello sguardo, che inizia virare dalla raggelata oggettività verso una prospettiva soggettiva. Al mutare dello sguardo corrisponde il mutar di registro, che subito si fa più caldo e personale, congruo all'espressione di un'opinione personale, espressa attraverso quello che è un processo di conoscenza peculiare della mente umana: il pensiero analogico: «Più che altro, dava l'idea di un fantasma senza pace». Con la comparsa dello sguardo egocentrato, lo spazio si fa subito paesaggio: immagine incorniciata e interpretata soggettivamente, culturalmente e/o ideologicamente. E difatti, ecco di nuovo il ricorso al pensiero analogico ed ecco l'esplicitazione del trasformarsi da *space* in *place*, meglio ancora, appunto, in paesaggio: «il *paesaggio* continuava piatto e uniforme per chilometri. Sembrava quasi di avanzare nel deserto».³⁵ Questa progressiva umanizzazione e soggettivizzazione dello sguardo sembra esser attratta – nell'accezione della linguistica – dalla comparsa del primo insediamento umano visibile, *luogo* per eccellenza, che provoca, difatti, subito un'altra analogia, espressa per via di metafora: «Poi, in lontananza, un diadema sfrigolante segnalava la città». Tra il deserto dello *space* (l'autostrada) e il *place* antropico per definizione (il territorio urbano) ecco però entrare in campo altri *spazi mediani*: «Oltre il guardrail c'erano invece campi incolti, alberi da frutto e poche ville ben nascoste dalle siepi». Solo apparentemente, difatti, quello che si estende oltre il confine autostradale – il guardrail – è uno spazio

³⁴ Corsivo nostro.

³⁵ Corsivi nostri.

omogeneo. Per comprenderlo facciamo ricorso all'interdisciplinarietà dell'approccio geocritico. Cominciamo dai campi incolti, identificabili nel Terzo paesaggio descritto da Gilles Clément, spazio abbandonato dall'uomo e perciò ri-colonizzato dalle specie animali e vegetali espropriate del loro territorio e messe ai margini dalla precedente, umana, colonizzazione.

Se si smette di guardare il paesaggio come l'oggetto di un'attività umana, subito si scopre (sarà una dimenticanza del cartografo?) una 'negligenza del politico', una quantità di spazi indecisi, privi di una funzione, sui quali è difficile posare un nome [...] Dove i boschi si sfrangiano, lungo le strade e i fiumi, nei recessi dimenticati dalle coltivazioni, là dove le macchine non passano [...] tra questi frammenti di paesaggio, nessuna somiglianza di forma. Solo un punto in comune: tutti costituiscono un territorio di rifugio per la diversità.³⁶

E arriviamo al secondo spazio, quello dei campi coltivati ad alberi da frutto: neppure questo mostra la presenza umana, ma ne reca le tracce materiali nell'opera di domesticazione della Natura. Nel terzo e ultimo spazio proposto, quello degli insediamenti peri-urbani residenziali, più marcatamente artificiali sono le tracce della presenza umana – «poche ville ben nascoste dalle siepi» – all'interno delle quali tale presenza tende ad occultarsi. Non qualificabile come aree urbane, né come periferia, da qualche decennio a questa parte, questa tipologia di spazio viene identificata dalle scienze sociali come ruralità urbana (rurbanità) o campagna neorurale. È con tali neologismi che si descrivono i nuovi insediamenti periurbani di tipo residenziale, (anche detti *villettropoli*) per servizi e infrastrutture autonomi rispetto al centro urbano e rispetto a questo privi di segnali identitari: ed è alla fine degli anni Novanta che trovano accoglienza nella narrativa del Sud.³⁷ Nell'intento di offrirci una mappatura a più voci, che renda giustizia dei tanti territori presenti nello scenario che va via via allestendo, la voce narrante ci dice che gli animali si muovono non all'interno, ma «tra» i diversi spazi: «tra quegli spazi si muovevano gli animali notturni». La presenza umana, come a breve vedremo, ha sfumato i limes naturali, così da costringere le altre specie a un processo di adattamento, a una forzosa convivenza con l'umano e i suoi prodotti artificiali, a un vivere in una terra-di-mezzo che le costringe a una continua e reciproca trasgressione di confini, codici, logiche e temporalità. Talvolta, come vedremo, con esiti disastrosi. Se lo spazio buio che ci si apre dinnanzi è costituito da diverse territorialità, orientate da diverse logiche saranno anche le specie animali che li abitano: oltre ad allocchi, i grilli, le falene che a breve incontreremo, vi sono animali dotati di particolare spirito di resilienza, che trasgredendo i confini tra selvatico/domesticato, volgono a loro vantaggio l'ibrida convivenza nei territori periurbani. Eccoli: «un gatto randagio [che] si muoveva

³⁶ Gilles Clément, *Manifesto del Terzo paesaggio*, Macerata Quodlibet, 2005, p. 16.

³⁷ Cfr. Daniela Carmosino, *La letteratura contemporanea dalle case coloniche alle villette*, in Corrado Barberis, (a cura di), *La rivincita delle campagne. Economie e culture del mondo rurale, dalla povertà al benessere*, Roma, Donzelli, 2009, pp. 331-335.

circospetto sul prato all'inglese. Confidava in un'altra busta d'immondizia dimenticata fuori»; e poco dopo:

un gigantesco topo di fogna era arrivato fin lassù [...] Pesava più di quattro chili e non veniva dalle campagne circostanti. Risaliva dai putridi pozzetti di raccolta da cui si dipartivano le gallerie che giungevano alle prime zone urbane.

La trasgressione tra spazi vitali è mimata, d'altronde, dal procedere stesso della narrazione, che prende ora un andamento ellittico, riproponendoci, a distanza di tempo, scenari o processi simili, ma agiti da soggetti differenti secondo differenti logiche. Un primo esempio: il processo di astrazione del movimento della «carreggiata che entrava e usciva da un asse immaginario» torna nel movimento degli allocchi che «tracciavano nell'aria lunghe linee oblique». Il loro percorso, a differenza di quello umano, è tuttavia informato a un'intrinseca necessità *naturale*: «planavano fino a sbattere le ali a pochi palmi dal suolo, *in modo che*³⁸ gli insetti, spaventati dalla tempesta di arbusti e foglie morte, venissero allo scoperto». Ancora più evidente risulterà il secondo esempio: ancora nell'incipit, il romanzo ci offre una progressiva descrizione dell'ambiente antropizzato, in cui la presenza umana compare solo attraverso una logica riferita dalla voce narrante, che tuttavia non la assume come prospettiva:

Si trattava di una villa con piscina, una costruzione su due livelli dalle linee regolari. Ogni sera, prima di andare a letto, i proprietari lasciavano accese tutte le luci esterne. Erano convinti che un giardino illuminato scoraggiasse i ladri. Lampade a muro in veranda. Grandi ovali in termoplastica ai piedi delle rose. Una serie di tenui diffusori verticali segnava il percorso fino alla piscina.

Con un tono altrettanto lucido e referenziale, la voce narrante ci aveva anticipato gli effetti di tale logica sul territorio limitrofo, quello animale, seguendo un percorso diacronicamente inverso che riproduce non l'astratta logica causa-effetto, ma l'effettiva e concreta dinamica della sua comprensione, spesso tardiva: danni dell'intervento umano si comprendono a posteriori, dalle trasformazioni ambientali che producono.

Una flotta di falene si muoveva nella luce polarizzata della volta celeste. Identiche a se stesse da milioni di anni, le piccole creature dalle ali pelose erano tutt'uno con la formula che garantiva la stabilità del loro volo. Attaccate al filo invisibile della luna, perlustravano il territorio a migliaia, ondeggiando da un lato all'altro per evitare gli attacchi dei rapaci. Poi, come accadeva ogni notte da una ventina d'anni, alcune centinaia di unità staccarono i contatti con il cielo. Credendo di avere ancora a che fare con la luna, puntarono i faretto di un piccolo gruppo di ville. Avvicinandosi alle luci artificiali, l'inclinazione aurea del loro volo si spezzava. Il movimento diventava un'ossessiva danza circolare che solo la morte poteva interrompere. Un mucchio nerastro di insetti giaceva nella veranda della prima di queste abitazioni.

Il brano è fin troppo denso di motivi di riflessione. Intanto ci permette un'ulteriore verifica del continuo basculare della voce narrante fra territori diversi, vanificandone

³⁸ Corsivo nostro

le rigide tassonomie e configurazioni assiologiche: dentro/fuori, sopra/sotto, Io/Altro, senza mai coincidere con nessuno dei due. Con un rapido movimento di macchina, lo sguardo scende a inquadrare le falene: è uno sguardo umano, ne siano spie le due similitudini, «flotta» e «polarizzata» attraverso cui due elementi naturali – le falene e la luce lunare – vengono descritte in analogia con elementi artificiali: la flotta navale e la luce artificiale polarizzata.³⁹ Siamo qui in presenza di quella che il Realismo terminale definisce «similitudine rovesciata»: ⁴⁰ se, tuttavia, la similitudine rovesciata diventa per il Realismo terminale un efficacissimo strumento volto a operare quel distanziamento ironico, quello straniamento necessario all'opera di demistificazione e rivelazione, la sua funzione qui sembra piuttosto quella di prefigurare l'ingresso nel territorio dell'artificiale. Infatti, dopo aver descritto in modo neutro il micro-universo delle falene nella *sua* temporalità, nelle sue logiche millenarie e nella sua perfetta sintonia con le leggi della natura, la voce narrante ci illustra come alcune falene, recidendo per un abbaglio i legami con la natura, si votino alla morte. Ora, anche volendo resistere alla tentazione di leggervi – in chiave ecologista – un messaggio rivolto alla specie umana, per cui la micro-catastrofe delle falene che hanno reciso i contatti col cielo sarebbe *figura* della catastrofe ambientale di un'umanità allontanatasi dalla natura, ineludibile è l'allusione agli effetti che l'intervento dell'uomo provoca sull'ambiente. Dopo qualche decina di pagine, tuttavia, la medesima scena ci viene riproposta da una diversa prospettiva, quella umana, seppur filtrata attraverso l'ironia.

Fuori dalla finestra si vedeva la piscina: possedeva lo splendore di certi quadri del realismo americano [...] Prima di uscire, [la donna] spense le luci esterne. Lampade a muro. Grandi ovali in termoplastica. Suo marito si ostinava a lasciarle accese nel corso della notte, era convinto che scoraggiasse i ladri. Che stupidaggine. La donna uscì in giardino. Dopo due passi notò la busta lacerata, i resti della cena sul manto erboso. Dio solo sapeva quali bestie si aggiravano nella zona, e lui abbandonava l'immondizia fuori dalla porta. Come se non bastassero i mucchi di falene morte ai piedi dei faretto. Ci avrebbe pensato la domestica, ma intanto lei li aveva visti.⁴¹

Lo sbilanciamento verso la rappresentazione del punto di vista umano si evince, ancora una volta, dal ricorso alla similitudine. Similitudine, peraltro, che adombra la similitudine rovesciata nei termini già descritti, seppure di secondo grado: muove infatti non da un elemento della natura, ma da un prodotto dell'uomo - la piscina - sorta di evoluzione della fontana barocca quale artificiale perfezionamento e rifunzionalizzazione ad uso umano dell'elemento naturale dell'acqua; il quale, a sua volta, viene accostato a un prodotto culturale – un dipinto, immaginiamo, di Edward Hopper – subendo così un secondo processo di de-naturalizzazione e di estetizzazione. Difficile non pensare, anche qui, a un'iconografia cinematografica

³⁹ Al contrario della luce artificiale, la luce naturale, sovrapposizione di onde luminose emesse *in modo casuale* da un grande numero di atomi, è luce non polarizzata.

⁴⁰ Cfr. Luisa Cozzi (a cura di), *Dizionario delle similitudini rovesciate*, con una nota di Guido Oldani, Milano, Mursia, 2015.

⁴¹ Nicola Lagioia, *La ferocia*, cit. p. 57.

hollywoodiana, incrementando così il potenzialmente infinito, ipertestuale, gioco di rimandi estetici, simbolici, culturali. Potentissimo *topos* artistico-culturale, ennesimo segnale d'una prospettiva ego-centrata, è poi il dispositivo della finestra, capace di selezionare l'inquadratura di spazio e di interpretarla secondo chiavi di lettura culturalmente orientate. Altrettanto potente è il secondo dispositivo retorico che incontriamo: il dispositivo ironico. La sottesa ironia, mai presente nell'*incipit*, che il registro assume, ci portano dapprima a immedesimarci nella prospettiva della donna stizzita e infastidita sia dalla sgradevole presenza delle «bestie», sia dall'incoscienza del marito che si ostina – «che stupidaggine» – a provocarne l'avvicinamento, lasciando l'immondizia *fuori*, in quella terra-di-mezzo che è la veranda. Alla luce del più oggettivo resoconto ascoltato nella scena d'apertura, lo straniamento agisce qui in maniera potente, facendoci subito ribaltare la lettura della scena stessa. Eppure, viene da domandarsi, esiste un terreno d'incontro fra le tante creature che abitano l'*incipit* del romanzo? La risposta sembra essere la morte, l'unica manifestazione naturale che non solo ci accomuna – fosse tutto qui il discorso rischierebbe di scivolare nell'oleografico – ma che ancora prima di portare a termine il proprio compito, ci conduce in territorio liminare in cui il nostro essere umani si spoglia di ogni ausilio artificiale o protesi culturale, in cui torniamo, per così dire, creature viventi che condividono con i regni animali e vegetali il medesimo soggiacere alle leggi di natura. È una giovane donna nuda e ferita, difatti, quella che entra in scena nelle battute finali questo splendido racconto che è il primo capitolo de *La ferocia*. È la prima volta che appare una figura umana: prospettiva e linguaggio ne vengono immediatamente attratti, tanto che la descrizione assume coloriture tipiche della tradizione culturale e artistica occidentale:

Era nuda, e pallida, e ricoperta di sangue. Aveva le unghie dei piedi laccate di rosso, belle caviglie dalle quali partiva un paio di gambe slanciate ma non secche. Fianchi morbidi. Un seno dritto e pieno. [...] Non era molto oltre la trentina, ma non poteva avere meno di venticinque anni a causa dell'intangibile rilasciamento dei tessuti che trasforma la sveltezza di certe adolescenti in qualcosa di perfetto. La carnagione chiara metteva in evidenza le strisciate lungo le gambe, mentre le ecchimosi su fianchi e braccia e fondoschiena, simili a macchie di Rorschach, sembravano raccontare tutta una vita interiore attraverso la superficie.

Ciò che qui maggiormente ci interessa è tuttavia la reazione degli animali all'irrompere, sulla scena notturna generalmente di loro pertinenza, di una creatura *diversa*. Dopo un primo allarme, tutti ritornano alle loro attività: «La ragazza aveva cessato di preoccuparli». Di contro alla percezione meramente visiva, sempre più accentuatasi nella specie umana (e nella letteratura) a discapito degli altri sensi anche nelle declinazioni virtuali, il mondo animale possiede ancora attiva una multisensorialità – quella che lo sguardo geocritico è più incline a rilevare – che gli permette di percepire la condizione terminale della donna che poco o affatto emerge nella descrizione precedente, tutta visivamente e sensualmente volta a percepirne la forma: «Più che l'innocuità», infatti, gli animali «sembravano avvertirne il conclusivo trascinarsi verso il punto che fa crollare le differenze di specie». Non sarà

necessario chiamare in causa Baudrillard per ricordare di come la morte sia uno dei principali *rimossi* della cultura occidentale e del XIX secolo, la cui sola vista, come nell'antica tragedia greca, risulta oscena e perciò da collocarsi *fuori* dalla scena: avendo disimparato a conoscere il mondo attraverso la totalità sensi, a noi umani è sufficiente non vedere per non far esistere. La proprietaria della villa lo sa bene e delegherà alla domestica la *rimozione della morte* degli insetti sulla veranda. Però, «intanto lei li aveva visti». ⁴² La pur breve visione, lungi dal farle prender coscienza dei danni ambientali che l'uomo è capace di produrre, la infastidisce o le fa paura. Come molti, preferisce non vedere.

⁴² *Ibidem.*

Luigi Matt

Gli elementi dialettali nella scrittura di Giorgio Manganelli

Nella ricca e complessa prosa di Giorgio Manganelli, caratterizzata tra l'altro dall'accoglimento di moltissime parole estranee all'italiano comune, gli elementi dialettali non sono molto numerosi. Nel saggio si passano in rassegna tutti i dialettismi rintracciabili nei testi di Manganelli. Emergono poche parole del dialetto milanese (verso cui l'autore non mostra una speciale affezione), usate senza particolari intenti stilistici. Sono più interessanti i termini del romanesco, che spesso vengono inseriti in pagine di tono elevato, con un forte effetto dissonante. Un caso a parte è costituito dai molti toscanismi, impiegati da Manganelli con la stessa funzione degli arcaismi: allontanare la prosa dall'italiano medio, considerato del tutto inadeguato per la scrittura letteraria.

In Giorgio Manganelli's rich and complex prose, characterized among other things by the use of many words extraneous to common Italian, the dialectal elements are not very numerous. The essay reviews all the dialectisms that can be traced in Manganelli's texts. A few words of the milanese dialect emerge (towards which the author does not show a special affection), used without particular stylistic intent. The terms of the roman dialect are more interesting, which are often inserted in pages of high tone, with a strong effect of dissonance. A separate case is constituted by the many tuscanisms, used by Manganelli with the same function as archaisms: to distance prose from the common Italian, considered completely inadequate for literary writing.

1. Come ogni esperienza letteraria complessa, la scrittura di Giorgio Manganelli¹ ha caratteristiche peculiari, che la rendono solo in parte assimilabile ad una tendenza

¹ Specifico che l'analisi è basata su una schedatura completa di tutte le opere di Manganelli edite in volume; le differenze tra tipi testuali diversi, quanto pertinenti, saranno richiamate nella trattazione. Cito le opere manganelliane servendomi delle seguenti sigle, a cui aggiungo i numeri di pagina (con «par.» indico le sezioni paratestuali come quarte di copertina, risvolti, ecc.): H = *Hilarotragoedia*, Milano, Adelphi, 1987 [riproduce la 1^a ed.: Milano, Feltrinelli, 1964]; H* = *Autografi manganelliani*, in Mariarosa Bricchi, *Manganelli e la menzogna. Notizie su «Hilarotragoedia» con testi inediti*, Novara, Interlinea, 2002, pp. 81-109; LCM = *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 1985 [riproduce la 1^a ed.: Milano, Feltrinelli, 1967]; NC = *Nuovo commento*, Milano, Adelphi, 1993 [riproduce la 1^a ed.: Torino, Einaudi, 1969]; ADU = *Agli dei ulteriori*, Milano, Adelphi, 1989 [riproduce la 1^a ed.: Torino, Einaudi, 1972]; LOS = *Lunario dell'orfano sannita*, Milano, Adelphi, 1991 [riproduce la 1^a ed.: Torino, Einaudi, 1973]; CAO = *Cina e altri Orienti*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Milano, Adelphi, 2013 [riproduce la 1^a ed.: Milano, Bompiani, 1974, aggiungendo testi lì non raccolti]; Sc = *Sconclusioni*, Milano, Rizzoli, 1976; PLP = *Pinocchio: un libro parallelo*, Milano, Adelphi, 2002 [riproduce la 1^a ed.: Torino, Einaudi, 1977]; C = *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume*, a cura di Paola Italia, Milano, Adelphi, 1995 [riproduce la 1^a ed.: Milano, Rizzoli, 1979, aggiungendo testi lì non raccolti]; A = *Amore*, Milano, Rizzoli, 1981; DOS = *Discorso dell'ombra o dello stemma o del lettore e dello scrittore considerati come dementi*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Milano, Adelphi, 2017 [riproduce la 1^a ed.: Milano, Rizzoli, 1982]; DI = *Dall'inferno*, Milano, Adelphi, 1998 [riproduce la 1^a ed.: Milano, Rizzoli, 1985]; TE = *Tutti gli errori*, Milano, Rizzoli, 1986; LI = *Laboriose inezie*, Milano, Garzanti, 1986; RV = *Rumori o voci*, Milano, Rizzoli, 1987; Sal = *Salons*, Milano, Adelphi, 2000 [riproduce la 1^a ed.: Milano, Franco Maria Ricci, 1987]; IMS = *Improvvisi per macchina da scrivere*, Milano, Adelphi, 2000 [riproduce la 1^a ed.: Milano, Leonardo, 1989]; AP = *Antologia privata*, Milano,

stilistica precisa. Certamente è possibile considerare la prosa manganelliana come una manifestazione di quell'espressivismo di matrice plurilinguista che ha offerto frutti eccelsi, pur essendo quantitativamente marginale nella letteratura italiana.² È però fondamentale notare che gli scrittori espressivisti sono sì tutti uniti dalla propensione per il netto rifiuto dell'acquiescenza verso l'italiano dell'uso, in spregio più o meno dichiarato alla medietà, ma quando poi si tratta di individuare una via di fuga da quella prigione linguistica possono prendere strade anche molto differenti tra loro.

È ampiamente noto che «l'italiana è sostanzialmente l'unica grande letteratura nazionale la cui produzione dialettale faccia visceralmente, inscindibilmente corpo col restante patrimonio».³ Non sorprende quindi che una componente lessicale di provenienza dialettale costituisca per solito un serbatoio di fondamentale importanza nelle scritture plurilinguiste: la massima parte dei prosatori otto-novecenteschi che si possono ascrivere a tale filone — da Giovanni Faldella e Carlo Dossi, fino a Stefano D'Arrigo e Vincenzo Consolo, passando naturalmente per Carlo Emilio Gadda — se

Rizzoli, 1989; CL = *Cento libri per due secoli di letteratura*, Milano, Archinto, 1989 (in collaborazione con Cesare Garboli); ET = *Encomio del tiranno*, Milano, Adelphi, 1990; PD = *La palude definitiva*, a cura di Ebe Flamini, Milano, Adelphi, 1991; Pr = *Il Presepio*, a cura di Ebe Flamini, Milano, Adelphi, 1992; EI = *Esperimento con l'India*, a cura di Ebe Flamini, Milano, Adelphi, 1992; RSP = *Il rumore sottile della prosa*, a cura di Paola Italia, Milano, Adelphi, 1994; N = *La notte*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Milano, Adelphi, 1996; DRD = *Il delitto rende ma è difficile*, Modena, Comix, 1997; DA = *De America. Saggi e divagazioni sulla cultura statunitense*, a cura di Luca Scarlini, Milano, Marcos y Marcos, 1999; CA = *Cerimonie e artifici. Scritti di teatro e di spettacolo*, a cura di Luca Scarlini, Salerno, Oedipus, 2000; VC = *Il vescovo e il ciarlatano. Inconscio, casi clinici, psicologia del profondo. Scritti 1969-1987*, a cura di Emanuele Trevi, Roma, Quiritta, 2001; IR = *L'impero romanzesco. Letture per un editore*, a cura di Viola Papetti, Torino, Aragno, 2003; UFO = *UFO e altri oggetti non identificati*, a cura di Graziella Pulce, Roma, Quiritta, 2003; CR = *Costruire ricordi. Ventisei lettere di Giorgio Manganelli e una memoria di Giovanna Sandri*, a cura di Graziella Pulce, Milano, Archinto, 2003; FP = *La favola pitagorica*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Adelphi, 2005; Scr = *Scritti*, in *Giorgio Manganelli*, a cura di Marco Belpoliti e Andrea Cortellessa, Milano, Marcos y Marcos, 2006, pp. 71-200; TDL = *Tragedie da leggere. Tutto il teatro*, a cura di Luca Scarlini, Torino, Aragno, 2005 [riproduce i testi teatrali raccolti in *A e B*, Milano, Rizzoli, 1975; *Cassio governa a Cipro*, Milano, Rizzoli, 1977; *Il personaggio*, a cura di Luca Scarlini, Torino, Aragno 2001; inoltre pubblica due testi inediti]; IP = *L'isola pianeta e altri settentrioni*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Adelphi, 2006; Ps = *Poesie*, a cura di Daniele Piccini, Milano, Crocetti, 2006; ID = *Intervista a Dio*, a cura di Mariarosa Bricchi, Milano, Sedizioni, 2007; MI = *Mammifero italiano*, a cura di Marco Belpoliti, Milano, Adelphi, 2007; CPC = *Circolazione a più cuori. Lettere familiari*, Torino, Aragno, 2008; TU = *Ti ucciderò, mia capitale*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Milano, Adelphi, 2011; CN = *Catatonìa notturna*, a cura di Lietta Manganelli, Torino, Aragno, 2015; NSR = *Non sparate sul recensore*, Torino, Aragno, 2018. Con la barra obliqua segnalo eventuali a capo (oltre ovviamente alla scansione dei versi nelle poesie).

² Manca a tutt'oggi un'analisi linguistico-stilistica complessiva della scrittura manganelliana (mi propongo di offrirla: il presente studio è concepito come parte di un progetto che spero di portare a compimento in un prossimo futuro). Cito qui di seguito alcuni studi, perlopiù incentrati su singole opere, da cui si possono trarre indicazioni su vari aspetti formali: Angelo Guglielmi, *L'inferno linguistico di Manganelli*, «Il Verri», n° 14 (1964), pp. 88-91; Edoardo Sanguineti, *Le parole del Manga*, in Id., *Giornalino secondo. 1976-1977*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 121-123; Graziella Pulce, «*Hilarotragedia*» e «*Nuovo commento*»: *la lingua incantatoria di Giorgio Manganelli*, «Rapporti», nn° 24-25 (1982), pp. 5-27; Augusta Forconi, *Fantasma orrorosi, penduli vipistrelli. Gli arcaismi, i cultismi, i neologismi del lessico di Giorgio Manganelli*, «Italiano e oltre», VIII (1993), pp. 217-222; Mariarosa Bricchi, *Manganelli e la menzogna*, cit., pp. 37-57; Ead., *Note sulla sintassi di «Nuovo commento»*, «Autografo», n° 45 (2011), pp. 101-116; Luigi Matt, *La letteratura tra «demenza» e «incantesimo»*. *Rileggendo il «Discorso dell'ombra e dello stemma»*, «Strumenti critici», n.s., XXXIII (2018), pp. 517-532. Nei profili storici della lingua letteraria il nome di Manganelli è assente (con l'eccezione, che mi permetto di segnalare, di Luigi Matt, *La narrativa del Novecento*, Bologna, Il Mulino 2011, pp. 99-101, 196-202).

³ Gianfranco Contini, *Quarant'anni d'amicizia. Studi su Carlo Emilio Gadda (1934-1988)*, Torino, Einaudi, 1989, p. 26.

ne è servita largamente. Non altrettanto si può dire per Manganelli, il cui impiego di dialettismi è molto misurato, soprattutto in confronto a quello di altri elementi lessicali marcati, come i *veterologismi*,⁴ i neologismi, i latinismi, i forestierismi, i tecnicismi.⁵

Da questo punto di vista il suo comportamento diverge nettamente, in particolare, da Gadda (l'autore con cui è inevitabile confrontare qualsiasi prosatore plurilinguista del secondo Novecento), come d'altronde è perfettamente logico, viste le diversissime impostazioni delle opere dei due autori. Alla base del milanese presente nell'*Adalgisa* e nella *Cognizione del dolore* sta quella peculiare ricerca stilistica che Contini ha perfettamente definito «espressionismo naturalista».⁶ Questa tendenza è ancora più evidente nel romanesco dilagante nel *Pasticciaccio*: il dialetto che dai dialoghi risale al narrato attraverso le più raffinate e complesse tecniche del discorso indiretto libero risponde allo stesso tempo allo scopo di incrementare il «voltaggio espressivo»⁷ delle pagine e all'esigenza di una resa verosimile della Roma che fa da sfondo — ma a tratti assume il ruolo di protagonista — della vicenda narrata.⁸

Viceversa, la componente realista è del tutto assente nelle opere di Manganelli, in cui in sostanza non si rappresentano mondi storicamente definiti: l'ambientazione è sempre *in un luogo imprecisato* — come suona il titolo di un suo testo teatrale del 1974 — e in un tempo altrettanto generico (mentre i dialetti tendenzialmente legano la rappresentazione ad un cronotopo ben determinato). Inoltre in essi non si danno dialoghi, e con poche eccezioni non esistono altri personaggi al di là della voce narrante (di cui mai il lettore viene a sapere qualcosa di concreto).⁹ Anche i testi teatrali mettono in scena non vere e proprie *dramatis personae*, ma mere voci (per solito prive di nomi, identificate semplicemente da *A e B*, come non a caso è intitolata

⁴ Come li definisce l'autore con una coniazione che costituisce un virtuosistico cortocircuito: «Potremmo chiamare 'camorro' un veterologismo (sebbene questa parola sia a sua volta un neologismo), una di quelle forme antiche che all'italiano non dispiacciono» (RSP 65).

⁵ Per quanto riguarda i neologismi, ho allestito un regesto in *Giorgio Manganelli 'Verbapoiete'. Glossario completo delle invenzioni lessicali*, Roma, Artemide, 2017; sugli arcaismi cfr. Forconi, *Fantasima orrorosi*, cit. (ma in quasi tutti gli studi menzionati nella n. 1 si trova almeno qualche riferimento in materia); sull'uso delle parole latine, di quelle straniere e di quelle scientifiche ho preparato studi *ad hoc* attualmente in corso di stampa.

⁶ Contini, *Quarant'anni d'amicizia*, cit., p. 26.

⁷ «Ma io ho sentito che in ogni idioma... lingua o dialetto [...] ciò che importa è la potenza, la tensione espressiva, il voltaggio espressivo» (Carlo Emilio Gadda, «Per favore mi lasci nell'ombra». *Interviste 1950-1972*, a cura di Claudio Vela, Milano, Adelphi, 1993, p. 98; il passo appartiene ad un'intervista del 1963, in cui Gadda risponde ad Alberto Arbasino).

⁸ Contrariamente a quanto indicato da molti studiosi, ho proposto una lettura intesa a valorizzare nel *Pasticciaccio* la ricerca di aderenza al dialetto realmente parlato a Roma negli anni Venti (cfr. *Profilo grammaticale del romanesco di «Quer pasticciaccio brutto de via Merulana»*, «Contributi di filologia dell'Italia mediana», XXIV (2010), pp. 195-232; «Quer pasticciaccio brutto de via Merulana». *Glossario romanesco*, Roma, Aracne, 2012; *La «vasta caciara del sinfoniale»: il caleidoscopio delle voci nel «Pasticciaccio»*, in *Un meraviglioso ordigno. Paradigmi e modelli nel «Pasticciaccio» di Gadda*, a cura di Maria Antonietta Terzoli, Cosetta Veronese e Vincenzo Vitale, Roma, Carocci, 2013, pp. 225-247).

⁹ Anche in *Centuria* «Il protagonista è prevalentemente un personaggio maschile non meglio identificato, detto “un signore” [...]; raramente il protagonista è indicato come “un uomo”, “egli”, “costui”» (Maria Corti, *Gli infiniti possibili di Manganelli*, «Alfabeta», n° 1 (1979), pp. 11-14 (si cita da *Giorgio Manganelli*, a cura di Marco Belpoliti e Andrea Cortellessa, cit., pp. 241-248, a p. 244).

la raccolta del 1975).¹⁰ La totale estraneità di Manganelli da qualsiasi orizzonte di dialettalità “naturale” emerge bene da un suo sferzante giudizio su *Una vita violenta* di Pasolini, un libro che «non è invecchiato affatto; né poteva invecchiare, essendo un ingegnoso prodotto in similvita, un’abile macchinazione sintetica» (Scr 147). Proprio la caratteristica su cui Pasolini punta principalmente per offrire una resa diretta degli ambienti rappresentati, l’impiego diffusissimo del romanesco, si rivela decisivo — a causa dello schematismo col quale l’operazione viene condotta — per il fallimento del romanzo:

Il dialetto è, secondo Pasolini, il linguaggio della vita immediatamente colta, da travasare istantaneamente nel testo — *instant life* — a temperatura ambiente; una vita minuscola, indifesa, vittimistica, infantile. A differenza di Gadda, il dialetto pasoliniano forma un corpo compatto, continuo, lirico: è una “fanga”.¹¹ Qualunque evento sia toccato da quel linguaggio non ha dimensioni né narrative né drammatiche: può solo attingere a un blando, inverosimile lirismo. La mimesi del parlato come itinerario all’immediato, in cui vita e parola dovrebbero identificarsi, porta alla frase slogan, l’interiezione, il superfluo, la parola puramente gestuale (Scr 147).

Si noterà per inciso che persino di fronte al monumento dialettale costituito dai *Sonetti* di Belli (di cui nel 1978 recensisce a caldo l’edizione Vigolo), Manganelli rifiuta l’idea che attraverso l’idioma del popolo si possa dar vita ad una rappresentazione non mediata del mondo, consegnando anzi nell’occasione il più folgorante degli aforismi antinaturalistici: «Lo si è detto poeta della realtà, proposizione che non mi è agevole capire, giacché sono persuaso che la realtà sia piuttosto irrealistica» (LI 218-219). L’interesse dimostrato verso il massimo scrittore romanesco nasce dalla necessità di porsi una domanda in grado di stravolgerne l’immagine vulgata: «non ci sarà un modo di leggerlo né immediato, né reale, né comico?» (LI 219).

Nella stessa direzione sembra andare anche una breve scheda compilata da Manganelli sul *Pasticciaccio*, in cui emerge una lettura che privilegia la componente espressivista su quella realista: infatti, «lo splendido linguaggio» del romanzo, «articolato e scaltrito di voci romane, insaporito di infiniti scatti e invenzioni di umor dialettale, pieno di una corrotta sapienza», è visto come un’invenzione che scaturisce dal «gusto della visione in grande, del gesto barocco» che ha guidato Gadda nel ritrarre quelli «che vien fatto di chiamare gli indigeni» (CL 25). Anche questa lettura, che peraltro non appare del tutto condivisibile,¹² è indicativa di un modo di interpretare il dialetto che non prevede il riconoscimento di speciali capacità di

¹⁰ La lontananza di Manganelli da ogni forma di realismo, e la conseguente propensione ad assumere elementi appartenenti alla tradizione del fantastico (sempre però in modo molto personale) è un fatto notissimo, che emerge da quasi tutti gli studi sull’autore; ai fini del discorso che si va facendo basterà avervi accennato.

¹¹ Naturalmente questa forma romanesca è ripresa direttamente del romanzo di Pasolini, dove ricorre con grande frequenza, ed assume la valenza di parola-chiave (una recensione di Carlo Bo si intitola per l’appunto *La «fanga» di Pasolini*; la si può leggere in Id., *La religione di Serra*, Firenze, Vallecchi, 1967, pp. 458-462).

¹² In realtà, come si è accennato, i personaggi messi in scena nel *Pasticciaccio* parlano in modo molto credibile; certo è vero che le loro voci nell’economia del romanzo rappresentano solo uno degli elementi in gioco, alternandosi e mescolandosi con altre componenti che sembrano in effetti scaturire da un «gesto barocco».

rappresentare il mondo così com'è (essendo quest'ultima un'operazione impossibile, e probabilmente non auspicabile).

2. Va notato che anche rispetto a certe prose divaganti, non puramente narrative di Faldella e Dossi, verso le quali la vicinanza di Manganelli è senza dubbio maggiore di quanto non sia nei riguardi del romanzo di impostazione realista, la quota di regionalismi da lui accolti è piuttosto scarsa. Il fatto che ai dialetti l'autore non riconosce un ruolo di particolare rilievo neanche sul piano affettivo, a differenza di quanto è facile cogliere nei prosatori della Scapigliatura, ha un preciso riscontro in un dato significativo: egli non pare riservare una particolare attenzione al milanese, nei confronti del quale, molto verosimilmente, non prova alcun sentimento di appartenenza. D'altronde, cresciuto in una famiglia in cui certo non si parlava (entrambi i genitori erano di Parma), è ben verosimile che col dialetto della sua città Manganelli non abbia una reale consuetudine; né si può ipotizzare che una volta trasferitosi a Roma ne senta nostalgia. Poco significativo il fatto che la sua pronuncia dell'italiano riveli le origini, in particolare se l'occasione di un ritorno a Milano la rende più marcata; ciò che l'autore dice a tal proposito descrive una situazione comunissima:

Le persone di Roma con cui parlo si accorgono dell'accento quando sono stato qualche giorno a Milano. Ridono, mi dicono "Sei sempre un milanese". Certo, qualche parte di me, che suppongo occulta e forse periferica, a Milano viene toccata, sfidata.¹³

I milanesismi nelle sue opere sono talmente rari da non permettere un'interpretazione stilistica complessiva. Quelli rintracciabili nella scrittura narrativa o teatrale si contano sulle dita di una mano:

bagai s.m. 'ragazzo': «il bagai ha eseguito con callida ed elaborata fatica l'incantesimo» (DOS 106).

gibigianna s.f. 'balenio': «io vivo in una gibigianna di tetri prodigi» (H 62).

piria agg. 'stupido': «tra gli otto sistemi teologici ammessi dal suo rosario, poteva pur esserci un numen pirla» (Sc 12).

roggia s.f. 'canale': «non era un bel fiume, anzi nemmeno un fiume, una gora, una roggia, un canale interrato e lento» (TDL 143).¹⁴

ruera s.f. 'pattumiera': «codesto secchio dell'immondizia, pattumiera, ruera» (CN 12).¹⁵

¹³ Il brano si legge in un testo a tutt'oggi inedito, cit. in Andrea Cortellessa, *Milano / Roma*, in *Giorgio Manganelli*, a cura di Marco Belpoliti e Andrea Cortellessa, cit., pp. 395-407, a p. 402.

¹⁴ In un articolo, la presenza dello stesso dialettismo è favorita dal fatto che si sta parlando proprio di Milano (a proposito del *De Magnalibus Mediolani* di Bonvesin della Riva): «egli ama con innocente corposità questo intrico di pozzi, sorgenti, e fiumi e rogge, e canali» (LI 84).

¹⁵ Si possono aggiungere per completezza due termini presenti in poesie: *brumista* s.m. 'vetturino': «il colore iracondo del vetturale / del sole ubbriaco, brumista» (Ps 188); *ciullare* v.intr. 'avere rapporti sessuali': «il commercio carnale col nulla / è propriamente uno sfizio / ignorandosi chi con che cosa si ciulla» (Ps 181).

Solo una tenue traccia di regionalità conserva la locuzione avverbiale *di/a stravento* ‘a catinelle’: «Non piove mai di gusto, mai di stravento» (H 86); «quando piove a *stravento*, si affaccia da una stradina» (C 80).

Un isolato termine meneghino che si può scovare in un pezzo giornalistico ha la funzione di evocare il colore locale; si tratta infatti del nome di una tipicissima pietanza: «[l’Italia ha] coda alla vaccinara, cassoeula, barolo» (IMS 120).

Giocosamente e dissacrante l’appellativo riservato a Ugo Foscolo in un articolo di argomento letterario: «quando mi incontra per la strada, quello “scritur” con i capelli rossi nemmeno mi dà una occhiata» (LI 191). È un caso diverso dagli altri sin qui citati perché la scelta non cade su un dialettismo lessicale, ma su una variante locale di un termine corrente in italiano; la forma dialettale ha la funzione dichiarata di dissacrare l’immagine che spesso si ha del poeta dei *Sepolcri*, anche per il suo modo di autorappresentarsi: «Forse mi molesta la nobiltà del Foscolo, quell’andare in giro carico di esclamativi e perderseli per strada. [...] Ma forse è tutta invidia; lui donne, lui esilio, lui sapegno, lui sonetti». Per reazione, Manganelli fantastica di contrapporre a tutta quella esibita nobiltà un eloquio plebeo: «potrei manifestare la mia inferiorità morale, cui sommamente tengo, cambiando marciapiede, facendo apprezzamenti ad alta voce, esprimendomi in dialetto milanese».

Un fine scopertamente parodico ha l’inserimento di due parole-bandiera della milanesità (si tratta anche in questo caso di dialettismi fonetici) inserite in un articolo di costume, scritto da Manganelli un paio di settimane prima della morte, in cui viene data voce all’orgoglio ostentato dal tipico *lumbard* (categoria che nel 1990 si affacciava sulla scena politica) per le proprie presunte caratteristiche distintive: «Noi siamo nordici, sangue nibelungo, madunina bionda, noi ordine, efficienza, lavoro e danè — vecchio termine longobardo — il contrario di voi sanniti» (DRD 104).¹⁶

Uno speciale rilievo va dato ad un’espressione milanese, indicata come tale, totalmente imprevedibile nel contesto: «“Sì, *tel chi l’ippocastano!*” disse mio padre con quella sua voce milanese, odiosa e codarda» (Sc 5: *tel chi vale* ‘ecco qui’).

L’incongruità voluta di questo passo si coglie bene tenendo presente che *Sconclusioni* è un libro particolarmente avulso da qualsiasi riferimento ad una realtà concreta. La voce narrante, che scrive «in condizione di umida nebulosità cimmerica» (come si legge nel risvolto di copertina), descrive un mondo totalmente interno alla logica onirica, in assenza di coordinate spaziotemporali certe e condivise. In questo universo inconscio, la cui unica caratteristica tangibile sembra essere una pioggia senza fine — ma il narratore parla della propria «qualità preimbrica» (Sc 142), certificando quindi di non appartenere davvero all’incubo che pure vive —, è sorprendente non solo che qualcuno possa usare una locuzione milanese, ma anche che si abbia notizia dell’esistenza di Milano.

3. La funzione di straniamento che il dialetto ha evidentemente nell’ultimo passo citato è individuabile quasi sempre nell’uso delle parole romanesche, di cui lo spoglio

¹⁶ Alla stessa milanesità idealtipica appartiene il *panetun* che compare in una lettera (CR 83).

dei testi di Manganelli restituisce un numero maggiore rispetto ai milanesismi. Inserirli quasi sempre in passi improntati ad uno stile elevato, in cui spesso la peculiare voce narrante mantiene un tono più da trattatista che da raccontatore, i termini dialettali producono un effetto volutamente dissonante, come è facile notare nella quasi totalità degli esempi che si allegano di seguito:¹⁷

acchittato agg. ‘vestito elegantemente’: «Quella gente, francamente brutta e malvestita, ma non meno l’altra, più *acchittata*, e non meno sgradevole, è colma di lacrime, di sospiri, di tenerezze affettive» (TU 100).

cascherino s.m. ‘garzone di fornaio’: «c’è un tuo “io” vestito di nero, rasato, di impeccabile grammatica, che riterrà di buon gusto, in qualunque caso, conformarsi ad una impettita compunzione; ma il tuo “io” garzone del lattaio, *cascherino*, elettricista, quello è tutto una letizia di cibi, seme ed escrementi» (H 55); «che questo pavido testimone, diremo anzi lattoniere, *cascherino*, sia in qualche modo autore, o almeno coautore, o quanto meno ingrediente all’esistenza del testo» (NC 52); «ella è frivola, sciocca, malvagia, oscena, ha l’inguine tiepido e il cuore povero; ed egli è un seduttore di serve, un damerino domenicale, un *cascherino* cascamorto. Ma entrambi sono complici negli scambietti del talamo funebre» (N 191).

cianca s.f. ‘gamba’: «forse egli è il Dio di domani, forse di fatto il potere è già chiuso nell’astuzia unghiuta delle sue cianche da bestia empirea» (CN 44).

ciancicato agg. ‘sgualcito’: «Potremmo descriverci come, in qualche guisa metaforica: uno straccio di bandiera, uno stato da secoli distrutto, o forse mai esistito; una sottoveste lisa e *ciancicata*, che conserva ancora una sorta di lasciva grazia» (TU 240).

cocimelovo s.m.inv. ‘persona sciocca’: «Ed ecco questi poveri cervelli, questi agglomerati di tristo e quotidiano delirio, questi *cocimelovo* pronti a morire sotto una macchina, eccoli diventare fantasiosi, vanitosi» (TU 151).

fantasia s.f. ‘desiderio’: «è vedovo, ha amato una moglie sterile; ora di sposarsi non ha più fantasia. Ma vuole figli: ed eccolo, il signore vestito di nero, dal volto lugubre ma inspiegabilmente dolce che le mattine libere si aggira in cerca di funerali» (TU 102).

fregna s.f. ‘vulva’: «Ti si libra addosso la irridente, nuda in infernica levitazione: adorane il fiore della *fregna*. Compila liturgie, fa’ processioni e tridui della folla devota delle tue membra» (H 48); «a tener lubrificata questa vocale fregna, questo cunno oratorio, cui la lingua collabora come serpentessa, agile e insidiosa, persuaditrice di amore, di morte, di giustizia» (TU 166); «*si potrà inventare che quel che noi chiamiamo volta notturna altro non sia che la fregna della notte; la quale comincerebbe dietro la fregna, e sarebbe spropositata di dimensioni, e forse non immobile, ma tale ci apparirebbe per le dimensioni*» (CN 135).

fregnaccia s.f. ‘sciocchezza’: «insieme, codeste *fregnacce*, non prive di senso, non prive di qualche allusione saputa, sapida, sapiente, come a dire che in una frascheggiatura purchessia e forse in quella sommamente non sarà male andare in traccia di un truciolo concettualmente gravoso» (Pr 125).

giocarello s.m. ‘giocattolo’: «simulando sollecitudine per paramenti, candelotti e bellurie, come cose care agli altissimi, gente da giocarelli — fanno notturne ispezioni, irruzioni, perquisizioni» (H 16); «c’è chi vuole rieducare i morti spauriti dalla morte ‘come si fa coi parletici’, allettandoli con *giocarelli* e cosucce da defunti» (ADU 142); «la mancanza di indifferenza di tutto ciò che vi si trova, l’essere trattato come un che di importante, essere, insomma, insieme il centro e il periferico, il sovrano e il giocarello» (N 51).¹⁸

¹⁷ Esempio riportando porzioni di testo leggermente più ampie dello stretto necessario per dare modo di cogliere agevolmente il registro dei brani in cui di volta in volta le parole romanesche si incastonano.

¹⁸ Diverso il tono del seguente passo di una relazione di viaggio, in cui il dialettismo si inserisce in modo meno disarmonico: «appena il presidente s’è seccato questi scolaretti gli hanno portato sulla cattedra tutti i loro *giocarelli* rumorosi; ed ora eccoli lì, in fila nei banchi, compunti e birichini» (CAO 59).

magnaccia s.m. ‘lenone’: «questi magnaccia della paura di vivere e del morire, questi lenoni della schizofrenia, questi procacciatori di estasi divine» (TU 86).

mignano s.m. ‘balcone’: «il loro compito è [...] di proteggere i tuoi sogni, affievolire il tuo stesso fiato contro le tende, e questo fanno giacendo a caso in un corridoio, percorrendo una loggia, un *mignano*, fingendo di aver udito richiami, la tua voce, in verità solo per confermare la loro mite e ostinata obbedienza» (A 8).

palazzinaro s.m. ‘imprenditore edile dedito a speculazioni’: «Era una situazione irritante e impossibile, e gli abitanti di quel palazzo, tutta gente di buona estrazione, docenti, duchi, *palazzinari*, e un sicario internazionale, fecero, educatamente, le proprie rimostranze» (C 207).

pataccaro s.m. ‘imbroglione’: «Conversioni, fedi in Dio, emendamenti precipitosi: dietro a questi eventi bassamente giornalistici c’è sempre la nostra astuta presenza. Profezie da pianeta, miracolini, moniti, cosette da zingari intermondani, *pataccari* inconsumabili» (ADU 113).

sbrodettato agg. ‘cucinato in fricassea’: «quando Atreo servì a Tieste le membra dei figli fatti a pezzi e, verosimilmente, sbrodettati, Tieste trovò quella pietanza squisita; reso poi edotto che quel che stava mangiando erano i suoi figli macellati e stracotti, disse che non aveva mai mangiato nulla di simile» (AP par.).

smaneggio s.m. ‘il maneggiare’: «chiunque con un sagrato e uno smaneggio dei genitali è buono a ruere ad infernum, ma più callidamente» (CN 43).

smucinio s.m. ‘il rimestare’: «quando indugia coi santi, ama introdurre nel suo smucinio un che di affettuosamente sarcastico, che non è discaro ai santi» (CN 77).

vespillone s.m. ‘necroforo’: «il vero discorso non è già l’invenzione di uno e uno solo, ma fatto da questo sterminato, frantumato, sillabato, insensato discorrere [...] dell’affilatore di coltelli con il sentenzioso vespillone» (ET 113).

Completamente diversa è la funzione di alcune tipiche espressioni colloquiali del dialetto romanesco o dell’italiano regionale (a Roma, com’è noto, le due categorie non sempre sono distinguibili con nettezza) impiegate in scritti giornalistici, in lettere o in poesie:¹⁹ esse rispondono certamente ad un puro fine ludico. Senza dubbio nei riguardi della sua città di adozione Manganelli prova un senso di alterità antropologica che si può tradurre all’occorrenza in una rappresentazione parodica di rara efficacia. Rievocando il suo trasferimento da Milano, egli ricorda — dando vita ad uno dei suoi caratteristici procedimenti di accumulo verbale — come la città gli si fosse manifestata nei suoi aspetti contraddittori, sospesa tra magnificenza e degrado, in un assortimento casuale di elementi eccessivi:

Una volta tolta di mezzo la ciancia eroicomica dei Ministeri, del Vittoriano, di via della Conciliazione, Roma veniva fuori da quella pelle posticcia, tra fascista e liceale, con la sua *pinguedine grandiosa*, la sua pessima digestione, le arcaiche flatulenze, la cellulite dei secoli, la pietà untuosa, di splendori inutili e casuali, lo *sfoggio sfacciato* — quegli obelischi per soprammobili, tutti autentici, *vero Ramsete*, ma con un’aria di Porta Portese — la sovrabbondanza dell’erede di professione. A suo modo, una *capitale perfetta*: il cibo pesante, l’estate interminabile, notti chiassose, tutta la storia dell’architettura sottomano, come in un album a rilievo; il Colosseo per i pagani, l’Aventino per i cristiani emotivi, tutto il resto per i *cristiani di ruolo*; in ogni caso, un tocco di cerimonioso, di barocco [...]. Rovine per niente asettiche ma piene di gatti, fitte di erbe, un amichevole tanfo di selvatico e di orina. *Rovine* disordinate, come un museo derelitto: facciate medioevali

¹⁹ Da notare che molti dei versi manganelliani non hanno nulla di lirico; vi può facilmente prendere spazio una vena ipercolloquiale che non disdegna le discese ai piani più bassi della lingua.

impastate di cocci augustei, giri l'angolo di un arco costantiniano e ti trovi di fronte una *chiesa dell'anno mille* che si appoggia, da ubriaca, o forse chiacchiera a vanvera, con un arco di Alessandro Severo, terzo secolo. [...] Certo, il *clima è pesante*; un umidore mediterraneo, un sudore ignobile, notti da balconi spalancati, passeggiate in pigiama; poi, una tramontana a mano libera, iraconda e sprezzante (LOS 125-126).

Quando i termini capitolini sono impiegati a fini dell'evocazione del colore locale, senza eccezioni ad essere richiamate sono le caratteristiche di una romanità greve e cialtrona: «non sta' a rompe'» (IMS 242); «Fate i furbi, annàtevene» (IMS 276); «che ne facciamo, *dotto'*, degli illegittimi, dei bastardacci?» (MI 677); «oggi è Natale [...]. Oggi se magna» (CR 80); «Ad ogni modo, oggi, màzzate che magnata!» (CR 83), «poi può darsi anche che ti cominci "a dà li sordi"» (CPC 154); «ma chi te lo fa fa'» (Ps 128). In un caso una peculiare esortazione romana — il cui senso è molto poco assimilabile alla *forma mentis* manganelliana — viene beffardamente ribaltata: «volemose male» (Scr 176).

4. Per concludere la ricognizione dei dialettismi propriamente detti, vanno segnalate le poche emergenze di termini di altra provenienza, il cui impiego è assimilabile a quello dei termini romaneschi; si tratta infatti di elementi usati in funzione di contrasto, in contesti che per l'elevatezza dello stile e il tipo di rappresentazione non apparirebbero *a priori* adatti al loro inserimento:

campiello s.m. 'piazzetta' (veneziano): «vicoletti si insinuano tra sillaba e sillaba, angusti tanto da consentire l'occulta sottoconversazione dei dirimpettai, che ognuno, accostando l'orecchio alla pagina, può almeno intraudire; a comodi piazzali da parate e manovre — per non discorrere dei campielli interpuntivi» (NC 17).

campiere s.m. 'guardiano dei campi' (siciliano): «Eccoli, silenziosi, affettuosi, spalancati gli occhi, i parroci, i campieri, le maestre, le puttane, le zitelle, gli intellettuali» (TU 111).²⁰

guardaporta s.m. 'custode' (meridionale): «Desdemona, una puttana, la casa di Otello, del Moro, un lupanare, mia moglie, una ruffiana, guardaporta del bordello» (TDL 241).²¹

malafemmina s.f. 'prostituta' (napoletano): «Alle insistenze della / solitaria malafemmina / opporrai oche, anitre. felci / [...] / le illecebre dei / suoi tentati dialoghi / eluderai cortesemente» (Ps 109).

mogliera s.f. 'moglie' (meridionale): «il prode C., ladro di galline, uomo da busse e insulti, padre, del tutto putativo, essendo sua mogliera una ciana scostumata e vilissima» (ET 109).²²

paglietta s.m. 'avvocato da strapazzo' (napoletano): «sappiamo che l'anfesibena è un paglietta della sosfistica infernica» (DI 114).

risdora s.f. 'massaia' (bolognese): «i morti notturni saranno i deliziosi bocconcini della oscura risdora; che, quelli, inghiotte, ma altri risputa» (CN 4); «Risdora / ancora una immagine domestica, da cuoca a reggitrice di gran focolare» (CN 26).

²⁰ Si noti in questo passo l'uso di un costrutto anticheggiante come l'accusativo alla greca («spalancati gli occhi»), ben poco prevedibile in un testo di secondo Novecento.

²¹ In questo caso la presenza di un regionalismo (oltre tutto del Sud) è particolarmente dissonante, dato che il testo in cui si trova, *Cassio governa a Cipro*, è una rivisitazione dell'Otello di Shakespeare.

²² A rigore il termine è interpretabile anche come arcaismo: infatti se oggi è esclusivo dei dialetti e degli italiani regionali del Sud, anticamente era usato da scrittori di varia provenienza, tra i quali ad esempio l'Ariosto dell'*Orlando furioso* (cfr. la documentazione allegata in *Grande dizionario della lingua italiana*, fondato da Salvatore Battaglia, Torino, UTET, 1961-2002, s.v.).

ziro s.m. ‘orcio’ (centromeridionale): «questi paradigmi di decesso vocale, queste urne di interpunzioni, questi ziri di argomentazioni» (TU 122).

Per completezza si riportano anche due attestazioni di notissimi napoletanismi inseriti in scritti giornalistici, in passi di tono comico: «Sono state offerte tende [...] allo scopo di consentire ai vivaci guaglioni di giocare agli indiani» (IMS 98); «Casanova, quel vecchio libertino; vestito da scugnizzo di lusso» (DRD 126).

5. Un caso a sé stante è quello dei toscanismi, abbastanza frequenti nei testi manganelliani: infatti essi non si possono considerare a tutti gli effetti come elementi dialettali.²³ È innegabile che ancora in pieno Novecento lo statuto del lessico proprio dei vernacoli toscani (fiorentino in testa) rimane diverso da quello di tutti gli altri serbatoi linguistici regionali. La continuità — in molti casi reale, e comunque sempre percepita — delle parole toscane con la lingua letteraria fa sì che il loro accoglimento in una prosa ricercatamente espressiva come quella di Manganelli sembri assolvere alla stessa funzione della ripresa di arcaismi e termini rari. Si tratta di strumenti utilmente impiegabili ai fini dell’allontanamento dall’abborrita *medietas*; il loro pregio, nell’ottica dell’autore, starà proprio nel costituire un elemento differenziale rispetto all’italiano dell’uso. Si può dire che da questo punto di vista la visione linguistica di Manganelli è diametralmente opposta a quella che animava l’opzione per la fiorentinità del Manzoni dei *Promessi sposi*: laddove per il secondo l’obiettivo da raggiungere percorrendo le strade toscane era la naturalità, per il primo si tratta di dare ulteriore incremento all’artificialità.

Di seguito si dà un elenco di toscanismi rintracciabili negli scritti manganelliani, che si riportano senza distinguerne la provenienza (mescolando cioè attestazioni in scritti narrativi, saggistici e giornalistici).²⁴ Si noterà che alcuni ritornano parecchie volte, come non sorprende in un autore che tende ad attingere volentieri ad un proprio repertorio di parole favorite;²⁵ inoltre, alcune attestazioni mostrano un uso figurato, o comunque una forzatura semantica delle parole, che possono essere snaturate

²³ Almeno assumendo l’ottica della critica stilistica. Diverso e più complesso sarebbe il discorso parlando in termini puramente dialettologici, che però evidentemente esulano dall’orizzonte del presente lavoro.

²⁴ D’altronde la distinzione tra i vari ambiti della scrittura manganelliana si rivela bene spesso poco pregnante. Per citare solo il fenomeno più macroscopico, «una forte componente saggistica agisce nella sua stessa scrittura “creativa” (e viceversa)» (Pier Vincenzo Mengaldo, *Laboriose inezie per lettori raffinati*, «La tribuna di Treviso», 25 marzo 1986, poi in *Giorgio Manganelli*, a cura di Marco Belpoliti e Andrea Cortellesa, cit., pp. 249-252, a p. 249). Più in generale si può dire che ogni volta che prende la penna in mano Manganelli fa letteratura: limitando la prospettiva al livello lessicale, è facile notare che persino nella scrittura privata (come ad esempio nei quaderni di appunti) compaiono frequentemente parole estranee alla lingua d’uso (nell’allestimento di *Giorgio Manganelli ‘Verbapoiete’*, cit., ho rintracciato neologismi in ognuno dei suoi libri fino ad allora usciti, compresi tutti gli epistolari).

²⁵ Molte nelle sue opere sono le parole estranee all’italiano medio che ricorrono spesso. Per far solo un esempio tra i molti possibili, di *coniugio* (sostantivo che i dizionari considerano letterario o arcaico) si rintracciano alcune decine di attestazioni (H 40, H 56, Sc 120, A 33, DI 24, LI 253, RV 73, IMS 22, ET 28, PD 98, PD 99, RSP 251, N 168, N 200, DRD 190, IR 84, UFO 133, Scr 172, TDL 164, IP 152, ID 38, ID 44, TU 180, TU 244, TU 264, TU 293, TU 324, TU 340, CN 140).

attraverso il meccanismo della *callida iunctura*, che notoriamente è un tratto distintivo dello stile di Manganelli.²⁶

abballinato agg. ‘avvolto’: «risalgono nel loro mentito empireo, volano per le stanze vuote, per i cieli tarlati, per le comete risalgono nel loro mentito empireo, volano per le stanze vuote, per i cieli tarlati, per le comete abballinate» (TU 160).

allumacare v.intr. ‘spargere bava come una lumaca’: «Si leva allora la poderosa compagine dell’Animale, infinito di infinite membra, parassita mangiatore di cieli. Esso [...] rantola, mugola, sibila, rugge, chiocchia, trilla, calpesta, allumaca, s’avverma» (TE 105).

allumacato agg. ‘intorbidito’: «questa acqua allumacata, argentea e morta, questa corrotta e vitale piana, regno senza monarca» (PD 19).

allumacatura s.f. ‘striscia di bava di lumaca’: «mi chiedo [...] se diventando cittadino di una palude io non debba adeguarmi a quel pullulare, a quell’esistere, esile ed arioso, infine ad essere, io corpo umano, niente più che una macchinazione laboriosa di mefiti e muffe e allumacature» (PD 28); «un minuscolo rosario di plastica considerato valido da otto confessioni religiose e che pertanto le offre un buon fondamento teologico, e sul quale striscia, lasciando dietro una allumacatura dalla quale si può dedurre quanto sia intensa la sua devozione» (Sc 9); «Mi distrae da questo urlo barocco la lingua salivosa e umile del guaito; in breve la faccia e le mani sono segnate di lunghe allumacature di supplica e di brevi graffi di timpani» (Sc 41).

bacio (*di b.*) loc.agg. ‘esposto a nord’: «Abbiamo saggiamente sprecato l’astratta giovinezza per trascrivere un singolare davanzale; la maturità volontariamente sterile abbiamo consacrato alle gronde, ad uno scostante muro di bacio, del quale abbiamo catalogato tutti i toni d’ombra» (NC 13).

berciare v.intr. ‘gridare’: «l’Oriani parla, racconta, chiacchiera, bercia, predica, ironizza, aggredisce, ti acchiappa per il bavero, si lamenta, si dispera, si strappa i capelli, dà in risate isteriche, si prova a fare lo iettatore» (LI 252); «prendiamo anche, se mi è lecito, l’ipotesi che ciò che va vociando sia simile, simile al punto che non sia possibile distinguere il tuo ascoltare da quel berciare; e allora? Non sarà ciò che bercia afflitto da una paura, una angosciosa speranza e disperazione, non sarete divisi da questo inganno reciproco, l’orrore do questa frode [...]?» (RV 117); «non è dunque meglio supporre che siano intollerabilmente estranei, ed anzi che nemmeno siano tali, ma solo diversi, reciprocamente alieni, ignari e destinati a restare tali [...] coloro che berciano, per il fatto che berciano, sono esposti all’alea dell’ascolto. [...] nessuno potrà dire quali rapporti tu stesso intrattenga con ciò che bercia» (RV 117-118); «Non è buono chi fa queste bravate, chi bercia, chi fa il tracotante» (DRD 159); «Come chi si metta a berciare dalla finestra, credendo di dar prova di carattere e di dignità, in realtà si attira l’attenzione divertita e ironica di tutti i maliziosi sfaccendati» (DA 93); «Ma io mi limito a odiarla senza fantasia, quella faccia larga e stolido, e la sua voce fatta per berciare, il suo lessico materno, limitato e insultante» (TU 92); «Né si arrestò con l’eco, quel bociare: ma seguì a bombardare alquanto, a spazi sempre più lati, ma senza mai perdere di intensità; finché venne a placarsi, o meglio a tacersi» (TU 119).²⁷

bercio s.m. ‘grido’: «gli spettatori sempre meno ricorrono alle parole, noiosamente dilatorie, e si esprimono per berci corali, digrigni, esplosioni di bave, per concludere nell’esercizio di una elementare violenza» (LOS 14); «la metafora è buffa, vile e feroce; ed ecco, prefigura il loro imminente bercio di animali da some» (PLP 172); «se la follia mutasse di segno non potremmo forse fantasticare o prevedere all’interno del viluppo delle voci e delle sillabe e dei berci, perché più che altro di berci si tratta, ma non sarà possibile non avvertire che un susseguirsi di berci può essere l’inizio di una dialettica» (RV 113-114); «parlare [...] di congruenza del bercio e del significato, o forse della obiettiva coerenza del mondo come luogo della retrocreazione di un bercio, intendo dire che il bercio crea ciò che tu [...] chiamavi il reale. [...] «vorrei [...] solo suggerirti che il

²⁶ Come notato già da Edoardo Sanguineti, *Hyper-Manganelli*, in Id., *Giornalino secondo. 1976-1977*, cit., pp. 5-7.

²⁷ Molto meno significativo, ovviamente, che il verbo compaia nel seguente passo: «Bercia, fragoroso, l’affamato Pinocchio [...] e l’intenerito Geppetto gli dona tre pere, non senza averlo informato che in tal modo egli rinuncia alla colazione» (PLP 48): è infatti ripreso dal corrispondente passo di *Pinocchio*: «E il povero Pinocchio cominciò a piangere e a berciare così forte, che lo sentivano da cinque chilometri lontano» (cito da Carlo Collodi, *Pinocchio*, a cura di Fernando Tempesti, Milano, Feltrinelli, 1993, p. 53).

bercio, ascolta bene, il bercio si sta scindendo in frammenti di bercio autonomi» (RV 114); «la notte che seco favoleggia e bamboleggia, ma senza stridi, senza berci e sconcezze» (CN 103).

bisbero agg. e s.m. ‘imbecille’: «io di Lei non so nulla [...]. Se è grasso, magro, malinconico, stizzoso, benevolo, bisbero o geniale. Supponiamo che lei sia bisbero, irritabile, ignorante e avido di denaro» (ET 16); «io non sono riluttante a credere che lei sia un bisbero [...]; vede, non è la Sua qualità morale ed umana a far sì che Lei mi si disveli in forma di Signore» (ET 18); «se il difficile Shakespeare era popolare ai suoi tempi, bisogna pensare che gli spettatori, i plebei elisabettiani, fossero tutti geni; e se noi il linguaggio difficile non lo capiamo più, se non con un certo allenamento, vorrà dire che siamo diventati bischeri» (CA 39).

botro s.m. ‘vallone, fossato’: «Ignoro quante volte si abbia teso l’agguato, per strade e selve, paludi e botri, affidandomi a notizie insensate, a deduzioni da odori, malinconie, strepito di rami infranti» (A 14); «Ora la palude non mi pare più una distesa di acque variamente intrecciate, laguna, botro, gora, padule, melma, ma una distesa che a me pare infinita di animali minuscoli» (PD 38); «quel che ho immaginato come botri e acquitrini, saranno da leggere come svelti e occulti ideogrammi, segni collocati su di una carta sottostante» (PD 53); «gli acquitrini si assottigliano, si trasformano in pozze, che si lacerano in botri; la palude è un ininterrotto monologo di acque» (PD 57); «Sappiamo che è inutile immergersi a capo prima nei tuoi botri, giacché tu consumi i cadaveri» (PD 64); «la valle [...] non di rado si incupisce di forre e botri, e uno qualsiasi di codesti edifici si inerpica su di un dirupo, ed allora mi pare suggerisca una qualche terribile favola tragica» (N 46); «dove sono sommesse fiumane, lividi botri, muschi di vocali non pronunciate; tutte le a s’appigliano a un ciuffo di tonsille, le pusille, temono lo sprofondamento» (TU 175).

casigliano s.m. ‘vicino di casa’: «Durante il colloquio, la Marmotta gli sente il polso, e diagnostica, non da medico, ma da casigliana esperta» (PLP 171);²⁸ «Naturalmente lo sappiamo tutti: la letteratura italiana è impensabile senza Firenze; soprattutto quella letteratura che dalle origini va fino a Galileo; ed è poi quella di cui mi sento casigliano» (FP 67).

ciana s.f. ‘donna sguaiata’: «il doppio, che per dovere d’ufficio qualcosa ne sa, non fosse altro per le opere di giustizia che gli sono affidate nell’ambito delle sue mansioni di carnefice culturale, non gliene dice nulla, perché sa benissimo che verrebbe considerato un pettegolezzo da portineria, da ciana e trecca» (DOS 69); ««il prode C., ladro di galline, uomo da busse e insulti, padre, del tutto putativo, essendo sua mogliera una ciana scostumata e vilissima» (ET 109); «Può accadere a uomini di severa scienza, badesse, [...] ciane, trecche, rivenduglioli e bizzocche, di sognare candele accese» (VC 49).

civaia s.f. ‘legume secco’: «non ricordo che mescolanza di civaie, [...] che ci dicevano che faceva bene» (FP 87).

dimoiare v.intr. ‘sciogliersi’: «gli altri, gli umillimi, di piovra in scroscio dimoiano, anneghittiscono (DOS 23); «Le inondazioni indiane sono cronaca e mitologia, sacre sventure; le nevi dell’Himalaya dimoiando uccidono» (EI 49).

farabolone s.m. ‘imbrogliatore’: «certe orgogliosissime tigrastre [...] sono poi di animula siffattamente prenditiva che un granuloso farabolone le irretisce» (H* 89).

fumicoso agg. ‘fumoso’: «quasi che il testo abbisognasse di introduzione, o la sua oscurità non fosse adeguatamente illuminante senza il surrettizio cerino, o più tosto dirò la spenta e fumicosa face di un fattizio preambolo» (NC 23); «Si ergano ovunque raffinerie, ciminiere dalla bella, fumicosa criniera» (LOS 96); «Chiunque viaggi in Islanda vede dovunque uscire fumo bianchiccio da meatì terrestri; si imbatte in solfatare, grandi come stagni o rutilanti e fumicose come laghi bituminosi» (IP 53).

impaccioso agg. ‘che dà impaccio, fastidioso’: «Ed ecco la bella, calda e impacciosa saliva, secreta dal bartolino dell’anima» (TU 166); «quella donna che entrava nel suo campo visivo come un ammasso di stracci rossi — e che erano mai quei suoi vestiti grossi e goffi, impacciosi e vetusti» (TU 328).

²⁸ Nell’episodio parallelo di *Pinocchio* il sostantivo *casigliano* compare non per definire la Marmotta, ma in una battuta da lei pronunciata. «Che cos’hai mio caro casigliano?» (ed. cit., p. 227).

ingrullito agg. ‘rimbecillito’: «Abbiamo fino a questo punto discorso delle obiezioni preclusive alle conversazioni coi morti, proposte da chi la tiene o non lecita, o vana, per essere i trapassati ingrulliti o sordi o tangheri» (ADU 143).

interito agg. ‘irrigidito’: «il testo [...] ancora interito e torpido andava dissuaso dal procedere, anzi villanamente ritenuto; e il lettore, o contemplatore, distolto dalla sua perplessa estasi» (NC 25).

inuzzolirsi v.intr.pron. ‘incapricciarsi’: «non è impossibile che la palude, inuzzolitasi all’umore ludico per via delle labirintate, ora sia incline al gioco dell’ enigma» (PD 76).

mantrugiare v.tr. ‘stropicciare’: «Si leva allora la poderosa compagine dell’ Animale, infinito di infinite membra, parassita mangiatore di cieli. Esso [...] mantrugia, lacera, stritola e trita» (TE 105).

mencio agg. ‘flaccido’: «La grandiosità del disegno del mio capolavoro sterminerà in pratica ogni forma di letteratura per due anni, durante i quali si stamperanno solo orari aerospaziali, calendari e vite di santi, in lingua povera e mencia» (RSP 54).

moccichino s.m. ‘fazzoletto’: «non si dirà “partenza” il lievitar paradisiaco di taumaturgo [...], e pertanto non gli farai saluto con moccichini e pizzi» (H* 93); «Non moccichini, né lacrime, né estirpazioni di capelli, nel gran rombo fiammato: volgiti, non aprire gli occhi, fino a che sia partito» (H* 94); «sarebbe rimasto un moral sventolio di moccichini sul molo, al salpare del poveretto portaparole, amato, anche se brevemente amato, in forza di una parola racchiusa tra due punti» (DOS 153); «egli non vede che suggerimenti pel suo colletto, pel solino, pei moccichini variamente orlati» (N 166); «una “valle di lacrime” esige un commercio clandestino di fazzoletti, magari kleenex, collirio, moccichini» (MI 83).

nottolone s.m. ‘persona goffa’: «il compilatore, il miope nottolone che alla catalogazione dell’ addio ha prestato la grazia secca della sua dura grafia, ancora indugia e sfoglia e si imbizzarrisce in chiose e postille» (H* 101).

rèdola s.f. ‘sentiero’: «il riassunto è una fittizia strada principale, attorno alla quale si scatena il serpentesco intrico delle sottostrade, rèdole, tramiti e cavedagni» (ET 77).

risecco agg. ‘rinsecchito, avvizzito’: «primi della classe compulsano i nostri risecchi genitali» (H* 101); «annota e procedi nella conta: alberi, cespugli, lacerti di membra risecche» (H* 107), NC 28; «nel labirintico doodle che graffia una foglia risecca» (ADU 134); «Col tempo mio padre si corrippe, perse altre parti, morì, riprese una sua sordida vita risecca e triste» (Sc 11); «quei risecchi pipistrelli a rotolo per i cieli infiammati o bluastri» (Sc 87); «Lungo la spiaggia, disponevano nelle terre spianate pesci morti, sassi, fiori risecchi» (DOS 35); «una regione idonea a emettere voci, ora per forame di cavità rocciose, ora per fessura di alberi risecchi» (RV 112); «io li conoscevo, questi volti deformi ed amici, i volti che si nascondono nelle pieghe della veste della Madre, tra i genitali risecchi del Padre!» (Pr 82); «Alcuni anni fa il suo corpo venne esposto davanti a sterminata folla; un corpo risecco e fragile» (EI 64); «c’è una ragazza, una semianalfabeta, una piccola, risecca, moretta di pelle olivastra» (TU 107); «deve avere insomma le qualità del lacchè che ha seppellito il vecchio marchese e i suoi figli, e risecco e amichevole, si appresta a seppellire i nipoti» (TU 112); «stavano aggrebbate interpunzioni, risecche e infantili» (TU 122); «viene mondato di ogni superfluo che fu caro nella sua vita, ma fatto emaciato ed esangue e risecco e uccellesco» (TU 151); «palperai le cisce del vecchio, la sua pelle deliziosamente risecca» (TU 174); «cava dai cotti asceti il superfluo di oleosità [...], e li fa bei risecchi e durenti ai denticoli superni» (CN 42).

ruglio s.m. ‘rumore sordo’: «E mentre con un ultimo stremato affanno il gloglottio si spegne, si stacca ancora più perentorio il suono acre, non un ruglio, un rantolo, ma un anfanare» (RV 50).

scataroscio s.m. ‘acquazzone’: «per tutto il viaggio ho seguito un labirintico itinerario talora godendo pioggerelle ed acquate, districandomi da tiepide acquerugiole e morbidi piovastri, tenendo d’occhio scrosci e rovesci, paventando nubifragi, diluvi e scatarosci» (CAO 171).

sciamannato agg. ‘disordinato, sciatto’: «mi si dice, con questo offensivo silenzio, che io non conferisco grazia e stile a una lista, per quanto sciamannata e folta di rudi pregiudicati» (IMS 200); «l’altro problema, invero ridevole, è se questo luogo isolato al centro, per dirla in modo sciamannato, del cubo, è se questo io non sia Dio» (N 112); «è troppo facile discorrere con colta cattiveria di queste turbe sciamannate, chiosose, malvestite, pronte ad un sorriso, ad una cordialità imparata su modelli di serie» (DA 23).

sito s.m. ‘puzza’: «dovunque stagna un tetro, inconfondibile lezzo di putrefatta divinità, un sito di demone muffo» (LCM 59); «dove, supponiamo, quel sentore di stizzita libidine, e il sito di muffa cipria, e il senile languore» (NC 21).

stronfio s.m. ‘sbuffo’: «Quanto è difficile da maneggiare questo cordiale, unghiuto, un po’ pingue, o forse pletorico, animale letterario, la cui gola poderosa sa articolare ogni sorta di voci: ruggi, rantoli, stronfi, e anche delicatissime fusa, tiepidi sgnaulii» (LCM 63); «Oriani dà l’impressione di andare a spasso con sulle spalle un gran sacco colmo di fragorosi oggetti domestici — mestoli, pentolacce, coperchi — con l’aggiunta non improbabile di un gran gatto bellicoso e disorientato, perché dove vengono, altrimenti, quei tramenii, quei lagni e soffi e stronfi?» (LI 252); «La sua lettera è stata letta e commentata in tutte le Tane con sibili, stridii, schiocchi, singulti, soffi, stronfi, ed ogni altro modo sonoro proprio e tipico della stirpe dei Rettili» (DRD 97).

strulleria s.f. ‘sciocchezza’: «Il fervore delle voci trasforma questa sfilata di favolelli e strullerie in una sontuosa impresa linguistica, una bene orchestrata sinfonia di parole, dove si incontrano l’arcaico e l’inventato, il dotto e il plebeo, l’allusivo e lo sfacciato» (NSR 622).²⁹

trecca s.f. ‘verduraia’: «il doppio, che per dovere d’ufficio qualcosa ne sa, non fosse altro per le opere di giustizia che gli sono affidate nell’ambito delle sue mansioni di carnefice culturale, non gliene dice nulla, perché sa benissimo che verrebbe considerato un pettegolezzo da portineria, da ciana e trecca» (DOS 69); «Può accadere a uomini di severa scienza, badesse, [...] ciane, trecche, rivenduglioli e bizzocche, di sognare candele accese» (VC 49); «Qualunque pizzicagnolo sa dire bugie; non v’è trecca peritosa a calunniare femmina onesta e prudente» (TDL 192).

Da segnalare a parte un passo in cui un toscanismo viene rifunzionalizzato. Si tratta di *nesci*, di norma utilizzato nella locuzione *fare il n.* ‘fare lo gnorri’, trattato da Manganelli come aggettivo, nel significato etimologico di ‘ignorante’:³⁰ «Ruvido sei, indotto, *nesci* e sciapo» (DI 31).

È notevole, infine, un passo in cui tre tipicissimi avverbi vengono assommati: «Tu mi progettasti, per quel che posso capire, come eccezione al nulla, tacca del tempo, punto cardinale del vuoto. Io ero là, ero costì; ero costassù; e anche costaggiù» (N 63): è evidente qui la ricercata discordanza tra l’assenza di riferimenti spaziotemporalmente concreti evocata nel passo e l’uso di indicatori di luogo precisi, tipici a tutt’oggi del parlato popolare toscano.³¹

6. Poche parole per tirare le somme di questa rassegna. Anche a voler conteggiare tra i dialettismi usati da Manganelli gli elementi toscani — ciò che come si è spiegato non appare corretto — si ottiene un numero di forme piuttosto scarso. Si tratta, beninteso, di una scarsità relativa: in assoluto la presenza di qualche decina di forme regionali si potrebbe considerare tutt’altro che trascurabile; ma se rapportata ad altre

²⁹ Questo passo colpisce soprattutto, in realtà, per quella che appare come una calzante definizione di un certo tipo di plurilinguismo. Il testo di cui si descrive lo stile è *L’arte di far fortuna* di François Béroalde de Verville, pubblicata in traduzione italiana nel 1989 da Einaudi. Come spesso gli capita (in particolare riguardo a scrittori cinque-secenteschi), Manganelli dà una lettura intesa a valorizzare gli aspetti che più consuevano con la propria poetica, tanto che non poche descrizioni sembrano interpretabili anche (o soprattutto) come autodescrizioni.

³⁰ Quale che sia la base latina, su cui a tutt’oggi non si è certi: l’aggettivo *nescium* (da cui sicuramente deriva la forma antica *nescio*), o una voce del verbo *nescire* (*nescis* o *nescit*).

³¹ Vale la pena di segnalare anche un certo numero di toscanismi fonomorfolgici: *bociare* ‘vociare’ (TU 119), *ducentesco* ‘duecentesco’ (Sal 146), *mugliare* ‘mugghiare’ (DI 30, Pr 83, TU 242), *muglio* ‘muggio’ (TU 120), *padule* ‘palude’ (PD 16, PD 22, PD 38, PD 40, PD 54, PD 104, Ps 33), *schifo* ‘schifoso’ (TDL 267, BA 45), *stento* ‘stentato’ (LI 221), *stroschiare* ‘scrosciare’ (ADU 158), *succiare* ‘succhiare’ (TE 105), *torbo* ‘torbido’ (DI 42, BA 45, TU 239).

componenti del plurilinguismo manganelliano è inevitabilmente da giudicare marginale. Dal punto di vista qualitativo, appare degna di nota la strategia di far cadere un dialettismo in un contesto in cui produce un forte effetto di dissonanza. Una volta costruito un edificio letterario in buona parte estraneo ai canoni novecenteschi, Manganelli provvede a destabilizzarlo attraverso l'inserimento nella prosa di elementi che non si incastrano armonicamente nelle strutture discorsive. I dialettismi sono uno strumento solo limitatamente adoperato a tale scopo (a differenza dei tecnicismi e dei dialettismi, di cui mi occuperò in altra sede), ma valeva la pena darne conto nel dettaglio: una scrittura come quella manganelliana merita di essere analizzata in tutte le sue pieghe.

Carla Pisani

Note e testimonianze dalle carte del *Fondo Durbé*: Dario Niccodemi e la Società Italiana degli Autori (1919-1925)

In questo saggio si vuole porre l'attenzione su alcuni documenti manoscritti conservati nel *Fondo Durbé*, custode della preziosa e ingente biblioteca e delle testimonianze autografe appartenute al commediografo livornese Dario Niccodemi. Le lettere per lo più inedite e le pagine del diario presenti nell'Archivio privato – oggi curato dagli eredi – aggiungono senza dubbio nuovi e interessanti dettagli non solo al rapporto di Niccodemi con altri autori (quali Pirandello, Martoglio, Lopez e Praga), ma anche alla storia della Società Italiana degli Autori (di cui egli fu Presidente dal 1919 al 1925), gettando così una nuova luce su alcune importanti vicende che connotarono il Teatro italiano del Primo Novecento.

This paper is intended to focus attention on some manuscripts from 'Fondo Durbé' where renowned playwright Dario Niccodemi's precious library and autograph documents are preserved. Especially Niccodemi's letters (most of them unpublished) and diary from the private Archive maintained by his heirs will undoubtedly add new interesting details to the relationship between him and other authors such as Pirandello, Martoglio, Lopez and Praga. Since Niccodemi was the President of the Italian Society of Authors from 1919 to 1925, his letters and diary will also throw new light on the history of Italian Theatre in the early 20th Century.

1. *L'autore «inesauribile» nella Società Italiana degli Autori*

La figura di Dario Niccodemi – l'illustre commediografo toscano protagonista delle scene nella temperie culturale dei primi decenni del «secolo breve» –¹ è senza dubbio fondamentale e ineludibile per uno studio approfondito e sistematico della società teatrale italiana del Primo Novecento. Livornese di nascita, argentino e parigino di carriera e infine milanese di adozione, fu un uomo colto e raffinato, esterofilo e al tempo stesso patriota, nonché fervido credente nella potente forza rigeneratrice del teatro. Assiduo frequentatore dei più notabili salotti italiani ed europei dell'epoca, vissuto – a sentire i ricordi del Baratti – nell'«audace e splendente corona di giovinezza di tante donne, tra un assordante turbinio di fastosità e di eleganza, a contatto con principi reali, regine, arciduchi, czar, grandi autori e artisti celebri», ebbe modo di esprimere la sua vocazione teatrale con «aristocraticità di atteggiamento».²

¹ Dario Niccodemi (Livorno, 1874 – Roma, 1934), commediografo, sceneggiatore e capocomico italiano.

² Cfr. P. Baratti, *Dario Niccodemi*, Livorno, Officine Grafiche Chiappini, 1936, p. 6.

Il *Fondo Durbé*,³ custode della preziosa e ingente biblioteca (circa 10000 volumi) e delle carte manoscritte appartenute all'autore – oggi gentilmente concesse in visione dalla pronipote Carla Durbé –, restituisce una personalità di certo ricercata e di grande rilievo, un cosmopolita sapientemente inserito all'interno dei vari ambienti culturali, in Italia e all'estero. Le puntuali e accorate pagine del *Diario*⁴ e il nutrito corpo di lettere conservati nell'Archivio curato dagli eredi, non solo testimoniano le innumerevoli conoscenze del mondo artistico, politico e mondano che egli riuscì a coltivare nel corso della sua intensa e movimentatissima esistenza, ma costituiscono tasselli indispensabili per ripercorrere l'intera Storia del Teatro Italiano all'alba del XX secolo. Oltre agli studi – purtroppo esigui – destinati per lo più ai soli addetti ai lavori,⁵ poco è stato scritto su di lui e non molto si conosce delle sue vicende biografiche, se non quello che trapela dai ricordi *post mortem* degli amici più cari, dagli articoli di giornale pubblicati in quegli anni e da ciò che egli stesso ha scritto nel suo libro di memorie.⁶ Sebbene noto al grande pubblico come brillante autore di commedie teatrali nonché direttore di scena dell'infelice debutto dei *Sei Personaggi* pirandelliani (9 maggio 1921) e dell'applauditissima *Figlia di Iorio* dannunziana (15 aprile 1922), ancora poco esplorate sono invece le circostanze e le tormentate vicissitudini che lo portarono ad accettare la gravosa carica di Presidente della Società italiana degli Autori (SIA), ruolo assunto il 1° novembre del 1919 e mantenuto fino al 28 novembre del 1925. Anni, questi, per giunta coincidenti con il periodo più stimolante della vita dello scrittore livornese che dopo un passato trascorso tra l'America Latina e Parigi decide di ritornare in Patria alla vigilia della Grande Guerra,⁷ sistemandosi in pianta stabile a Milano solo a partire dal 1917. Un

³ L'Archivio privato, curato dagli eredi Carla e Antonio Durbé, è ubicato a Livorno. La documentazione contenuta (di cui non si ha consistenza in quanto è priva di un'inventariazione sistematica) è stata sommariamente ordinata dal nipote di Niccodemi, Dario Durbé, e comprende 14 sezioni: 1. Corrispondenza (di Dario Niccodemi - a Dario Niccodemi - fra terzi) 2. Scritti di Dario Niccodemi (Diari manoscritti – Manoscritti) 3. Copioni (Copioni di Dario Niccodemi - Traduzioni- Altri copioni) 4. Documenti personali di Dario Niccodemi 5. Altri scritti 6. Carte amministrative 7. Scritti su Dario Niccodemi 8. Articoli stampati di Dario Niccodemi 9. Ritagli stampa 10. Programmi 11. Manifesti 12. Fotografie 13. Acquerelli di Sensani 14. Varia.

⁴ Si intendono qui per *Diario* tre agende datate rispettivamente “1918”, “1920”, “1921” che contengono anche appunti relativi ad anni successivi rispetto alla data indicata sull'agenda, segnalati con lapis di colore diverso.

⁵ Cfr. in particolare E. Possenti, *Dario Niccodemi*, Milano, Modernissima, 1919; T. Rovito, *Letterati e giornalisti italiani contemporanei*, Napoli, T. Rovito, 1922, p. 245; R. Simoni, *Cronache della ribalta (1914-1922)*, Firenze, Barbera, 1927, pp. 133-145; M. Corsi, *Dario Niccodemi*, in «Il Dramma», X (1934), 196, p. 30 e sgg.; L. Pescetti, *Carteggio di Dario Niccodemi con letterati viventi*, in «Liburni civitas», XIV (1941), 5-6, pp. 196-220; O. Vergani, *Ricordo di Dario Niccodemi*, in «Il Dramma», XXX (1954), 216, pp. 40-43; G. Lopez, *Epistolario Sabatino Lopez - Dario Niccodemi*, in «Il Dramma», XXXI (1955), 226, pp. 35-48; R. Simoni, *Venticinque anni dalla morte di Dario Niccodemi*, in «Il Dramma», XXXVI (1960), 281, pp. 39-52; L. Ridenti, *La seconda stagione d'oro di Dario Niccodemi*, in «Radio corriere TV», 1965, pp. 22-23; F. Ghilardi, *Dario Niccodemi, il piacere del teatro*, in «Il Dramma», XLII (1966), 358, pp. 45-56; P. Gobetti, *Scritti di critica teatrale*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 431-435, 557-560, 564-568, 601-605, 681 e sgg.; P. Capecechi, *Dario Niccodemi capocomico e la “prima” dei «Sei personaggi»*, in «Quaderni di teatro», III (1980), 10, pp. 142-155; G. Antonucci, *Dario Niccodemi: un ritratto critico*, in «Cultura e scuola», XXIII (1984), 90, pp. 172-175; D. Durbé, *L'incontro di Renato Natali con Dario Niccodemi e il soggiorno a Parigi (1913-1914)*, in F. Donzelli, *Renato Natali. 1883-1979*, Firenze, Artigraf, 1998, pp. 49-74.

⁶ D. Niccodemi, *Tempo passato*, Milano, Treves, 1929.

⁷ Ritorna definitivamente in Italia nel 1914. Lo attesta un articolo, a sua firma, scritto nel 1931 su «La Lettura» e dedicato all'amico commediografo George De Porto-Riche da poco scomparso (5 settembre 1930), conosciuto durante

rientro di certo trionfale per un artista a tutto tondo diventato ormai personaggio di punta non solo agli occhi di autori come Bracco, Simoni, Lopez e Praga – che almeno agli inizi gli aprono la strada e si adoperano a introdurlo nel complesso meccanismo del sistema teatrale italiano – ma anche allo sguardo attento degli attori più in vista del momento, da Giacinta Pezzana a Oreste Calabresi, Virgilio Talli, Ermete Zacconi e Ruggero Ruggeri, da subito poco avidi di plausi e ammirazione. Come ha osservato Mario Ferrigni negli *Annali del Teatro italiano*, Niccodemi è in quegli anni «l'autore più rappresentato e più applaudito d'Italia: la sua fortuna è recentissima ed è stata di una rapidità sorprendente [...] è un tenace conquistatore del teatro in tutte le sue manifestazioni [...]».⁸ Non a caso, le vicende biografiche che trapelano con forza dalle carte autografe conservate nel suo Archivio – un considerevole e prezioso materiale documentario per lo più inedito e che illumina un ampio spaccato della vita teatrale dei primi decenni del secolo – testimoniano come proprio a partire dal 1918-1919 (date d'inizio degli appunti contenuti nel suo *Diario*), si dipanano i momenti più significativi per la carriera del futuro capo della Società Italiana degli Autori e i più interessanti per il coraggioso capocomico che contribuirà in maniera sostanziale a far entrare il teatro italiano nel Novecento.

Indubbiamente decisivo risulta il suo soggiorno nella Milano d'allora, dove approda – dicevamo – durante il conflitto. Costretto a prestare il servizio militare nella città capitolina presso un ufficio del Ministero della Guerra («Faccio l'impiegato!! T'immagini che cosa sia, per un carattere come il mio che non ha mai tollerato freni, questa schiavitù, questo fatto assurdo di essere una delle tante prede del lento, rugginoso e vorace ingranaggio burocratico? [...]»); a Sabatino Lopez, nell'estate del

il suo soggiorno parigino: «[...] Benché a Parigi le relazioni si rassodino con parsimoniosa lentezza forse a causa di quel benedetto “Monsieur” che perdura tanto a lungo, anche dopo anni di amicizia, Porto-Riche mi fece subito l'onore d'offrirmi la sua intimità che doveva durare ininterrotta fin quando lasciai Parigi nel 1914 [...]».

⁸ Cfr. *Annali del Teatro Italiano* (a cura di Mario Ferrigni), vol I (1901-1920), Milano, Aliprandi, 1920, p. 225. Qui di seguito elenchiamo le principali rappresentazioni italiane delle opere di Niccodemi: *La rondine* (*L'hirondelle*), Compagnia Mariani, Genova, Teatro Paganini, 27 gennaio 1905; *Suzeraine*, tournée della Réjane, maggio 1908; *Il rifugio* (*Le refuge*), Compagnia Calabresi-Mariani, Milano, Teatro Manzoni, 21 gennaio 1910; *L'Aigrette*, Compagnia Stabile con Tina Di Lorenzo, Milano, Teatro Manzoni, 29 marzo 1912; *I pescicani* (*Les requins*), Compagnia Stabile con Tina Di Lorenzo e Armando Falconi, Milano, Teatro Manzoni, 28 novembre 1913; *L'ombra*, Compagnia Stabile con Irma Gramatica, Milano, Teatro Manzoni, 11 marzo 1915; *La piccina* (con Yves Mirande), Compagnia Talli-Melato-Giovannini, Milano, Teatro Fossati, 23 agosto 1915; *Scampolo*, Compagnia Galli-Guasti-Bracci, Milano, Teatro Olimpia, 3 dicembre 1915; *La nemica*, Compagnia Talli-Melato-Gandusio-Betrone, Milano, Teatro Manzoni, 27 marzo 1916; *Il Titano*, Compagnia Ruggeri, Milano, Teatro Lirico, 27 aprile 1916; *La bella morte* e *La lettera smarrita*, atti unici, Compagnia Stabile di Roma, Venezia, Teatro Goldoni, marzo 1917; *La maestrina*, Compagnia Galli-Guasti-Bracci, Roma, Teatro Valle, 9 novembre 1917; *Prete Pero*, con Ermete Zacconi, Milano, Teatro alla Scala, 13 giugno 1918; *La volata*, Compagnia Talli, Roma, Teatro Argentina, 20 dicembre 1918; *Acidalia*, Compagnia Gandusio, Genova, Politeama Margherita, 14 marzo 1919; *L'alba, il giorno e la notte*, Compagnia Niccodemi, Roma, Teatro Valle, 29 marzo 1921; *Il poeta, Scena vuota, Le tre grazie*, atti unici, Compagnia Ars Italica, Roma, Teatro Argentina, giugno 1921; (cfr. *Annali del Teatro Italiano (1901-1920)*, vol. I, Milano, Aliprandi, 1921). Negli anni successivi, seguiranno: *Natale*, Compagnia Niccodemi, Roma, maggio 1922; *La casa segreta*, Compagnia Niccodemi, Roma, Teatro Valle, ottobre 1924; *La Madonna*, Compagnia Niccodemi, Milano, Teatro Manzoni, 21 gennaio 1927; *Il principe*, Compagnia Niccodemi, Milano, Teatro Olimpia, 20 agosto 1929; *Letizia*, Compagnia Carlo Veneziani, Salsomaggiore, ottobre 1930; *Festa di beneficenza*, con Menichelli, Fabbri, Tassani, Milano, Teatro Arcimboldi, 19 gennaio 1932.

1917),⁹ sceglie come fissa dimora «il suo bel nido» di Via Sant'Andrea 9 nel capoluogo lombardo, indirizzo che in seguito diventerà un tutt'uno con quello della Società degli Autori. A sentire l'amico Ugo Ojetti in una delle sue *Cose viste*, sappiamo che:

[...] egli abita in fondo a una corte larga quanto il palcoscenico del teatro Manzoni. Il muro è basso come nei campielli della messinscena goldoniana ed è attraversato per tutta la lunghezza da un ballatoio a vetri dove Niccodemi fa la sua siesta, legge i giornali, riceve amici e amiche, offre loro un caffè, un complimento, un'avana o una sigaretta, a seconda dei sessi e dell'età, cosicché se si piantasse qualche fila di poltrone in quella corte, il pubblico potrebbe assistere alla vita del suo beniamino, applaudire al momento buono o sorridere, o, chi sa, anche commuoversi. Quando l'atto è finito, la cameriera del gran Dario tira la tenda di seta rossa, e non si scorgono più che le lampade accese e un trascorrere di ombre misteriose: e non si nega che sia teatro anche questo [...].¹⁰

Mentre Alessandro Varaldo – direttore della Società negli anni della sua presidenza – aggiunge ulteriori dettagli alla descrizione della prestigiosa dimora, con quel «famoso terrazzo coperto di glicine e di vite americana che albergava gli amici nelle sere dolci e nei pomeriggi della domenica», spesso trasformato in officina di lavoro dall'infaticabile compositore:

[...] m'aveva offerto la sua casa di Via Sant'Andrea a Milano, quella che il comandante Gabriele d'Annunzio chiamava *La casa segreta*. [...] Tre piani: la rimessa per la «Delage» ed accessori, oltre a un vasto magazzino di casse e di libri; il primo piano tutta una biblioteca meno la camera da letto; il secondo piano che, oltre alla sala da pranzo decorata di piatti rari [...]. Si saliva per una scala di pietra e di legno, tortuosa: al primo piano, aperta la porta a vetri, si penetrava in una stretta stanza, piccola, tappezzata di libri. C'erano persino le opere di Giulio Verne, edizione Hetzel, complete e legate dalla Casa. Nella seconda stanza libri, intorno al pianoforte, o meglio, a incorniciare il pianoforte. Poi lo studio, un gran corpo di libreria tra porta e finestra, uno dietro la grande tavola, sempre sgombra, un terzo a incorniciare il caminetto, un quarto sospeso sopra un basso divano rosso. Non mancava la vasta poltrona di cuoio sangue di bue per le letture e per le audizioni (dei copioni altrui). Dinanzi alla stanza dello studio ed alla precedente, il famoso terrazzo, coperto di glicine e di vite americana, quando la stagione permetteva, terrazzo che prospettava il cortile ed albergava gli amici nelle sere dolci e nei pomeriggi della domenica, ma che spesso, quando lo permetteva il sole, vedeva il commediografo curvo su un tavolinetto a lavorare [...].¹¹

Metropoli per eccellenza e protagonista nell'universo teatrale, oltre che nell'editoria e nel giornalismo, Milano è in quel periodo un importante punto di riferimento in fatto di spettacoli, nonché il quartier generale della Società degli Autori di cui Niccodemi è socio già dal dicembre del 1907. Nata nel lontano 1882, su iniziativa di Emilio Treves, come semplice Sodalizio tra artisti di ogni ambito (personaggi di teatro, della letteratura, dell'editoria, librettisti e musicisti), la Società dei primi tempi funzionava poco diversamente da un Circolo, in forma strettamente privata, occupandosi più che

⁹ G. Lopez, *Epistolario Sabatino Lopez - Dario Niccodemi*, cit., pp. 35-36.

¹⁰ U. Ojetti, *Niccodemi*, in *Cose viste (1921-1927)*. Con una prosa di Gabriele d'Annunzio, Tomo I, Firenze, Sansoni, 1927, pp. 583-589.

¹¹ Cfr. A. Varaldo, *Dario Niccodemi uomo d'ordine*, in «*Comoedia*», (XVI) 1934.

altro della gestione «del tempo libero» nazionale.¹² Dopo gli esordi dimessi, anche a causa delle limitate risorse finanziarie gestite dal suo primo segretario amministrativo, il prof. Giuseppe Soldatini, la Società riprende dignità solo con Marco Praga,¹³ che ne diventa prima Direttore (dal 1896 al 1911) e poi Presidente (dal 1917 al 1919): «Soltanto con lui, che ne fu il capo, la guida, l'illuminato tiranno, la Società mise le ossa... E anche un po' di carne. E se Marco Praga la fece soprattutto temere, Niccodemi [Presidente dal 1919 al 1925] la fece amare, per la diversità dei tempi oltreché per la diversità del carattere. Uno tutto punte; l'altro tutto velluto [...]».¹⁴ A parlare è Sabatino Lopez¹⁵ – Direttore della Società dall'1911 al 1919 – che la ricorda così a cinquant'anni dalla fondazione:

È nata povera. Povera ma già gloriosa. Con un Presidente onorario, Cesare Cantù (e la nicchia rimase per più lustri vacante fino a tanto che l'occupò Gabriele d'Annunzio), con soci e consiglieri, a citarne due soli, Giuseppe Verdi e Giosué Carducci. Ma i soldi erano pochi, e pochi furono per un gran pezzo. E quei pochi la Società li spese tutti per diffondere la conoscenza del buon diritto, e difenderlo, che più conta e serve. Fu quella l'età arcaica ed eroica. Diciamo l'età del bronzo. Adunanze solenni con l'intervento delle autorità civili e militari, discorsi fioriti, tube lucide, abiti chiusi... e studi. La Società studiava, e si chiamava la Società per il riconoscimento del diritto d'autore. Il riconoscimento in moneta sonante venne più tardi, dopo cinque anni nell'87, allorché si cominciò a riscuotere e s'incassarono, poco su poco giù, cinquemila lire. Bisognò aspettare quasi un trentennio per toccare nei dodici mesi il milione, da ripartirsi però tra autori e editori [...]. Durante i primi anni protagonisti furono gli uomini di legge, che dissodarono il terreno; poi si fecero avanti gli autori drammatici. La strada, e a momenti la lotta, fu lunga e faticosa, e si capisce la difficoltà dell'asprezza e del lavoro perché bisognava far entrare in testa alla gente quell'idea che gli autori non esercitavano una prepotenza o commettevano un abuso a chiedere compensi. Capocomici, proprietari di teatri, direttori di bande, esercenti di sale da concerto, direttori di circoli... tutti si inalberavano e s'impuntavano nel diniego [...].¹⁶

È in realtà un ventennio, quello all'alba del nuovo secolo, assai tormentato per il teatro italiano, percorso da una fitta rete di questioni (estetiche e organizzative) e da conflitti tra le varie *caste*: attori/capocomici, proprietari di teatri/autori, tutti coinvolti nell'aspro dissidio incentrato sulla insidiosa questione dei «diritti d'autore» e dei

¹² In proposito cfr. P. D. Giovanelli, *La società teatrale in Italia fra Otto e Novecento*, III, Roma, Bulzoni, 1984; Id., «Sono, per l'arte, in un momento felice!». Quattordici lettere inedite di Luigi Pirandello alla Società degli Autori (1918-1919), in «Ariel», XVIII (2003), 3, pp. 169-214. Cfr. anche A. Barbina, Edoardo Boutet. Il romanzo della scena, Roma, Bulzoni, 2005.

¹³ Marco Praga (Milano, 20 giugno 1862 – Varese, 31 gennaio 1929) è stato un commediografo e critico teatrale italiano. Quando assume la carica di Direttore della SIA, è già un autore drammatico di larga fama (è del 1890 *La moglie ideale*, interpretata dalla Duse per la prima volta al Teatro Gerbino di Torino l'11 novembre di quell'anno), ma è anche ragioniere di professione. Con la sua tenacia riesce a stabilire delle precise regole a tutela dei diritti degli autori attuando anche una delicata opera di mediazione tra comici, impresari e proprietari di teatri in questi anni protagonisti di continue diatribe. In proposito cfr. G. Lopez, *Carteggio Marco Praga - Sabatino Lopez 1889-1929*, in «Il Dramma», XXXIV (1958), 267, pp. 63-93; AA.VV., *Ricordo di Marco Praga*, Milano, SIAE, 1959; G. Lopez, *La Società degli Autori alla svolta del 1919 in un inedito epistolario di Marco Praga: dal carteggio con Silvio d'Amico*, Milano, La Martinella, 1984.

¹⁴ S. Lopez, *Cinquant'anni... anzi cinquantuno*, in «Corriere della sera», 7 aprile 1933.

¹⁵ Sabatino Lopez (Livorno, 10 dicembre 1867 – Milano, 27 ottobre 1951) è stato commediografo, critico letterario e giornalista italiano. Sui rapporti con Dario Niccodemi cfr. G. Lopez, *Epistolario Sabatino Lopez - Dario Niccodemi*, cit., pp. 35-48; P. D. Giovanelli, *Sabatino Lopez critico di garbo. Cronache drammatiche ne «Il Secolo XIX» (1897-1907)*, Milano, Bulzoni, 2003.

¹⁶ S. Lopez, *Cinquant'anni... anzi cinquantuno*, cit.

relativi compensi da distribuire tra le singole categorie. Una lotta interna a oltranza che durerà fino alla fine della Guerra.¹⁷ A sentire i ricordi di Virgilio Talli¹⁸ – indiscusso protagonista della scena teatrale italiana a cavallo tra i due secoli, prestigioso attore oltre che impresario e direttore di scena di importanti compagnie teatrali –, il tutto cominciò «quando due gruppi, quello degli Autori e quello dei Proprietari di teatri si misero a studiare, ciascuno per conto proprio, una specie di *industrializzazione* della Scena di Prosa. In realtà, gli abusi dei comici avevano varcato i confini e non erano più tollerabili. Non si poteva più lasciare che il teatro si governasse con criteri esclusivamente tradizionali [...]».¹⁹ Tale processo era giunto, nei primi anni del secolo, a una fase estremamente critica, che in futuro avrebbe causato una irreversibile frattura con il passato e gettato le fondamenta per la creazione di una rete teatrale più adeguata alle esigenze della moderna società di massa. Del resto, questa situazione poteva essere cambiata solo potenziando la Società e trasformandola da semplice Circolo in un organismo centrale, autorevole ed efficiente. Nessuno dei soci fondatori – tutti nomi illustri come Edmondo de Amicis, Giulio Ricordi, Giovanni Verga, Giuseppe Giacosa – era riuscito fino ad allora a risolvere la penosa questione e solo sotto la direzione di Praga si era avuto, nel 1909, a chiusura della lunga diatriba, un «patto di alleanza» tra l'Unione Capocomici e la Lega degli attori scritturati. Un accordo che avrebbe dovuto stringere – sempre secondo la ricostruzione del Talli – «in un nodo solo autori, capocomici e comici decisi a marciare contro le esigenze dei proprietari di teatro e le crescenti incontentabilità degli importatori di repertorio estero».²⁰ Per di più, sono anche gli anni in cui la scena italiana mostrava apertamente quali fossero le conseguenze del processo di industrializzazione che l'aveva investita a partire dall'inizio del secolo, con una decisa accelerazione nel periodo immediatamente precedente alla Grande Guerra. È l'epoca in cui il sistema teatrale italiano tocca i vertici della propria espansione economica: fin dal 1916 si diffondono le spinte verso un massiccio sfruttamento monopolistico della gestione delle sale destinate allo spettacolo con la conseguente formazione di un vero e proprio *trust* dell'industria teatrale.

¹⁷ Dal 1903 era iniziata la lunga diatriba tra la Società degli Autori Italiani (SIA) e il torinese Re Ricciardi, il quale acquistò un gran numero di commedie francesi per rivenderle ai capocomici italiani, avendo compreso la ricchezza del filone. Tutto ciò provocò un irrigidimento delle posizioni della SIA, e gli aspri conflitti tra la Società e l'organizzazione di Re Ricciardi si trascinarono per lunghi anni, a testimonianza di come il teatro italiano stesse assumendo sempre di più l'aspetto d'un mercato dello spettacolo piuttosto complesso. A riguardo cfr. R. Tessari, *Teatro italiano del Novecento: fenomenologie e strutture (1906-1976)*, Firenze, Le Lettere, 1996; P.D. Giovanelli, *La società teatrale in Italia fra Otto e Novecento*, cit., pp. 847-855; cfr. A. Petrini, *Fuori dai cardini. Appunti su teatro e Prima guerra mondiale*, in «Il Castello di Elsinore», XXIX (2016), 73, pp. 43-63.

¹⁸ Virgilio Talli (Firenze 1858 - Milano 1928) fu un validissimo attore nonché direttore di prestigiose compagnie italiane tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento. Il suo stile, caratterizzato da uno spirito innovatore, poggiava su una visione unitaria dello spettacolo, curato nel dettaglio e su un nuovo modo di fare teatro. Propenso a recepire le innovazioni negli allestimenti scenici provenienti dagli altri paesi europei già all'avanguardia per gli 'effetti registici', Talli trattò un repertorio indubbiamente aperto a novità, talvolta ardite e rischiose, con testi minuziosamente scandagliati, alla ricerca di una pluralità stilistica e interpretativa.

¹⁹ Cfr. V. Talli, *La mia vita di teatro*, Milano, Treves, 1927, pp. 223-235. Cfr. anche S. Lopez, *Dal carteggio di Virgilio Talli*, Milano, Treves, 1931.

²⁰ *Ibidem*.

Non c'è dubbio che proprio nel 1918 – anno di svolta per il palcoscenico italiano all'indomani della fine del conflitto – Niccodemi si mostri fermamente convinto della necessità di combattere la mercificazione dell'arte («disgraziatamente, il teatro in Italia non è, spesso, che una speculazione. Difetto di origine dal quale derivano direttamente tutte le altre sue debolezze, imperfezioni e inferiorità [...]»)²¹ e di svecchiare le dinamiche teatrali ormai desuete. Non per nulla, non esita a pronunciarsi in merito alla ben nota polemica innescata, a partire dal mese di luglio di quell'anno, da alcuni soci dissidenti e «devoti» – a sentire le sue parole – «a San Quattrino», decisi a contrastare le nuove tariffe di rappresentazione stabilite dalla SIA che prevedevano una diminuzione della percentuale destinata agli autori.²² Una protesta capitanata da Nino Martoglio,²³ condivisa da Luigi Pirandello e scatenata dalle posizioni di Sabatino Lopez – a quei tempi Direttore generale della Società – accusato insieme alla maggioranza del Consiglio di un comportamento debole e remissivo nei confronti delle pretese dei capocomici di ottenere una riduzione dei compensi sui diritti d'autore.²⁴ In una lettera del 28 luglio 1918 inviata a Lopez, Niccodemi, oltre a sottolineare lo stupore per la protesta manifestata dai due colleghi solidali («[...] Pare che Pirandello, l'astratto, immateriale Pirandello, fiancheggiato dall'amico e collega Martoglio, protesti contro le decisioni che la nostra Commissione²⁵ prese l'altro giorno [...]»), esprime chiaramente la sua opinione riguardo all'«ignobile dissidio»:

Nell' «Idea Nazionale» di ieri c'era un lungo articolo sulle sedute della Società [...]. Che si deve essere poeti, sì, ma devoti a San Quattrino [...] Risulta da quell'articolo che noi altri, i generosi, quelli che vogliono agevolare veramente i rapporti fra autori e capocomici, anche a scapito dei nostri interessi, siamo i distruttori del teatro italiano [...]. Spero che la commissione non cederà manco di un centesimo perché l'ignobile dissidio è una questione di centesimi. Mi pare, caro Sabatino, che lo spirito di solidarietà che dovrebbe essere tanto saldo nella nostra Società, s'indebolisca ad ogni riunione. E non prevedo un avvenire allegro! Tutti

²¹ Cfr. D. Niccodemi, *Tempo passato*, cit. p. 14.

²² L'aspra questione ebbe un'ampia eco sui giornali. In proposito cfr. *Le riforme della Società degli Autori*, in «L'Idea Nazionale», 27 luglio 1918; *Le riforme proposte dalla Società degli Autori*, in «Il Messaggero della domenica», 30 luglio 1918; *Sulla diminuzione dei diritti d'autore*, in «L'Idea Nazionale», 1° agosto 1918.

²³ Su Nino Martoglio (Belpasso, 3 dicembre 1870 – Catania, 15 settembre 1921) si veda l'esaustiva biografia a cura di S. Zappulla Muscarà, *Nino Martoglio*, Caltanissetta-Roma, Sciascia editore, 1985. Della stessa curatrice cfr. anche *Pirandello-Martoglio. Carteggio inedito*, Milano, Pan, 1980.

²⁴ Sull'accesa polemica tra la SIA e gli autori 'dissidenti' cfr. P. D. Giovanelli, «Sono, per l'arte, in un momento felice!». Quattordici lettere inedite di Luigi Pirandello alla Società degli Autori (1918-1919), cit., p. 199 (note 37- 40); si veda anche S. Zappulla Muscarà, *Pirandello-Martoglio. Carteggio inedito*, cit., p. 144 e pp. 183-184; A. Barsotti, *Praga-Pirandello. Un nodo gordiano*, in «Ariel», XV (2001), 12, pp. 114-115.

²⁵ La Commissione d'Arte drammatica – presieduta da Sabatino Lopez e composta da Luigi Grabinski Broglio, Dario Niccodemi, Renato Simoni, Silvio Zambaldi – nella seduta del 23 luglio 1918 aveva previsto una diminuzione delle tariffe che ogni capocomico pagava per avere il permesso di rappresentare le commedie affidate alla Società degli Autori. Tale decisione non aveva incontrato le simpatie degli autori romani che, guidati da Nino Martoglio e poi anche da Luigi Pirandello, avevano protestato pubblicamente (luglio-agosto) accusando Lopez di aver concesso la riduzione delle tariffe contro l'opinione della maggioranza dei soci. La situazione sarebbe precipitata a fine estate e Lopez, seguito dai membri della Commissione d'Arte drammatica, avrebbe dato le dimissioni con una lettera poi pubblicata nel «Corriere della sera» del 1° settembre 1918. Cfr. P.D. Giovanelli, «...i posteri sapranno che siamo stati amici». *Lettere di Roberto Bracco a Sabatino Lopez e Dario Niccodemi*, Napoli, Centro Studi del Teatro Napoletano ed Europeo, 2002, pp. 57-58.

questi avidi finiranno per distruggere il fondamento morale della Società che è quello di una perpetua uguaglianza per tutti. Ognuno vuole essere il proprio amministratore per tirare più farina al proprio sacco. Ognuno vuole imporre la propria volontà, o piuttosto, la propria vanità e, così, la volontà collettiva della nostra Società perde la sua forza e la sua facoltà protettrice. Non è uno spirito di fronda che agita la nostra Società, ma uno spirito di rapina [...]. Bisogna combattere e con tutti i mezzi questa tendenza feroce e io sono disposto a moltiplicare la mia produzione e a darla al tre, al due, all'uno per cento pur di prendere il sopravvento su questi sporcissimi mercanti! Darò a Musco *Prete Pero* ad una tariffa minima. Farò per lui una commedia di cui ho l'idea molto viva in testa. Farò della *Maestrina* un *Maestrino* [...].²⁶

Non c'è dubbio che dopo le dimissioni di Lopez presentate alla fine di agosto (poi ritirate nel mese di novembre),²⁷ il suo orientamento sarà sempre più *lopeziano* e meno *praghiano*. Poco incline ad accettare le richieste dei drammaturghi siciliani – dal canto loro in perfetta sintonia con il tradizionalista Marco Praga, strenuo difensore della supremazia dell'*Autore* «di razza assai più elevata dell'*Attore*» – si mostrerà decisamente proteso a sostenere le ragioni del capocomico e degli interpreti pur di contrastare la spietata logica affaristica che stava – a suo parere – diventando il vero motore propulsore della produzione artistica. Lo conferma la missiva inviata sempre a Lopez, il 25 ottobre, in cui definisce Pirandello «fumoso e un po' incoerente»:

Vidi Pirandello appena arrivato qui – lo incontrai da Ruggeri. Puoi immaginare lo stato della Trinacria appena ricevuto il colpo del lodo presidenziale. Coll'abituale violenza sicula volevano venire a Milano, distruggere la Società, Sant'Ambrogio, il Duomo. Tutto. Erano presi dallo spasimo della distruzione. Io calmai molto Pirandello che è ragionevole ma fumoso e un po' incoerente [...].²⁸

D'altronde, il «violento siciliano» – a sua volta socio della SIA dal 6 giugno 1914 e che in seguito passerà, come altri artisti d'avanguardia, alla più competitiva Società

²⁶ Cfr. G. Lopez, *Epistolario Sabatino Lopez - Dario Niccodemi*, cit., p. 38. Nel carteggio curato da Guido Lopez la lettera di Niccodemi è datata «27 luglio», ma l'articolo «di ieri» menzionato da Niccodemi esce su «L'Ida Nazionale» il 27 luglio (cfr. *Le riforme della Società degli Autori*, in «L'Ida Nazionale», 27 luglio 1918) e dunque è probabile che la datazione riportata da Lopez sia errata e che la missiva qui citata è invece plausibilmente riconducibile al giorno 28.

²⁷ Le dimissioni di Lopez furono presentate il 22 agosto 1918. Nell'articolo *Le dimissioni di Sabatino Lopez da direttore della Società degli Autori*, apparso sul «Corriere della Sera» il 1° settembre del 1918 si legge: «Ho dato le dimissioni fino dal 22, ma la lettera che le contiene e le spiega non è stata consegnata al presidente Marco Praga perché egli è assente e non sarà a Milano che fra tre o quattro giorni. Avevo creduto di dovere accedere ad alcune fra le richieste dei capocomici e poiché lo feci in pieno accordo con la Commissione d'Arte drammatica, sono nella assoluta legalità. Ma un socio e un consigliere hanno pubblicamente deplorato quelle concessioni come inopportune ed eccessive e hanno discusso tutta la mia azione direttiva. Riferendo inoltre intorno a una seduta privata con particolari più o meno precisi e discreti, hanno attribuito ad altri soci appartenenti al Consiglio lo stesso loro pensiero. Se dovessi ricominciare tornerei a rifare quello che ho fatto, a dire quello che ho detto. La mia condotta risponde a una politica mia che non muto perché, secondo me, naturalmente era buona. Perché non la voglio e non la posso mutare e per sdegno verso quelle pubblicazioni mi sono dimesso». Le dimissioni furono successivamente ritirate da Lopez a fine novembre («[...] Le dimissioni sono state ritirate e rimane solo un dissenso sui principi a cui deve informarsi, in certi casi e su dati argomenti, l'opera sociale [...]»); cfr. *La crisi nella Società degli Autori risolta*, in «Corriere della sera», 27 novembre 1918) per poi essere ripresentate nel maggio del 1919 all'indomani dell'approvazione all'unanimità della sua opera direttoriale da parte dell'assemblea dei soci (cfr. *Alla Società degli Autori*, in «Corriere della sera», 9 maggio 1919).

²⁸ La lettera è citata in D. Niccodemi, *Prete Pero. Uno scandalo teatrale sullo sfondo di Caporetto*, Milano, Libri Scheiwiller, 1995, p. 25.

del Teatro drammatico (la futura Sitedrama) –²⁹ aveva già palesato pubblicamente il suo punto di vista sull'inopinata posizione di Niccodemi, l'artista più rappresentato in Italia «dal lavoro facile e abbondante» e per questo indifferente alla penuria dei compensi destinati agli autori:

Ma che pensare di Dario Niccodemi che, come dice il Lopez (ed è la verità) è l'autore più rappresentato in Italia? La sua adesione alla proposta dei capocomici ha destato la meraviglia, anzi lo stupore di tutti. A torto, secondo me. Egli può dire e sostenere di aver aderito, perché le proposte dei capocomici gli son sembrate giuste. Io credo invece che la sua adesione è nata principalmente dalla sua modestia. Perché Dario Niccodemi è veramente d'una esemplare modestia, non so se davanti agli altri, certo davanti alla sua fortuna [...]. Egli ha il lavoro facile e abbondante. La sua generosità che può esser d'oggi e di domani, egli – per la sua modestia – la avrebbe sentita, ripeto, colpevole di leggerezza verso chi ha lavorato senza la facilità e l'abbondanza di lui, ma che pure ha saputo dare qualche opera che ancora, dopo circa trent'anni, vive» («Il Messaggero della domenica», 20 agosto 1918).³⁰

Un rapporto, quello tra Niccodemi e Pirandello – all'epoca drammaturgo esordiente – a dir poco altalenante e inizialmente permeato da una diffidenza reciproca che aveva persino indotto il commediografo toscano a definire sbrigativamente *Il piacere dell'onestà*³¹ «un'opera che, proprio, fa piacere a pochissima gente» (a Lopez, il 6 novembre del 1918). Giudizio già espresso in un appunto del *Diario*, datato 2 gennaio 1918, all'indomani della prima rappresentazione milanese della commedia al Teatro Olimpia («Prima recita del *Piacere dell'onestà* di Pirandello – Comp. [agnia] Talli-Teatro Olimpia. Lavoro pieno di ingegno e di ingegnosità, ma, come al solito, astruso, lento, a momenti incomprensibile. Imitazione voluta o incosciente di Bernard Shaw [...]»). Nonostante l'intima fascinazione per la forza dirompente emanata dall'arte di quell'uomo dagli «occhi strani e a momenti impressionanti» («Pirandello è uno spirito superiore. Ha degli occhi strani, a momenti impressionanti, si direbbe che c'è la pazzia di un altro. Mi ricorda Anatole France, anche fisicamente»; *Diario*, 13 maggio 1918), il legame tra i due artisti si consolida solo più tardi, quando sarà proprio la Compagnia drammatica di Dario Niccodemi³² a mettere per la prima volta in scena, il 9 maggio del 1921 al teatro Valle di Roma, i *Sei personaggi in cerca d'autore*. «Un vero rompicapo in tre atti»³³ - così lo definisce l'abile *metteur en scène*

²⁹ Abile avvocato e uomo d'affari, Paolo Giordani riuscì a fondare nel novembre del 1918 la Società italiana del Teatro drammatico con un piccolo ma considerevole gruppo di «giovani autori», tendenzialmente d'avanguardia e che si ritenevano non tutelati abbastanza dalla SIA, conquistando per giunta una credibilità notevole e lavorando in stretto rapporto con i capocomici.

³⁰ Cfr. Per la diminuzione dei diritti d'autore, Dichiarazioni di Pirandello e Martoglio, in «Il Messaggero della domenica», 20 agosto 1918. In proposito cfr. P. D. Giovanelli, «Sono, per l'arte, in un momento felice!». Quattordici lettere inedite di Luigi Pirandello alla Società degli Autori (1918-1919), cit., p. 181 e p. 200 (note 38-43).

³¹ La commedia pirandelliana in tre atti viene rappresentata la prima volta il 27 novembre 1917, al Teatro Carignano di Torino dalla Compagnia di Ruggero Ruggeri. Cfr. anche il volume di A. Andreoli, *Diventare Pirandello. L'uomo e la maschera*, Milano, Mondadori, 2020.

³² La compagnia drammatica, fondata da Dario Niccodemi nel febbraio del '21, debutta il 4 marzo 1921 al teatro Valle di Roma con la rappresentazione di *Romeo e Giulietta* di Shakespeare: «Non si può dire e tanto meno scrivere l'angoscia di questa serata. Ho certamente vissuto stasera, le ore più tumultuose e più intense della mia carriera se non della mia vita. Come se tutto Shakespeare gravasse sul mio spirito [...]» (*Diario*, 4 marzo 1921).

³³ La citazione è stralciata da una lettera di Niccodemi a Sabatino Lopez del 27 aprile 1921. Cfr. G. Lopez, *Epistolario Sabatino Lopez - Dario Niccodemi*, cit., pp. 42-43.

– un «groviglio» per cui però decide che vale sicuramente la pena rischiare. Un dialogo amicale divenuto via via «fraterno»,³⁴ a conferma delle note impresse nelle pagine del *Diario* da cui traspare una sincera e costante ammirazione per l'intera opera pirandelliana dove «tutto è potentemente scolpito»:

Ho letto ier sera *Il berretto a sonagli*. Non conoscevo questo lavoro, che con *Liola* e *Pensaci Giacomino!* forma il trittico più caratteristico, più saporito e più pienamente umano di tutta l'opera teatrale di Pirandello. Forte lavoro questo *Berretto a sonagli*, pieno di intenzioni schiettamente risolte. Tutto in esso è potentemente scolpito. La parte di Ciampa è una creazione d'un singolare vigore. Non so proprio perché degli attori come Ruggeri, invece di immiserirsi nel solito repertorio, lasciano questo Ciampa, rigurgitante di sangue, di vita, di affetti, al teatro dialettale. Son molto colpevoli i nostri grandi attori. Mi convinco ogni giorno di più che il teatro italiano *esiste* e che sono i miserabili intendimenti dei nostri attori che lo intisichiscono (*Diario*, giugno 1922).

2. *Il Presidente «instancabile»*

Le carte autografe custodite nel *Fondo* aggiungono dunque tessere importanti, delineando meglio relazioni, profili e scenari oltremodo indispensabili per la ricostruzione dei momenti cruciali di lotte e di dissensi che precedono l'elezione di Niccodemi a Presidente della Società degli Autori. Esplicative a riguardo sono ancora una volta le pagine del *Diario* in quanto aiutano a ripercorrere gli istanti più concitati vissuti tra l'estate e l'autunno del 1919 dal futuro capo della SIA e successore di Marco Praga - quest'ultimo dimissionario dal 20 febbraio 1919 e a favore delle rivendicazioni degli autori, oltre che sostenitore della drammaturgia nazionale contro le incursioni straniere.³⁵ Pagine dense di dubbi e titubanze per quella carica che «suo

³⁴ Esemplificativo in proposito è il tono confidenziale delle testimonianze epistolari conservate nel *Fondo Durbé*, riferibili al periodo 1920-1922, in cui Pirandello non solo esprime il desiderio di avere al suo fianco l'amico Dario quando dovrà pronunciare a Catania, il 2 settembre del 1920, il famoso discorso sul Verga («Caro Dario [...] Martedì 31 partirò per Catania [...] parlerò dell'opera e dell'arte del Verga per incarico del Comitato verghiano. Non so se tu verrai. Se sì, avrei piacere a venire con te [...]»); senza data ma fine agosto 1920), ma si mostra sinceramente commosso nel condividere lo strazio dell'amico per l'improvvisa morte della figlia Mamé («Mio Caro Dario, non ho avuto il coraggio di scriverti subito rinnovando troppo acerbamente lo strazio della sciagura che ti ha funestato. L'ho risentita nel mio cuore di padre [...] sai che non sarei capace di dirti una sola parola. Ti stringo al mio petto in silenzio, amico mio, a lungo [...]), non esitando, persino in quell'occasione, a raccomandare il figlio Stefano per il debutto della *Casa a due piani* – commedia in quattro atti composta dal giovane principiante durante il periodo di prigionia («[...] preferisco raccomandarti mio figlio Stefano che conta sulla tua parola, di rappresentargli la sua *Casa a due piani*, fra le prime novità che avresti dato al tuo ritorno in Italia. Gli faresti un bene sommo, in questo momento; e so che tu fraternamente, glielo farai. Il mio caro Stefano se lo merita e spera e attende fiducioso. Se ti trattiene a lungo a Torino, vedi di dargliela al Carignano [...]»); 24 dicembre 1922). Il *Fondo Durbé* custodisce tre lettere inviate da Pirandello a Niccodemi (datate rispettivamente: s.d. ma fine agosto 1920; 5 dicembre 1922; 24 dicembre 1922) e un telegramma (novembre 1922). Alcuni stralci della lettera del 24 dicembre 1922 sono apparsi in «Il Dramma», 1 gennaio 1937, p. 35. Cfr. anche L. Pescetti, *Dal diario e dal carteggio di Dario Niccodemi*, «Liburni civitas», XIII (1940), fasc. 1-6.

³⁵ Cfr. *Le dimissioni di Marco Praga da Presidente della Società degli autori*, in «La Stampa», 21 febbraio 1919. Nell'articolo si legge che «Marco Praga ha presentato le sue dimissioni da Presidente della Società degli autori. In questi ultimi giorni vi erano stati dissensi fra il Presidente Praga e il Consiglio relativamente alle direttive sociali ed in ordine ad alcune delle più dibattute questioni. Praga sosteneva di dare applicazione integrale alle decisioni revocando quelle concessioni parziali disposte a favore delle Compagnie durante la guerra, a guisa di temperamento. Portata la proposta in Consiglio, questo si manifestò favorevole a continuare nelle concessioni precedenti, che consistono nell'autorizzare le Compagnie alla rappresentazione di tre lavori non tutelati dalla Società degli autori. Di qui le

malgrado» assumerà il 1° novembre mantenendola - come si è detto - fino al 28 novembre del 1925. Sono mesi percorsi da «ostilità subacquee» che lo portano, in agosto, a decidere persino di dimettersi da consigliere («mando le mie dimissioni da Consigliere della Società perché quel che oggi si è deciso in Consiglio è l'opposto di quel che io avrei voluto, cioè, la conciliazione tra tutti gli autori e tutti i repertori»; *Diario*, 1° agosto 1919). D'altro canto, il suo atteggiamento tendenzialmente accomodante e sempre più contrapposto a quello del Praga, in preda – a sentire lui – a una sorta di «egotismo satanico» («Assemblea generale Società autori. Poco chiara. Praga eterno, non cambierà. Una specie di prosopopea dinastica quando parla della Società. È un caso di egotismo satanico. Non concepisce la Società senza la sua persona [...]»; *Diario*, 19 ottobre 1919), lo spingono a registrare di volta in volta il suo più profondo scoraggiamento nei confronti di una Società, a suo avviso, restia a cogliere l'opportunità di «creare un'aria nuova» per andare al passo con i tempi:

Ho un lungo colloquio con Marco Praga a proposito della Presidenza della Società degli autori. Come prevedevo non si conclude niente. Lo accompagno al Continental dove ci aspetta Sem Benelli. Questi, un po' enfaticamente, con degli argomenti che non hanno altro valore fuorché quello sentimentale, sostiene che Praga dev'essere Presidente. Tanto a Praga come a Benelli e a Simoni, sfugge totalmente il senso pratico del momento, l'opportunità di creare un'aria nuova nella Società. Dopo lo sfogo lirico di Benelli, abbraccio Praga e lui e vado al Cova dove mi attendono Giordani, Chiarelli e Berrini. Si discute un'ora. Praga dice che si sarebbe ritirato se non fosse stata l'insistenza di Benelli [...] Io rinuncio alla candidatura [...] (*Diario*, 23 ottobre 1919).

Sfoghi e annotazioni affollano le pagine del *Diario* anche nei giorni successivi: «Mi si propone di essere Consigliere Delegato con Marco Praga presidente. Accetto. Dichiaro di accettare qualunque carica pur di evitare scissioni» (24 ottobre 1919). E si susseguono giornate permeate da intense discussioni,³⁶ oltre che da chiacchiere, pettegolezzi e calunnie: «continuano le discussioni, le chiacchiere, i pettegolezzi ed incominciano anche le calunnie. Mi si riporta che Renato Simoni ha detto “che cosa direbbero a Parigi se Niccodemi fosse eletto Presidente?” Se sono eletto lo saprà» (25 ottobre 1919). Si discute «a perdita di fiato» tanto da rafforzare in lui incertezze e plausibili dubbi sulla possibilità di presentare la sua candidatura: «Sempre di più non vorrei essere Presidente» (26 ottobre 1919). E ancora, dopo due giorni: «Praga non accetta nessuna transazione. Vuol essere Presidente, direttore, consigliere. Vuol essere tutto. Si decide di mantenere la mia candidatura mio malgrado». Infine, il 1° novembre, senza una vena di entusiasmo, appunta l'avvenuta elezione: «Consiglio - Sono eletto presidente in pieno sciopero teatrale.³⁷ Sono incaricato di comporlo».

dimissioni, motivate però apparentemente da motivi di salute». Nel mese di giugno Praga si dimetterà anche da Consigliere della Società. Sulla posizione di Praga, simile a quella di Pirandello e Martoglio, tesa a difendere un teatro professionale in cui la funzione dell'Autore doveva essere rivalutata al suo degno posto cfr. G. Pullini, *Marco Praga*, Bologna, Cappelli, 1960.

³⁶ Sul periodo che precede l'elezione di Niccodemi a Presidente della Società degli Autori cfr. anche G. Lopez, *Carteggio Marco Praga - Sabatino Lopez 1889-1929*, cit., pp. 82-93.

³⁷ L'imponente sciopero degli attori drammatici - iniziato a Milano nell'autunno del 1919 sulla scia di analoghe iniziative in corso a Parigi e capitanato a Torino dagli artisti delle due Compagnie più importanti di allora, Ruggeri e

D'altronde, è comprensibile la velata tristezza che traspare dalle note, a fronte delle continue polemiche e delle profonde accuse provenienti da una parte del Consiglio pronta a rimproverarlo di essere stato sleale dopo aver «paventato una concordia stillante di miele». In proposito, particolarmente significativa è una lettera di Renato Simoni, conservata nel *Fondo Durbé* e inviata al neoeletto il 7 novembre 1919, in cui si sottolinea il «profondo dolore» per il tradimento fatto a Praga e a tutti gli spiriti «indipendenti»:

[...] Tu sai che io ho avuto per te sentimenti di vera amicizia, che mi furono spesso acerbamente rimproverati da coloro che ora ti hanno scelto come bandiera [...]. *Siamo in molti*, specialmente dopo quella famosa assemblea nella quale, davanti agli spiriti indipendenti, la figura di Praga ha veramente grandeggiato. Interroga questi indipendenti, *tutta gente di alta coscienza e sentirai che ti sei fatto un male non riparabile* [...]. Nessuna collera in me, ma un profondo dolore per non poter più aver fede in due amici³⁸ che ho lungamente e sinceramente prediletto [...]. Unico conforto in questa malinconia m'è il sentirmi fedele, non alla causa personale di Praga, ma alla buona limpida causa della giustizia, con la sicurezza che, se gli uomini che furono l'onore e la forza della Società fossero vivi, essi sarebbero con me in quest'ora [...]. Dovevi almeno sentire l'angoscia di un dubbio, né riflettevi che, chi ti voleva sugli scudi, non lo faceva per amor tuo, né per solidarietà con un tuo qualunque programma, ma solo per vendicarsi di ipotetici torti, ricevuti da chi ha difeso soltanto la chiarezza dell'industria teatrale, la sincerità dello spirito di colleganza, l'eguaglianza e il diritto comune dei soci [...]. Mi fa pena che tu, come un ragazzo accecato, ti sia spinato le mani per metterti in testa una corona di futile alloro ufficiale a otto foglie, delle quali una offertati da te stesso [...].³⁹

Tuttavia, nonostante le forti incomprensioni e il rammarico dei soci dissenzianti, i successi non tardano a giungere, soprattutto grazie alla diplomazia e alla politica tendenzialmente pacifista che Niccodemi, abile nelle contrattazioni, è intenzionato a seguire una volta alla guida della Società. Come del resto dimostrano le sue linee programmatiche enunciate in un'interessante intervista rilasciata alla «Stampa» il 6 novembre 1919:

[...] Fino ad oggi non ci sono stati che amareggiati e amareggiatori. Scissioni e divisioni. Patti di alleanza, boicottaggi ed altri guai. Quel fine spirito caustico di Renato Simoni mi diceva tempo addietro. «Sai che cosa succede nella nostra Società? Questo: arriva uno e grida al colmo del furore: «La questione è bianca!». Sopraggiunge il secondo e lo investe: «Tu sei cieco! La questione è bianca!». Mentre i due si azzuffano, il terzo, paciero, ammonisce: «Ma, miei cari, soffrite tutti e due di daltonismo: la questione è bianca!». Ecco, così mi diceva Renato Simoni, che esagerava, naturalmente. Ma questo è certo: molte delle nostre questioni non avevano maggior fondamento che non la simoniana storiella ironica, e si sarebbero risolte con generale soddisfazione, soltanto che tra i soci avesse regnato il buonumore. Io così vorrò che sia. Tutti contenti. Tutti lieti. Non mi risparmierò a questo fine. Come non mi risparmierò nell'occuparmi degli affari della Società. Adunerò i Consigli e le Assemblee dei soci il più spesso possibile. Spessissimo [...]. Due sono oggi le questioni immanenti per la Società e che devo risolvere subito: l'unificazione del repertorio e lo sciopero teatrale. E il mandato che ho è anche preciso. Noi stiamo tentando di portare alla Società tutto il repertorio italiano e straniero che si rappresenta in Italia. L'unico dissidente, diciamo così, come sapete voi e come

Tina di Lorenzo - era nato per «una redenzione morale ed economica degli artisti teatrali» e per combattere «ogni *trust* che si può chiamare l'imperialismo economico nell'arte», oltre che per colpire un «sistema iniquo che i lavoratori di teatro non possono più tollerare» cfr. *Lo sciopero degli attori drammatici. I lavoratori di teatro contro la Società degli autori*, in «La Stampa», 4 novembre 1919.

³⁸ È sottinteso il riferimento a Sabatino Lopez.

³⁹ Il *Fondo Durbé* custodisce altre testimonianze epistolari di Renato Simoni, mentre le risposte di Niccodemi sono conservate presso la Biblioteca Livia Simoni del Museo teatrale alla Scala di Milano.

sanno tutti ormai, tanto la questione è annosa ed è stata dibattuta in articoli e polemiche, è il Re Riccardi con il repertorio francese. Ebbene, si riprenderanno subito le trattative, che già corsero un tempo fra il Re Riccardi e la Società. Marco Praga, con simpatica generosità, con quell'esperienza e quella competenza che nessuno mai si è sognato di discutere, ha accettato il mandato del Consiglio e si recherà domani stesso a Roma, con Paolo Giordani... e condurrà lealmente le trattative, perché anche il repertorio dissidente rientri nella società, come tutti gli altri; siano del conte Broglio, di Giordani, di chicchessia. E così anche in Italia, come in tutti i paesi del mondo, non si potranno e dovranno rappresentare più lavori drammatici che non siano amministrati dalla Società. E allora uno vede quanti vantaggi inestimabili ne verranno a tutti. La Società degli autori avrà tutto il prestigio e l'autorità che le compete. I capo-comici avranno, finalmente, la libera scelta, senza timori di antagonismi, senza limitazioni, senza imposizioni. Gli autori avranno la sicurezza assoluta che la Società potrà esercitare nei loro riguardi una tutela effettiva e avranno tutte le compagnie a loro disposizione e non dovranno più temere che i capo-comici debbano rifiutare lavori loro, per accettarne altri, sebbene peggiori, perché loro imposti. La Società potrà esercitare la propria funzione di tutelatrice del teatro, in tutta la sua estensione: potrà preoccuparsi e occuparsi del decoro scenico degli spettacoli, potrà seguire gli autori e indurli a lavorare. I nostri autori, oggi, non debbono far che una cosa: lavorare; moltissimo. Così il teatro italiano – anche oggi c'è qualcuno e in buona fede, che si ostina a credere non esista – esisterà e si affermerà [...]. Gli scioperanti troveranno la Società equanime e animata dal maggiore spirito di conciliazione [...]. Ecco. Per riassumere: la Società degli Autori sarà un organismo vivo, vibrante, fattivo [...].⁴⁰

I buoni propositi vanno tutti a buon fine e le trattative con Adolfo Re Riccardi⁴¹ – con il quale la Società aveva avuto una lunga e quasi ventennale polemica soprattutto a causa delle rigide posizioni del suo ex Presidente – verranno concluse in giornata proprio dal dissidente Marco Praga, delegato dal Consiglio a stipulare un accordo tra le parti. Fra le carte autografe del *Fondo Durbé* si conserva la lettera, datata 6 novembre 1919, con cui Praga comunica, lapidario, di aver adempiuto al compito: «Signor Presidente, ho adempiuto, in concorso del Consigliere Giordani, l'incarico demandatomi dal Consiglio Direttivo in sua adunanza 1^a convocazione nei rapporti del Comm. Re Riccardi. La prego perciò di voler convocare il Consiglio per la data più prossima possibile, affinché il Consigliere Giordani e io possiamo dar conto del nostro operato [...]». ⁴² E anche la convenzione tra la Società e Re Riccardi viene firmata l'8 novembre:

Oggi, alle ore 16, è stato firmato il compromesso tra la Società degli autori italiani e il Comm. Re Riccardi, compromesso mediante il quale il Comm. Re Riccardi rientra nella Società degli autori italiani e affida alla Società degli autori la gestione del repertorio teatrale di sua proprietà. Si tratta di un avvenimento per il mondo del teatro, poiché l'odierno accordo pone fine all'antagonismo da tanto tempo mantenuto tra la Società degli autori e il repertorio Re Riccardi [...] Dopo il compromesso odierno, i due repertori uniti potranno essere impiegati per compiere opera di moderazione e, possibilmente di pacificazione nell'attuale agitazione dei comici [...].⁴³

⁴⁰ Cfr. Dopo il rinnovamento della Società autori. Un'intervista a cinque con Dario Niccodemi (Il Presidente instancabile; L'autore inesauribile), in «La Stampa», 6 novembre 1919.

⁴¹ Dal 1903, infatti, era iniziata la lunga diatriba tra la Società degli Autori Italiani (SIA) e l'agente torinese Re Riccardi, il quale aveva acquistato un gran numero di commedie francesi per rivenderle ai capocomici italiani, avendo compreso la ricchezza del filone. Tutto ciò piacque poco alla SIA, e gli aspri conflitti tra la Società e l'organizzazione di Re Riccardi si trascinarono per lunghi anni, a testimonianza di come il teatro italiano avesse assunto l'aspetto d'un mercato dello spettacolo piuttosto complesso.

⁴² Tutte le lettere del Praga a Niccodemi qui di seguito citate sono conservate nel *Fondo Durbé*.

⁴³ Cfr. La Convenzione Società degli Autori-Re Riccardi, in «La Stampa», 8 novembre 1919.

E a soli otto giorni dalla sua elezione, il 9 novembre 1919, Niccodemi appunta nel *Diario* di essere finalmente riuscito nell'ardua impresa: «Alle 5 e mezza del mattino dopo nove ore di discussione lo sciopero è composto in tutte le sue parti. I teatri incominceranno a riaprirsi».

3. Tra autori «petulanti, irritabilissimi e a cavallo delle loro glorie»

Oltre agli esiti vittoriosi acquisiti su tutti i fronti, il settennio presidenziale gli offre non pochi grattacapi. Se l'anno nuovo (il 1920) inizia all'insegna dell'amore («Ho passato il primo giorno dell'anno a Roma con Vera.⁴⁴ Buon principio perché Roma e Vera sono come due augurii [...] quando sono con lei fa primavera anche in inverno, fa luce anche quando c'è nebbia. Non so se è possibile voler bene con più intensità e più delicatezza [...]»); *Diario*, 1 e 7 gennaio 1920), già ai primi di gennaio il neoincaricato si trova alle prese con una Società da svecchiare e con forze interne profondamente ostili da arginare, capitanate dall'inflessibile Marco Praga, fortemente contrario ai negoziati intrapresi da Dario con Giordani e Re Riccardi. Anche questa volta, le preziose note gettano luce sulla complessa situazione:

La Società degli Autori è un potente organismo che vive di vita propria per la forza acquisita. Ma tutti gli ingranaggi del congegno sono arrugginiti, tutto è vecchio, tutto è lento. Non posso capire, ora che ho capito il funzionamento amministrativo della società, come un uomo quale Marco Praga possa essere tanto dispoticamente superbo. Capisco, invece, che egli si creda il solo capace di condurre la vecchia carcassa. Lui solo conosce tutti i guai perché ne è lui il vero autore. Lo stato delle agenzie, meridionali specialmente, è addirittura indecoroso per vecchia incuria. Anche nell'amm.[inistrazione] Centrale ci sono dei vecchi antagonismi, dei vecchi pettegolezzi, dei vecchi rancori che sono insanabili. Ho saputo delle cose molto amare dei rapporti tra certi dirigenti e certi dattilografi. Eppure quelle stesse persone osano oppugnare la mia elezione alla Presidenza per ragioni di moralità. Marco Praga ha tutte le esagerazioni della serietà ma non è un uomo serio, né un galantuomo [...] (*Diario*, 5 gennaio 1920).

E il giorno successivo, ancora più affranto, dà sfogo a dubbi e preoccupazioni mostrandosi sempre più convinto di aver fatto - accettando l'incarico - «il più grande errore» della sua vita:

Non ho voglia di lavorare [...] Vivo in un affanno continuo per le difficoltà che ogni giorno sorgono come funghi, per generazione spontanea, nella Società degli Autori. Il più grande errore della mia vita è stato quello di assumere questa enorme e complessa responsabilità. Non è difficile questo compito, ma arido e fastidioso. E dire che accettando ho fatto tanto male a Marco Praga che voleva prenderselo [...] (*Diario*, 6 gennaio 1920).

⁴⁴ Presumibilmente intorno al 1915, irrompe nella sua vita sentimentale la bella e giovanissima attrice Vera Vergani (Milano 1895 - Procida 1989), allora appena ventenne e con la quale Niccodemi instaura un'importante relazione. Prima attrice dell'«elegante» Compagnia drammatica di Niccodemi, è una donna moderna, dallo spirito libero, determinata e affascinante («Vera è bellissima. È sempre più bella quando la lascio che quando la rivedo. Buon sogno d'amore!»); *Diario*, 14 maggio 1918). Nel 1930 deciderà di abbandonare definitivamente le scene per seguire il futuro marito, Leonardo Pescarolo - l'aitante capitano di marina conosciuto sulla nave durante una delle sue *tourneés* sudamericane. La fine della relazione getterà Niccodemi in un profondo stato di sconforto, defluito poi gradualmente nella malattia (encefalite letargica) che lo accompagnerà fino alla morte (1934).

D'altra parte, i rapporti con Praga continuano a essere tesissimi anche nei mesi successivi, costellati da velenose e incisive comunicazioni dell'ex Presidente ormai «defenestrato»: «[...] ó già raccontato a parecchi amici e a parecchi altri racconterò che Dario Niccodemi gentiluomo fottitore á dato del villan fottuto a Marco Praga, e perché lo á dato. Potrei anche, per abbondanza, dirlo pure ai Probiviri della Società degli Autori perché ne dessero lode al Presidente. Ma tutto ciò, ripeto, non á importanza. Ciò che importa, a me, è che ti ó liquidato dalla mia vita [...]» (28 gennaio 1920). Un'esagitata reazione, quella di Praga, provocata - sembrerebbe - da una lettera di Niccodemi densa di appellativi denigratori peraltro non consoni al suo stile. In realtà, è lo stesso commediografo a chiarirci la questione in una lungo e dettagliato appunto:

Ieri ho ricevuto una lettera da Genina nella quale mi prega di dire a Marco Praga se consentirebbe a lasciar cinematografizzare la *Crisi*, non ostante i rapporti tutt'altro che cordiali che ho con Praga, gli scrivo poche righe informandolo della proposta di Genina. Oggi alle 14 ricevo una lettera – sulla busta riconosco la scrittura di Praga. L'apro. Dentro non c'è che la mia lettera aperta, senza una parola. Scrivo a Praga: «a una semplice informazione che nel tuo interesse ho creduto mio dovere comunicarti hai risposto con uno dei soliti calci. Sei coerente: villan fottuto sei nato e villan fottuto creperai. Ora aspetto. Stasera Enrico Serretta al quale ho raccontato l'accaduto mi dice che ho avuto torto di scrivere la prima lettera a Praga. Bella scoperta! Ora, dopo l'inqualificabile condotta di Praga, lo so anch'io che ho avuto torto. Ma quando la scrissi, senz'altro scopo che quello di compiere un dovere, non ebbi affatto l'impressione di commettere un atto che potesse urtare la sensibilità velenosa di quel rospo milanese. Poi si è trovato che ho avuto torto di non mettere intestazione alla mia lettera, e di averla chiusa senza i saluti di rito, ma se con Praga non ci salutiamo più! Oh forza del convenzionalismo! (*Diario*, 27 gennaio 1920).

Tensioni, dunque, ad altissima temperatura che addirittura porteranno Praga a presentare, nel mese di aprile, le dimissioni da Socio della Società degli Autori («Presento le mie dimissioni da Socio della Società italiana degli Autori. Le disposizioni statutarie impongono che io non sia cancellato dall'Albo dei soci se non il 31 dicembre p.v. e che sino al 31 marzo 1921 la Società rimanga incaricata della tutela dei miei diritti teatrali [...]»); 13 aprile 1920). Dimissioni poi ritirate nel mese di maggio a seguito di «un passo amicale» del Presidente poco favorevole a contrasti e scissioni («Caro Niccodemi [...] i sentimenti cordiali affettuosi che mi esprimi li ricambio di gran cuore [...] Di fronte al passo amicale fatto verso di me, e agli accenni ad offerte di cariche, mi parve che il ritiro delle dimissioni da socio fosse troppo poco. Il ritiro non mi costava nulla. Le mie dimissioni da socio non erano state che un gesto per dimostrare – appunto – che io non avrei posate candidature, né fatti – come il povero Ferrari – discorsi elettorali. [...] Ti prego, fa che io non debba opporre troppi incresciosi rifiuti. Né alcuno tema più nulla da me. Ó detto ieri che sarei uscito dalla porta per l'ultima volta, e manterrò [...]»); 18 maggio 1920).⁴⁵

⁴⁵ L'acceso contrasto che si scatena tra Niccodemi e Praga all'indomani delle elezioni presidenziali è documentato dalle testimonianze epistolari di Marco Praga conservate nel *Fondo Durbé* che senza dubbio gettano nuova luce sui rapporti intercorsi tra i due.

In realtà Praga, pur essendo inamovibile nel rifiutare qualsiasi tipo di incarico, non esiterà poi a rientrare «da quella porta» come parte attiva della Società, specie quando nel 1921 Niccodemi caldeggerà la sua nomina a Direttore della sezione Diritti erariali all'indomani della convenzione stipulata tra la SIA e il Ministero delle Finanze per la riscossione delle tasse sugli spettacoli teatrali:⁴⁶

La progettata convenzione tra Governo e Società degli Autori, per la quale Praga e Varaldo verranno dopodomani, mi preoccupa eccezionalmente. Credo, in coscienza che essa potrà dare un nuovo prestigio morale alla Società [...]. Certamente Praga ambisce alla direzione di questa nuova funzione [...] Mi adopererò perché questo avvenga, perché nessuno meglio di Praga potrà organizzare questa non semplice amministrazione. Mi dispiace però che Praga non mi abbia francamente manifestato questo desiderio che credo di avere indovinato [...] (*Diario*, 3 gennaio 1921)

Dopo l'istituzione di una *Commissione di vigilanza sui teatri e sugli altri luoghi di divertimento per l'applicazione del diritto erariale* (D.M. n. 1549 del 1921), Praga offrirà oltretutto un apporto sostanziale al consolidamento dell'istituto giuridico del diritto d'autore (legge n. 1950 del 7 novembre 1924).⁴⁷

Né d'altro canto erano mancati al nuovo eletto problemi con gli autori, quasi sempre «irritabilissimi» - come si legge negli appunti - petulanti cavallerizzi «a cavallo delle loro glorie» e privi di «generosità professionale»:

Non è proprio possibile vivere in armonia con questi irritabilissimi autori. Vengono qui come a un torneo, a cavallo delle loro glorie. E sono buoni cavallerizzi quasi tutti e loro cavalcature sono tutte ombrose, irrequiete, piene di vizi e di capricci. Si ha l'impressione che anche quando si parla di cose generali, ognuno pensa a sé, nient'altro che a sé. È una mancanza quasi totale di generosità professionale. Nessuno farebbe niente per nessuno [...] (*Diario*, 12 gennaio 1920).

Lo stesso Martoglio, dopo una sequela di lamentele che Niccodemi aveva cercato in tutti i modi di mitigare («Mio caro Martoglio [...] per i rapporti che sono sempre corsi tra di noi e che sono stati, inalterabilmente improntati alla più schietta cordialità, sento il bisogno e anche un po' il dovere di scriverti confidenzialmente per dirti quanta e quanta pena io provi nel sentirti così ostilmente convinto che qui non si faccia quanto è in noi possibile per darti le soddisfazioni che il tuo nome, la tua personalità e la vasta entità del tuo repertorio meritano. Sbagli; non perché ti lamenti, ma perché ti lamenti fondando le tue scontentezze su delle indifferenze e negligenze che proprio non esistono [...]»); 7 marzo 1920),⁴⁸ fa pervenire alla Presidenza un'interpellanza chiedendo, in tono perentorio, di inserirla all'ordine del giorno dell'Assemblea Generale fissata per il 16 maggio 1920 («[...] Chiedo che la mia

⁴⁶ Cfr. *La tassa sugli spettacoli. Previsioni sul suo rendimento. Convenzione con la Società degli Autori*, in «La Stampa», 9 gennaio 1921, dove si legge: «Un avvenimento in senso amministrativo per il mondo teatrale si è svolto al Ministero delle Finanze. È stata firmata una convenzione che stabilisce la tassa del dieci per cento sui pubblici spettacoli. La tassa sarà riscossa a partire dal 9 febbraio, primo giorno di Quaresima. La riscossione sarà curata per conto del Governo dalla Società degli Autori [...]».

⁴⁷ Cfr. A. Di Lascio e S. Ortolani, *Istituzioni di diritto e legislazione dello spettacolo dal 1860 al 2010, i 150 anni dell'Unità d'Italia nello spettacolo*, Milano, Franco Angeli, 2010, pp. 60-61.

⁴⁸ La lettera autografa di Niccodemi a Martoglio è custodita presso la Biblioteca dell'Attore di Genova.

interpellanza venga inserita all'ordine del giorno della imminente Assemblea Generale, in seno alla quale preciserò appunti e rilievi genericamente annunciati avverso taluni membri del Consiglio e della Presidenza; ciò che avrei fatto anche senza la contorta diffida di codesta On. Presidenza [...]»; 2 maggio 1920).⁴⁹ Anche in questo caso, il neo Presidente non tarda a risolvere le ostilità comunicando al drammaturgo siciliano, poco più tardi e con lettera ufficiale, l'attribuzione delle funzioni di Ispettore per la Sicilia («Il Consiglio della Società nella seduta del 20 corr. ha attribuito alla S.V. le funzioni di Ispettore per la Sicilia. Sarà cura della Società avvertire gli Agenti interessati ai quali V.S. potrà impartire le istruzioni che crederà del caso [...] la prego di aggradire i sensi della mia alta considerazione»; 22 giugno 1920). Risolte le incomprensioni e placati i toni, non stupisce la missiva che Nino Martoglio gli invierà, l'anno successivo, pregandolo di leggere e di rappresentare – in qualità di direttore della compagnia teatrale appena avviata – un suo nuovo lavoro (la commedia *I deboli*) che tuttavia non vedrà mai la luce:

Caro Dario, in pari data ti spedisco, sotto fascia, raccomandata, la mia commedia *I deboli*. Per quanto tu me l'abbia chiesta ripetutamente ed io mi lusinghi di essere un autore di quelli che hanno acquistato il diritto di giungere al pubblico senza previo giudizio capocomicale, per la mia vecchia esperienza teatrale tengo a dichiararti: che non ti sarò grato se accoglierai questa mia fatica senza esserne convinto e sol per farmi piacere. Che desidero che tu legga o la dia subito a leggere alla Vera, che saluto affettuosamente, perché ella, senza complimenti e senza riserve, dica se si sente o meno di vestire i panni della protagonista [...]. (23 giugno 1921).⁵⁰

Sebbene ricco di conquiste amministrative senz'altro epocali per la storia del teatro italiano, è dunque un periodo tribolato, quello vissuto dall'«instancabile» Presidente, specialmente quando alle soglie dell'era fascista il diktat del regime non trova ostacoli nell'imporre il trasloco della Società nell'Urbe accentratrice. Il 28 novembre del 1925, di ritorno dalla terza *tournée* sudamericana della sua Compagnia, Niccodemi è costretto a rassegnare le dimissioni a causa di decisioni giunte dagli alti vertici dello Stato:

Seduta di Consiglio della Società degli Autori, l'ultima che ho presieduta. L'hanno chiamata storica. È vero. Nella storia della vigliaccheria non c'è mai stato niente di più completo. Quest'accenno mi basterà per scrivere un giorno la storia di quella seduta storica (*Diario*, 28 novembre 1925).

Con l'imposizione del nuovo candidato, il senatore Vincenzo Morello, e l'elezione di una «Giunta esecutiva pieni poteri», la Società passerà definitivamente sotto il controllo del regime fascista e i consiglieri saranno tutti inquadrati «ai sensi di una devota e fedele disciplina»:

⁴⁹ La lettera di Martoglio a Niccodemi qui citata è conservata, insieme ad altre testimonianze epistolari, nel *Fondo Durbé*. Sull'interpellanza presentata da Martoglio e sulla posizione «imbarazzante» e poco chiara assunta da Pirandello, nel frattempo passato al Giordani e indeciso se appoggiare apertamente il 'sovversivismo' di Martoglio e di Praga cfr. S. Zappulla Muscarà, *Pirandello-Martoglio. Carteggio inedito*, cit. p. 186n.

⁵⁰ La lettera citata si conserva nel *Fondo Durbé*.

[...] Ieri alle ore 14 si è riunito il Consiglio della Società italiana degli Autori sotto la Presidenza di Dario Niccodemi. Questi, aperta la seduta, ha riassunto brevemente la propria opera di propaganda nazionale svolta nel suo recente viaggio in Sud-America ed ha, con parole nobilissime, rassegnato le proprie dimissioni irrevocabili da Presidente della Società, dovendo ancora assentarsi dall'Italia per lungo tempo. Il Consiglio ha preso atto con dolore delle dimissioni di Dario Niccodemi e, su proposta dell'avv. Barduzzi, lo ha acclamato vicepresidente onorario, in segno di riconoscenza per l'altissima opera prestata per sette anni a favore della Società [...].⁵¹

Testimonianze, queste appena citate, che configurano solo un preliminare rendiconto di quanto ci sia ancora da rinvenire, al fine di ricomporre quel fitto reticolato di rapporti familiari, amicali e di lavoro, indispensabile per supportare con nuovi scenari la filologia teatrale e la storia del teatro italiano.

⁵¹ Cfr. *Le dimissioni del Presidente Niccodemi e la nomina del successore*, in «Corriere della sera», 29 novembre 1925. Più avanti di legge: «In seguito il Consiglio, a voto unanime, ha eletto presidente il consigliere senatore Vincenzo Morello (Rastignac) [...]. La Giunta esecutiva ha avuto dal Consiglio pieni poteri. Infine, il Consiglio ha acclamato soci onorari S. E. Presidente del Consiglio, on. Mussolini e S. E. il ministro Rocco, in segno di riconoscenza per la promulgazione della presente legge sui diritti di autore che assolve i voti da lunghi anni espressi dalla Società».

Elena Porciani

«La Prima Favolaia del Regno della luna»
Il mio straordinario viaggio in cerca di Billi di Elsa Morante

In questo articolo tratterò di *Il mio straordinario viaggio in cerca di Billi*, una storia per bambini che fa parte di un corpus di testi di Elsa Morante donato dagli eredi alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma nel 2016 e ora conservato presso l'Archivio Morante. In primo luogo, analizzerò il testo come *sequel* di un'altra storia pubblicata dalla giovane autrice sul «Corriere dei piccoli» nel 1933, dal titolo *La storia dei bimbi e delle stelle*, e la sua relazione con altre storie dei primi anni Trenta nei termini di una comune ricorrenza di costanti tematiche e stilistiche. In particolare, metterò a fuoco la *metalepsi* come tipica figura dell'autrice. Dopodiché, affronterò la questione dei vari riferimenti culturali che attraversano i tre capitoli della storia, dall'immaginario fiabesco ai cartoni animati.

This paper is devoted to Il mio straordinario viaggio in cerca di Billi, a children's story by Elsa Morante which is part of a corpus of texts donated by her heirs to the Biblioteca Nazionale di Roma in 2016 and is now preserved in the Archivio Morante. First, I will analyze the text as a sequel of La storia dei bimbi e delle stelle, a story previously published by the young author in 1933 on «Corriere dei piccoli». Then, focusing on the common recurrence of thematic and structural constants, especially metalepsis, I will tackle the relationship of Il mio straordinario viaggio in cerca di Billi with other early works published by Morante. Finally, I will reflect on the various cultural references underlying the three chapters of the story, such as fairy-tales and cartoons.

Avevo già da moltissimo tempo chiuso questa storia, quando mi giunsero lettere da tutte le parti del mondo. Il portalettere arrivava ogni giorno con un carrettino, e poi con un carro, e schioccando la frusta gridava: – Posta, Signora! Erano tutti i bambini del mondo che pretendevano una conclusione, e chiedevano di conoscere la mamma degli altri bambini, e se la storia era finita così.¹

Con questa immagine dei piccoli lettori che le scrivono per reclamare un diverso finale di una precedente storia prende avvio *Il mio straordinario viaggio in cerca di Billi* di Elsa Morante: una favola ritrovata tra le sue carte giovanili, che narra delle avventure di tre intrepide amiche – la scrittrice, Mariolina e la signora Berta – sulle stelle e sulla luna per ritrovare il capriccioso nascituro Billi, inviato alla signora Berta dalla balia stellare Ultimafata, ma fuggito dal cesto della cicogna durante il trasporto sulla Terra.

¹ Elsa Morante, *Il mio straordinario viaggio in cerca di Billi*, A.R.C. 52 I 1/39, c. 73r (d'ora in avanti nel testo come *IMSV*). L'immagine riprodotta nell'*homepage* di Oblio è un dettaglio di questa carta. Si ringrazia Eleonora Cardinale, Responsabile dell'Ufficio Archivi e Biblioteche letterarie contemporanee della BNCR, per la sua gentile e costante assistenza nella consultazione dei documenti conservati presso l'Archivio Morante.

Il testo, catalogato con la segnatura A.R.C. 52 I 1/39, cc. 73r-113r,² fa parte dei materiali acquisiti dall'Archivio Morante della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma dopo l'ultima donazione effettuata dagli eredi dell'autrice nel 2016. Si tratta di un'ampia mole di materiali narrativi di vario genere, la maggior parte dei quali distribuiti tra la fine degli anni Venti e i primi anni Quaranta,³ che meglio ci consentono di mappare quella «curiosa molteplicità»⁴ che nel 1945, trascrivendo una poesia del 1926 nel cosiddetto *Quaderno di Narciso*,⁵ la scrittrice stessa avrebbe riconosciuto come tratto distintivo della sua più precoce produzione. E possiamo aggiungere, alla luce della recente riscoperta delle pubblicazioni giovanili e dei ritrovamenti di scartafacci e inediti, che è ormai la primissima fase adolescenziale a costituire oggi l'autentica preistoria di Morante: nei termini di un nebuloso sostrato di racconti e poesie di cui si hanno poche tracce, ma nel quale risiedono le radici più profonde della sua opera.⁶

1. *Misteriosa (ma non troppo) origine di un sequel*

Riguardo alla collocazione cronologica del *Mio straordinario viaggio*, sebbene non sia possibile ricostruire una data esatta, si può comunque fissare un termine *post quem* nella conclusione della «storia» evocata nell'*incipit*. Per quanto l'espressione «moltissimo tempo» sia senz'altro iperbolica, in linea con la successiva affermazione di aver ricevuto «lettere da tutte le parti del mondo»,⁷ l'*incipit* ci suggerisce, al pari

² La storia ci è pervenuta in una copia dattiloscritta, contenuta in una cartella recante il medesimo titolo scritto a mano. Il testo è sostanzialmente pulito, a parte alcuni interventi autografi relativi sia a varianti stilistiche che a correzioni di refusi; solo in un caso abbiamo una correzione sostanziale, relativa al nome di un personaggio (cfr. nota 35). Nella trascrizione dei passi citati ho corretto ulteriori refusi, normalizzato gli accenti e inserito i segni di interpunzione dove questi mancavano per evidenti errori di battitura.

³ Non mancano, comunque, materiali più tardi, ad esempio un quaderno la cui prima annotazione consiste in un frammento narrativo del 5 ottobre 1949, dal titolo *Il ritorno del glorioso* (A.R.C. 52 I 1/34, cc. 1r-5r), che si può considerare il primo nucleo dell'*Isola di Arturo* (cfr. Elena Porciani, *La preistoria dell'Isola di Arturo*, in «Contemporanea», XVIII, 2020, pp. 111-113).

⁴ Citato in Marco Bardini, *Elsa Morante e «L'Eroica»*, in «Italianistica», XLI, 2012, p. 127. Per una più ampia contestualizzazione dei temi, generi e modi della produzione giovanile cfr. i due capitoli *Una curiosa molteplicità e Una tessitrice di racconti* in Elena Porciani, *Nel laboratorio della finzione. Modi narrativi e memoria poetica in Elsa Morante*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2019, pp. 33-109, www.editricesapienza.it/node/7824 [ultimo accesso 10.12.2020].

⁵ Si tratta di un quaderno scolastico, in cui «si trovano progetti, abbozzi e scarti di poesie alcune delle quali troveranno posto nella raccolta *Alibi* del 1958, insieme ad alcune pagine del diario del 1945, a una minuta di lettera e, dall'altra parte del quaderno, sotto il titolo *La magione dei morti* (e la dedica a «R.T.M.»), alla poesia *Ai personaggi di Menzogna e sortilegio* e a una stesura pressoché definitiva di alcune pagine del romanzo» (Cesare Garboli, *Nota a «Narciso»*, in Elsa Morante, *Alibi. In appendice: Quaderno inedito di Narciso*, Introduzione di Cesare Garboli, Torino, Einaudi, 2004, p. 83).

⁶ Si ricorderà che il termine 'preistoria' appare nella *Nota* che chiude *Lo scialle andaluso*. A proposito del *Ladro dei lumi*, l'unico racconto inedito della raccolta, si legge infatti che «porta la data del 1935, e appartiene dunque ancora alla preistoria dell'autrice» (Elsa Morante, *Lo scialle andaluso*, Torino, Einaudi, 1994, p. 215).

⁷ Morante starebbe qui gonfiando, per evidenti effetti narrativi, un dato di realtà se prestiamo credito a un passo di una lettera a Guelfo Civinini del 28 novembre 1938 in cui ricorda, a dimostrazione del successo delle sue storie, «le lettere di ragazzini e non ragazzini che, all'uscire di ogni nuovo racconto, mi venivano da varie città d'Italia» (*L'amata. Lettere di e a Elsa Morante*, a cura di Daniele Morante, Torino, Einaudi, 2012, p. 14). Potrebbe però essere anche questa, a sua volta, un'esagerazione visto che la lettera aveva l'obiettivo di convincere Civinini a intercedere presso la

della dicitura «Capitoli aggiunti» (*IMSV*, c. 73r) presente nel dattiloscritto prima del titolo, che siamo di fronte a un *sequel*: della *Storia dei bimbi e delle stelle*, uscita in nove puntate sul «Corriere dei piccoli» fra il 5 marzo e il 30 aprile 1933. È vero che la frase di apertura non consente di discernere a quale lavoro la narratrice si stia riferendo, ma i personaggi e i luoghi che, a partire dalla Piazza delle Stelle, compaiono di lì a poco nel racconto collegano indubitabilmente tra di loro i due testi. La circostanza, inoltre, che i bambini abbiano scritto alla voce narrante per avere ragguagli sul destino dei personaggi si riconnette al finale del precedente lavoro, che così recitava: «se questa conclusione non vi persuade abbastanza, potete scrivere, per chiedere schiarimenti, al “Giardino Meraviglioso”, Piazza delle Stelle, Paese dei Sogni (Esterò)».⁸

Non mancano indizi nemmeno per quanto concerne il termine *ante quem* della composizione. Il testo è menzionato in una lettera in cui Morante descrive all'amica disegnatrice Luisa Fantini una storia inviata al «Corriere dei piccoli» come «una specie di quella del piccolo Billi (te la ricordi?) buffa, e con le figure di quel genere già fatto».⁹ Purtroppo l'intestazione del documento riporta solo il giorno – il 5 ottobre –, ma si può risalire al 1934¹⁰ in ragione di un passaggio in cui Elsa menziona una lettera da poco spedita a Guelfo Civinini, con il quale quell'anno era stata in stretto rapporto per aver collaborato, come *ghost writer*, alla stesura di *Scricciolo & C.*¹¹ Dato che in seguito la frequentazione fra i due si diradò, il riferimento all'autore toscano consente in ogni caso di situare la lettera nella prima metà degli anni Trenta

direzione del «Corriere dei piccoli» affinché fosse accettata la richiesta della scrittrice di riprendere la collaborazione, cosa che tuttavia non avvenne. Doveroso ricordare, al riguardo, che le pubblicazioni sul periodico erano state rese possibili da Civinini: «foste voi stesso, molti anni fa, che con la vostra cortesia e amicizia mi presentaste al “Corriere dei piccoli” procurandomi una collaborazione abbastanza regolare a quel giornale» (*ibidem*).

⁸ Elsa Morante, *La storia dei bimbi e delle stelle*, in *Le straordinarie avventure di Caterina e altre storie*, a cura di Giuseppe Pontremoli, Trieste, Einaudi Ragazzi, 1995, pp. 103-104. Non è da escludere che la giovane scrittrice pensasse a una ripubblicazione congiunta, come lascerebbe intuire proprio il deittico connettivo «questa», che suggerisce prossimità. Nel volume curato da Pontremoli è stata ripubblicata la maggior parte del corpus noto dei lavori per bambini: dieci storie e tre filastrocche apparse sul «Corriere dei piccoli» e «Il cartoccino dei piccoli» tra il 9 febbraio 1933 e il 27 giugno 1937, più la lunga favola di Caterina, sennonché, con evidente incongruità rispetto al titolo del volume, si tratta delle *Straordinarie avventure di Caterina*, ossia la versione rivista, del 1959, anziché la *Caterina* originale, pubblicata da Einaudi nel 1942 (al riguardo cfr. Lorenzo Cantatore, *Libri per ragazzi numero uno: la lunga storia di Einaudi, Morante e Caterina*, in «Nacqui nell'ora amara del meriggio». *Scritti per Elsa Morante nel centenario della nascita*, a cura di Eleonora Cardinale e Giuliana Zagra, in «Quaderni della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma», XVII, 2013, pp. 65-96). Per avere una panoramica più completa della scrittura per l'infanzia di Morante, a questi lavori si dovranno aggiungere vari raccontini di argomento religioso (cfr. Elena Porciani, *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, Soveria Mannelli (CZ), Iride, 2006, pp. 95-100) e la fiaba *Storia di una bambina e due bambole* (cfr. Elena Porciani, *Al crocevia della preistoria morantiana: i quattro testi ritrovati nelle carte giovanili*, in «Nacqui nell'ora amara del meriggio» cit., pp. 97-99).

⁹ *L'amata* cit., pp. 35-36.

¹⁰ Come fa il curatore Daniele Morante: «5 ottobre [1934?]]» (ivi, p. 35).

¹¹ Si tratta di un romanzo per bambini, apparso prima a puntate sul «Corriere dei piccoli» tra il 28 aprile e 14 luglio 1935 e poi in volume presso Bemporad nel 1937, del quale una parte consistente è da attribuirsi a Morante. Come ricorda Daniele Morante, nella copia del libro in possesso della scrittrice, ora conservata nell'Archivio Morante, «sotto la dedica di Civinini, “A Elsa / questo mio libro che è anche un po' suo”, leggiamo l'ironico commento di Elsa, “Grazie per quell'un po'!!!”» (*L'amata* cit., p. 10). Sulla questione cfr. Giusi Letizia Rapisarda, *Scricciolo & C. di Guelfo Civinini. Elsa Morante, Luisa Fantini o dell'utopia di una felicità semplice*, in «FM. Annali del Dipartimento di Italianistica», II, 1995, pp. 59-88.

e, quindi, di inserire la redazione del *Mio straordinario viaggio* in una forbice cronologica non troppo ampia, che corrisponderebbe, grosso modo, al periodo in cui si situa la maggior parte delle pubblicazioni per bambini finora conosciute: se non nel senso di una scrittura totalmente *ex novo*, perlomeno in quello di un inedito montaggio di materiali precedentemente abbozzati. L'impressione, infatti, è che i tre capitoli della storia, rispettivamente intitolati *Partenza*, *Altro ricevimento delle fate*, *Ritorno*, corrispondano a tre distinte sequenze narrative assemblate insieme – e la cosa non ci stupisce, vista la tendenza della giovane autrice, oppressa dall'urgenza di dover pubblicare per mantenersi, a 'cucire' e riutilizzare materiali testuali di diversa provenienza.¹²

Evidente, comunque, è la differenza di ispirazione rispetto alle storie di tono fiabesco incentrate su fanciullette umili e timide, protagoniste più passive che attive dei meravigliosi rovesciamenti di destino che si ritrovano a sperimentare, come, ad esempio, il personaggio eponimo di *Paoletta diventò principessa* («Corriere dei piccoli», 9 febbraio 1933).¹³ Piuttosto, come suggeriscono il nome avventuroso, da western, di Billi e soprattutto le pirotecniche invenzioni e il ritmo forsennato, *Il mio straordinario viaggio* appare più vicino alle tre favolette maschili d'azione *Un negro disoccupato*, *Piuma mette K.O. l'amico Massimo* e *Il soldato del re*, pubblicate la prima volta fra il 1935 e il 1937 e riedite di seguito alle *Straordinarie avventure di Caterina* nel 1959.¹⁴

2. Prenatali cosmogonie e straordinarie peripezie

Conviene prendere le mosse, per introdurre *Il mio straordinario viaggio in cerca di Billi*, da un breve riassunto della *Storia dei bimbi e delle stelle*, il cui nucleo narrativo, se prestiamo fede a una testimonianza di Maria Morante, sarebbe da ricercare in una storia inventata da Elsa adolescente durante le passeggiate con i fratelli nel quartiere di Monteverde Nuovo, come dimostrerebbe già il nome della protagonista, Mariolina, diminutivo di quello della sorella della scrittrice.¹⁵

¹² Cfr. anche Giuliana Zagra, *La tela favolosa*, Roma, Carocci, 2019.

¹³ Protagonista è una povera fanciulla che, per ordine di un misterioso re, viene trasformata in principessa da una altrettanto misteriosa Vecchia Principessa. Paoletta, però, non appare particolarmente felice dell'improvvisa ricchezza nella quale è stata trasportata e tutta la sua gioia consiste nell'andare a fare visita di notte, in sogno, ai suoi unici amici, anch'essi poveri e soli: «il pulcino bianco e nero, Rosettina che aveva due anni e un ricciolo sulla fronte, e un cane lungo e magro» (Elsa Morante, *Paoletta diventò principessa*, in *Le straordinarie avventure di Caterina e altre storie cit.*, p. 7).

¹⁴ Le storie uscirono rispettivamente su «Il cartoccino dei piccoli» il 12 maggio 1935, sul «Corriere dei piccoli» il 22 settembre 1935 e il 27 giugno 1937. La riproposizione, peraltro, a circa venticinque anni di distanza, dell'aggettivo 'straordinario' nella nuova edizione di *Caterina* conferma la lunga durata delle costanti, tematiche ma anche lessicali, che agiscono nella memoria poetica di Morante.

¹⁵ «Queste strade [di Monteverde Nuovo] erano le mete di lunghe passeggiate in cui Elsa ci guidava nelle giornate di vacanza e per rallegrarci e non stancare soprattutto me che ero la più piccola ed evitare le mie proteste durante la strada, oltre a mangiare le carrube ci raccontava delle lunghe favole di sua invenzione. Queste narrazioni si svolgevano quando Elsa aveva appena quattordici anni. Una di queste storie, per me la più bella perché si riferiva alla mia persona, trattava di Mariolina (cioè io) prima della nascita» (Maria Morante, «*Mariolina*», in *Una signora di mio gusto: Elsa Morante e le altre*, a cura di Maria Pia Mazzotti e Simona Lattarulo, Roma, Apeiron Editore, 2005, p. 48). Sembra confermare

Mariolina è menzionata nell'*incipit* come fonte del racconto, ma poi il primo capitolo è dedicato alla descrizione dell'edenico giardino prenatale sito su una stella di cui è guardiana Ultimafata, l'unica tra le fate a non aver fatto in tempo a rifugiarsi sulla luna dopo che queste sono fuggite dalla terra. I bambini prendono origine dai fiori, che ne influenzano il carattere, con una reminiscenza variata di *Peter Pan*, in cui i bambini discendono invece dagli uccelli.¹⁶ Nel capitolo successivo si racconta la 'prenascita' di Mariolina dai petali di una rosa impregnati del sangue di un rondinotto che, per suo amore, si è trafitto il cuore; di qui, la straordinarietà della bambina, provvista anche lei di un cuore e della capacità di provare sentimenti, a differenza degli altri nati. Tra questi il più crudele e bello è Daddo, che entra in scena nel terzo capitolo e di cui Mariolina teneramente si innamora. I due si recano sulla luna dove le fate sono impegnate in una guerra contro i folletti. Anche Daddo vi partecipa assurgendo allo status di eroe, sebbene sia stata Mariolina, invero, a salvarlo in più di un'occasione (capitolo quarto); fatto sta che il bambino viene nominato Governatore e decide di rimanere con le fate, separandosi da Mariolina che, con grande dolore, torna nel giardino di Ultimafata (capitoli quinto e sesto). Qui, aiutandosi con una corda d'oro donatale da un usignolo poeta, Mariolina riesce a rivedere Daddo nello spazio di un breve sogno (capitolo settimo). L'ultima avventura, di tono decisamente più allegro, avviene sulla stella in cui il nano Frugoli tiene prigionieri gli spiriti maligni. Mariolina si fa trarre in inganno dalle sorelline Acquolina e Bugia, che la lasciano sola nel palazzo di Dulcisinfundo; qui i Capricci le si infilano nei riccioli e incontra per l'ultima volta Daddo (capitolo ottavo). La storia termina quando Mariolina viene portata dalla cicogna sulla Terra e può finalmente nascere (capitolo nono).

Da questa vicenda, della cui scoppiettante ricchezza di personaggi e trovate non si può fornire in questa sede che un'idea molto parziale, trasmigrano nel *Mio straordinario viaggio*, oltre a Mariolina, il nano Frugoli e il più marginale mago Rabbuffo¹⁷ nel primo capitolo e poi, nel secondo, Daddo e la Regina delle Fate, così come fa una fugace apparizione nel terzo la stessa Ultimafata. Nel complesso, però, più che nel coeso – e venato di malinconia – intreccio dei primi sette fiabeschi capitoli della *Storia dei bimbi e delle stelle*, la nuova storia si inserisce nell'atmosfera divagante e divertita dell'ottavo, *L'avventura dei capricci*, che ha tutta l'apparenza, anch'esso, di un 'capitolo aggiunto' alla storia principale dell'amore di Mariolina per Daddo. Non a caso, la prima tappa del *Mio straordinario viaggio* è ambientata, di

l'origine familiare del personaggio di Mariolina il fatto che, enumerando nelle pagine finali del *Mio straordinario viaggio* i regali lasciati dalla Befana, la narratrice affermi, quasi con un *lapsus* d'autrice, che questa ha lasciato «a Maria una tromba» (*IMSV*, c. 142r).

¹⁶ Sui modelli intertestuali della fiaba cfr. Elena Porciani, *Peter Pan e gli altri. Le ragioni del fiabesco morantiano nella Storia dei bimbi e delle stelle*, in Enrico Palandri e Hanna Serkowska (a cura di), *Le fonti in Elsa Morante*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2015, pp. 43-50, <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni4/libri/978-88-6969-045-7/le-fonti-in-elsa-morante> [ultimo accesso 8.12.2020].

¹⁷ «Tutte le stelle racchiudono qualche cosa di meraviglioso; per esempio, in una abita il mago Rabbuffo, che dirige tutte le scuole del mondo e consiglia ai maestri di dar molti zeri» (Elsa Morante, *La storia dei bimbi e delle stelle* cit., p. 18).

nuovo, sulla stella del nano Frugoli. Al contempo, ben poco è rimasto della visione della nascita come caduta dall'Eden, adombrata dalla stellare cosmogonia prenatale, in cui si intravede il culto dell'infanzia della scrittrice matura, né molte sono le tracce degli struggimenti della sensibile Mariolina per Daddo, primo 'assaggio' dei tipici amori morantiani per il *beau sans merci* di turno. Anzi, quando, nel secondo capitolo, i due si incontreranno di nuovo nel regno lunare delle fate, l'iniziale turbamento di Mariolina si stempererà rapidamente nello stupore – non alieno da una reminiscenza carrolliana – di trovare Daddo troppo minuscolo e bambinesco, con il suo ingenuo egocentrismo, per lei che è ormai una ragazzina scolarizzata:

In quel momento si sentì un fragoroso: Pèpè, Pèpè, Pèpè!, e apparve Daddo.

– Com'è piccolo! – gridò subito Mariolina. Infatti, nella luna non si cresce troppo, e Daddo era rimasto sempre molto piccolo. Aveva ancora il suo corsaletto di velluto e la piuma sul cappello, e un'aria maestosa e fiera. Timidamente Mariolina gli si accostò e gli disse piano: – Non mi conosci?

Daddo accese la spadina d'argento e rispose: – No.

Allora Mariolina cantò una canzone che essi conoscevano al tempo del bel giardino [...].

Daddo guardò in su con meraviglia e fece quasi un sorriso:

– Bene! – disse – Sei tu? Ti aspettavo. Rimani con me?

Mariolina arrossì, e rispose a voce bassa:

– Devo andare al ginnasio.

– Oh! Non fa niente! – rispose Daddo, alzando le spalle

– E allora, che sei venuta a fare?

– A cercare Billi – spiegò Mariolina. (*IMSV*, cc. 90r-91r)

3. Favolose metalessi (s'annuncia l'evocata Velivola)

Un ulteriore elemento di continuità tra le due storie è costituito dalla figura della narratrice, sebbene nel *Mio straordinario viaggio* questa presenti una più marcata caratterizzazione di personaggio, come già notiamo assistendo, nelle righe iniziali, all'arrivo, a casa della «Signora» scrittrice, delle lettere inviate «da tutte le parti del mondo» dai bambini suoi lettori. Nell'*incipit* della *Storia dei bimbi e delle stelle* leggevamo invece: «Questa storia me l'ha raccontata Mariolina»,¹⁸ la quale, avendo posseduto un cuore già prima di nascere, può ricordarsi di quanto le è capitato sulle stelle e sulla luna. Una simile memoria è, cioè, garanzia di veridicità: «potete essere sicuri che questa storia è vera»,¹⁹ anche se magari un qualche «signore serio e barbuto si metterà a ridere»,²⁰ visto che, non avendo avuto un cuore prenatale, si è certo dimenticato delle sue origini stellari. In secondo luogo, la conoscenza diretta della sua fonte consente alla narratrice di legittimare la propria speciale posizione intermedia nel mondo creato dal suo stesso racconto:

¹⁸ Elsa Morante, *La storia dei bimbi e delle stelle* cit., p. 17.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

Anche Ultimafata esiste ancora, ve lo posso assicurare. Ella viene sempre, quando sogno, a darmi un bacio sugli occhi. E poi mi dice: – Ricordi quand’eri un Miosotis? – Io naturalmente le rispondo di sì. Ora so che prima di nascere ero un miosotis, mentre Mariolina era una piccola rosa.²¹

Attraverso la memoria di Mariolina la narratrice recupera la propria, tornando in contatto con Ultimafata, e può così mettere in forma di narrazione i ricordi dell’amica. In tal modo l’*incipit* crea un effetto di cornice metanarrativa con l’ultimo capitolo, che «potrebbe intitolarsi Capitolo Importante. Infatti se quello che sto per raccontare non fosse accaduto, non solo non esisterebbe Mariolina, ma non esisterebbe nemmeno questa storia».²² Tornata in scena con il suo status di personaggio narrante, l’antica Miosotis ribadisce non solo di essere amica di Mariolina, che ormai vive sulla terra, ma anche, nella fattispecie, di ricevere in sogno le visite di Ultimafata, in un cortocircuito di mondo onirico e mondo meraviglioso-fiabesco che è tutt’altro che episodico. Siamo di fronte, infatti, a un’autentica costante dei primi lavori per bambini morantiani:²³ una personalissima versione di quella tendenza alla metalessi che già di per sé la scrittura fiabesca possiede quando imita, con interventi metanarrativi e allocuzioni al lettore, la dimensione performativa del racconto orale.²⁴ In particolare, emergono sovrapposti effetti di metalessi retorica, relativi alle modalità del discorso narrativo, e di metalessi ontologica, concernenti i livelli di realtà inscenati nel racconto.²⁵ Nel primo caso, al passaggio da un livello narrativo all’altro – il racconto di Mariolina riportato dall’io narrante – corrisponde quello dall’autodiegesi all’eterodiegesi, e ritorno; riguardo invece al secondo tipo di metalessi, si devono registrare slittamenti sia fra i diversi livelli di realtà rappresentata – sogno e veglia, vita terrestre e stelle prenatali – che fra la narrazione e la realtà evocata oltre la soglia del testo – le apostrofi ai lettori. Simili coordinate metalettiche ritornano nel *Mio straordinario viaggio*, in cui, con una movenza persino più accentuata, la narratrice si presenta sin dall’inizio come una

²¹ *Ibidem*. Non sarà da trascurare la circostanza che nella famiglia dei myosotis si trovano anche i non ti scordar di me, a suggerire che il fiore da cui trae origine colei che narra è portatore di memoria. L’immagine apre già a quest’altezza all’affermazione, contenuta in quel diario poetico di sogni che sono le *Lettere ad Antonio*, che «forse tutto l’inventare è ricordare» (Elsa Morante, *Diario 1938 [Lettere ad Antonio]*, a cura di Alba Andreini, Torino, Einaudi, 1989, p. 20).

²² Ivi, p. 93.

²³ Cfr. Elena Porciani, *L’alibi del sogno* cit., pp. 27-38 e Elena Porciani, *Al crocevia della preistoria morantiana* cit., pp. 97-99.

²⁴ Peraltro, nel caso delle storie per bambini di Morante, non si dovrà omettere di collegare la ricorrenza della metalessi alle circostanze in cui varie di esse videro la luce, come suggerisce la testimonianza sopra citata della sorella Maria: i passaggi di livello discorsivo sono anche la traccia delle performance adolescenziali di raccontatrice – ‘favolaia’ – familiare.

²⁵ Si ricorderà che narratologicamente con metalessi si intende in primo luogo, citando la definizione che in *Figure III* Genette affida a una nota nella sezione *Pausa* del capitolo dedicato alla durata del racconto, «la figura [...] per cui il narratore finge d’entrare (con o senza il lettore) nell’universo diegetico» (Gérard Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1973, p. 150). Negli ultimi anni si è assistito a una particolare fioritura del dibattito teorico sulla metalessi che, sebbene non possa essere circoscritta in questo ambito, è assurta a figura chiave della *fiction* postmodernista e dei suoi tipici passaggi sia tra livelli diversi di realtà sia tra livelli narrativi e mediali, rispettivamente corrispondenti, secondo la terminologia di Marie-Laure Ryan, alla metalessi ontologica e alla metalessi retorica. Per una sintesi del dibattito teorico cfr. Concetta Maria Pagliuca, *Metalessi in Genette*, in *Il conoscibile nel cuore del mistero. Dialoghi su Gérard Genette*, a cura di Stefano Ballerio e Filippo Pennacchio, Milano, Ledizioni, in corso di pubblicazione (ringrazio l’autrice che mi ha consentito di leggere in anteprima il saggio).

Signora scrittrice, di successo addirittura mondiale e poi, più specificamente, entra nella vicenda da lei redatta. Nel racconto, infatti, essa sarà amica e compagna di avventure dei propri personaggi, una volta che sia avvenuto il debito passaggio in un altro livello di realtà:

Su questo cumulo di lettere io mi addormentai, in una sera piacevole ma fredda. Nel sonno, fui informata che i bambini avevano scritto anche in Piazza delle Stelle, ma non avevano avuto risposta per il gran da fare che c'è lassù.

Intanto qualcuno bussò alla porta della mia camera. Era la mia vicina, la signora Berta, che aveva ordinato un bambino. Aveva un fiore fra i capelli e il vestito della festa ed era molto affannata perché aveva proprio allora ricevuto un telegramma. Me lo porse. Vidi subito che veniva dalla Piazza delle Stelle.

Diceva: Arriverò domani ore 14. Billi. (*IMSV*, cc. 73r-74r)

La vicenda inizia dopo che l'io narrante si è addormentata e ha, con ogni probabilità, iniziato a sognare, di nuovo in continuità con la *Storia dei bimbi e delle stelle*, cosa di cui si ha allusiva conferma quando, rivolgendosi ai suoi lettori, chiederà loro, a proposito di ciò che sta raccontando: «E poi... non vi sembra di sognare?» (*IMSV*, c. 108r). Il primo personaggio a essere presentato nel livello di realtà (fanzionale) in cui la Signora scrittrice è entrata addormentandosi, è la signora Berta, la sua vicina di casa, molto emozionata per l'imminente arrivo di Billi, il «bambino grasso e con gli occhi celesti» (*IMSV*, c. 79r) ordinato a Ultimafata.²⁶ Si intuisce che la vicina è una signora 'dabbene', come avrebbe detto forse Gozzano, che può permettersi il meglio per il suo bambino: una «culla col fiocco rosa» (*ISMV*, c. 74r)²⁷ e giocattoli di ogni tipo, tra i quali, però, la voce narrante non approva uno «scimpanzé di pezza col grembiule quadrettato» (*ibidem*) perché troppo costoso – anche se poi, per far tornare Billi sulla Terra, gli concederanno anche questo.

Come si può immaginare, tremenda è la delusione quando la signora Berta si vede recapitare dalla cicogna un cesto vuoto anziché il neonato richiesto: «Non so dirvi come rimanemmo. Tutti piangevano. Un Billi scappato che passeggia per il cielo! È una disgrazia sul serio!» (*IMSV*, cc. 75-76) – e fa la sua comparsa qui il motivo del pianto esagerato, destinato a tornare più avanti, nel Regno delle fate: un possibile nuovo omaggio ad *Alice in Wonderland* che favorisce, enfatizzando umoristicamente l'infantilità dei personaggi, il processo di immedesimazione dei bambini lettori.

Alla scena è presente anche Mariolina, ormai amica di lungo corso della narratrice, ed è lei che propone di mettersi sulle tracce del fuggitivo: «Io dico di prendere un

²⁶ La lettera contenente la richiesta è in possesso del nano Frugoli, che la rende nota dopo che le viaggiatrici sono arrivate sulla sua Stella. Ultimafata, infatti, è solita rivolgersi a lui per riformire i bambini della dovuta quantità di capricci: «Cara Ultimafata, ti chiedo un bambino grasso e con gli occhi celesti. Mi raccomando che sia molto svelto. Anche se ha qualche capriccio non fa niente. Lo preferirei col naso schiacciato. Se è possibile, lo vorrei ricciuto. Aff.ma Signora Berta» (*IMSV*, c. 79r). Persino superfluo notare, alla luce delle future famiglie disfunzionali e dei futuri padri dimidiati di Morante, come nella storia non compaia alcuna figura paterna.

²⁷ In tempi, evidentemente, in cui gli stereotipi del genere non erano ancora abbinati a una rigida ripartizione cromatica fra rosa e celeste; cfr. al riguardo Jo Paoletti, *Pink and Blue: Telling the Boys from the Girls in America*, Blomington, Indiana University Press, 2012.

aeroplano e di andare a cercarlo» (*IMSV*, c. 76r). La proposta è accolta senza esitazioni:

Subito la signora Berta si asciugò le lacrime, e in fretta in fretta si tolse il fiore e si mise un berretto. Io telefonai alla C.T.A. (Compagnia Trasporti Aerei) perché mettesse a nostra disposizione il più veloce aeroplano. La cicogna se ne andò senza pensare alla mancia, spiegandoci che il Billi non indossava che la camicia e aveva in mano un candeliere, che aveva voluto portare con sé. Poco dopo un apparecchio della C.T.A. si fermava dinanzi alla porta.

Salimmo, ed io, che ho il brevetto, mi misi al volante. (*ibidem*)

Il primo elemento degno di nota è l'immagine del bambino con il candeliere, che può forse ricordare la simbologia vetero-testamentaria della candela che significa l'anima, contaminandola, tuttavia, con l'iconografia, più cristiana, di un ricciuto pargoletto: Billi starebbe portando con sé la sua anima che sta per venire alla vita, diffondendo pace e serenità su chi lo attende. Non di meno colpisce la naturalezza con cui la Signora scrittrice si rivela una pilota provetta con tanto di licenza di volo. Chi ha familiarità con i lavori morantiani più precoci ricorderà, tuttavia, la fascinazione per gli aviatori dimostrata dalla giovane autrice perlomeno in due occasioni: la poesia di tono pseudo-dannunziano *Grido dell'allodola* apparsa nel 1932 sull'«Eroica», dedicata all'aviere-inventore Giorgio Cicogna prematuramente scomparso, e l'episodio del *Giardino d'infanzia* intitolato *Lettere d'amore* («Oggi», 29 luglio 1939), in cui si citano alcuni versi della suddetta poesia per raccontare, con cifrata autoparodia, l'amore adolescenziale per Charles Lindbergh e i cliché romanzeschi ad esso associati: «Col sangue egli aveva scritto sul suo scudo una grande X e questo significava l'ignota senza indirizzo che si firmava *Velivola*».²⁸ Il mio straordinario viaggio sembra costituire, pertanto, una tappa del trapasso dal «voluttuarismo alla D'Annunzio»²⁹ degli esordi al più maturo umorismo delle prose autofinzionali di «Oggi», nel cui orizzonte si spiega anche la successiva affermazione, rivolta al nano Frugoli, d'aver «già girato tutto» (*IMSV*, c. 82r) il mondo: la narratrice sarebbe una nuova incarnazione di *Velivola*, a rafforzare, allusivamente, la sua identità di voce d'autrice.

Un correlato motivo di interesse della caratterizzazione intrepida della narratrice, nonché del suo «straordinario viaggio» insieme a Mariolina e alla signora Berta, è legato poi alla circostanza che a muoversi all'avventura siano tre personaggi femminili, cosa che non solo appare per nulla scontata nel machismo fascista dell'epoca, ma anche è destinata a una progressiva estinzione nella stessa narrativa morantiana. L'ultima sostanziale manifestazione di donne avventurose si ha infatti in *Qualcuno bussa alla porta*, uscito a puntate su «I diritti della scuola» dal 25 settembre 1935 al 15 agosto 1936, le cui romanzesche protagoniste – la zingara Mirtilla, la vecchia *femme fatale* Elena, la giovane Lucia – sono personaggi dinamici,

²⁸ Elsa Morante, *Lettere d'amore*, in *Racconti dimenticati*, a cura di Irene Babboni e Carlo Cecchi, Presentazione di Cesare Garboli, Torino, Einaudi, 2002, p. 238. Sul senso autoparodistico della citazione cfr. Marco Bardini, *Elsa Morante e «L'Eroica»* cit., pp. 133-134.

²⁹ Queste parole di Morante, tratte ancora dal *Quaderno di Narciso*, sono citate ivi, p. 127.

che mostrano – o hanno mostrato – di saper viaggiare e prendere in mano la loro vita.³⁰

4. *Maghi, nani, fate, valorosi e altre creature stellari*

A bordo dell'aeroplano pilotato dalla Signora scrittrice, nella quale si riconoscono le sembianze intertestuali di Velivola, le tre viaggiatrici ammirano innanzitutto la vita delle stelle più nobili. Il sereno riposo di «vecchi santi che vivevano in solitudine, e dormivano con la loro aureola d'oro accuratamente piegata sotto il cuscino» (*IMSV*, c. 77r) si alterna ai ghiribizzi delle comete che, ospiti a sfavillanti ricevimenti, «gettavano sui vulcani della terra fiammiferi accesi per farli scoppiare come fuochi d'artificio» (*IMSV*, c. 78r). Dopodiché, dopo aver scorto il Mago Rabbuffo che continua a dare zero a tutti i suoi scolari, le tre giungono sulla stella del nano Frugoli. Mariolina si accorge che le gabbie dove erano tenuti gli spiritelli dei capricci sono vuote: «– Sulla terra è incominciato il regno della giustizia, come tutti sanno – spiegò Frugoli con compunzione, – e allora gli spiritelli sono molto buoni» (*IMSV*, c. 80r). È possibile che in questo «regno della giustizia» di biblica memoria si riconosca un tributo dovuto, non si sa quanto ironico, alla situazione politica italiana del periodo, vista anche la possibile vicinanza al regime dell'eventuale sede di pubblicazione prevista. Certo è che il cambiamento, sulla stella, è stato radicale: persino Bugia si è fatta una brava e compunta «governante [con] le treccioline legate sul cocuzzolo» (*ibidem*), a non smentire la propensione della giovane autrice per questa pettinatura.³¹ La nuova occupazione di Frugoli è diventata, così, guardare «ogni millimetro dell'universo» (*IMSV*, c. 82r) con un telescopio che lui stesso si è fabbricato, «fra un dispiacere e l'altro» (*ibidem*). Sul momento Mariolina «rimase un po' sdegnata» (*ibidem*), ma poi è curiosa di sapere che cosa stiano facendo i vecchi compagni del Giardino di Ultimafata partiti per la Terra insieme a lei, così si mette a osservare il Cinesino figlio dell'Imperatore, la «dignitosa signorina con gli occhi d'ambra» (*IMSV*, c. 84r) che, pur avendo scelto «un cuore di principessa» (*ibidem*), fa la serva della madre e dei quindici fratelli e non pare troppo contenta – «ogni tanto guardava lontano, lontano, e poi in su, diceva: Dio Mio!» (*ibidem*) –, e infine i fratelli Sesa, Sisi, Susi, Nonno, Nenno e Ninno che litigano in continuazione. Memore della *Storia dei bimbi e delle stelle*, la narratrice si premura di indicare la propria fonte: «Mariolina mi raccontò poi quello che vide» (*IMSV*, c. 82r), così come, dopo aver narrato del figlio di Chu-Chu-San, mostra, con rapido accenno metalettico, di non essersi dimenticata dei suoi piccoli lettori: «ecco accontentati i miei amici» (*IMSV*, c. 83r).

³⁰ Su questo *pastiche* romanzesco che occupa una posizione di primissimo piano nella fase giovanile della scrittrice cfr. Giovanna Rosa, *Ovvero: il romanziere*, in AA.VV., *Per Elsa Morante*, Milano, «Linea d'Ombra» Edizioni, 1993, pp. 55-87; Silvia De Laude, «Qualcuno bussava alla porta» di Elsa Morante, in «Paragone Letteratura», XLVI, 1995, pp. 151-152; Elena Porciani, *L'alibi del sogno* cit., pp. 66-85.

³¹ Cfr. Elena Porciani, *Nel laboratorio della finzione. Modi narrativi e memoria poetica in Elsa Morante* cit., pp. 95-109.

Anche la signora Berta chiede di guardare dal telescopio, nella speranza di individuare Billi, ma Frugoli preferisce farlo al suo posto e, in effetti, riconosce un bambino che, con gli occhi «grandi e rotondi, e celesti [...] in camicia, con un candeliere» (*IMSV*, c. 85r), corrisponde alla descrizione fattagli dalla signora;³² non riesce, però, a riconoscere il luogo in cui Billi si trova, sebbene veda un prato e una «sedia d'argento in un tronco di quercia» (*ibidem*). È Mariolina a fornire la soluzione: «Quella è la luna» (*IMSV*, c. 86r), dove vivono ancora Daddo e le fate. Subito, allora, le tre viaggiatrici corrono a recuperare l'aeroplano – «– Due lire il posteggio – disse la guardia» (*ibidem*)³³ – e, fatta salire a bordo una fata incontrata mentre cercava un portafogli di cui in seguito si svelerà l'origine, tutte si dirigono verso la luna:

Sulla porta della luna, una donnina faceva la calza. Figuratevi la meraviglia di Mariolina quando vide che era la Regina delle Fate! Aveva sempre il suo abito verde ma si vedeva che era già un po' rimbambita. La fata rise dietro il suo ventaglio, e ci fece cenno di tacere.

– Benvenuti, si accomodino! – gridò la Regina delle Fate balzando in piedi.

La porta si aperse senza far rumore. (*IMSV*, c. 88r)

Inizia così, senza che ci sia detto dove stavolta sia stato parcheggiato l'aeroplano, il secondo capitolo. Anche sulla luna Mariolina nota dei cambiamenti, a partire dalla presenza delle Cavallette e dei Folletti, un tempo nemici delle fate e ora alleati contro i Grilli e le Cavolaie; le fate, invece, sono poche e stanno «tutte affacciate ai fiori» (*IMSV*, c. 89r) dove vivono. Per prima cosa, viene spiegato perché ogni sera una fata sia inviata in giro per il cielo in cerca di un portafogli: ciò avviene su richiesta del folletto Cuoredoro che vuole riabilitare la memoria del padre, il Ministro del Tesoro, che ha smarrito il portafogli ed è stato accusato dalla stampa di averlo, invece, rubato. Dato che la ricerca sinora non ha prodotto frutti, la narratrice interviene per assicurare aiuto al folletto: «– Dirò al mio amico nano di cercartelo col suo telescopio» (*IMSV*, c. 90r). Dopodiché, mentre cresce l'ansia della signora Berta che non vede traccia del suo Billi, entra in scena Daddo che, pur apparendo ormai minuscolo agli occhi di Mariolina, è comunque ancora il Governatore delle fate e come tale si comporta, specie ora che ha al suo seguito un «nuovo Caporale [che] da oggi combatterà con me in prima fila contro i nostri secolari nemici, i Grilli» (*IMSV*, c. 92r) e che ovviamente, come si sarà intuito, altri non è che il nascituro scomparso:

– Ma è il mio... Bil[li]! – gridò la povera signora Berta. – Capite, vi prego? Io sono sua madre.

³² A conferma della presenza di costanti di lunghissimo corso nel suo immaginario, questa passione di Morante per i bambini con i grandi occhi celesti arriva sino a Usepepe nella *Storia*.

³³ Sin dalle battute iniziali le iperboli favolose si alternano ai dettagli quotidiani: il successo planetario delle storie della Signora scrittrice si accompagna alla figura del portalettere che le reca la posta, così come la cicogna avrebbe diritto a una mancia; adesso, al momento di recuperare l'aeroplano parcheggiato, non manca il posteggiatore che reclama il pagamento dovuto mentre, poco dopo, una fata cerca un portafogli. È questo un carattere tipico dei racconti per bambini morantiani, nei quali si può riconoscere una maniera fiabesca tributaria dei modelli ottocenteschi, *in primis* i fratelli Grimm e Andersen. Al contempo, vi si può riconoscere una possibile eco dell'opprimente precarietà economica di Morante, come se i desideri di ricchezza e lusso della scrittrice si intrecciassero con un immaginario popolare legato all'abbondanza e al cibo.

– Che cosa è madre? – chiese Cuoredoro con interesse.
 – Oh, – disse la Regina delle Fate, che ricordava vagamente la sua vita terrestre. – È una cosa che sculaccia i bambini. Caporale Billi, vuoi essere sculacciato?
 – Sissignola! – rispose Billi, che sapeva che si deve rispondere sempre di sì alla Regina. Questa risposta commosse fino all'estremo la signora Berta. (*IMSV*, c. 94r)

Daddo cerca di convincere Billi a rimanere fedele all'onore militare: «– Io ti darò – gli disse, – questa fulminea spada perché con essa torni o sopra d'essa cada» (*IMSV*, c. 94r), ma Billi, con grande scorno del suo comandante preferisce la vita del bebè con tanto di culla con fiocco rosa e giocattoli, compreso un «cappel da generale» (*ibidem*) anziché da caporale, che la narratrice e Mariolina a suon di filastrocche gli prospettano. Daddo si consola, tuttavia, quando Mariolina, che ormai lo tratta come una madre con un bambino bizzoso, gli regala una catenina d'oro, da lui subito appesa «all'elsa della spada, come ciondolo» (*IMSV*, c. 95r). È un momento solenne e la Regina delle Fate ordina, «in segno di tristezza per la partenza del Caporale» (*IMSV*, c. 96r), che tutti i soldati si cavino un occhio; tuttavia, di fronte alle severe rimostranze di Daddo, rettifica l'ordine nell'obbligo di «portare per mezza giornata i calzoni alla rovescia» (*ibidem*). Potrebbe essere questo un segno del fatto che, come hanno notato le viaggiatrici sulla porta della luna, la Regina «era già un po' rimbambita», senonché, più in generale, una simile parificazione di mutilazioni e ridicolaggini appare a misura di un universo meraviglioso-fiabesco in cui il lieve fa presto a mutarsi in perturbante, e viceversa.

L'ineffabile severità non rende la Regina meno munifica: offre pappa di luna a tutti e fa portare una bella culla di legno per Billi che nel frattempo, ascoltando una ninna nanna cantatagli dalla signora Berta, «si addormentò, dimenticando tutte le delusioni della vita» (*IMSV*, c. 98r) – ed è questa una frase in cui, attraverso l'effetto umoristico di parlare di esperienze di vita per un bambino che, di fatto, deve ancora nascere, si riconosce un'inconfondibile traccia di morantiana malinconia.

5. *Trionfi e onori di una Favolaia*

Non solo per Billi è arrivato il momento di dormire:

[...] Daddo guardò la Regina con severità e le disse:

– Faccio osservare a Vostra Maestà che è ora di andare a letto.

– Ah, questo no! – dichiarò la Regina battendo lo scettro a terra.

– A letto! – esclamò Daddo scuotendo la spada.

– No! No! – dichiarò la Regina battendo un piede, e per la disperazione cominciò a piangere. Quando la Regina piange, debbono piangere tutte le fate. Era una pena vederle affacciate alla finestra coi nasi rossi e i fazzoletti pieni di lagrime. Ma Daddo gridò con voce terribile:

– A letto! – e solennemente si avanzò ed offrì il braccio alla Regina delle Fate.

Davanti ad un gesto tanto cavalleresco e gentile, la Regina delle Fate, sempre piangendo, non poté rifiutare. E si incamminò verso la sua camera; in un corteggio superbo, la seguivano Fate, Folletti e tutti noi, compreso Billi nella sua culla nuova.

La camera della Regina era dentro un garofano, e ancora non so come potemmo penetrarvi; il letto sorgeva su quattro colonne rosse, e quattro fate vestite di rosso, con un ventaglio di piume in mano, vegliavano sul

sonno regale. La Regina si sedette sul letto, e dichiarò che non aveva sonno. Allora si fece avanti la Raccontatrice di Corte, o Favolaia, che sorrideva sempre. (*IMSV*, cc. 98r-100r)

Nel rapido incalzare della narrazione la Regina delle fate molto assomiglia adesso a una bambina un po' capricciosa da mettere a letto, a indicare tutta la fatata gravità lunare in cui spadroneggia la terribile autorevolezza del minuscolo Daddo. Dopo che la narratrice si è premurata di precisare, con divertito scrupolo di verosimiglianza, che non sa come siano potuti tutti entrare in un garofano, la Regina mostra di aver bisogno di qualcuno che le racconti una storia, come capita alle bambine che devono prendere sonno. Entra in scena, così, la Raccontatrice ufficiale di Corte, detta anche la Favolaia, che, per accontentare la Regina, si mette a narrare, recuperando la funzione eziologica dei miti, la storia dell'origine della costellazione del Cane, creata dalla luna per omaggiare un cane di cui si era senza speranza innamorata: «Quel cane si chiamava Fritz, e la sua storia è finita» (*IMSV*, c. 101r). La Regina non è molto soddisfatta: «fece una smorfia, che significava: – La tua storia è abbastanza stupida, – ma non lo disse per educazione» (*IMSV*, cc. 101r-102r); la sua insoddisfazione cresce ancora di più quando chiede la «storia della Bilancia» (*IMSV*, c. 102r), che però la Favolaia non conosce:

– E allora che Favolaia sei? – disse la Regina con tristezza. Fu allora che io mi feci avanti, e dichiarai: – La so io, la storia della Bilancia.

– Oh, grazie signora! Io l'ascolto, – rispose la Regina con un bel sorriso. Subito io, gettando uno sguardo di disprezzo alla Favolaia ignorante, cominciai con la mia voce dolce [...]. (*ibidem*)

La narratrice racconta la storia della Fornarina del Cielo mossa da pietà per un angelo povero che ha solo un soldo, guadagnato spazzando le scale del Paradiso, per comprare il pane e sfamare la sua famiglia numerosa: «mise di nascosto sull'altro piatto della Bilancia un peso da un chilo. E giù fette» (*IMSV*, c. 103r), cosicché l'angelo, stupito e felice, se ne va con un bel chilo di pane. L'azione, tuttavia, non è sfuggita al «buon Dio» (*ibidem*), che decide di premiare la fanciulla: «la Fornarina, senza sapere come, si trovò davanti, invece della solita bilancia, una bilancia di stelle» (*ibidem*), la stessa che noi vediamo nel cielo.³⁴ Grandioso è il successo del racconto:

Alla fine della mia storia, tutti erano commossi. Vidi che le fate si soffiavano il naso; Billi alzò un piede, e la Regina aveva in mano una medaglia d'oro:

– Degnatevi di accettare, signora – mi disse, – in premio della Vostra storia, una piccola onorificenza. Da questo momento voi siete la Prima Favolaia del Regno della luna.

Ringraziai arrossendo, ma spiegai che per il momento dovevo trattenermi sulla terra, dove avevo un mucchio di cose da fare.

³⁴ La storia sembra contaminare reminiscenze di vario ambito. Al nome raffaellesco della protagonista si unisce forse il ricordo di *Spera di sole*, presente in *C'era una volta... Fiabe* di Luigi Capuana (1882), la cui umile fornaia protagonista, Tizzoncino, sotto l'apparente bruttezza cela invece una radiosa bellezza e sposerà, dopo varie peripezie, il figlio del re; nello stesso tempo si avverte il tono di *exemplum* fiabesco di raccontini agiografici come *Il povero santino della bella chiesa* («Corriere dei piccoli», 19 agosto 1934) o *Il battesimo di Pinin* («I diritti della scuola», 7 marzo 1937).

– Verrete con tutto il Vostro comodo, – rispose gentilmente la Regina. (*IMSV*, cc. 103r-104r)

È questo il passo in cui, al termine della più ampia sequenza di racconto nel racconto, le dinamiche metalettiche delle storie per bambini trovano una sorta di *mise en abyme*, come suggerisce la «voce dolce» con cui la narratrice ha raccontato la sua storia e che richiama quella della Vecchia Principessa, emissaria degli ordini del re, ma soprattutto *dea ex machina* della vicenda, nella già menzionata *Paoletta diventò principessa*: «Un mattino venne da lei la vecchia Principessa, quella che era anche un po' fata, e le parlò. Aveva una voce dolce». ³⁵ Si comprende quindi come, nonostante l'impostazione corale del racconto, sin dal possessivo presente nel titolo *Il mio straordinario viaggio*, la vera protagonista sia da riconoscersi più nella Signora scrittrice che negli altri personaggi, poco più che marionette della sua funambolica narrazione:

E subito per tutta la luna, fate e folletti batterono i tamburi e diedero fiato alle trombe; ed io non sapevo dove nascondermi. Insomma, fu proprio così; e quando sparirò dalla terra, sappiate che sono nella luna a fare la Favolaia. (*IMSV*, c. 104r)

6. Arriva la dispettosa Befana. Finale animato e poi dimesso

La Regina si è addormentata, le luci si sono spente, siamo ai saluti: è il momento di rientrare sulla Terra. Mariolina regala a Daddo anche un braccialetto; lui promette spavaldo di venire presto «con un aeroplano a conquistare l'America» (*IMSV*, c. 105r), ma, «come tutti sanno, ancora non si è visto» (*ibidem*). Una «bellissima musica» (*ibidem*) accompagna la partenza, narrando che la Regina nel sonno verrà trasportata in portantina da quattro fate in un'oasi dove «berrà succhi zuccherini per tutta la notte» (*ibidem*). Infine la Signora scrittrice, ora Prima Favolaia lunare, Mariolina, la signora Berta e Billi salgono sull'aeroplano – che le attendeva non si sa bene dove – per decollare. Una volta in volo, si sente d'improvviso una voce: «– Mi fate un posticino?» (*IMSV*, c. 106r). Si tratta nientemeno della Befana, perché, guarda caso, nel trambusto tutti si erano dimenticati che era la notte dell'Epifania – o forse perché, più semplicemente, si sono uniti due segmenti narrativi di diversa origine:

Aveva due sacchi e un canestro da cui usciva un coccodè di gallina e un baubau di cani. Oh, chi si vede, la Befana! – Come va, come va, vecchia mia? – le chiesi – Accomodatevi accanto a me –, ed ella si sedette senza cerimonie. La sua cuffia ricamata fu molto ammirata da tutti noi, e così il suo elegante grembiule con le tasche piene di carbonella. Ahimè! E le rughe erano sempre le stesse, le solite rughe che le sono venute a furia di ridere e di piangere. (*ibidem*)

³⁵ Elsa Morante, *Paoletta diventò principessa*, in *Le straordinarie avventure di Caterina e altre storie* cit., p. 10. Già in precedenza Paoletta ha sentito una «voce dolce che non si sapeva da dove uscisse» (ivi, p. 9), ma che ogni volta è in grado di imprimere svolte alla sua vicenda. Tra l'altro, a rafforzare la contiguità intertestuale, si noterà che anche la Fornarina, protagonista di una storia fiabesca dentro la favola di Billi, si ritrova a possedere la bilancia di stelle «senza sapere come», provando il medesimo smarrimento di Paoletta e di altre piccole protagoniste delle prime fiabe.

Siamo ormai nel terzo e ultimo capitolo, poco più che un'appendice di una vicenda sostanzialmente conclusasi con la partenza dalla luna delle tre amiche con Billi ritrovato. L'intromissione della Befana è senz'altro gustosa, ma si tratta di un personaggio che non molto pare avere a che spartire con quelli sinora incontrati, sebbene, nonostante le rughe, si riveli giocherellona e dispettosa. Ad esempio, porge «una calzetta con aria misteriosa» (*IMSV*, c. 107r) alla narratrice, che immagina sia «piena di diamanti» (*ibidem*) mentre invece contiene solo carbone: «Anch'io finì di ridere; ma ero piuttosto indignata. – Per chi mi prende? – pensai. Non sa che sono la Prima Favolaia del Regno delle Fate?» (*ibidem*): una reazione, questa, di megalomane permalosità che anticipa gli autoritratti del *Giardino d'infanzia*. Soprattutto, però, si notano significative differenze riguardo a quello che potremmo definire l'orizzonte culturale del testo.

Per quanto l'*inventio* morantiana si sviluppi nell'alveo di un immaginario che non trae giustificazione narrativa se non dalla propria poliedrica e surreale creatività, si nota che mentre il secondo capitolo è affollato di figure fiabesche più tradizionali – fate, folletti, animali magici, ma anche, sul versante religioso, angioletti e bambini pii –,³⁶ nel primo capitolo, nonostante la presenza di un mago e di un nano riconducibili al folklore delle fiabe, prevale un repertorio più impregnato di romanzesco e di modernità: aeroplani e telescopi, che denunciano la lettura dei romanzi di avventura e di prima fantascienza, *in primis* Jules Verne con il suo *Da la Terre à la Lune* (1865), anche se sullo sfondo, come suggerisce specialmente la stella in cui si trovano i cuori dei nascituri, sembra situarsi il viaggio sulla luna di Astolfo nell'*Orlando furioso*.³⁷ Una simile modalità ritorna nel terzo capitolo, ma variata in una versione cinematografico-cartoonistica che reca senza dubbio la traccia di un'assimilazione, come si dice oggi, intermediale: non solo Morante ripropone il ritmo sfrenato dei cortometraggi animati sonori alle origini del genere, ma proprio riprende alcune celebri figure dei primi *cartoon*.³⁸ Seduti a tavola, dove stanno consumando, vestiti di tutto punto, un ricco ed elegante pranzo nella lussuosa casa della signora Berta, i personaggi assistono al sorprendente spettacolo che la Befana in serbo per loro:

Eravamo una compagnia elegante, vi assicuro! Ma il più bello deve ancora venire. Dunque, avevamo appena mangiato una prima fetta di dolce, quando la Befana disse:

³⁶ E non sarà casuale che le filastrocche, intonate perlopiù dalle fate, si concentrino soprattutto nel secondo capitolo, a partire da quanto, lasciata la stella del Nano Frugoli, le viaggiatrici si sono imbattute nella fata in cerca del portafogli, intenta a cantare la filastrocca di Cuoredoro che «ha trovato l'erba voglio | Che da fare, che da fare | La disgrazia a rimediare» (*IMSV*, c. 87r).

³⁷ Sulle reminiscenze ariostesche in Morante cfr. Lucia Dell'Aia, *Tradizione ariostesca e memoria mitologica in Menzogna e sortilegio di Elsa Morante*, in «Cuadernos de Filología Italiana», XXIV, pp. 167-190.

³⁸ *Il mio straordinario viaggio in cerca di Billi* sembra fornire così un ulteriore tassello dei rapporti della scrittrice con il cinema, particolarmente significativo perché posto nella fase iniziale della carriera letteraria di Morante. Al riguardo, cfr. Marco Bardini, *Elsa Morante e il cinema*, Pisa, ETS, 2014; Goffredo Fofi, «L'evasione non è per me», in Elsa Morante, *La vita nel suo movimento. Recensioni cinematografiche 1950-1951*, a cura di Goffredo Fofi, Torino, Einaudi, pp. V-XXI; Elena Porciani, *Elsa Morante al cinema (1950-1951)*, in *Atti critici in luoghi pubblici. Scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, Milano, Diabasis, 2019, pp. 401-413.

– Toc toc toc, chi vuol vedere
 quel che porto nel paniere?
 Toc toc toc, chi vuol vedere
 quel che porto nel paniere?

– Io! Io! Io! – strillammo tutti.

Il paniere si aprì e ne venne fuori Topolino, non quello delle figure, proprio lui in persona, seguito da Bimba e da Mio Mao ecc. Si misero in mezzo alla tavola per fare una rappresentazione in nostro onore e Bimba, dopo l'inchino disse la poesia:

Se non vi piace il mio grembiule,
 il mio bel naso, il mio ciuffetto,
 non siete degni più di rispetto,
 La vostra scienza più a nulla vale!

E fece una risatina delle sue. Ma Topolino rispose con un salto e strillò.

– Prosopopea! Prosopopea!
 Il tuo grembiale è uno straccetto
 Il tuo ciuffetto un vil cernechio!
 Il tuo naso un patatino!
 E non sai fare l'inchino!

Mio Mao fece una risata, dalla casa che si era scavata in un albero, e Bimba pianse battendo i piedi. Ma si vedeva che piangeva per finta, perché, dopo poco cominciò una bellissima danza con Topolino, fra i piatti. Danzarono il minuetto e la rumba con aria d'importanza, e di dietro ai piatti si affacciavano bersaglieri, Marmittoni, elefanti e Arcibaldi, tutti non più alti di un dito. La Befana si divertiva un mondo, e volle vuotare anche l'altro cesto e il sacco. I treni ci correvano intorno, casine di dadi bianchi e gialli si costruivano da sé, e in un serraglio i leoni ruggivano; le bambole camminavano in modo buffo credendo di fare chi sa quale cosa straordinaria. (*IMSV*, cc. 108r-110r)

Il «più bello» della storia consiste in una vorticiosa danza che vede protagonisti i noti personaggi Topolino e Mio Mao, più conosciuto come il gatto Felix, mentre Bimba potrebbe costituire una variante femminile di Bimbo, il cane di Betty Boop³⁹ Ad essi si uniscono minuscoli omettini, nei quali si riconoscono personaggi dello stesso «Corriere dei piccoli» come Arcibaldo e Marmittone, in una furiosa sarabanda che coinvolge anche i giocattoli: il paradiso di ogni bambino sotto forma di festa di accoglienza per Billi, così grandiosa da commuovere la signora Berta, ma da suscitare qualche pensiero non proprio generoso nella narratrice e in Mariolina: «Noi guardavamo con aria d'invidia, perché nessuno di noi appena nato ha avuto una festa simile» (*IMSV*, c. 111r).⁴⁰

³⁹ Nella c. 109r 'Bimba' corregge con intervento autografo 'Bimbo', mentre nella c. 110r già nel testo dattiloscritto leggiamo 'Bimba', cosa che suggerisce come Morante abbia inserito questa variante nel corso della battitura a macchina della storia, forse per avere nella scenetta un personaggio femminile che meglio si adattasse peraltro, per gli standard dell'epoca, a ballare con Topolino.

⁴⁰ Non pare casuale la declinazione al passato prossimo del verbo 'avere', incongruente rispetto all'imperfetto del verbo 'guardare' della proposizione reggente: la *consecutio temporum* avrebbe richiesto il trapassato prossimo, ossia 'aveva avuto'. Questa scelta sembra spiegarsi, di nuovo, in un orizzonte metalettico: la narratrice Scrittrice mira a trapassare la soglia della finzione narrativa per unirsi all'*hic et nunc* dei suoi lettori, che sono così – con suo divertimento – implicitamente invitati, nel mentre che ammirano la strabiliante festa per Billi, a pensare di non aver avuto nemmeno

È però tempo, adesso, per altri saluti: la Befana, distratta dal pranzo e dalla festa, si è quasi scordata di dover portare i regali in giro per il mondo, ma, rivenutasi, «in fretta in fretta rimise dentro tutta la roba» (*ibidem*) e se ne va, senza accettare l'offerta d'aiuto della voce narrante e di Mariolina:

– Oh no! Non sapreste far nulla e mi sareste d'impiccio, – rispose la Befana.

Quando tutto fu pronto, ci strinse la mano, uno per uno. Ricordo ancora la sua mano piccola e magra. Poi salì sulla finestra, e allor si udì una musica. Rassomigliava al rumore dei trenini c[a]ricati, al raglio degli asinelli di legno, allo sparo dei fucili meccanici, al ma–ma delle bambole, e a tutte queste cose insieme. Ma non so come, era una bellissima musica. (*ibidem*)

Colpisce la «mano piccola e magra», che pare una più diretta intrusione di un ricordo d'autrice, da collegarsi, forse, alle ricorrenti descrizioni di nonne e vecchi nei racconti giovanili, trapassate in seguito nella figura della nonna Cesira in *Menzogna e sortilegio*. Ciò non toglie che il finale del *Mio straordinario viaggio in cerca di Billi* sconfini nel *musical*, visti anche i regali che la Befana ha lasciato sul tavolo, sotto i tovaglioli: «A me una chitarretta, a Maria una tromba, e alla signora Berta un violino. Il regalo di Billi era appeso alla sua culla, ed era un suonino d'argento» (*IMSV*, c. 112r). Da allora, ogni occasione è buona per improvvisare concerti con i ritmi più in voga, che tutti «i marmocchi più sporchi del rione e i ladri in licenza si fermano ad ascoltar[e]» (*ibidem*); non si tratta, tuttavia, di musiche senza senso:

I nostri suoni raccontano tutte le avventure del viaggio, e tutti pensano alle stelle come ad un posto più interessante dei tropici e del polo, e più lontano ancora, e vorrebbero andarci. Per questo noi riuniamo una somma, soldo a soldo, nel nostro salvadenari nuovo, e, appena sarà pieno, faremo un nuovo viaggio in dirigibile e inviteremo tutti i nostri amici. Prenotatevi in tempo. (*ibidem*)

Di nuovo la narratrice si rivolge a noi che leggiamo, in un oltrepassamento dei confini tra scrittura e realtà che sancisce la pratica metalettica dei suoi lavori per bambini. Al contempo, questa insistenza sul denaro, in cui culminano i vari motivi del desiderio di sazietà, eleganza e ricchezza distribuiti nel testo, evoca, al di là della facciata allegra, la grama vita della giovane scrittrice, che si può immaginare come, della Velivola rientrata a terra, non riesca più, per quanto ci provi, a «rivedere la Befana» (*IMSV*, c. 113r), dopo che questa l'ha rifiutata come aiutante. Mentre *La storia dei bimbi e delle stelle* si chiudeva con un invito divertito e speranzoso a scrivere all'autrice se il finale non fosse piaciuto – e, come si è visto, di qui prendono il via i «capitoli aggiunti» –, *Il mio straordinario viaggio in cerca di Billi* giustappone al primo finale musicale un secondo più dimesso e intimo, a suggerire l'atteggiamento di chi, come si legge in un'altra lettera, del 28 maggio del 1935, a Luisa Fantini, trova ormai «faticoso scrivere piccole storie impossibili [xxx xxx] a cui non cred[e] più»: ⁴¹

loro una tale accoglienza nel mondo. Un'altra divertita allusione metalettica, del resto, si ha anche nel Topolino che non è «quello delle figure, [ma] proprio lui in persona».

⁴¹ *L'amata* cit., p. 39.

Mi sarebbe piaciuto salutarla. Ma è stato inutile. La Befana non si fa più vedere da me. E allora la chitarra: Tran! Tran! e il violino: Ohoh! e la tromba Peh! peh! e il suonino: Din! Din! cantano lunghe canzoni, in cui si parla della Befana e della stella e del viaggio come di cose lontane, che presto nessuno ricorderà più.
(*IMSV*, c. 113r)

Fiorenzo Toso Rileggere le letterature d'Italia?

L'articolo sviluppa una riflessione sul concetto di 'letteratura dialettale' e sulla sua inadeguatezza a coprire l'intero ambito di ciò che storicamente è stato scritto in quelli che si definiscono, con riferimento all'attuale realtà sociolinguistica, come dialetti italiani. Ammettendo anche la necessità di un confronto con le vicende di altri spazi linguistici e letterari europei, il plurilinguismo che storicamente caratterizza la realtà italiana implica un'analisi che tenga conto di diversi punti di vista, e la possibilità di elaborare distinte 'storie della letteratura' che si integrino in un panorama complessivo di 'storia letteraria' comune.

The article develops a reflection on the concept of 'dialect literature' and on its inadequacy to cover the entire scope of what has historically been written in what are now defined, with reference to the current sociolinguistic reality, as Italian dialects. Bearing in mind the need for a comparison with the events of other European linguistic and literary spaces, the multilingualism that historically characterises the Italian reality implies an analysis that takes into account different points of view, and the possibility of elaborating distinct 'histories of literature' that are integrated in an overall panorama of common 'literary history'.

Una rilettura della storia linguistica italiana organizzata per regioni è stata tentata quasi trent'anni fa in un lavoro collettivo diretto da Francesco Bruni,¹ che ha rappresentato indubbiamente, insieme ad altre pubblicazioni degli ultimi decenni, un progresso notevole verso un'ulteriore percezione policentrica della cultura linguistica del paese, nel solco di una tradizione illustre: sul versante più strettamente letterario, dopo gli antesignani ottocenteschi dal Ferrari in poi, risultati significativi in tal senso erano già stati raggiunti tra gli altri, in alcuni aurei contributi d'insieme, da Carlo Dionisotti e Mario Sansone, dei quali dirò più avanti.

All'attivo di queste esperienze va senz'altro ascritta la presa d'atto che i processi di convergenza in una prospettiva linguistico-letteraria nazionale si verificarono con tempi e modalità diversi a seconda delle singole aree. È innegabile d'altronde che la prospettiva adottata in questo genere di studi rimanga di preferenza ancorata a un'analisi delle modalità di 'italianizzazione' delle singole regioni e del policentrismo della letteratura 'in lingua'.

Ciò che talvolta sembra ancora mancare è una percezione dell'autonomia di singole 'storie linguistiche' e 'storie letterarie' regionali, e soprattutto delle singole 'storie della lingua' e 'storie della letteratura' che si possono elaborare per diverse varietà destinate a confrontarsi con l'italiano nel corso di una storia plurisecolare di incontri e di scontri: e mentre, come vedremo, si ammette senza problemi la pluralità delle

¹ Francesco Bruni (cur.), *L'italiano nelle regioni. Lingua nazionale e identità regionali*, Torino, UTET, 1992, col successivo volume *L'italiano nelle regioni. Testi e documenti*, Torino, UTET, 1994.

esperienze letterarie dell'italiano nelle varie regioni, non sempre si pone a sufficienza l'accento, a mio avviso, sulle diverse modalità dell'interrelazione che, nel corso di questi processi, andò attuandosi tra l'italiano stesso e le letterature di idiomi locali dotati di un significativo prestigio, che vengono spesso percepiti come modalità linguistiche comunque collocate a un livello invariabilmente subordinato nel rapporto con la lingua e la letteratura nazionale².

Una certa generalizzazione dei rapporti lingua-dialetto³ e letteratura italiana-letteratura 'dialettale' (ed è stata più volte osservata l'insufficienza di queste opposizioni terminologiche, poiché se l'*italiano* rimane spesso percepito come *uno*,⁴ sotto il concetto di *dialetto* si pongono invece realtà estremamente diversificate, non

² È difficile scindere, a livello di considerazioni preliminari, il punto di vista storico-linguistico (dal quale prendono spunto in partenza le osservazioni che qui propongo) da quello storico-letterario; analogamente, i riscontri e i riferimenti bibliografici si distribuiscono spesso in questi due ambiti di ricerca: molti approfondimenti su alcune storie linguistiche regionali o cittadine hanno messo in opportuna evidenza il ruolo di diverse varietà, soprattutto urbane, in riferimento alle forme di oralità elaborata e alla loro capacità di proporsi, in quanto modelli di prestigio, anche come lingue letterarie; ma meriterebbe di essere ulteriormente sviluppata, a mio modesto avviso, una riflessione a livello comparativo su questi aspetti, tale da suggerire modelli interpretativi che vadano oltre il disegno di un rapporto costante di subordinate, sostanzialmente indifferenziato, dei diversi dialetti rispetto all'italiano. Tra gli studi d'area (oltre a quelli contenuti nell'opera già cit. a cura di Francesco Bruni), vanno ricordati ad esempio i saggi presentati nel volume riepilogativo (che si rifà alle singole monografie dedicate a diverse città), di Pietro Trifone (cur.), *Città italiane, storie di lingue e culture*, Roma, Carocci, 2015, dedicati a Torino (Claudio Marazzini), Milano (Silvia Morgana), Venezia (Lorenzo Tomasin), Firenze (Giovanna Frosini), Roma (Pietro Trifone), Napoli (Nicola De Blasi), Palermo (Mari D'Agostino). Sul veneto e il veneziano, anche in rapporto alla sua espansione oltremarina, esiste un'ampia bibliografia, nella quale si collocano tra gli altri gli studi fondamentali di Gianfranco Folena (ad es. *Introduzione al veneziano "de là da mar"*, in «Bollettino dell'Atlante Linguistico Mediterraneo», 10-12, 1968-1970, pp. 331-376; *Culture e lingue nel Veneto medievale*, Padova, Editoriale programma, 1990) o di Manlio Cortelazzo (ad es. *Il veneziano, lingua ufficiale della Repubblica?*, in «Guida ai dialetti veneti», IV, Padova, CLEUP, 1982, pp. 59-73); per il torinese, ma anche per la presenza storica del francese in Piemonte, tale da condizionare a sua volta la storia dei rapporti tra dialetto e italiano, cfr. tra gli altri Claudio Marazzini, *Piemonte e Italia. Storia di un confronto linguistico*, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1984; sul napoletano scritto è recente il lavoro di Nicola De Blasi e Francesco Montuori, *Una lingua gentile. Storia e grafia del napoletano*, Napoli, Cronopio, 2020; dal punto di vista delle rivendicazioni storiche di 'eccellenza' e della costruzione di una 'storia linguistica' e letteraria del siciliano (altra varietà approfonditamente indagata nella prospettiva che qui interessa, tra gli altri, da Giovanni Ruffino e Gabriella Alfieri) si veda Salvatore Vecchio, *Una nazione senza lingua. Il sicilianismo linguistico del primo Ottocento*, Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 1988. Per l'area, linguisticamente più appartata e aperta a spunti particolari in merito all'interazione plurilingue anche in ambito letterario, oltre agli studi pionieristici di Nicola Tanda (ad es. *Letteratura e lingue in Sardegna*, Sassari, EDES, 1991; anche di carattere metodologico più in generale: *Un'odissea de rimas nobas: verso la letteratura degli italiani*, Cagliari, CUEC, 2003) vanno ricordate le ricerche di Giuseppe Marci, *In presenza di tutte le lingue del mondo. Letteratura sarda*, Cagliari, CUEC, 2005). Sul genovese proporrò nel prosieguo alcuni riferimenti bibliografici.

³ La definizione ricorrente in Italia del concetto di *dialetto* collide spesso con le acquisizioni della linguistica generale e della stessa linguistica romanza — alle quali fanno riferimento alcune delle riflessioni proposte in questo articolo — per le quali ad es. «è dubbio lo statuto dei vari dialetti italiani (piemontese, lombardo, veneto, napoletano, pugliese, siciliano ecc.) che dal mero punto di vista della storia e della distanza linguistica avrebbero le carte in regola per essere considerati sistemi linguistici a sé stanti, autonomi rispetto all'italiano e non sue varietà, anche se di solito non sono computati separatamente» (Gaetano Berruto e Massimo Cerruti, *La linguistica. Un corso introduttivo*, Torino, UTET, 2011, p. 227; cfr. anche Francisco Fernández Rei, *Plurilingüismo y contacto de lenguas en la Romania europea*, in Enrique Gargallo Gil e María Reina Bastardas Rufat (cur.), *Manual de lingüística románica*, Barcelona, Ariel, 2007, pp. 477-516).

⁴ E ciò malgrado i progressi della ricerca, per i quali sarebbe difficile trovare oggi qualche storico della lingua che si avventuri a dire che l'italiano sia stato e sia una realtà monolitica, sia in termini di scrittura letteraria che, soprattutto, in campo extraletterario.

soltanto sul piano diatopico)⁵ rischia di implicare infatti un certo appiattimento delle condizioni di partenza e degli sviluppi dei processi storico-linguistici e letterari, mentre proprio i tempi e le modalità diverse della ‘italianizzazione’ delle singole regioni sembrano suggerire l’esigenza di verificare ulteriormente, tra le altre concause, la capacità reattiva di espressioni locali variamente collocate dal punto di vista diastratico, percettivo e delle prerogative come strumenti di comunicazione non meno che di (auto)riconoscimento; e dal punto di vista infine, che qui più interessa, dell’espressione letteraria. Forse, quella che è talvolta mancata, dal rispetto metodologico e ideologico, è così la considerazione della «ultramillenaria presenza, contrassegnata da piena funzionalità comunicativa, delle lingue locali proprie di ogni ceto delle popolazioni».⁶

Certo, non tutte le lingue d’Italia — a prescindere dalla maggiore o minore distanza tipologica dallo standard — si collocano sullo stesso piano e si mostrano dotate di analogo prestigio, e le corrispondenti letterature, appunto, non sono identiche per modalità di svolgimento e per sviluppi tematici; in particolare, fatto non meno significativo, non tutte le letterature italiane entrano storicamente in gioco nella ‘costruzione’ di una identificazione collettiva di lunga durata, tale da configurare il disegno di una appartenenza almeno in parte rivendicata come ‘altra’ rispetto all’orizzonte nazionale: ma quando ciò avviene, l’analisi della storia letteraria regionale, non meno di quella linguistica, sembra implicare alcune variabili importanti, e suggerire la possibilità di una prospettiva di lettura diversa rispetto a quella che si proponga semplicemente di ricostruire i processi di affermazione e gli esiti letterari dell’uso scritto dell’italiano nelle regioni.

Alla storia letteraria del genovese in particolare ho dedicato da diversi anni a questa parte una serie di contributi, sia visioni d’insieme sia approfondimenti su singoli aspetti: l’esemplarità e al tempo stesso la tipicità del caso meritavano a mio avviso di essere messi in evidenza anche in prospettiva metodologica, per fare emergere non certo la presunzione di un’originalità, quanto la possibilità, a partire dallo specifico esempio, di suggerire qualche chiave di lettura valida anche per altre realtà regionali, in modo da proporre, assai sommestamente, l’ipotesi di un’interpretazione storico-linguistica e storico-letteraria orientata *anche* su differenti *storie* locali.

Il quadro d’insieme che emerge da questi tentativi mi pare abbastanza indicativo delle prospettive di lettura e di interpretazione che si aprono grazie a un parziale rovesciamento del punto di vista, che si ottiene riformulando i termini del confronto

⁵ «Si noti, inoltre, come anche l’uso frequente che si fa nelle pubblicazioni di vario ambito disciplinare del termine *dialetto* al singolare [...] significhi riferirsi ad alcunché di indistinto, anonimo, stereotipizzato e perciò astorico, privo di quelle peculiarità e di quei tratti distintivi che identificano ciascuna singola struttura linguistica, nello spazio geografico e sociale, nel tempo, infine come parte, prodotto e condizione di una determinata cultura», Fabio Foresti, *Ancora per la costruzione della storia linguistica pre-unitaria*, in Tullio Telmon, Gianmario Raimondi e Luisa Revelli (cur.), *Coesistenze linguistiche nell’Italia pre- e postunitaria. Atti del XLV congresso internazionale di studi della Società di Linguistica Italiana (SLI). Aosta/Bard/Torino 26-28 settembre 2011*, Roma, Bulzoni, 2012, vol. I, pp. 155-165, a p. 158.

⁶ Fabio Foresti, cit., p. 155.

tra *letteratura italiana e letteratura in genovese (in veneto, piemontese, siciliano...)* invece che tra *letteratura italiana e letteratura in dialetto (in Liguria)*.⁷

Il dibattito relativo alle espressioni letterarie regionali in Italia è tradizionalmente incentrato, infatti, su alcune costanti, che rispecchiano una non meno tradizionale opposizione binaria. In linea di massima, le coordinate della contrapposizione *letteratura 'in lingua' / letteratura 'in dialetto'* partono dalla riflessione crociana che attribuisce un ruolo univocamente «riflesso», sostanzialmente subordinato e complementare, della seconda rispetto alla prima,⁸ e la tendenza dominante nella critica e nella storiografia letteraria italiana (meno invece nella storiografia linguistica) consiste essenzialmente nel considerare le espressioni dialettali come un tutto unico, indifferenziato nel suo rapporto con la letteratura scritta 'in lingua': si tende spesso a divulgare, cioè, l'immagine di un'unica letteratura 'dialettale', le cui modalità sarebbero sostanzialmente identiche ovunque, quale che sia il dialetto che le esprime.⁹

Esiste quindi una categoria critica di 'letteratura dialettale', mentre le singole 'letterature dialettali', per lo più, non vengono chiamate a rappresentare, nella loro specifica evoluzione storica (e perfino nel loro rapporto con l'espressione 'in lingua') un soggetto autonomo di analisi. Anche facendo del tutto astrazione della definizione per certi aspetti problematica, come abbiamo visto, dell'opposizione lingua-dialetto secondo il canone storico-linguistico italiano, resta così il paradosso di entità linguistiche strutturalmente e storicamente bene individuate (i dialetti italiani) che i linguisti analizzano da sempre nella loro specifica originalità di sistemi, e delle tradizioni letterarie ad essi corrispondenti, che la storiografia e la critica letteraria analizzano invece — o quanto meno, tendono per lo più ad analizzare — come un magma indistinto, suscettibile di esame soltanto in rapporto a un'entità sovraordinata, la 'letteratura nazionale', della quale sarebbero parte imprescindibile: Gianfranco Contini, in un noto saggio, aveva addirittura individuato in questa anomalia un elemento costitutivo e fondante di una 'originalità' italiana nel contesto delle grandi tradizioni linguistico-letterarie occidentali, in base alla quale l'italiana sarebbe

⁷ Va forse chiarito che questa riformulazione terminologica non è di carattere puramente nominalistico, ma riflette un problema di metodo; essa non nasce da una particolare urgenza di sottrarre alla categoria di 'dialetto' varietà che, lo abbiamo appena sottolineato, vi rientrano, nelle condizioni attuali, in virtù dei criteri che soddisfano le tassonomie della linguistica italiana: in questa disciplina si tende infatti a estendere la percezione delle varietà regionali, basata sull'evidenza sociolinguistica contemporanea, a realtà linguistiche assai differenziate per collocazione sociale e per prestigio in diversi momenti delle loro vicende storiche. D'altro canto la definizione alternativa di *lingue d'Italia* (speculare ad esempio a quella di *langues de France* adottata anche istituzionalmente nel paese d'Oltralpe per indicare i dialetti d'oïl), riprendendo una formulazione presente già nel dibattito linguistico cinquecentesco, pare ormai serenamente accolta almeno in ambito storiografico: cfr. solo intitolazioni come Luca Serianni-Pietro Trifone (cur.), *Storia della lingua italiana*, vol. III. *Le altre lingue*, Torino, Einaudi, 1994, o Emanuele Banfi, *Le lingue d'Italia fuori d'Italia. Europa, Mediterraneo e Levante dal Medioevo all'Età moderna*, Bologna, Il Mulino, 2014.

⁸ Benedetto Croce, *La letteratura dialettale riflessa, la sua origine nel Seicento e il suo ufficio storico* [1926], in *La Critica*, 24, 1926, pp. 334-343, poi in *Uomini e cose della vecchia Italia*, serie I, Bari, Laterza, 1927, pp. 225-234.

⁹ Tale tendenza viene discussa, ma poi sostanzialmente accolta, anche dall'autore della più ampia e documentata antologia di poesia 'dialettale' italiana (Franco Brevini, *La poesia in dialetto. Storia e testi dalle origini al Novecento*, Milano, Mondadori, 1999), che spesso, peraltro, tiene salutarmente conto anche delle differenti modalità evolutive all'interno delle varie tradizioni regionali.

«l'unica grande letteratura nazionale in cui l'espressione dialettale faccia visceralmente, inscindibilmente corpo con il restante patrimonio».¹⁰

I molti studiosi che hanno ripreso in forma assiomatica questa formulazione non si sono per lo più preoccupati, però, di contestualizzarla storicamente né di comprovarne i contenuti alla luce di una riflessione critica articolata; così come, del resto, la categoria crociana di letteratura «riflessa» non è mai stata seriamente rivisitata o ridiscussa, o quanto meno sottoposta a un rigoroso confronto con l'evoluzione storica delle singole letterature dialettali. Sebbene si dia spesso per scontata la validità di questi assunti, ad esempio, non mi pare che vi siano studi volti a dimostrare concretamente che *la* 'letteratura dialettale' in tutte le sue differenti articolazioni regionali si sia sempre e comunque evoluta in esclusivo rapporto di subordinazione rispetto alla letteratura 'in lingua'; né ve ne sono che comprovino come *la* 'letteratura dialettale' sia effettivamente priva, sempre, ovunque e comunque, di una connotazione polemica o 'eversiva' rispetto alla letteratura 'in lingua'.¹¹

È del resto possibile che questo paradosso italiano non rifletta solo i timori di una cultura nazionale approdata tardi a una consapevolezza diffusa e unanimemente condivisa della propria unitarietà:¹² al di là del dato ideologico inequivocabile di una concezione di 'storia letteraria' formatasi concettualmente in piena temperie risorgimentale (e affermata anche attraverso la progressiva emarginazione di esperienze critiche come quella di Giuseppe Ferrari)¹³ e sottoposta a una sostanziale revisione della sua connotazione monolitica solo a partire dagli studi già ricordati di

¹⁰ Gianfranco Contini, *Introduzione alla Cognizione del dolore* [1963], in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 601-619, a p. 611.

¹¹ Per connotazione 'eversiva' o 'polemica' non mi riferisco naturalmente al ruolo in certo qual modo istituzionale che viene riconosciuto al dialetto di spazio linguistico nel quale si possa scrivere ciò che 'in lingua' non si ritiene in qualche maniera 'decoroso': è questo un ruolo ampiamente riconosciuto dalla storiografia e dalla critica nelle opere di molti autori dialettali, da Ruzante alle pasquinate romanesche, dal teatro veneto alle poesie di un Porta, di un Belli o degli epigoni più recenti, da Trilussa fino a Tessa e Loi. Proprio Croce (cit., p. 338) sottolinea questo aspetto quando afferma che «c'erano cose che non si potevano ben dire se non in dialetto: rappresentazioni di costumi e modi di sentire, d'immaginare e di esprimersi, e altresì toni e forme di poesia amorosa o satirica o burlesca». Ma qui mi riferisco invece al fatto che già Croce escluda a priori la possibilità che (p. 338) «il movente effettivo, o il movente principale, della letteratura dialettale riflessa», possa essere stato, almeno in alcuni momenti e in determinati contesti, «l'eversione e la sostituzione della letteratura nazionale», o quanto meno la concorrenza con essa su un piano analogo di letterarietà elaborata. Sotto questo aspetto, almeno la letteratura genovese esibisce nei secc. XVI-XVIII, come vedremo nel prosieguo, diverse dimostrazioni a contrario.

¹² Pare opportuno fare qui riferimento alla riflessione di Alberto Vårvaro, che già negli anni Settanta sottolineava come, a livello generale, «la storia della lingua ricostruisce un processo verso una meta [...], è quindi intrinsecamente finalistica, secondo una teleologia nazionalistica comune alla storiografia romantica. È inutile ricordare come la storia della storiografia abbia da gran tempo abbandonato queste posizioni; mentre in sede storiografica si possono sostituire alla concezione romantica altre diverse e più articolate, il concetto di storia della lingua sta o cade col presupposto teleologico [...], perché l'evoluzione linguistica acquista un senso solo quando siamo in grado di coglierne l'orientamento» (Alberto Vårvaro, *Storia della lingua: passato e prospettive di una categoria controversa (I)*, «Romance Philology», 26 (1972), t. 1, pp. 16-51).

¹³ Giuseppe Ferrari, *De la littérature populaire*, in «Revue des Deux Mondes», 5, 1839, t. II, pp. 568-597, 6 (1840), t. I, pp. 472-497, ripreso e tradotto col titolo *Saggio sulla poesia popolare in Italia* in *Opuscoli letterari e politici*, Capolago, Tipografia Elvetica, 1852, pp. 431-545: un testo molto citato in seguito alla polemica intrattenuta con esso a posteriori da Croce, ma assai poco letto.

Sansone e Dionisotti¹⁴; al di là di tutto ciò, pare evidente che nell'idea italiana di 'letteratura dialettale' entri in gioco più che altrove una sopravvalutazione della categoria di 'dialettalità' letteraria, che costituirebbe il filone costante, unificante, dominante delle tradizioni regionali.

In pratica, la 'dialettalità' letteraria, intendendo come tale l'uso consapevolmente minore e subordinato di uno strumento linguistico, nella ricerca di temi e forme caratterizzati da un rapporto di marginalità e dipendenza rispetto ai livelli 'alti' della letteratura (la parodia, la satira, l'espressività coloristica come connotazione sociale e ambientale e così via), poiché permea una parte significativa e (in diverse regioni) preponderante dell'espressione 'dialettale', ha finito per essere considerata una caratteristica tipologica in qualche modo innata, strutturalmente, consustanzialmente connessa all'uso letterario del 'dialetto'.¹⁵

Con ciò si rischia di non tenere nel debito conto, però, alcuni aspetti rilevanti: il fatto, ad esempio, che filoni consistenti di una 'dialettalità' letteraria, così come l'abbiamo definita qui sopra, siano storicamente presenti (e sarebbe assurdo il contrario) anche nell'uso letterario del toscano e dell'italiano; il fatto, inoltre, che questa concezione di espressivismo linguistico sia altrettanto presente in tutte le grandi letterature romanze anche in assenza o scarsa rilevanza di consistenti espressioni dialettali; il fatto infine, ciò che maggiormente importa in questa sede, che esistano significative manifestazioni di letterarietà in dialetto prive di una connotazione riconducibile ai canoni della 'dialettalità', alle quali viene spesso attribuita, in mancanza di meglio, una connotazione velleitaria e sostanzialmente atipica e occasionale.

La mancanza o la scarsa qualificazione di una storiografia letteraria 'dialettale' organizzata per aree deve aver contribuito a questo tipo di lettura. Così, lo stesso carattere discontinuo di alcune espressioni letterarie dialettali, anche illustri, ha finito per essere considerato, a sua volta, un altro elemento comune all'insieme della 'letteratura dialettale': quest'ultima risulterebbe priva, nel suo insieme e nelle sue diverse articolazioni regionali, di una continuità ideologica e tematica autonoma rispetto alla letteratura in italiano, fatto che ne incoraggia l'analisi in esclusivo rapporto con le contemporanee e immediatamente precedenti esperienze 'in lingua'. In tal modo l'esistenza, consistenza e continuità di eventuali filoni di letteratura in dialetto estranei ai contenuti e alle forme della 'dialettalità' non è stata adeguatamente posta in luce né opportunamente commentata.

Un'opportuna revisione della categoria storico-critica di 'letteratura dialettale' in Italia non dovrebbe dunque prescindere, a mio modesto avviso, dai seguenti filoni d'analisi e indirizzi di ricerca:

¹⁴ Mario Sansone, *Relazioni fra la letteratura italiana e le letterature dialettali*, in Attilio Momigliano (cur.), *Problemi e orientamenti critici di lingua e letteratura italiana*, I, *Letterature comparate*, Milano, Marzorati, 1948, pp. 261-327; Carlo Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967.

¹⁵ O persino dell'uso *tout court* del 'dialetto': secondo Fabio Foresti (cit., p. 158) la critica corrente tende a vedere nei dialetti, anche storicamente, degli «strumenti in sé limitati, utili per chiacchiere di argomenti correnti, banali, legati alla sfera della materialità, tutt'al più adatti per far ridere, ma non per compiere astrazioni e svolgere una pluralità di argomentazioni».

1. Tenere conto dell'esistenza di differenti tradizioni regionali, da esaminare singolarmente nel loro divenire o nella loro discontinuità, fatti salvi, s'intende, gli elementi criticamente utili — e spesso, sia chiaro, imprescindibili — di una valutazione più generale del rapporto sociolinguistico lingua-dialetto in diacronia.
2. Analizzare il tasso di 'dialettalità' insito nell'utilizzo letterario dei singoli dialetti, verificando e motivando storicamente l'eventuale consistenza e continuità di filoni di letteratura che *non* ne riflettono gli stereotipi tipici.
3. Valorizzare nella prospettiva di un disegno di 'storia letteraria' organicamente ricostruibile gli elementi di continuità delle singole espressioni regionali — ove sia possibile e criticamente motivato —, circostanza che non implica necessariamente, è bene ribadirlo, concepire il disegno di tante 'storie della letteratura' a sé stanti, prive di un motivato ed essenziale inserimento in una prospettiva più ampia, non solo italiana (le *letterature d'Italia* come le *letras hispánicas*, ad esempio) ma addirittura europea.

Da questi tre sommessi suggerimenti, per quanto è stato possibile verificare nello specifico della tradizione letteraria in genovese (ma analoghe esperienze si potranno fare in altri contesti areali) scaturisce dunque con ragionevole evidenza una serie di dati destinati a contraddire in parte, o quanto meno a ridimensionare, alcuni aspetti dell'impostazione tradizionale dell'analisi della letteratura dialettale in Italia. Infatti, da quanto sembra emergere,

1. esistono tradizioni letterarie dialettali italiane dotate di una documentata e verificabile continuità storica e ideologica a partire dalle origini stesse dell'espressione volgare; ciò non implica uno svolgimento completamente disgiunto — per l'insieme di tali tradizioni o per singole fasi di esse — da un rapporto con la letteratura 'in lingua';¹⁶
2. esistono letterature dialettali italiane nelle quali la 'dialettalità' letteraria non sembra rappresentare il filone più consistente e visibile né quello, in particolare, che assicura loro una verificabile continuità storica e ideologica. Vi sono, cioè, letterature dialettali italiane che sovvertono l'idea stessa di 'espressione dialettale' quale è per lo più intesa, ossia come ricorso prevalente o esclusivo a determinati generi, temi e forme che implicino un riconosciuto e riconoscibile livello di subordinazione ideologica rispetto alla letteratura 'in lingua';

¹⁶ Per quanto riguarda appunto quella genovese, tale continuità è ben dimostrabile fin dalle prime manifestazioni letterarie in volgare: cfr. in proposito Fiorenzo Toso, *Storia linguistica della Liguria*, vol. I, Recco, Le Mani, 1995, e *Il volgare a Genova tra Umanesimo e Rinascimento: inflessione locale e modelli soprarregionali* da Iacopo Bracelli a Paolo Foglietta, in «La parola del testo», 4, 2000, pp. 95-129. Più in generale, Id., *La letteratura ligure in genovese e nei dialetti locali. Profilo storico e antologia*, Recco, Le Mani, 2009 (7 voll.).

3. come conseguenza e corollario, non tutte le espressioni dialettali sembrano svilupparsi in maniera uniforme e in esclusivo rapporto di subordinate con la letteratura ‘in lingua’ stessa; in termini assoluti non sembra esistere una opposizione funzionale così netta tra una letteratura ‘in lingua’ e una ‘letteratura dialettale’, perché quest’ultima, nelle sue diverse articolazioni regionali, non pare necessariamente riconducibile a modalità univoche di sviluppo e di relazione costante con la letteratura nazionale.

D'altronde, la riconoscibile pluralità e varietà delle letterature nei diversi dialetti e la specificità delle loro singole evoluzioni non dovrebbe neppure essere intesa, di per sé, come un elemento ‘eversivo’ o particolarmente dirimpante nel contesto della riflessione critico-letteraria italiana. Il policentrismo (e il plurilinguismo) della tradizione letteraria nazionale, quale risulta già dalle pagine illuminanti di Dionisotti, dovrebbe implicare in fondo un’ovvia varietà di situazioni anche nel rapportarsi delle espressioni dialettali con le manifestazioni regionali della tradizione linguistico-letteraria italiana; ed è solo un altro paradosso, tutto sommato, che sia ormai largamente accettata l’idea di studiare per regioni la letteratura ‘in lingua’ (magari con larghi equivoci sul concetto di regionalità)¹⁷, ma non quelle dialettali. Suscettibile di ulteriori, stimolanti sviluppi potrebbe allora risultare, soprattutto, l’idea che la ‘dialettalità’ letteraria non incida necessariamente, in maniera determinante, nello sviluppo delle tradizioni dialettali, e soprattutto il fatto che queste ultime, ciascuna nella propria autonomia, possano disegnare percorsi storici anche notevolmente divaricati, nei quali entrano evidentemente in gioco fattori di ordine sociolinguistico e socioletterario, legati (tra le altre cose, ma non solo) alla collocazione sociale e funzionale dei singoli dialetti in rapporto alla lingua.¹⁸ Senza voler accreditare a ogni costo una consequenzialità tra il prestigio storico di una determinata varietà regionale e la tipologia della relativa espressione letteraria, sarebbe interessante verificare, in particolare, perché determinati filoni di letteratura si siano sviluppati in un contesto regionale più che in un altro, o anche perché determinati caratteri di continuità storica e ideologica si riscontrino in certe letterature regionali più che in altre. Per fare un esempio, probabilmente si cercherebbe invano in romanesco del Seicento una lirica amorosa condotta secondo stilemi letterari elevati e priva di destrutturazioni facete; altrettanto invano si cercherebbe in abruzzese del Settecento un’epica o una poesia politica stilisticamente risentita, perché il prestigio dei vernacoli e la stessa percezione di essi da parte dei parlanti non

¹⁷ Una storia della letteratura italiana in Liguria, ad esempio, è quella di AA.VV., *La letteratura ligure*, Genova, Costa & Nolan, 1990-1992, per la quale erano stati a suo tempo rilevati, giustamente a mio avviso, i limiti di una concezione «che definisce con l’etichetta di ‘ligure’ una letteratura che tale non è se non perché i suoi autori sono nati in Liguria, e che tranne in casi rari, non ha sviluppato per nulla una propria specifica ligusticità» (Riccardo Tesi, *Recensione*, in «Studi e Problemi di Critica Testuale», 2, 1994, p. 47).

¹⁸ Su questo specifico argomento cfr. Fiorenzo Toso, *Edizioni cinquecentesche della Strazzosa di Maffio Venier. Per un approccio al tema delle relazioni interdialektali in età rinascimentale*, in «Atti dell’Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 158, 1999-2000, pp. 121-152.

erano tali da suggerire questo livello di elaborazione formale. In Liguria o in Sicilia, invece, l'utilizzo ideologico della parlata locale (nel disegno complessivo di processi di identificazione che sono di carattere politico-istituzionale assai prima che etnico-culturale) è un dato di fatto assodato dalla storiografia linguistica. Di conseguenza, non sorprende che filoni consistenti di letteratura dal Cinque al Settecento sviluppino temi e forme che vanno dalla poesia encomiastica al poema epico, dalla lirica religiosa a quella amorosa di rigoroso impianto petrarchesco; al contrario, i temi portanti della 'dialettalità' letteraria appaiono invece relegati ai piani bassi, mediante l'uso di un dialetto 'popolare' riconoscibile addirittura per precise marche fonetiche, morfosintattiche e lessicali.¹⁹

Entrando più nello specifico del caso ligure del periodo repubblicano (1528-1797), si constata come esistano livelli diversi di espressione in genovese, uno in aperta — e spesso vincente — concorrenza (qualitativamente parlando) con la letteratura 'in lingua', e un altro che rappresenta l'adesione alla 'dialettalità' attraverso la stilizzazione del vernacolo popolare: e mi pare significativo che per ambedue i livelli siano dimostrabili elementi di sostanziale continuità rispetto alla tradizione in volgare dal Due al Quattrocento, fatto che allo stato attuale delle conoscenze sembra essere ancora piuttosto isolato nel contesto delle tradizioni dialettali italiane.²⁰ Inoltre, l'eredità di questo *Siglo de Oro* si protrae ancora per gran parte dell'Ottocento come reazione al mutato clima politico-culturale successivo all'annessione alla monarchia sardo-piemontese, quando l'uso del genovese si qualifica ancora a lungo come strumento di identificazione per eccellenza, in polemica con la nuova amministrazione sabauda.²¹

La tipicità e al tempo stesso l'originalità della letteratura riflettono in questo modo condizioni storiche di prestigio del genovese che hanno finora trovato pochi riscontri in altri contesti regionali, e potremo forse assumerle per ora come caso-limite, a riprova della validità di quanto sostenuto in merito alle diverse modalità evolutive delle singole espressioni letterarie dialettali. Inoltre, i processi evolutivi dell'espressione letteraria in genovese, oltre a divergere in buona misura da quelli che

¹⁹ Sull'esistenza di almeno due livelli nettamente differenziati di lingua letteraria in genovese del XVII secolo si veda la *Nota linguistica* in Francesco Maria Marini, *Il fazzoletto. Tragicommedia inedita del secolo XVII*, a cura di Fiorenzo Toso e Roberto Trovato, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1997, pp. XXXIX-LXVII. L'utilizzo letterario di diverse varietà di genovese *polito*, *carroggè* e *villan* verrà lucidamente teorizzato nel secolo successivo da Steva de Franchi nella prefazione alla sua raccolta di poesie, *Ro chitarrin, ò sæ stroffoggi dra Muza*, Zena, Gexiniana, 1772.

²⁰ Normalmente si accredita infatti l'idea che tra la produzione letteraria nei diversi 'volgari' e la successiva letteratura nei vari dialetti esista uno iato consistente, che viene appunto attribuito alla nascita della letteratura dialettale di riflesso a quella 'in lingua': ciò pare del resto evidente per gran parte delle tradizioni regionali, anche le più estese ed 'illustri' come quella lombarda, dove tra le opere di Bonvesin de la Riva, ad esempio, e il filone 'facchinesco' del Cinquecento non sembra sussistere rapporto alcuno. In genovese è invece dimostrabile una continuità basata non soltanto su considerazioni di ordine tematico o ideologico, ma anche su una rete di corrispondenze testuali e di citazioni letterali che coinvolge da un lato gli autori medievali e dall'altro quelli dei secoli dal XVI al XVIII: cfr. in merito Fiorenzo Toso, *En lo nostro latin volgar. Prospettive di analisi e percorsi interpretativi per la poesia dell'Anonimo Genovese*, in Margherita Lecco (cur.), *Poeti e poesia a Genova (e dintorni) nell'età medievale. Atti del convegno di studi (Genova, 25-26 novembre 2004)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, pp. 205-227.

²¹ Fiorenzo Toso, *Per una storia dell'identità linguistica ligure in età moderna*, in *Bibliografia Dialettale Ligure. Aggiornamento 1979/1993*, a cura di Fiorenzo Toso e William Piastra, Genova, 1994, pp. 3-44.

contraddistinguono (se non nei fatti, almeno nel giudizio prevalente dei commentatori) parte delle altre letterature regionali italiane, si rivelano spesso sostanzialmente analoghi a quelli di altre tradizioni regionali europee, come quella catalana o quella occitanica moderna: persino in pieno Ottocento, nella temperie romantica che porterà alla elaborazione di grandi organismi poetici come la *Mirèio* mistraliana (1865) o l'*Atlàntida* di Verdaguer (1875), un filone consistente di regionalismo culturale produce ad esempio, in Liguria, un poema come *A Colombiade* di Luigi M. Pedevilla, unico concreto esempio in Italia, a quanto sono riuscito a verificare, di adesione alle modalità 'rinascenziali' delle culture minoritarie europee.²² Ciò non è tanto la dimostrazione di una presunta eccellenza genovese, beninteso, quanto del fatto che l'originalità della situazione italiana nel rapporto tra letteratura 'in lingua' e letteratura dialettale, come viene comunemente formulata, risulta alla prova dei fatti suscettibile quanto meno di approfondimento e revisione, nel momento in cui si passa a un'analisi storico-critica dei singoli casi, analizzati con gli strumenti della letteratura comparata. E personalmente darei per scontato che altre tradizioni dialettali, esaminate in quest'ottica e con analoga strumentazione, abbiano a rivelare una pluralità significativa di situazioni confrontabili con quella ligure, meno peculiare nella storia dei rapporti tra letteratura 'in lingua' e letteratura in dialetto in Italia di quanto ora non appaia.

Dal mio punto di vista di linguista, le sommarie considerazioni fin qui presentate, strettamente interrelate con le vicende storiche del prestigio sociale del genovese, non vanno disgiunte dall'opportunità che si offre di applicare all'ambito letterario alcune acquisizioni della ricerca storica in campo romanistico, e in particolare del relativismo introdotto ormai da diversi anni da Žarko Muljačić nella riflessione storico-linguistica e sociolinguistica.²³

Alla tripartizione *lingua alta-lingua media-lingua bassa* formulata dallo studioso si potrebbero così associare, in base alle funzioni e alle tipologie dei contenuti e delle forme, i concetti socio-letterari di *letteratura alta-letteratura media-letteratura bassa*, che potrebbero rivelarsi utili in quegli ambiti che, come quello dell'espressione genovese, sembrano sfuggire almeno in parte categorizzazioni correnti.

Se dal punto di vista dei contenuti, ad esempio, si considerano espressione di una letterarietà 'alta' — anche da un punto di vista della sua funzione sociale — la poesia epica o quella encomiastica, e se tali generi appaiono praticati in un determinato periodo nella storia dell'espressione letteraria in un dato dialetto, tale espressione

²² Fiorenzo Toso, *Diversi livelli di plurilinguismo letterario. Lineamenti per un approccio comparativo al tema delle regionalità letterarie europee*, in Furio Brugnolo e Vincenzo Orioles (cur.), *Eteroglossia e plurilinguismo letterario*, vol. 2, *Plurilinguismo e letteratura. Atti del XXVIII Convegno internuniversity di Bressanone (6-9 luglio 2000)*, Roma, Il Calamo, 2002, pp. 459-490; Id., *A Colombiade e L'Atlàntida: due poemi rinascenziali dell'Ottocento europeo*, «Estudis Romànics», 32, 2010, pp. 267-283.

²³ Sul relativismo linguistico e sulle sue applicazioni lo studioso ha elaborato un'ampia e articolata serie di interventi. Mi limiterò qui a rimandare a quanto sintetizzato in Žarko Muljačić, *Introduzione all'approccio relativistico*, in «Linguistica Pragensia», 2, 1996, pp. 87-107.

parteciperà a quelle condizioni di letteratura ‘alta’ che si considerano generalmente assenti nel contesto della letteratura dialettale; e se si considerano di livello ‘medio’ il teatro d’intrattenimento basato sul rispetto delle unità aristoteliche (‘medio’ perché non risponde a determinate funzioni di rappresentatività pubblica, pur non approdando al livello dichiaratamente ‘basso’ della farsa), l’uso sincronico dell’italiano in tale genere letterario, e del genovese nella poesia epica, determinerà condizioni per le quali l’uso letterario di quest’ultimo idioma non potrà essere considerato, in tutto e per tutto, subordinato all’espressione letteraria in italiano; ancora, una poesia satirica o una parodia di gusto scollacciato attribuiranno alla lingua in cui sono scritte una presenza nel livello ‘basso’ della letteratura, e così via. Ma quale interpretazione storica si può azzardare, nel caso specifico, da una schematizzazione di questo tipo? Pare evidente, alla luce della storia linguistica esterna come è stato possibile finora ricostruirla, che nel momento stesso in cui si rafforza l’interferenza comunicativa dell’italiano, ed esso si appresta anche in Liguria a diventare lingua letteraria ‘alta’ ai danni del latino, viene a proporsi una reazione — o meglio, si porta a maturazione un processo di lunga durata — che assicura *anche* al genovese una serie di condizioni di prestigio: non nel senso di una commutabilità tra italiano e genovese, ma nel segno di una convivenza tra i due codici e di una distribuzione funzionale dei contenuti e delle forme letterarie tra due varietà linguistiche dotate di analogo prestigio e rango sociolinguistico, come bene illustrato da Thomas Krefeld: «non tutti i dialetti attuali si possono considerare tali in ogni periodo storico. Ad esempio nelle Repubbliche di Genova e di Venezia era comune usare il toscano letterario al livello della scritturalità; ma questo uso (che non escludeva mai quelli del veneziano e ancora meno del genovese) non è sufficiente assolutamente per attribuire automaticamente lo *status* di dialetto al genovese o al veneziano che venivano ampiamente usati nella comunicazione formale e ufficiale, cioè nell’oralità elaborata. Erano delle ‘lingue’ nel loro contesto storico e politico, e sarebbe fuorviante trasferire un concetto di ‘lingua’ formatosi nelle condizioni comunicative e ideologiche degli Stati nazionali ottocenteschi a epoche in cui non esisteva né l’ideale della omogeneità e esclusività linguistica né il controllo semiotico generale eseguito dalla scuola dell’obbligo, dai media ecc.»²⁴

Si tratta di qualcosa di sostanzialmente diverso, insomma, dalla consueta distribuzione di ruoli attribuita al rapporto letteratura ‘in lingua’ / letteratura in dialetto: un livello ‘alto’ di espressione genovese sembra in tal modo ‘dominare’ — per conservare la terminologia della linguistica relativistica — un livello ‘medio’ e un livello ‘basso’ dell’uso letterario della stessa lingua, ma si colloca anche al di sopra dei livelli ‘medio’ e ‘basso’ dell’uso letterario locale dell’italiano; a sua volta, il livello ‘alto’ dell’uso letterario dell’italiano convive con quello del genovese (e di altre lingue, ad esempio lo spagnolo, come accenneremo oltre) ‘dominando’ i livelli

²⁴ Thomas Krefeld, *La modellazione dello spazio comunicativo al di qua e al di là del territorio nazionale*, in Gaetano Berruto e altri (cur.), *Lingua, cultura e cittadinanza in contesti migratori. Europa e area mediterranea*, Perugia, Guerra, pp. 33-44, alle pp. 35-36.

medi e bassi del genovese non meno di quanto ‘domini’ il proprio stesso livello ‘medio’.²⁵

Nel corso dell’Ottocento il quadro è destinato a mutare: il livello ‘alto’ dell’espressione letteraria in genovese perderà progressivamente spessore — non senza resistenze e reazioni, come si accennava — fino a configurare una situazione vicina all’instaurazione di un rapporto biunivoco tra una letteratura (prevalentemente, predominantemente) ‘alta’ in italiano e una letteratura (prevalentemente) ‘bassa’ in genovese, schema destinato ad affermarsi nel corso del Novecento. Da tutto ciò si evince insomma come la letteratura genovese abbia modificato nel tempo il proprio rapporto con la letteratura ‘in lingua’: tale rapporto risulta vincolato alle vicende storico-linguistiche della regione, che vedono effettivamente il progressivo ridimensionamento del prestigio del genovese.

Un altro fatto a mio avviso interessante emerge dalla schematizzazione fin qui tentata: *nessuna* delle espressioni letterarie presenti in Liguria nelle diverse fasi storiche sinteticamente prese in esame in questa sede si dimostra in grado di coprire da sola *tutti* gli àmbiti possibili; *nessuna* delle lingue esaminate, inoltre, copre storicamente da sola *tutti* i livelli e *tutte* le manifestazioni della pratica letteraria; e se è vero ad esempio che l’uso letterario del genovese mantiene una propria riconoscibile originalità tipologica e una consistente autonomia, è anche vero che questo dato non elude un rapporto costante con le espressioni letterarie in altre lingue: mi sono limitato qui a rilevare il rapporto con l’italiano, ma non andrebbe dimenticata ad esempio l’esistenza nella Liguria cinque-settecentesca di una significativa letteratura in lingua spagnola.²⁶

Il plurilinguismo rimane dunque la condizione innata e caratteristica del contesto culturale ligure e certamente di quello italiano in generale. Può essere interessante, a mio avviso ristrutturare la percezione corrente dei rapporti di forza e della distribuzione dei vari codici compresenti in tale panorama, valorizzando in prospettiva metodologica la sostanziale diversità delle situazioni regionali e delle

²⁵ È istruttivo osservare come i dialetti liguri periferici esprimano a loro volta soltanto una letteratura ‘dominata’, ossia – abbandonando la terminologia sociolinguistica per quella critico-letteraria – una letteratura dialettale ‘riflessa’, anzi, doppiamente riflessa rispetto sia all’uso dell’italiano che a quello del genovese, lingua che un autore della prima metà del sec. XVII, Stefano Rossi, colloca tutt’altro che casualmente accanto al latino, al greco e al toscano come esempio di espressione letteraria da ripudiarsi a favore della ‘spontaneità’ del proprio vernacolo taggiasco (Fiorenzo Toso, *Polemiche linguistiche nella Taggia del secolo XVII*, «Intemelion. Cultura e territorio», 4, 1998, pp. 91-105).

²⁶ In una concezione aperta del rapporto tra letteratura e lingue e tra letteratura e territori, è utile tener conto del fatto che il plurilinguismo, esperienza consustanziale allo sviluppo della società italiana e delle diverse società locali nel corso dei secoli, non vide soltanto l’instaurarsi di relazioni diglottiche come quella tra latino e volgare prima, o macrodiglottiche come quella tra italiano, (latino), livelli alti e livelli bassi e diatopicamente marcati dell’espressione regionale, ma vide anche la compresenza di altri attori linguistici, dalle varietà alloglotte alle lingue straniere presenti nelle diverse regioni per motivi di dominazione politica o di prestigio. Alla presenza nel Cinque e Seicento del castigliano e di una letteratura ligure in questa lingua, tale da condizionare a vario titolo i rapporti esistenti tra italiano e genovese (e tra letteratura in italiano e letteratura in genovese), dovuta agli orientamenti economico-politici di una Repubblica ben inserita, pur in condizioni di sovranità, nel sistema spagnolo, corrisponde ad esempio in Sardegna l’uso preponderante dello spagnolo stesso, nel medesimo periodo, come lingua amministrativa e letteraria, a discapito dell’uso del sardo e nella quasi totale assenza dell’italiano. Ora, parlare di letteratura in Sardegna prendendo esclusivamente in considerazione il rapporto tra italiano e sardo significherebbe di fatto proporre una lettura in larga misura scorretta della storia linguistico-letteraria dell’isola.

prospettive diacroniche all'interno di esse. In questo modo potrebbe emergere un quadro per certi aspetti rinnovato della storia letteraria e linguistica (o, se si preferisce, delle storie letterarie e linguistiche) d'Italia.

in circolo

Matteo Marchesini, *Casa di carte.*
La letteratura italiana dal boom ai social

(Milano, Il Saggiatore, 2019)

a cura di Caterina Verbaro

Pubblichiamo in questa sezione un trittico testuale, *Un pomeriggio al Gabinetto Vieusseux*, nato in margine alla presentazione del volume di Matteo Marchesini tenuta nella Sala Ferri del Gabinetto Scientifico-Letterario Vieusseux di Firenze il 9 aprile 2019. L'interesse suscitato tra il pubblico dal discorso comune ha indotto i tre autori, Arnaldo Bruni, Paolo Maccari e Matteo Marchesini, a tradurre in scritti le parole di occasione e Oblio a riproporre il confronto, pienamente rispondente allo spirito della rubrica «in circolo».

Il trittico di Bruni, Maccari e Marchesini è preceduto da una presentazione critica di Giulio Papadia.

Giulio Papadia

Ridiscutere il Canone: su *Casa di carte* di Matteo Marchesini

Matteo Marchesini è poeta, narratore e saggista, ma, come testimonia *Casa di carte. La letteratura dal boom ai social*, è soprattutto un critico militante di indubbio coraggio, dato che con questo lavoro si pone l'obiettivo di scardinare con la *verve* antiaccademica che lo contraddistingue alcuni giudizi solitamente dati per acquisiti. Il libro, prima ancora di essere pubblicato, ha alimentato un vivacissimo dibattito nel (e sul) mondo dell'editoria. Infatti, quando era ormai pronta l'uscita per il gruppo Giunti-Bompiani, l'editor Antonio Franchini ha imposto un aut aut al critico: eliminare gli scritti polemici che costituiscono la sezione finale o rinunciare alla pubblicazione. Quelle pagine, in effetti, contengono una serie di stroncature e di valutazioni poco lusinghiere nei confronti di autori viventi (Antonio Moresco, Giuseppe Montesano e Antonio Scurati, che avrebbe poi vinto il Premio Strega 2019 proprio con un libro edito da Bompiani),¹ se non addirittura legati alla medesima casa editrice. Il volume è poi felicemente approdato nelle librerie nel catalogo del Saggiatore, senza sacrificare una porzione importante dell'opera e senza che Marchesini abbia dovuto abdicare alla propria libertà di espressione.

Gli scritti raccolti in *Casa di carte* sono molto vari per estrazione, natura e argomento, dato che provengono quasi tutti da pubblicazioni in quotidiani o blog (spesso in versioni rimaneggiate e ridotte) quali «Il Foglio», «Il Sole 24 Ore», «Doppiozero», o in lavori precedenti (*Da Pascoli a Busi. Letterati e letteratura in Italia*, Quodlibet 2014). Senza che si ambisca ad allestire una rassegna sistematica, si propongono piuttosto ritratti dei singoli autori, corredati talvolta da espliciti giudizi critici.

La prima sezione, dal titolo *Moderno, postmoderno, palude*, si concentra su narratori e poeti attivi fra il secondo Novecento e il Duemila. Uno dei macrotemi che orientano la costruzione del capitolo è il rilievo attribuito al boom economico, presentato come momento di svolta per i letterati e il loro rapporto con la società. Sono infatti messi in evidenza i percorsi di autori che hanno vissuto quegli anni come tramonto (Bassani),

¹ Di Moresco, Marchesini scrive che «più alza i toni con intenti nietzschian-celiniani più somiglia a Tonino Di Pietro» (p. 201), e che tutta la sua opera si esaurisce in una posa intellettualistica e costruita. Vorrebbe essere «picaresco e astratto, ma non possiede né una fantasia capace d'inventare peripezie significative, né un'attitudine teorica abbastanza solida da darci qualcosa in più che mediocri suggestioni metafisiche» (p. 206). Montesano, che pure «è un intellettuale coltissimo, non uno sprovveduto» (p. 235), nel suo monumentale *Lettori selvaggi* usa spesso una scrittura «grevemente vitalistica e farraginoso, conserva alle fondamenta i mattoni nozionistici di un'enciclopedia standard per le scuole» (p. 235). Scurati, infine, viene annoverato insieme a Genna e Lagioia fra i massimi rappresentanti di una categoria deteriorata di romanzieri italiani, risultato di un «logorroico incrocio di uno scienziato della comunicazione con uno studente di gnostica e un esteta della cronaca nera» (p. 204).

o quelli di altri, come Pasolini e Morante, che hanno scorto nel nuovo benessere «un insulto alla loro idea di realtà e di poesia»,² ma anche di scrittori che ne sono stati condizionati arrivando a imporre una deviazione alla propria carriera (Italo Calvino, Raffaele La Capria, Franco Fortini e Ottiero Ottieri).³ Altri due narratori, per il destino critico di segno opposto che hanno avuto nel periodo post-boom, sono ritenuti degni di menzione: il sommerso Domenico Rea, «a poco a poco relegato sullo sfondo da una rampante cultura accademico-industriale che lo archivia negli scantinati del folklore»,⁴ e il salvato Alberto Arbasino, che con la sua «lombardità dialettale ma internazionale, eclettica ma rigorosa, spiritosa ma stoica»⁵ è stato innalzato nel gotha degli autori e intellettuali del tempo. La chiusura, che si discosta dal motivo conduttore del resto della sezione, è invece dedicata a tre autori viventi (Cavazzoni, Fiori e Siti)⁶ «che hanno esordito quando il postmoderno era ormai un paesaggio naturale»⁷ e che lo hanno quindi assunto come sfondo sul quale far risaltare la diversità della propria esperienza: Cavazzoni e Fiori hanno provato a sottrarsi all'«entropia linguistica»,⁸ mentre Siti ha tentato di ricompattare i «frammenti di un mondo esplosivo»⁹ con il suo realismo paradossale.

Nella seconda sezione, *Tre ingiustizie del canone*, Marchesini si occupa di un'altra questione che gli sta particolarmente a cuore, ovvero rendere merito a Ugo Foscolo, Umberto Saba e Carlo Cassola, distanti per epoca e poetica ma secondo il critico accomunati dal fatto di aver raccolto meno di quanto meritavano in termini di eco e apprezzamenti. Nel difendere l'autore dei *Sepolcri*, Marchesini compie un'operazione

² M. Marchesini, *Casa di carte. La letteratura dal boom ai social*, Milano, Il Saggiatore, 2019, p. 24.

³ Nel Calvino tardo spicca un aspetto che lo differenzia dalle opere giovanili, ovvero «un'ingegnosità il cui gioco spesso non vale la candela» (p. 52). Appare rimarchevole, invece, l'attitudine di La Capria a mostrarsi versatile ed eclettico, giacché nel corso della lunghissima carriera «ha fatto bene molte cose senza mai eccedere» (p. 59). Di Franco Fortini si evidenzia l'atteggiamento critico, sia come poeta che come studioso, rispetto all'egemonia marxista, e la denuncia del «teatro tribunizio di cartapesta» (p. 41), in anticipo rispetto al dibattito culturale del suo tempo grazie a opere quali *Verifica dei poteri* (1965). Ottieri, in quanto esponente della cosiddetta letteratura industriale, palesa l'influenza del boom economico in tutta la sua traiettoria artistica, pur modificando il suo punto di vista: in *Donnarumma all'assalto* (1959) il realismo è imperante e lo sguardo ha la pretesa di mostrarsi oggettivo, mentre successivamente – ad esempio con la raccolta di saggi *L'irrealtà quotidiana*, 1966 – l'autore pone la sua attenzione sull'aspetto psicologico e sulla realtà contemporanea, che ha sempre più le sembianze di «un caos nudo e insensato» (p. 47).

⁴ M. Marchesini, *Casa di carte* cit., p. 69.

⁵ Ivi, p. 94.

⁶ A proposito di Cavazzoni, considerato il degno prosecutore della gloriosa tradizione comica italiana – Marchesini, per limitarsi alla narrativa contemporanea, fa cenno alle avventure «rocambolistiche ma minimali» (p. 99) che si trovano in Bontempelli, Campanile e Calvino –, si sottolinea che «ha fatto della Fatiscenza la sua musa [...], e pur avendo esordito negli anni ottanta è subito sfuggito alle richieste di romanzi stereotipi agitate da un'editoria ormai ignara della tradizione» (p. 100). Nella sua prosa, dunque, trovano spazio sia l'esuberante eco padana di autori come Zavattini e Frassinetti, sia le suggestioni oniriche di Fellini, che ha tratto il suo ultimo film *La voce della luna* proprio da un romanzo di Cavazzoni. Di Umberto Fiori è apprezzata l'«invidiabile uniformità» (p. 109), e cioè la limpida coerenza e l'esemplare unità interna. Quanto a Walter Siti, il suo *Bruciare tutto* «ci ricorda cos'è uno scrittore capace di affrontare con coraggio e intelligenza una materia centrifuga, riluttante» (pp. 123-124), attraverso una «prosa decisa a fare attrito con l'altro da sé e indisposta a ridurre lo stile a stilizzazione» (p. 124).

⁷ M. Marchesini, *Casa di carte* cit., p. 24.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

che rischia di apparire ingenerosa verso Gadda,¹⁰ colpevole di aver satireggiato il poeta nel suo *Il Guerriero, l'Amazzone, lo Spirito della poesia nel verso immortale del Foscolo*. Al di là del rapporto idiosincratico con l'Ingegnere, al critico preme sottolineare che «Foscolo è stato archiviato in un limbo di polvere scolastica e indifferenza militante, ossia sottratto alla cultura viva».¹¹ La seconda ingiustizia del canone ad essere denunciata da Marchesini è quella perpetrata nei confronti di Saba, definito «l'unico, tra i massimi poeti italiani della sua epoca, ad avere rifiutato radicalmente [...] i presupposti formali del modernismo»,¹² in grado di unire alla sua formazione classicista, che guardava a Petrarca, Foscolo, Leopardi e Carducci, l'influenza di autori come Baudelaire, Machado e Pasternak. La portata storica di Cassola, poi, riconosciuta in un focus sulla realtà della provincia e sulla monotona linearità di una vita che mai si interseca con la Storia dei grandi eventi, viene sottolineata con definizioni impegnative – *Fausto e Anna* sarebbe un «*Dottor Živago* ante litteram»,¹³ *La ragazza di Bube* il «suo piccolo *Promessi Sposi*» -¹⁴ in stridente e calcolato contrasto rispetto alle «censure dei rappresentanti più tipici dello *Zeitgeist*»¹⁵ che colpiscono l'autore. *Zeitgeist* che, a ben vedere, rappresenta il vero bersaglio polemico di Marchesini, tanto per il mondo politico, accademico e culturale al quale fa riferimento, contraddistinto da ascendenze crociane e marxiste, quanto per l'imposizione dell'impegno come unico parametro per misurare uno scrittore.¹⁶ Proponendo una decisa rivalutazione del trio Foscolo-Saba-Cassola, Marchesini punta anche a minare alla base il cosiddetto «Canone della Paura»¹⁷ costituito da Gadda-Montale-Calvino, che la critica accademica ha eletto a massimi esponenti del Novecento letterario e che, rileva Marchesini, hanno in comune «la tendenza ad arroccarsi in una forma in grado di proteggere a priori dall'esperienza quotidiana».¹⁸ Una presa di posizione del genere comporta anche un atteggiamento ironico e talvolta quasi irridente: così Gadda è considerato troppo legato a virtuosismi barocchi e a uno sterile dannunzianesimo, Montale viene ritratto come un «qualunquista scettico in pantofole»,¹⁹ e le parabole ingegnose di Calvino celerebbero solo «un debole illuminismo».²⁰

¹⁰ Per Marchesini, il radiodramma gaddiano pecca di sostanza «criticamente misera e satiricamente grossolana» (p. 129), oltre che di «baldanza liquidatoria [...] un po' imprudente» (p. 129).

¹¹ M. Marchesini, *Casa di carte* cit., p. 130.

¹² Ivi, p. 137.

¹³ Ivi, p. 155.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Ivi, p. 156.

¹⁶ Particolarmente significativo è il modo in cui questo approccio critico considerato egemonico tende a rappresentare il rapporto degli autori con il passato arcaico, spesso vagheggiato in maniera nostalgica e populistica. A partire da un certo momento storico, «il mito vitalistico e primitivistico [...] è stato avvolto in una crosta ideologica di sinistra, da autori vicini al Pci e tuttavia refrattari agli aridi rigori del marxismo» (p. 33). Due intellettuali che aderiscono a questo paradigma sono senz'altro Pier Paolo Pasolini e Carlo Levi.

¹⁷ M. Marchesini, *Casa di carte* cit., p. 135.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Ivi, p. 136.

Nella sezione seguente (*Critici e saggisti. Quattro modelli*), Marchesini punta invece a proporre un campionario di personalità critiche che costituiscano altrettanti modelli di riferimento. Si avvicendano Cesare Cases, di cui si apprezza in particolare la carica satirica e la «capacità di non prendere sul serio ciò che non è serio»;²¹ Cesare Garboli e Luigi Baldacci, malgrado siano agli antipodi per l'approccio al canone, tanto che «Garboli ostenta fastidio per i canoni»,²² mentre Baldacci «il canone lo scompiglia di continuo»;²³ infine Alfonso Berardinelli, più volte evocato come modello a cui guardare con ammirazione per l'inusitata capacità di combinare empirismo e finezza teorica, e senz'altro in sintonia con Marchesini nella denuncia della tendenza di alcune élites intellettuali a emarginare «chiunque contestasse i loro rigidi quanto opachi presupposti ideologici».²⁴

Un'ulteriore sezione del volume è dedicata alla contemporaneità più prossima e stringente, il periodo verso cui Marchesini è meno indulgente e più provocatorio, come si è già avuto modo di ricordare. Si tratta di una raccolta di *Diagnosi, satire, polemiche*, come recita il titolo, con l'aggiunta di parodie e *pastiches*, «le armi estreme che restano alla critica per indicare un sintomo».²⁵ Ad essere colpiti dagli strali acuminati non sono soltanto i già citati Scurati, Montesano e Moresco, ma anche Giuseppe Genna, Wu Ming, Tiziano Scarpa e più di tutti Nicola Lagioia. Quest'ultimo viene accusato di aver fuso in *Occidente per principianti* «pretestuosa evocazione della Storia, fervorini sui Simulacri, frenesia citazionista e coazione a trasformare ogni frase in un aforisma damsiano»,²⁶ mentre l'estetica dell'acclamato *La ferocia* pesca «dai fondi di magazzino del primitivismo decadente, illuminati con le strobo di un paninaro».²⁷ Quello che però per Marchesini è il difetto maggiore della narrativa contemporanea è di essersi lanciata all'inseguimento dell'evanescente Graal del Grande Romanzo Italiano, spesso con maldestre emulazioni di modelli statunitensi e senza rendersi conto che l'Italia è «passata da un assetto premoderno alla società di massa senza quasi attraversare la modernità, cioè la vera epoca del romanzo».²⁸

A ben vedere, per larghi tratti le invettive sembrano non tanto rivolte agli autori, ma piuttosto verso il mondo della critica e l'*intelligenza* culturale italiana, reale obiettivo della polemica di Marchesini per aver decretato in maniera ideologicamente orientata le fortune di taluni e l'oblio di talaltri. Emblematico è in tal senso il grande ridimensionamento che subisce Pier Paolo Pasolini, spesso ammantato nell'opinione corrente dall'aureola di chierico laico o vate, di intellettuale impegnato, la cui parabola però «esemplifica nella maniera più plastica e teatrale la contraddizione del

²¹ Ivi, p. 161.

²² Ivi, p. 171.

²³ *Ibid.*

²⁴ Ivi, p. 181.

²⁵ Ivi, p. 190.

²⁶ Ivi, p. 204.

²⁷ Ivi, p. 205.

²⁸ Ivi, p. 203.

Personaggio-Autore engagé». ²⁹ Ciò su cui Marchesini insiste spesso è che nel processo di canonizzazione, come nel giudizio nel breve periodo, i destini di alcuni autori divergono a seconda delle loro scelte: in altre parole, «ci fu chi seppe adattarsi ai mutamenti di clima con grande abilità tattica, come Pasolini, Calvino, Sciascia; e ci fu chi, per fragilità, per destino o per una più o meno forzata fedeltà a certi motivi originari andati fuori moda, dopo i promettenti o addirittura folgoranti esordi attraversò una crisi radicale e venne messo da parte». ³⁰ Questo spiega come mai un autore quale il già menzionato Rea, rivelatosi con *Spaccanapoli* (1947) e confermatosi con *Gesù, fate luce* e *Quel che vide Cummeo* nella prima metà degli anni Cinquanta, si sia trovato in breve tempo a risultare per i critici insopportabilmente anacronistico, a causa di aspetti come «l'improbabile ritorno al verismo, le oleografie ottocentesche colorate da un'America in traduzione e da un pathos lirico da lauda». ³¹

Casa di carte, volendo sintetizzare, si poggia su due colonne: la prima è la volontà programmatica di proporre una risistemazione complessiva del Canone, che rinunci ai dogmatismi e ai giudizi sedimentatisi nel corso dei decenni; la seconda è la volontà di intaccare, a volte in maniera deliberatamente provocatoria, l'aura ieratica che l'unanimità critica ha assegnato ad alcuni autori, considerati ormai generalmente dei veri e propri classici della modernità.

Appassionato, brillante, non allineato al gusto comune, talvolta ingeneroso, non di rado iconoclasta, Matteo Marchesini ha costruito nel tempo un suo *modus operandi* che, comunque la si voglia pensare, ha quanto meno il merito di non ricadere mai nella banalità e nell'ovvietà, o in giudizi automatici, modellati su quelli altrui.

²⁹ Ivi, p. 37.

³⁰ Ivi, p. 68.

³¹ Ivi, p. 69.

Un pomeriggio al Gabinetto Vieusseux

Una conversazione tra Arnaldo Bruni, Paolo Maccari, Matteo Marchesini

a cura di Arnaldo Bruni

Arnaldo Bruni

Novità nella critica militante: Matteo Marchesini

1. Il libro di Matteo Marchesini costituisce una proposta originale, a partire dalla formulazione del tema in termini di cronologia. Dopo la metafora iniziale che designa in senso lato la letteratura («Casa di carte»), il sottotitolo, «la letteratura italiana e i social», ritaglia un'area cruciale nella vicenda letteraria recente, anche se gli estremi bibliografici possono apparire riduttivi per via delle pagine relative al caso di Foscolo. Prima dell'approccio storico previsto, l'opera si distingue per un'apertura insolita dedicata a una ricognizione generale, di carattere sociologico: *Humanities la situazione in spiccioli tanto per cominciare*. Si potrebbe parlare in proposito, volendo forzare una definizione per un introibo che in realtà intende sfuggirla, di una sorta di diario culturale, aperto all'esplorazione delle modalità della letteratura corrente. L'ampio spettro tematico di questa sezione, che intende orientare la lettura, è condotto con un tono caustico nella misura dello stile, fino a comporre una cornice reattiva, priva di compromessi, liberamente rivolta a prefigurare una posizione eccentrica e alternativa per rifiutare l'ovvio e lo standardizzato:

I dipartimenti universitari [...] sono gli stessi che sfornano eserciti di diligenti tecnocrati dell'umanesimo il cui retroterra di letture è più uniforme di quello dei dottori scolastici medievali: Bachtin, Auerbach, Benjamin, Barthes, Genette, Jameson, Said, Orlando, Moretti... Per capire la natura patologica degli odierni 'studi letterari', questo sintomo basta e avanza (p.19).

Che cosa manca dunque a un metodo di lavoro promotore di prodotti seriali, posto che la trafila delle letture non è di per sé deviante? La risposta rinvia a una precondizione che è un dato di natura e di intuito, cioè, in una parola, al gusto: attitudine fondamentale che impedisce per l'appunto di rimanere spiazzati e inermi, in assenza di una rassicurante bibliografia di sostegno, storicamente indirizzata. Perciò il professore preso di mira inserirà nel suo corso, con il pretesto di un omaggio alla storia, «alcuni brutti romanzi usciti negli ultimi anni» (p. 12). L'inconveniente è ribadito, in sede storiografica, a fronte di una scontata incapacità di scelta:

Trovandosi già pronta una bibliografia autorevole quando guarda al passato il professore studia, chiosa, esalta Federico Tozzi, ma appena torna a volgersi verso il presente, il suo gusto lasciato solo lo porta subito ad apprezzare gli eredi di Virgilio Brocchi (p. 16).

Ne deriva l'accettazione della fissità di un canone immobile, in cui i presunti 'valori' appaiono congelati nella serialità della tradizione acquisita senza scarti e soprassalti correttivi. A tal punto che un ipotetico professore futuribile del 2046-2047 si preoccuperà solo dell'applicazione degli «aggiornamenti» della «terminologia al XXI secolo» (p. 15).

Non minori problemi si ravvisano nell'esame della letteratura corrente e dei suoi immediati paraggi, dove si rileva la malizia di addetti impegnati nella scrittura di romanzi lunghi, polarizzanti anche se mediocri per paradosso grazie al loro eccesso, e bisognosi come gli altri prodotti, di fascette editoriali in corrispondenza. Il paragrafo di politica editoriale compone una sorta di 'genere', votato all'iperbole e dunque incline a «puzzare di orbace» (p. 12). Il giro di orizzonte si completa con uno sguardo alle recensioni, in cui ricorre un lessico composto di aggettivi convenzionali, all'interno del quale, per esempio, clamoroso e indicativo il caso di «potente», che in realtà copre un'accezione univoca identificata in bassura: kitsch (p. 13). La spia stilistica scopre la tendenza in atto, distinta da una prevalenza del mezzo rispetto alle intenzioni condannate a una inedita passività, raccolta in una formula squilibrata, la briglia sciolta di «Cedere l'iniziativa alle parole», che è «uno dei tanti programmi [...] realizzati nella maniera più sinistra» (p. 15). Le quali parole sembrano rientrare in un perimetro circoscritto, almeno nelle misure delle «poetiche editoriali italiane, tra gli anni novanta e oggi», riassumibili nello «slogan 'Letteratura come Pro loco'» (p. 17). Il fenomeno risulta di entità negativa in un contesto in cui le redazioni editoriali tendono a soppiantare oggi, con una metamorfosi di tempi votati al commercio librario, l'esercizio della critica corrente, fino a opacizzarne il giudizio, coperto dalla sirene clamorose delle etichette di comodo.

Non manca, per complemento, una possibile «sintesi del nostro Novecento», ravvisata in un asse contrastivo e improprio, definibile con un sorridente calembour: «Neoavanguardia: Dietro – museo. / Davanti – liceo» (p. 15); e ancora: «guerra sola igiene del mondo» (Marinetti) di contro a «igiene sola guerra del mondo» (Calvino: p. 17).

Nell'ambiziosa disamina emerge uno sguardo rivolto alle attuali tendenze filosofiche, liquidate nella loro generalità, dall'«ircocervo corporativo» del «marxismo accademico» ai fenomenologi che «andarono 'alle cose stesse', e trovarono le stesse cose» (p. 21). Ancora, la denuncia investe la modalità sbrigativa della trattazione delle singole personalità come quella «di chi pensa che dopo il 1920 Lukàcs sia diventato scemo» oppure la sordità «di chi, mentre passa gli anni a chiosare i tomi hegelo-marxisti, snobba Orwell come se fosse Liala» (p. 18). Più generalmente sono chiamati in causa gli ambiziosi delfini che «Tra la fine del XX e l'inizio del XXI secolo [...] tentarono di spartirsi l'eredità della filosofia occidentale quella degli Anali (Putnam, Dummett) e quella degli Incontinenti (Derrida, Cacciari, Žižek...）」 (p. 20). Dopo avere convocato alla sbarra i protagonisti, s'impone la necessità di stabilire un rapporto dinamico con le cosiddette «interdipendenze» [«rapporti, complicità, interessi e scambi reciproci»], non chiaramente precisate, ma da selezionare con cura:

«In certi casi bisognerebbe sceglierne poche e rimetterle in discussione spesso» (p. 20). La possibilità della fuoriuscita dalla scomoda positura è demandata a una ermeneutica che mira a uscire vittoriosa dall'attraversamento di tale giungla culturale, esibita oggettivamente come un assioma, in realtà specificata in base a un motivo che s'indovina autobiografico: «Un critico è un filosofo che non crede più nella filosofia» (p. 21). Dove la disciplina di pensiero è intesa verosimilmente come ideologia generale, sostituita piuttosto dalla preferenza di una scansione analitica che mira invece alla concretezza di censire nei modi opportuni le occasioni correnti.

2. Si deve precisare che Marchesini non proviene da studi letterari, la sua formazione è filosofica: l'importanza di questo *imprinting* viene ammessa di solito dall'interessato. È un fatto che, pur non credendo alla filosofia, per sconfessione esplicita, l'autore dalla filosofia sembra avere dedotto dei presupposti di metodo attivi nel quadro della sua indagine: a un certo punto (p. 181), discorre di una sua giovanile «fame lirica e filosofica».

Proverò a darne qualche esempio, con escussione di testi che perfino i catecumeni della filosofia, schiera alla quale confesso di appartenere, debbono conoscere. In alcuni luoghi, Marchesini si richiama al carattere ipnotico della letteratura, parlando di Domenico Rea, dalla cui pagina, osserva, è difficile staccarsi «anche di fronte a eccessi imperdonabili» (p. 85); ancora, per la poesia di Fiori annota lo «stupore della novità», per cui si è «ipnotizzati come si fa da bambini con certi libri che a ogni pagina ci regalano lo stupore della novità» (p. 117). Di più, ragionando di Saba, registra l'idea dell'autore per la quale il poeta somiglia «a un bambino che si meraviglia delle cose che accadono a lui stesso diventato adulto» (p. 145). Sembra di poter dire allora che il motivo della «meraviglia» riguardi anche l'approccio del critico per l'effetto di suggestione e incantamento che denota di fronte al fatto letterario più impervio ed eccentrico, purché distinto da valore intrinseco, fino al ribaltamento del canone o a rivalutazioni di altri autori, di cui diremo più avanti. Data la centralità occupata dal sentimento della «meraviglia» nella grande filosofia delle origini, è lecito ritenere legittimamente che Marchesini ne abbia avvertito il fascino come un'eredità imprescindibile. Per esempio, memorizzando nella sua formazione, spunti famosi che additano la causa del filosofare, la nascita della filosofia, proprio nella «meraviglia», allo scopo di trovare una spiegazione alla realtà circostante. Si avvisa che sono in questione i protagonisti del pensiero occidentale, a cominciare da Platone, che nel *Teeteto* (155d), annota: «Si addice particolarmente al filosofo questa sensazione: il meravigliarsi. Non vi è altro inizio della filosofia se non questo». Alla inequivocabile sentenza altrui fa da bordone l'asserto convergente di Aristotele nella *Metafisica* (A 2, 982b, 10): «gli uomini hanno cominciato a filosofare, ora come in origine, a causa della meraviglia».

L'altro aspetto determinante per la configurazione filosofica di questi saggi, *malgré* gli enunciati avversi, è l'accusata propensione a conseguire un discorso largo, a tessitura aperta, sostenuto da campagne di lettura molto intense per il necessario

supporto documentale. Tale andamento è in servizio di una indagine di prospettiva vasta, cioè distinta da connessioni interne orientate in base a un principio ordinatore ancora di derivazione filosofica, proprio secondo il metodo predicato dalla kantiana *Critica della ragion pura*, per cui la ricerca del «carattere sistematico della conoscenza», comporta la «connessione di essa in base ad un principio».¹ Qui il principio interno, la struttura di riferimento categoriale, per dirla nel linguaggio dei filosofi, risulta da una costellazione di testi che orbitano intorno a un baricentro predefinito, anche quando l'analisi si presenta, il che accade spesso, in accezione cosmopolitica.

Convergente ancora con il presupposto è la propensione a valorizzare l'interferenza della letteratura con l'esperienza quotidiana, più esattamente con la «nuda» e «calda vita» (p. 137), perseguita da Saba e Moravia, visto che il poeta triestino «non teme l'ovvio» e lo scrittore romano promuove a strumento euristico il «meraviglioso stile di plastica» (p. 128) apprezzato da Baldacci.² Se non m'inganno, emerge qui la lezione della fenomenologia, cioè il raccordo con quello che Husserl ha chiamato *Lebenswelt* («mondo-della-vita»),³ cioè l'universo culturale dell'esperienza umana, che la letteratura, se è autenticamente tale, deve incrociare per ricavarne dialettica propulsione. Infine, la tendenza a conseguire uno sguardo panoramico si costituisce in principio argomentativo, sicché il suo impiego è tipicamente filosofico, atteso che la più aggiornata teoretica dei nostri giorni, rifacendosi ancora a Platone (*Repubblica*, 537 c) predica appunto la necessità per la filosofia di adottare «una visione generale», cioè uno sguardo 'totalizzante'.

Se quanto si è detto risulta plausibile, è lecito dire che si approda qui a un ricreativo paradosso, perché il rifiuto preliminare della filosofia si risolve in una modalità che, nonostante il diniego formale, conserva tuttavia le stimmate irrecusabili di un apprendistato di parte. Di qui la felice incisività nella definizione di quadri di ampio orizzonte, relativa, poniamo, agli anni basilari per lo sviluppo economico e culturale dell'Italia del secolo scorso:

La commozione che continua a suscitare in molti il pensiero del secondo dopoguerra, anche a distanza di una vita umana media, non dipende soltanto dal fatto che fu un periodo 'epico', come si dice con un aggettivo un po' strapazzato; né soltanto dal fatto che, come ci hanno raccontato tante volte i testimoni, le speranze concepite tra le macerie furono presto tradite e spente. Questo capita in tutte le vicende umane. No, ad apparire struggente credo sia il fatto che si visse allora un tramonto come se fosse un'alba: che ci si illuse di poter rifondare un mondo in via di estinzione già prima del climax tragico del 1940-1945. Molte delle impalcature culturali, etiche ed economiche di questo mondo erano infatti state seppellite dalla Grande

¹ I. Kant, *Critica della ragion pura. Testo tedesco a fronte*, Introduzione, traduzione, note e apparati di C. Esposito, Milano, Bompiani, 2004, p. 929.

² Va osservato che nei confronti del critico fiorentino ricorre una dichiarazione di pieno consenso: «Aggiungo che il tipo di critico di cui sento più la mancanza è quello magistralmente incarnato a fine Novecento da Luigi Baldacci» (p. 160). Non mancano poi l'omaggio diretto ad altri protagonisti della tradizione del secolo scorso (Fortini, Cases, Garboli) e l'evocazione ammirativa di altri (Raboni).

³ E. Husserl, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale* [1961], Prefazione di E. Paci, Traduzione di E. Filippini, Milano, Il Saggiatore, 1997, pp. 77, 133 ss., p. 134. Per un'interpretazione moderna degli spunti filosofici considerati, cfr. P. Parrini, *Fare filosofia oggi*, Roma, Carocci, 2018, pp. 23, 35-36, 42, 56-58.

guerra, dal monopolismo dittatoriale degli anni trenta, dalla parabola delle avanguardie e delle filosofie della crisi (p. 67).

La diagnosi generalista rimane acuminata in rapporto ai generi letterari come il romanzo, la cui difficoltà riguarda, si sostiene, l'assenza di una borghesia moderna, in realtà segnata da tare ataviche:

Ma da noi la malafede è endemica. Per il suo sviluppo abnorme l'Italia è infatti passata da un assetto premoderno alla società di massa senza quasi attraversare la modernità, cioè la vera epoca del romanzo. Perciò ha importato il genere come s'importa una pianta esotica, condannata a non acclimatarsi del tutto (p. 203).

Si può intendere agevolmente che le ricadute riguardino anche l'altro campo del genere letterario difforme, non solo per naturale bilanciamento argomentativo, piuttosto per motivazioni particolari, destinate a incrociare il ruolo sociale degli effati poetici. La difficoltà degli addetti riguarda «i poeti veri che vivono una condizione frustrante di riconoscimento mancato» perché in assenza di «un'attendibile polizia antisofisticazione che separi i loro prodotti da quelli degli impostori, si trovano di continuo svalutati» (p. 210). Perfino il ruolo del genere letterario è destituito di fondamento per via dell'effetto mutageno indotto dall'impiego improprio:

La poesia, in questo senso, non vale a formarsi un'identità. Semmai può essere la ciliegina sulla torta, dove la sostanza della torta sta in una 'carriera' basata su altre specialità – una carriera da romanzieri, filosofi, cantanti o politici (e si aggiunga qualunque altro 'mestiere' noto e magari pittoresco). L'importante, insomma, è che il poeta non sia solo poeta, ma 'anche poeta' (p. 211).

Ne deriva una sorprendente equivalenza con i colleghi in pittura:

Come ci sono i pittori della domenica che rifanno Picasso o gli informali (viene spontaneo, per la dose di arbitrarietà e impostura, il paragone con l'arte: solo che qui manca la spietatezza del mercato), così abbondano i versificatori che imitano a costo zero le oltranzes della poesia otto-novecentesca (p. 211).

La deontologia professionale obbliga il critico a compromettersi senza imbarazzi in un giudizio che contrappone all'andazzo corrente casi virtuosi, ricordati rischiosamente con nome e cognome: il che implica l'azzardo di una sopravvalutazione perigliosa. La scelta impone la menzione esplicita di quei poeti in attività di servizio che, tramite un rapporto virtuoso con la tradizione, riescono a distinguersi per una originalità conquistata a prezzo di uno scavo consapevole, non per caso riferito a modelli elettivi: Paolo Febbraro, Anna Maria Carpi, Paolo Maccari, Patrizia Cavalli, Mariagiorgia Ulbar, Umberto Fiori ed Elio Pecora.

3. Analoga spregiudicatezza si ravvisa nella considerazione di scrittori di spicco o di intellettuali alla moda, censiti talvolta con sintesi scorciate che lasciano comprendere l'assenza di caratterizzazioni monografiche, rivelando un gusto spiccato per la formula epigrammatica: Calvino «come artista, è per così dire un minore di punta, come didatta non teme confronti» (p. 57); «gli ideologi rivoluzionari» sono «apprendisti stregoni del risentimento» perché «considerano ogni riforma moderata, anche se capace di migliorare la vita, come un trascurabile palliativo; e viceversa giustificano ogni bassezza, a patto che la si commetta in nome di una futura società perfetta» (p. 64). Nella stessa galleria, si ricorre anche ad altro modulo, cioè a un flash storicizzante che mira alla filiazione e incastona Rea nell'alone antico di un «Masuccio Salernitano del Novecento» (p. 70). Ne consegue un'esposizione militante che implica l'azzardo continuo di un critico attento a un presupposto metodologico di Luigi Baldacci, «che il canone lo scompiglia di continuo» (p. 171).

Si sarà capito, con tale premesse, che l'approccio di Marchesini ai testi non è di tipo linguistico e stilistico, anche se di lingua e di stile si ragiona di continuo. Piuttosto l'analisi si realizza con una mira estesa, sempre all'interno di una sfera di indagine sfaccettata perché volta a individuare i nessi portanti della scrittura di un autore. La ricerca dei presupposti operativi si specifica, semplificando, nella determinazione del ruolo di uno scrittore misurato nel rapporto con la realtà viva del suo tempo, in seconda istanza nella collocazione dell'opera nella falda di Parnaso di sua spettanza. La deroga dello scrittore al primo corno di questa dialettica comporta una riduzione del giudizio di valore, sicché l'opacità del rapporto della letteratura con la realtà è considerato depotenziamento di qualità. Il che capita sia con i romanzi dell'«antiviscerale» Calvino, tendenti a esorcizzare «le odiate interiora» del mondo, sia nella stazza dell'intera opera del «buliminico» Arbasino, tutto imbozzolato nella sua «mania elencatoria», con conseguente immersione, senza soccorsi natatori di fuoriuscita, nell'«informe fiumana» della sua prosa (pp. 94-96).

Una simile ironia si registra nella sottolineatura della funzione ancillare della poesia di oggi, alla mercé di un tipo standard di produttore, definito curiosamente per via di allusione prosastica come *Poeta Bovary*. In tale deriva, riconosciuta tipica di «un paese in cui tutti scrivono poesie e nessuno le legge» (p. 209), sembra inevitabile prendere atto, si è in parte già visto, di una «mutazione genetica dei poeti italiani [...] iniziata dopo la generazione dei nati negli anni trenta», quando «i poeti erano ancora «intellettuali a tuttotondo» (p. 211), come Raboni e Sanguineti. Di seguito, scorciando sulle generazioni più recenti, ha preso piede «una lirica informe, naturalmente postmoderna [...] che anche Pasolini e Montale contribuirono a definire col non-stile dei loro ultimi libri» (pp. 211-212). Si comprende che l'andamento depresso degli sviluppi confluisce nella mediocre standardizzazione odierna.

4. Si è toccato ormai un nodo centrale del volume che mira a intervenire apertamente sulle misure del canone. Tale attitudine deriva da un accorgimento dedotto ancora una volta dalla lezione di Baldacci, consistente, con le parole di Alessio Martini, nella

necessità «di fare il “vuoto anagrafico” intorno alle opere e agli autori» per «mostrarne il valore e la singolarità irriducibile astraendo il più possibile dall’auctoritas accumulata intorno a loro nel tempo, dagli ipse dixit, dalle mitizzazioni e dalle mistificazioni» (p. 236). A questa griglia interpretativa vanno ricondotte, si sa, le note aperture in controtendenza, da bastian contrario, proprie del critico fiorentino, evocato ripetutamente come maestro. E forse non è diversa la motivazione da avanzare per le correzioni di tiro già additate, per non dire della restante casistica. Marchesini contesta in particolare certe anomalie del canone novecentesco che incorona Gadda come «il maggior prosatore» e riserva a Moravia e Cassola il ruolo di «cani morti» (p. 128). L’Ingegnere viene censurato sulla scorta di un rilievo di Cases relativo agli «stratagemmi ingegnosi con i quali il nipotino di Dossi procrastina lo sviluppo del racconto e scompone all’estremo i gesti, o gli eventi anche più fulminei, per rimandare all’infinito l’attimo della distruzione» (p. 50). Altro difetto di Gadda, è individuato, sulla scorta di una *pointe* di Baldacci, nell’impiego di una comicità «spesso scadente», assimilabile a quella di Calvino, in quanto «chiusa in cesellatissimi involucri formali che non la assolvono affatto, ma semplicemente deliziano gli accademici, fin troppo inclini a vedervi un’autorizzazione nobile al loro spirito di goliardi e di barzellettieri» (p. 57). Si capisce che la rivisitazione del canone vigente comporti, sull’altro versante, una riscoperta propositiva di altri protagonisti, sacrificati impropriamente dal giudizio oggi egemone, con richiamo in particolare a Foscolo, Saba e Cassola. Mi limito, per la legge dell’economia, a rendere conto dei casi di Foscolo e di Cassola.

Foscolo e la forza, un titolo che riecheggia, a proposito del rapporto con i classici, *L’Iliade e la forza* di Simone Weil, assume a pretesto il *pamphlet* di Gadda, *Il guerriero, l’amazzone, lo spirito della poesia nel verso immortale del Foscolo*, il radiogramma gaddiano del 1958, ravvisandone la povertà: «la sua sostanza è criticamente misera e satiricamente grossolana» (p. 129), per via degli accenni ossessivi alla sfera della vita sessuale del poeta. Il quale fu titolare di una biografia ben diversamente articolata, pensando al difficile esilio patito *in cute* per dodici anni, frutto finale di una condotta intonata a un «coraggio civile inedito tra i nostri letterati» (p. 131). La dimostrazione è ricavata dall’*Ode a Bonaparte liberatore* del 1797, nella quale il poeta poco più che ventenne, sostituisce nel 1799 il termine di *liberatore* con *conquistatore*, denunciando in aggiunta la compravendita di Campoformio. Qui Marchesini pretermette, con generoso silenzio, i ben diversi tratti della biografia di Gadda, circa il suo tremebondo comportamento nei confronti di Mussolini in occasione della pubblicazione di *Eros e Priapo*, senza dimenticare però l’atteggiamento del «buon borghese che già maturo posava a uomo d’ordine parafascista» (p. 129). La militanza politica, tenacemente condotta all’opposizione, segnala in Foscolo «il nostro primo scrittore moderno» che «si guadagna il pane con la penna» (p. 132), merito non da poco negli anni della letteratura dei tre conti, Alfieri, Leopardi e Manzoni. Perché l’egemonia della triade di spicco, nel loro tempo e a futura memoria, è anche, si può aggiungere, espressione di un rango sociale

alternativo rispetto ai modesti natali di un Parini e di un Foscolo, a norma di un'osservazione che tiene conto dello scomodo classicismo della situazione.

Le virtù private alimentano le ragioni della sua poesia che nei *Sepolcri* predica una «laica religione cimiteriale», distinta non dalla «resurrezione de' corpi, ma delle virtù» (pp. 132-33), per non dire del carattere politico di un carne non a caso conservato come emblema di riscatto nello zaino dei garibaldini durante la spedizione dei Mille. Il culmine della sua ricerca di poeta si coagula nelle *Grazie* dove «Foscolo è insuperabile nel far convivere senza stridori solennità marmorea e agilità sinuosa, severità casta e delicatezza sensuale, la naturalezza inedita dell'endecasillabo e la sintassi più spericolata, una levigatezza quasi parnassiana e un fonosimbolismo, un analogismo quasi ermetici» (p. 134).

Di più, il poeta ha intuito la rilevanza delle illusioni prima di Leopardi, s'intende nel quadro di un raccordo con il neoclassicismo europeo, da Hölderlin a Keats. A proposito di queste fantasie va aggiunto, a complemento e per correzione parziale del pessimismo lucreziano del poeta, una integrazione importante. Si deve rammentare che, nella prosa di accompagnamento delle *Grazie* inglesi del 1822, emerge, con una inattesa mossa precalviniana, l'indicazione di valori assoluti per una vita sociale liberata, valori riuniti in quattro massime fondamentali da indicare come imprescindibili per l'affrancamento di una umanità consapevole: la bellezza, la pietà, la generosità e la modestia. Sono ideali di rilievo assoluto che scavano una distanza obiettiva, tanto per dire, rispetto al nichilismo di Leopardi.

A proposito di Cassola, lo spunto orientativo dello scritto è offerto da una facezia dello scrittore che ebbe a indulgere a una provocazione: «Se in Marx non c'è Cecina, che interessa ha Marx?». La battuta deriva dal presupposto della poetica del sublimine, cioè di «quella soglia oltre la quale l'aspetto consueto e frusto delle cose coincide con l'epifania della loro verità più intima» (p. 155). Tale poetica ha accompagnato Cassola almeno dalla *Visita al Taglio del bosco*, per poi essere ibridata dalle connivenze con la storia in *Fausto e Anna* e nella *Ragazza di Bube*, che prelude a un sorprendente rifiuto. La griglia interpretativa viene poi ripresa a partire da *Un cuore arido* fino al 1975, cioè fino alla svolta disarmista e pacifista dello scrittore. Proprio questa tenacia attirò su Cassola la censura del Gruppo '63, giudicata qui molto negativamente, riesumando un giudizio di Gramsci che denunciava «il teppismo di chi spacca le finestre per conto delle industrie del vetro» (p. 156): con allusione alla volontà di affermazione sociale degli esponenti della Neoavanguardia. Dall'aggressività del movimento emergente discende la scandalosa definizione di Cassola come Liala insieme con Bassani. In realtà Marchesini sottolinea un apparente paradosso, il fatto che l'adozione del sub-limine non abbia impedito allo scrittore di trattare la storia, per esempio nel «suo piccolo *Dottor Zivago* [Givàgo] ante litteram che è *Fausto e Anna*» o nel «suo piccolo *Promessi sposi* che è *La ragazza di Bube*» (p. 155). In realtà Cassola si accosta a tale poetica con uno straordinario «orecchio linguistico-sociologico», capace di restituire «il gergo di personaggi» autentici, mai traditi dal narratore nella loro «mentalità e cultura» (Baldacci). Secondo Marchesini,

«Il Cassola più classico è quello che per raccontarci questa vita elimina anche il plot alla *Bube* e rappresenta quasi soltanto lo stratificarsi del Tempo, in un mondo in cui il senso si esprime unicamente nelle velature successive delle stagioni e nelle intercapedini che si aprono tra i tasselli dei suoi capoversi paratattici» (p. 156). La modalità di stile, la paratassi, a detta di Manlio Cancogni, deriva dalla mutazione della forma cinematografica, assimilata in virtù della giovanile passione dell'autore per la decima Musa. Di qui il ripescaggio della provocazione di Geno Pampaloni che, contro le mistificazioni del Gruppo '63, ebbe a definire Cassola «il più sperimentale di tutti» (p. 157). Le ragioni della difficoltà di ascolto del suo messaggio sono ricondotte a un'osservazione di Garboli che ha rilevato in lui una dote paradossale, consistente «nel provocare senza muoversi». La dinamica staticità della scelta ossimorica contribuisce a qualificare una «Dote ingrata, in una società nevroticamente devota a un sempre più rapido succedersi di effetti speciali». Si conclude felicemente perciò che «riprendere in mano *Il taglio del bosco* e *Un cuore arido* o [...] *La ragazza di Bube* [...] può essere un piccolo atto di ecologia dell'immaginario» (p. 158) perché la frequentazione immerge il lettore nel mondo incantato di una realtà riscoperta nella poesia di impalpabili armoniche descrittive.

5. Prima di chiudere, c'è un tema che urge rilevare, dato il suo peso. Si è già detto che, nonostante le costanti incursioni cosmopolitiche, tipiche di una scrittura disponibile alle tematiche comparatistiche, il libro assume a baricentro la letteratura italiana. Le citazioni sono cadenzate con una continuità innegabile, pensando al quadro dell'Italia del dopoguerra delineato in relazione a Rea già citato, o alla riflessione sull'Italia del boom, «passata dal pre al postmoderno, senza attraversare una modernità borghese». In coincidenza, parlando delle difficoltà del romanzo, si ragiona in apertura di saggio, «Noi italiani» (p. 99). L'insistenza sulla motivazione patriottica acquista un carattere civile e politico che va esplicitato in tempi di regressione preunitaria, con conseguente oblio della stagione risorgimentale. In proposito la sensibilità di Marchesini è scoperta, come già avvertiva il primo saggio della precedente raccolta appena citata, *La nazione letteraria (discorso per i 150 anni dell'unità italiana)*.⁴ Nella riflessione, scandita dalle origini all'attualità, si recupera qui l'utopia di patria, tra Petrarca e Leopardi, precisando, con uno sguardo storico *sub specie litteraria*, le stazioni fondanti della consapevolezza nazionale presso i nostri autori più avvertiti. Da ultimo, scendendo per li rami, si riprendono le diagnosi ottocentesche più lucide sulla mancata affermazione dello stato nazione, visto che, come scrive Leopardi, «Ciascuna città italiana non solo, ma ciascuno italiano fa tuono e maniera da se».⁵ Con altri termini, tuttavia convergenti, allargano la questione Pasquale Villari («Non è il quadrilatero di Mantova e Verona che ha potuto arrestare il nostro cammino: ma è il quadrilatero di 17 milioni di analfabeti e di 5

⁴ M. Marchesini, *Da Pascoli a Busi. Letterati e letteratura in Italia*, Macerata, Quodlibet, 2014, pp. 25-32.

⁵ G. Leopardi, *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli italiani*, in *Le poesie e le prose. Tutte le opere*, a cura di F. Flora, Milano, Mondadori, 1962, vol. II, p. 562.

milioni di arcadi») e Graziadio Isaia Ascoli nel geniale referto di apertura dell'«Archivio glottologico»: «L'Italia par che sdegni la mediocrità, e dica alla Storia: A me si conviene o l'opera eccelsa o l'oziare».⁶

Si devono dunque ai letterati italiani l'invenzione dell'idea di patria e la puntuale esattezza delle difficoltà sopraggiunte, peraltro prive di ricadute effettive, stante il mancato riverbero nell'ambito deputato della politica. Emerge dunque un retroterra indispensabile, ritornando al quia, per intendere le riflessioni a largo raggio sull'Italia di ieri e di oggi disseminate in *Casa di carte*, in parte già indicate. Del resto i conti tornano se si tiene presente che Marchesini è un critico appassionato di Luciano Bianciardi, uno scrittore che ha dedicato quattro dei suoi otto libri al Risorgimento. E dunque mi pare di riconoscere dietro queste osservazioni diffuse, riconducibili tuttavia a una motivazione civile di spicco, la sottolineatura del collante patriottico costituito dalla letteratura, in un'epoca in cui le polemiche divisive riflettono a loro modo il basso profilo della politica politicante dei nostri giorni. Marchesini insomma sembra insinuare che la ragione fondante del Paese sia tornata a essere, in tempi di depressa cultura pubblica, la nobiltà del patrimonio tradizionale ereditato per via di letteratura. La quale come ha anticipato a suo tempo l'idea di nazione, così oggi può offrire un servizio analogo per ritrovare il filo conduttore di una comunità riconoscibile come unitaria grazie al lavoro connivente dei suoi scrittori: senza però che il presupposto ideale possa garantire davvero la prospettiva dell'integrità.

⁶ P. Villari, *Di chi è la colpa...*, in *Le lettere meridionali e altri scritti sulla questione sociale in Italia*, Napoli, Guida, 1979, pp. 113, 138; G. I. Ascoli, *Il «Proemio» all'«Archivio glottologico italiano»*, in *Scritti sulla questione della lingua*, a cura e con introduzione di C. Grassi, Torino, Einaudi, 1975, p. 31: immediatamente prima (p. 30) si discorre del «doppio inciampo della civiltà italiana: la scarsa densità della cultura e l'eccessiva preoccupazione della forma».

Paolo Maccari

Marchesini, lettore scomodo

Sono ormai, anno più anno meno, una ventina d'anni che Matteo Marchesini ha fatto il suo ingresso nel mondo delle lettere. In questo lasso di tempo ha dato alle stampe raccolte di poesie, romanzi, racconti, scritti per l'infanzia. Eppure la sua fama è legata in primo luogo all'attività di critico, soprattutto nell'accezione militante e pungente. E anche di fronte a questo suo nuovo agguerrito libro di critica, la tentazione più forte del lettore è quella di concentrare l'attenzione sugli scritti polemici, sulle frecciate velenose, sui ribaltamenti sacrileghi. Non a caso, le recensioni che mi sono capitate tra le mani hanno insistito proprio su questo lato della critica e del carattere di Marchesini e non c'è da stupirsi né da accusarne i recensori. Tra l'altro, *Casa di carte* si apre con una sezione, *Humanities*, di tenore tra l'aforistico krausiano e la verifica dei poteri in pillole, che pare fatta apposta per irritare il colto addetto ai lavori.

Da parte mia, non mi sembrerebbe onesto sottrarmi alla discussione di questo aspetto, che certo non è marginale né nasce senza la collaborazione cosciente dell'autore, ma non prima di aver segnalato che, laddove si voglia accusare Marchesini di sbrigatività apodittica nel giudizio, occorrerebbe non fermarsi alle sue dichiarazioni più provocatorie, e leggere, invece, la stragrande maggioranza delle sue pagine dedicate a una trattazione di autori e opere sempre molto coinvolta ma equilibratissima nel mostrarne le parti più vitali e quelle meno sollecitanti. Valgano a sineddoche di questa maggioranza, in *Casa di carte*, i saggi dedicati rispettivamente a Domenico Rea e Umberto Fiori: pagine che meritano di spiccare, io credo, nella bibliografia specifica dei due autori. E lo stesso si può affermare a proposito dei ritratti di quattro tra i maggiori critici del Novecento: Cesare Cases, Garboli, Baldacci e Berardinelli, senza dimenticare il magistero fortiniano a cui pure è dedicato un saggio fuori sezione: e se Berardinelli ha indubbiamente contato come prestigioso interlocutore durante la sua formazione, gli altri critici Marchesini, non avendo una storia di discepolato accademico, se li è trovati da solo e in autonomia ne ha ritagliato le lezioni per lui più produttive. Semmai l'assenza di una trafila accademica (che significa troppo spesso appiattimento su strategici o, peggio, psicologici ipse dixit), quando si retrocede nel tempo, come nel caso del saggio dedicato a Foscolo, lo porta a una gestione un po' accomodante della bibliografia. Il saggio, di per sé ottimo, rimonta infatti alla vecchia satira-stroncatura di Gadda, e disegna un quadro che forse riferimenti più recenti, proprio di ambito accademico, avrebbero reso meno statico.

Ma veniamo agli attacchi: a essere contestate sono le autorità di alcuni degli scrittori oggi più in auge: Lagioia, Moresco, Mari, Montesano. Certo, la loro è una fama limitata a ristretti gruppi di lettori, però si tratta di gruppi molto agguerriti e persuasi della propria ammirazione. Ciò che mi pare non sia stato colto abbastanza, e non senza responsabilità dello stesso Marchesini (come ci starebbe stata bene un'introduzione ragionata a questo volume! Qualche pagina che esplicitasse lo statuto dei vari interventi anche in ragione della loro nascita giornalistica...), è la natura degli attacchi: i quali vorrebbero colpire non di dico più, ma certo in pari grado, le 'fame usurpate' e chi fanaticamente le alimenta. A volte la forma è quella della satira, con le scorciatoie concettuali e gli zoom grotteschi che il genere prescrive, ed è gestita con una brillantezza e una capacità mimetica dello stile altrui che a quanto ne so non hanno eguali nel quadro attuale: si legga, per sincerarsene, il pezzo su Arbasino scritto alla maniera di Arbasino; o si gusti lo strepitoso pastiche poetico intitolato *Il poeta Bovary*. Altre volte il bersaglio è colpito in quanto sintomo, insieme ai suoi fans, dello stato di salute del cosiddetto dibattito culturale italiano, ed è il caso degli autori contemporanei sopra elencati.

Senza entrare nel merito delle singole stroncature, di cui dovrebbe riconoscere almeno l'intelligenza e l'azione di stimolo anche chi le trova ingiuste, Marchesini rivolge i suoi strali a una situazione che, non nuova (che si reputi nuova, quando è vecchia di un secolo molto abbondante, è un altro sintomo sinistro), si è aggravata lungo i decenni. In estrema sintesi, è la seguente: di fronte all'irrelevanza sempre più palese, nella nostra società, dell'intellettuale, gli intellettuali si serrano dentro una retorica del grande o del grandemente specializzato che riassegna loro un privilegio di superiorità, morale e stilistica, stilistica in quanto morale e viceversa. Per operare questo ribaltamento, guardarsi allo specchio e soddisfersi, serve una maschera, una retorica personalizzata e distante da quelle in uso, ovvero un gergo. Acquisito quello, tutto fila liscio. La realtà, che non si conosce più dell'uomo della strada (e qui la relativa novità risiede nei mezzi di approvvigionamento delle notizie: essendo la rete più gazzetta di ogni risaputa gazzetta), può essere tradotta sulla pagina: tradotta non perché trasformata in opera d'arte, ma perché volta parola dopo parola secondo quel lessico nobilitante che ci dà la sensazione di uno sguardo più alto, più profondo. Naturalmente le gradazioni di questo processo sono diverse. Marchesini non si occupa di quelle inferiori, perché farlo servirebbe soltanto a ribadire il fenomeno: il disprezzo per il mid-cult essendo un chiaro indizio di terrore dell'irrelevanza. Il fastidio che ingenerano le sue analisi su molti lettori specializzati si origina dall'aver trasportato dentro la cittadella privilegiata quegli stessi strumenti di biasimo che siamo soliti adoperare contro gli autori più corrivi. Invano si cercherebbero in *Casa di carte* stroncature di Erri De Luca o di Alda Merini o di altri facili bersagli. Sarebbero infatti, quelle stroncature, poco più di una strizzata d'occhio agli intendenti, un modo per riconoscerci e stringerci la mano tra galantuomini di gusti scelti. E poi - sarà forse notazione ingenua, ma anche l'accusa di ingenuità serve a meraviglia a coprire le nostre cattive azioni - per operare certe demolizioni non serve

coraggio ma al massimo una dose di maramalderia sufficiente a fingere di attaccare un avversario potente, la cui potenza starebbe nel numero di libri venduti, quando invece risulta evidente che si sta parlando a una platea ristretta che ha un altro metro di giudizio: il nostro. Al contrario, Marchesini è un guastatore autentico e coraggioso, un seminatore di dubbi. Non che abbia, e lo sa bene, molte probabilità di far cambiare idea ai suoi lettori. Tuttavia, se la nozione di onestà può ingenerare, ambigua com'è, i più desolanti diletantismi nella scrittura d'invenzione, in quella di commento e di analisi rimane per lui (per noi) una bussola insostituibile. Onestamente, per esempio, andranno valutati i risultati della letteratura attuale commisurandoli su quelli di qualche decennio fa (secondo una raccomandazione, e una pratica, che accomuna Baldacci a Raboni), magari accorgendoci che l'ultima novità è un'inconsapevole riproposta di un'opera dimenticata. E se Fortini è incorso in errori predicatori oggi inaccettabili, pure l'esempio della sua instancabilità nel giudicare le false posizioni degli intellettuali continua per Marchesini a risultare non aggirabile, in quanto i problemi posti da quel critico sono ancora i nostri. *Casa di carte* insomma mescola le carte in maniera scomoda e agonistica. Non sarebbe un pregio in sé, non fossero sorrette le sue pagine da una qualità di analisi che è parimenti ficcante sia nei giudizi negativi che in quelli positivi. Già, perché la passione pugnace e il divertimento anche nella sua ipotesi più liberatoria rischiano forse di oscurare, come ho notato all'inizio di questa nota, le tante splendide valutazioni o rivalutazioni che l'autore dedica agli scrittori del nostro Novecento: da Saba a Cassola, da Bassani a La Capria, fino ai nostri giorni con Siti e Cavazzoni.

E poi, in chiusura, lontano ormai dall'agone contemporaneo e costruito in una traiettoria che risale all'argomento principale attraverso l'autobiografia (e non viceversa), troviamo il saggio *Letteratura e vergogna* dove la libera scorribanda tra i secoli, più che ai canoni della critica tematica indicata nel sottotitolo, sembra richiamarsi alla maniera altamente strumentale con cui la critica vociana utilizzava la letteratura per comprendere se stessa e la realtà del tempo in cui era immersa.

Matteo Marchesini

Risposta

Caro Arnaldo e caro Paolo, replicare ai vostri interventi mi è molto più difficile che intervenire in una polemica. Avete allestito per me una “festa” come se fossi un decano. Davanti a un regalo del genere, confezionato da due letterati così armati e insieme così affettuosi, si vorrebbe solo dire grazie e godersela in silenzio. Ma proverò a dare qualche risposta, sperando che offra materia a dialoghi futuri. Sia nella ricca analisi di Arnaldo, sia nella sintesi con cui Paolo fissa acutamente i punti di attrito del libro, viene sottolineato un aspetto che mi sta molto a cuore: il mio tentativo d’istituire confronti tra la letteratura delle ultime stagioni e il passato della modernità, cioè di non rimanere schiacciato sul presente. Di questo tentativo c’è un grande bisogno, se è vero che oggi, anziché demistificare il racconto storiografico ricevuto, si mitizzano zone sempre più vaste di una produzione ancora immersa nella cronaca. Arnaldo cita il mio aforisma sul professore che dove ha una buona bibliografia alle spalle elegge a modello Tozzi, e dove si ritrova davanti ai nudi testi contemporanei è portato ad apprezzare gli eredi di Virgilio Brocchi. Un caso di scuola, in tutti i sensi. Ma manca ormai anche un altro tipo di verticalizzazione: quella che deriva dall’attitudine a porsi domande sulle ragioni della fortuna o della sfortuna attuale di un autore più o meno canonico, ovvero a indagare sul senso che fortuna e sfortuna hanno nella nostra cultura non soltanto letteraria. Ho provato a farlo, come sapete, in alcuni saggi che descrivono uno scrittore e al tempo stesso la sua ricezione. Secondo un recensore malevolo, io fingerei che Bassani e Saba siano degli emarginati e abbiano bisogno di un’apologia. Mi sembra una sciocchezza. Non ho mai detto niente di simile, e detesto il gioco dei falsi recuperi. Il pezzo su Bassani è soprattutto un ritratto, che lo lega ai suoi coetanei e suggerisce un canone interno. Nelle pagine dedicate a Saba, riepilogandone la vicenda poetica mi chiedo come mai la critica su di lui risulti molto più scarsa e inerziale di quella, immensa e quasi sempre agiografica, su Montale e Ungaretti. Evidenziare questo dato inconfutabile non significa negare che Saba sia trattato di solito da astro di prima grandezza: anzi, appunto perché in teoria lo si considera al livello degli altri due protagonisti del nostro pieno Novecento, un tale divario ermeneutico appare un sintomo degno di esame. Quanto a Foscolo, m’interrogo sui motivi per cui a partire dagli anni del boom, ossia dal termine *a quo* della mia indagine, il suo nome sembra essere uscito dal dibattito militante e più largamente culturale o civile. Il successo crescente del radiodramma gaddiano va di pari passo con una tale dissolvenza. In questo senso - rispondo ad Arnaldo - l’articolo intitolato all’autore dei *Sepolcri* non esorbita dalla cronologia di *Casa di carte*. Senza dubbio - rispondo a Paolo - non controllo la

bibliografia come un esperto. Ma qualche volume recente l'ho letto; e se il lavoro interpretativo sulla forma foscoliana si rinnova, mi pare condivisa l'idea che Foscolo non sia ormai un "contemporaneo" in nome delle cui sorti dare battaglia, e alla cui prospettiva ideologica paragonare il nostro destino. Lo conferma la ricezione più generale, alla quale soprattutto, del resto, mi riferisco nel mio discorso. Diverso, si sa, è il caso di Leopardi e di Manzoni: come testimoniano, per stare agli autori che evoco di frequente, le scaramucce tra Garboli e Fortini, oltre naturalmente alla vasta pubblicistica parafilosofica sul primo e paragiuridica sul secondo. Ma di Foscolo non si è fatto nemmeno l'uso tanto più metaforico che si è fatto di Ariosto e di Tasso. La circostanza è interessante, anche perché proprio l'affievolirsi del pathos risorgimentale avrebbe potuto rendere di nuovo stimolante la sua ambiguità di intellettuale moderno ma non *nazionale*. Solo che la sua figura era stata appunto travestita a lungo da mito "unitario". Inoltre, se è morta la retorica patria, vivissima è la tendenza clericale ad autorappresentarsi in vesti organiche. Si spiega dunque che il carattere frammentario e bifronte dell'opera foscoliana non abbia trovato una risonanza adeguata nell'Italia del tardo Novecento e del Duemila.

Sebbene abbia fin troppo esplicitato alcune tesi, e quasi costruito un sistema di ritornelli saggistici, in questo come in altri casi può darsi che mi sia concesso una brevità eccessiva. A volte aspiravo a essere insieme implicito e chiaro, ma uno dei due aggettivi deve aver sopraffatto l'altro. Paolo osserva ad esempio che sarebbe stata buona cosa stendere un'introduzione e definirvi lo "statuto" degli interventi.

Probabilmente ha ragione. Ho preferito sostituirla da un lato con le introduzioni di sezione in corpo minore - i vestiboli di cui parla Arnaldo - dall'altro con il mosaico aforistico. Mi piaceva l'idea che la ratio della raccolta e i rapporti tra le sue parti emergessero come in una sorta di piccola costellazione. Forse è stata una scelta di speranza, o forse di disperazione. Forse mi auguravo che i lettori fossero così scrupolosi da aver voglia di unire i punti; o forse, dopo il mio decennio di critica sui giornali e i miei scontri con gli editori, mi sono detto senza dirmelo qualcosa del tipo «chi vuol capire capirà, e chi non vuole non si sforzerà comunque». Certo ho deciso dopo aver pesato - magari male - vantaggi e controindicazioni. Lo stesso vale per la scelta di conservare, nell'apertura del saggio sabiano, le due frasi su Gadda e Montale che avevano già fatto sobbalzare qualche italianista all'uscita di *Da Pascoli a Busi*. Quel saggio non si occupa di loro, ed è evidente che non voglio liquidarli in una riga. Continuo quindi a credere che se qualcuno è rimasto sdegnato e ipnotizzato, tanto da decontestualizzare il brano e dimenticare il resto della raccolta, il problema sia suo e non mio. O meglio: il problema è quello, generale, sfiorato in *Humanities*, e riguarda l'angustia dei modi con cui si studia la letteratura e si concepisce la possibilità di commentarla. Sdegno e ipnosi equivalgono per me a un atteggiamento idolatrico e fobico, ed entrare in quella logica per *chiarirsi* temo significhi accettare una forma patologica di discussione.

Cari amici, alla fin fine confidavo presuntuosamente di avere lettori come voi. E non parlo della generosità, ma dell'attenzione. Quella che ha permesso ad Arnaldo di

collegare così bene tra loro le citazioni, e a Paolo di cogliere così bene lo spirito delle mie stroncature. Sì, caro Paolo, l'imbroglio più detestabile è quello di chi attacca presunti "potenti" che sono tali solo in un ambiente molto lontano dal proprio. Più difficile, ma di solito più utile, è criticare i "vicini", come consigliavano Fortini e Noventa. Lo dimostra almeno un po' anche la vicenda editoriale di *Casa di carte*. Gli editori pubblicano senza battere ciglio testi violentissimi sui leader politici, ma diventano improvvisamente timidi – come gli scrittori – dove la contestazione tocca i rappresentanti dell'industria culturale e le idee ricevute dei letterati. La cosa è fin troppo comprensibile, dato che rischiano di segare il ramo su cui sono seduti; ma è anche paradossale, perché se una politica relativamente al riparo dalla critica può sopravvivere, essendo il suo il regno della demagogia e della sopraffazione, una cultura non critica è una contraddizione in termini.

A questo proposito vorrei aggiungere una nota sui pezzi che hanno sollevato più polemiche e che mi sono costati il contratto con Bompiani. Quando cito dei brani o descrivo delle scene dei libri che stronco, cerco di offrire un'attendibile sineddoche dei tanti altri brani e scene che ho sottolineato leggendo. Ma additare una parte per il tutto dello stile e della prospettiva non mi basterebbe per stroncarli. Prima devo assicurarmi che quello stile e quella prospettiva non siano contrastati da un'altra forza poetica superiore, cioè capace, se non di cancellare, di cambiare il senso dei difetti: devo insomma assicurarmi che riflettano la risultante dell'organismo intero. Non tiro in ballo l'onestà: soltanto l'ossessione.

Ma io volevo scrivere un biglietto di ringraziamento, ed ecco che invece mi sono già lanciato in un dibattito. Mi fermo qui. Tra le osservazioni che vorrei meritare almeno un po' in futuro, due mi sono particolarmente care: la definizione di "diario culturale" che Arnaldo dà di *Casa di carte*, e le righe in cui Paolo riscontra nella chiusura su *Letteratura e vergogna* un tentativo quasi vociano di utilizzare la letteratura per un'inchiesta critico-esistenziale. Davvero non potevo chiedere di meglio.

recensioni

Gennaro Ambrosino

AA.VV.

Archaeology of the Unconscious. Italian Perspectives

a cura di Alessandra Aloisi e Fabio Camilletti

New York

Routledge

2019

ISBN 978-03-6726-373-7

Alessandra Aloisi e Fabio Camilletti, *Introduction*Sabrina Ferri, *Uneasy Sensibility: Pietro Verri on Pain and Pleasure*Alessandra Aloisi, *Francesco Soave and the Unconscious of the Somnambulist, Dreams, Madness, and Distraction in Eighteenth-Century Italy*Franco D'Intino, *Jacopo's Secret*Fabio Camilletti, *Leopardi's Night (T)errors, the Uncanny, and the 'Old Wives' Tales'*Andrea Malagamba, *At the Frontiers of Dreams: The Nightmares of the Vita Nuova Read Through Freud and Manzoni*Paola Cori, *Italian Mesmerism, Religion, and the Unconscious: Irresistible Analogies from Muratori to Morselli*Morena Corradi, *Magnetic Culture and the Self in Post-Unification Italy*Fabrizio Foni e Irene Incarico, *Drawing-Room Shivers: Spiritualism and Uneasy Presences on the Pages of La Domenica del Corriere*Sara Boezio, *Subconscious and Oneiric Consciousness in the Late Nineteenth Century (and Beyond): A Focus on Sante De Sanctis's Studies on Dreams*Olmo Calzolari, *Metamorphosis and Nightmare in Leopardi and Svevo*Alessandra Diazi, *Is There an Unconscious in This Text? On Italo Svevo's La coscienza di Zeno*

Publicato nel 2019, curato da Fabio Camilletti e Alessandra Aloisi, *Archeology of the Unconscious* ha come obiettivo quello di rivalutare l'importanza del contesto italiano relativamente agli studi sull'inconscio. In linea con l'*Archéologie du savoir* (1969) di Michel Foucault, gli autori ricostruiscono "archeologicamente" la stratificazione del concetto di inconscio, investigando «the progressive formation [...] of this field of enquiry, through the sedimentation of different intellectual paths which do not necessarily tend to Freudian unconscious in a teleological way» (p. 18). Il periodo preso in considerazione va dal 1770 alla pubblicazione della *Coscienza di Zeno*.

L'influenza della Chiesa e gli impedimenti iniziali – dovuti alla mancanza di un vocabolario specifico e di un'istituzione politica consolidata – hanno portato ad un ritardo nello sviluppo del pensiero italiano relativo all'inconscio; paradossalmente ciò ha reso l'Italia un caso di studio molto interessante. Negli ultimi anni, infatti, la letteratura italiana sta ricevendo notevole attenzione dagli studiosi del settore: si pensi alle monografie di Paola Cori *Forms of Thinking in Leopardi's Zibaldone* (2019) ed Alessandra Aloisi *La potenza della distrazione* (2020) ed al convegno *Forme e rappresentazioni del "non conscio" prima e dopo Freud. Ideologie scientifiche e rappresentazioni letterarie, 1840-1940*, organizzato a Udine da Silvia Contarini. La peculiarità del concetto di inconscio in Italia emerge da una pluralità di discorsi, linguaggi e paradigmi che non possono essere ricondotti ad un percorso unitario e lineare.

Archaeology è diviso in undici capitoli, ognuno dei quali punta i riflettori su uno di questi percorsi. I temi affrontati sono interconnessi tra di loro: sogni, memorie, desiderio, immaginazione, fantasia, pazzia, creatività, magnetismo e sonnambulismo. I due capitoli iniziali, rispettivamente di Sabrina

Ferri e Alessandra Aloisi, focalizzano l'attenzione sullo sviluppo del concetto di inconscio nella psicologia e nella filosofia durante l'Illuminismo italiano. Il primo si concentra sul *Discorso sull'indole del piacere e del dolore* (1773-1781) di Pietro Verri, mostrando come lo scrittore, considerato fondatore dell'illuminismo milanese, rifiuti l'idea della conoscibilità totale dell'Io e proponga una teoria alternativa delle idee e delle sensazioni. Verri, infatti, ammette l'esistenza di strati della mente e sensazioni che restano nascosti all'Io ma che, nonostante ciò, ne influenzano l'umore, i pensieri e la predisposizione per l'esperienza estetica. Alessandra Aloisi, invece, parte da alcune considerazioni sulla traduzione commentata del saggio di Locke (*Essay on Human Understanding*, 1775) da parte di Francesco Soave, sottolineando come quest'ultima abbia presentato un punto di vista non completamente aderente a quello del filosofo empirista inglese. In particolare, la studiosa si sofferma sul tema del sonnambulismo, dimostrando, a partire dal *Discorso su un sonnambulo meraviglioso* (1770) di Domenico Pino, come questa tematica abbia avuto un ruolo fondamentale nella definizione e nella comprensione del concetto di inconscio e nei fenomeni ad esso legati (distrazione, sogno, pazzia).

Franco D'Intino, in *Jacopo's Secret*, instaura un paragone tra *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* di Ugo Foscolo e la *Nouvelle Héloïse* di Jean-Jacques Rousseau, mettendo in evidenza un percorso nascosto che sottende le vicende del romanzo e interroga la "sincerità" delle confessioni del protagonista. Fabio Camilletti si sofferma sul *Saggio sugli errori popolari* di Giacomo Leopardi, inserendo il testo in una dimensione più ampia che riguarda i temi della paura e della superstizione nel periodo post-Illuminista. Attraverso la mediazione di Hoffmann, la narrativa gotica contribuisce alla formazione del concetto di "uncanny" freudiano come ritorno delle paure represses. Andrea Malagamba, in *At the Frontiers of Dreams: The Nightmares of the Vita Nuova Read Through Freud and Manzoni*, esamina, alla luce delle teorie freudiane, le dinamiche relative alla sfera dell'onirico in diversi testi della tradizione italiana: dalla *Vita Nuova* di Dante a *I promessi sposi* di Manzoni. I capitoli di Paola Cori e Morena Corradi approfondiscono questioni relative all'immaginario magnetico in Italia nel corso del diciannovesimo secolo, mettendo in primo piano la pratica del mesmerismo. Il primo ricostruisce una genealogia di studiosi (da Ludovico Antonio Muratori a Enrico Morselli) delle pratiche mesmeriche instaurando un paragone con l'aspetto religioso ("miracoli" mesmerici/ miracoli divini). Il secondo, invece, pone l'attenzione sugli ultimi decenni dell'Ottocento, analizzando diversi autori (come Capuana, Zena, Boito e Arrighi) alla luce delle pratiche magnetiche, ormai enormemente diffuse nella penisola. Viene messo in risalto anche il ruolo svolto dal periodico "Il Fanfulla della Domenica" nella diffusione di queste teorie. Fabrizio Foni e Irene Incarico analizzano l'importanza del periodico «Domenica del corriere» per le tematiche relative all'occulto: racconti di medium, telepatia, chiaroveggenza mettono in crisi la stabilità del soggetto come concettualizzato dalla psicologia positivista.

In diretto dialogo con le opere di Freud, il capitolo di Sara Boezio dedicato a Sante De Sanctis mostra come questi abbia influenzato, in una fase iniziale, il lavoro dello studioso viennese e come la psicomatologia italiana abbia perseguito una strada diversa e, per certi aspetti, indipendente da quella freudiana. La studiosa si concentra su *I Sogni*, pubblicato nel 1899, contemporaneamente a *Interpretazione dei sogni* di Freud, mettendo in evidenza come Freud fosse a conoscenza delle teorie espresse dallo psicologo italiano, di cui apprezzava il pensiero.

Infine, gli ultimi due capitoli si soffermano su Italo Svevo. Comparando *L'Elogio degli uccelli* di Leopardi e *Rapporti difficili* di Svevo, Olmo Calzolari dimostra come quest'ultimo sia influenzato dalla doppia lettura di Leopardi e di Freud. Lo studioso, tuttavia, non si limita a mostrare come i motivi leopardiani del "canto" e del "riso" ritornino alla superficie nell'opera di Svevo, ma, più in generale, sviluppa un'analisi dell'influenza leopardiana nel modernismo italiano. Alessandra Diazzi studia invece il romanzo psicoanalitico italiano per eccellenza, *La coscienza di Zeno*, sostenendo che la dimensione inconscia dell'Ego è in realtà assente e che il protagonista ricostruisce "consciamente" la sua vita.

In conclusione, *Archaeology of the Unconscious* conferma esemplarmente come, nella ricostruzione della storia culturale di temi come l'irrazionalità e l'inconscio, il caso italiano, spesso messo in secondo piano, meriti invece una più ampia attenzione. Al riguardo, risulta soprattutto innovativo l'approccio interdisciplinare messo in atto nel volume, che mostra da una prospettiva sinora inesplorata in modo sistematico il ruolo della letteratura italiana sette-ottocentesca nell'affermazione di quelle nozioni che nel Novecento avrebbero costituito il cuore della psicoanalisi.

Stefano Pifferi

AA.VV.

Il tarlo del critico. Pedullà novant'anni

a cura di Tommaso Pomilio e Carlo Serafini

Prefazione di Giulio Ferroni

Roma

Giulio Perrone

2020

ISBN 9788860045553

Giulio Ferroni, *Prefazione**Nota dei curatori*

I – Il codice di Pedullà

Marzio Pieri, *Giacomino e la scuola dell'ascolto (a mo' di Preludio)*Giorgio Patrizi, *Il Novecento secondo Ariosto. Il Furioso letto da Pedullà*Andrea Gialloretto, *Ritorni e capriole dell'uomo di fumo: degnità palazzeschiere nel cosmo letterario di Walter Pedullà*Simona Cigliana, *«In principio fu il futurismo». Marinetti e l'avanguardia storica nelle riflessioni di Walter Pedullà*Carlo Serafini, *Capire la vita: Svevo e Pedullà*Silvana Cirillo, *Le metamorfosi di Savinio*Andrea Cortellessa, *Il demone dell'etimologia*Giovanna Lo Monaco, *Struttura e rivoluzione. La Neoavanguardia di Walter Pedullà*Marco Ricciardi, *Sperimentalismo (e riformismo) permanente: l'(est)etica del critico voltairiano*Francesco Muzzioli, *Pedullà e Malerba, attenti a quei due*Gabriella Palli Baroni, *Il fuoco e il ritmo della parola: Walter Pedullà e Elio Pagliarani*Andrea Cortellessa, *Il critico come illuminista*Siriana Sgavicchia, *L'Horcynus Orca di Walter Pedullà*Tommaso Pomilio, *«Radicato nel Sud». Una costellazione del "sotto"*

II – Dalla Letteratura del benessere al Mondo visto da sotto. Sui libri di Walter

Nicola Merola, *Su La letteratura del benessere (1968)*Roberto Milana, *Pedullà o del critico militante*Giancarlo Ferretti, *Una «politicità letteraria» endogena? Su La letteratura del benessere seconda edizione*Giulio Ferroni, *Il critico come Atteone. Sul Morbo di Basedow*Walter Pedullà, *La voce del caos. Vent'anni dopo La rivoluzione della letteratura*Teresa De Lauretis, *Estreme finzioni, ultime imposture*Franco Cordelli, *Il soffio del mago: rileggendo L'estrema funzione*Enzo Golino, *Caccia a Savinio*Renato Minore, *Ma lasciatemi criticare! Su Miti, finzioni e buone maniere di fine millennio*Angelo Guglielmi, *Evviva la letteratura! Soltanto lei può salvarci*Renato Minore, *Il corpo a corpo del critico. Su Lo schiaffo di Svevo*Alfredo Giuliani, *Le caramelle di Musil nel codice di Pedullà*Lorenzo Mondo, *Critica e futuro del romanzo secondo Pedullà*Alfonso Berardinelli, *Un brindisi per Walter Pedullà*Alberto Bevilacqua, *A proposito di Gadda, maestro del '900*Giuseppe Bonaviri, *Gli assi portanti della scrittura di Gadda*Giuseppe Cassieri, *Il narratore è un delinquente*

Nicola Merola, *Pedullà par lui même. Un passaggio gaddiano*
 Giorgio Patrizi, *Dalle armi dell'avanguardia alle armi del comico*
 Cesare Segre, *Debenedetti, critico attuale*
 Andrea Cortellessa, *Fuoco segreto*
 Renato Minore, *L'omino di fumo si diverte un mondo*
 Rocco Familiari, *Il vecchio che avanza vince anche solo in tre mosse*
 Alfonso Berardinelli, *La critica danzante intrinseca al Novecento*
 Raffaele Nigro, *La Calabria di Pedullà nella sua autobiografia. Su Giro di vita*
 Giuseppe Lupo, *Un'idea dissacrante di modernità*
 Siriana Sgavichia, *Un doppio punto di vista*
 Nicola Merola, *Che scrive Pedullà. Su Racconta il Novecento*
 Giorgio Patrizi, *«Staccarsi dal fondo». Su Il mondo visto da sotto*
 III – Il tarlo del critico
 Walter Pedullà, *Il tarlo. Un bestiario gaddiano*
 Michele Mari, *W.P., o del cubismo metaforico*

Il libro è l'omaggio offerto, nell'occasione del suo novantesimo compleanno, a un intellettuale a tutto tondo, fluviale e prismatico quanto la sua «partecipazione totale al corpo della letteratura» (rubo le affettuose ma lucide parole alla *Prefazione* di Ferroni), ripresa ed esaltata dall'organizzazione dell'antologia, costruita secondo lo spettro di interessi del festeggiato e attraverso gli interventi di amici e di colleghi, di collaboratori.

La chiave per addentrarsi nella pluridecennale ricerca letteraria di Pedullà è fornita ancora dalle parole di Ferroni, che lo ricorda ancora giovane e già «modello di un rapporto vivo, dinamico, amoroso con i libri», nel perenne rapporto con la società e la cultura contemporanea che è tipico della critica militante. Parole che riecheggiano quelle affidate alla rivista «Lettere Italiane» nel lontano 1971 da Nicola Merola, nella recensione di uno dei primi libri di Pedullà, *La Letteratura del benessere*. In esso Pedullà «costruisce pazientemente un discorso culturale in senso lato e lo governa di forza nella prospettiva politica che ne risulta», anticipatamente riassuntivo dell'impegno e dell'operato di una vita (il libro è del 1968).

Il tarlo del critico è suddiviso in due sezioni principali più una terza che funge quasi da *bonus track*. In una specie di tributo e *best of*, tanto per rimanere nel campo semantico della discografia, la prima sezione, denominata *Il codice di Pedullà*, presenta testi scritti per l'occasione da alcuni dei collaboratori e amici più stretti, così come squisitamente pedulliano è l'oggetto degli approfondimenti, ovvero gli autori più amati e indagati dal critico come Ariosto (*Il Novecento secondo Ariosto. Il Furioso letto da Pedullà* di Giorgio Patrizi), Palazzeschi (da Andrea Gialloretto), Svevo (da Carlo Serafini), Gadda (da Andrea Cortellessa), ecc.

La seconda parte, molto più identificabile sin dal titolo (*Dalla «Letteratura del benessere» al «Mondo visto da sotto». Sui libri di Walter*) è uno scandaglio sugli scritti, recenti e meno recenti, accademici e non accademici, di Pedullà. Da questa ricognizione, invero piuttosto ampia dato che consta di una trentina di testi già pubblicati, vengono riprese le fila di un discorso lungo decenni, in una specie di panottico degli interessi, degli ideali, della idea di letteratura e di critica di Pedullà. Altri due contributi inediti concludono il volume. In primis un testo proprio dell'omaggiato e incentrato sul tarlo gaddiano: *Il tarlo. Un bestiario gaddiano*, su cui non ci dilunghiamo, lasciando al lettore il piacere di scoprire questo ennesimo sguardo critico dell'autore. E infine un percorso giocoso di Michele Mari, che nel conclusivo *W.P. o del cubismo metaforico* riprende il saggio *Carlo Emilio Gadda. Il narratore come delinquente* come esemplare del metodo del critico (ovvero «quello di spiegare un autore con quell'autore, grazie a una lettura che non è mai sovrapposizione o commento ma sempre elevazione al quadrato o al cubo di ciò che è nei testi»), ne scandaglia

«Metafore [...], similitudini, calembours, associazioni oblique, implicazioni e complicazioni semantiche, cortocircuiti verbali» e ne fornisce una ricombinazione che è, parola di Mari, una costellazione. La costellazione è quella fissata dalle scelte ovviamente personali di Mari, ma la sua continua espansione e/o ripensamento, modulazione, variazione, riproduce esattamente l'universo della letteratura affrontato, indagato, scoperto e de-siderato da Pedullà nel suo lungo viaggio nei libri.

Giulia Vantaggiato

AA.VV.

Palabras tendidas: la obra de Vittorio Bodini entre España e Italia

a cura di Juan Carlos de Miguel y Canuto

València

Publicacions de la Universitat de València

2020

ISBN 978-84-9133-319-7

Manuel Carrera Díaz, *Presentación*Consuelo de Frutos Martínez, *Cultura española y compromiso en Vittorio Bodini*Carolina Tundo, *Alle origini della «vocazione ispanofila» di Vittorio Bodini: il Diario romano e altri scritti (1944-1946)*Juan Carlos de Miguel y Canuto, *Corriere spagnolo (1947-1954): Vittorio Bodini intérprete de la vida española*Antonio Lucio Giannone, *Un Diario spagnolo inedito di Vittorio Bodini: il Quaderno verde*Paolino Nappi, *«Nella città della nostra giovinezza». Sulle tracce di un ipotetico Bildungsroman bodiniano*Simone Giorgino, *Il sodalizio Alberti-Bodini*Evangelina Rodríguez Cuadros, *De las lagrimas de Góngora a la retórica de Calderón: Vittorio Bodini o la lúcida hermenéutica de un hispanista*Eva Muñoz Raya, *«Una rallentata conversazione col testo»: Bodini y Don Quijote*Pantaleo Luceri, *La fortuna critica dell'opera di Vittorio Bodini in Spagna*

Il volume, curato da Juan Carlos de Miguel y Canuto, raccoglie i frutti della Giornata di studi tenutasi presso la Facoltà di Filologia, Traduzione e Comunicazione dell'Università di Valencia il 1° marzo 2018, seguita, il giorno successivo, da una seconda Giornata i cui Atti sono raccolti nel volume *España e Italia: el Siglo XX*, a cura di Irene Romera Pintor e già recensito in questa sede (IX, 33). Come sottolinea Antonio Lucio Giannone nel suo contributo, la raccolta di studi presa in esame risulta particolarmente preziosa poiché rappresenta la prima occasione in cui la figura di Vittorio Bodini valica i confini nazionali per diventare oggetto di approfondimento critico nella stessa Spagna che tanto amò e a cui dedicò buona parte della propria carriera. Le «parole protese» cui accenna il titolo della raccolta, sono quelle di Bodini, colto in queste pagine nelle sue varie dimensioni di «poeta, crítico e historiador literario, traductor y mediator cultural», come lo definisce Manuel Carrera Díaz nella *Presentación*; ma anche quelle dei tanti studiosi, italiani e spagnoli, che con i loro contributi dialogano nel tentativo di ricucire la distanza geografica tra Italia e Spagna che già nel cuore del poeta aveva trovato sintesi.

Il primo contributo è quello di Consuelo de Frutos Martínez, la quale sottolinea il ruolo di mediatore culturale assunto da Bodini in un contesto storico-politico che vedeva la Spagna isolata sullo scacchiere internazionale a causa della dittatura franchista. Ripercorrendo le tappe biografiche fondamentali del poeta, la studiosa sottolinea l'importanza dell'incontro di Bodini con lo scrittore Juan Ramón Masoliver, avvenuto a Roma nel 1946 e i successivi contatti con gli altri poeti contemporanei spagnoli. Bodini, partito da un interesse prettamente culturale nei confronti della Spagna, osservata attraverso le due «lenti deformanti» di Lorca e della propria città, assume, una volta rientrato a Lecce, un atteggiamento più critico nei confronti del franchismo: attraverso i suoi reportage, poi raccolti nel *Corriere spagnolo*, e i suoi scritti critici, l'ispanista contribuì ad aprire un

varco, rendendosi promotore della cultura spagnola in Italia e riuscendo così a lacerare il velo della censura franchista.

Il rapporto di Bodini con la Spagna è al centro anche dei contributi di Carolina Tundo e Antonio Lucio Giannone, entrambi interventi di carattere critico-filologico su alcuni scritti bodiniani ancora inediti. Tundo indaga sulle origini della «vocazione ispanofila» dello scrittore, le cui tracce andrebbero ricercate in alcuni lavori del periodo romano che va dal 1944 al 1946, quindi immediatamente prima del trasferimento in Spagna: in particolare il *Diario romano*, il racconto autobiografico *Roma 1944* e una prosa argomentativa intitolata *Quaderno giallo*. In questi testi emerge la sensibilità per la lingua spagnola, avvertita come da sempre naturalmente familiare; ma anche per alcune corrispondenze culturali tra la Spagna e il Salento come due volti dello stesso Sud e per alcuni «miti» della cultura spagnola, come il Don Giovanni: il periodo romano si rivela insomma fondamentale per la costruzione del parallelismo tra Sud e Spagna, centrale nella produzione successiva.

L'intervento di Antonio Lucio Giannone si focalizza invece sul *Quaderno verde*, un *Diario spagnolo* inedito, che testimonia le primissime esperienze spagnole di Bodini: inaugurato il 23 novembre 1946, il diario copre i primi due mesi del soggiorno madrilenno. Lo scrittore racconta degli incontri con i vari esponenti della letteratura spagnola e dei luoghi di incontro della vita culturale madrilenna, nonché dei progetti che andava delineando nei primi giorni della sua permanenza in terra iberica. Anche Giannone sottolinea il ruolo di mediatore culturale che, consapevolmente e intenzionalmente, Bodini assume in queste pagine, attraverso un confronto serrato tra le due nazioni e puntando l'attenzione soprattutto sulla poesia spagnola del Novecento; vengono acutamente evidenziati già in questo primo resoconto tutti quegli elementi che caratterizzeranno la prosa bodiniana di argomento spagnolo: la caratterizzazione dei personaggi, la descrizione degli ambienti, l'ironia sorniona del narratore, ma anche la sensibilità nei riguardi del discorso sulla poesia e sul ruolo dell'intellettuale.

Entrando nel pieno della produzione di argomento spagnolo, Juan Carlos de Miguel y Canuto approfondisce quel piccolo gioiello della letteratura – come lo definisce lui stesso – che è il *Corriere spagnolo*, un libro-non libro in cui lo studioso cerca di individuare gli elementi strutturali che rendono il volume non una mera sequenza di scritti giornalistici ma un'opera con una sua coerenza interna. Tra i tratti analizzati, la struttura sintattica dei titoli, la disposizione tripartita dei singoli racconti secondo lo schema «introduzione-intreccio-conclusione», l'attenzione ai dialoghi e alla dimensione autobiografica; mentre da un punto di vista tematico ritorna il confronto tra la cultura italiana e quella spagnola davanti a grandi temi come la morte e l'amore, ma anche temi di portata storico-politica, come la guerra e la censura.

Si discosta dall'ambito strettamente ispanico Paolino Nappi, che nel suo contributo cerca di individuare, sulla scorta della stretta relazione tra scrittura e biografia a proposito della produzione bodiniana, un *Bildungsroman* che attraversa la vita stessa dello scrittore, dall'unico romanzo *Il fiore dell'amicizia*, risalente ai primi anni Quaranta, al racconto lungo *Il contino Danilo*, uno degli ultimi scritti di Bodini, passando per un altro racconto, *Il gobbo Rosario*. Lo studioso individua nel percorso di Bodini un progressivo cambiamento nei confronti della giovinezza e della relazione tra il soggetto e la sua terra: si parte dalla conoscenza di sé e dal desiderio di fuga, si attraversa un luogo altro, provando lo struggente desiderio di un ritorno impossibile per poi ritornare effettivamente nella propria terra, con la consapevolezza di volerci restare, giocandosi il tutto per tutto.

Restando sul piano biografico, Simone Giorgino offre un approfondimento sul sodalizio Alberti-Bodini: il critico sottolinea come lo scrittore leccese si rivolgesse allo spagnolo non in veste di critico o di traduttore, bensì come un poeta che parla a un altro poeta, riconoscendo nell'altro un fratello maggiore. Il lavoro critico su Alberti costituirebbe così una via agevolata per conoscere e spiegare meglio sé stesso, e non è un caso che effettivamente entrambi i poeti siano accomunati dal

tema del Sud, rappresentato attraverso le sue luci e le sue ombre. A ulteriore testimonianza della fraterna amicizia instauratasi tra i due «meridionali», Giorgino conclude il suo contributo con la bellissima poesia dedicata da Alberti al «tragico fratello» subito dopo la sua morte.

I due contributi successivi approfondiscono due aspetti diversi del Bodini ispanista: quello dello studioso del Siglo de Oro e quello del traduttore di *Don Chisciotte*. Nel suo articolo, Evangelina Rodríguez Cuadros prende in esame due importanti lavori di Bodini: *Studi sul Barocco di Góngora* (1964) e *Segni e simboli nella «Vida es sueño»: dialettica elementare del dramma calderoniano* (1968). La studiosa sottolinea due meriti del lavoro bodiniano: l'ispanista fu infatti tra i primi ad abbandonare il pregiudizio di crociana memoria nei confronti del Barocco, valorizzandone invece la funzione di alternativa al mondo classico e riconoscendone l'alto contenuto di rottura e originalità; inoltre inaugura un approccio strutturalista ai classici spagnoli, individuando nell'analisi linguistica una chiave di interpretazione della poesia gongorina e del teatro calderoniano, in cui la parola assume la forza plastica sufficiente per costruire la realtà.

Eva Muñoz Raya offre un contributo sull'attività traduttiva di Bodini, meno valorizzata rispetto a quella del critico: secondo la studiosa il poeta leccese si collocherebbe in quella macriana «terza generazione novecentesca» per la quale l'attività di traduzione è una operazione letteraria in sé stessa, rivolta a scrittori avvertiti come particolarmente vicini alla propria sensibilità. Al centro della riflessione si pone il tentativo di comprendere se il *Don Chisciotte* bodiniano sia più vicino a un modello di traduzione documentaria o strumentale, sottolineando l'ovvio e importante influsso delle politiche culturali della casa editrice Einaudi su alcune scelte traduttive: attraverso la puntuale analisi di queste ultime, l'autrice dimostra che quella offerta da Bodini è una traduzione che si discosta dalla lingua letteraria, per cedere il passo a una lingua più neutra e moderna, facilmente gestibile dal lettore italiano.

Chiude il volume un intervento di Pantaleo Luceri sulla fortuna critica dell'opera di Vittorio Bodini in Spagna: scarsa è stata l'attenzione sull'attività di poeta e traduttore, mentre maggiormente studiato è stato il lavoro critico. Nello specifico, nel 1971 vengono tradotti in spagnolo sia *I poeti surrealisti spagnoli* (1963), sia gli *Studi sul Barocco di Gongora* (1964) e *Segni e simboli nella «Vida es sueño»* (1968) raccolti nell'unico volume *Estudio estructural de la literatura clásica española*: entrambi gli scritti suscitano apprezzamenti ma anche qualche riserva. Per l'attività del traduttore, Luceri registra una maggiore attenzione per *Il teatro di Federico García Lorca* e per il *Don Chisciotte*; mentre per quanto riguarda la produzione del poeta e dello scrittore, la poesia bodiniana risulta avere avuto maggior successo rispetto alla prosa, anche perché quest'ultima non era conosciuta.

Caterina Verbaro

AA.VV.

Pregiere per la notte dell'anima. Convegno di studi su Margherita Guidacci (1921-1992)

Panzano in Chianti

Edizioni Feeria - Comunità di San Leolino

2019

ISBN 978-88-9373-024-2

Giuseppe Betori, *Presentazione*Comunità di San Leolino, *Introduzione*

I. Inquadramento storico letterario

Margherita Pieracci Harwell, *Ritratto di Margherita Guidacci*Carmelo Mezzasalma, *L'esilio della Sibilla: Margherita Guidacci in una "lettura" del Novecento*Tommaso Forni, *Sullo stile de La sabbia e l'Angelo*Anna Maria Tamburini, «*Essi fra noi, per sempre*». *La presenza di Rilke nella prima Guidacci*

II. Poesie nel travaglio della Fede

Massimo Naro, «*Tragica reversibilità*»: *riscritture bibliche nei versi di Margherita Guidacci*Ilaria Rabatti, *L'orecchio e il cuore. Poesia e traduzione in Margherita Guidacci*Guglielmina Rogante, *Margherita Guidacci: la poesia religiosa in un tempo di trasformazione*Giusi D'Alessandro, *Il Fondo Guidacci presso la Biblioteca della Libera Università Maria SS. Assunta di Roma*Alessandro Andreini, «*La poesia ai poeti*». *La collaborazione di Margherita Guidacci alla rivista fiorentina «Città di Vita»*

III. Creatività e testimonianza

Giuseppe Langella, *La Via Crucis dell'Umanità*Giorgio Mazzanti, *Eros e mistica: attraverso grappoli di notte alla luce*Paola Lucarini, *Una testimonianza su Margherita Guidacci*Sabino Caronia, «*Il tempo dell'anima*». *Ricordo di Margherita Guidacci*

Appendice

Andrea Luti, *Firenze un anno fa*Margherita Guidacci, *Dearest Ruth*Paola Lucarini Poggi, *Intervista a Margherita Guidacci*

Indice dei nomi

Salutato dalla recentissima nuova edizione di tutte le poesie (Margherita Guidacci, *Le poesie*, a cura di Maura Del Serra, Cronologia, Bibliografia e Note a cura di Ilaria Rabatti, Firenze, Le Lettere, 2020; 1ª edizione ivi 1999), il 2021 potrebbe finalmente segnare una svolta nella fortuna critica della poetessa fiorentina, finora piuttosto altalenante. Di Margherita Guidacci gli studiosi si sono infatti finora occupati con una qualche attenzione soltanto negli anni successivi alla sua morte, avvenuta nel 1992, e poi ancora tra il 2014 e il 2015, in coincidenza con l'uscita di alcuni importanti epistolari che hanno fatto luce sulla sua storia e sulla sua cultura letteraria (cfr. *Un carteggio di Margherita Guidacci. Lettere a Tiziano Minarelli*, a cura di Carolina Gepponi, Firenze University Press, 2014; *Lettere di Margherita Guidacci a Mladen Machiedo*, a cura di Sara Lombardi, Firenze University Press, 2015). Il centenario della nascita, che cadrà il 25 aprile 2021, potrebbe consolidare l'interesse per un'esperienza poetica che non ha ancora trovato un posto stabile nel canone del Novecento, come basterebbe a dimostrare anche solo l'esclusione dalle più prestigiose antologie

poetiche, *in primis* quella di Mengaldo del 1978, che provocò disappunto in molti ammiratori di Guidacci. La sua marginalità nel canone non è però peregrina, se è vero che ad essere connotativa di questa esperienza è proprio la sistematica refrattarietà alle poetiche dominanti, dall'ermetismo ancora in auge al momento dell'esordio con *La sabbia e l'Angelo* (Firenze, Vallecchi, 1946) fino allo sperimentalismo degli anni sessanta e settanta, quando la poetessa dà alle stampe raccolte di limpida espressività come *Paglia e polvere* (Cittadella Veneta, Rebellato, 1961) e *Neurosuite* (Vicenza, Neri Pozza, 1970).

Tanto più in forza di tale auspicata riscoperta critica, è opportuno segnalare oggi l'uscita di un volume che raccoglie gli Atti di un convegno tenutosi un po' in sordina presso la Comunità di San Leolino, nei pressi di Firenze. Il convegno, e dunque il volume che ne origina, ambiva non solo a riepilogare la vicenda e la poetica di Margherita Guidacci, ma in buona parte a ridisegnarle, ponendo al centro dell'attenzione la dimensione spirituale, identificata come fondamentale motivo ispiratore della scrittura dell'autrice. L'obiettivo è perseguito, diremmo, per accumulazione di materiali: al di là degli studi critici, di cui diremo a breve, risaltano le importanti testimonianze di chi fu a vario titolo vicino alla poetessa (si vedano ad esempio gli scritti di Margherita Pieracci Harwell e Paola Lucarini) e della stessa Guidacci. Dell'autrice si pubblicano infatti un'intervista e due documenti inediti di grande interesse, la giovanile cronaca della Firenze bellica del 1944, scritta nel 1945 sotto lo pseudonimo di Andrea Luti, e una lettera conservata presso il Fondo Guidacci del Gabinetto Vieusseux, che ricostruisce una toccante esperienza biografica.

Uguale valore documentario hanno due interventi compresi nel volume, quelli di Giusi D'Alessandro e di Alessandro Andreini, particolarmente significativi per chi voglia d'ora in avanti studiare le carte della poetessa, in buona parte raccolte nel Fondo Guidacci dell'Archivio Bonsanti di Firenze. Nei due contributi si danno preziose informazioni su altre sedi di conservazione dei documenti di Guidacci, e rendere noto tale patrimonio archivistico è senza dubbio uno dei meriti del libro. Ad esempio ha un notevole rilievo il Fondo librario oggetto dell'intervento di D'Alessandro, bibliotecaria presso la Lumsa di Roma. Dopo aver ricostruito le vicende della donazione dei libri di Margherita Guidacci alla Lumsa - Ateneo in cui la poetessa insegnò Lingua e letteratura inglese dal 1982 al 1990 e dove fu anche direttrice dell'allora Facoltà di Magistero - l'intervento di Giusi D'Alessandro riferisce sulla catalogazione del Fondo e ne illustra la struttura, fornendo un elenco di consistenza certamente utile agli studiosi per un primo orientamento in questa ricchissima biblioteca d'autore, tra i cui materiali vogliamo segnalare in particolare i volumi che raccolgono le tante e prestigiose traduzioni. Altrettanto significativo è il resoconto di don Alessandro Andreini, dedicato alle carte inedite raccolte presso la Biblioteca della Basilica di Santa Croce a Firenze. Qui ebbe sede la rivista francescana «Città di Vita», a cui Margherita Guidacci collaborò intensamente a partire dal 1950 e fino agli ultimi suoi giorni: un'attività che sembra davvero importante ricostruire, perché condensa le diverse anime dell'autrice, quella di poetessa, di traduttrice, di critica, di intellettuale cattolica. In particolare l'intervento di Andreini si sofferma sull'epistolario tra la poetessa e il frate minore conventuale Massimiliano Rosito, direttore della rivista fiorentina e animatore del cenacolo che attorno ad essa si raccoglieva, epistolario che sembra essere una vera miniera di informazioni e aneddoti sulla vita e l'attività di Guidacci (se ne deduce, tra le altre cose, lo spirito antidogmatico e la costante ricerca di autenticità spirituale con cui ella vive il rapporto con la fede). Dalla spigolatura delle lettere conservate a Santa Croce emerge soprattutto la puntuale ricostruzione della vicenda che conduce Margherita Guidacci a comporre una delle sue opere più stupefacenti, quella *Via Crucis dell'umanità* (Firenze, Città di Vita, 1984) scritta a commento dei bassorilievi di Leonardo Rosito, che insieme a *L'orologio di Bologna* (Firenze, Città di Vita, 1981) segna forse il vertice dello spirito civile di questa poesia, nonché una sperimentazione intersemiotica che precorre molte delle tematiche dei nostri giorni. *La Via Crucis dell'umanità*, concepito come *ekfrasis* di un'opera iconografica, è peraltro un ottimo esempio di quella capacità di dialogo della scrittura

guidacciana, cuore pulsante della sua attività di traduzione e concetto ricorrente anche in diversi contributi della miscellanea.

Le tre parti che compongono il libro organizzano un discorso unitario e circolare, ma scandito in specifici punti di rilievo che corrispondono a questioni essenziali, in sintesi: la storia della scrittura, la fede, il testo. La prima parte accoglie interventi dedicati alla relazione tra Guidacci e i coevi contesti culturali - una relazione più spesso agonistica che non concorde - e alle sue fonti. Alla specifica posizione di Margherita Guidacci nel quadro della poesia del suo tempo sono dedicati i due interventi di Carmelo Mezzasalma e di Giorgio Linguaglossa, che delineano gli elementi di differenza tra la scrittura guidacciana e quella di movimenti a lei estranei, dal simbolismo tardo-ermetico fino allo sperimentalismo neoavanguardista. È però d'obbligo osservare nel contributo di Linguaglossa quanto l'eccessiva *vis* polemica contro il canone 'vincente' della poesia del Novecento sia fine a se stessa e renda il discorso su Guidacci piuttosto pretestuoso e strumentale. Alla questione delle fonti sono invece dedicati i due interventi di Tommaso Forni, che indaga la filiazione biblica nelle strutture retoriche del libro d'esordio, e di Anna Maria Tamburini, che individua in Rilke una fonte essenziale del linguaggio e delle movenze poetiche guidacciane. La seconda parte del volume focalizza frontalmente l'apporto del «travaglio della fede» (p. 141) e delle fonti bibliche in questa esperienza di scrittura, questione ineludibile per un'autrice che fa del dialogo con Dio e delle relazioni poesia/preghiera e tempo/eternità il nucleo generatore della sua opera. Massimo Naro definisce la modalità di riuso biblico di Guidacci - al pari di quella di Mario Pomilio o di Luigi Santucci - come una «trasfigurazione», in cui la Bibbia «viene recepita "creativamente", mediante i registri della trasfigurazione artistica» (p. 147). Ilaria Rabitti, che negli ultimi vent'anni ha molto lavorato su Guidacci, pubblicandone le prose (cfr. M. Guidacci, *Prose e interviste*, a cura di Ilaria Rabitti, Pistoia, CRT, 1999) e curando Cronologia e Bibliografia della nuova edizione dell'opera poetica (*Le poesie* cit., pp. 533-639), firma qui un intervento sui modi e la storia della traduzione guidacciana, ben individuando il fondamento etico e dialogico che per Guidacci assume l'esperienza traduttiva, e ricordando tra l'altro la «teoria del consenso» (p. 178) che guida le scelte dell'autrice: «Ho constatato che proprio le singole poesie [...] hanno una loro precisa volontà. Mi vogliono o non mi vogliono come traduttrice. Se mi vogliono è un'esperienza esaltante. Se non mi vogliono, ho imparato anch'io a dire subito di no, perché, tanto, tutti i miei sforzi si risolverebbero in un buco nell'acqua» (*Prose e interviste* cit., p. 146). L'esperienza della *religio* e il fondamento testimoniale della scrittura di Guidacci sono i temi di fondo del contributo di Gugliemina Rogante.

Infine, la terza parte del volume accoglie interventi più decisamente virati sul versante interpretativo del testo. Tra questi il più significativo è quello che Giuseppe Langella dedica alla *Via Crucis dell'umanità*, raccolta nel cui tipico impianto metastorico si legge uno dei caratteri fondanti di questa scrittura poetica: «La Guidacci non perde mai di vista l'orizzonte ontologico su cui vanno a disporsi i singoli eventi storici, assunti come declinazioni episodiche di un unico paradigma sanguinario, quello che ha per emblema la figura di Caino» (p. 291). L'intervento di Langella evidenzia i caratteri precipui di una delle raccolte di Margherita Guidacci, laddove l'attenzione analitica alle singole raccolte dell'autrice è molto importante, perché la sua opera, sviluppatasi nel corso di un cinquantennio, pur presentando elementi caratterizzanti e ricorrenti, conosce però molteplici modulazioni e mutamenti, dal verso lungo salmodiante degli esordi fino a quello lapidariamente scolpito delle ultime raccolte. E uno dei pregi del volume è proprio quello di focalizzare criticamente i differenti periodi di questo percorso. Si segnalano in tal senso l'analisi di Tommaso Forni sullo stile biblico di *La sabbia e l'Angelo*, con le sue «sequenze polisindetice anaforicamente scandite» (p. 81); il contributo di Sabino Caronia dedicato a quello che è, secondo molti, il capolavoro di Margherita Guidacci, il resoconto della malattia intitolato *Neurosuite*, che opportunamente il critico associa a *Serie ospedaliera* di Amelia Rosselli; quello di Giorgio Mazzanti, che indaga sulla semantica della luce e dell'ombra in *Inno alla gioia* (Firenze, Centro

internazionale del libro, 1983), la raccolta che segna, come ebbe a dire la stessa Guidacci, lo Zenit della vitalità, di contro al Nadir rappresentato da *Neurosuite* (cfr. p. 298).

La lettura del testo è esercizio critico che potrebbe sembrare di minore pregnanza in un'opera che sabianamente fa della propria «chiarezza» un elemento connotativo, e che oltretutto tale chiarezza rivendica in accezione etica (si pensi alla nota poesia di Guidacci *Consigli a un giovane poeta*: «Mio Dio salvami dalla parola condotta in parata come un vitello/ nel giorno di fiera;/ con fiocchi rossi alla coda e una ghirlanda che di traverso gli/ scende sui grandi occhi tristi, fra la ressa dei villani e le grida dei sensali», in *Le poesie* cit., p. 111). In verità, questa miscellanea dimostra che la piena canonizzazione dell'opera di Margherita Guidacci necessita di un lavoro di studio su molti livelli: un ampio cantiere filologico, che indaghi i tanti lasciti cartacei della poetessa, non trascurando neanche i suoi scritti critici, solo in parte raccolti in volume; una ricognizione su fonti, relazioni e contesti, che data la sua profonda conoscenza della cultura letteraria anglofona potrebbe riservare interessanti sorprese; ma anche, *last but not least*, un accurato lavoro di interpretazione, che sveli richiami intertestuali e stratificazioni semantiche di una poesia solo apparentemente limpida e per molti versi ancora da scoprire.

Carlo Serafini

AA.VV.

Treni letterari. Binari, ferrovie e stazioni in Italia tra '800 e '900

a cura di Giovanni Capecchi e Maurizio Pistelli

Torino

Lindau

2020

ISBN 9788833534787

Premessa, di Giovanni Capecchi e Maurizio Pistelli*Di alcune narrazioni ferroviarie del secondo '800. Verga, Tarchetti, Fogazzaro*, di Roberto Mosena
"Fin dove l'occhio scerne" e oltre. *Il treno nella poesia da Carducci a Pascoli*, di Matteo M.

Pedroni

La guidistica ferroviaria nell'immediatezza della nascita della strada ferrata, di Stefano Pifferi*Treni parlamentari: Achille Bizzoni, Federico De Roberto, Matilde Serao*, di Guadalupe Vilela

Ruiz

Treni e letteratura a nord-est, di Fulvio Senardi*Tra un treno e l'altro. E infine Pirandello*, di Marino Biondi"Le serpi che fumano". *Il treno: metafora e analogia nella poesia futurista*, di Alessandro Scarsella*Treni di guerra*, di Vittorio Roda*Ferrovieri e figli di ferrovieri*, di Francesca Ghezzeo*Amori in corsa*, di Antonella Tropeano*Treni in giallo e in nero: narrativa investigativa e immaginario ferroviario*, di Maurizio Pistelli*Uno sguardo neorealista dentro e fuori dal finestrino: treni e ferrovie nell'opera di Vittorini,**Alvaro, Silone*, di Alessandro Caravella*La ferrovia della Maremma tra Cardarelli e Cassola*, di Remo Castellini*I treni di Sciascia e Brancati*, di Gloria Calzoni*Treni e ferrovieri, tra letteratura e cinema*, di Fabio Melelli*Treni inquietanti e fantastici di scrittrici italiane*, di Beatrice Laghezza e Stefano Lazzarin"Bellissima e randagia" in treno. *Anna Maria Ortese viaggiatrice in Russia*, di Francesca Irene

Sensini

L'altro mondo ferroviario di Dino Buzzati, di Laura Nuti*Il treno e i suoi significati nelle rappresentazioni del lavoro tra XIX e XXI secolo*, di Carlo Baghetti*Treni turistici*, di Giovanni Capecchi

Indice dei nomi

Dalla nascita dell'età moderna il treno ha rappresentato in tutte le sue declinazioni il concetto di viaggio per antonomasia, la dimensione dello spostamento, dell'incontro, del dinamismo, della partenza e dell'arrivo, dell'addio e dell'arrivederci, del perdersi e del trovarsi. Appare naturale quindi che il treno e le stazioni siano state molto frequentate dalla letteratura, massimamente in ragione del fascino che il viaggio ha sempre esercitato quale motore di conoscenza e di azione. Il treno inoltre appare, pur nel vincolo dell'itinerario stabilito e della tempistica di viaggio (altro elemento che ne garantisce la modernità), quale massima espressione della libertà e della creatività, spostando di frequente l'itinerario da esterno in interno, in viaggio di fantasia, di memoria, di immaginazione, quando non prende addirittura la dimensione di specchio di noi stessi. Una declinazione pressoché infinita, estesa quanto lo può essere l'animo e la complessità della natura umana e la sua creatività. Appare quindi sacrosanta la precisazione dei due curatori del volume

(Giovanni Capecchi e Maurizio Pistelli) riguardo alla rinuncia della raccolta alla completezza, essendo suo intento quello di offrire una rassegna più ampia possibile della presenza nella letteratura italiana tra '800 e '900 di treni e ferrovie. Il volume nasce come pubblicazione degli interventi al convegno «Treni letterari. Binari, ferrovie e stazioni in Italia tra '800 e '900», svolto presso l'Università per Stranieri di Perugia il 14 e 15 novembre 2019 nell'ambito delle attività del Dottorato di ricerca. Ma il volume, indicano i curatori, va ben oltre quel convegno, non solo perché molti degli interventi sono stati notevolmente ampliati e approfonditi, ma anche perché si è pensato di aprire la pubblicazione ad altri studiosi con contributi su autori ed argomenti, non solo italiani ma anche europei, che erano rimasti esclusi dalle giornate perugine. Ne risulta un quadro molto ricco, soprattutto di esempi, a volte ripresi in più occasioni nei diversi testi del volume che, pur comprendendo nuovi contributi, non tralasciano di considerare quanto già detto dalla critica nel passato. Si legge nella Premessa: «Punto di riferimento imprescindibile a questo proposito rimane, come noto, il libro del 1993 di Remo Ceserani, *Treni di carta. L'immaginario in ferrovia: l'irruzione del treno nella letteratura moderna*. Rispetto ad esso, il presente volume ha l'ambizione di andare a coprire uno spazio rimasto per certi versi sguarnito, offrendo infatti ai lettori appassionati e agli studiosi un panorama d'assieme ancorato saldamente alla realtà italiana, con aperture in direzione della letteratura fuori dai confini nazionali e intrecci interdisciplinari (che non escludono riferimenti all'arte e al cinema)» (pp. 7-8).

Il volume ha natura eterogenea, sia perché nasce in gran parte dalla ricerca svolta nelle attività del dottorato (accanto quindi ai contributi di giovani dottorandi sono presenti saggi di docenti universitari italiani e stranieri), sia perché il tema e la sua vastità possono essere affrontati da molteplici angolazioni: autore, area geografia, contesto storico, sociale, economico, rapporti con altre arti. Se il filo conduttore è sempre di stampo letterario, l'universo che ne deriva va ad interessare l'intero campo di azione dell'uomo e del contesto storico che lo riguarda, soprattutto nell'arco dei due secoli oggetto di indagine, nei quali la società italiana ed europea ha subito delle trasformazioni tanto radicali quanto irreversibili. A queste il treno ha dato un contributo decisivo, permettendo sicurezza e velocità di trasporto, quindi di incontro e dialogo, confronto e crescita. Il treno è al centro del processo di sviluppo ed evoluzione della società, nella prosperità e nella disgrazia, che a volte è stata guerra, o il martirio terrificante del lager nazista.

Logica conseguenza è che il treno abbia modificato, insieme alla realtà, anche il modo di raccontarla, offrendo spazi e opportunità che, come detto, vanno ben oltre il mezzo e il luogo. Il treno è spesso un punto di osservazione metaforico, è il varco verso realtà ben più complesse che vengono proiettate sulla pagina; possono essere vagoni carichi di paure, angosce, dolori, speranze, novità, misteri, tanti quanti ne può immaginare l'animo umano. Non va infine dimenticato il procedere di pari passo della tecnica e della velocità, del notevole ridimensionamento delle distanze, della dimensione relativa che acquista ogni concezione di tempo e spazio all'interno del viaggio.

Scorrendo il testo in rapida sequenza, si parte dal secondo Ottocento di Verga, Tarchetti e Fogazzaro (contributo di Roberto Mosena), autori nei quali la narrazione ferroviaria appare meno marginale di quanto non sia stata ritenuta in passato e che forniscono esempi di come i treni e le stazioni assumano già la connotazione, che sarà poi dominante nel Novecento, di non luogo, o meglio di luogo metaforico di conoscenza e ricerca di se stessi, del proprio rapporto con gli altri e con la storia. Stesso discorso vale per la lirica ferroviaria dell'Ottocento (Matteo M. Petroni), letta in due giganti del calibro di Carducci e Pascoli: se per il primo il riferimento immediato è a *Davanti San Guido* e *Traversando la Maremma toscana* («consuntivo esistenziale montato abilmente sulla metafora della vita come viaggio», p. 55), con Pascoli si avverte il passaggio dallo sguardo (carducciano) all'udito, «per rievocare la poesie antica, di Omero, Teocrito e Pindaro» (p. 59). Alle guide ferroviarie è dedicato l'intervento di Stefano Pifferi, che prende le mosse dal romanzo/guida di Lorenzini/Collodi, *Da Firenze a Livorno. Guida storico-umoristica*, per approdare al *Delle*

strade ferrate italiane e del migliore ordinamento di esse di Carlo Ilarione Petitti, ai lavori di Giovacchino Losi e di Michele Carcanti. Contributo di notevole interesse, che evidenzia come pubblicazioni di natura particolare possano assumere non solo valore letterario, ma anche simbolico nel processo di formazione culturale della nuova Italia in formazione. Del romanzo parlamentare si occupa Guadalupe Vilela Ruiz. Dal 1871, dopo l'apertura della camera dei deputati a Roma, il treno era l'unico mezzo che permetteva agli onorevoli di raggiungere la capitale. Perciò ricorre nei romanzi di Achille Bizzone (*L'onorevole*), Federico De Roberto (*L'Imperio*) e Matilde Serao (*La conquista di Roma*). Centrato su Trieste (e il *Corto viaggio sentimentale* di Svevo) è il saggio sui treni dell'Italia di nord-est (Fulvio Senardi), a conferma della natura (e scrittura) di confine che caratterizza la letteratura triestina.

Il fischio del treno udito da Belluca (*Il treno ha fischiato*) è emblema della dimensione onirica del treno, della proiezione verso una realtà altra che caratterizza tutta la narrativa e l'opera letteraria di Pirandello (Marino Biondi): «*Il fu Mattia Pascal* nasce e si forma tra una biblioteca, una tomba e un treno» (p. 144). Il futurismo (Alessandro Scarsella) punta più su macchine e aerei per declinare le forme della modernità, ma non mancano presenze del treno nella massima avanguardia italiana, soprattutto in termini linguistici (onomatopee, neologismi) e di immagini. Si entra poi nella tragedia della guerra (Vittorio Roda) e dei treni che assumono significati tragici di partenze che spesso vogliono dire il non ritorno. La lunga lista di questi testi va da *Rubè* di Borgese, a Stuparich, Baldini, Comisso, al doppio treno di morte e salvezza dell'opera di Primo Levi in *Se questo è un uomo* e nel successivo *La tregua*. Non mancano poi ferrovieri e figli di ferrovieri (Francesca Ghezzi) come protagonisti dei romanzi, basti pensare al Tozzi di *Ricordi di un impiegato*, né dinamiche sentimentali e amorose nate o vissute nelle stazioni o nei vagoni ferroviari (Antonella Tropeano).

Ben sembra prestarsi il treno alla dinamica del romanzo giallo, investigativo poliziesco (Maurizio Pistelli): nel lungo *excursus* presentato riaffiorano i grandi classici del genere (uno per tutti... *Orient Express* di Agatha Christie), con una resa artistica nettamente inferiore di coloro che hanno provato ad ambientare enigmi e delitti nelle moderne ferrovie dell'alta velocità.

Dimensione geografica e storica assumo i contributi centrati sul neorealismo di Vittorini, Alvaro e Silone (Alessandro Caravella), sulla Maremma di Cardarelli e Cassola (Remo Castellini) e Sciascia e Brancati (Gloria Calzoni), mentre volgono lo sguardo alla letteratura femminile (pur prendendo giustamente le distanze da questa definizione) i successivi interventi su Rosa Rosà, Anna Maria Ortese e Elsa Morante (Beatrice Laghezza e Stefano Lazzarin), nonché sulla Ortese, questa volta nel viaggio in Russia del 1954 (Francesca Irene Sensini). Ancora di stampo monografico il contributo sui tanti treni di Dino Buzzati (Laura Nuti) e sul quel capolavoro che è il suo *Poema a fumetti* del 1969. Il treno viene letto anche nella dimensione del rapporto tra letteratura e cinema (Fabio Melelli) e nel ruolo che assume nel mondo del lavoro e del suo immaginario (Carlo Baghetti), dove la trasformazione dell'Italia, lo sviluppo delle macchine e delle industrie, la migrazione operaia verso il nord e verso la fabbrica ha creato una vera e propria letteratura con forti connotazioni di stampo politico e sociale (vedi le opere di Balestrini, Volponi, Bianciardi).

Il volume si chiude con un saggio sui treni turistici (Giovanni Capecchi) e sulla storia e le dinamiche di trasformazione che la ferrovia e il treno hanno portato nel turismo dalla metà dell'Ottocento in poi; contributo di notevole apertura europea (James, Twain, la Spagna e l'Olanda di De Amicis), che evidenzia però come, tra i tanti esempi che è possibile riportare, manchi un vero e proprio romanzo del turismo in treno, poiché il treno stesso era ormai entrato in una dimensione quotidiana che lo rende di fatto meno attrattivo letterariamente. Quasi un parallelo di quanto visto all'interno del genere giallo.

Il testo rappresenta un contributo di indubbio valore nella critica tematica italiana, per la vastità dei campi affrontati e per la ricchezza degli esempi. Con il citato testo di Ceserani, va a costituire un riferimento di notevole spessore per un tema che sin dalla sua apparizione ha frequentato le pagine

della letteratura secondo molteplici sfaccettature e dinamiche. Particolare merito va riconosciuto ai curatori del volume per aver collegato così efficacemente l'attività formativa del dottorato con l'esperienza di studiosi affermati, e l'entusiasmo delle nuove generazioni con la maturità della ricerca più avanzata.

Alessandro Gaudio

«Approdi» 1928-1929. Rassegna di Lettere e d'Arte diretta da R. M. de Angelis

Ristampa anastatica a cura di Vittorio Cappelli

Cosenza

Pellegrini

2019

ISBN 978-88-6822-774-6

Dopo aver frequentato il ginnasio e il liceo classico Galluppi a Catanzaro, Raoul Maria de Angelis, originario di Terranova da Sibari, piccolo centro in provincia di Cosenza a venti chilometri dalla costa ionica, si iscrisse alla Facoltà di Giurisprudenza dell'Università "La Sapienza" di Roma. Anche se ben presto abbandonò gli studi, il ventenne de Angelis (era nato nel 1908) rimase nella Capitale (dove morì nel 1990) e diede inizio alla sua attività – che poi lo vide scrittore prolifico e giornalista di successo, ma anche poeta, pittore e critico d'arte – ideando e dirigendo «Approdi». L'editore Pellegrini di Cosenza propone la ristampa anastatica dell'unica collezione completa ancora esistente del periodico, conservata nella gloriosa emeroteca della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

Le pagine di «Approdi», rassegna mensile di Lettere e d'Arte, sono le prime fondamentali testimonianze della fittissima rete di contatti che l'intellettuale calabrese riuscì a intessere nei vivaci ambienti letterari di Roma. Essi furono la rampa di lancio di una carriera che si sviluppò rapidamente, passando subito dall'«Italia Letteraria» di Massimo Bontempelli, e più avanti dalle redazioni di alcuni dei principali quotidiani italiani («Il Giornale d'Italia», «Il Messaggero», «Il Resto del Carlino», «La Gazzetta del Popolo», «Il Tempo», tra gli altri) e dalla scrittura di centinaia di racconti e moltissimi romanzi (si ricordino, almeno, i primi titoli: *Inverno in palude* del 1936, ambientato nella paludosa e malarica piana di Sibari, e poi *Oroverde* del '40 e *La peste a Urana* del '43, tutti pubblicati da Mondadori).

In un panorama piuttosto dinamico, ma privo di riviste letterarie che riescono a sottrarsi a un registro localistico, de Angelis, nel dicembre del 1928, dà vita a Catanzaro a un progetto, dall'esistenza breve ma intensa, di respiro nazionale, mettendo a frutto – spiega Vittorio Cappelli nell'accurata introduzione alla ristampa qui recensita – «le relazioni culturali che ha già intessuto a Roma con gli ambienti d'avanguardia e l'area del realismo magico di Bontempelli» (p. 11). Il periodico, come detto stampato nell'appartata Calabria, presenta una copertina che, oltre al titolo e al nome del direttore, riporta l'elenco dei collaboratori e dei rispettivi testi inclusi in ciascun fascicolo; il corpo vero e proprio della rivista è composto da 16 pagine: le ultime sono solitamente riservate a una sezione dedicata alle recensioni, denominata *Vetrina*, mentre la quarta di copertina contiene anticipazioni e notizie dal mondo dell'editoria. La ristampa allestita da Cappelli consente di apprezzare il periodico in un formato, l'A4, vicino a quello originario ed è completata da un utile *Indice degli autori e dei testi*.

Studioso di lungo corso dell'opera di de Angelis, Cappelli, nella sua *Introduzione*, passa in rassegna quasi tutti i testi pubblicati nei quattro numeri di «Approdi»: oltre agli scritti, alle novelle e agli editoriali dello stesso de Angelis, notevoli sono i contributi di Anton Giulio Bragaglia (*Autobiografia*), di Filippo Tommaso Marinetti (*L'aurora giapponese*, i cui versi sono preceduti da una presentazione di Giovanni Rotiroti, futurista calabrese), ma anche quelli di Luciano Folgore, Ugo Custo, Libero de Libero, Alfonso Silipo, Marcello Gallian. A spiccare è senz'altro il contributo di Corrado Alvaro (che propone *Santa Venere*, novella già inclusa ne *La siepe e l'orto*, raccolta uscita per Vallecchi nel 1920) e quello di Leonardo Sinisgalli (che collabora con i componimenti poetici inediti intitolati *La mummia dorme* e *Cantico dei fiori di gesso*). Significativa anche

l'intervista che Luigi Pirandello rilascia al giornalista Arturo Lanocita, accolta nel secondo numero del periodico e intitolata *Pirandello anticerebrale*.

Insomma, «Approdi» certifica, sin dal primo numero e per l'intera sua breve vita, la necessità di un giovanissimo intellettuale di sottrarsi all'asfitticità degli ambienti culturali calabresi e di «liberar dal torpore e ridonare un'anima a l'antica gente corsara» (R.M. de Angelis, *Chi siamo*, «Approdi», a. II, n. 2, gennaio 1929, p. 1), imbarbarita negli «ozî vili», nelle «cibarie» e nel «vin santo» (*ibidem*). Allo stesso tempo le pagine della rivista calabro-romana attestano la precocità di alcune predilezioni che si sedimentarono, poi, nelle opere successive di de Angelis: tra le tante intraviste sulle pagine del periodico, è opportuno registrare quelle, già pronunciatissime, per il futurismo (suffragata anche dalla collaborazione di diversi futuristi minori come Mario Hyerace, oltre che da quella, già segnalata, di Marinetti, Bragaglia, Folgore e Rotiroti) e per l'espressionismo, considerata l'influenza che questo ebbe sulla pittura, arte cui De Angelis si dedicò con sempre maggiore impegno sin dalla seconda metà degli anni Quaranta.

Per approfondire i corollari intellettuali che l'esperienza di «Approdi» fece emergere nell'opera di de Angelis si rimanda senz'altro ai tanti studi del già citato Cappelli, tra i pochissimi a occuparsi con sistematicità dell'autore scomparso nel 1990. Tra i suoi saggi, segnalo *Circuiti culturali e stampa in Calabria* (in *Stampa e piccola editoria tra le due guerre*, a cura di Ada Gigli Marchetti e Luisa Finocchi, Milano, Franco Angeli, 1997, pp. 337-349) e, più recentemente, *Calabria futurista 1909-1943* (Soveria Mannelli, Rubbettino, 2009), *Dalla palude alla foresta. Raoul Maria de Angelis o del barocco calabro-brasiliano* (in Id., *Storie di italiani nelle altre Americhe: Bolivia, Brasile, Colombia, Guatemala e Venezuela*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2009, pp. 123-134) e l'utile voce dedicata a de Angelis, inclusa nel *Dizionario Biografico della Calabria Contemporanea* (curato da Pantaleone Sergi per l'ICSAIC, l'Istituto Calabrese per la Storia dell'Antifascismo e dell'Italia Contemporanea, disponibile al seguente URL: <http://www.icsaicstoria.it/de-angelis-raoul-maria/>). Se si escludono l'apporto di Cappelli e quello di uno sparuto ma molto competente drappello di critici, tra i quali spiccano i nomi di Francesco Flora (*Inverno in Palude*, «L'Italia Letteraria», n. 26, 19 luglio 1936), Emilio Cecchi (*Di giorno in giorno*, Garzanti, Milano 1954, pp. 247-250), Giorgio Barberi Squarotti (*Raoul Maria de Angelis*, «Cantiere», a. 1, n. 1, novembre - dicembre 1998, pp. 3-4) e Nicola Merola (*Prefazione*, in R.M. de Angelis, *La peste a Urana*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006, pp. 5-18), troppo resta ancora da dire sulla dimensione intellettuale di uno scrittore poliedrico e originale, capace di cogliere, come già si evince dalle colonne di «Approdi», i fermenti artistici più avanzati. Nel caso specifico, andrebbero chiariti, ad esempio, i motivi che indussero il nostro a chiudere l'esperienza di «Approdi» dopo soltanto quattro fascicoli; si ha l'impressione che non ci si sbaglierebbe di molto cercandoli nella sfera delle difficoltà economiche che, spesso in quegli anni, non consentivano di portare avanti iniziative editoriali anche autorevoli e di qualità.

Paolo Pizzimento

Francesco Benozzo

Poesia, scienza e dissidenza. Interviste (2015-2020)

Bologna

Biblioteca Clueb

2020

ISBN 978-88-31365-15-4

Sfogliando questo volume, che raccoglie dodici interviste rilasciate negli ultimi cinque anni da Francesco Benozzo, notiamo anzitutto come siano state selezionate quelle in cui risuona, più chiara ma anche più intransigente, la voce di questo studioso, poeta e musicista, per il quale la scienza e l'arte non possono che essere atti di cosciente ribellione, pratiche libertarie, azioni concrete di dissidenza.

In queste pagine, Benozzo esprime ripetutamente e senza alcuna *ambage* la propria natura di poeta epico lontano dagli orientamenti più vieti della letteratura contemporanea, la propria epistemologia di filologo e studioso (pensiamo al paradigma della Continuità Paleolitica), il proprio credo di anarchico. Poesia, scienza e dissidenza, intimamente legate, lo portano ad esplicite prese di posizione, a un tangibile dissenso contro ogni autorità, a un affilato *j'accuse* contro tutti gli «agenti dell'Impero». Ne emerge, con le parole di un prefatore d'eccezione quale Franco Cardini, un vero «manifesto antidogmatico» (p. 13) che, ben oltre i singoli casi trattati, può suggerire un metodo utile allo studioso di materie umanistiche ma può anche indicare al lettore più occasionale una direzione. È già un'indicazione di metodo la provocatoria dichiarazione con cui si apre la prima intervista: «La filologia non può che essere un'indisciplina» (p. 17). Benozzo guarda criticamente l'indebito innalzamento a potere oscurantista di quella stessa scienza che, alla nascita, si era presa la libertà – ma anche la responsabilità – di approcciarsi ai testi sacri come a semplici testi. Ora, paradossalmente, «la “scienza del testo” ha la pretesa di possedere la verità ultima sul testo, anche se camuffa questa sua presunzione parlando falsamente di se stessa come di umile arte del restauro e dei suoi prodotti come di “ipotesi di lavoro” aperte. La verità è che, a differenza della stessa Chiesa contro la quale ha rivendicato il diritto di leggere i testi sacri proprio in quanto testi, la filologia è rimasta in una fase preconciliare» (p. 19). Contro questo irrigidimento della disciplina, Benozzo rivendica invece il ruolo della filologia nell'incontro con l'altro, la sua centralità ermeneutica nell'emozione dell'incontro col testo. E addita quanti invece, svolgendo la professione dei filologi, guardano ai manoscritti senza altro interesse che non quello classificatorio, volto peraltro a un'astratta – quando non proprio artefatta – e ipotetica ricostruzione di una *facies* testuale originale. L'ossessione ricostruttiva è indicata da Benozzo come la patologica conseguenza di un pericoloso preconcetto: «che la tradizione sia semplicemente una corruzione di ciò che è originale, un suo deterioramento» (p. 20). Al contrario, l'unica forma originaria di un testo è proprio la sua tradizione; la filologia, dunque, è – dovrebbe essere – «un apprendistato a sentirsi parte attiva della tradizione che si tradiziona» (p. 25 ss.). Particolarmente degno di nota appare questo approccio, che, liberandosi dalle secche di una vieta considerazione del testo letterario come realtà conchiusa e completamente disponibile all'indagine, assume un punto di vista precisamente performativo proclamando una radicale libertà interpretativa in virtù della quale la tradizione partecipa alla costruzione del senso dell'opera, la rinnova e si rinnova con essa, dice per suo tramite l'essenziale sulla condizione dell'uomo in ogni tempo. Non per caso, infatti, Benozzo si dichiara «convinto che la filologia debba essere un'attività essenzialmente performativa» (p. 30).

Una filologia anarchica, dunque, che, da un lato, affonda nel terreno vivo della tradizione radici profonde che non gelano e, dall'altro, abbandona i *simulacra* pretenziosi dell'esattezza scientifica e

della ricostruzione asettica per farsi «cartografia possibile della tradizione stessa» (p. 38). Ma anche un'anarchia filologica, che potrebbe intendersi come rinnovata consapevolezza dell'individuo – con le proprie caratteristiche irripetibili di interprete singolo, unico, peculiare – di farsi storia.

Benozzo, è chiaro, parla da filologo e da poeta, osserva fatti e processi da una prospettiva in cui la filologia e la poesia coincidono, coniugando la comprensione di diacronie di lunghissimo corso e l'intelligenza della realtà più immediata.

Il volume dedica ampio spazio ad interviste dedicate all'attività poetica che Benozzo ha sempre praticato come «una forma di contatto e di frequentazione con i grandi poeti del passato» (p. 45) ma anche come una forma di lotta. Nella sua poesia – pensiamo a *Onirico Geologico*, a *Felci in rivolta* o al recentissimo *Maelvarstal* – risuona una voce antichissima, spesso accompagnata dalle note d'arpa, immancabile compagna della vocazione performativa di Benozzo. Una voce antichissima che, nondimeno, interpella il tempo presente con un'urgenza ed una forza tali da metterlo con le spalle al muro. La poesia non può che essere violenta, irruenta, rivoluzionaria, non può che essere il «luogo indivisibile e dell'indivisibile» (p. 63). Ed è anche il canto di «un cordoglio senza barriere, che è la commiserazione dell'uomo nella sua fatua esistenza tra le vite maestose della terra» (p. 58). Può ancor oggi, in una società tecnologicamente avanzata e disincantata come la nostra, assolvere a una funzione mitopoietica? Senz'altro sì, risponde Benozzo: «È [...] adesso, e in futuro lo sarà ancora di più, quando si sarà spezzato per sempre il sia pur flebile legame di continuità con i mondi, i volti e i luoghi pre-postmoderni di cui ancora abbiamo memoria, che la poesia può e potrà esercitare la propria funzione archetipica di produrre immaginario attraverso la mitopoiesi. Da quando siamo comparsi sul pianeta, non c'è mai stato più bisogno di quanto ce ne sia oggi, dell'*homo poeta*, della nominazione poetica del mondo» (p. 107). Questa istanza radicalmente primigenia di produzione dell'immaginario e di nominazione del mondo può essere forse assunta a *principium individuationis* del pensiero di Benozzo; che, dal canto suo, non si fa illusioni, non prospetta miraggi consolatori. Scettico verso le possibilità dello Stato e dell'Università, diffidente verso i gruppi organizzati e i movimenti di resistenza culturale, egli individua l'unica speranza proprio nei gesti individuali, nella coscienza individuale: «l'unica speranza che vedo io – ci dice – è nella testimonianza poetica di se stessi, nel fatto di vivere poeticamente la propria, di speranza» (p. 53). E da questa specola lancia sguardi appuntiti sulla musica tradizionale, sui canti della Grande Guerra, persino su David Bowie – «un generatore di mondi, un demiurgo eterogeneo che non cessa di trasformarsi» (p. 85) –.

Seguono, nel volume, alcune interviste rilasciate per commentare le candidature al Nobel del 2015 – dallo stesso Benozzo definita una candidatura di protesta – e del 2016, occasione in cui una giuria di lettori internazionali aveva decretato Benozzo come vincitore del premio che poi sarebbe stato conferito a Bob Dylan. Nomine che hanno suscitato nell'autore sorpresa ma anche turbamento, una disincantata speranza ma anche un'acuta consapevolezza di come esse significassero, più che un onore, il contrassegno di una deriva – tipica del contemporaneo – da ciò che è profondo, di un'ossessione classificatoria e combinatoria. Con dei risultati che non possono che approdare, quale che ne sia l'esito, a «qualcosa di irreali oltre che di inutile» (p. 43).

Nell'ultima parte del volume sono accolte le interviste in cui Benozzo si confronta con alcuni aspetti particolarmente critici della contemporaneità. Guardando al tempo presente, egli parla di un Quarto Umanesimo chiamato a confrontarsi la molteplicità delle tradizioni che convivono in un mondo diventato al contempo sconfinato ma anche vertiginosamente rimpicciolito e nel quale ogni prospettiva mostra tutta la propria parzialità e l'incapacità nell'affrontare i contrasti tra le forze centripete, rassicuranti, della multimedialità e quelle centrifughe, inquietanti, del multiculturalismo. Un nuovo umanesimo che, peraltro, è continuamente chiamato a fare i conti con gli strumenti e le acquisizioni provenienti da discipline quali le neuroscienze e le scienze cognitive, la biologia, l'etologia, la psicologia, l'antropologia, la sociologia dell'immaginario e gli studi culturali; ambiti attraverso i quali studiosi di notevole spessore – pensiamo, ad esempio, a Brian Boyd e Jonathan

Gottschall – hanno definito un orizzonte di studio che descrive opportunamente la narrazione come la tendenza a vocazione essenzialmente performativa che contraddistingue la specie umana. E Benozzo guarda proprio alle «grandi narrazioni» che prosperano nel nostro tempo – e ciò, diciamo noi per inciso, a dispetto di tanta, troppa *vulgata* sul postmoderno come crisi delle grandi narrazioni, mentre pare che alle vecchie se ne siano semplicemente sostituite di nuove. Le prime due interviste, rilasciate nel pieno del *lockdown* per l'emergenza sanitaria, si distinguono per i toni di accesa polemica sulla pandemia in corso. Ancora una volta, Benozzo assume una posizione esplicita, radicale, certamente in controtendenza. E si scaglia polemicamente contro un'informazione a compartimenti stagni, con canali assolutamente obbligatori e canali ineluttabilmente preclusi. L'autore non ha paura di usare termini forti come strage di stato, finta pandemia e lobotomizzazione degli individui. Non che egli neghi la gravità della situazione, tutt'altro; è piuttosto che individua il vero problema nell'incapacità della politica di farvi fronte, nella tragica insufficienza di un comparto sanitario messo in ginocchio da decenni di tagli e, soprattutto, nella grande narrazione imposta che alimenta il terrore generale. In questo quadro desolante non ci sono voci fuori dal coro, tutte risuonano allineate nel sostenere l'unica narrazione, secondo le strategie elencate, ad esempio, da Noam Chomsky per ottenere la manipolazione delle masse. Le stesse misure emergenziali rispondono a una visione della realtà, più che scientifica, scientocentrica – Benozzo parla di «una scienza da reti unificate che ritiene (o meglio finge) di essere portatrice dell'unica verità» (p. 112) – complice anche la comoda *suspension of disbelief* messa in atto tanto dai vertici della politica e della sanità quanto dalla popolazione «per diventare parte della grande narrazione imposta» (p. 124 ss.). Le conclusioni non possono che essere critiche: «Lo scopo di questi provvedimenti snervanti e per lo più demenziali, la cui attuazione è controllata dalle forze armate e di polizia, è quello di abituarci ad accettare delle regole rigide e disumane in nome di qualcosa che in realtà non ha niente a che vedere con la salute, o che, se volessimo essere anche più precisi, ha a che vedere con conseguenze che alla fine hanno minato, minano e mineranno la salute stessa» (p. 122). Si può concordare o meno con le parole di Benozzo: questo starà al lettore.

Un ultimo affondo prende di mira l'ossessione generale del cambiamento climatico, che Benozzo definisce «il morbo del pensiero antropocenico» e «l'apoteosi contemporanea dell'ingreggimento seriale» (p. 127). Anche in questo caso, l'autore non nega certo il fenomeno in atto, semmai punta il dito contro la grande narrazione che se ne fa e guarda criticamente ai tanti – troppi? – intellettuali che hanno assunto posizioni più roboanti che consapevoli sul macro-tema ecologista e, in particolare, ai poeti compiaciutamente *engagés* che hanno dato vita a piattaforme, creato manifesti di *ecopoetry* e promosso esperimenti di *collective writing* tutti approntati a un «meccanismo di auto-flagellazione/espiazione/redenzione» (p. 129). Questi stessi poeti, poi, «snocciolano con i propri mezzi e le proprie strategie quello che già tutti ripetono da un po' di tempo, in diverse lingue ma con gli stessi slogan e facendo appello agli stessi due-tre sillogismi sull'uomo cattivo che ha rovinato il mondo» (p. 130). Benozzo, da poeta e studioso, guarda alla questione dalla sua specola: secondo lui, i poeti sono venuti meno al fondamentale istinto a non irreggimentarsi per riciclarsi all'interno di un grande «progetto [...] “antropocenico”» (p. 131) sbandierato come epocale e irrinunciabile. Né si può parlare di una letteratura impegnata in un necessario tentativo di farsi interprete di una realtà radicalmente mutata: «È dal Neolitico che la realtà è radicalmente mutata. Oggi osserviamo l'accelerazione del mutamento, che qualcuno dipinge come apocalittico. E i poeti cosa fanno? Si immergono in questo scenario riciclandosi» (p. 131).

Il Nostro individua il paradosso di un'arte che decide di allinearsi a un pensiero ossessivo dominante, facendosene fagocitare. Ma l'ossessione del radicarsi alla realtà, dell'impegno, della resistenza culturale, non è che un tranello dell'ingranaggio mediatico al quale i poeti non sono stati capaci di sottrarsi. «Solo il peggiore dei poeti potrà provare nostalgia per i ghiacciai. Solo il peggiore dei poeti si metterà in gioco con la missione di donare immagini al mondo in sfacelo. Il poeta epico degli elementi dirà soltanto che i ghiacciai furono possenti. Lo avrebbe detto già

ottocento anni fa. E niente è cambiato rispetto all'orizzonte di tempo in cui dimora e dovrebbe dimorare la poesia. Il poeta è lontano dal chiacchiericcio antropocenico. Il disastro è a monte della sua scelta di poeta. Chi è un poeta lo è fondamentalmente perché dà il disastro per acquisito, e perché un qualche pomeriggio, poco più che bambino, ha intuito senza che qualcuno glielo spiegasse che *Homo Sapiens* è distruzione fin dalla sua deriva neolitica» (p. 134).

Contro i facili slogan della resistenza culturale si erge la poesia, che non ha bisogno di cornici o di militanze, che non può trasformarsi in prontuario o allinearsi a un pensiero di branco.

Il «manifesto antidogmatico» di Francesco Benozzo ci interessa, come studiosi, come uomini e donne di pensiero in un mondo sempre più autoritario e chiuso alla bellezza, alla tradizione, alla verità, sempre più pronò alla trasformazione delle narrazioni in dogmi. Tornano in mente, come un'eco dal passato, le parole del Chesterton di *Heretics*: «Swords will be drawn to prove that leaves are green in summer». Ecco: questo volume è una spada levata; non per militanza politica, non per velleità ideologica, ma per la semplice e pura affermazione di un'evidenza.

Carlo Serafini

Attilio e Ninetta Bertolucci

Il nostro desiderio di diventare rondini. Poesie e lettere

a cura di Gabriella Palli Baroni

Milano

Garzanti

2020

ISBN 9788811813392

«Poeta dell'amore coniugale»: questa potrebbe essere la definizione artistica che meglio si addice al poeta Attilio Bertolucci secondo Gabriella Palli Baroni, che cura questo nuovo, importante lavoro sulle poesie che il grande poeta ha composto per la moglie Ninetta nel corso di una vita e sulle lettere che si sono scambiati. Un grande amore, nato sui banchi di scuola, ed alimentato quotidianamente da una vita trascorsa insieme e condivisa in ogni minima azione. Un Bertolucci segreto, si direbbe, ma in realtà ben più pubblico di quanto non possa sembrare, se fu proprio la moglie ad ispirare gran parte della sua produzione poetica, quindi pubblica, sin da *Fuochi in novembre*, canzoniere del 1934. Una musa onnipresente, che popola non solo l'animo del poeta, ma anche il paesaggio, il tempo, le stagioni, le attese, che offre conforto nelle tante, troppe, malattie che affliggono il poeta, che sa dire la parola o indicare il luogo giusto per dare senso costruttivo alle ansie e alle nevrosi che dominano l'animo del fidanzato e poi marito. Quest'ultimo sembra a volte compiacersi in tale stato, quasi fosse il luogo sicuro dal quale chiedere amore nella certezza di essere ricambiato. Appare un Bertolucci fragile, esposto, in perenne paura, quasi sempre sulla difensiva, ma con tale resa letteraria, tanto nelle lettere che nelle poesie, che ci permette di perdonare al poeta anche quelle mascherate forme di vittimismo che fanno capolino sulla pagina. Ninetta sembra invece più sicura di sé, a volte con quell'ironia che sa restituire all'amore, anche grande e passionale, il suo volto umano, meno idealizzato, più vivibile, più concreto. Straordinario esempio nella lettera dell'8 gennaio 1934 riportata nell'Introduzione alla raccolta: «Ti adoro, ma perché ti sei ammalato? [...] Vorrei esserti vicino, ti guarirei presto, ti curerei molto bene, e tu non ti lamenteresti dei tuoi mali. Sei però il ragazzo più impossibile che esista su questa terra; se tu continui a credere tanto nei tuoi mali, non guarirai più, noi non ci vedremo più. E io piangerò molto. Non credere che io dica sul serio. Io adoro tutto in te, anche le tue debolezze» (p. 21). Ninetta sa di avere di fronte un poeta, e uno dei più grandi della sua epoca, e quindi capisce bene che l'animo dei poeti è qualcosa di insondabile e grandioso, che va vissuto più che decifrato. Da qui la sua straordinaria comprensione e la sua ancora più grande tenerezza, sentimento che non sfugge alla puntuale analisi che ne fa Gabriella Palli Baroni. «Ecco: la tenerezza è la nota dominante di queste pagine epistolari, un sentimento che sfiora anche la sessualità e investe la vita quotidiana e domestica. Non solo: c'è soprattutto, nelle parole di Attilio, la consapevolezza di un'armonia, che sola può legarli e può sostenere lui, combattere le sue paure, il sentimento di solitudine, il pensiero doloroso della morte, con la pienezza e la ricchezza del trasporto amoroso e del bene» (p. 15).

La forza e l'interesse dell'epistolario vanno anche ben oltre il rapporto d'amore, e sono nella musica, nella pittura, nello studio, nei libri, nella moda, nel magistero di Longhi. Nell'epistolario e nelle note di commento ricorrono i nomi di molti autori amati da Bertolucci e tra questi Laforgue, Toulet, Pellerin, Keats, Pascoli, D'Annunzio, Carducci, Leopardi, Proust, Baudelaire, Wordsworth, Frost, Sandburg, Eliot, Pound, Langston Hughes. Poi del grande Armstrong. E non mancano i romanzi, soprattutto inglesi e americani. E non manca nemmeno un progetto di romanzo del poeta, poi naufragato. Ma la passione più forte dopo l'amore, quella maggiormente sentita, è per il cinema, con la lunga rassegna dei titoli che ricorrono, passione che i due coniugi sapranno trasmettere in

maniera così completa e costruttiva ai due figli, futuri registi. Proprio con una lettera ai figli (datata 1966), semplice, ma carica di struggente affetto, si conclude l'epistolario.

Come dettagliatamente indicato da Gabriella Palli Baroni nella *Nota al testo*, il titolo della raccolta, *Il nostro desiderio di diventare rondini*, è tratto da una lettera del poeta alla fidanzata datata 22 ottobre 1935, a conferma della poeticità dell'epistolario e della ricchezza della fantasia in esso contenuta. Il volume è strutturato in due parti. La prima costituita dalle poesie, tutte edite in volume secondo indicazioni puntualmente riportate nei commenti in nota, che offrono anche importanti informazioni filologiche, di contesto e luogo. Unico inedito la poesia di apertura *Come una fiera fagiana*.

La seconda parte comprende le lettere, tutte inedite, gelosamente conservate dal poeta, che, vivente, aveva già avuto invito a pubblicarle da Pietro Citati. Si tratta di 146 testi (118 lettere, 20 cartoline, 87 biglietti postali e 1 telegramma) scritti da Attilio a Ninetta a fronte degli 88 scritti da Ninetta ad Attilio (64 lettere e 24 biglietti postali). Tutte le lettere riportano in alto a sinistra la data, e lì dove non indicata sugli originali (soprattutto nelle lettere di Ninetta), la datazione è stata ricostruita sulla base delle indicazioni del testo stesso o dei timbri postali. Tutti gli originali sono manoscritti, poi trascritti secondo il criterio della massima fedeltà all'originale: «Nella trascrizione si sono conservate le caratteristiche ortografiche e formali degli originali, in uso al tempo (“qui” e “qua” accentati; “di” / “di” in luogo dell'imperativo “di”); la minuscola dopo il punto interrogativo), e le parole, talvolta inglesi, trascritte a memoria e non sempre corrette, ma riviste in nota. Si sono inoltre conservate, evitando il corsivo, le sottolineature e tutte le consuetudini epistolari dei corrispondenti, le imprecisioni e le oscillazioni per i titoli di libri e periodici [...], nonché il modo in cui vengono citati i nomi di autori stranieri, talvolta italianizzati secondo le direttive del regime» (p. 43). Poche le omissioni dovute a causa di opportunità.

Il volume rappresenta anche un omaggio al poeta nel ventennale della sua scomparsa, e segna un notevole contributo allo studio critico della sua opera. Si deve al continuo lavoro di Gabriella Palli Baroni, che nel passato ha curato carteggi ed edizioni del poeta, nonché contribuito in maniera determinante al dibattito critico su Bertolucci e la poesia italiana del Novecento, la sapiente architettura di questo straordinario documento privato e letterario insieme, di questo vero e proprio romanzo d'amore nel quale appare il volto tenero e delicato di uno dei maggiori poeti del Novecento.

Michela Rossi Sebastiano

Mario Ceroti

«*Volarono anni corti come giorni*». Guida alla lettura di *Ossi di seppia*

Roma

Aracne Editrice

2020

ISBN 978-88-255-2483-3

Lo studio di Mario Ceroti costituisce un'utile guida alla lettura degli *Ossi di seppia* e presenta, attraverso una ricognizione chiara ed esaustiva, il complesso panorama critico nato intorno alla prima raccolta montaliana. Il libro è organizzato in nove capitoli, ciascuno dei quali dedicato a un argomento ben definito. Il primo ricostruisce «il contesto biografico e psicologico-esistenziale» in cui Montale matura. Ceroti si affida alle testimonianze dell'autore e alle riflessioni della critica per ritrarre un poeta giovane e irrequieto, impegnato nel suo «apprendistato culturale» e afflitto da un'«insicurezza ontologica» (la definizione è di Ronald David Laing) che lo accomuna ai «personaggi della letteratura modernista italiana» (p. 14). In questa direzione, lo studioso riconosce in Montale un «borghese sviato», parole con le quali Thomas Mann descrive il protagonista di *Tonio Kröger*. A partire dal dato biografico si definisce quel rapporto disarmonico nei confronti della realtà che costituisce «l'*humus* esperienziale su cui saranno innestate e sviluppate le altre tematiche filosofiche ed esistenziali registrate e descritte» (p. 16) in *Ossi di seppia*.

Il secondo capitolo ripercorre la storia editoriale della raccolta, e Ceroti si sofferma sulle differenze tra la prima edizione gobettiana del 1925 e quella del 1928, pubblicata presso Ribet. Per quanto riguarda l'aspetto variantistico, lo studioso indica le principali linee correttive seguite nel contesto editoriale degli *Ossi*, e nota inoltre come le sei liriche aggiunte all'edizione del '28 «anticipino la sensibilità e la poetica della nuova stagione artistica» montaliana (p. 19). Lo sguardo rivolto alla produzione poetica successiva consente a Ceroti di ricondurre i motivi e le forme di *Ossi di seppia* a un percorso poetico che rinviene nel suo sviluppo una delle più importanti chiavi interpretative. Lo studioso presenta quindi le quattro sezioni della raccolta: vengono individuati i temi principali, in dialogo con le influenze e le tangenze filosofico-letterarie. Come nota Riccardo Castellana nella *Prefazione*, infatti, «l'intertestualità è il campo d'indagine privilegiato» di questa «guida alla lettura», e in quest'ottica lo studio si arricchisce di contenuti critici originali. Si tratta, citando ancora Castellana, di *trouvailles* che «Ceroti non esibisce nemmeno, anzi elargisce pudicamente al lettore in una nota a piè di pagina o ai margini del discorso principale» (p. 9). In questa casistica rientra, ad esempio, la riflessione intorno all'influenza di Bergson nella composizione del poemetto *Mediterraneo*, a proposito della quale è indicata come «decisiva [...] la mediazione del filosofo Giuseppe Rensi per la conoscenza del pensiero bergsoniano da parte di Montale» (p. 25).

Il terzo capitolo è dedicato alla metrica degli *Ossi*, e viene notato, in particolare, come questa si regga sul «fragile equilibrio tra l'utilizzo degli strumenti della tradizione [...] e la loro corrosione dall'interno» (p. 27). Il capitolo successivo riparte dall'idea di un contrappeso «tra innovazione e tradizione» per indagare la lingua e lo stile della raccolta, presentando dati essenziali relativi al lessico, alla sintassi e all'impiego delle figure retoriche. A questo proposito Ceroti nota come Montale, negli *Ossi di seppia*, pratichi quella che Christine Ott definisce la «deontologizzazione della lingua», nel tentativo di costruire «una poesia e una poetica che hanno come obiettivo quello di descrivere la condizione di crisi, di disarmonia e distonia dell'io lirico» (p. 33).

Questo tipo di costruzione stilistica presuppone un confronto serrato e complesso con la tradizione, aspetto del quale Ceroti si occupa nel quinto capitolo. Qui il critico presenta i «modelli letterari» di Montale, soffermandosi sulle modalità attraverso le quali il poeta li accoglie, rielabora, ed

eventualmente rifunzionalizza al fine di costruire la «memoria culturale» degli *Ossi di seppia*. Si rintraccia l'influenza degli autori francesi, simbolisti e tardosimbolisti, che rientrano nelle prime letture del poeta. A proposito dell'incidenza di D'Annunzio, Ceroti nota che «Montale si avvale degli strumenti linguistici dannunziani, ma li utilizza per veicolare un messaggio completamente antifrastrico» (p. 43); al di là di questo, però, dal poeta vate derivano «anche preziose suggestioni per elaborare, [...] ancor prima di conoscere le opere di Eliot, la poetica [montaliana] dell'oggetto emblematico, il concetto di correlativo oggettivo» (p. 43). La «discontinuità a livello poetico e ideologico» contraddistingue anche l'influenza di Pascoli, la cui poesia agisce in Montale nella predilezione per «una terminologia esatta e precisa [...] e nella tematica del ritorno dei morti» (p. 44). Hanno invece lasciato tracce la poesia e la sensibilità, oltre agli aspetti formali e stilistici, del «côté crepuscolare». Per «l'aspetto paesaggistico, tematico e stilistico» Ceroti ricorda anche l'influenza della cosiddetta «linea ligure» (p. 45). L'influsso dantesco riguarda le liriche aggiunte all'edizione del '28 e si esprime in «un lessico connotato in senso “aspro” e “pietoso”» (p. 46). «Sotterranea», «carsica» e «segreta» la presenza di Leopardi, «che si concretizza in alcune precise e ricorrenti tematiche» (*ibidem*). Lo studioso individua infine altre due «fonti letterarie»: i libretti d'opera e la narrativa di Svevo. Se la prima si realizza in riprese per lo più testuali, la seconda riguarda il sostrato tematico-esistenziale degli *Ossi*. Montale, nota Ceroti, ritiene infatti «la prosa la vera fonte letteraria a cui un poeta deve attingere» (p. 46).

Il capitolo successivo, il sesto, completa l'indagine delle fonti studiando la «cultura filosofica montaliana», entro la quale spiccano i nomi di Boutroux, Bergson e Schopenhauer. Il loro pensiero entra negli *Ossi di seppia* all'insegna di una poesia che Montale vuole «pensante», nutrita e sostanziata di filosofia, «senza però divenire strumento parenetico e propagandistico di idee» (p. 51).

Nel settimo capitolo Ceroti torna a considerare un dato biografico, vale a dire i luoghi geografici della Liguria orientale, i paesaggi delle Cinque Terre in cui Montale è cresciuto, senza i quali risulta difficile comprendere a pieno le valenze esistenziali e le potenzialità espressive di un elemento centrale nella poetica degli *Ossi*: si tratta del «cronotopo idillico del “paese natio” in cui è possibile raggiungere, in un momento di sospensione della normale catena spazio temporale, la verità profonda delle cose» (pp. 58-59). Questo cronotopo, entro il quale l'infanzia diviene «una sorta di epicedio nostalgico» (p. 57), si contrappone allo spazio urbano, associato alla maturità e «considerato il luogo dell'alienazione e dell'anonimia dell'uomo moderno, come accade nella letteratura italiana del primo Novecento, soprattutto in quella appartenente al côté modernista» (p. 59).

A questo punto, Ceroti ha completato lo scenario analitico utile a comprendere, avendone chiari gli aspetti essenziali, la poetica degli *Ossi di seppia*, e passa quindi a considerare il nucleo tematico della raccolta. Nell'ottavo capitolo, lo studioso approfondisce la «presa di coscienza» a cui Montale arriva attraverso un «percorso identitario, di formazione» (p. 62). Lo studioso nota come il *Bildungsroman* montaliano venga «strutturato su un ritorno, [...] *topos* che caratterizza la letteratura italiana della prima generazione modernista» (*ibidem*), a partire dal quale il poeta definisce «una sorta di quadrifarmaco come *medicamentum* o rimedio al “male di vivere”» (p. 64), composto da quattro momenti, esemplificati attraverso le poesie della raccolta: quello nichilistico-regressivo, a cui corrisponde l'annullamento del proprio «*principium individuationis*»; il momento memoriale-nostalgico, legato all'infanzia e al suo potere di sospendere, anche solo per un momento, la percezione di «insensatezza e insignificanza dell'esistenza» (p. 66). Ceroti propone quindi il momento gnoseologico-epifanico, corrispondente a un «disvelamento di tipo heideggeriano», a un «miracolo laico che consente di conoscere l'intima essenza delle cose» (*ibidem*). Si ha infine il momento etico-volontaristico, «di derivazione gobettiana e vociana, [...] evidente nelle ultime poesie della raccolta, [...] ma in qualche modo anticipato nel microtesto proemiale *In limine*», dove

in direzione dantesca «l'io lirico accetta di sacrificare la propria realizzazione personale ed esistenziale per quella della donna amata» (p. 67).

L'ultimo capitolo, il nono, imposta infine un'utile e chiara storia della critica degli *Ossi di seppia*. Ceroti mette in evidenza le tendenze critiche generali, in una pratica suddivisione per decenni, dando spazio, da un lato, agli studiosi il cui merito risiede nell'aver tracciato linee e approcci interpretativi inediti, e, dall'altro lato, agli studiosi che hanno collaborato ad arricchire, ampliare e approfondire il complesso universo critico degli *Ossi di seppia*. Segue la bibliografia critica, che copre gli anni dal 1925 al 2018. Il lavoro di Mario Ceroti si presenta quindi come una guida che ha il merito di essere insieme agile e precisa, chiara ed esauriente, in cui non manca, come nota Castellana, un apporto critico originale, orientato ad approfondire il dialogo che l'opera di Montale intrattiene con la tradizione, con le esperienze letterarie più vicine (cronologicamente e geograficamente) al poeta, con il pensiero filosofico moderno e, soprattutto, con la produzione, prettamente narrativa, del modernismo (italiano e non).

Paolo Leoncini

Ruben Donno

“Uomo di penna e di pennello”. Il doppio talento di Ardengo Soffici

Prefazione di Valter Leonardo Puccetti. Postfazione di Floriana Conte

Firenze

Le Lettere

2020

ISBN 978-88-9366-111-9

Si tratta di una ricerca innovativa, dotata di una prefazione di Valter Leonardo Puccetti e di una postfazione di Floriana Conte. Si avvale dei più recenti e più significativi contributi su Ardengo Soffici, in una densità di rinvii bibliografici in testo e in nota. Attraverso un periodare ampio, cadenzato, filologicamente e criticamente correlativo e comparativo, il giovane studioso leccese percorre la composita e interconnessa opera dell'artista di Poggio a Caiano, intendendo affrontare l'interrogativo del «doppio talento», letterario e pittorico, in quattro capitoli, preceduti da una Introduzione, in cui Donno prende avvio da un confronto con Andrea Mirabile (*Scrivere la pittura. La “funzione Longhi” nella letteratura italiana* - ma poi il confronto si dilata e permea il procedimento dello studioso). Nel primo capitolo, sull'officina creativa di Soffici, Donno, pur continuando ad assumere Mirabile come termine di paragone sul versante della critica d'arte, si riferisce a Pier Vincenzo Mengaldo, che precisa la distanza sul piano linguistico tra Longhi e Soffici: «Quanto più propriamente al linguaggio, sono egualmente distanti dall'acerrimo, stipato espressionismo del primo Longhi le opposte e complementari tendenze del Soffici critico a uno sperimentalismo toscaneamente moderato, versato in contenuti sintattici un po' esili e ben spazati, e sempre toscaneamente volti a puntare le carte dell'espressività su toni parlati e fin canaglieschi e beceri» (p. 21). L'autore risale, sul versante della critica d'arte, all'amicizia con Emilio Cecchi, al Carteggio inedito Cecchi-Soffici (conservato all'Archivio di Stato di Firenze): Cecchi, nel 1920, a proposito di Fattori, scrive: «Credo di essere stato equilibrato; e del resto non ho potuto che camminare sulle tue pedate, e ho dovuto spessissimo riferirmi a quel che scrivevi» (p. 32). Dopo le esperienze parigine ed avanguardiste, Soffici giungerà a confermare che «un Fattori, un Lega, un Signorini [...] hanno perpetuato fra noi [...] il concetto di un'arte italianamente schietta e sana» (*Periplo dell'arte. Ritorno all'ordine*, 1928, p. 214).

Elemento qualificante del volume è l'apparato iconografico, costituito di 65 riproduzioni a colori e in bianco e nero, di opere di Soffici – tra cui le *Decorazioni di Bulciano* – e di Segantini, la «prima rivelazione per il giovane artista» (p. 48); inoltre, troviamo Jean-François Millet e Medardo Rosso, De Nittis, De Chirico, Carena, Boccioni, Cézanne, Picasso, Sironi, Prampolini, Degas; nonché Masaccio, Caravaggio, El Greco, Mattia Preti. Il metodo di ricerca si dilata non solo al confronto tra il passato e il presente delle arti figurative, ma anche al confronto tra linearità della scrittura e plasticità della pittura, come ad esempio quando paragona Arthur Rimbaud con la *Portinaia* di Medardo Rosso (riprodotto nella fig. 39 dell'apparato iconografico), in quanto riconosce in entrambi il «concetto di creazione come scoperta del sé più segreto» (p. 132).

Il rapporto tra cultura francese – che Soffici aveva ben conosciuto a Parigi dal 1900 al 1907 (soprattutto Apollinaire e Rimbaud, come rileva Mario Richter) – e cultura italiana, dove prevale il vocianesimo di Prezolini e di Papini, quest'ultimo amico di una vita di Soffici; il significato delle avanguardie, tra cubismo picassiano e futurismo marinettiano, rispetto alla classicità toscana, che si rivela, in definitiva, quale matrice irrinunciabile: sono questi i moventi della perlustrazione in una temperie primo-novecentesca, che riconducono, attraverso l'esperienza bellica, ad un *rappel à l'ordre* derivante non tanto da istanze restaurative, quanto da ritrovate esigenze, per Soffici, di

scavo nella natura e nella storia. E ciò nonostante le pesanti ipoteche di italianità fascista che gravano sul personaggio-Soffici, ma che non incrinano la passione della creatività, come testimoniano le lettere del prezioso Carteggio con Papini: «Scrivendoti, e scrivendo un po' anche per me, sento che la lingua e la penna e l'intelletto mi si vanno sciogliendo prodigiosamente e che posso *agglutinare* le idee e i pensieri in un periodo, e mettere linee e colori e rumori in una descrizione senza ritornare a capo a ogni frase come fa la bibbia o la lista del bucato» (p. 50). Qui c'è già l'essenza di Soffici che alterna il verbale (le linee e i pensieri in un periodo) e il sensibile (linee, colori, rumori in una descrizione) secondo una vita interna di lingua, penna e intelletto che «si vanno sciogliendo prodigiosamente» senza cedere al libresco, al documentario, all'istituzionalità del verbale come del sensibile. Il corsivo '*agglutinare*' è di Soffici. Nell'immagine plastica dell'«agglutinare» c'è il nucleo della poetica inter-artistica di Ardengo Soffici: il cui agglutinare prodigioso è un sentire sinestetico che trova la propria scrittura o la propria pittura di volta in volta; sentire sinestetico che è il movente unitariamente connettivo di scrittura e pittura.

Detti in termini essenziali, sono questi gli argomenti del libro di Donno: il Soffici francese e il Soffici italiano che interagiscono sul terreno avanguardia/tradizione-classicità toscana: dove tradizione e classicità toscana costituiscono quello che Donno chiama, nel titolo del quarto capitolo, il «vortice di palingenesi» di ritorno all'ordine, che passa attraverso la «pittura di prosa del diario di guerra» *Kobilek*, dove «nelle ambientazioni infernali più crude [...] come nello slancio vitalistico a cui, paradossalmente, l'orrore della morte induce» Soffici mette in luce «il debito nei confronti della tradizione letteraria da Dante a Stendhal, passando per Leopardi» (p. 201).

De Robertis, rilevando nell'artista di Poggio a Caiano il «posare le parole come il pittore i colori», si richiama a Esiodo: «Quando Esiodo parla della terra da arare, delle messi granite, delle gru e degli altri animali del cielo e della campagna, egli non iscrive nella sua pagina parole, ma gli equivalenti stessi di quella cosa, ossia *parole senza residuo letterario* [corsivo mio], parole che non si vedono più, né si odono, riassorbite dal reale che ci presentano e nel momento stesso in cui ce lo rappresentano» (*Altro Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1962, p. 75). Sul Soffici di *Arlecchino*, De Robertis afferma: «A voler trovare una prosecuzione degna, si cerchi la sua pittura [...] la sua pittura, meglio assai, è più nuova dei suoi grossi tomi autobiografici» (p. 76). Ruben Donno cita pure De Robertis a proposito del «fior fiore della sua arte trasfiguratrice; una scrittura, dunque, come pittura di libere movenze che asseconda la memoria volta a ricordare e a commemorare» (p. 42). E quindi: «Ma a mano a mano, ecco che egli mira a comporre il quadro; e comincia a imitare la pittura, riportare i colori sulla pagina, combinare i toni, spartire, scoprendo di più or meno lo schema [...] un poco alla volta nasce altra pittura, non più per mezzo dei colori, ma della parola trasfiguratrice e delle immagini che sostituiscono i colori e ne aiutano la potenza. È un *parlar figurato* dei più impreveduti che accorda le più distanti armonie, una fresca forza trascorrente, leggera, creatrice, un inebriamento» (ivi). Donno, in nota, aggiunge che Alessio Martini sostiene come «per de Robertis i suoi [di Soffici] quadri migliori sono quelli che ritraggono la campagna del Poggio dagli anni venti in poi, analoghi alla sua felice scrittura perché risultato della stessa visione»: la *visione* richiama la *percezione*, e quanto scrive Renato Serra che coglie sul piano della *percezione/visione* il movente della creatività di Soffici: «Una cosa fluida, un colore schietto, *bisogna avere quella certa facoltà nelle pupille* [corsivo mio] per sentire il valore e il piacere di una frase sola, buttata là, e che si regge per sé, trasparente, limpida, solida, senza pasta e senza ritocco: come la pennellata di un vero pittore, che basta che cada sopra la tela, che scorra modellando se stessa, ed è già bella» (p. 41).

Il nesso visivo-percettivo che accomuna la «frase sola» *che si regge da sé*, con la pennellata di un vero pittore, rende superflua la protezione esterna del letterario, per cui Soffici si apparenta alla visività di Emilio Cecchi, in cui, come afferma Enrico Falqui, «ogni gravame letterario è messo da parte». Nella pittura di *America amara*, secondo De Robertis, c'è «nel vedere una continua lotta per carpire il più possibile di novità [...] Vede [...] ma non con gli occhi soli, ma con tutto il corpo, e

rovista dentro le cose. Partito dal punto più refrattario, proprio per questo la fantasia si accende, come eccitata dal limite» (in *Altro Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1962, p. 134): infatti, come dice Bigongiari, «l'oggetto è l'ancora che lo ferma»: l'oggetto diventa oggetto-alfabeto, in quanto la stessa percezione crea la metafora che realizza l'oggetto-scrittura, senza mediazioni letterarie. Riferendosi alla pittura di *America amara*, De Robertis riconosce: «da che ricchezza di conoscenze e di interessi e di partecipazione [...] si sono sviluppate le sue pitture, lasciando dietro di sé il peso del documento» (p. 138).

Donno si richiama a Alessio Martini che «individua nell'attività critica dello scrittore del Poggio la parte migliore del *corpus* sofficiano» (p. 36). È il retroterra critico che permette al pittore-poeta di sentire «con forza [...] la vicinanza di queste due arti, la cui bellezza si gioca in superficie, è fatta di materia. Si tratta del grumo di colore e della parola nella sua consistenza fonica» (p. 38). Mario Richter rileva come «nell'aprile del 1902, Soffici [...] inizia a collaborare con la rivista «La Plume», diretta da Karl Boes che permette [...] di avvicinarsi all'attività critica che di lì a poco diventerà la maggiore e più famosa attività dello scrittore toscano» (p. 60). Sul versante pittorico, Soffici nel 1906 scrive a Papini come l'arte francese «ha il pregio di conservare uno stato di freschezza e naturalezza che manca a quella italiana e sulla quale i vigliacchi italiani dovrebbero costruire senza fine, perché in fondo l'arte di questi francesi ha il solo merito (enorme, è vero) di pigliarci per il collo e di tuffarci per forza nella freschezza delle cose naturali, semplicemente, *popolarmente*, come quella di Giotto e di Dante» (p. 75). Sempre Richter considera il *Giornale di bordo* (scritto a partire dal 1913) riconducibile alle precedenti esperienze cubofuturiste (di cui è un esempio valido il dipinto *Il mendicante* del 1912, fig. 47): «la virtù trasfiguratrice del fenomeno implica la sinestetica compenetrazione di tutti i sensi» delle *Decorazioni di Bulciano* (p. 78). Ancora, è Papini a evidenziare il «“tutto unico” in cui concreto e astratto, visibile e invisibile, vero e immaginario, realtà e finzione coesistono inscindibilmente tra loro connessi» (p. 82); mentre Starobinski afferma che «il poeta s'identifica con questo potere di lievitazione, riconoscendovi il dominio che egli stesso desidera esercitare sul corpo verbale del linguaggio» (p. 84). Il «tutto unico» di Papini, «il potere di lievitazione» di Starobinski rispondono al realismo integrale di Soffici che non conosce distinzioni, nell'intensità creativa, tra il pittorico e il letterario.

Questa pluralità sinestetica si rivela anche quando Ruben Donno afferma: «Da una parte, Soffici sentiva la vicinanza emotiva di Picasso [...], dall'altro avvertiva il fermento di quel sentimento vivo della terra, della campagna toscana, del lavoro dei campi, che l'artista del Poggio intravedeva nell'arte scultorea di Meunier come nella pittura di Millet e che [...] ravviserà nella “freschezza delle cose naturali” propria dello stile di Gauguin e di Cézanne» (p. 87). Sono rilievi che già configurano la personalità creativa dell'artista toscano, radicandola piuttosto nell'essenza della italianità, della classicità, di una antropologia ctonia della terra toscana, in termini etici, e non formali. Soffici dirà, infatti, con geniale intuito, che, come prima l'impressionismo, anche l'oltre cubista mancava di emozionalità nella rappresentazione, per cui, staccandosi dalla tradizione, diventava un'arte d'eccezione senza avvenire: «Così come aveva fatto prima per l'impressionismo, Soffici sottolinea in quell'“oltre” cubista i limiti di tale scuola: l'assenza di umanità nella rappresentazione della natura, il distacco e il gelo con cui l'artista metteva in scena il dato naturale, tralasciando il carattere personale della visione, l'assenza, dunque, di emozionalità nella raffigurazione e, infine, “la pittura cubista, differendo troppo nei modi figurativi dalle precedenti, si stacca dalla tradizione ed è destinata a passare, come per esempio il preraffaellismo, o a restare quale un'arte d'eccezione senza avvenire”» (l'ultima parte della citazione è tratta da Soffici *Cubismo e Futurismo*, 1914) (pp. 170-171).

Questa evidenziazione del fatto che cubismo e futurismo sono «arti d'eccezione» che si staccano dal flusso continuo, storico-antropologico della creazione artistica, riguarda il destino stesso dell'arte novecentesca, costretta a rinnovarsi costantemente per aver perduto il radicamento storico-antropologico. È questa l'innovazione non-formale, non-istituzionale, ma interiormente creativa nel

congiungersi alla storicità dell'umano, che fa di Soffici un importante testimone della contemporaneità; pur nelle devianze nazionalistico-fasciste che sono la tara negativa di un impegno estremo che si mette in gioco non già sul versante avanguardistico-novecentesco, ma sul versante terrigeno-antropico ed, insieme, etico-estetico dell'italianità radicata nella toscanità, quale paradigma storico, di cui Soffici offre un esempio nel *Lemmonio Boreo*, sia pure discutibile sul piano della riuscita, in quanto, peraltro, «trovava terreno fertile nella neofita rivista papiniana *Lacerba*» (p. 113). E di cui Donno sintetizza le più significative posizioni critiche (Cecchi, Eraldo Bellini, Barberi Squarotti, Mimmo Cangiano) individuando fondamentalmente la commistione di Soffici: il *Lemmonio Boreo* viene ricondotto all'inchiostro su carta *Don Chisciotte in Toscana* del 1906 (fig. 31), «che qualche anno dopo assumerà le vesti di Lemmonio» in cui «sentimento ardentemente italiano» e «forestierismo letterario» si contaminano «attraverso la celebre figura dell'eroe andaluso».

Livio Lepratto

Lucia Faienza

Dal nero al vero. Figure e temi del poliziesco nella narrativa italiana di non-fiction

Milano-Udine

Mimesis

2020

ISBN 9788857563800

«Esiste un'influenza delle scritture poliziesche nel romanzo di non-fiction? Tale influenza è in grado di orientarne finanche l'impostazione narratologica e i contenuti stessi?».

A queste e ad altre domande si propone di rispondere il recente volume di Lucia Faienza, *Dal nero al vero. Figure e temi del poliziesco nella narrativa italiana di non-fiction* (Milano-Udine, Mimesis, 2020), con l'intento di dimostrare come – nei rapporti di filiazione tra scritture poliziesche e non finzionali delineatisi in Italia a partire dagli anni '90 – esista appunto una precisa e ben riconoscibile volontà di applicare moduli e formule del giallo e del noir all'interno delle scritture di non-fiction.

È bene sin da ora precisare come il volume di Faienza si situi sulla scia di un ridestato interesse multidisciplinare verso le costruzioni narrative del poliziesco e della non-fiction che contraddistinguono il contesto contemporaneo, come attestato dalla recente fioritura di studi in materia (cfr.: Stefania Ricciardi, *Gli artifici della non-fiction. La messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*, Massa, Transeuropa, 2011; Stefano Calabrese, Roberto Rossi, *La crime fiction*, Roma, Carocci, 2018; Dina Lentini, *Il romanzo poliziesco contemporaneo tra tensione morale e impegno sociale*, Milano, Delos, 2019).

Un'ulteriore riprova della suddetta rivalutazione e rimeditazione del poliziesco e della non-fiction è costituita poi dal recente progetto internazionale di ricerca DETECt (Detecting Transcultural Identity in European Popular Crime Narratives, 2018-2021), con cui Faienza sembra condividere la convinzione di partenza: che l'analisi di un genere narrativo pur specifico, quale appunto il poliziesco e il *crime*, possa a ben vedere dischiudere e favorire una riflessione più ampia e significativa sulla cultura e sulla società più in generale.

Pur proseguendo la strada già indicata dai suddetti studi, va tuttavia da subito riconosciuto al lavoro di Faienza l'inegabile merito di fornirci una duplice inedita prospettiva d'indagine: da un lato la focalizzazione del particolare e atipico panorama italiano contemporaneo, e dall'altro lato un'attenzione al cortocircuito tra le sfere della fiction e della non-fiction, qui indagate nei loro reciproci e speculari sconfinamenti di campo.

Tale inedita e parallela messa a fuoco appare già quanto mai evidente sin dalla "Parte prima" del volume, che ricostruisce i lineamenti e le evoluzioni del genere giallo e noir, con un approfondito focus sviluppato appunto intorno al «caso da laboratorio» (p. 39) costituito dal giallo italiano.

Una peculiarità tutta italiana che il nostro volume ha il merito di evidenziare riguarda la scarsa propensione del giallo nostrano al rispetto ortodosso dei parametri di genere e la sua parallela tendenza a un'ibridazione con altri generi narrativi. A tal riguardo, egregie e pionieristiche presenze nel Novecento italiano sono senz'altro costituite da autori quali Leonardo Sciascia ed Ermanno Rea, ai quali la nostra autrice consacra la "Parte seconda" del suo volume, evidenziando diffusamente le modalità con cui essi si fanno preconizzatori di quei processi di commistione tra letteratura gialla e ricostruzione giornalistica che si ritroveranno nelle scritture più recenti. Nei romanzi di Sciascia, in particolare, la nostra autrice individua un'inegabile radice non-fiction, rintracciabile in un utilizzo rigoroso e quasi scientifico della scrittura, la quale assurge a discorso teso alla verità e alla denuncia, ubbidendo a una necessità intellettuale e morale, oltre che strettamente stilistica.

L'abbandono della linearità logica dello schema giallistico classico viene sancito in particolare dai romanzi *Todo Modo* (1974), *La scomparsa di Majorana* (1975) e *L'affaire Moro* (1978), prefiguranti le successive evoluzioni italiane del romanzo-inchiesta e delle narrazioni non-fiction, sulla strada indicata da Norman Mailer e Truman Capote.

Gli sviluppi più recenti del poliziesco nostrano – indagati nella “Parte terza” del volume – rivelano poi come il romanziere noir italiano di oggi si cimenti in un duplice e complementare tentativo di soddisfare, da un lato, il bisogno di storie del lettore e, dall'altro, la sua urgenza di informazione. Tale cortocircuito tra immaginazione e realtà ingenera una tendenza romanzesca italiana per certi versi paradossale, che non sfugge all'occhio attento della nostra autrice: «che il crimine sulla pagina sia frutto di cronaca o di fantasia non sembra essere la principale preoccupazione di chi scrive, e neanche di chi legge. L'interesse piuttosto nasce dal modo in cui il rapporto tra gli eventi e il sottotesto che li genera risulta verosimile e illuminante rispetto alla realtà del presente» (p. 19). Una volta appurata tale tendenza, la nostra autrice provvede a un'operazione di mappatura del macro-contenitore poliziesco, mettendone innanzitutto in discussione le tradizionali classificazioni – una fra tutte quella operata a suo tempo da Tzvetan Todorov –, giudicate ormai inadeguate a fotografare l'odierno e ibrido panorama italiano. Ogni qualsiasi distinzione tra noir e non-fiction apparirebbe infatti oggi di per sé alquanto ardua e financo sterile, superata in tal senso da un onnipresente e comune «atteggiamento che aspira a essere interpretativo nei confronti della materia del reale» (p. 97). Ragione, questa, che induce la nostra autrice a proporre un abbandono del termine “noir” in favore di un più inclusivo “*crime novel*”.

Tale macro-categoria ben si presta infatti a fotografare l'inedito panorama letterario poliziesco che si viene a delineare in Italia a partire dagli anni '90: decennio, questo, che la nostra autrice legge quale soglia simbolica, nonché mutamento epocale che muove dal terreno politico per coinvolgere, e trasformare, i lineamenti dell'intera società e perfino della narrativa italiana. Emblematici in tal senso due romanzi quali *Arrivederci amore, ciao* (cfr. Massimo Carlotto, *Arrivederci amore, ciao*, Roma, Edizioni e/o, 2000) e *L'eredità* (cfr. Gianfranco Bettin, *L'eredità*, Milano, Feltrinelli, 1992), i cui protagonisti risultano quanto mai esemplari della nuova “antropologia” anni '90, colta in tutte le sue degenerazioni più inquietanti quali il narcisismo estremo, l'adozione dei modelli diramati dai mass-media, il desiderio di soddisfazione materiale e l'assenza di scrupoli morali: tutti caratteri, questi, che sfociano nell'efferatezza degli omicidi raccontati dai due autori.

Nelle narrazioni prese in esame dalla nostra autrice, il crimine assurge inoltre a simbolo per eccellenza del territorio specifico in cui ha luogo – nei due casi specifici appena citati, l'ambiente extraurbano di provincia del Nordest italiano – il quale a sua volta assume un aspetto metonimico in relazione allo svolgimento della trama. A tal proposito, è tuttavia soprattutto la metropoli (insieme al suo corrispettivo laterale di “periferia”) a presentarsi tutt'oggi come uno dei maggiori punti di contatto tra noir e non-fiction *crime*: con il suo labirinto di strade, la sua sovrapposizione di reale e immaginario, e la velocità dei suoi ritmi, la città sembra infatti rispondere a una realtà continuamente sfuggente e dall'anima criminale; o meglio, sembra addirittura responsabile della sua genesi. Ciò vale anche in quei casi narrativi che ci restituiscono una città intesa come struttura in crisi, cedevole sotto le spinte di dinamiche esterne: è questo il caso di *Gomorra* (cfr. Roberto Saviano, *Gomorra*, Milano, Mondadori, 2006), a cui la nostra autrice dedica un'ampia e doverosa attenzione. Mostrandoci i crimini della camorra nelle loro implicazioni extraregionali, il romanzo di Saviano attesta la precarietà dei confini tradizionali tra Nord e Sud, delineando un quadro diametralmente opposto alle rappresentazioni “solari” e stereotipiche del Meridione riscontrabili persino in certo “noir mediterraneo” di autori quali Izzo, Camilleri e Carlotto.

Approdando infine alla “Parte quarta” del volume, l'autrice rivolge la propria attenzione a contesti narrativi estranei alla *crime story* propriamente detta – dalla biografia al reportage di guerra, dal taccuino di viaggio al saggio di costume – nei quali permangono tuttavia alcuni elementi residuali del poliziesco contemporaneo. Se nei romanzi di Antonio Franchini l'ibridazione con il genere

saggistico spiana la strada verso meditazioni di natura metaletteraria, filosofica e sociale, dal canto suo il lavoro di un autore quale Sandro Veronesi apre a una riflessione sulla “svolta digitale” e sul cosiddetto *infotainment* che interessano il giornalismo italiano a cavallo tra secondo e terzo millennio. In due autori quali Babsi Jones e il già citato Bettin, invece, la necessità di una ricostruzione narrativa del trauma della guerra si viene a scontrare con l’esigenza di una verità che vada ben oltre le versioni ufficiali e le finzioni della spettacolarizzazione mediale. Dal canto suo, infine, un autore quale Emanuele Trevi mescola scrittura saggistica e biografica, polemizzando con la modalità investigativa delle scritture poliziesche, in favore semmai di un’indagine capace di fondarsi in egual misura sulle testimonianze documentali e sul coinvolgimento personale del narratore. La disamina di Faienza approda infine al recente romanzo di Edoardo Albinati, *La scuola cattolica* (cfr. Edoardo Albinati, *La scuola cattolica*, Milano, Rizzoli, 2016), ibrido a metà strada tra *memoir*, *true crime* e noir, e in cui la nostra autrice individua uno slittamento tra racconto autobiografico e *autofiction*, come ci testimonia la priorità accordata dall’autore non più ai fatti “perché sono accaduti” bensì ai fatti “perché hanno senso”.

Ciò che in definitiva l’ampio excursus storico-critico delineato da Faienza ci restituisce è una più generale ridefinizione dell’ampia galassia *crime* rinvenibile nella letteratura odierna, in cui fiction e non-fiction si ibridano reciprocamente e proficuamente, in nome soprattutto di una comune vocazione alla denuncia.

Tra gli esiti finali della sua indagine, la nostra autrice constata poi come la recente non-fiction italiana non abbracci affatto il principio della registrazione neutra della realtà che si racconta da sé (propria del romanzo-verità), mirando bensì a rendere le storie credibili e al contempo raccontabili al pubblico. Alla luce di ciò, le soluzioni narrative e formali tipiche del giallo e del noir di fiction costituiscono quindi a ben vedere una sorta di «architetto» (p. 238), un deposito figurale e tematico a cui più o meno consapevolmente attingono anche gli autori italiani contemporanei non-fiction. Se nelle scritture poliziesche finzionali la *detection* viene demandata alla figura-simbolo dell’investigatore, nella non-fiction quella stessa *detection* si palesa come tensione conoscitiva che induce l’autore stesso al racconto, nonché a un’indagine del reale critica e consapevole, in una perenne lotta contro l’ipertrofica comunicazione multimediale dell’età postmoderna, nella quale le stesse categorie di vero/falso vengono messe in continua discussione.

Come si può ben appurare anche dall’explicit con cui si chiude il volume, sono proprio le soglie e le categorie di “vero” e di “artificio” che in definitiva la nostra autrice ci invita a riconsiderare e ridefinire. La conflittualità mai sopita tra i due termini in questione si riflette in quel passaggio «dal nero al vero» che sin dal titolo il volume lascia intendere: passaggio che – come si è visto – non risulta mai lineare e neutrale, ingenerando bensì itinerari problematici e approdi inaspettati. È quanto appunto il volume di Faienza ci lascia in eredità, aprendo la strada a ulteriori e auspicabili itinerari e prospettive di ricerca in materia.

Isotta Piazza

Gian Carlo Ferretti

Il best seller all'italiana. Fortune e formule del romanzo «di qualità»

Prefazione di Virna Brigatti

Milano

Ledizioni

2019

ISBN 978-88-5526-070-1

Best seller all'italiana è uno dei sintagmi critici più fortunati e longevi, utilizzato ancora oggi tra gli addetti ai lavori. Gian Carlo Ferretti ne ha coniato anche altri, come “editori protagonisti” e “protagonisti nell'ombra”, questi ultimi forse più noti agli studiosi di editoria che ai critici letterari. A partire dagli anni Novanta, infatti, Ferretti si è occupato principalmente di storia dell'editoria italiana del Novecento, divenendone uno dei massimi interpreti, grazie al fondamentale saggio *Storia dell'editoria letteraria in Italia, 1945-2003* (Torino, Einaudi, 2004), e a numerose monografie dedicate ai maggiori letterati editori del Novecento: da Elio Vittorini a Niccolò Gallo, da Cesare Pavese a Giorgio Bassani (insieme a Stefano Guerriero). *Il best seller all'italiana* è stato scritto prima di questa svolta, quando Ferretti era, prioritariamente, un “critico militante” che interrogava la *letteratura circostante* (di allora), e *in primis* quella romanzesca, con piglio rigoroso e a volte polemico, come in questo saggio che oggi è possibile rileggere, o leggere per la prima volta, grazie ad una nuova edizione (la terza, dopo quelle del 1983 e del 1994) con *Prefazione* di Virna Brigatti.

Nel mio caso si è trattato di una rilettura che ha alimentato, tuttavia, l'impressione che il tempo e l'uso abbiano sbiadito il senso originario del titolo/sintagma e forse anche banalizzato la caratura del discorso qui sviluppato. Anzitutto evidenzierei come Ferretti collochi il proprio ragionamento al crocevia di diversi percorsi: egli rinnova il tentativo di una sociologia letteraria *all'italiana*, pone l'attenzione sugli sviluppi dell'industria editoriale e sulla loro ingerenza nel comparto della narrativa e, viceversa, legge la crisi che l'editoria attraversa alla fine degli anni Settanta alla luce del fallimento di quel modello di best seller egemone nei decenni precedenti; così facendo, Ferretti di fatto imposta (o reimposta) la critica militante a partire dall'indagine del «compromesso che si è venuto realizzando tra la grande industria editoriale e la corporazione letteraria» (p. 6) italiana tra gli anni Cinquanta e Settanta del Novecento.

In secondo luogo, occorre precisare che Ferretti distingue «una prima fase di fortuna quasi inattesa, legata a situazioni ancora preindustriali, a curricula letterari specifici, ad alleanze intellettuali con proprie logiche interne, a una “qualità alta” del prodotto; e una seconda fase che vede l'intervento sempre più consapevole e organizzatore della grande industria culturale, una tendenziale definizione della “qualità media”, e vede ancora (a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta) questa stessa industria e la corporazione letteraria cercare programmaticamente una conciliazione delle rispettive esigenze, dei privilegi dello scrittore di élite e della conquista di spazi sul mercato, nel segno della “qualità media” appunto e del best seller “d'autore”» (p. 9). Nella prima fase, Ferretti include opere come *Il Gattopardo* e *Il giardino dei Finzi-Contini* e altri autori tra cui Testori; alla seconda, invece, appartenerebbero Arpino, Prisco, Lagorio, Cassola e Chiara. A questa ripartizione corrisponde naturalmente una rifrangenza in distinte sigle editoriali: il modello di best seller di “qualità alta” viene incoraggiato da Feltrinelli ed Einaudi, mentre Mondadori e Rizzoli perseguono più specificatamente quello di “qualità media”. Ovviamente questo discorso si ripercuote anche sulla periodizzazione di una stagione in cui occorre separare, secondo Ferretti, la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta dalla seconda parte degli anni Sessanta e tutti gli

anni Settanta, in cui «si evidenziano [...] le linee di una estrema esasperazione della politica del best seller, di un logoramento sempre più spinto di pochi vecchi autori e prodotti (senza un vero ricambio), di una soffocante monopolizzazione e sfruttamento sempre più intensivo di un'area della lettura tradizionalmente ristretta e ulteriormente concentrata» (p. 25).

Un terzo elemento da evidenziare riguarda la peculiare angolazione con cui Ferretti descrive e sostanzialmente “rimprovera” questa stagione letteraria (ed in particolare la seconda fase di essa). Se l'espressione “best seller all'italiana” viene spesso usata per stigmatizzare opere costruite a tavolino per intercettare un vasto pubblico, nell'accezione originaria, invero, Ferretti non si scaglia contro la commercializzazione della narrativa, evidenziando viceversa come gli effetti in ambito italiano siano (ancora negli anni Cinquanta e Sessanta) tutto sommato contenuti: «ci sarebbe da chiedersi, tra l'altro, perché nessuno di questi scrittori abbia mai avuto il distacco e l'autoironia [...] necessari per scrivere *a freddo* un romanzo dichiaratamente e programmaticamente commerciale, ben costruito e correttamente ambientato, ma libero da ambizioni e sussieghi» (p. 13). Alla stagione del *best seller all'italiana* Ferretti non rimprovera dunque il fatto di risentire della dialettica tra letterarietà e leggibilità (per dirlo con Spinazzola), bensì di risolvere a priori questa dialettica, incarnandola in un compromesso di mediazione tra «strategia di mercato e “politica d'autore”» tra «apparato editorial-letterario e critica esterna, mass media e mediazioni tradizionali (i premi, l'accademia)» (p. 15), creando «quell'ibrido equivoco» (p. 27) che finisce per logorare il mercato, compromettendone l'espansione. Insomma, il problema secondo Ferretti non è l'ingresso della narrativa italiana nella moderna industria editoriale europea, ma la scelta *all'italiana* di occultare quell'ingresso attraverso il blasone della tradizione, puntando su formule già collaudate che si esauriscono velocemente e su autori che in fretta vengono marginalizzati dal pubblico, già a partire dai primi anni Ottanta, grazie al successo delle più spregiudicate politiche letterario-editoriali americane.

L'ultimo rilievo che vorrei proporre riguarda la compresenza in questo breve saggio di un numero corposo di soggetti variamente implicati con il fenomeno letterario: ovviamente si parla di autori e di opere (si vedano ad esempio le pagine dedicate al *Compromesso alto* realizzato da Eco, Calvino e Pontiggia rispettivamente con *Il nome della rosa*, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e *Il giocatore invisibile*), si criticano gli editori italiani e le loro strategie immobiliste, si bistratta la critica e «il suo lavoro sempre più interno e funzionale al mercato» (p. 21), si osteggiano i giornali e la precarizzazione dei discorsi letterari condotti all'interno di essi, si leggono i dati di vendita e di consumo librario, si parla di movimenti, generi e stagioni della letteratura italiana. Questa commistione di prospettive è forse l'eredità più difficile da raccogliere e più facile da banalizzare, etichettandola sotto le insegne, oggi *démodé*, della sociologia della letteratura. Molto più semplice, invece, continuare a raccontare il Novecento attraverso due distinte narrazioni: quella editoriale (dei numeri e delle case editrici) e quella letteraria (delle opere e degli autori). Rimane così ancora in parte da percorrere una terza ipotesi di narrazione del Novecento letterario italiano che metta in relazione l'alternarsi delle stagioni letterario-editoriali e quella dei movimenti culturali, che legga le opere insieme alle contingenze che le hanno prodotte, che consideri l'industria editoriale un ingranaggio ineludibile della tradizione novecentesca.

Giulia Barone

Luca Gallarini

I romanzi degli artisti. Dinamiche storiche e conflitti generazionali nell'opera di Giuseppe Rovani

Milano

Ledizioni

2020

ISBN 978-88-5526-194-4

Fin dall'introduzione della sua monografia – ricchissima di informazioni, interpretazioni e spunti inediti –, Gallarini ricorda che a Carlo Dossi e a Luigi Perelli si deve «il *repêchage* di Giuseppe Rovani dall'oblio degli artisti ingiustamente dimenticati» (p. 9). Tuttavia, il ritratto aneddotico consegnato ai posteri da Dossi nella *Rovaniana* è quasi interamente «*ad usum Delphini*». Rovani, invece, come con precisione non priva di passione chiarisce Gallarini, fu uno scrittore autonomo, complesso e, spesso, ben distante dalla maschera popolare di personaggio romanzesco attraverso la quale è stato spesso riletto e ritratto negli anni successivi alla sua morte.

Il volume si compone di due parti: la prima è incentrata sui drammi teatrali e sui romanzi composti da Rovani prima della stesura e della pubblicazione dell'opera meglio nota, *Cento anni* – il più importante racconto di un secolo di storia milanese –, alla quale è invece dedicata la seconda parte. Rovani esordisce con la stesura della tragedia *Don Garzia* e quindi con «il recupero di un argomento alfieriano» (p. 17) per poi dedicarsi al dramma in cinque giornate *Bianca Cappello*. «La conversione al romanzo» e, quindi, il deragliamento dal «cursus honorum del letterato della Restaurazione», avviene «in sordina, schermata dall'anonimato» (p. 19) con *Eleonora da Toledo*. Nel 1843 viene pubblicato, questa volta a nome dell'autore, il romanzo storico *Lamberto Malatesta*, dove il modello non è Alessandro Manzoni, ma Francesco Domenico Guerrazzi. Come scrive Gallarini, «l'assenza di una distinzione chiara [...] tra le forme del dramma e del romanzo agevola il passaggio da un genere all'altro: un anno dopo il *Manfredo*, Rovani torna a cimentarsi con il genere teatrale, licenziando Simone Rigoni» (p. 21), dato che «i confini tra romanzo e dramma tendono a sfumare, grazie a una sostanziale interscambiabilità di temi e tecniche espressive» (p. 20). Prendendo le mosse dalla nascita di una mitologia costruita *ad hoc* per «riconciliare la stagione scapigliata con la tradizione lombarda» (p. 9), Gallarini approfondisce la formazione culturale e letteraria, nonché la successiva evoluzione stilistica e tematica, di un Rovani troppo a lungo ricordato esclusivamente come l'ideale padre nobile della Scapigliatura. Conviene, invece, «abbandonare il filo rosso scapigliato» (p. 13), facendo così ritorno alla prima metà dell'Ottocento e alla successiva unificazione nazionale, perché «è in questo frangente che nasce e muore la parabola dello scrittore» (*ibidem*). Ed è sempre qui che esordisce «il sentimento di orfanità inconsolabile» delle generazioni che hanno mancato l'appuntamento con la stagione napoleonica, ritratto nella «latitanza dei padri» o, meglio, nello «scontro con i padri tiranni». I protagonisti dei romanzi storici di Rovani sono giovani pittori, scrittori e artisti impegnati non soltanto nel seguire ispirazioni elevate e ideali puri, ben lontani dai compromessi, ma soprattutto a combattere battaglie generazionali accese. La «morale di Rovani» è presto detta: dovunque «vi sia un'ingiustizia, c'è anche un "paterno ripudio"» (p. 37). Se poi «la formazione di una famiglia [...] diventa qui un orizzonte minaccioso, un'eventualità da esorcizzare» (p. 75), ciò accade anche perché la paternità non può certo rappresentare un orizzonte felice per coloro che dai padri hanno dovuto ben guardarsi. Inoltre, «le nozze sanciscono l'ingresso in una fase [...] "borghese" (in contrapposizione alla giovinezza "eroica")» e «l'inquietudine che ne deriva si trasfigura in forme iperboliche» (p. 77), come si vede bene sia in *Lamberto Malatesta* sia in *Bianca Cappello*. Del resto, come scrive

Gallarini, «la polemica contro i matrimoni combinati [...], che fa tutt'uno con quella contro i “padri efferati”, sarà al centro anche del romanzo [...] *Manfredo Palavicino*» (p. 81).

Tuttavia, i romanzi di Rovani, dove i giovani hanno sempre un ruolo di primo piano, sono lontani dal «configurarsi come romanzi di formazione» (p. 35), dal momento che rispecchiano perfettamente «la paura di crescere che attanaglia i giovani lettori» (p. 79): ad agire è semmai la forza del destino attraverso il quale «l'eroe sviluppa un odio invincibile e un talento artistico insuperabile che imprimono un senso alla sua esistenza» (p. 35). Riferendoci allora all'esordio di Rovani, con la tragedia lirica *Don Garzia*, la scelta tematica non è casuale, dal momento che «il figlio negletto di Cosimo de' Medici muore trafitto nientemeno che dalla spada paterna» (p. 34). Anzi, il conflitto generazionale (in seguito diversamente declinato dal Praga di *Preludio*) è al centro del pensiero letterario di Rovani e la consolazione che lo scrittore offre ai giovani delusi è quella dei conforti di un'estetica tragico-sublime» nella quale «deflagrano [...] le inquietudini» del «pubblico di riferimento» (p. 33). Se già Guerrazzi aveva proposto «eroi ed eroine su cui proiettare furori e ambizioni», Rovani fa altrettanto, ma rivolgendosi «a un ceto urbano composto da giovani adulti e soprattutto giovani artisti» e facendo di essi «i protagonisti ufficiosi di romanzi e drammi» (p. 27). Del resto, proprio il già ricordato Guerrazzi viene letto da Rovani come «l'unico romanziere in grado [...] di ricondurre il pathos del racconto alle “eterne leggi” dell'arte, in virtù di una “poderosa efficacia di stile”» (p. 19). Certamente la sincerità giovanile degli artisti ha un difficile contraltare, dato che Rovani «non ignora gli ostacoli che il narcisismo [...] frappone alla vita associata» (p. 82), come nel romanzo *Valenzia Candiano* viene dimostrato dal caso di Alberigo, che, non senza richiami classici, «abbandona la moglie su un'isola per inseguire i propri sogni» (*ibidem*). Sembra proprio che nei romanzi di Rovani ci sia posto soltanto, rubando le parole a Cletto Arrighi, per «una certa quantità di individui [...] fra i venti e i trentacinque anni non più [...] pronti al bene quanto al male». Infatti, «il limite invalicabile della gioventù coincide di norma con il trentacinquesimo compleanno» (p. 59), dopo il quale la vita esige compromessi infelici e un amaro disinganno. In *Lamberto Malatesta*, allo scoccare fatidico dei suoi trentacinque anni, Piero Leoni entra nell'«età feconda di pentimenti e ritrattazioni» facendosi «astuto cortigiano» da «giovane impertinente qual era» (p. 62).

Non è soltanto il rapporto con i padri, pervaso sempre da una continua tensione – «o si è padri o si è contro i padri» (p. 66) –, né sono i doni indesiderabili dell'età adulta a interessare Rovani, bensì «il culto dell'amicizia», intesa come valore supremo, «sentimento superiore, rarissimo e inestimabile» (p. 55) spesso tradito dalla gelosia che si fa «convitato di pietra di ogni gruppo di amici» (p. 53). Sempre in *Lamberto Malatesta* a Brunetto è affidato il ruolo dell'«amico pazzoide e geniale che tutti vorremmo avere» (p. 55) ed è evidente che in questo personaggio si individua perfettamente uno dei criteri basilari «del patto narrativo di Rovani», che affida al lettore il ruolo di confidente e «pretende pure» – riuscendovi perfettamente – «che costui diventi amico dei protagonisti» (*ibidem*).

Fra tanti itinerari di maturazione difficile, storie di amicizie tradite e trasformazioni previste e imprevedute, Gallarini arriva ai «percorsi di emarginazione e formazione», introducendo così i suoi lettori al romanzo manifesto di Rovani attraverso «la parabola del Galantino», che «copre un arco di ottantacinque anni» (p. 161). Andrea Suardi, «a differenza degli otto-nonagenari Bruni [...], è una presenza costante» nei *Cento anni*, che si dividono «tra il romanzo di formazione di Giulio, Geremia e Giunio, e il corrispettivo di emarginazione che fa capo invece» proprio «al Galantino» (*ibidem*). La modernità del romanzo vive anche grazie alla messa in scena di personaggi realmente esistiti e ciò accade ancora oggi nel romanzo storico contemporaneo: non è un caso, infatti, che un ruolo cruciale venga svolto da Giuseppe Parini e non soltanto in termini di costruzione romanzesca, dal momento che «il filo rosso che unisce a Parini l'io leggente e il narratore parte dai propositi di ascesa sociale [...] e tocca alcune riflessioni metanarrative, come la volontà di coniugare satira e dignità di stile» (p. 214). Accanto a Parini compare Ugo Foscolo nell'«immagine napoleonica di [...] poeta soldato» (p. 217), funzionale però «a una critica maschilista delle relazioni tra i sessi»

(*ibidem*). Spinto sulla cattiva strada dall'«orfanità rabbiosa», Andrea Suardi si avvia presto verso la propria regressione, ben testimoniata anche dalla sua doppia natura di lacchè e di uomo dall'«eleganza totale», che maschera «l'esibizionismo [...] parvenu» (p. 163). Soprattutto viene sottolineato quanto nel romanzo più noto di Rovani «umorismo e melodramma» (p. 201) continuino ad alternarsi nella voce narrante dell'autore, voce che «assume per la prima volta una fisionomia definita», dai «modi spicci ma cordiali» (*ibidem*). Rovani non si nasconde più: la sua controfigura narrante è uno scrittore maturo e spregiudicato e «all'altezza del diciottesimo libro, veniamo anche a sapere il suo nome [...], corrispondente a quello reale per complicità» con i lettori, dei quali Rovani non si dichiara più coetaneo (come accaduto, invece, in precedenza). Tuttavia, secondo Gallarini, i primi lavori di Rovani sono da considerarsi un *incipit* senza il quale non si potrebbe comprendere l'intero cantiere dei *Cento anni*. Infatti, è vero che nei romanzi storici precedenti già si individuava un distacco incipiente dagli stereotipi del genere e già era evidente l'ingresso della storia in una dimensione più quotidiana, preludio all'«epopea in veste da camera». La storia del passato e del presente si intrecciano, lasciando libero accesso alla cronaca e all'aneddotica municipale. Dal 1750 al 1849: ecco l'asse cronologico secolare del romanzo di Rovani. Si parte dal furto di un testamento e si osservano le ripercussioni che tale motore narrativo avvia sulla vita dei tanti personaggi dell'opera e sui loro discendenti. Modernissimo anche il fatto che il colpevole resterà impunito.

Al di là di ciò, «quello amoroso» resta anche nei *Cento anni* «l'ambito privilegiato dei consigli ai lettori» (p. 203), soprattutto giovani, messi in guardia dalla pericolosità della «peste di Cupido» (*ibidem*), alla quale, come scrive lo stesso Rovani, si scampa soltanto con la maturità. Quest'ultima, infatti, permette di avventurarsi «in mezzo al flagello, sicurissimi d'andarne illesi», diversamente da quanto accade durante «la primavera dei sensi [...] esaltante, ma foriera di inevitabili contrasti, proiezioni delle insidie della maturità» (*ibidem*). La conclusione è che «lo scontro tra uomini e donne s'interseca a quello tra i generi letterari» e «coinvolge anche i rapporti tra letteratura e musica: il protagonismo femminile è equiparato alla baldanza dei musicisti, i quali, con un "linguaggio universale", credono di poter dare voce al ribellismo della bohème cittadina più di quanto sappiano fare i letterati, con le loro parole mute. Secondo Rovani è opportuna invece una collaborazione paritaria» (p. 204). Un concetto, questo, che verrà ereditato pienamente e approfondito da Carlo Dossi. Se, infatti, Giuseppe Rovani teorizza nuove coniugazioni fra le arti, intendendo tale rapporto nel segno di un «mutuo soccorso», così come scrive Lavezzi, Dossi è addirittura proiettato verso un *Gesamtkunstwerk* più radicale, scrivendo negli *Amori* e nelle *Note azzurre* degli «occulti e stretti rapporti» fra i sensi, la letteratura, la musica e l'arte. Né ci si stupisce dell'influenza di Rovani in questi termini. Come scrive Gallarini, infatti, se i suoi libri «si rivelano essere romanzi di artisti», non lo si deve «solo alla frequenza con cui cantanti, letterati e musicisti compaiono nelle fila dei personaggi, o ancora alla familiarità dei protagonisti con le Muse, ma soprattutto alla coerenza di un narratore che, in nome della fede nell'Arte, rilegge le dinamiche» sociali fra XVIII e XIX secolo «alla luce di un obiettivo unitario», che è proprio il *focus* di questa monografia tanto approfondita quanto avvincente e che si riassume nel «definire il perimetro di una classe borghese fondata sul merito artistico» (p. 213).

Alberto Fraccacreta

Andrea Gareffi

L'opus contra naturam di Montale

Napoli

Loffredo Iniziative Editoriali

2020

ISBN 978-88-32193-37-4

La poesia Eugenio Montale, o parte di essa, è davvero rigata di nichilismo? Una vecchia tradizione di studi, avvilita sulla scettica vena diaristica di *Satura* (1971) e delle ultime sillogi, ha dipinto il poeta come simbolo di inflessibile negazione. Eppure, Montale in molte liriche e nei rivelatori (e talora depistanti) autocommenti non ha mai nascosto una sua personale, benché velleitaria e problematica, ricerca di trascendenza. Dopo che Paolo De Caro, nell'intricato ciclo cliziano, ha scoperto legami testuali con l'eresiarca ebreo Jakob Frank, la parabola interpretativa di alcuni passaggi fondamentali dell'*Opera in versi* ha cominciato decisamente a correggersi. L'elegante saggio di Andrea Gareffi dal titolo junghiano *L'opus contra naturam di Montale*, pubblicato nella collana «Mosaic» di Loffredo diretta da Elisabetta Marino e Fabio Pierangeli, fa luce e giustizia su un aspetto ancora poco indagato della poetica montaliana che si pone come una rivoluzione copernicana negli studi di uno dei maggiori autori del Novecento. È l'intero impianto compositivo della poesia di Montale ad appartenere a una kafkiana teologia individuale o a una tensione mistica, individuata da Gareffi nell'ampio spettro del lavoro psicologico e delle conquiste della coscienza. Non una vera e propria confessione religiosa (benché siano innegabili i punti di contatto con il cristianesimo), ma una sorta di «metafisica immanente», orientata verso l'«eternità d'istante» à la Kierkegaard, che mantiene nitida la distinzione di *anima* e *animus* ed è in rapporto di prossimità con il *verum ipsum factum* di Vico. Ma lo studioso si spinge oltre: la spiritualità montaliana, in continua genesi e in perpetuo rinnovamento, è forse mediata anche dalla prospettiva gnostica e asiatica di Bobi Bazlen: si può parlare allora di un Montale orientale o addirittura 'taoista'? Sarebbe troppo, ma qualche segnale (qualche *senhal*) è ben visibile.

Borges, Giuda, Zaccheo, i barnabiti genovesi – in particolare padre Giovanni Semeria –, i Vangeli gnostici, gli *Inni sacri* di Manzoni, i contingentisti francesi, Eliot, testi sacri indiani e cinesi: il materiale religioso messo in campo da Gareffi è imponente e non si rivolge soltanto alle influenze dirette del poeta ma lascia presupporre un'affinità di pensiero che sfiora tutta la grande tradizione poetico-contemplativa occidentale e non. In questo fittissimo geroglifico di rimandi e allusioni il conto investigativo — a partire dal celebre voltarsi di *Forse un mattino andando* («Forse un mattino andando in un'aria di vetro, / arida, rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo: / il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro / di me, con un terrore da ubriaco») — tenta di comprendere un archetipico e radicale gesto di senso. Cosa è accaduto all'*uomo che si volta*? Centrale è la relazione tra soggetto lirico e destinatario che nasconde già in sé qualcosa di 'tenebroso': «L'io della poesia si rivolge ad un tu, tanto più essente quanto più assente; il tu invisibile resta muto. Ma è questo tu a condurre la danza del tempo. Il cupo ritornello pronunciato dall'io, quasi ipnotica e smagata delusione, esinanire irrimediabile del tu, che trapassò dal visibile nel suo contrario, inchioda la poesia alla sua rovina. [...] La poesia resta, chi la scrive va, e chi la ispira lo precede: non ci sarebbe poesia senza la perdita, della quale rende testimonianza il ricordo» (p. 158). Se il tu è infinitamente lontano, ciò non va ascritto all'ineffabilità del suo passaggio, quanto alle cognizioni del poeta persuaso dall'improvviso «segreto» autorivelatosi nel mondo al di là della rappresentazione. Gareffi risolve spinose (e annose) questioni cliziane in un batter di ciglia, con una prosa per altro memorabile, lasciando intendere tracce di continuità in ogni punto dell'*opus*: «Iri è Clizia dalle iridi color

dell'iris (diversamente contrassegnata altrove dal giglio rosso), l'ebrea che annuncia la terra promessa di Canaan. Ella è qui un tu *totaliter aliter* rispetto all'io, (sebbene il tu avesse occhi "grigi", come lo descrive Marianna, o addirittura sul celestino, così nel ritratto di Peyron). Il tu è completamente converso in Dio. "Le visage d'autrui", il viso di Iri, è fatto irraggiungibile nel nimbo, un'abissale distanza divide l'io dall'Iddia. L'io decise di morire (al 95%) per l'invisibile — ecco la poesia; e l'abbandonò nella vita» (p. 137). Ricerca di Dio, dono inesperto della *poiesis*. La dolorosa scelta di Montale (la vita al 5%) — in questo senso kierkegaardiano *tout court* — ha dunque a che fare con un preciso e consapevole gesto religioso. Ed ecco allora che la tesi principale del saggio di Gareffi prende forma e fisionomia definitiva: «In *Forse un mattino andando*, il "rivolgersi" all'indietro rivelava il "nulla alle mie spalle", il "vuoto dietro di me". Era un rivolgersi verso il principio?, verso le origini donde si è venuti, un ripercorrere "la via percorsa", come in *Voce giunta con le folaghe?* [...] Fare il vuoto di tutto l'umano per lasciarlo libero di riempirsi di tutto il sacro. Anima, poesia, immagini. Il capitolo 20 rappresenta la resurrezione di Gesù. Quel 'mattino', Maria di Magdala andò alla tomba di Gesù: era vuota. Si volge indietro due volte» (p. 163). Con questa suggestiva intuizione esegetica Gareffi ribalta l'interpretazione nichilistica del «nulla» alle spalle di *Forse un mattino andando*: come nell'Ungaretti di *Mio fiume anche tu*, è lo spazio del sacro a rivelarsi, non la coscienza della vacuità dell'esistere. Così come, nel mattino di Pasqua, Maria di Magdala si volta e finalmente trova il maestro. «La prima volta Maria vede Gesù davanti a sé, ma non lo riconosce: ella non ne può disporre; la seconda volta è Gesù che la chiama per nome, è Gesù che dispone di lei, e solo allora lei lo riconosce» (*ibidem*).

Niccolò Amelii

Riccardo Gasperina Geroni
Cesare Pavese controcorrente
Macerata
Quodlibet
2020
ISBN 978-88-2291-095-0

A settant'anni dalla morte, Cesare Pavese è ormai senza ombra di dubbio un classico della letteratura italiana novecentesca. Eppure, come tutti i membri inamovibili del canone, subisce gradualmente un processo di fantasmagorizzazione o *reductio ad extrema*, che ha negli anni esacerbato alcune posizioni critiche, le più rinomate, condivise ed unanimi, sino a polarizzare il campo d'analisi intorno a letture fin troppo abusate, che hanno fatto di Pavese da un lato il cultore del mito e della forza irrazionale che si nasconde dietro le scelte, individuali e collettive, della vita moderna, dall'altro il cantore del *nostos*, del ricongiungimento ai luoghi natii, sempre diversi da come li si è lasciati e dunque irconciliabili con l'animo mutato di chi vi fa ritorno.

L'agile libretto *Cesare Pavese controcorrente*, scritto da Riccardo Gasperina Geroni e pubblicato da Quodlibet, ha il merito di ricontestualizzare alcune delle più solide argomentazioni critiche e al contempo di problematizzarne la portata e l'eredità, evidenziando l'impossibilità di una sintesi analitica definitiva, in grado di illuminare globalmente l'esperienza umana e letteraria dello scrittore, perché, se c'è una particolarità davvero sfuggente e singolare dell'opera di Pavese, è la capacità, inscritta nel continuum della sua maturazione intellettuale, di rimanere a metà tra visioni, suggestioni, convinzioni teoriche tra loro agli antipodi, di indugiare sulla soglia di una pienezza irrecuperabile e inconoscibile, come dimostra la personale concezione del mito, che è al contempo qualcosa di necessario e di impossibile, mediazione costante nella ricerca esistenziale d'un senso ultimo, pure simbolico, e però sostanza irraggiungibile, che cessa di essere quando viene avvicinata tramite la razionalizzazione poetica, il tentativo estremo di afferrare l'inafferrabile, di rivivere la prima volta, di riconoscere l'atto inaugurale per mezzo del logos, contro la perdita dell'originaria innocenza. È in questo scarto, aporetico e inveterato, che si sviluppa la riflessione teorica di Pavese, per cui il mito, come scrive Gasperina Geroni, è contemporaneamente una forma storica circostanziata, che viene investita di significazione e ritualizzazione dalla cultura che se ne serve, e un elemento assoluto, prelogico, irriducibile e primordiale, nato prima di ogni altra specificazione. Non sorprende che, sulla scia di una dialettica inconciliabile, pure la critica sia stata colta nel suo susseguirsi d'interpretazioni e catalogazioni da una sorta di schizofrenia, che si è poi rappresa intorno a due nuclei differenti.

Da una parte c'è chi, inevitabilmente irretito dalla morte prematura che ha gettato in maniera retrospettiva un velo di «macabra predestinazione» sulla sua opera, ha considerato Pavese un fedele al culto della morte e dell'irrazionalismo propri dell'origine, dell'arcadia primigenia e quindi del mito (l'interprete più autorevole di questo filone è certamente Furio Jesi, come sottolinea lo stesso Gasperina Geroni. Si vedano *Cesare Pavese, il mito e la scienza del mito* e *Cesare Pavese dal mito della festa al mito del sacrificio*, in F. Jesi, *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi, 1968); dall'altra ci sono quelli che, invece, interessati a una riflessione mediata dalla valutazione dell'imprescindibile zibaldone *Il mestiere di vivere*, hanno preferito sottolineare il continuativo sforzo pavesiano di razionalizzare il mito, di enuclearne, tramite l'opera artistica, «il segreto» (come scrive lo stesso Pavese nella presentazione della prima edizione dei *Dialoghi con Leucò*), *quête* giocoforza sempre insoddisfatta (si veda, su tutti, G. Cillo, *La distruzione dei miti. Saggio sulla poetica di Cesare Pavese*, Firenze, Vallecchi, 1972). Nondimeno, il libro di Gasperina Geroni è da apprezzare non

solo per la chiara, sebbene stringata, ricognizione storico-critica, ma soprattutto per il tentativo di delineare un percorso interpretativo a ritroso, atto a evidenziare - partendo dall'apice finale costituito dai *Dialoghi con Leucò*, libro capitale e della definitiva maturazione artistica di Pavese, e tornando indietro sino alla traduzione di *Moby Dick* di Melville (Pavese ha ventiquattro anni) - un filo rosso che, dipanandosi senza soluzione di continuità, lega inscindibilmente l'intera parabola letteraria ed esistenziale di Pavese, al cui centro vi è costantemente, sin dai primissimi esordi, «il problema dell'origine: sia della vita, che delle forme e della loro rappresentazione» (pp. 17-18). Tale progetto critico acquisisce una sua specifica originalità poiché sembra entrare in collisione non solo con la suddivisione netta operata dalla critica, che contrappone al primo Pavese, realista e profondamente influenzato dalla letteratura nordamericana, un tardo Pavese (*Feria d'Agosto*, *Dialoghi con Leucò*, *La luna e i falò*), più astratto, concettuale, dedito a interpretare letterariamente i suoi crescenti interessi antropologici e mitologici (basti pensare alla celebre collana viola di studi religiosi, etnologici e psicologici che dirige con De Martino per l'Einaudi a partire dal '48). In queste opere, la campagna, centrale topos pavesiano, tende ad acquisire una dimensione esplicitamente simbolica, anche grazie alla classificazione retroattiva operata dallo stesso Pavese, che, parlando della «conversione» di Crea avvenuta durante il periodo della Resistenza (*Il mestiere di vivere*, 8 febbraio 1946), vuole smarcarsi apertamente (secondo una logica in apparenza troppo lineare e consequenziale) dagli scritti precedenti. Eppure, come sottolinea il giovane studioso, nonostante lo sforzo dello stesso Pavese di segnalare una marcata discontinuità tra le ultime opere e gli scritti precedenti alla «scoperta dell'etnologia» (*Il mestiere di vivere*, 10 luglio 1947), relegati ad una fase naturalistica in evidente contrapposizione con l'approdo finale del suo realismo simbolico, l'interesse pavesiano per il mito, per la sua configurazione artistica, per il problema dell'origine e del rapporto tra vita, azione e memoria si disvela, con intensità più o meno maggiore, sin dalle prime opere, declinandosi poi in maniera differente e passando dalla poesia alla prosa, nell'arco dei quindici anni che separano la traduzione di *Moby Dick* (1932) dalla pubblicazione dei *Dialoghi con Leucò* (1947). Gasperina Geroni affronta perciò questo percorso dalla fine all'inizio, facendo perno su quattro tappe dell'opera di Pavese – *Dialoghi con Leucò*, *Paesi tuoi*, *Lavorare stanca*, la traduzione di *Moby Dick* – che, proprio in virtù delle loro conclamate differenze, dovute non solo ai diversi generi, ma anche ai diversi contesti e momenti storici cui appartengono, hanno il potere di evidenziare con maggior esemplarità i punti cardinali verso cui è orientata l'intera produzione artistica dello scrittore piemontese, irriducibile ad un'interpretazione univoca e conclusa e sempre intenta ad esplorare i territori ignoti e liminari dell'origine dell'esperienza e dei sentimenti, della memoria come vita nella vita, del mito come investimento di senso e significato solamente avvicinabile e però destinato a scomparire nel momento del contatto decisivo, dell'amore come sacrificio e destino irrevocabile.

Dario Tomasello

Antonio Lucio Giannone

Ricognizioni novecentesche. Studi di letteratura italiana contemporanea

Avellino

Sinestesie

2020

ISBN 978-88-31925-50-1

Il lavoro infaticabile e meritorio di Lucio Giannone, in più di un'occasione, ha trovato consacrazione in volumi capaci di dare senso e misura al tempo ambiguo e suggestivo del secolo breve. Convocarne qui solo qualche titolo finirebbe per impegnare oltremodo lo spazio che, invece, si deve a questo, provvisoriamente, ultimo esito, destinato a raccogliere interventi e articoli lungo una parabola decennale.

Giannone ha declinato, di questo ricco repertorio, vocazioni, umori e riscoperte mirabili, in particolar modo per quel che concerne il Meridione d'Italia, a cui è dedicato un capitolo specificamente innervato dalla coerenza di esiti poetici riletti con rara maestria. Si ritrovano con coerenza, così, alcune corde consuete della vena saggistica di Giannone. Da queste sapienti pagine traspare, per esempio, il carattere, paterno e materno, del luogo d'appartenenza, che in Quasimodo ha il sapore della nostalgia e della rivalsa, in Sinisgalli rivive sotto forma di lepida mitografia, mentre in Scotellaro segnala una volontà dolorosa di denuncia. Giannone coglie, inoltre, in una «linea meridionale» della poesia novecentesca, l'elaborazione della morte come nesso imprescindibile e rituale per la scansione della quotidianità.

Pregevole appare la scoperta poi della recensione di Giuseppe Ravegnani a Ungaretti uscita prima sulla «Gazzetta Ferrarese» il 16 maggio 1918 e poi sulla rivista barese «Humanitas» nel numero 35-36 dell'1-8 settembre 1918, nel quadro di un tempestivo interesse per *Il porto sepolto*. Il raro, e pressoché misconosciuto, contributo di Ravegnani, riportato integralmente da Giannone ed intitolato *La poesia ed il contagocce*, parla di altre sillogi oltre a quella ungarettiana e avanza, anche in relazione polemica con l'intervento di Papini (uscito sul «Resto del Carlino» il 4 febbraio 1917), l'idea di una precoce maestria ungarettiana. Questo lodevole intento di riscoperta trova i momenti apicali nella riflessione acuta sull'impervia produzione poetica di Girolamo Comi (con particolare riguardo per il *Cantico del mare* del 1931), sospesa tra valore magico-esoterico della parola e riattingimenti danteschi.

Giannone torna quindi su Vittorio Bodini del quale è esegeta per eccellenza e propone la lettura dell'inedito *Diario spagnolo*, conservato presso l'Archivio Bodini, della Biblioteca Centrale dell'Università del Salento e compitato dal poeta durante la sua prima permanenza in Spagna nel 1946. Il *Diario* bodiniano che rappresenta il primo, notevole, documento di una lunga devozione iberica, venne battezzato dallo stesso poeta *Quaderno verde*, perché «il verde è troppo importante per la letteratura spagnola, non solamente per le calze di Don Gil o per Lorca» (p. 111).

Un inciso di spessore ragguardevole è dedicato alla sopravvivenza dell'antico nel moderno. Ovvero, nel primo caso, a Poliziano con l'*anxiety of influence* che lo concerne, fino ai *Levia gravia* di Carducci, all'*Isottèo* di D'Annunzio e a Pirandello. Nel secondo, a Leonardo, che sembra proiettarsi nello scorcio del primo Novecento come modello di genio assoluto, tra arte e scienza, quasi nel segno di una prefigurazione strumentale da parte dei suoi riutilizzatori, del totalitarismo artistico e persino di quello ideologico, prima di riaffiorare nelle pagine di Sinisgalli e in quelle di un Calvino, inesausto esploratore del sapere e cultore dell'esattezza della scrittura.

Notevole, poi, la spigolatura pirandelliana legata alla collaborazione dello scrittore agrigentino con la «Rivista d'Italia» e il salentino Michele Saponaro, in particolare. Giannone, dopo aver ricordato

il primo episodio di questa collaborazione, relativo all'accoglimento nel 1917 di un saggio dantesco su «Malebolge», illumina la storia redazionale della *Patente*, già uscita nella sua veste letteraria sul «Corriere della Sera» nel 1911. Pirandello appronta, nel gennaio del 1918, una traduzione per l'atto unico destinato comunque alla forma ibrida (tra lingua e dialetto) e al debutto con Angelo Musco, a Torino, nel marzo dello stesso anno. La scoperta nell'Archivio Saponaro, custodito presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università del Salento, del carteggio tra Pirandello e Saponaro rivela qualcosa sull'origine dialettale della commedia così come intuito da Alessandro d'Amico. L'ammirazione di Saponaro per Pirandello si è tradotta nella committenza del suo medaglione a Orio Vergani, dapprima proposto a Rosso di San Secondo, la cui missiva del 25 giugno 1918 tradisce molta della malcelata avversione (ricambiata peraltro) dello scrittore nisseno. Dallo stesso Archivio Saponaro, Giannone pesca altre perle, come nel caso del carteggio con Montale nel 1927, ovvero nel vivo della produzione romanzesca saponariana, sancita dalla conclamata celebrità come autore di punta di Mondadori. La lettera del 27 febbraio, in particolare, così come segnala opportunamente Giannone, evidenzia uno scambio con il poeta ligure motivato dalla presenza di questi tra i collaboratori de «L'Ambrosiano» fondato a Milano da Umberto Notari nel 1922. Giannone individua un terzo incomodo destinato a pesare nella fortuna di Saponaro nelle pagine del periodico meneghino. Si tratta di Marco Ramperti, dandy dal multiforme ingegno, caduto nel dimenticatoio e giustamente recuperato dallo studioso salentino con onestà intellettuale e fine attenzione.

Un discorso a parte meritano le pagine dedicate ad uno dei più tenaci interessi scientifici di Giannone. Si tratta del futurismo, che attecchisce, nelle sue componenti di innamoramento irriducibile e di insofferente riluttanza ai diktat marinettiani, nelle regioni di un Sud devoto all'utopia del suo fondatore secondo il paradosso palazzeschi: «Il futurismo non poteva nascere che in Italia, paese volto al passato e dov'è di attualità solo il passato». A Napoli, riviste militanti, come «La Tavola Rotonda», fondata da Ferdinando Bideri nel 1891, e testimoni di una pregressa vivacità simbolista affiancano Marinetti, da Achille Macchia a Decio Carli e Biagio Chiara, mentre Francesco Cangiullo si scopre vessillifero del movimento e Croce con i suoi allievi lancia un'invettiva contro il movimento. Tutto è destinato ad esplodere nel maggio del 1914. Non si può non accennare, in questo contesto, a «La Diana» fondata nel 1915 da Fiorina Centi con la presenza decisiva di Gherardo Marone. È notevole il fatto che questo *milieu* del futurismo meridionale spinga per un versante papiniano del futurismo che ridia slancio ad un'utopia aggressiva, ma priva di dogmatismi e soprattutto avversa al parolibberismo a cui «Vela latina» con il contributo decisivo dei futuristi siciliani diede invece ampio spazio.

Al parolibberismo, Giannone dedica un saggio apposito che chiarisce come la svolta determinata dal Manifesto tecnico della letteratura futurista, oltre ad alienare figure come Lucini e Papini, costituisca una sorta di scandalo capace di riconfigurare tra luci e ombre obiettivi e sodali del movimento. In Salento si segnala, pertanto, la presenza di Domenico (Mimi) Frassaniti, che, avendo aderito immediatamente al movimento, nel 1910 vi dedica un precoce tentativo esegetico. Le questioni di un'estetica futurista finiscono per incrociarsi confusamente con elementi di natura ideologica e con una polemica accuratamente orchestrata da Marinetti, così come evidenzia Giannone. Ma, si sa, le ragioni squisitamente artistico-letterarie sfumano ambiguamente sino a segnare il passo quando si parla di un'avanguardia totalitaria come il futurismo.

Non è un caso che la diatriba un po' equivoca tra futurismo papiniano o a-marinetiano e ortodossia marinettista si risolva, come nota giustamente Giannone, alle soglie del cruciale ingresso italiano nella Grande Guerra: «Ma nelle province "passatiste" del Sud, durante la prima guerra mondiale, il movimento marinettiano s'infiltra anche attraverso la propaganda di tipo nazionalistico e interventistico, che fa rapida presa sugli intellettuali piccolo borghesi» (p. 258). Allo spartiacque rappresentato dalla Grande Guerra come banco di prova dell'intelligenza artistica italiana è

dedicato un sapido saggio che rilegge l'eterogeneità di quella chiamata alle armi di un'intera generazione di scrittori.

Giannone nota nella stagione postbellica il carattere mutato e una fase ulteriore dell'esistenza dell'avanguardia italiana. Il Sud, ancora una volta, è il termometro fedele di questo cambiamento. A Napoli come a Bari o in Calabria, il fervore futurista negli anni Venti e Trenta vive di fiammate destinate ad estinguersi nell'equivoco irrisolvibile della complicità con il Regime o a trovare linfa nuova nell'aeropittura o in nuove avventure editoriali come quella del «Futurblocco» leccese di Vittorio Bodini capace di vivificare periodici come «Vecchio e Nuovo», su cui scrive lo stesso Marinetti insieme a tutto lo stato maggiore del Movimento.

Il futurismo è nella «ricognizione» di Giannone una specola privilegiata per leggere l'eterogenea campitura di un secolo affollato in cui nessun dettaglio, nessun nome rilevante (nell'eterna diatriba tra maggiori e minori), sfugge all'attenzione affilata dell'indagatore appassionato della produzione letteraria novecentesca.

Massimiliano Francia

Matteo Grassano

Il territorio dell'esistenza. Francesco Biamonti (1928-2001)

Milano

Franco Angeli

2019

ISBN 978-88-917-8042-3

Chi ama i romanzi di Francesco Biamonti non potrà che compiacersi dello scrupoloso lavoro di Matteo Grassano, che ha prodotto questa corposa monografia dedicata a uno degli autori più convincenti dei nostri tempi, letterato di grande finezza, artista di forte efficacia. Subito celebrato dalla critica come scrittore di razza, Biamonti non è forse ancora abbastanza conosciuto dal più vasto pubblico dei lettori colti.

Per chi ama testi letterari di valore, l'autore ligure risulta una scoperta stimolante, per la filigrana esistenziale di cui sono permeate le sue opere, la raffinata asciuttezza del suo dettato al tempo stesso rigoroso e lirico, l'approccio personale ed efficacemente artistico della sua strategia narrativa. E poi la rarefazione delle trame, la pudica continenza (che talvolta rasenta la reticenza) con cui il narratore tratteggia i personaggi, che accrescono nel lettore interesse e curiosità per una prosa autentica, vocata, lontana da pose e mode, dotata di una propria cifra stilistica inconfondibile. Spontaneo, quindi, il desiderio di comprendere di più questo autore dalla marcata personalità artistica.

Proprio qui interviene la paziente ricerca di Matteo Grassano in *Il territorio dell'esistenza.*

Francesco Biamonti (1928-2001), pubblicata da Franco Angeli nella collana «Letteratura italiana.

Saggi e strumenti», diretta da Gian Mario Anselmi, Pasquale Guaragnella e Francesco Spera.

Collana che vuole, fra l'altro, «indicare nuovi percorsi e suggerire nuove letture alternative, ravvivando la circolazione delle idee e riconfermando l'alto valore della nostra civiltà letteraria». Il volume ha la prefazione di Vittorio Coletti, e non per caso, visto che Grassano raccoglie in pieno l'invito dello studioso a «una rilettura più critica e meditata del nostro autore» che miri a «una ricostruzione dei suoi percorsi umani e intellettuali» (Vittorio Coletti, *Introduzione a Francesco Biamonti. Le parole il silenzio*, Genova, Il nuovo melangolo, 2005, p. 9) inaugurando anzi «una terza età della critica biamontiana: dopo quella della recensione militante e dell'interpretazione critica, quella della sistemazione complessiva» (p. 10).

Le quattrocento pagine del volume (di cui una trentina di bibliografia) concretizzano una ricerca meticolosa e appassionata, con lo scopo, si avverte, di essere prima di tutto utile, grazie a un approccio rispettoso che non interpone lo studioso tra scrittore e lettore ma vuole, al contrario, fornire strumenti per meglio comprendere e apprezzare i libri di un autore amato; e il saggio di Matteo Grassano tanto è ricco di informazioni, tutte documentate, quanto scritto in un linguaggio non specialistico ma chiaro, accessibile anche a chi fa altro mestiere da quello dello studioso o del critico.

Un elemento, che emerge con chiarezza dalla ricerca di Grassano e che aiuta a capire la genesi dei romanzi di Biamonti, è che per l'autore di San Biagio della Cima l'invenzione artistica parte dal dato reale; l'autore filtra sulla pagina scritta – in chiave narrativa, ovviamente – elementi del proprio vissuto, la conoscenza di ambienti, persone, fatti. I luoghi conosciuti – dunque – diventano lo scenario dell'universo narrativo in cui Biamonti ripropone suggestioni e veri e propri “quadri”, forte della sensibilità e vocazione pittorica che caratterizzavano il suo sguardo sulle cose e sul mondo, alla ricerca della luce e del tratto distintivo, identitario, che quei luoghi possiedono e

comunicano: «La Liguria del *qui* e dell'*ora* è la frontiera in continuo movimento lungo cui si muove l'uomo e lo scrittore Francesco Biamonti per rappresentare il mondo circostante» (p. 31).

Lo studioso, con un paziente lavoro di verifica incrociata tra biografia, testimonianze, letture e scrittura, accerta infatti che i luoghi della narrativa biamontiana rimandano a contrade familiari o amate dall'autore, così come alcune figure e svariati fatti che compaiono nei suoi romanzi: quella, ricorrente, del pittore, costruita sulla frequentazione dell'amico Morlotti (p. 75); e così Sabel che fa la «stagione in Provenza nei campi di lavanda o nei vigneti» richiama l'esperienza dell'emigrazione (pp. 78-79) documentando il rapporto storico della comunità contadina del Ponente ligure con la Francia; e poi ancora le balie, le *nounous* di *Vento Largo* (p. 79); la fuga stessa di Sabel a Saint-Honorat, dove «Biamonti era stato ospite dei monaci» (p. 71); il celebre incontro con il pastore sul passo dell'Annunciata, luogo che «era davvero un punto di svernamento per i pastori delle Alpi Marittime» e dove ancora oggi si trovano i *cortì*, ovili in pietra (pp. 34 e 95); o l'esperienza di *passieur* che rimanda al ricordo di un fatto realmente vissuto da Biamonti quando aveva una decina di anni (p. 113), solo per fare alcuni esempi.

Grassano con esplorazione tenace e paziente ripercorre a ritroso i sentieri della composizione biamontiana rintracciando riferimenti filosofici, letterari, storici, linguistici, usi e vicende della tradizione locale e persino familiare dell'autore ligure. E così si precisa meglio la «mistura di vero e immaginario, di concreto e di mentale che costituisce il paesaggio di Biamonti» (Coletti, *Francesco Biamonti*, cit. p. 13) e più in generale la sua narrativa.

Passo passo Grassano ricostruisce, dunque, la fitta trama di dati reali che stanno dietro la trasfigurazione artistica, svela che l'ispirazione (com'è prevedibile) non è frutto di astrazione ma ha radici nel vissuto, nell'esperienza, nelle conoscenze, nei viaggi dell'autore ligure. Le ricerche di alcuni studiosi – avverte – «confermano quanto Biamonti evoca narrativamente» (p. 79). È forse anche questa concretezza, questa densità di reale trasfigurato che sta dietro e dentro la pagina di Biamonti – viene da domandarsi – che dà, tra le altre cose, credibilità e vita alla sua narrativa.

Nei personaggi poi (marinai che vorrebbero tornare a fare i contadini, contadini che sognano di navigare), Grassano intravede una irrequietezza feconda fra «estraneità e malinconia» (p. 197), l'impossibilità di trovare una vera composizione tra curiosità del mondo, fuga verso un altrove da un lato e incrollabile radicamento alla propria terra dall'altro (p. 353); il dilemma, la tensione dei personaggi non si può comporre e lo spaesamento che ne deriva è, prima che individuale, storico. Non c'è per Francesco Biamonti un *buen retiro*. Non lo sono le terrazze di ulivi e mimose marginalizzate da una società e una economia mutata; non lo è la fuga verso un altrove (il mare, simbolicamente) che pare tutt'al più solitaria concentrazione in sé stessi, fino allo smarrimento (p. 354). I suoi protagonisti sono viandanti dell'esistenza, comunicano solitudini, testimoniano esistenze irrisolte (p. 145). E questo viaggio del vivere, condotto con la consapevolezza che non esiste porto sicuro, relazione sentimentale appagante (la donna «concilia l'uomo con la materialità della vita e con l'eternità della morte», p. 224) né requie è, in fondo, la normale, autentica condizione dell'essere umano: «È indubbio che, secondo Biamonti, lo statuto esistenziale dell'uomo sia sostanzialmente interrogativo» (p. 146). Ma la forza, la suggestione che è in grado di esercitare la sua prosa è frutto anche dell'accettazione, mai rassegnata, di questo dato di fatto, piuttosto che del compendiarsi dell'esperienza umana in quei quattro elementi – roccia, vento, mare, luce – che sono quasi metaforico “acronimo” della «vera e propria tetralogia elementare della materia e dell'immaginazione» (p. 362) compiuta dall'autore ligure nei suoi quattro, bellissimi romanzi: *Angelo di Avrigue* (roccia), *Vento largo* (vento), *Attesa sul mare* (acqua), *Le parole la notte* (luce) (p. 361).

Il lavoro di Grassano aiuta poi a comprendere con maggiore consapevolezza la peculiare esperienza estetica che origina dalla lettura delle opere di Biamonti, attraverso un percorso che conduce a esplorare la geografia reale, narrativa, interiore dell'autore di San Biagio, i luoghi della sua poetica, la «civiltà dell'ulivo» della Liguria contadina fatta di fatica e miseria, il mito consolatorio della

Francia e quello antico, ancestrale della Provenza, e poi – insieme – il legame con quella attualità dolorosa di esuli e terre abbandonate o brutalizzate da un'economia senz'anima nell'inarrestabile precipizio della storia. Acuta e utile, a tale proposito, la notazione di Grassano sul lirismo «fenomenologico-esistenziale» della prosa biamontiana (che si legge quasi fosse poesia) forse il più seducente e efficace strumento a cui lo scrittore affida una pur labile possibilità di resilienza: «[...] più il mondo si fa disumano e la realtà più crudele, più i segni di morte pervadono le coscienze, tanto più la risposta dev'essere lirica per salvare ciò che ancora c'è di umano nel nostro tempo», annota Grassano citando lo stesso Biamonti» (p. 340).

Ma la ricerca di Matteo Grassano è anche uno scavo delle radici del letterato ligure, condotto attraverso l'esplorazione della biblioteca personale dello scrittore a San Biagio della Cima, partendo dalle notizie che si possono trarre da interviste e interventi nei più diversi contesti in cui l'autore ligure ragionava apertamente, dialogando forse anche un po' tra sé (come i suoi personaggi) sulla propria poetica, sulla lingua come strumento artistico-letterario e sull'arte letteraria come occasione esistenziale e strumento profondamente espressivo, da maneggiare con rigore, audacia e rispetto. E così *Il territorio dell'esistenza* diventa lo stimolo a compiere nuove letture per conoscere di più la stessa opera di Biamonti, attraverso i testi e gli autori che furono per lui fondamentali: da *L'essere e il nulla* di Sartre a *La terre et les rêveries du repos* di Gaston Bachelard a Camus, Malraux, Valéry, Montale, solo per citarne alcuni, così da rileggere poi i romanzi dell'autore ligure con accresciuto interesse.

Infine, tra i pregi del saggio di Matteo Grassano, l'indicazione delle zone che richiedono ancora di essere illuminate dagli studiosi di Biamonti, prima fra tutte la formazione e le letture filosofiche (p. 149), e – prezioso contributo – l'articolata bibliografia che, con osservazioni puntuali utilmente distribuite di nota in nota, si compone nel corso della lettura del volume quasi in una bibliografia ragionata.

Antonio D'Ambrosio

Paola Italia

Editing Duemila. Per una filologia dei testi digitali

Roma

Salerno editrice

2020

ISBN 978-88-6973-415-1

Partiamo dall'inizio. O meglio, dalla fine dell'inizio. Chiudendo *Editing Novecento* (Roma 2013, qui recensito da Massimiliano Tortora nel numero 12 alle pp. 129-130), che ci aveva fornito una mappa filologica delle edizioni dei testi letterari del secolo scorso e le chiavi interpretative per porci di fronte a ognuno di essi come lettori consapevoli di ciò che leggono, Paola Italia aveva avviato una breve riflessione sullo statuto dei testi digitali, sullo sfruttamento culturale delle piattaforme del web e sulla loro utilità a fini filologici. E concludeva che l'umanista 2.0 non solo avrebbe dovuto archiviare passivamente e meccanicamente in imponenti database file contenenti le riproduzioni ad alta definizione di manoscritti e pagine di libri, ma avrebbe anche detenuto il delicato compito di far reagire i dati tra loro e soprattutto di interpretarli per i futuri lettori, e trasmettere loro, «anche attraverso gli strumenti della filologia, l'attenzione per il passato, il rigore per il presente e la curiosità per il futuro». «Ma questo» – così ci aveva lasciato – «è già l'argomento di un prossimo libro» (p. 231). E dopo soli otto anni (prova tangibile della velocità dei cambiamenti che ci coinvolgono e della necessità di affrontarli criticamente) il libro è arrivato.

Editing Duemila ha apparentemente lo stesso aspetto del precedente. Ma se sulla copertina del secondo una riproduzione del foglio 11 degli *Accoppiamenti giudiziosi* di Gadda si piazza indisturbata, lo stesso non può dirsi per quella del primo, dove un particolare del manoscritto della leopardiana *La Ricordanza* è in parte ostruito da un *device* (sembirebbe un iPad), su cui l'ipotetico lettore legge anche lui, in *mise en abyme*, *Editing Duemila*. E proprio in quel tablet e nel gioco di incontro/scontro tra libro cartaceo e libro digitale si rivela il senso del saggio, specificato d'altronde anche nel sottotitolo, *Per una filologia dei testi digitali*: non un manuale di filologia digitale, dunque, bensì uno studio in prospettiva, che interpreta lo stato dell'arte cercando di coglierne l'evoluzione e offrendo suggerimenti di metodo.

Prima di cimentarsi in osservazioni ecdotiche ed ermeneutiche, è bene capire qual è l'oggetto nuovo con cui ci rapportiamo. Il testo in rete è variabile (non più legato agli intermediari del libro cartaceo – editore, curatore, editor –, l'autore può intervenire sul suo testo in qualunque momento, frammentando la sua ultima volontà in una miriade di penultime volontà e trasformando l'atto di scrittura in «una perpetua correzione», p. 19), iconico (per il vitale legame con l'immagine, «che diventa essa stessa elemento di validazione dell'autorevolezza del testo, che finisce per sostituirsi ad esso», da cui la prevalenza nel mondo digitale del documento sul testo, poiché «la storicità verificabile dalla sua immagine diventa più autorevole della sua trascrizione e della sua edizione», p. 20) e interattivo (il lettore non è più passivo fruitore, ma attivo collaboratore della creazione del testo, che si fa, appunto, collaborativo e partecipativo). Perché però il «lettore Google» possa avere la garanzia di leggere un testo scientificamente valido, è necessario che collaborino editori, finora chiusi nella loro politica *reader oriented*, e filologi, fautori di edizioni *author oriented* con inevitabili ricadute in una forma cronica di «filologismo amatoriale» (p. 24). In che modo? Adottando entrambi gli stessi accorgimenti propri del testo analogico: scelta del testo base (tenendo conto sia della sua tradizione che dei fruitori), restauro della lettera, ricostruzione della storia testuale, documentazione della tradizione nell'apposito apparato che ordina diacronicamente le varianti (quando presente anche quest'ultima fase, il lettore ha di fronte il corrispettivo digitale di

un'edizione critica). Bisogna tuttavia prendere atto che l'avvento di internet ha cancellato «l'impronta dell'editore» (dal titolo del fortunato libro di Roberto Calasso) e – quasi ritornando all'era pre-gutenberghiana – ha rafforzato il ruolo dell'autore. Ma «alla prevista libertà di tastiera non ha corrisposto un maggiore potere reale», per cui «gli stessi autori hanno finito per far rientrare dalla finestra quel sistema produttivo editoriale (cartaceo) che avevano fatto uscire, a gran voce, dalla porta (digitale)»: la pubblicazione online, in sostanza, non garantisce all'autore 2.0 un «ingresso nel Parnaso» del canone contemporaneo, poiché nulla muta «nel suo *status* e nel suo potere negoziale» (p. 31). L'editoria cartacea tradizionale, invece, garantisce la fissità del testo e una diffusione più capillare, l'incoronazione poetica al suo autore, spingendosi ancora poco a esplorare i territori del digitale (al massimo trasforma il testo analogico in e-book) rispetto invece all'editoria scientifica, più raffinata e avanzata. L'edizione digitale perfetta, tuttavia, può esistere, gli ingredienti li elenca Peter Shillingsburg: l'indicazione chiara di un autore (che si assuma la responsabilità del testo), del titolo, della lezione messa a testo (con eventuali rimandi all'edizione cartacea di riferimento), dei criteri di marcatura, un'interfaccia che sia *user friendly*, cioè sostenibile e usabile.

Ma i testi che oggi troviamo in rete sono affidabili? Non tutti. Si va dai *fake texts* che non dichiarano la propria fonte né i criteri di trascrizione, ai testi mediamente affidabili che dichiarano l'edizione di riferimento ma che non sono stati collazionati, oppure si basano su un'edizione sbagliata, anteriore alla loro edizione scientifica, ai testi altamente affidabili, tratti da edizioni scientifiche dichiarate e verificate. A quest'ultimo gruppo afferiscono ad esempio i testi di Biblioteca italiana (www.bibliotecaitaliana.it), che dichiarano la provenienza del testo e hanno una metadattazione accessibile. Unica pecca: al portale si accede solo se lo si conosce, perché non appare immediatamente in una normale ricerca Google.

La caratteristica fluidità del testo nell'ambiente digitale, che non vanta più il prestigioso «marchio dell'editore» che ne organizzava l'esistenza cartacea in grandi famiglie (le collane) o nelle macrostrutture delle Opere in raccolta, predispone un lavoro diverso al filologo, che alla ricostruzione o alla scelta della lezione da mettere a testo ora preferisce la fisicità del documento, anzi di tutti i documenti, accompagnati da una trascrizione diplomatica: «una posizione sempre più bédieriana e sempre meno lachmanniana» (p. 52). A questo stato di cose consegue inevitabilmente l'inutilità dell'apparato. Considerato quindi che a correre il rischio di venire cancellato è il testo critico, il punto è: che filologia vogliamo fare sul web?

Se in una prima fase per il filologo la filologia digitale era una filologia cartacea trasferita in internet («un modo per avere spazio illimitato, colori sgargianti e innumerevoli metodi di rappresentazione grafica», p. 60), il cui risultato era un'edizione digitalizzata, ora essa implica «un radicale ripensamento del testo», «il che non contraddice il concetto base della filologia del testo come “testo nel tempo”, nella stratificata diacronia della sua tradizione» (che anzi viene enfatizzata proprio dal mezzo digitale), «ma impone un controllo molto rigoroso dell'edizione che si vuole rappresentare» (*ibidem*). «Il cuore della filologia digitale» sta nell'elaborazione non di una teoria nuova, bensì «di modelli concettuali, visto che, come spiega Pierazzo, la modellizzazione è l'attività alla base delle *Digital Humanities*, in quanto i computer dipendono totalmente dai modelli per poter funzionare»; il testo stesso è prodotto «dall'attività di modellizzazione dell'utente-lettore da uno o più documenti» (p. 63). Tuttavia, la prevalenza del documento sul testo, che si diceva prima, ha portato una proliferazione di edizioni documentarie, cioè «edizioni iperdiploatiche» – poco diffuse in Italia ma molto praticate nel mondo anglosassone – «in cui il rapporto con il documento trascritto [...] è così stretto da non consentire all'editore – che infatti non si chiama editore ma *transcriber* – alcun margine di intervento» (p. 65). La pretesa oggettività di queste edizioni si bilancia con l'atto interpretativo che scaturisce dalla metadattazione, necessaria perché un testo sia effettivamente digitale. Ciò è evidente soprattutto con la marcatura TEI, divenuto ormai uno standard internazionale, che però risulta al contempo troppo normativa (ben 1605 pagine di *Linee*

guida!) e troppo flessibile (tra le criticità individuate da Pierazzo: la «mancanza di “parametri condivisi” nell’*editing* digitale», la possibilità di creare nuovi elementi «quando quelli richiesti non siano disponibili», «impossibilità di sovrapporre più marcatori», p. 68). Un lavoro faticoso quello che si prospetta, che però può giovare del carattere partecipativo del web, fino alla creazione di edizioni collaborative (si vedano il *Bentham Project* e *Europeana*, con tutti i limiti dei casi), molto più affidabili se i partecipanti fossero tutti dotati di una «DTDL (Digital Text Driving Licence)» (p. 76), cioè di minime competenze filologiche.

Altri due aspetti vanno considerati nel passaggio al digitale. Uno è il commento, che per sua natura coinvolge la dimensione temporale del testo: Italia guarda al commento, anzi commentario, al *Pasticciaccio* di Gadda curato da Terzoli per Carocci come modello per il commento digitale, che dovrà rispettare due condizioni, la collaborazione tra più studiosi (Terzoli era affiancata da un team piuttosto ampio) e l’apparato iconografico (nel nostro caso l’indagine sulle guide del Touring club). Sfruttando la potenziale infinità dello spazio digitale, il commento potrà essere visualizzato in diretta correlazione col testo, avrà il delicato fine di evitare la ridondanza (quelle informazioni, cioè, che il lettore Google può trovare facilmente in autonomia), dovrà avere in sostanza «il carattere di “guida alla lettura del testo” [...] proponendo, senza pretese di oggettività, una propria ipotesi interpretativa, da mettere alla prova direttamente nel corpo del testo», e aiutando il lettore «a comprendere [...] le ragioni profonde del testo, o quelle più sotterranee, che nel contesto del tempo non si potevano e volevano svelare» (p. 99).

L’altro aspetto è l’errore, croce e delizia della filologia, che trova un ideale campo di battaglia proprio nella rete: se questa enfatizza il momento diacronico, per cui un testo è dato da «una somma discreta di diacronie testuali», è ovvio che il riconoscimento dell’errore è più difficile – essendo la lezione corretta non più visibile – ma non impossibile – la lezione è «solo custodita in un repository online in cui sarà facile rintracciarla» (p. 112). Le operazioni da seguire nella caccia all’errore digitale sono le stesse della filologia cartacea: individuazione della norma, distinzione tra errore e innovazione, conservazione o emendazione.

Il terzo capitolo è interamente dedicato a due *case study*, Manzoni e Leopardi, con la presentazione delle due piattaforme che hanno permesso l’edizione dei *Promessi sposi* (*Philoeditor*) e dei *Canti* (Wiki Leopardi). Si aggiunge anche un’incursione sugli esperimenti digitali in corso su prosatori (soprattutto Pirandello e Tozzi) e poeti contemporanei. Esperimenti che sfociano nell’ultimo capitolo in una proposta di teoria delle edizioni critiche digitali. Pur seguendo nel loro impianto generale le edizioni critiche cartacee, devono soddisfare ulteriori requisiti: la dichiarazione del modello editoriale utilizzato per la codifica, dei metadati e della loro modalità di conservazione, l’indicazione chiara della fonte con rimando al suo indirizzo web e al curatore. I limiti comunque sono molteplici: innanzitutto l’assenza di uno standard da seguire; si tratta perlopiù di edizioni estremamente specialistiche, non proprio *reader oriented*, e dunque poco accessibili; sono edizioni per la maggior parte destinate all’incompletezza (per l’esaurimento dei finanziamenti economici); sono inoltre realizzate in portali che in breve tempo non saranno più raggiungibili o usano una tecnologia obsoleta.

Una nuova proposta sembra arrivare da *Textuality and Knowledge* di Shillingsburg, che guarda al contributo che le scienze del testo possono dare non solo allo studio della tradizione, ma, più in generale, a una nuova epistemologia, in quanto uniche depositarie «di quello storicismo che garantisce la corrispondenza tra reale e virtuale, l’unica difesa contro la manipolazione delle informazioni, e – in ultima analisi – delle coscienze» (p. 187). Secondo lo studioso, che assume il punto di vista del lettore, quattro sono gli elementi che devono caratterizzare le *scholarly editions* per risvegliare la consapevolezza testuale dei giovani lettori: 1) facilità di consultazione (e legame con gli archivi degli autori di riferimento); 2) interattività; 3) collaborazione; 4) possibilità di leggere i testi senza gli interventi 2 e 3, in modalità «solo testo». La connessione tra i vari progetti risulta comunque un obiettivo ancora lontano, principalmente a causa dell’eterogeneità della

marcatura digitale relativa all'analisi critica e al commento al testo, che risente della mancanza di uno standard. Come procedere allora? Con la semplificazione (dei testi, liberati dal *markup*) e la separazione (tra contenuto e forma), mirando alla realizzazione di testi con una minima marcatura, «ai quali, dall'esterno (*standoff*), cioè senza interferire con il testo, possano essere aggiunte ulteriori marcature anche in fasi successive, e da parte di utenti diversi, senza implicare una variazione delle marcature realizzate in precedenza, perché “esterne” al testo» (pp. 197-198).

La situazione che Italia ha ritratto è variegata, ma ciò non deve scoraggiare, anzi invogliare a comprenderla criticamente nella sua complessità, perché «l'*editing* del Duemila avrà bisogno di consapevolezza testuale, collaborazione tra operatori specializzati e istituzioni di riferimento, nella convinzione che il patrimonio culturale, nella sua versione digitale, è un tesoro straordinario alla portata di tutti, ma che è irresponsabile non prendersene cura, inutile farlo da soli e insensato tenerlo sotto chiave» (p. 185).

Enrico Mattioda

Stefania Lucamante

Righteous Anger in Contemporary Italian Literary and Cinematic Narratives

Toronto-Buffalo-London

University of Toronto Press

2020

ISBN 978-1-4875-0688-9

Il volume è dedicato all'indignazione civile che trova espressione nel nuovo millennio in alcune narrazioni letterarie o filmiche di Tiziano Scarpa, Melania Mazzucco, Monica Stambini, Paolo Sorrentino, Simona Vinci e Veronica Tomassini. Di fronte a questa promessa di analisi contemporanea, qualche lettore potrebbe essere sorpreso dal vedere citati – proprio in apertura di un volume che peraltro si mostrerà ricco di rimandi teorici – gli studi sulle passioni; non solo gli studi sulla loro presenza nella contemporaneità, ma quelli dedicati alle passioni nel secolo dei Lumi, che a torto viene definito il secolo della ragione e che fu quello che più di altri rifletté sulla funzione e sull'uso sociale delle passioni.

Da antico studioso di teatro, delle passioni e soprattutto della compassione nel XVIII secolo, il fatto non mi sorprende e mi ritrovo anzi di fronte allo sviluppo nella continuità della linea di studi che mi capitò di frequentare anni fa. Già, perché Stefania Lucamante nell'introduzione può riferirsi ai recenti studi di Aleksandra Hultquist sulle passioni nel XVIII secolo e citare il grande filosofo scozzese David Hume per impostare il rapporto tra compassione e indignazione, magari filtrandolo attraverso la mediazione di Martha Nussbaum; e proprio il richiamo a Nussbaum ci conduce a meditare su di un rapporto dialettico tra compassione e indignazione o rabbia (torneremo più avanti sulla traduzione di 'Anger') che la cultura novecentesca non aveva risolto. Occorre forse ricordare che nel Novecento la riflessione letteraria europea sulla compassione in letteratura era rimasta ferma alla polemica a distanza tra György Lukács e Peter Szondi: nel 1972 con *Tableau et coup de théâtre*, quel suo splendido ultimo saggio scritto prima di uscire dalla vita, Szondi dimostrava, tra le altre cose, che il cosiddetto teatro borghese non era nato come rappresentazione della coscienza di classe della borghesia ma come autocompassione di una borghesia non ancora cosciente che compiangeva se stessa. Soltanto dagli anni Settanta del XVIII secolo – continuava Szondi – i testi teatrali e letterari avrebbero iniziato a rappresentare la coscienza di classe della borghesia contro l'aristocrazia e avrebbero portato in scena la rabbia contro l'ingiustizia. La lettura di Szondi era storicamente indiscutibile ma, con la sua motivata critica a Lukács, finì per impostare un'opposizione tra (auto)compassione e indignazione come due momenti separati e distanti, e in cui solo più tardi e per altre vie l'indignazione sarebbe sfociata in rivoluzione contro l'ingiustizia sociale.

La nuova lettura, che Lucamante propone sulla scorta della Nussbaum di *L'intelligenza delle emozioni*, vuole invece che la compassione sia una fase precedente e scatenante dell'indignazione, della «righteous Anger» del titolo. Proprio quest'espressione, di uso abbastanza comune nella lingua inglese, ci può forse confondere: 'Anger' è solitamente tradotto in italiano con 'rabbia' (si pensi soltanto a *Look back in Anger* di Osborne), ma dobbiamo piuttosto pensare a una traduzione più sfumata, per rendere l'idea di un'ingiustizia vista o subita che scatena il giudizio morale, qualcosa più vicino al giovenaliano *facit indignatio versum* che all'ira o alla collera divina; e l'indignazione è stata la parola d'ordine di molti negli ultimi anni, con quel richiamo a una concezione etica che il *pamphlet* di Stéphane Hessel ha cercato di rimettere al centro del fare politica. L'indignazione intesa come rabbia contro l'ingiustizia ha dietro di sé una motivazione etica, ma la sua presenza cospicua nella letteratura è data dalle condizioni storiche.

Ora, l'analisi di Lucamante parte dalla situazione di disagio e di indignazione provata da molti scrittori e cittadini italiani davanti allo sviluppo della Seconda Repubblica e del periodo storico del berlusconismo, periodo per il quale offre molteplici linee di lettura, a partire dalla *Société du spectacle* di Guy Debord per arrivare fino all'interpretazione data da Mario Perniola del berlusconismo come esito della messa in questione della specializzazione dell'uomo politico portata avanti nel Sessantotto. E proprio a quel movimento (e al confronto-rifiuto di esso o di alcuni suoi aspetti) ci riporta la presenza continua del richiamo a Pasolini che si trova nelle opere di Tiziano Scarpa prese in esame: quasi una linea che da Pasolini passa per Antonio Moresco e arriva a Tiziano Scarpa. Ed è la corporalità (come il corpo di Pasolini) che viene evidenziata nell'opera di Scarpa: la parola che si fa corpo, che non può che essere partecipe della carne del poeta, con una continuità che va da *Kamikaze d'Occidente* a *Le cose fondamentali* agli scritti e agli interventi teorici. Proprio in uno di questi – *L'epica popolare, gli anni Novanta, la parresìa*, apparso su «Nazione indiana» come reazione alla proposta di una *New Italian Epic* avanzata da Wu Ming 1 – Scarpa riprende il concetto di *parresìa*, del dire la verità anche a rischio della propria vita, che, presente nella cultura greca e in particolare nello *Ione* di Euripide, è stato riportato all'attenzione della modernità dalle lezioni che Michel Foucault dedicò a *Le gouvernement de soi et des autres*. Il dire la verità all'uomo che governa, non più il tiranno dell'antica Grecia ma quello che offre lo spettacolo della bassa politica e della complicità con l'affarismo malavitoso, diventa compito dello scrittore: a questo svelamento etico della verità al di là delle narrazioni ufficiali, puntano gli scrittori e le scrittrici qui presi in esame.

La seconda parte del libro mette in evidenza come la politica neoliberista e la precarizzazione del lavoro siano al centro di *Un giorno perfetto* di Melania Mazzucco o del film *Benzina* di Monica Stambrini, dove: «Everyday lives are scrutinized in the face of neoliberal and austerity conditions that define the idea of *precarariato* [...], sexual orientation, and age discrimination as stable elements in the Italian society» (p. 16). Ma i personaggi di questi romanzi condividono una sorta di straniamento che li conduce a mostrare come in una banale esistenza quotidiana si possa nascondere la stessa violenza e crudeltà che caratterizza certi miti antichi e che permea molta narrativa contemporanea.

La terza parte del libro, *Anger and Love in Spaces of Otherness in the Narratives of Paolo Sorrentino, Simona Vinci, and Veronica Tomassini*, affronta narrazioni nelle quali la giusta indignazione si confronta con sentimenti irrazionali come l'amore e le sue implicazioni sociali nella vita di coppia e le sue degenerazioni. Le opere, romanzi e film, prese in esame sono, soprattutto, *Le conseguenze dell'amore* e *L'amico di famiglia* di Sorrentino, *Stanza 411* di Vinci e *Sangue di cane* di Tomassini.

Attraverso l'analisi di queste opere Lucamante costruisce una linea interpretativa per cui la rappresentazione di passioni antagoniste non vuol essere una mera denuncia. La ragione della cospicua emergenza di tali tematiche, in una letteratura contemporanea sempre più caratterizzata dall'ibridazione di *fiction* e non-*fiction*, viene cercata nella funzione che le passioni esercitano per trasportare l'efficacia della rappresentazione estetica nel campo etico. Come viene detto nelle conclusioni: «The emotional reaction to artists' acts of aesthetic production prompted by indignation and an ethical urge to expose a societal ill will generate motion in the soul of their recipients. [...] Being disgusted is simply not enough. However, sensuous repugnance for something can be a productive element that fuels indignation and actively promotes the rejection of current politics» (p. 254).

Una vecchia idea, nata dalle varie interpretazioni delle *Poetica* di Aristotele e continuamente aggiornata (e sono molti – lo ribadisco – i richiami teorici di Lucamante), secondo le quali la rappresentazione delle passioni produce una reazione nello spettatore o nel lettore. Ma, al di là dei richiami teorici, quella che Lucamante offre ai lettori americani e non, è la rappresentazione di una letteratura che, superati i vecchi miti dell'impegno o del realismo, presenta l'indignazione di fronte

alla realtà politica e sociale: «And it is our indignation that compels us to act», come dicono le parole finali del libro.

Federico Masci

Matteo Marchesini

Scienza di niente. Poeti, narratori e filosofi moderni

Roma

Elliot

2020

ISBN 978-88-9276-030-1

Guido Guglielmi anni fa, nel 2011, pubblicò da Manni un libro su Leopardi intitolato *Una scienza del possibile*. Tra i numerosi spunti più direttamente legati all'oggetto specifico leopardiano, Guglielmi tenta e propone, nel saggio finale datato 1996, una definizione della critica come impegno non anemico e freddamente tecnico ma animato dall'immaginazione, la stessa che aveva trovato nell'opera leopardiana. Solo assimilando l'immaginazione al fare critico, sosteneva Guglielmi, diventeremmo in grado di schiudere scorci inediti nelle opere prese in esame, capirne quella potenza che senza una strutturata predisposizione creativa non avremmo modo di cogliere. Un approccio siffatto torce l'opera a un'altra possibilità, confermando che la vera critica è quel genere di indagine che proponendo ulteriori letture illumina e contemporaneamente crea scenari possibili, è il passaporto che dà l'occasione di accedere nel possibile anche storico, e lì rischia, perde, prova e riprova. Marchesini, che pure, sembra di intuire, non è lontano dalla filosofia della storia di Guglielmi, dichiarando che la letteratura è la *scienza di niente*, cioè «la scienza di ciò di cui non si dà scienza, ossia la rappresentazione [...] di un pullulare di organismi effimeri, di sostanze umane o poetiche contingenti, corruttibili», una scienza che in ultima istanza ridimensiona le illusioni contabili e definitorie dello scientismo, affida invece alla critica un ruolo di vedetta, di guardia: di attività che, facendo avanti e indietro sulla muraglia della storia e della cronaca, presidia «il niente» che, nella cenere dei sistemi crollati e delle gerarchie mobili, ha buon gioco e nocivamente «avanza» a prendere il campo. Se in Guglielmi, la critica, usando un termine di Borgese, *edifica*, o tenta di edificare, in Marchesini, unica arte filosoficamente e intellettualmente credibile oggi, monitora e fortinamente verifica. Paradossalmente, seppure tra le righe sembra rimpiangere i cosmi medievali o gli schematismi ideologici novecenteschi, Marchesini scivola volente o nolente in una postura post-storica, dove direzioni certe si danno al mattino e si ripongono alla sera.

Vasta la strumentazione di cui si serve; una vastità che incide le pagine, trasportando a nord e a sud dello spirito e a est e a ovest della cultura occidentale il lettore. Anche il metodo, che Marchesini camaleonticamente muta, ne è toccato. Ma più interessante è osservare come. Renitente alle regole del già dato e del già acquisito, che in lui trasfigurano sempre in un chiusa e asfissiante palude, Marchesini preferisce intervenire, o tende a intervenire, nei territori di un autore o di un'opera lasciati ancora in ombra, arricchendo senz'altro il dibattito, ma al tempo stesso subendo il magnetismo dell'originalità romantica e a trazione mercatista di cui pure ci tiene a non considerarsi sacerdote, e che anzi puntualmente smobilita dalla lista delle qualità di un'artista e dei presupposti euristici della critica. Se Baldacci, il Giove del suo olimpo critico, è formalista con Carducci e storico-critico con Bontempelli, adattando l'approccio e gli strumenti all'oggetto, lo schema della metamorfosi metodologica di Marchesini, pur ispirandosi allo stesso principio di Baldacci, sembra poggiare su una volontà che cede al cambiamento non in nome dell'oggetto di studio ma in base a cosa e quanto dell'oggetto di studio non è stato ancora, o non lo è stato abbastanza, esplorato: se la diga dell'indagine viene aperta, l'acqua analitica e conoscitiva di Marchesini tende a occupare lo spazio lasciato scoperto dal fiume preesistente.

Emblematico a proposito è quanto nelle battute iniziali del saggio *Proust come Dante Marchesini*, ispirato da Contini, vagheggia: vorrebbe che dal cilindro della critica proustiana uscisse un sondaggio non ancora scritto sulle parentele che corrono tra Dante e Proust. Su Apollinaire Marchesini pone l'accento prima di tutto sulla biografia, ravvisando nel trauma dell'abbandono materno e dell'infanzia sfilacciata al rione Monti di Roma la radice deformante e babelica di gran parte della sua ispirazione poetica; mentre su Borgese si concentra non sulla produzione critica, argomento di più largo consumo, ma, favorito dalla ripubblicazione nel 2019 de *Il pellegrino appassionato*, su quella narrativa e poetica, misurate però, stavolta, con le categorie critiche dello stesso Borgese: in quest'occasione, quindi, Marchesini, con un gesto diverso, fa reagire l'autore con sé stesso. Negli interventi su Tozzi, sempre con Baldacci a fondamento, Marchesini accusa i manuali di storia della letteratura che lo trattano da «comprimario provinciale» di Pirandello e Svevo e ne mette ostinatamente in risalto l'inattualità, sottolineando come improprio sia servirsene per affrontare problemi figli dell'oggi. Nel caso di Serra, dopo averne impeccabilmente tracciato i limiti più che i meriti, enuclea nel finale una citazione che gli sembra calzante per dimostrare che se la mancanza di sensibilità storica di molta critica accademica recente, possiamo retrodatarla addirittura all'epoca di Serra, allora più che una veniale lacuna è da intendere come un vizio diabolico.

L'approccio metamorfico di Marchesini, con quella sua originalità ricercata, sembrerebbe però non il frutto di un acritico gusto per il nuovo, ma della volontà di partecipare da soldato di trincea al respiro aritmico dei processi di canonizzazione letteraria. Ma ripercorrere i numerosi saggi che compongono il libro significa anche confrontarsi con le numerose occasioni, offerte dall'autore, per istituire un faticoso equilibrio tra quel conglomerato di tensioni rappresentato dall'opera e ciò che le sta attorno, coinvolgendo nello stesso tempo la particolare posizione del critico, il suo gusto e il suo sistema di valori, secondo una logica mobile e costantemente ricalibrata sulla superficie dei problemi individuati. Nel saggio dedicato a Christopher Isherwood, ad esempio, la considerazione di una dinamica narrativa in apparenza dispersiva e irresponsabile perché tutta giocata sui rapporti sbilenchi del narratore con i suoi personaggi, e perché resa con «una scrittura trasparente, nella quale il grottesco e l'orrore appaiono il recto e il verso di uno stesso sottilissimo foglio», diventa, nel romanzo *Addio a Berlino*, uno strumento efficace di rappresentazione degli anni dell'ascesa nazista, in un'Europa dove «anche gli avvenimenti più clamorosi e clamorosamente crudeli si svolgono con la consequenzialità straniante, immaginaria e iperbolica di una gag a passo ridotto». Spesso, poi, i bersagli con cui il critico sceglie di confrontarsi non sono rinvenibili soltanto nei confini delle poetiche d'autore, o nelle maglie ristrette delle opere, ma coinvolgono anche, con un consistente sforzo d'estensione, forme dell'immaginario interrogate dalla specola privilegiata e miope costituita dai testi. Lo scritto sulle poesie d'amore del Novecento italiano sembra infatti motivato dalla necessità di circoscrivere, nell'orizzonte del repertorio lirico nostrano, malamente e tradizionalmente ripiegato su una rappresentazione della logica amorosa come sopraffazione dell'altro nella suprema astrazione, una dimensione minore, testimoniata da pochi esempi, come il Raboni di *Canzonette mortali* o il Saba di *Vecchio e Giovane*. Qui, come in altri pochi casi, il tema amoroso si scopre incapace di essere sublimato o affabulato, definendosi semmai in situazioni «d'intimità reale, non vagheggiata ma vissuta», che «vengono affrontate e approfondite, conservate e superate, o piuttosto scontate, tra tenerezze tremanti e pene solitarie», oppure si risolve in monologhi dove un soggetto capace di mentirsi ma incapace di mentire «nella sua temeraria impudicizia ci fa udire tutti del suo cuor gli affanni».

Non mancano neanche occasioni in cui gli autori più riconoscibili (e discussi) nella costellazione di preferenze marchesiniane vengono illuminati da una operazione interessata a rileggerli dopo averli pensati a contatto con esperienze apparentemente difformi. Nel saggio *Fortini come Eliot*, ad esempio, la recensione di un recente volume su Fortini di Pier Vincenzo Mengaldo, permette a Marchesini di attraversare nuovamente la costruzione della poesia fortiniana e del rapporto la

coinvolge nella storia. Questa, con il suo calcolato esercizio citatorio, con le sue tecniche di smorzatura (e enfasi) espressiva o di ripresa straniante di metri, con il suo razionalismo sintattico, proietta verso la figura del «pontefice conservatore della poesia inglese». Anche Fortini, infatti, come Eliot, pur con strumenti ideologici e formali diversi, «tende a una scrittura metafisica, oltre che allegorica; [...] stabilisce un rapporto calcolato fin nei dettagli tra scelte ideologiche, critiche e poetiche; [...] prova a dare un senso religioso ai revenants senza pace, agli incubi, alla solitudine, ai frammenti in apparenza irrelati della vita privata e sociale, a una speranza che ristagna e a un pensiero che si ripiega angosciosamente su se stesso». Gli strumenti, i punti d'osservazione, come già accennato in precedenza, si danno il cambio nei vari saggi senza una rigida soluzione di continuità. Questo perché, per la sua stessa composizione, il libro tende a racchiudere, nei suoi brevi capitoli, esponenti di più letterature, critici, filosofi, ma soprattutto perché, baldaccianamente, come avviene di consueto nella prassi critica di Marchesini, ogni testo e autore merita un'attenzione e un'interrogazione che non preesiste mai all'occasione singola e parziale nella quale il lavoro critico si realizza e si colloca. Pena la sproporzione tra intenti, possibilità e responsabilità dell'atto critico. Un rischio che Marchesini si dimostra incapace, ancora, di correre.

Antonietta Rennella

Francesca Medaglia

Autore/personaggio: interferenze, complicazioni e scambi di ruolo. Autori e personaggi complessi nella contemporaneità letteraria e transmediale

Roma

Lithos

2020

ISBN 978-88-89604-48-9

Svalutati dallo strutturalismo e dalla semiotica, ipervalutati dagli approcci psicanalitici e dalle teorie cognitive, autore e personaggio sono protagonisti nella cultura contemporanea di molteplici tipi di interazione, specie nei testi letterari, nelle narrazioni digitali e sullo schermo televisivo.

Muovendosi in un'ottica narratologica e comparatistica, Francesca Medaglia spazia dall'ambito letterario a quello transmediale a partire da una domanda che pone nelle pagine iniziali del volume: «In che modo la sovrapposizione tra autore e personaggio presente nell'odierna letteratura internazionale e nella transmedialità influenza la narrazione?» (p. 17).

Il primo capitolo verte esclusivamente su questioni di natura teorica, tenendo conto dei principali studi sulla figura autoriale, fra cui *La Mort de l'auteur* (1968) di Roland Barthes, *Qu'est ce qu'un auteur?* (1969) di Michel Foucault e *L'ombra lunga dell'autore* (1999) di Carla Benedetti. Nel delineare un percorso che va dalla spersonalizzazione dell'autore – non più persona empirica, la cui psicologia spiega il testo, ma funzione – alle forme del suo riposizionamento nel panorama contemporaneo, Medaglia si pone sulle orme di Benedetti sostenendo che l'autore non è affatto morto: egli «non solo è tornato, ma ha la possibilità di rendersi più complesso utilizzando strategie innovative, di cui la modernità si rende complice e che risultano particolarmente visibili nel sovvertimento della barriera tra autore e personaggio» (p. 83).

Il secondo capitolo presenta una prima sezione dedicata alle teorie del personaggio e una seconda costituita da un nutrito campionario di esempi in cui dominano le interferenze tra i ruoli. Sono presentati sia l'approccio strutturalista – soprattutto Lotman, Greimas e Hamon –, per il quale il personaggio è una funzione vuota che acquista senso a partire dal testo, sia quello ermeneutico e psicanalitico – specialmente Frow – che avvicina la nozione di 'personaggio' a quella di 'persona'. Anche se, come l'autore, ha attraversato un periodo in declino attorno alla metà del XX secolo, il personaggio, nel lungo periodo degli ultimi centocinquanta anni – sostiene Medaglia –, ha acquisito maggiore autonomia, con l'effetto che il racconto, nella pratica degli scrittori, «si muove autonomamente rispetto a chi lo ha creato/prodotto e ciò consente che tutti – personaggi e autori compresi – possano aggirare i limiti generalmente imposti dal campo della finzione e oltrepassarli, iniziando a condurre una propria vita» (p. 105).

Passando agli esempi, Medaglia propone una prima *tranche* di casi che si dipartono da Darete Frigio e Ditti Cretese, presi in considerazione in quanto personaggi omerici e, al contempo autori, rispettivamente, delle opere *Historia de excidio Troiae* ed *Ephemeris belli Troiani* (di cui menziona le traduzioni latine). Dopodiché si concentra su opere distribuite dal Medioevo all'Ottocento: *Il libro dell'amico e dell'amato* (1283-1289) di Raimondo Lullo, testo che nasce come metanarrazione, generando interferenza tra autore e personaggio; *Le avventure di Gordon Pym* (1838) di Edgar Allan Poe, caratterizzato da una prefazione in cui il personaggio si presenta come autore dell'opera; *Il mistero della strada di Sintra* (1884) di José Maria Eça de Queirós e José Duarte Ramalho Ortigão, giallo composto a quattro mani che costituisce il resoconto di un caso delittuoso scritto dai personaggi principali.

La seconda *tranche*, relativa a esempi novecenteschi, è suddivisa in due tipologie: l'autore che diventa personaggio e il personaggio che diventa autore. La prima è subito esemplificata da tre racconti di Luigi Pirandello – *Personaggi* (1906), *La tragedia d'un personaggio* (1911) e *Colloqui con i personaggi* (1915) – in cui l'autore empirico entra nel testo come proiezione di se stesso e dialoga con i personaggi. Anche in *Niebla* (1914) di Miguel de Unamuno il protagonista Augusto Pérez afferma che persino l'autore, divenuto suo interlocutore, deve la propria esistenza alla letteratura. Segue l'esempio di Jorge Luis Borges che, nel racconto intitolato *Aleph* (1949), assieme al personaggio Carlos Argentino Daneri, si pone alla ricerca dell'Aleph, un punto segreto da cui contemplare tutti i luoghi del mondo. Ulteriori casi di rottura della barriera tra autore e personaggio sono *La colazione dei campioni, ovvero Addio triste lunedì* (1973) di Kurt Vonnegut e *Lanark* (1981) di Alasdair Gray, in cui gli scrittori entrano in gioco come personaggi della finzione letteraria. In *Abitare il vento* (1980) di Sebastiano Vassalli il protagonista, Antonio Cristiano Rigotti, è costantemente in cerca del proprio autore, invocato come personaggio, per spiegargli come vorrebbe che fosse costruita la trama. Dopo questa serie di opere, accomunate dall'istanza di riflessione metaletteraria sui ruoli di autore e personaggi e sul loro interscambio, Medaglia fa riferimento a *Operazione Shylock: una confessione* (1993) di Philip Roth, in cui lo scrittore, in veste di personaggio, racconta vicende inventate sotto forma di confessione.

L'esempio successivo coniuga l'ambito letterario a quello mediale mediante un personaggio fortemente *mainstream*: il Commissario Montalbano nato dalla penna di Andrea Camilleri. Medaglia esamina, in particolare, *Montalbano si rifiuta* (1999) e *Acqua in bocca* (2010), scritto a quattro mani da Camilleri e Carlo Lucarelli. Nel primo testo, il Commissario gode di un'autonomia tale da potersi ribellare al proprio autore in merito a una trama non gradita. *Acqua in bocca*, invece, è dotato di un corredo fotografico nel quale a dare un volto ai protagonisti sono gli attori delle serie televisive Luca Zingaretti e Lorenza Indovina. Montalbano e Camilleri sono assunti nel ruolo di personaggi anche in *Hanno ammazzato Montalbano* (2013) di Mario Quattrucci, in cui il Commissario Marè, indagando sull'omicidio di Salvo Montalbano, arriva a sospettare dell'autore-personaggio Camilleri. L'ultimo degli esempi menzionati è *Tempo d'estate. Scene di vita di provincia* (2009) di J. M. Coetzee: l'autore racconta la propria vita immaginando un'inchiesta biografica postuma, condotta da un giovane studioso che intervista cinque persone a lui vicine. L'ultima parte del capitolo, dedicata al personaggio che diventa autore, presenta, in ordine, i casi di *Omicidio Laterale. Rifiuti tossici umani* (2012), un'opera scritta da Mario Quattrucci, che mette in scena i personaggi-autori Marq Antoni e Flavia Pasti; *I due allegri indiani* (1973) di J. Rodolfo Wilcock, in cui si assiste a una diatriba sull'attribuzione dell'opera tra un collettivo di undici autori e il protagonista Vincenzo Frolo; *Finzioni* (1944) di Borges, in cui più volte l'autore, improvvisandosi critico letterario, recensisce libri inesistenti di autori fittizi. A proposito dell'ultimo esempio, Medaglia aggiunge che, in risposta alla 'morte dell'autore', «sembra che l'opera stessa si sdoppi in una molteplicità di piani narrativi, che finiscono per influenzare la struttura narrativa attraverso l'abbattimento della barriera tra autore e personaggio: la realtà e l'irrealtà si mescolano creando uno spazio altro, in cui l'esistenza del personaggio autorializzato si realizza compiutamente» (p. 266).

Il terzo capitolo è incentrato sulla trasformazione dei personaggi in autori nei paratesti transmediali letterari, vale a dire in prodotti di natura letteraria derivati dalla serialità televisiva. Nello specifico, sono presi in esame alcuni paratesti tratti dalle *crime series* americane *Murder, She wrote* e *Castle*. Nel primo caso, Medaglia analizza *Gin & Daggers* (1989), *Manhattans and Murder* (1994), e *Brandy and Bullets* (1995) scritti a quattro mani da Jessica Fletcher e dallo scrittore statunitense Donald Bain. Non c'è dubbio che a scrivere i romanzi sia stato Bain, ma a detenere l'autorialità è senz'altro la scrittrice-detective Fletcher, in quanto personaggio dotato di nome e cognome, fattezze fisiche (quelle dell'attrice Angela Lansbury) e una biografia che campeggia sulle copertine. Caso speculare è la serie *Castle* (2009-2016): il protagonista scrittore Richard Castle pubblica dei

romanzi – materialmente prodotti da Tom Straw – che costituiscono «paratesti transmediali letterari» (p. 303) circolanti con il nome del personaggio-autore in copertina. Giunti al termine del percorso delineato dal volume, si può senz'altro affermare che il lavoro di Francesca Medaglia fornisca un interessante apporto alla discussione teorica sulle potenziali ibridazioni e sul riposizionamento di autore e personaggio non solo nella letteratura, ma anche in ambito transmediale. Se l'impianto tipologico risponde in modo centrato alla domanda di partenza, focalizzata sul mondo contemporaneo, il sistema degli esempi fornisce una casistica cronologicamente più ampia, risalendo sino ai casi antichi e medievali in cui l'interscambio tra i ruoli di autore e personaggio è ancora un fenomeno embrionale. Anche per questo si ritiene che l'indagine di Medaglia sia foriera di ulteriori sviluppi e articolazioni, specialmente se l'autrice vorrà integrare nell'apparato teorico il dibattito sull'autofinzione, qui non trattata, e sulla metalessi, nominata solo di sfuggita a proposito di Genette.

Mario Sechi

Nicola Merola

Critica a tempo. Postumi di un genere letterario che fu egemone in Italia

Manziana (Roma)

Vecchiarelli Editore

2020

ISBN 978-88-8247-439-3

Denso e compatto volume questo *Critica a tempo*, in cui Nicola Merola raccoglie saggi, recensioni, profili di studiosi e di critici e altri scritti d'occasione pubblicati nell'ultimo decennio (con l'eccezione del saggio su Algarotti, risalente al 1991) in differenti sedi: e ciò a dispetto della apparente eterogeneità dei materiali di cui esso si compone. Basta inoltrarsi per qualche pagina per apprezzare e dover tenere nel giusto conto la sua coerenza, direi anzi la puntigliosa messa a fuoco che esso persegue di un vero e proprio contenzioso teorico, ma anche etico e ideologico, che obbliga il lettore a confrontarsi in modo impegnativo, e senza tante distrazioni.

Parzialmente spiegata dal sottotitolo (*Postumi di un genere letterario che fu egemone in Italia*), la formula della critica a tempo può voler indurre a una sospensione di senso: forse critica di un tempo, critica di una volta, oppure critica da rimettere a tempo, dopo decenni di inadempienze e di tradimenti, o infine critica senza tempo. Una cosa è certa, ritornare come fa l'autore, riprendendola di petto, sulla questione delle questioni, accesi a più riprese per tutto il Novecento e oggi in parte sopita se non rimossa, la questione dei metodi e dei ruoli della critica in relazione ai destini della letteratura, rassomiglia al grosso sasso lanciato nello stagno, che noi non possiamo non raccogliere, specialmente qui su Oblio, per rispetto ma anche per onestà.

Gli ultimi fuochi di un acceso confronto tra gruppi e scuole accademiche, divenuto negli anni Sessanta e Settanta scontro aperto e senza esclusione di colpi, si consumarono alla fine del secolo XX e agli inizi del nuovo millennio, attraverso un succedersi in parte inatteso di bilanci tutt'altro che ottimistici, ad opera di alcuni tra i protagonisti assoluti della stagione della *Literaturwissenschaft*. Tra essi, in prima fila Cesare Segre col suo *Notizie dalla crisi* (da Merola assunto come primario oggetto di confronto e di polemica), ma anche Mario Lavagetto con *Eutanasia della critica*, e infine Tzvetan Todorov, che nel suo *La letteratura in pericolo* sembrò esprimere a nome dei più giovani eredi una quasi abiura della lunga militanza e della teorizzazione formalista, risoltasi nonostante i suoi grandi meriti in una sorta di compiuta sterilizzazione del patrimonio delle opere e degli autori, a cominciare dai classici (in quanto presuntivamente bisognoso di puntuali competenze tecniche e specialistiche per essere fruito e compreso), e nella loro conseguente caduta di *appeal* presso i lettori comuni e i giovani studenti.

Il sopraggiungere di nuove proposte teoriche come quella dell'estetica della ricezione, poi dell'ermeneutica e del decostruzionismo, con le applicazioni di più facile uso dei *Cultural Studies* e dei *Gender Studies*, è sembrato riaprire il campo a un più libero eclettismo, ma senza riuscire a incidere sulla tendenza a un declino già avviato del valore sociale della letteratura e della critica, nel mercato fortemente competitivo dei consumi culturali e negli spazi stessi, una volta protetti e garantiti, dell'istruzione scolastica e universitaria. Quale sia oggi la consapevolezza media degli studiosi in merito alle responsabilità del critico e ai destini dell'educazione letteraria, in un contesto generale fattosi ancor più difficile, occorrerebbe provare a desumerlo non dalle pagine dei quotidiani o dalle rubriche televisive ma da uno spoglio attento di documenti e testimonianze di ricerca e di produzione libraria: un lavoro utile e complesso, che neppure Merola, che al presente prossimo si riferisce con acuta sensibilità, direttamente prova ad affrontare nel suo libro. Sebbene poi, in vari passaggi dei primi due scritti, *Degli studi letterari non ci si può sbarazzare*, e *A scuola*

dalla poesia, che compongono il dittico intitolato *Belle parole*, egli non manchi di proporre riferimenti espliciti allo stato delle cose presenti, ad esempio a proposito dell'avvenuta «estetizzazione universale» delle forme della scrittura promossa dal sistema delle comunicazioni, oppure riguardo all'apparente «pluralismo senza centro» dell'attività critica corrente, dopo la cosiddetta «stagione d'oro» del secondo dopoguerra.

Ma una cosa è certa, per Merola continuare a scrivere e parlare oggi genericamente di crisi degli studi letterari e di crisi della critica, pur partendo da dati di fatto incontestabili quali sono gli effetti delle politiche scolastiche e universitarie degli ultimi trent'anni, è sostanzialmente ozioso, perché molto ci sarebbe da virgolettare, molto da specificare, e molto da ribattere, andando oltre i luoghi comuni del dibattito giornalistico e mediatico. Non è un caso che nelle lunghe riflessioni dei suddetti scritti inaugurali si facciano largo infine due rivendicazioni aventi valore di principio: la prima concerne la forza irriducibile della letteratura, in quanto essa «parla del mondo, come facciamo ininterrottamente tutti, non perdendo mai il contatto, e ce lo restituisce imitandolo in maniera metodica»; la seconda, il valore fondante del rapporto fra letteratura e scuola, in quanto nel canale scolastico e formativo si possono proporre tuttora modalità di avvio alla lettura (soprattutto della poesia) non tecniche, non fondate cioè su competenze linguistiche e retoriche ma più complesse e formative.

Eppure la posizione da cui Merola inquadra il secondo Novecento e i primi decenni del nuovo Millennio è una posizione assai netta, oserei dire *tranchante*, poiché considera l'avvento e la fortuna delle scienze umane, dal marxismo critico allo strutturalismo, dal formalismo alla semiologia e alla psicanalisi, come un fenomeno capace di svuotare la letteratura del suo messaggio più pregnante, riducendola a documento o a testo, e di deresponsabilizzare la critica rispetto al pubblico dei lettori, assegnandole una funzione non più che esegetica o declaratoria. Rispetto a questi presupposti rappresenta perciò una felice contraddizione il frastagliato percorso che si snoda nel sommario di questo libro, poiché esso dimostra una capacità di confronto articolato con esperienze diverse e diversamente coinvolte in quello scenario.

Il volume si compone per buona parte di profili variamente angolati di critici di primario rilievo, da Gianfranco Contini a Giacomo Debenedetti e Giorgio Barberi Squarotti (posti a stretto confronto l'uno con l'altro), a Franco Brioschi e altri ancora (Stefano Giovanardi, Vittorio Spinazzola, Walter Pedullà, Angelo Pupino, Salvatore Silvano Nigro), nella convinzione che le loro esperienze, tanto più perché impegnate sul doppio fronte della ricerca accademica e della militanza giornalistica o editoriale, dimostrino come la critica dei nostri tempi non sia stata affatto un esercizio sterile e parassitario ma abbia svolto un ruolo irrinunciabile di cerniera nel sistema letterario, ossia un compito di mediazione dei valori e dei significati insiti nella produzione letteraria: un ruolo di riconoscimento e rielaborazione della tradizione, e al tempo stesso di riconoscimento e istituzione dei nuovi valori nel disordine della contemporaneità. In questo senso, si direbbe che per Merola ogni critica deve e può essere al tempo stesso erudizione o commento dei classici, cioè come già detto critica accademica, e critica militante, consapevole della propria responsabilità, e in entrambi i casi capace di interrogare la letteratura e non solo di descriverne le forme e i materiali.

I due scritti su Contini prendono spunto da un episodio minore della fervida attività continiana, vale a dire i suoi contributi alla scoperta del poeta tursitano Albino Pierro, a partire dalla sua prima antologizzazione nella *Letteratura dell'Italia unita* del 1968. Il lavoro di Contini sui testi, la sua magistrale e rischiosa variantistica, fu filologia e stilistica, ma fu anche coraggio di scelte e di rigorose fedeltà ai propri autori, e fu acuta percezione dei mutamenti in atto nella pratica della ricerca e della lettura dei classici e dei moderni, a tal punto da indurlo a ipotizzare anche lui per il futuro prossimo, all'inizio degli anni Settanta, la fine della critica come genere letterario e la sua trasformazione in una pratica di mera «esecuzione» dei testi. Sono previsioni con cui Merola non concorda in quanto non verificate, e che lo inducono piuttosto a soffermarsi sulle risultanze creative del metodo continiano, sulle sue scommesse in parte perdute in parte vinte (si pensi alla strenua

promozione di Pizzuto), sul suo «pragmatismo» e sul suo induttivismo. Il caso Pierro, la ferma sottolineatura del valore di invenzione poetica del dialetto tursitano (in parte confrontabile con quella dei dialetti friulani compiuta anni prima dal giovane Pasolini), rappresenta un caso di fruttuosa applicazione di quella critica congetturale, contestuale e simbolica, che insiste con i suoi mezzi nel farsi carico delle responsabilità del giudizio. Movendosi tra progressività e provvisorietà di ogni acquisizione da una parte, e dall'altra indulgendo all'evento possibile di una semplice «constatazione» di valore, il magistero di Contini appare svelato in tutto il suo fascino e nelle sue rischiose suggestioni.

Più complesso è il confronto di Merola con Giacomo Debenedetti, il cui profilo viene da lui accostato contrastivamente a quello di Giorgio Barberi Squarotti (con una scelta che a me pare in parte forzata, non per disparità di valori tra i due, ma per difficile confrontabilità dei rispettivi percorsi di formazione culturale), allo scopo di far emergere i loro modi divergenti di periodizzare e di definire concettualmente i caratteri del Novecento italiano. Come Contini, Debenedetti mantiene oggi la rinomanza di una figura carismatica apparsa nel mondo accademico italiano alla fine degli anni Cinquanta come non effimera meteora, dotata di una capacità indiscussa di prospettare e sostenere schemi interpretativi e metodi di analisi originali e stimolanti. La fiducia nella forza del discorso critico che lo animava, e che ne fa anche agli occhi di Merola un maestro (era sua convinzione che «la critica fosse l'ultima frontiera della letteratura [...], una specie di arca di Noè nella quale concedere un'altra *chance* alla creatività letteraria al tempo della sua giubilazione»), era forse maggiore che in Contini, e si rivela nella costruzione a suo modo organica di un quadro della modernità novecentesca, rimasto a lungo in auge non solo nella didattica della letteratura del Novecento ma anche nei riferimenti contestuali delle ricerche critiche di un'intera generazione. Qui la divergenza di Merola sembra riguardare da un lato la asserita supremazia del romanzo sulla poesia, nel contesto del modernismo europeo, e dall'altro la valorizzazione di un rapporto ritenuto fecondo tra letteratura e scienze nuove a cavallo dei due secoli, a partire dalla psicanalisi. Si tratta di un punto delicato e controverso, rispetto al quale la sua posizione evidenzia a mio parere anche qualche rigidità, come laddove sembra contestare la necessità intrinseca delle sperimentazioni formali e strutturali del romanzo pirandelliano, sveviano o tozziano, per assestarsi sulla tesi di una priorità indiscussa della linea D'Annunzio, in quanto radicata in profondità nella tradizione, massimamente consapevole e interprete dell'assoluto artificio della letteratura, espressiva di un progetto di strenua difesa del «Grande stile» e di rifondazione del tragico in età moderna. Non v'è dubbio che la cesura drastica tra Otto e Novecento, sostenuta e argomentata da Debenedetti nei suoi celebri corsi universitari, e poi divulgata con successo attraverso i volumi garzantiani, rappresentasse uno schema unilaterale, non certamente avanguardistico ma tuttavia compatibile con una lucida presa d'atto del fenomeno avanguardia, esploso in tutta Europa a partire dai primissimi anni del secolo XX. Altre ipotesi erano allora più accreditate, e tra esse innanzitutto quella che sosteneva una derivazione di tutto il Novecento italiano dalla matrice del simbolismo francese, ipotesi facente leva sul primato dello stile e della poesia. Ma a rileggere oggi, ad esempio, il ben noto trattato di Luciano Anceschi, *Le poetiche del Novecento in Italia*, del 1962, non può non colpire il fatto che da una ricostruzione come la sua, anch'essa fortemente ancorata alla fine secolo di D'Annunzio e Pascoli e alle poetiche dei poeti, in dispregio di ogni sorta di realismo ideologicamente connotato, potessero scaturire entro pochi anni la promozione della neoavanguardia e la ridefinizione del canone poetico novecentesco avanzata da Sanguineti con la sua celebre antologia einaudiana.

Dunque la tendenza all'esclusione di D'Annunzio e Pascoli dal Novecento, energicamente contrastata poi da Raimondi, e anche da Mengaldo nei suoi studi sul linguaggio poetico di Montale, non è forse l'effetto univoco dell'«antitradizionalismo» eversivo, di ispirazione marxista, destinato a prolungarsi secondo Merola per tutta la seconda metà del Novecento. Sarà stato piuttosto lo sguardo dei filosofi, da Benjamin a Banfi, da Weber a Simmel, insieme al lavoro culturologico dei

grandi comparatisti europei, ad aver lumeggiato nella svolta del secolo una frattura epocale non trascurabile, e tale da imporre una radicale revisione di prospettive storiografiche e critiche e di scale di valori. Il problema non si riduce cioè al danno provocato dall'eteronomia della critica *engagée*, o addirittura dall'egemonia della «*vulgata* marxista quasi in tutta la seconda metà del Novecento» (convincione diffusa ai nostri giorni, che però a me pare da ridimensionare), poiché concerne più in generale il rapporto tra forme letterarie e forme della conoscenza scientifica e filosofica, rielaborazione stilistica delle forme tradizionali e infrazione di codici linguistici e di genere, collegata all'imporsi di svolte epistemologiche, modelli cognitivi e eidetici. L'impurità della letteratura e delle arti rappresenta da un secolo un tratto caratterizzante non della loro resa ma della loro resistenza.

Anche trattando degli studi squarottiani su D'Annunzio e Pascoli, che egli apprezza, Merola non può trascurare la contaminazione che in essi traspare con suggestioni strutturaliste e psicanalitiche, in anni come quelli in cui la critica freudiana puntava quasi del tutto sulla patografia dell'autore o dei suoi personaggi, e non aveva messo a fuoco il piano decisivo dei linguaggi dell'inconscio, al livello delle strategie discorsive e delle soluzioni stilistiche.

Ma forse le pagine in cui più chiaramente si nota il taglio dialettico ma finemente dialogante del discorso di Merola sono quelle dedicate a Franco Brioschi, specialmente a proposito del rapporto fra teoria della letteratura e critica. Nel caso di Brioschi, a colpire subito è il respiro ampio di una considerazione del fatto letterario non ristretta al testo, e non consegnata al sussidio o alla tutela di tecniche e metodi scientifici. L'autonomia della riflessione teorica, anzi la propedeuticità della teoria rispetto alla pratica critica, così come da lui sostenuta e difesa, pur non suscitando grandi entusiasmi in Merola, descrive un campo vasto di relazioni in cui consiste il sistema letterario, fatto di produzione e consumo, di testi e contesti, di storia e di attualità, di lettura e di interpretazione. Da *La mappa dell'impero* a *La ragione critica*, al *Manuale di letteratura italiana* (con Costanzo Di Girolamo), si dispiega insomma la chiarezza di uno sguardo comprensivo delle molteplici dimensioni di cui consiste la letteratura moderna, e anche post-moderna. «Non tutto ciò che è pertinente è immanente, interiorizzato dal testo in un qualche suo corrispettivo formale», cita Merola, condividendo la battaglia contro ogni «concezione essenzialistica della letteratura», fondata sul presupposto di «fantastiche entità», siano esse la «palude dell'Inconscio» o il «motore immobile della lingua» (e qui sono io a citare Merola).

Il punto cruciale è però un altro, e di più complessiva e decisiva sostanza, e sta nella convinzione che la critica letteraria non possa non essere essa stessa un genere letterario, in quanto rivendica e non rigetta le «indeclinabili responsabilità intellettuali» della «ragione argomentativa». Su queste rinnovate attestazioni riguardanti la letterarietà si è fondato l'interesse di Brioschi per la critica orientata sul lettore, vale a dire sull'inevitabile rischio della durata o della evanescenza della tradizione e dei suoi retaggi nel rapporto evolutivo con le generazioni dei lettori e degli studiosi. In questa prospettiva «la critica moderna», aggiunge Merola con un commento ben più che esplicativo, «è uno dei vertici del triangolo che compone insieme con la tradizione e la contingenza, per affermarne la alterità specifica e favorirne la problematica conciliazione».

Non si è detto dei due esemplari di forma saggio che l'autore del volume recupera dal suo zaino e affianca nell'ultima sezione, *Saggismo vecchio e nuovo*, agli scritti su Brioschi: due impeccabili saggi su Algarotti e Padula (fine divulgatore il primo, capace di elegante sprezzatura, maestro d'eloquenza civica il secondo), in cui si colgono le tracce inequivocabili di un mestiere ben posseduto, e motivato sempre da ragioni e da ragionamenti di assoluto spessore. Che poi tale mestiere possa aver dato luogo talora a un periodare lungo e complesso, come leggiamo nella *Premessa*, col rischio di distogliere «gli impazienti e gli svogliati», non è forse il male peggiore, perché come credo sarà forse piuttosto la facilitazione dei volumetti divulgativi che infestano i cataloghi degli editori grandi e piccoli, a provocare quel collasso del pensiero critico da tanto tempo temuto e pronosticato.

Francesco Sielo

Franco Moretti

A una certa distanza. Leggere i testi letterari nel nuovo millennio

Roma

Carocci

2020

ISBN 978-88-430-9889-7

A una certa distanza è la traduzione italiana del libro di Franco Moretti *Distant Reading*, una raccolta di dieci saggi, pubblicati in varie sedi dal 1993 al 2009 e qui introdotti da brevi commenti dell'autore che ne spiega le motivazioni, la prima presentazione e l'accoglienza ricevuta.

I primi tre capitoli, *La letteratura europea*, *Congetture sulla letteratura mondiale* e *Il mattatoio della letteratura*, sono costituiti dagli studi fondativi del metodo morettiano. Segue poi un capitolo sul cinema (*Planet Hollywood*) e tre capitoli che ospitano articoli di risposta a obiezioni ricevute: *Altre congetture*, *Evoluzione, sistema-mondo*, *Weltliteratur* e *La fine dell'inizio. Una risposta a Christopher Prendergast*. Infine gli ultimi tre capitoli (*Storia del romanzo, teoria del romanzo, Stile SRL. Riflessioni su settemila titoli* e *Teoria delle reti e analisi della trama*) sono impegnati da saggi di applicazione del metodo.

I due titoli del volume, sia quello originale inglese che quello italiano, inquadrano immediatamente il cuore della ricerca di Moretti, vale a dire la proposta di un nuovo metodo per gli studi letterari comparatistici. Le letterature comparate, secondo l'autore, «non sono state all'altezza» (p. 40) dei loro illustri natali all'insegna della *Weltliteratur* goethiana: caratterizzate da una forte ambizione (studiare la letteratura mondiale), si sono ridotte all'analisi comparata di poche letterature nazionali in alcuni periodi storici. Nel momento, poi, in cui si sono confrontate con la questione delle opere escluse dal canone, il cosiddetto «non-letto» di Margaret Cohen, hanno messo in campo come unica risorsa metodologica il generico invito a «leggere “di più”» (p. 41), cioè a non concentrarsi solo sul canone, ma ad analizzare anche testi mai studiati prima e generalmente dimenticati.

Moretti presenta invece un metodo da lui definito *distant reading*: un sistema di analisi quantitativa che, utilizzando le procedure computazionali delle *digital humanities* e appoggiandosi a concetti e teorie di discipline come, ad esempio, la matematica o la biologia (teoria delle reti, evolucionismo), non prevede più la lettura attenta del singolo testo, come accade in tutti i sistemi ermeneutici *close reading*, dalla stilistica al New Criticism. Per riuscire a condurre studi sull'intero sistema letterario si propone insomma, provocatoriamente, «un piccolo patto con il diavolo»: «sappiamo come leggere i testi, impariamo ora come *non leggerli*. *Distant reading*, dove la distanza, lo ripeto, è una *condizione conoscitiva* perché permette di concentrarsi su unità che sono molto più piccole o molto più grandi di un testo: tecniche, temi, tropi, oppure generi e sistemi. E se tra il molto piccolo e il molto grande il testo scompare, ebbene sarà uno di quei casi in cui ci si può giustificare dicendo “di meno è di più”. Se vogliamo capire il sistema nella sua interezza dobbiamo accettare di perdere qualcosa» (p. 43, corsivi d'autore, anche nelle citazioni seguenti). Gli studi comparatistici basati sul *distant reading* dovrebbero essere pertanto in grado di fornire uno sguardo d'insieme, una prospettiva storico-critica dall'alto, anche a costo di perdere qualcosa nella messa a fuoco dei dettagli, ovvero nell'interpretazione dei singoli testi. Proprio per questo, secondo Moretti, è probabile «che ci sarà sempre un momento nel quale lo studio della letteratura mondiale deve passare allo specialista delle letterature nazionali» (p. 48) e arriva a formulare una «divisione del lavoro tra letterature nazionali e letteratura mondiale» (p. 49), che però non sembra molto ben delineata. Gli studiosi delle letterature nazionali dovrebbero occuparsi delle analisi ravvicinate dei testi mentre i ricercatori della letteratura mondiale dovrebbero condurre le sintesi di quelle prime

analisi. Ciononostante – e non senza il rischio di una contraddizione –, Moretti finisce per proporre una gerarchia tra le due prospettive: «si diventa comparatisti per una semplice ragione: *perché crediamo sia un punto di vista migliore*. Ha un potere chiarificatore maggiore, è concettualmente più elegante, rende impraticabili “unilateralità e ristrettezza nazionali”, e altre belle cose» (p. 49). Con una certa dose di ironia e autoironia, connaturate del resto al suo stile, l'autore conclude: «non c'è altra giustificazione allo studio della letteratura mondiale (e all'esistenza dei dipartimenti di letterature comparate) che questo: essere una spina nel fianco, lanciare una sfida intellettuale permanente alle letterature nazionali» (p. 49).

Tuttavia, nella scelta del titolo italiano, Moretti sembra voler mitigare queste dichiarazioni: *A una certa distanza* suggerisce che il ricercatore debba magari sperimentare alternativamente metodologie di *close reading* e di *distant reading* fino a trovare la giusta distanza per mettere a fuoco l'oggetto di ricerca, che può essere di volta in volta un singolo testo, un insieme di testi della stessa cultura nazionale o di culture storicamente e geograficamente molto distanti.

La chiave del metodo morettiano, rinominato appunto formalismo seriale o quantitativo, consiste nell'analisi di massa di migliaia di testi non interpretati singolarmente, ma scomposti nei loro microelementi essenziali (ad esempio i titoli, alcuni caratteri formali) e studiati nel loro insieme secondo delle macroaree (il genere, l'evoluzione di un fenomeno culturale attraverso i secoli). Si tratta quindi di «identificare un preciso tratto formale e poi seguirne le metamorfosi attraverso un'intera serie di testi» (p. 52), in funzione di un'ipotesi di ricerca, talvolta desunta da concetti matematici o biologici, come nel caso della teoria dell'evoluzione applicata al mercato editoriale e alla formazione del canone, secondo quanto già sostenuto dall'autore in *L'evoluzione letteraria* del 1987.

Moretti sceglie talvolta tratti propriamente formali (è il caso dei caratteri stilistici dei titoli in *Stile SRL. Riflessioni su settemila titoli*, che vedremo in seguito), ma in alcune occasioni analizza invece elementi che si potrebbero definire tematici, come nel saggio *Il mattatoio della letteratura*, dove la presenza degli indizi nei romanzi polizieschi inglesi del XIX secolo viene però considerata una «tecnica formale perché la loro funzione narrativa (il riferimento criptato al criminale) rimane costante, anche se la loro concreta incarnazione cambia da una storia all'altra» (p. 199). Numero e visibilità degli indizi vengono analizzati in una ventina di testi non entrati nel canone e ormai dimenticati (il non-letto), a confronto con un pilastro canonico del genere, i romanzi di Arthur Conan Doyle. L'ipotesi è che il mercato britannico, nello scegliere Conan Doyle rispetto ai suoi concorrenti, quindi nel formare inconsapevolmente il futuro canone, riconosca e premi le storie in cui gli indizi sono più presenti e significativi. Questo caso costituisce, peraltro, una dimostrazione di cosa Moretti intenda per applicazione allo studio della letteratura di modelli e concetti provenienti da altre discipline. La teoria dell'evoluzione naturale applicata alla letteratura indicherebbe quindi che sopravvive nel mercato (ed entra nel canone) il più adatto; come la biologia spiega in che modo un colore più acceso o più spento, artigli più grandi o più piccoli siano maggiormente funzionali in relazione all'ambiente, la comparatistica dovrebbe spiegare perché le storie poliziesche con gli indizi siano state preferite dal pubblico, in modo anche parzialmente inconsapevole, rispetto a quelle senza indizi. Una vera e propria spiegazione è effettivamente assente ne *Il mattatoio della letteratura*, motivo per cui Moretti torna sull'argomento nel saggio *La fine dell'inizio. Una risposta a Christopher Prendergast*. Qui difende alcuni aspetti dei suoi lavori dalle obiezioni di Prendergast, studioso di letteratura francese e storia culturale, nonché sostenitore dei metodi *close reading*, e conclude sostenendo che se «“piacciono” gli indizi è perché la struttura fornita dagli indizi dà la sensazione che il mondo sia piacevolmente comprensibile, che la razionalità possa essere riaccostata all'avventura» (p. 106). Moretti mostra insomma di considerare le forme narrative come espressione delle forme sociali e quindi di operare in chiave di sociologia della letteratura: tuttavia la tesi così enunciata non viene ulteriormente argomentata.

Allo stesso modo, nell'analizzare i titoli di settemila romanzi, il 99% dei quali ormai pressappoco dimenticati, Moretti isola un tratto stilistico – ad esempio la preferenza per gli articoli determinativi o indeterminativi all'interno dei titoli dei romanzi antigiacobini e in quelli suffragisti – per trarre considerazioni sulle forme narrative come riflesso dei rapporti di potere e dei costumi culturali. Nella fattispecie, l'analisi quantitativa dimostra che i romanzi antigiacobini prediligono titoli con articoli determinativi mentre i suffragisti quelli con articoli indeterminativi. Riferendosi al linguista Harald Weinrich, secondo il quale «l'articolo determinativo annuncia [...] qualcosa che già conosciamo [...]; quello indeterminativo lavora al contrario» (p. 153), Moretti interpreta il dato quantitativo sostenendo che nei romanzi antigiacobini (*The Banished Man*, *The Democrat*) i titoli parlano di una realtà già conosciuta dal lettore a cui si rivolgono (lo spettro della detestata Rivoluzione francese) mentre nei romanzi suffragisti titoli come *A Daughter of Today* oppure *A Hard Woman* segnalano che «stiamo incontrando tutte queste figure per la prima volta; pensiamo di sapere che cosa siano le figlie e le mogli, ma in realtà non lo sappiamo» (p. 154). Anche qui l'interpretazione dei dati raccolti non viene ulteriormente approfondita, ma appare comunque una suggestione convincente.

In conclusione, il metodo morettiano è molto funzionale nella creazione di ipotesi basate sull'analisi di grandi masse di dati, mentre sembra cedere un po' il passo nel momento interpretativo: lo stesso autore distingue tra «spiegazione (causale) e interpretazione (teleologica)» (p. 113), la prima obiettivo del suo metodo e la seconda frutto invece del *close reading*.

A una certa distanza è dunque una sorta di diario della ricerca che lega insieme diversi contributi brevi, mostrando apertamente i tentativi di applicazione, i successi e i limiti di un metodo ancora in fase di sperimentazione, oltre ad alcune obiezioni ricevute e alle relative repliche. Nella loro brevità i singoli saggi talvolta auspicano ricerche non ancora eseguite e non approfondiscono esaustivamente i risultati conseguiti, restando comunque un imprescindibile invito metodologico a un rinnovamento delle ricerche letterarie.

Carlo Serafini

Giorgio Nisini

Letteratura nell'ombra. Fantasmi, visioni e opere mai realizzate in alcuni autori del Novecento italiano

Roma

Giulio Perrone editore

2019

ISBN 978-88-6004-512-6

Siamo giustamente abituati a considerare la produzione letteraria in termini concreti, per opere che hanno visto la luce, pubblicate, ed hanno poi avuto il loro rapporto di ricezione, semplice o complesso che sia, con il pubblico e con la critica. Tuttavia accanto a questo universo emerso, andando a lavorare e scavare negli archivi, si scopre l'esistenza di un altro mondo, questa volta sommerso, di opere concepite, progettate e mai realizzate, a volte abortite anche in fase avanzata di lavorazione. Da queste considerazioni prende le mosse lo studio di Giorgio Nisini, che ha a lungo lavorato negli archivi Laterza, ed offre in questo volume una serie di considerazioni ed esempi di notevole interesse per la ricostruzione di una sorta di storia della letteratura parallela a quella ufficiale. Una storia «scura», così la definisce Nisini, perché fatta anche di «ombre [...] non ancora illuminate, nelle quali si ha l'impressione di stare davanti a numerosi fantasmi, da intendersi qui nel doppio senso etimologico di *phantasmata*: non solo spettri, ma figurazioni della fantasia, rappresentazioni immaginarie che popolano la vita di scrittori ed editori senza mai arrivare ad un pieno approdo formale. Talvolta questi fantasmi hanno percorso in controluce intere stagioni culturali, oppure hanno condizionato generi letterari classici costretti a fare i conti con la modernità e i suoi nuovi orizzonti» (p. 6).

I primi due capitoli sono centrati sulla casa editrice Laterza, ripercorrendo la grande opera di Giovanni Laterza e del nipote Vito, nonché di Benedetto Croce e della sua oggettivamente invadente presenza, che resta comunque fondamentale nella nascita e nella crescita della casa editrice. La ricca documentazione portata da Nisini offre la possibilità di indagare le reali ambizioni dei due editori, lette in parallelo alle direttive, a volte contraddittorie, dello stesso Croce. Ma il quadro che ne emerge, al di là dello studio e del confronto (e al di là delle interessanti analisi dei progetti mancati di Pirandello, Alvaro, Carlo Levi), è quello di un dinamico sviluppo della cultura italiana e delle nuove necessità nate nel decennio successivo alla guerra, periodo di assolute e irreversibili trasformazioni nel tessuto culturale, politico ed economico dell'Italia.

Se fin qui le analisi si sono articolate su dati documentabili, più sottile si fa lo studio dal terzo capitolo in poi, dove i «fantasmi» letterari influenzano in termini di espressionismo il realismo novecentesco e dove il genere tragico viene analizzato nell'ottica della ricerca formale caratteristica del periodo storico. Con la domanda «Neorealismo espressionista?» si apre infatti il terzo capitolo, che, attraverso Calvino (Introduzione del 1964 all'edizione de *Il sentiero dei nidi di ragno*), Fenoglio (*Una questione privata*, 1963) e Vittorini, arriva all'interessante caso di Giuseppe Scortecchi, autore de *La città effimera* (1930), «romanzo ingiustamente dimenticato, che [...] si mette in evidenza per il modo in cui riesce a creare immagini di profonda forza visiva dilatandole in una condizione etico-esistenziale più vasta» (p. 93). È la guerra ad aver invaso le pagine più che le trincee, al punto, documenta Nisini, che Scortecchi anticipa scelte di Primo Levi e offre la possibilità di retrodatare alla prima guerra la teoria di Calvino relativa agli influssi espressionistici nel neorealismo dei quali parla nella famosa Introduzione del 1964.

Al genere tragico vengono dedicati i due capitoli finali del volume, in maniera particolare al rapporto di influenza formale che il genere avrebbe avuto nel secondo Novecento entrando in

contatto con una realtà ben più tragica delle sue possibilità espressive. È morto il genere tragico così come lo abbiamo inteso e tramandato perché la storia ha conosciuto il lager? Forse. A testimonianza vengono passate in rassegna opere di Savinio (*Alceste di Samuele*, 1949), Alvaro (*La lunga notte di Medea*, 1949), Bontempelli (*Venezia salva*, 1948) e Moravia (rilettura della Beatrice Cenci, 1955), che tentano la strada del genere classico in chiave di attualizzazione moderna. Ancora Moravia, con *Il dio Kurt* (1968), torna al teatro tragico sullo sfondo dell'Olocausto, progetto che conferma, nella analisi che ne fa Nisini, il collasso del genere tragico nella storia.

A Pasolini sono dedicati gli ultimi paragrafi del volume, in maniera particolare al *Manifesto per un nuovo teatro* («Nuovi argomenti», 9, gennaio-marzo 1968), in cui Pasolini ipotizza la morte del teatro tradizionale, e alle recensioni che lo scrittore corsaro dedica a due opere di Wilcock (*La sinagoga degli iconoclasti*, 1972 e *Due allegri indiani*, 1973), che offrono notevoli spazi di interpretazione sull'infernalità del presente e della vita quotidiana.

Ne risulta un testo molto documentato e di notevole interesse, che tocca questioni molto vaste e invita ad ulteriori approfondimenti su nodi critici presenti in quasi tutto l'arco del Novecento.

Riccardo Deiana

Raffaello Palumbo Mosca

L'ombra di Don Alessandro. Manzoni nel Novecento

Roma

Inschibboleth

2020

ISBN 978-88-5529-118-7

Nell'ultimo capitolo delle *Lecture manzoniane*, un volume dei primi anni Sessanta quasi dimenticato, Giovanni Getto poteva concludere con sicurezza che «oggi [...], dopo tante furibonde cavalcate non soltanto letterarie, i tranquilli orizzonti del romanzo manzoniano [...] hanno mantenuto una luminosità che si rivela sempre più tersa e sicura». Ma volendo riproporre adesso la questione di una effettiva e più generale fortuna di Manzoni, come la si potrebbe risolvere? Si cadrebbe in errore se si credesse di trovare, nel recente libro di Raffaello Palumbo Mosca, *L'ombra di Don Alessandro. Manzoni nel Novecento*, edito da Inschibboleth, soltanto una risposta capace di ripercorrere le declinazioni della presenza manzoniana nei vari e difforni percorsi della letteratura italiana novecentesca. In questo caso, infatti, il punto principale non è costituito o non è circoscrivibile solamente dietro il progetto di una ricezione. Tessere le fila molteplici della «lunga ombra che Alessandro Manzoni proietta sul Novecento», per l'autore, sembra implicare soprattutto l'identificazione di un insieme di nessi fondamentali di cui l'opera manzoniana può, ancora oggi, essere portatrice: arte e morale, «fluidità e quasi [...] identità tra etica ed estetica», storia e scrittura, finzione e non finzione. Questi sono solo alcuni degli elementi che emergono dalla lettura di saggi diversi, distinti per oggetti e situazioni, e disposti in un ordine che, attraverso Manzoni, avvicina la critica di Giuseppe Antonio Borgese alla saggistica gaddiana e fa contrastare il *récit* storico-indiziario di Leonardo Sciascia con le riscritture romanzesche di Mario Pomilio.

Il problema Manzoni, la serie di problematiche che Manzoni consegna al secolo breve, vengono attraversate e calibrate mettendo in luce esigenze critiche di volta in volta distinte ma unite da sottili ricorrenze. Nel primo saggio, ad esempio, l'individuazione di un rapporto fondante per l'opera manzoniana, istituibile nella misura in cui «morale e teologia fondano e motivano un'estetica», si scopre prodotto indiretto di tutte quelle operazioni, come il ricorso all'ironia, o alle interruzioni e integrazioni dell'ordine narrativo tramite digressioni e commenti, che il narratore-autore sfrutta sia come soccorso concreto e personale per sostenere un determinato gioco compositivo, sia come dispositivo distanziante e razionalmente coinvolgente, utile a «stimolare un rapporto di simpatia e a [...] scongiurare o almeno rendere più difficoltoso il pernicioso (perché perturbante) rapporto di identificazione empatica del lettore con il personaggio». Nel secondo saggio, poi, ad essere discusso è, sempre sulla scorta del rapporto con l'opera manzoniana, il percorso di Giuseppe Antonio Borgese. I nessi desunti in precedenza diventano strumenti efficaci per osservare, da una particolare prospettiva, l'evoluzione del pensiero estetico borgesiano nel solco della tradizione critico-filosofica primonovecentesca. Da una parte, l'inasprirsi del problematico «rapporto tra verità storica e verisimile» rende l'opera dell'ultimo Manzoni qualcosa di non facilmente accettabile, per un giovane Borgese ancora crocianamente vicino ad una idea della verità artistica superiore al «reale positivo o storico». Dall'altra, sarà invece proprio attraverso un rinnovato interesse per Manzoni, come dimostra Palumbo Mosca, che Borgese ripenserà i cardini della sua estetica, nel tentativo di proporre, in significativa tangenza con la rilettura dell'opera kantiana del filosofo Piero Martinetti, un chiarimento di fondo sulla natura dell'esperienza artistica come luogo di manifestazione, per simboli, dell'assoluto. Quel «vero veduto dalla mente per sempre» di manzoniana memoria pare trasformarsi insomma, nel sistema borgesiano, in una qualificazione della realtà artistica come

«metafisica, ma metafisica simbolica, mitica e ritmica», e pare riconfermare una “poetica” interessata a legare «a doppio filo etica ed estetica».

Nel terzo capitolo, in uno stile godibile che alterna l’andamento argomentativo tipico della prosa scientifica a stacchi e passaggi di ascendenza narrativa propri del saggismo classico («Edolo, 17 settembre 1915»; «Facciamo ora un salto temporale»; «Un inciso prima di procedere»), Palumbo Mosca si concentra su Gadda. Risalendo fino al principio della sua produzione, evidenzia come, per Gadda, Manzoni rappresenti innanzitutto un campo di studio dove rintracciare degli archetipi (non solo romanzeschi) da fissare e rifunzionalizzare: «Già all’altezza del *Racconto [italiano di ignoto del Novecento]* Gadda sembra ragionare e comporre a partire da Manzoni e sulla sua falsariga». Egli vi attinge e a lui si ispira già dal 1915, dal fronte, e poi ancora nei primi anni Venti, per preparare il «primo abbozzo di quella che sarà poi *L’apologia manzoniana*». Le operazioni di Gadda su Manzoni, però, sembra di capire, non hanno finalità estetiche, di gusto citatorio-letterario, tantomeno si esauriscono negli esercizi narrativi in cui, per esempio, «mima [...] la voce narrante dei *Promessi Sposi*», o ne riadatta alcuni espedienti romanzeschi (la diluizione di «inserti saggistici») per descrivere fenomeni come la carestia). Esse volgono piuttosto alla ricerca di paradigmi e modelli generali e alla strutturazione di una postura artistica in grado di produrre una scrittura omogenea che sia «non solo aderente alla realtà», ma mezzo che «questa realtà [...] sappia indagare e spiegare». Come Palumbo Mosca dimostra, tutte le volte, e sono frequentissime, in cui Gadda si accosta a Manzoni, non è per un corpo a corpo gratuito; l’intento semmai è di estrarre elementi che, nella fase di progettazione della macchina romanzesca, possano fungere da principi regolativi: estrarre non solo il tono, ma «l’idea cardine della rappresentazione», il *noumeno* creativo. La funzione Manzoni, quindi, opera in Gadda in modo trasversale, se è vero che, ancor prima che nel prodotto artistico, sollecita una ricerca che mira a risolversi in una filosofia dell’umano, in un’antropologia, in una teoria morale e sociale. Il processo, anche se metodico, non è mai lineare e facilmente separabile in una prima fase analitica, di studio, e in una seconda fase di applicazione e sperimentazione (nel terreno romanzesco) dei risultati desunti; è semmai eterogeneo, fatto di convergenze, elezioni, scarti e riprese, ma sempre con la finalità di stabilire un «sistema filosofico», una poetica, che possa poi orientare il proposito creativo. Che il sistema, in virtù del «crudo pragmatismo» gaddiano, possa essere suscettibile di modifiche, correzioni o rivoluzioni copernicane, non significa che sia meno imprescindibile. Anche in questo senso va inteso il concetto di funzione Manzoni: è a Manzoni che si deve, sostiene Palumbo Mosca, la traduzione, possiamo dire, narratologica, che Gadda fa del lirismo: «alla lirica Gadda» attribuisce «la stessa funzione che il coro [...] ha in *Il conte di Carmagnola*», cioè, e si cita Manzoni, come «organo de’ sentimenti del poeta che parla in nome dell’intera umanità»; è grazie a Manzoni che Gadda, come dimostra quel «racconto-rifacimento-esegesi di *I promessi sposi*», che è l’*Apologia manzoniana*, ha «trovato la sua voce»; è via Manzoni che gli è possibile legittimare una rappresentazione «maccheronica e grottesca della realtà».

Rispetto allo Sciascia dell’*Affaire Moro*, invece, l’eredità manzoniana si pone in termini diversi: «Sciascia si muove nel solco di Manzoni, “tradendolo” e aggiornandolo [...] ad ogni passo». Del modello della *Storia della colonna infame*, Sciascia fa proprio il «rovesciamento del rapporto tra realtà e narrazione», per cui quando la finzione non è il prodotto di una volontà artistica, ma il prodotto del potere, che la cosparge come una tinta sulla realtà al fine di manipolarla e falsificarla, allora lo scrittore mette i panni dell’investigatore e interviene a «ristabilire il vero». Come Manzoni, «Sciascia rinuncia allora al privilegio (non allo sguardo) del romanziere», ma in modo meno pedissequo: non si priva, e anzi la sfrutta al massimo grado, per esempio, dell’immedesimazione con Moro, fino al punto che «Moro stesso diventa doppio e quasi portavoce dell’autore». Il narratore manzoniano che «conserva l’oggettività e [...] il distacco storico» perde terreno, avvicinando il *pamphlet* di Sciascia, mai totalmente distante dai modelli post-rondeschi del capitolo, alla dimensione saggistica, la cui a-sistematicità si rivela paradossalmente più congeniale al

raggiungimento dell'obiettivo: svelare al lettore quella verità segreta e profonda che nessuna «analisi dei documenti», che pure nel testo resiste, per «l'insufficienza della ragione stessa», sarà mai in grado di restituirgli. L'oscillazione tra i generi permette a Sciascia di conservare il carattere militante ma togliendone il grido, di denunciare polemicamente i fatti ma spostandone il piano della verità su orizzonti meno contingenti e più estesi, metafisici (Palumbo Mosca approfondisce opportunamente, in proposito, l'influenza che *Processo e realtà* di Whitehead esercita nell'*Affaire Moro*). La verità universale cui Sciascia allude e rinvia, dopo la creaturalizzazione di Moro, «affonda le sue radici in un'intuizione morale, in un riconoscimento pre-logico e pre-razionale», è, anzitutto, una «verità [...] morale». Anche qui aggancia Manzoni e poi lo filtra, stavolta attraverso il suo laicismo illuministico: sebbene nell'*Affaire* Sciascia si approssimi progressivamente a una concezione cristiana della verità, affida alla letteratura e non alla religione «ciò che – di nuovo manzonianamente – rivela “l'uomo all'uomo”».

Alberto Comparini

Cesare Pavese

Interpretazione della poesia di Walt Whitman

a cura di Valerio Magrelli

Milano-Udine

Mimesis

2020

ISBN 978-88-5756-791-5

Il 20 giugno 1930 un giovane Cesare Pavese si laurea in Lettere con punti 108 su 110 presso la Regia Università di Torino con una tesi intitolata *Interpretazione della poesia di Walt Whitman*. La vicenda della discussione è ormai nota, benché la critica non sia ancora oggi unanime nel valutarne gli effettivi esiti: il titolare della cattedra di Letteratura inglese, Federico Olivero, rifiutò la tesi di Pavese per motivi estetici e politici (Croce, la cultura americana invisa al Fascismo), e solamente grazie all'intercessione dell'amico Leone Ginzburg, Pavese ebbe come relatore il professore di Letteratura francese, Ferdinando Neri, antifascista e direttore della rivista «La Cultura» – di cui poi Pavese diventerà direttore a partire dal terzo numero del 1934. Secondo varie testimonianze – da Carlo Pinelli a Fernanda Pivano –, la tesi fu accolta in maniera particolarmente ostile e suscitò un grosso scalpore tra i commissari, che accusarono il laureando di aver scritto un elaborato pieno di anglicismi e americanismi, di essersi occupato di un autore contemporaneo e di aver applicato un metodo (troppo?) crociano. La storia editoriale della tesi si concluderà infine con la pubblicazione di un saggio su Whitman, che riprende non solo il titolo dell'elaborato ma anche i principi metodologici e interpretativi dell'intero elaborato, nel fascicolo luglio-settembre 1933 de «La Cultura», poi raccolto a partire dal 1951 nell'antologia *La letteratura americana e altri saggi*. Elio Gioanola fu tra i primi a studiare la tesi di laurea di Pavese – al tempo conservata all'Archivio Storico dell'Università degli Studi di Torino e non disponibile in altre forme –, pubblicando nel 1968 un articolo sulle pagine della «Rivista di Studi Crociani» – e poi confluito nella seminale monografia del 1971, *Cesare Pavese. La poetica dell'essere*. Tuttavia, se scorriamo le preziose bibliografie pavesiane curate da Monica Lanzillotta (1999), Luisella Mesiano (2007) e Roberto Dore (2016), benché presenti, gli studi analitici dedicati al rapporto tra Pavese e Whitman non sono numerosi, soprattutto se comparati a quelli dedicati ad altri grandi autori della tradizione americana cari allo scrittore italiano (Melville e Steinbeck, per esempio). Dopo il 2006, con la prima pubblicazione della tesi di laurea di Pavese a cura di Valerio Magrelli per i tipi di Einaudi, si è assistito a una sorta di Renaissance degli studi pavesiani declinati lungo una direzione 'americana' e whitmaniana, ma le difficoltà nel reperire l'edizione della tesi – limitata a soli mille esemplari – non ha certamente aiutato a indagare con maggiore profondità un nodo cruciale della poetica di Pavese e, soprattutto, a entrare nella sua biblioteca giovanile. Valgono, in questo senso, le parole di Antonino Sichera del 1997: «Il contributo complessivo di Whitman e delle sue *Leaves of grass* al mondo poetico di Pavese non è stato fino ad oggi esaustivamente studiato».

In primo luogo, la nuova veste editoriale (Mimesis) della tesi di laurea di Pavese svolge una funzione di ordine divulgativo, nella misura in cui rende nuovamente disponibile un testo in precedenza era accessibile a pochi – sebbene si tratti di una ristampa della veste Einaudi 2006 (compresa l'introduzione di Valerio Magrelli). E, in seconda battuta, l'edizione Mimesis de *L'interpretazione della poesia di Walt Whitman* restituisce un testo che, per citare le parole del curatore, equivale a una «ricerca degna, a dir poco, di un dottorato attuale» (p. 8). Come giustamente rileva Magrelli, Pavese «aveva fretta» di laurearsi per entrare «nel mondo del lavoro, nella dimensione, così a lungo anelata, di quell'età adulta cui allude la dedica shakesperiana de *La*

luna e i falò: “Ripeness is all”» (p. 8). D'altra parte, la tesi di Pavese è a tutti gli effetti un lavoro scientifico, supportato da una metodologia pervicace e da un'analisi testuale che tiene conto tanto delle componenti storico-letterarie quanto di quelle strettamente estetiche, legate alla *vexata quaestio* dell'intuizione e dell'espressione del poeta.

La tesi è suddivisa in sette capitoli (*Il mito della scoperta, Il pioniere, L'amore virile, I grandi 'Songs', L'epica nazionale, Le meditazioni, Il passaggio all'anima e la vecchiaia*), cui segue una bibliografia aggiornata sullo stato degli studi su Whitman e sulla poesia americana – la presenza di titoli francesi in bibliografia (*W.W., l'homme et son œuvre* di Leone Bazalgette, 1908; *Le génie américain* di Isaac Eiley, 1921; *La littérature américaine* di Régis Michaud, 1928) è dovuta al fatto che Pavese si laureò effettivamente in Letteratura francese con una tesi in americanistica.

Rimanendo alle soglie del testo, si percepisce fin da subito una continuità semantica tra i titoli e il pensiero dello scrittore italiano (il mito, la scoperta, l'amore virile, l'epica, gioventù e vecchiaia, l'America, la natura, la città – l'anima e le forme, per dirla con Lukács), e che risponde alla necessità, tanto di Pavese quanto di Whitman, di risolvere attraverso la letteratura la complessità del reale: «il qual modo fu di pensare e vivere così intensamente la sua risoluzione che la realtà per lui ne era tutta dominata; come vedremo, questa risoluzione era per lui la realtà stessa» (p. 24). Come si racconta il reale? E come può la letteratura offrire una nuova forma simbolica in grado di intercettare la pluralità, conscia e inconscia, di cui la realtà è foriera? La tesi su Whitman ruota attorno a questi due poli di indagine e ricerca tra le pagine delle *Leaves of Grass* (e delle prose) una «terra nuova», quelle «leggi spirituali» del mondo che trovano forma e misura nell'espressione poetica, non in termini cristallizzati (storici, filologici o metrici), bensì estetici: «Vedere insomma se, senza tirare in ballo la musicalità del verso, sia possibile comprendere la creazione di un poeta» (p. 121). Ciò che interessa a Pavese è attraversare i «campi dell'esperienza», rilevare, tra i versi di Whitman, la «gioia di questo assorbire le esperienze» (p. 39). In questa sede non si vuole certamente tracciare una linea genetica che lega Whitman a Pavese, bensì notare come gli incunaboli dell'estetica pavesiana – in versi (*Lavorare stanca*) e in prosa (saggistica) – siano già presenti, *in nuce*, tra le pagine della tesi di laurea, e come Whitman abbia acceso in Pavese un interesse – tutt'altro che giovanile – di ordine teoretico e poetico relativo alla rappresentazione della realtà: «Ma ognuno vede come sia sempre nel mito della rivelazione delle 'suggestions' della vita. E stabilito questo, è facile analizzare l'immagine di questa poesia [*Our of the Cradle*]» (p. 47). Vita quotidiana, da un lato, momento estetico, dall'altro: *Leaves of Grass* ha mostrato a Pavese la capacità di poter modellare il reale mettendo in comunicazione entrambe le componenti, senza che l'una prevalesse sull'altra. Il verso libero, unito al linguaggio colloquiale (e ai suoi mondi, cittadini, rurali e naturali), di cui si nutre la poesia di Whitman hanno lasciato una traccia netta e forte in Pavese, tanto a livello formale che tematico; a riguardo, non potrà passare inosservata l'attenzione che l'autore di *Lavorare stanca* dedica ai 'Grandi Songs' di Whitman (pp. 73-97), dove compaiono personaggi afferenti a ogni classe sociale – in linea secondo l'estetismo democratico del poeta americano – descritti, o meglio, raccontati attraverso un verso lungo e una struttura polifonica che sembrano già preannunciare la svolta narrativa e realista di *Lavorare stanca*: «La poesia di questo *song* [*The Mystic Trumpeter*] sta [...] nell'esaltazione orgiastica, nel rimbombo della nota, che subito si perde lontano ed un'altra ne sottentra e così all'infinito. La poesia, insomma, dell'ispirazione» (p. 97).

Gabriella Palli Baroni

Walter Pedullà

Il pallone di stoffa. Memorie di un nonagenario

Milano

Rizzoli

2020

ISBN 978-88-1709-566-2

Il ritmo veloce della scrittura, fluente e piena di sorprese, ci guida verso la narrazione di una vita intensa, generosa, aperta al nuovo, alla speranza e all'ottimismo. Le aritmie hanno interrotto questa vita ben due volte, ma per poco, perché il cuore ferito ha ripreso i suoi battiti regolari, la vita ha ripreso il suo corso e Walter Pedullà l'ha raccontata, così lunga, ricca e vera. *Il pallone di stoffa. Memorie di un nonagenario* (Milano, Rizzoli, 2020) è il titolo della sua autobiografia, che dopo le prime pagine altamente drammatiche, sposta l'accento sull'ironia, in modo che tragico e comico, componenti della letteratura da Pedullà frequentata e studiata, si uniscono spesso nel gran teatro dell'esistenza da lui rappresentato, sì che può dire: «Insomma sono contento di essere vivo e sono stato fortunato a essere morto, sia pure non ancora in modo perpetuo». L'amore per la vita, per tutto ciò che ha rappresentato per lui e che ha attraversato con piglio sicuro e combattivo, percorre tutto il libro tra infanzia semplice e lieta, giovinezza studiosa e operosa, maturità impegnata sia politicamente che professionalmente, grandi amicizie e devozione di studenti, ruoli pubblici molto importanti, inclinazione per la letteratura e per l'esercizio critico, del quale è certamente un maestro.

Si leggano le pagine dedicate al suo Sud e alla famiglia. Il paese è Siderno nella Locride, dove Walter (Valter quando fu iscritto all'anagrafe) nasce in una famiglia numerosa, ultimo di sette figli. Il padre è don Salvatore, sarto di gran classe, elegante e protettivo, amante della moda e del melodramma, narratore di favole, di aneddoti e di vita quotidiana, spesso incisi da proverbi assai vivi e calzanti in dialetto, artefice del *pallone di stoffa*; la madre è Marcellina, dalla «visione della vita senza confini», pragmatica e forte; il fratello maggiore, un secondo padre, è Gesumino, antifascista, comunista e partigiano, insegnante di latino e greco, morto troppo giovane; vi sono poi Alfredo, umorista, scansafatiche assai simpatico detto il Barone; Simone, prima sarto poi maestro, e le sorelle, le farmaciste Amelia e Olga, la maestra Lina. Alla vita dei sentimenti, che dettano momenti di grande *pietas* di fronte alla morte di chi si è amato, appartiene l'amore per la donna della sua vita, la ragazza Anna Maria dalla «danza di una adolescente», e per il figlio Gabriele, ma anche la passione per *Il codice di Perelà* di Palazzeschi, suo «personale Vangelo», insieme con *l'Orlando furioso*, con i fumetti e con la musica classica.

Nel libro, si scopre un Pedullà gran ritrattista e autore di quadri assai mossi, che ci offrono via via, in un montaggio sempre aperto alle epifanie della memoria, i suoi maestri e gli autori di cui è stato amico e le cui opere ha studiato e contribuito a far conoscere. Sono talora rapidi schizzi, su Pertini, ad esempio, Riccardo Lombardi, Craxi, Spadolini accanto a molti altri incontrati; su amici del tempo della giovinezza, come Peppe Sarroino, compagno di chiacchierate d'argomento politico; su un «capo dei capi» della 'ndrangheta o sul professore di lettere del ginnasio, Peppino Brugnano, che lo indusse ad abbracciare il Partito Socialista; sugli amici che abitarono la stessa pensione romana, Leonardo Sciascia, di ritorno da Parigi, e Saverio Strati, entrambi «volto silenzioso della vecchia questione meridionale», e poi Mario La Cava e Peppino Bonaviri. Alcuni sono ritratti a tutto tondo, con gran efficacia narrativa. Tra questi spicca Giacomo Debenedetti, del quale Walter seguì le lezioni messinesi con ammirazione divenuta poi devozione e collaborazione attiva alla sua attività di docente a Roma. Oltre che all'insigne critico, che accompagna attraverso le umiliazioni

universitarie da lui subite nonostante il suo straordinario valore, Pedullà dà volto al filosofo marxista Galvano della Volpe e allo scrittore, affabulatore e espressionista, Stefano D'Arrigo, della cui opera *Horcynus Orca*, Pedullà è stato profondo conoscitore. Molti altri personaggi del mondo della cultura novecentesca sfilano davanti al lettore, da Pasolini a Testori, a Calvino, a Gadda, spesso attraverso incontri, più di frequente attraverso alcune loro opere e le acute considerazioni del critico militante, conscio dei valori della lingua e della innovazione letteraria e attento alla sperimentazione e al significato profondo che si può trovare nella narrativa, secondo la lezione di Debenedetti. Di qui, con un passaggio a un campo che divenne suo e della sua scuola, l'attenzione alla neoavanguardia, ai risultati del Gruppo 63 (non mancano Giuliani, Balestrini e Arbasino), ai Novissimi, a Gigi Malerba e al poeta, del quale fu amico vero e sottile interprete da quando lo conobbe nella redazione dell'«Avanti!», Elio Pagliarani.

Molti altri, scrittori scrittrici, artisti e registi, incontriamo in questa vasta autobiografia, ma Pedullà emerge in primo piano in ogni circostanza: da bambino, mentre descrive la semplicità, la tenacia, la bellezza della sua Calabria (indimenticabile quel mare Ionio «azzurro» d'estate e «violento» d'inverno, «che avrebbe voluto nascere oceano e talvolta lo diventa») e la solidità e onestà familiare; da studente, con la sua energia di ripetitore (ore e ore di lezioni private ripagate talvolta con i «ficandiani» dalle famiglie povere), la fatica di raggiungere Messina per l'Università, il fuoco per la politica, il socialismo solidale e fiero, l'interesse per la letteratura e le letture sterminate; da laureato e poi da professore universitario, con la militanza critica e le lezioni affollatissime, la frequentazione e l'organizzazione di riviste («Il caffè» diretto da Vicari e «il Caffè illustrato» da lui diretto; «L'Illuminista»), la partecipazione a premi letterari, la fondazione di case editrici (la «Lerici», dalla storia complessa e ardua) e di collane (memorabile per originalità e spessore letterario la collana «Cento Libri per Mille Anni»), l'approdo alla presidenza della Rai e del Teatro di Roma.

Un vasto capitolo è quello che riguarda i suoi rapporti col mondo della politica e dei partiti in anni molto ricchi di eventi. Emergono la sua indipendenza e coerenza ideologica, la fede che da sempre caratterizzava il suo impegno civile, l'illuminismo con cui chiarisce ogni cosa con fervore e sicurezza, offrendoci uno spaccato di anni drammatici, vissuti in prima persona. Annota lo scrittore: «Soltanto chi arriverà alla fine saprà se ha vissuto una vita tragica o comica... Questo è il dilemma: o il riso o la vergogna. Entrambi eludono la tragedia che è sempre la vita». Si pensi alla non facile, ma avvincente esperienza RAI e al ruolo culturale da Walter giocato, sia quando fu contento dell'assunzione come manager di un poeta, Paolo Volponi, sia quando acconsentì alla scelta di Angelo Guglielmi come direttore della sede di Roma, sia riuscendo a difendere la programmazione scolastica dalla tv spazzatura e a far alta cultura con la lettura integrale del romanzo in versi di Attilio Bertolucci *La camera da letto* o la trasmissione del *Barbiere di Siviglia* dalla Scala. Ma anche allora, tra tante incombenze e difficoltà, ancora insegnava con entusiasmo e slancio, ricevendo in ore libere, nello studio a Viale Mazzini, i laureandi in Lettere, convinto che «fa scienza con altri mezzi chi si dedica alla letteratura».

La fedeltà alla letteratura, «mio ritornello ossessivo», segna fortemente questo romanzo autobiografico, tanto da farci immergere in un mondo molto vario, tra critici, poeti e narratori del Novecento, affrontato sempre con libertà e sicurezza di valutazione, separando la persona dall'opera. È a quest'ultima che guarda Walter Pedullà, consapevole, e gliene siamo grati, che non bisogna confondere la vita con la letteratura e che talvolta la vita può essere un capolavoro, come fu quella di Sibilla Aleramo, l'opera (*Una donna*) «artisticamente minore». Ammiriamo, oltre alla sua competenza nutrita dall'assiduo studio, oltre alla cordialità e all'intensità dei suoi affetti, la ricchezza delle sue proposte letterarie, la profondità delle sue indagini, la passione per la vita e per la poesia, l'apertura verso il possibile e verso il futuro; con l'imperativo finale, messo in bocca all'uomo di fumo da Palazzeschi suo creatore, che suona augurio e speranza: «Et ultra! Ancora oltre!».

Christian Maria Savastano

Filippo Pennacchio

Eccessi d'autore. Retoriche della voce nel romanzo italiano di oggi

Milano-Udine

Mimesis Edizioni

2020

ISBN 978-88-5756-109-7

Nel suo ultimo lavoro Filippo Pennacchio, attraverso l'attento esame di alcuni romanzi italiani degli anni Dieci del Duemila, ha inteso indagare i modi in cui, in questa stagione recentissima della nostra letteratura, è modulata la «voce», nell'accezione di Genette: «l'istanza produttrice del discorso narrativo», ciò che in un testo risponde alla domanda “chi racconta?” (cfr. G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. it. di L. Zecchi, Torino, Einaudi, 2006). Il critico constata una tendenza alla sovraesposizione e all'esibizione dell'istanza narrante, agli «eccessi degli autori e delle figure da questi ultimi delegate a raccontare» (p. 8), in contraddizione con «una fra le raccomandazioni che ricorrono più spesso nei manuali di sceneggiatura e di scrittura creativa [...] riassunta, com'è noto, dalla formula “show, don't tell”» (p. 7). Nello studio procedono quindi di pari passo l'interpretazione delle condizioni storiche e teoriche della letteratura italiana «duemillesca» (p. 16) e l'analisi narratologica rigorosa dei testi. L'obiettivo dichiarato è di «verificare un'ipotesi, e cioè che la messa in gioco di istanze narranti “forti” rappresenti una sorta di reazione simbolica di fronte a una serie di circostanze che sembrano mettere in discussione la centralità culturale del romanzo e l'autorevolezza degli scrittori» (p. 8). Così, il raggio d'azione del discorso di Pennacchio si estende: dall'indagine sulla centralità della figura dell'autore e della sua *auctoritas* in un insieme di testi, approda a una discussione delle recenti posizioni narratologiche che hanno messo in crisi la funzione assegnata al narratore dalle teorie strutturaliste, proponendo una nuova idea di racconto e nuovi strumenti critici ad essa adeguati.

Nel primo dei sette capitoli che compongono il volume, Pennacchio propone una breve ma necessaria ricognizione della ricerca letteraria da Flaubert in avanti, fino alla stagione modernista nei primi decenni del Novecento: «il percorso tracciato è chiaro e il traguardo ben in vista; [...] tutto deve precludere alla scomparsa, o almeno all'occultamento, dell'istanza che dà vita al racconto» (p. 13). Si trattava, in poche parole, dell'imperativo dell'impersonalità e dell'eclissi dell'autore, della vittoria dello *showing* sul *telling*, che prima caratterizzò le poetiche del naturalismo e poi si affermò nelle pratiche moderniste della «situazione narrativa figurale», incentrata, come ha mostrato Stanzel, sull'uso degli imperfetti, degli indiretti liberi e di altri dispositivi formali volti a restituire un'impressione d'immediatezza al racconto e a fare della soggettività del personaggio (il *reflector-character*) il tramite essenziale tra il lettore e il mondo finzionale (cfr. F. K. Stanzel, *A Theory of Narrative*, trad. ing. di C. Goedsche, Cambridge, Cambridge University Press, 1984). Diametralmente opposta, nota Pennacchio, è l'«emozione culturale» (p. 15) che anima la stagione letteraria odierna, dove «l'esibizione di chi racconta sembra essere diventata un ingrediente essenziale, se non proprio indispensabile, alla base di molti romanzi» (p. 14), sicché, «oggi, tutto deve [...] essere detto, spiegato o commentato» (p. 15).

L'esame dei fenomeni della reintegrazione del narratore nelle sue potestà tradizionali (il narratore che tutto sa e commenta, che si espone, che ha ed esibisce una personalità, che si fa così presente al lettore da confondersi ai suoi occhi con l'autore del testo, e che anzi quasi rivendica questa identificazione) prende le mosse, nel secondo capitolo, dal confronto fra tre romanzi molto diversi tra loro: *Acciaio* (2010) di Silvia Avallone, *Roderick Duddle* (2014) di Michele Mari e *Le vite potenziali* (2018) di Francesco Targhetta. Ciascuno di essi è caratterizzato dalle «marche tipiche

dell'onniscienza» (pp. 66-67), legate a istanze narrative forti, quasi strabordanti dal confine della finzionalità: focalizzazione zero e transizioni repentine del punto di vista, allocuzioni al lettore e commenti moralistici sulle intenzioni dei personaggi, affermazioni a carattere gnomico originate dai pensieri dei personaggi. Nel capitolo successivo è trattato il genere dell'autofiction, in cui «autore, narratore e personaggio collassano l'uno nell'altro» (p. 87), come avviene esemplarmente nell'opera di Walter Siti, dove s'instaura una sovrapposizione di testo ed extra-testo, ovvero di mondo della finzione e mondo reale, che consente a chi racconta di «farsi interprete della realtà circostante», di «esprimere a chiare lettere» giudizi sull'attualità, di «monopolizzare il piano del discorso, puntando a imporre il proprio punto di vista». In questo modo, osserva Pennacchio, «l'“io” che racconta [...] resta sempre in qualche modo colluso con l'autore reale» (pp. 28-29). Il quarto capitolo prende in considerazione il genere, ancora più estremo, del “romanzo-saggio”, rappresentato da *La scuola cattolica* (2016) di Edoardo Albinati. Qui, la vera storia «fatica a ingranare», agisce una sorta di «coazione alla prolessi» (p. 113) ed è posta in primo piano la figura dell'autore-raccontatore, che orchestra abilmente i tempi e gli spazi della narrazione e distoglie l'interesse del lettore dalla vicenda romanzesca ‘riempiendogli’ le orecchie con la sua «chiacchiera» da social network (p. 115). In tutti questi testi «a prevalere [...] è la parola dell'autore, che solo qua e là lascia spazio all'interiorità altrui, alla voce e al punto di vista di altri personaggi»: «mentre leggiamo, non dimentichiamo mai che c'è qualcuno che sta raccontando; il nostro rapporto con il testo è vincolato all'autore, condizionato dalla sua voce, che ci trascina a suo piacimento dentro e fuori dalla finzione» (p. 124).

Un altro caso interessante è *Panorama* (2015) di Tommaso Pincio. Secondo Pennacchio, il romanzo è un chiaro esempio di racconto transmediale: una narrazione che si sviluppa di là dal linguaggio letterario e senza rispettare i limiti fisici imposti dalla forma-libro. Esso coinvolge da un lato il racconto per immagini e dall'altro il mondo dei social network, infrangendo metaletticamente la barriera tra realtà e finzione e dislocando lo sviluppo narrativo in un luogo, la Rete, in cui tanto l'autore reale quanto i lettori reali possono interagire direttamente coi profili Facebook dei personaggi della storia. Così, se «per un verso l'autore si fa personaggio, rinunciando al ruolo di garante del mondo della storia, per l'altro la sua figura risulta più visibile, la sua azione più tangibile e la sua voce amplificata» (p. 137). «A entrare in crisi è il narratore» (*ibid.*): sembra che non sia più richiesto né ricercato un filtro, un'istanza interna al testo, una voce, intermedia tra autore e lettore reali, preposta alla trasmissione dei contenuti narrativi.

Nel penultimo capitolo, l'analisi de *La gemella H* (2014) di Giorgio Falco serve ad evidenziare la consapevole propensione della letteratura italiana più recente all'autorializzazione della figura del narratore, che qui si realizza in un romanzo in parte narrato “in prima persona”, nel quale si giunge al «tropo» paradossale del «narratore-morto» (p. 152) che racconta retrospettivamente la propria vita, morte compresa, ed «è a conoscenza di ciò che pensano, provano e percepiscono tutti gli altri personaggi» (p. 148). Pennacchio, memore della tassonomia di Stanzel, avanza un'ipotesi: si assisterebbe, nel romanzo di Falco come in altri romanzi, all'emergere di «una sorta di nuova situazione narrativa», che, «in assenza di termini migliori», definisce provvisoriamente «onniscienza in prima persona» (p. 150).

Supportato da autorevoli studi (Dawson, Simonetti, Donnarumma), Pennacchio propone una spiegazione sociologica del «venir meno di una mediazione narrativa» (p. 158) a vantaggio di una «iper-autorializzazione» (p. 40) dei contenuti della finzione. Gli scrittori alzerebbero la voce in risposta al discredito che da qualche decennio colpisce gli intellettuali e il *medium* letterario, confinato ad arte tra le arti e non più mezzo privilegiato d'interpretazione della contemporaneità: «l'onniscienza rappresenterebbe insomma una reazione di fronte alla percezione della progressiva irrilevanza sociale della letteratura, un modo per farsi sentire, per imporre la propria voce» (p. 49). Anche e soprattutto in Italia – nota Pennacchio citando Emanuele Zinato (*Letteratura italiana. Il nuovo secolo*, in “Cartaditalia”, n. 5, 2019, p. 16, volume in questa sede recensito sul n. 34-35,

<http://www.progettoblio.com/files/1736.pdf>) – è «a partire dagli anni Duemila» che si insiste «“sulla crisi della critica, sull’impoverimento del linguaggio letterario, sull’interruzione della tradizione, sull’egemonia di modelli non italiani o non letterari, sulla quantità soverchiante della produzione libraria”», sì che appare verosimile «che gli scrittori abbiano risposto a questo stato di cose facendo di tutto per rendersi più visibili, anzi più udibili», procedendo nella direzione dell’iper-autorialità «per ribadire a pieni polmoni i diritti della letteratura, la sua presunta capacità – sopra tutto, e principalmente sopra tutti gli altri media – di interpretare il mondo» (p. 50). Nell’ultimo capitolo il discorso di Pennacchio si fa più squisitamente teorico. Lo studioso si concentra sui contributi della nuova narratologia cognitivista, che ha messo da parte la figura del narratore e ridato centralità a quelle dell’autore e del lettore. Riconosce ad alcuni autori (Hamburger, Banfield e Walsh su tutti) il merito di aver ampliato l’orizzonte della narratologia ‘classica’, spostando «l’attenzione dalle dinamiche testuali e da considerazioni di tipo semantico alle strategie retoriche impiegate dall’emittente di una data comunicazione, cioè alle scelte fatte dagli autori e ai risultati che tramite queste scelte mirano a ottenere nei loro interlocutori» (p. 180). D’altra parte, osserva, talvolta le nuove impostazioni di ricerca paiono banalizzanti e inefficaci, e non sembra ancora arrivato il momento di proclamare *tout court* la morte del narratore. È vero che al lettore odierno, il quale ogni giorno si rapporta con testi non solo letterari ma anche filmici o videoludici, non appare più stringente né necessaria l’idea che un contenuto narrativo debba essere mediato da un narratore (a meno che quest’ultimo non sia compiutamente personificato). Tuttavia, non sembrano condivisibili, nelle riflessioni sulla letteratura, le prese di posizione aprioristicamente anti-narratoriali. Per Pennacchio «è difficile non cogliere», in tali assunti, «una tensione anti-teorica, che in nome di un presunto buon senso comune, di una *comprensione intuitiva* non si sa bene fondata su cosa, mira [...] a ribadire quanto in fondo tutti sanno: che i testi hanno degli autori, e che questi autori troveranno, tendenzialmente, qualcuno che leggerà le storie che hanno inventato» (p. 195). Invece l’ipotesi del narratore può ancora svolgere un ruolo positivo nelle fruizioni criticamente avvertite di romanzi e racconti. In quanto prezioso filtro tra mondo della finzione e mondo della realtà, il narratore «ci invita a mettere in discussione la parola dell’autore, costringendoci a considerare i testi come meccanismi complessi e contraddittori, in cui i livelli di senso non possono essere sempre e comunque ricondotti alle scelte autoriali» (pp. 200-201). Il narratore può dare insomma una possibilità di libertà intellettuale al lettore, altrimenti schiacciato dalla voce sempre più assordante degli autori e dall’ineluttabilità apparente delle loro scelte. E questo, in un mondo in cui tutto è racconto, sembra già abbastanza per «rimetterlo in gioco» (*ibid.*).

Carmelo D'Amelio

Corinne Pontillo

«Il Politecnico» di Vittorini. Progetto e storia di una narrazione visiva

Roma

Carocci

2020

ISBN 978-88-430-9926-9

La figura di Elio Vittorini ha da sempre destato grande interesse per la sua poliedricità e versatilità e, non a caso, oggetto di studio privilegiato sono anche le sue sperimentazioni e contaminazioni intermediali in ambito editoriale. Corinne Pontillo riflette sull'esperienza più conosciuta dell'autore siciliano, «Il Politecnico», che, nonostante la breve durata (il primo numero fu pubblicato nel settembre del 1945, il trentanovesimo, nonché l'ultimo, nel dicembre 1947), riuscì ad avere un forte impatto nell'Italia del dopoguerra. La rivista si interrogava in modo innovativo sul rapporto tra politica e letteratura e tra libertà creativa e impegno sociale, unendo ai tratti tipici di un periodico – inchieste, contributi letterari, cronaca ecc. – elementi desunti da altri campi artistici, specificamente quelli afferenti alla visualità. Nel suo volume Pontillo si concentra principalmente sulla fotografia, sui debiti di Vittorini con la cinematografia e sul rapporto denso di significati con la scrittura – un aspetto essenziale per comprendere il concetto di narrazione visiva cui si allude nel sottotitolo del testo –, senza però trascurare gli aspetti grafici e l'architettura stessa del giornale.

Nell'ottica delle «potenzialità semantiche e diegetiche» (p. 13) che il materiale iconografico dello scrittore offre – e di cui già parlava Maria Rizzarelli introducendo la ristampa anastatica del 2007 di *Conversazione in Sicilia* –, Pontillo ipotizza che Vittorini nel «Politecnico» abbia utilizzato le immagini non esclusivamente in chiave didascalica, ma anche in dialogo narrativo con le parole. Proprio per sottolineare questo aspetto, viene presentata già nella *Premessa* la figura di Albe Steiner, sodale di Vittorini e responsabile della grafica per l'edizione settimanale della rivista, al quale si deve la particolare attenzione dedicata al formato dei fogli e alla partitura del testo, elementi caratteristici dell'apparato iconografico del «Politecnico».

Nel primo capitolo, l'autrice tesse un quadro delle esperienze del primo Vittorini e delle relazioni intellettuali intrattenute con gli ambienti culturali del tempo, senza sottacere la frequentazione con la letteratura angloamericana, né tantomeno glissando sulle tormentate relazioni, dopo l'iniziale entusiasmo, con l'ambiente fascista della prima metà degli anni Trenta. Dopodiché, Pontillo bene mostra come, nonostante «Il Politecnico» sia nato quale progetto intellettuale di gruppo, il prodotto finale «porterà impressi nei caratteri, nella scelta degli argomenti, nelle immagini, perfino nelle più secondarie note redazionali i segni di una riconoscibile impronta vittoriniana» (p. 29), diventando di fatto un'esperienza non paragonabile a nessuna contemporanea.

L'impostazione, definibile come intermediale, della rivista è volta a potenziare il respiro dei testi pubblicati sul «Politecnico», perseguendo, più in generale, l'obiettivo di svecchiare un Paese appiattito dalle logiche culturali del regime fascista. A partire dai suoi editoriali e dai suoi diversi carteggi, Pontillo ricostruisce la missione ideologica dell'autore, «quel dibattito per una nuova cultura che percorre senza soluzione di continuità ciascuna uscita, scindendosi in molteplici riflessioni [...] divulgate sotto forma di articoli, trafiletti, appelli, note redazionali» (p. 31).

Il richiamo, poi, ad alcune riviste transnazionali – come la francese «Vu», la britannica «Picture post» e la statunitense «Life» –, che furono tra i principali modelli per l'assetto grafico e contenutistico del giornale milanese, è funzionale a interpretare «Il Politecnico» non solo nella sua veste letteraria ma, soprattutto, in quella grafico-figurativa. Al contempo, con un'analisi minuziosa delle fonti, la studiosa dimostra come il progetto editoriale vittoriniano sia debitore di una formazione durata anni che ha goduto, oltre che dell'incontro con personaggi di spicco quali Curzio

Malaparte o Leo Longanesi, della collaborazione diretta con riviste coeve altrettanto diffuse quali «Omnibus» o «Tempo», in un contesto culturale che inizia a riconoscere in quegli anni il profilo professionale del giornalista fotografo e della cronaca raccontata per immagini.

Il secondo capitolo, *Fotografie d'inchostro*, enuncia già dal titolo l'oggetto principale di discussione: le fotografie, istantanee che racchiudono fedelmente momenti del vivere umano, nel «Politecnico» sono inevitabilmente intrecciate alla scrittura, che rimodula il messaggio già espresso visivamente dalla fotografia. Anche il titolo del primo paragrafo, *Rivedo, ritocco tutto*, allude ad una peculiarità dello scrittore, che era solito revisionare il materiale da pubblicare, mostrando un intento autoriale che va ben oltre la semplice direzione della rivista. Se la fotografia descrive il visibile, la scrittura lo narra, gli dà una forma, ne interpreta i colori e ne configura le relazioni con la realtà esterna e, a questo proposito, Pontillo parla di “narrazione del visibile”. È interessante notare, peraltro, come nel Politecnico la singola fotografia assuma un significato più ampio in relazione ai continui «ammicchi» (così li definirà Vittorini in un intervento della metà degli anni Cinquanta) tra un numero e l'altro.

Il capitolo conclusivo, infine, è in larga misura dedicato alla figura già menzionata di Albe Steiner e al sodalizio creativo che questi ebbe con Vittorini. Soprattutto, Pontillo tratta la complessa gestazione del primo numero, in cui la volontà autoriale di Vittorini si incontra con la visione grafica di Steiner, secondo cui «il giornale di fabbrica come del resto quello non di fabbrica va inteso in qualità di uno strumento, quindi come un servizio pubblico. [...] Se io voglio far leggere un testo devo togliere tutte le immagini che non sono essenziali, cominciando dalla ripetizione di parole, di sottotitoli e di simboli, di testate» (p. 143). Riservando la propria attenzione al “sistema Politecnico” nella sua complessità, la studiosa opera, così, un'analisi per così dire interstiziale del periodico, che permette di toccare con mano il fervore che caratterizzò gran parte delle esperienze letterarie e visive del secondo dopoguerra, a dimostrazione di come il mondo intellettuale – ed è risaputo che Vittorini, in questo, fu un pioniere – si adoperasse per costruire un modello di società opposto a quello costruito negli anni della dittatura fascista.

Non manca, infine, nel volume un riferimento alle motivazioni dietro la chiusura precoce del «Politecnico»: la studiosa esamina i fragili rapporti di Vittorini con il PCI – che fu sempre molto attento alle mosse del periodico, ritenuto troppo eversivo rispetto alle posizioni del partito – e con la stessa casa editrice, l'Einaudi, che si oppose allo slancio “americano” del giornale, come testimonia una lettera dell'editore parzialmente pubblicata da Luisa Mangoni in un suo volume del 1999: «effettivamente noi abbiamo bisogno di una maggiore collaborazione italiana, di una maggiore aderenza alla vita del nostro paese» (citata a p. 163).

L'operazione di Pontillo si inserisce su linee d'indagine note, ma le arricchisce offrendo una prospettiva ermeneutica che guarda al «Politecnico» come esperienza totalizzante tra letteratura, fotografia, rapporti con la cinematografia, aspetti grafico-visuali e, più ampiamente, come esperimento culturale: l'obiettivo è quello di offrire un'idea di cultura intermediale, aprendo la strada ad un dibattito critico che potrà ulteriormente valorizzare, in indagini future, le narrazioni visive proposte dal periodico. In particolare, una serie di percorsi critici potrebbero svilupparsi non solo sulle illustrazioni fotografiche, ma anche sul resto del corredo iconografico, ad esempio il ricorso a forme espressive popolari come i fumetti o alle arti figurative, che hanno reso di fatto «Il Politecnico» una pietra miliare della cultura italiana.

Carlo Serafini

Salvatore Quasimodo

Tutte le poesie

a cura di Carlangelo Mauro

Introduzione di Gilberto Finzi

Milano

Mondadori

2020

ISBN 978-88-0472-765-1

L'edizione dell'intero *corpus* delle poesie di Salvatore Quasimodo, curata da Carlangelo Mauro, rappresenta un importante passo avanti nello studio e nella organizzazione della vasta produzione del poeta siciliano, premio Nobel per la letteratura nel 1959. L'intera produzione lirica di Quasimodo è infatti offerta in questa edizione con un commento che offre nuove interpretazioni e con una notevole appendice di poesie disperse, o non ripubblicate dall'autore, nonché di inediti giovanili.

Il volume si apre con l'introduzione di Gilberto Finzi, già pubblicata nell'«Oscar» del 1995 (*Tutte le poesie*) e ora riproposta, oltre che per rappresentare un opportuno omaggio nei confronti di uno dei massimi studiosi del poeta siciliano, in coerenza con la decisione di adottare in questa nuova pubblicazione i criteri definiti da Finzi nelle precedenti edizioni da lui curate: il «Meridiano» del 1971 (*Poesie e Discorsi sulla poesia*, edizione rivista e ampliata nel 1996) e l'«Oscar» del 1995 sopra citato. L'architettura dell'edizione è ben presentata nella *Avvertenza* iniziale: «Si riproducono [...] in successione cronologica le raccolte approvate dall'autore nell'edizione definitiva di *Tutte le opere* (1965 e sgg.), da *Ed è subito sera* (1942) a *Dare e avere* (1966), a cui si aggiunge, non in posizione liminare ma nel corpo dei testi, ai quali appartiene a pieno titolo, *Lirici greci* (collocato dopo *Ed è subito sera*, benché pubblicato prima, perché l'autoantologia documenta l'attività di Quasimodo a partire almeno dal 1930)» (p. XXXIII).

L' *Introduzione* di Finzi ripercorre l'intera vicenda letteraria di Quasimodo, evidenziando le diverse fasi che ne hanno caratterizzato la poesia, soprattutto in un'ottica di ricerca linguistica. Sin dalle prime prove poetiche Quasimodo dimostra notevoli doti di originalità, che, se inizialmente legate alla tradizione (Pascoli, D'Annunzio, i crepuscolari), portano poi, con *Oboe sommerso* (1932), alle riuscite maggiori della fase ermetica. Finzi sembra però respingere l'idea della scelta ermetica quale risposta al Fascismo ed evidenzia come lo stesso Quasimodo, «accorgendosi dell'equivocità di una poesia troppo chiusa, prendendo coscienza di quanto, in lui e fuori di lui, nella situazione storica, premesse nella direzione di un cambiamento, negli anni tra il '36 e il '42 [...] incrina il suo "grande stile" con una prima e parziale ripresa di attenzione verso la realtà. Sono anni cruciali per l'Italia e l'Europa [...]. Per Quasimodo e per altri poeti si tratta anche, prima di tutto, di una ulteriore e necessaria reazione antiermetica per rinnovare la poesia, per aprirla agli oggetti, al reale, alla gente» (p. X). Da qui la direzione che prende la poesia di Quasimodo verso l'impegno sociale, verso una dimensione più narrativa e verso una nuova dinamica della cultura, più attiva e calata tra la gente, come quella che l'intero mondo intellettuale sente di dover seguire e proporre. Questa fase in Quasimodo ha avuto notevole impulso, secondo Finzi, dalla traduzione dei *Lirici greci*. Ed è proprio questa sezione che la nuova edizione identifica come un «punto cruciale di snodo» nella storia poetica di Quasimodo. Come si legge nella quarta di copertina, tale è stato «il "laboratorio poetico" costituito dalla versione dei lirici greci, qui per la prima volta presentati [...] come vero e proprio libro autonomo, un atto creativo del quale Quasimodo ha trovato l'autenticità della propria voce, dando vita a testi di assoluta bellezza».

Carlangelo Mauro, che nel passato ha già dedicato a Quasimodo fondamentali studi, cura con rigore filologico gli apparati del volume, a partire dalle *Notizie biografiche*, dove con ricchezza di documentazione vengono ripercorse le fasi fondamentali della vita del poeta, in un sapiente intreccio tra vita privata e dimensione pubblica e letteraria. Segue il *corpus* delle poesie pubblicate (come specificato nella citata *Avvertenza*) seguita dalla ricca *Appendice (Poesie disperse o non pubblicate e raccolte giovanili)* divisa in otto sezioni: 1) Poesie disperse (1917-1922), 2) Quaderno giovanile, 3) Sillogi su «Humanitas», 4) «Bacia la soglia della tua casa», 5) «Notturmi del re silenzioso», 6) Poesie per *Acque e terre* non ripubblicate, 7) Dattiloscritti inviati a Pugliatti, 8) Altre disperse 1932-1967.

Di particolare interesse il «Quaderno giovanile», qui riproposto grazie all'intelligente lavoro di recupero di Carlangelo Mauro. L'autografo originario è andato perduto, ma il figlio di Quasimodo, Alessandro, conserva le fotocopie delle trascrizioni dell'amico del padre, Salvatore Pugliatti (l'originale è nell'Archivio Pugliatti), gentilmente fornite al curatore. Si tratta di materiali di notevolissimo interesse: vi sono diversi inediti e altre poesie pubblicate in riviste minori, di cui si erano perse le tracce, testi non compresi nelle passate edizioni. Non appaiono nelle precedenti edizioni anche le sillogi pubblicate su «Humanitas». Il corpus dei testi si presenta così accresciuto di ben 47 testi non presenti nelle edizioni Finzi.

La sezione degli *Apparati*, aperta dai ringraziamenti del curatore, presenta le *Notizie essenziali sulle raccolte e le appendici*, con singole ricostruzioni storiche delle pubblicazioni, e delinea percorsi storico critici (spesso anche di natura filologica), *Attraversare la poesia di Salvatore Quasimodo: percorsi di lettura*, nei quali emergono notevoli spunti interpretativi alla luce dei quali dare nuova lettura alla poesia di Quasimodo. È indubbiamente questa la parte di maggior interesse critico della raccolta, frutto di una attenta lettura dei maggiori contributi sul poeta nell'ottica di un disegno interpretativo completo che mette in relazione anche le diverse fasi della poesia di Quasimodo. Vi sono nei *Percorsi* del curatore confronti intertestuali, lettere inedite (ad esempio di Quasimodo all'amante Amelia Spezialetti e alla compagna degli ultimi anni Annamaria Angioletti, o del traduttore bulgaro Petrov a Quasimodo), riferimenti agli articoli giornalistici dello stesso Quasimodo, altra parte della produzione del poeta di notevole interesse. Soltanto per riportare un esempio delle acquisizioni della raccolta curata da Carlangelo Mauro, si può far riferimento al contributo sulla dibattuta questione della presenza di una donna reale all'interno del processo ispirativo e creativo di *Vento a Tindari*, presenza di solito esclusa dalla critica. Quasimodo, come chiari in una lettera (s.d., ma 1961) al traduttore bulgaro Petrov, pubblicata nel «Meridiano» da Finzi, ma da nessuno presa in considerazione, chiarisce che ci sono versi anche ispirati ad una donna concreta. Carlangelo Mauro ha ritrovato anche la lettera di Petrov (vedi p. 515). Riferendosi ai versi sui quali Dragomir Petrov, in una lettera inedita del 20 febbraio 1961, chiede chiarimenti («A te ignota è la terra» e «la ricerca che chiudevo in te»), Quasimodo annota esplicitamente: «Si rivolge ad una donna», come indicato nella lettera pubblicata nel «Meridiano». Basti questo per capire gli intrecci del ricco studio che sta alla base di questa nuova edizione, e per comprendere come spesso la poesia di Quasimodo (soprattutto quella pubblicata prima della seconda guerra) sia stata interpretata in modo eccessivamente lontano dal reale, come l'opera di un calligrafo, senza anima, senza spinte e lacerazioni del vissuto. Cosa che va invece fortemente ridimensionata alla luce delle prove e degli esempi portati nei ricchi apparati dell'edizione.

Il volume è chiuso poi da una Bibliografia ragionata dei testi citati e dall'*Indice dei titoli e capoversi*.

Vincenzo Bianco

Rodolfo Renier

Il Libro ritrovato

a cura di Clara Allasia, Laura Nay, Alessandro Vitale Brovarone, Chiara Tavella

Torino

Università degli Studi di Torino

2018

ISBN 978-88-909997-3-4

Non è stata ancora pienamente riscoperta l'eredità culturale di Rodolfo Renier (1857-1915), esponente di spicco della Scuola Storica torinese e co-fondatore, nel 1883, del «Giornale storico della letteratura italiana» insieme al suo maestro Arturo Graf e all'amico Francesco Novati. Lo testimonia un inatteso rinvenimento tra la ricca congerie di materiali raccolta nel fondo Renier, oggi allogato presso il Centro Interuniversitario per gli Studi di Letteratura Italiana in Piemonte «Guido Gozzano-Cesare Pavese». Si tratta di una collettanea di interventi critici, filologici e di raffinata erudizione disseminati da Renier in svariate sedi, e che, a partire dal 1915, i suoi discepoli Vittorio Cian e Vittorio Rossi selezionarono, al termine di un recupero scrupoloso, perché venissero consertati in un volume postumo per i tipi di Laterza. Gli artefici di questo vaglio, animato da *pietas* intrisa «di riverenza e d'amore» (F. Novati, *Rodolfo Renier (11 agosto 1857- 8 gennaio 1915)*, in «Giornale storico», LXV, 1915, p. 194), sarebbero diventati, loro malgrado, i protagonisti di una travagliata odissea editoriale senza alcun approdo finale; il giallo di un libro più volte annunciato ma rimasto, di fatto, nel limbo per un secolo: un mistero lumeggiato da Chiara Allasia (tra i curatori della miscellanea) in una circostanziata ricostruzione apparsa sul «Giornale storico» (CXCXVII, 2020, pp. 264-281). Il titolo stesso un po' *naïf*, che rievoca un usurato *tópos* della letteratura ottocentesca, racchiude una vicenda rocambolesca più che l'indirizzo critico o le aree tematiche del volume, né si sono rintracciate indicazioni a tal riguardo. Nella premessa dei curatori, comunque, si rileva che il criterio di scelta dei contributi doveva «rispettare la linea che lo stesso Renier aveva seguito nell'edizione degli *Svaghi critici*» (p. IX), finalizzata al recupero di interventi disseminati nelle più disparate riviste che fossero probanti degli interessi poliedrici del compianto studioso. Sarebbero usciti dai torchi, probabilmente, in riferimento alla predetta e recente pubblicazione laterziana, gli *Svaghi critici secondi* (Giorgio Pasquali li avrebbe chiamati «supremi», Contini «postremi»).

Renier abbinava ai principi del metodo storico una propensione spontanea alla comparatistica, agevolata «dalla conoscenza delle principali lingue moderne e dalle larghissime letture» (Vittorio Cian, *Commemorazione di Rodolfo Renier e di Francesco Novati*, Torino, Bocca, 1920, p. 8); si intravede, quindi, un profilo di intellettuale europeo, dal momento che i suoi «svaghi» spaziano dalla filologia alla letteratura, dalla storia all'antropologia, con incursioni nelle arti figurative e nella didattica, senza tema di interdizioni di frontiere linguistiche. A ostentare tale eclettismo identitario è lo stesso indice del volume, articolato in una pronunciata varietà di sezioni, ma sempre dominata dalla forza centripeta di una supervisione che scandaglia i fenomeni per poi sussumerli in vaste unità culturali. Dell'ampio spettro tematico dell'inedito di Renier ci fornisce una sinossi ragionata Alessandro Vitale Brovarone nel suo contributo introduttivo *Gli svaghi di Renier*. Qui il termine «svago» non viene inteso come sinonimo di vagabondaggio, bensì designa una verace esperienza critica che mai si discosta dal periplo di una metodologia incentrata sul documento, su laboriosi scavi d'archivio e sull'innesto del nuovo metodo sperimentale. Sono, soprattutto, gli interventi a carattere militante raccolti nel cap. I (*Questioni teoriche di storia letteraria*) a chiarire le posizioni assunte da Renier in quella fase di travaglio, dalla prorompente energia cinetica, che segnò

nell'ultimo decennio dell'Ottocento la crisi della Scuola storica. Con lucida obiettività Renier ammetteva come il radicalismo proprio «di alcuni rappresentanti del metodo storico aveva fatto sorgere il desiderio del metodo estetico» (p. 9) e non disdegnava l'istituzione di una cattedra di estetica nell'insegnamento superiore da affiancare a quella di storia letteraria, salvo poi rimarcare l'assioma dell'alterità spirituale del filologo rispetto al filosofo, che si addentra fra gli enigmi tortuosi del bello. Ancorché asseverasse la vitalità della Scuola storica, additandone le sfide future, Renier ripiegava verso fragili compromessi dettati dalla sua vocazione a «soppesare e trovare equilibrio» (p. XV). Egli, insomma, si divincola dalla strettoia con un auspicio che, in fondo, adombra una vera *peroratio*: «il metodo estetico non deve combattere il metodo storico, deve integrarlo» (p. 9). Così, l'irenismo di Renier si illude di affratellare i topi di biblioteca con «i pensatori solitari che analizzano il pensiero altrui» (*ibid.*), l'elaborazione analitica, temprata dagli «studi severi» nei patrí archivi ai quali Carducci spronava i giovani, con il momento della sintesi. Tra la lettera ad Arturo Vecchini del luglio 1881 e l'articolo *Metodo storico e metodo estetico*, che fungono da piloni d'ingresso all'inedita silloge, intercorrono dieci anni: è la parabola temporale entro cui si definisce il manifesto teorico di Renier, saldamente imbastito sul metodo positivo e sull'estraneità al vieto soggettivismo della critica ottocentesca e romantica. Non a caso preferiva denominare «scienziati» i critici e gli esponenti del metodo storico, nei cui confronti non mancavano punte di acredine. Nel suo stile paludato e grondante di latinismi, dai modi aulicizzanti e propenso ai traslati, elegante nella *dispositio* e sempre proteso a una chiara definizione dei fenomeni, Renier sovente dissemina granelli di ironia con l'occhio scaltrito di chi, da tempo, ha saggiato la natura dell'universo intellettuale e di talune dinamiche editoriali. Così, la crisi della critica bibliografica gli offre il pretesto ideale per un affondo contro specifiche rassegne o riviste, tra cui la «Nuova Antologia».

La visione di un canone letterario europeo incarnata da Renier non si può disgiungere dalla ricerca filologica, declinata alla costruzione di fondamenta analitiche alla storia della letteratura, nonché da un'idea di metodo storico, quale filiazione del metodo sperimentale, estrapolata da Pasquale Villari e che trovava già esplicazione presso gli eruditi del Settecento (Muratori, Zeno, Tiraboschi). Come un umanista dei bei tempi andati, Renier celebra poeticamente con dotti parallelismi la poesia dello studio condotto alacrememente sopra i documenti e mette in guardia i suoi proseliti dalla corrività di molte «sintesi premature e cervelotiche» (p. 7) che acuiavano non poco la sua diffidenza verso la critica estetica. Nondimeno, incombeva anche sulla scuola storica il rischio di scivolare in vorticose cerebralità laddove ci si discostava dal rigore del metodo positivo. È quanto emerge dallo scritto *Dantofilia, Dantologia, Dantomania*, pubblicato nel 1903 su «Fanfulla della Domenica»: autentica requisitoria contro l'«esagerato danteggiare» (p. 12) cui avevano dato la stura le celebrazioni del VI centenario del Poeta nel 1865, allorché nel Bel paese i dantisti «di manipolo che erano, divennero legione» (p. 11). Vi si arruolavano «professorini sbalestrati, dopo la laurea, in paesi senza libri, che almanaccavano su varianti dantesche o [che] frugavano in quelle cave inesauribili di cerveloticherie, che sono il “veltro”, il “piè fermo”, il “disdegno di Guido”» (p. 12) o, peggio ancora, si industriavano per forzare Dante nel “letto di Procuste” della modernità.

Il disappunto di Renier sembra ricalcare nei toni e nelle immagini l'invettiva che il giovane Michele Barbi aveva proferito, dieci anni prima, nel primo numero del «Giornale dantesco» contro «il loglio e l'erbaccia» che proliferavano in quel campo di studi: un appello perentorio a ripristinare i principi scientifici della filologia nell'affrontare le *cruces* del poema, rifuggendo esegesi cavillose e barocche. E di lì a poco Marinetti con arguzia polemica avrebbe sentenziato, in uno dei suoi manifesti futuristi, che *La “Divina Commedia” è un verminaio di glossatori* (1915). Renier, comunque, non si limita alla sola *pars destruens*. Posto che Dante va storicizzato, al di là della trasfigurazione desanctisiana e risorgimentale in vate dell'unità nazionale, e che la sua visione politica «non è la politica nostra nazionalista; come la sua lotta contro la temporalità del papato non è la nostra lotta» (p. 15), Renier traccia il profilo ideale del dantista: un *doctor subtilis* che deve

compendiare in sé l'intelletto del critico, l'acume dello psicologo e il bagaglio tecnico dello storico, del filologo e del filosofo, al fine di scoraggiare la coeva babilonia di interpretazioni spesso virtuosistiche. Se più tardi, nel 1921, Benedetto Croce ne *La poesia di Dante* avrebbe inaugurato la nuova critica estetica della *Commedia*, per restituire alla poesia il baricentro in ogni riflessione e «togliere Dante dalle mani dei dantisti», Renier aveva già espresso forti perplessità sul dantismo di professione, anticipando di fatto il filosofo.

Croce e Renier duellavano a distanza. Anche sul fronte della stilistica, Renier rivendica l'autonomia dello studio dell'«estrinsecazione del pensiero» (p. 17) al cospetto dell'*Estetica* crociana, che nega la scissione tra la forma e il contenuto, essendo l'espressione attività fantastica. Un duello che si staglia sulle altre sezioni del volume con variabile intensità. Erudizione, profonda analisi testuale, filologia, comparatistica, ampiezza del diametro di osservazione dei fenomeni consentono a Renier di avventurarsi nei meandri meno esplorati della nostra letteratura. Attribuisce con argomentazioni puntigliose la paternità dell'*Adramiteno* (tagliante parodia del melodramma) a Stefano Gavuzzi; riafferma il primato di Orazio Vecchi (autore dell'*Anfiparnaso*) nella commedia musicale; restaura l'effigie biografica di Giustina Renier Michiel nella Venezia del Settecento con un vaglio certosino delle fonti; si cimenta con i segreti delle carte da gioco per svelare l'arcano dei *Tarocchi* di Boiardo: ovunque dischiude scenari storico-culturali stratificati pur «lasciando a parte la prospettiva propriamente linguistica» (p. XVI). Quando affronta questioni demopsicologiche (p.e. *Una versione popolare calabrese del contrasto di Cielo dal Camo*), ribadisce la cesura diamesica fra tradizione scritta e oralità. Più l'orizzonte si dilata nel *maremagnum* delle letterature romanze (*Di una imitazione italiana del "Roman de la Rose"*), più incalzante avverte Renier l'imperativo di affidarsi a dati inoppugnabili. Il mondo germanico gli era più familiare (anche per ragioni anagrafiche): lo si appura dal saggio *Il "Deutschland" di Heine*, inedita lettura dei *Reisebilder* che acclara l'involuzione deistica del poeta, ancorché fosse approdato al panteismo per dirimere «la lotta tra lo spirito e la carne» (p. 120). A Renier era certo più estraneo l'universo iberico e lo si desume dallo sforzo ingente di applicare a Cervantes schemi derivativi (come fece Rajna con il *Furioso*), ma la sua idea del *Quijote* trascende le diffuse forzature allegoriche e ravvisa la radice prima del capolavoro nel «disinganno delli spiriti elevati» (p. 129).

Affidando al lettore l'esplorazione della cospicua *varietas* del libro, è lecito domandarsi perché si arenò il progetto editoriale. A sentire il recente intervento della Allasia, citato *in limine*, l'omaggio postumo a Renier sarebbe stato «verosimilmente bloccato» (*GSLI*, cit., p. 267) da Croce, incagliandosi nella possente orogenesi di marca desanctisiana che, in quel frangente, stava riconfigurando gli spazi speculativi del filosofo. Tra i due non erano mancati gli spunti polemici, ben documentati nella serie II delle crociane *Conversazioni critiche*. Nel 1905, a proposito di teoria del romanzo, Renier aveva rintuzzato la taccia di arbitrarità addebitata da Croce alle classificazioni letterarie per generi; nel 1908 sono gli studi di Alberto Farinelli sulla fortuna di Dante in terra di Francia a fornire il pretesto a Croce per scalfire «l'alta dignità» delle ricerche di comparatistica, nonché sulle fonti e i modelli delle opere letterarie, contrapponendo a quegli studi, a suo dire obsoleti, ma coltivati da Renier e dalla Scuola storica, i principi dell'idealismo estetico. La miscellanea sospesa da Laterza, qualora fosse giunto l'*imprimatur*, forse avrebbe preso in contropiede lo stesso Croce con bruciante tempismo. Era un invito a meditare su rischi e carenze del metodo storico ma, in egual misura, sul valore futuro della critica estetica, che proprio Renier volle definire «madre incorrotta di corrotti figli» (*GSLI*, XLIX, f. I p. 162). Quel «fermento» innovativo, insorto tra i proseliti del metodo storico e già esperibile, come precisa la Allasia, negli interventi di Arturo Graf, rischiava di involare a Croce l'alloro per la capitolazione, in nome dell'idealismo, dell'antica «cittadella [...] della scuola storica» (M. Mila, *Scritti civili*, Torino, Einaudi, 1995, p. 81).

Ambra Almaviva

Saffo

Ode all'amata

a cura di Sotera Fornaro

Modena

Mucchi Editore

2020

ISBN 978-88-7000-862-3

Publicata da Mucchi Editore per la collana fondata e diretta da Antonio Lavieri "DieciXuno - una poesia dieci traduzioni", la breve antologia a cura di Sotera Fornaro è dedicata a uno dei più antichi e noti componimenti della letteratura occidentale, il carme 31 di Saffo. Sul testo dell'*Ode all'amata*, tradito in uno stato «corrottissimo», come già notava Francesco Robortello nel 1554 (cit. p. 7), dall'anonimo trattato *Sul sublime*, il tempo ha notoriamente impresso i suoi effetti indelebili: l'ultimo verso reciso, l'identità dei personaggi, l'occasione e il senso della poesia restano enigmi ormai insolubili appieno. Un destino, questo, che accomuna molte «rose» della lirica eolica, quell'«amoroso giardino dell'arte» di cui «solo poche foglie ci sono rimaste» (Friedrich Schlegel, *Sullo studio della poesia greca*, cit. p. 6). Ma come in «ogni scheggia di uno specchio rotto si riflette il sole per intero, così come si sarebbe riflesso nello specchio intero» (Rudolph Bocharadt, *Die Tonscherbe*, cit. p. 6), ogni frammento riemerso dal passato contiene, potenzialmente, un intenso assaggio di quanto inabissato; così la poesia di Saffo, pur ridotta a lacerti, «non è perduta per l'interprete che la comprendesse per intero, se sa coglierne il senso e dunque risalire dal frammento, sinanche dalla singola parola, alla totalità» (p. 7).

Con queste premesse, secondo lo schema adottato negli altri volumi della collana, inizia il saggio introduttivo di commento all'ode e alle dieci traduzioni selezionate. Il florilegio, – che abbraccia un ampio intervallo cronologico, dal Cinquecento alla contemporaneità –, risponde a una volontà precisa: «la specificità di questo nostro piccolo libro», spiega Fornaro, «non è raccogliere dieci traduzioni, più o meno celebri, di Saffo, ma proporre nove traduzioni redatte da donne, compresa la mia, più la prima conosciuta in lingua italiana» (p. 30). L'obiettivo è riassegnare al soggetto poetico femminile il proprio spazio espressivo; tradurre Saffo, del resto, ha sempre comportato un lavoro di «ritraduzione del soggetto stesso» (p. 30), quando le traduzioni, come nella maggior parte dei casi, sono di uomini. Il problema della traduzione, peraltro, si presenta qui con particolare evidenza, dato il testo «sconfinato in senso etimologico, che ogni lettore deve e può integrare, nella sua fantasia» (p. 9). L'ode, anzi, è essa stessa una traduzione che «traduce in parole una serie di sintomi fisici», e dunque rappresenta un «esperimento letterario» eccentrico rispetto ai testimoni coevi, più vicino alla modernità «imbevuta di psicologia cognitiva e di teoria delle emozioni» (pp. 9-10).

Altrettanto complesso è stabilire chi – o cosa – sia l'oggetto della passione amorosa: è solo per congettura se lo si identifica, solitamente, in una donna (l'*amata*), «Una congettura tra le altre possibili, che eliminerebbero il riferimento diretto alla donna, e renderebbero generale [...] la causa dello sconvolgimento emotivo di Saffo» (p. 11). L'ipotesi di Fornaro è che la poetessa, piuttosto, «prediliga una maniera ambigua di esprimersi in quanto all'oggetto del proprio amore e dell'amore in generale», come evidente anche altrove nel *corpus* delle sue poesie; si pensi, ad esempio, a quanto è dichiarato nella *Priamel* (fr. 16): «la cosa più preziosa al mondo è "ciò" (al neutro) che uno ama, e che dunque sfugge alle categorie culturali di genere» (p. 11).

Il contributo più originale del commento di Fornaro è certamente il *focus* su un elemento di cui «non si è praticamente tenuto conto nella secolare tradizione delle sue versioni», ossia la «teatralità» del brano (p. 27). L'ode nasce «per l'esibizione, per la messa in scena, per lo spettacolo,

probabilmente in una situazione simposiale» (p. 14), come dimostra già la scelta terminologica («lo possiamo dedurre dalle parole iniziali “a me appare” e da quelle finali “appaio a me stessa”, dal verbo “vedo” al v. 6: “non appena vedo”», p. 14). Ci troviamo allora di fronte a un autentico copione teatrale, in cui ogni elemento è funzionale alla performance scenica: «Tutti i sintomi della percezione, sia dell’uomo che dell’io poetico, sono organizzati ad esprimere la capacità del linguaggio di rappresentare, in senso proprio, sensazioni acustiche, tattili (il fuoco e il sudore), visive (il tremore, il colore), che mostrano la capacità performativa (e non solo linguistica) dell’io poetico, il cui sconvolgimento (il cuore nel petto) si propone alla visione spettacolare» (pp. 15-16). Per tali ragioni, secondo Fornaro, il brano non nasce per nessuna occasione specifica: esso, semplicemente, è «un pezzo di bravura che lega linguaggio lirico e *performance* in una dimostrazione del tragico (in senso aristotelico) ‘essere fuori di sé’ (*ekstasis*). L’«esperienza del tragico», in senso aristotelico, insita nel testo «lancia una sfida traduttiva impossibile, perché la traduzione dovrebbe afferrare, come l’originale, il corpo del traduttore e del pubblico, sino quasi a distruggerlo» (pp.17-18).

La natura performativa del componimento presuppone la scelta, da parte di Saffo, di un pubblico preciso «che riconosca le stesse sensazioni fisiche, le identifichi, sappia, non con un procedimento intellettuale, ma attraverso l’esperienza corporea, di cosa sta parlando» (p. 22); un pubblico che è quello delle donne, rappresentate dall’anonimo ‘tu’ femminile che *parla dolcemente e sorride desiderabile* (vv. 3-5). La voce e il sorriso, i soli dati attribuibili al personaggio, sono due elementi che «rientrano o possono rientrare in una sfera erotica» ma «pertengono però anche ad altre sfere, ed in particolare a quelle della poesia, della musica, della danza» (p. 23). Il legame che unisce le due donne esclude il coinvolgimento emotivo, fisico e sensoriale del personaggio maschile *uguale agli dei* (v. 1), che «può stare solo a guardare», immobile, «ma non partecipa, come gli dei che guardano alla vita degli uomini» (p. 25). L’ode è «la cronaca di un ripetitivo invasamento, *entusiasmo*, [...] di tutta una comunità femminile», ovvero «un’esplicitazione degli effetti della poesia e della musica, quando questa, possedendo il poeta stesso, diventa un processo psicologico così violento da impedire persino l’espressione lirica, ossia il linguaggio» (pp. 25-26). In sostanza, Saffo traduce in poesia l’incapacità di fare poesia: «non una poesia d’amore, questa è una poesia sulla poesia d’amore, ossia su ciò che, nonostante la presenza di un dio ispiratore e custode all’inizio, non è dato catalizzare» (p. 26).

La seconda parte del saggio è dedicata al commento delle dieci versioni – traduzioni o riscritture – del brano scelte da Fornaro. Vi troviamo, in ordine, quelle di: Gaspara Stampa, Francesco Anguilla, Anne Dacier, Angelica Palli, Maria Luisa Giartosio de Courten, Elsa Morante, Iolanda Insana, Alda Merini, Rosita Copioli. Segue, in ultimo, la *Ode all’amata* della curatrice stessa. Il sonetto di Gaspara Stampa (XXVI, *Rime*, 1553), benché molto vicino all’ode, non ne è esattamente una traduzione, essendo il trattato *Sul Sublime* forse ignoto alla poetessa; è possibile, quindi, che si tratti della rielaborazione di motivi mediati da altri autori. La prima ‘ufficiale’ versione italiana, pertanto, è quella di Francesco Anguilla (*Oda di Safo*, 1572), per il quale, negata ogni «connotazione erotica» dell’originale, è assodato che la poetessa amasse «honestissimamente anzi divinissimamente» (p. 34). La rimozione degli elementi ritenuti ambigui e sconvenevoli dell’ode è un’operazione tutt’altro che rara: «diffondere e divulgare questa poesia è stato, nei secoli, gesto imbarazzante, perché l’eros con tutti i suoi sintomi, provato dal soggetto poetico femminile, sembra rivolto ad una donna» (p. 36). Una donna che Anne Dacier chiama, non a caso, ‘amie’ (*A son amie*, 1699), «traducendo approssimativamente in maniera sfumata il titolo greco che pure stampa sul testo: *ei sten eiromenen*, ‘all’amata» (p. 36). Si spiega così la «tardiva reputazione di Saffo come amante lesbica, con i possibili pregiudizi morali legati a questa fama» (p. 36). Ciononostante, la traduzione in francese di Dacier, assieme al libro in cui compare (*Les Poesies d’Anacreon et de Sapho*), contribuirà a ribaltare il giudizio sull’immoralità di Saffo nel momento aurorale dell’illuminismo francese, che «farà sua la poetessa di Lesbo, la adatterà alle proprie esigenze e alla propria filosofia

della storia, la interiorizzerà persino per esprimere il desiderio di emancipazione delle donne colte del Gran Siècle [...]» (p. 36). La versione di Angelica Palli è contenuta, «come fosse un inciso» (p. 39), in un dramma (*Saffo*, 1823), a dimostrazione della teatralità insita nell'originale. La 'Saffo novella' Palli, pur reinterpretando il brano, di cui elimina l'uomo e ogni riferimento sessuale, lo traduce «quasi sentendo il bisogno di cedere la parola alla poetessa antica, non essendo capace di imitarla, a confermare l'esemplarità della poesia saffica e l'impossibilità di saper dire diversamente o meglio quel che Saffo nell'ode aveva detto» (p. 40).

Si arriva così alle traduzioni novecentesche, cui Fornaro riserva la sezione quantitativamente più rilevante dell'antologia, dopo che all'inizio del secolo si registrano i fortunati ritrovamenti papiracei che determinano un rinnovato interesse per la poesia lirica greca, Saffo *in primis*. Nonostante la diffusione delle cosiddette 'poetiche del frammento', quest'epoca è anche quella in cui «impazzava la retorica più tronfia nella traduzione dei classici e dei lirici in particolare» (p. 43); tuttavia, l'anglista Maria Luisa Giartosio de Courten (*Saffo*, 1921) traduce l'ode con sorprendente «sobrietà» (p. 43), riducendo ogni «violenza emotiva» (p. 42) del testo, compresa, ovviamente, quella omoerotica. Volutamente estranei alla prassi traduttiva precedente, e soprattutto al "linguaggio aromatico", artificioso e classicheggiante di Ettore Romagnoli, i monumentali *Lirici greci* (1940) di Salvatore Quasimodo, sono senza dubbio l'esperimento novecentesco più celebre e influente. La raccolta, col suo proclamato rifiuto della modalità versoria dei filologi, rappresenta l'ambizioso tentativo, da parte del poeta, di avvicinare i lirici allo «spirito del presente», di tradurli cioè «secondo i modi della nuova poesia ermetica» (pp. 43-44).

Decisamente meno conosciuto è l'esempio che Fornaro analizza subito dopo, a firma di Elsa Morante. In questo caso, in realtà, non si può neanche parlare di una traduzione *stricto sensu*, bensì di una riscrittura, individuata, nel 1990, da Massimo Pizzoccaro, in un passo dell'*Isola di Arturo* (1957) relativo allo 'sturbo di Nunziata'. Morante «depriva di soggettività (e dunque anche di 'liricità' in senso tradizionale)» il testo, «per farne un racconto in terza persona da parte di Arturo, l'io narrante» (p. 46): Arturo scrive quanto udito dal 'balio' Silvestro, che a sua volta ha visto la scena del turbamento della donna dal vivo, assistendovi da spettatore, prova del riuso della poesia, da parte di Morante, in funzione performativa.

La versione di Iolanda Insana (*Poesie*, 1985) rientra in un più ampio progetto di traduzione dell'intero *corpus* saffico. Non si tratta di un caso isolato: la poetessa, «che possiede la conoscenza della lingua e gli strumenti del mestiere filologico», traduce anche altri testi dal greco, ma è innegabile che qui il «grado di rispecchiamento con l'antica voce poetica femminile raggiunga [...] un grado più elevato» (pp. 49-50). Piuttosto fedele al frammento, la versione di Insana si distingue soprattutto per la resa dell'ultimo verso attraverso l'inserimento del nome dell'*amata*, il congetturato Agallide. *L'ora più solare per me* (1998) di Alda Merini, è una reinterpretazione dall'«esito originale», scrive Fornaro, che «va nel senso dell'enfaticizzazione della sensazione corporea e del contemporaneo ridimensionamento dell'esperienza estatica, con la sua possibile dimensione sacra, che pure è presente nell'originale saffico» (p. 51). Scompare, anche qui, il personaggio maschile, mentre il 'tu', privato di qualsiasi connotazione di genere, «potrebbe anche metaletterariamente rivolgersi alla stessa Saffo, alla sua ode antica, all'amore per la sua poesia» (p. 53). Nel commento che accompagna la sua traduzione (*Più oro dell'oro*, 2006), Rosita Copioli afferma che il brano «rappresenta per tutti una sfida dalla quale si torna sconfitti» (p. 54); questa convinzione ne influenza l'operazione traduttiva, – già poco efficace a causa delle evitabili sviste filologiche ed esegetiche –, e finisce, secondo Fornaro, «con lo svalutare la sostanza fisica della fenomenologia amorosa, che costituisce la novità assoluta dell'ode» (pp. 56-57).

Leggiamo, in ultimo, la traduzione della studiosa (*Ode all'amata*, 2020). Benché manchi un relativo commento, le scelte di Fornaro sono ampiamente coerenti con quanto sostenuto nel saggio. La caratteristica più immediatamente visibile è la dilatazione, in termini di lunghezza (la traduzione conta trentuno versi, contro i diciassette del frammento) e di ritmo, ottenuta mediante la

frantumazione del *métron* classico con vistosi *enjambment* (alcuni versi sono costituiti da un solo monosillabo). L'artificio intende chiaramente restituire l'originario valore performativo alla traduzione, quindi suggerisce una vera e propria sceneggiatura del monologo, completa di pause e riprese. La lettura di Fornaro dimostra quanto ancora di inedito sia possibile ricavare da un classico che ogni epoca ha instancabilmente riscritto, ispezionato e sondato. Convince, parimenti, la scelta esclusiva del recupero di un'antologia al femminile: un lavoro che si auspica che la studiosa decida di proseguire in un più ampio e approfondito progetto sull'eredità poetica di Saffo.

Giulia Siquini

Edoardo Sanguineti
Lettere a un compagno
 a cura di Fausto Curi
 Milano-Udine
 Mimesis
 2017
 ISBN 978-88-5753-847-1

In una lettera datata 27 gennaio 1991 Edoardo Sanguineti scrive a Fausto Curi: «sono tentato di dirti che sei più che un amico perché sei, come si diceva una volta almeno, un compagno, nel significato quasi disperato e più forte per questa stessa disperazione che la parola può avere dopo Brecht, e oggi in particolare» (p. 94). Da queste parole trae il titolo *Lettere a un compagno*, il volume che raccoglie integralmente le novantasette missive che Sanguineti indirizza nel giro di quarantasei anni, dal 1964 al 2010, all'amico Fausto Curi. Curate e commentate dallo stesso Curi, le *Lettere* raccontano e testimoniano l'intensità e la durevolezza del sodalizio tra Sanguineti e il critico veneto, assiduo lettore delle opere sanguinetiane. Un'affinità intellettuale e una stima profonda che emergono in ogni pagina, missiva dopo missiva, tra le innumerevoli questioni intellettuali, universitarie e letterarie affrontate.

Prima di lasciare che il lettore entri nel vivo dell'epistolario, Curi introduce le lettere evidenziandone l'omogeneità e la varietà tematica, ponendo poi l'attenzione sul valore documentario e letterario della raccolta e precisando che gli epistolari – pur mantenendo il carattere di scritti privati e intimi – possono essere considerati un vero e proprio genere letterario. In quanto tale l'epistolario «è diventato [...] parte dell'opera di un autore, distinguibile ma non separabile da essa» (p. 8). Da questa consapevolezza nasce la volontà di raccogliere e pubblicare le lettere ricevute da Edoardo Sanguineti, una preziosa testimonianza della vita e del processo creativo dello scrittore genovese che va ad integrare, a completare, la sua opera. Gli interventi e i commenti del curatore sono per questo rari e lasciano spazio alla curiosità del lettore.

La frequenza delle missive e del rapporto epistolare tra i due intellettuali, nonché docenti universitari, varia nel corso del tempo, diventando più incalzante negli anni Ottanta. A testimoniare l'intensificarsi negli anni del rapporto intellettuale e affettivo dei due studiosi è la variazione del registro stilistico: seguendo l'andamento tipico della *climax* ascendente, la formalità delle prime lettere lascia il posto – negli anni Settanta – a una scrittura più colloquiale e confidenziale.

Comunicare tramite lettera consente a Sanguineti di integrare, approfondire, ricordare accadimenti relativi a questioni già affrontate o delle quali è opportuno discutere a breve in un'altra sede. Come si evince dalle missive, gli incontri telefonici e *de visu* tra i due intellettuali sono infatti frequenti.

Una testimonianza chiara e diretta è data dalla missiva scritta il 2 giugno 1982, nella quale Sanguineti ribadisce il desiderio di potersi confrontare di persona con Curi in merito a *Scartabello* (Edoardo Sanguineti, *Scartabello 1980, immagini di Valeriano Trubbiani*, Macerata, Cristoforo Colombo libraio, 1981): «mi piacerebbe poterne presto conversare un po' insieme, con calma, anche per ridiscutere, al di là di poche battute epistolari, il problema di *Scartabello* (a Bologna, quella sera, fu poi impossibile parlarne, e però avevo molta voglia di interrogarti circa le tue impressioni ulteriori)» (p. 56). Con modalità e tonalità simili, il 22 febbraio 1988 lo scrittore ringrazia il suo destinatario per la «nottata bianca» trascorsa insieme a parlare: «due righe per un abbraccio, per ringraziarti ancora, e per dirti ancora il piacere di essere stato con te, finalmente (anche se ti è costata un po' di ore, non dico di sonno, ma di insonnia [sic]), a parlare un po', e

quanto era bella la tua relazione (anzi, se me ne mandi una fotocopia, che me la leggo senza tagli, mi farai un grande regalo)» (p. 88).

Sanguineti si confronta con questioni letterarie e personali *in primis* nelle vesti di uomo e amico solidale, e poi nel ruolo di scrittore. Si susseguono così vere e proprie dichiarazioni di poetica, suggerimenti, richieste di pareri, ringraziamenti per gli innumerevoli saggi che Curi dedica alla sua scrittura. In una lettera del 12 maggio 1988, Sanguineti per esempio esprime la sua gratitudine nei confronti dell'analisi dedicata da Curi ad *Alfabeto apocalittico* (Id., *Alfabeto apocalittico, un'acquaforte e ventun capilettera* di Enrico Baj, Milano, Galleria Rizzardi, 1984): «non so come ringraziarti della così attenta e puntuale analisi che stai dedicando all'Alfabeto: come puoi immaginare facilmente, sono tutto proteso, con desiderio, alla conclusione (ai "meccanismi psicologici"); e ti sono naturalmente grato dell'intenzione di ulteriore attenzione al mio lavoro» (p. 85). Gli aggiornamenti sui volumi pubblicati e sulle poesie in corso d'opera sono costanti e meticolosi. Numerose sono le missive nelle quali Sanguineti sollecita, non senza coinvolgimento emotivo, l'amico Curi affinché fornisca pareri, giudizi, riscontri di lettura sui volumi di poesie spediti o pubblicati. Ne è testimonianza la missiva diciassette, datata 17 febbraio 1978, con la quale lo scrittore annuncia l'invio di *Postkarten* (Id., *Postkarten: 1972-1977*, Milano, Feltrinelli, 1978) e chiede una prima impressione in proposito: «ti ringrazio delle buone intenzioni "postkartesche": appena ti arrivi il libro (che suppongo imminente)», precisa Sanguineti, «e te lo sei letto, sii gentile, mi fai due righe, qui a me, e mi dici di schietto che effetto ti ha fatto: d'accordo anche su questo?» (p. 35). A emergere costantemente e al di là del sentimento di amicizia, sono la profonda stima intellettuale e la riconoscenza che Sanguineti nutre nei confronti del suo destinatario: non solo si dimostra «lieto dell'interesse» (p. 72) da lui manifestato, ma riconosce lo spessore intellettuale e l'acume critico dei suoi interventi. Il giudizio del Curi critico e lettore, nonché solidale compagno, è sovente atteso con curiosità e trepidazione.

Le *Lettere* si configurano per Sanguineti come un'officina in divenire, un laboratorio utile per approfondire e al contempo chiarificare determinate scelte scritte e critiche in maniera argomentata. Ne sono un esempio le parole scritte a Curi il 30 luglio 1986: in questa occasione Sanguineti ribadisce la propria posizione di instancabile sabotatore del «poetese», una vera e propria guerra che per l'autore «dura da sempre» (p. 79), seppur con modalità e forme diverse. Degna di nota è anche la lettera datata 31 agosto 1984, nella quale Sanguineti dà vita – come dichiara lo stesso Curi in nota – ad «uno straordinario pezzo di antropologia e di sociologia, partendo da Pascoli» (p. 72): intento dell'autore è evidenziare, a distanza di tempo dai suoi primi scritti pascoliani, «quella svolta culturale (non dico antropologica, per evitare stravaganze) che è segnata dall'emergere e diventare egemone del modello 'piangere con i morti' e 'morti che piangono'» (p. 73). A risaltare tra tutte le missive è anche la trentottesima lettera, datata 19 giugno 1982: una dichiarazione di poetica lucida ed esplicita che lascia emergere precisazioni di notevole importanza ai fini della comprensione dell'opera sanguinetiana. È qui che Sanguineti racconta, forse per approfondire il «nodo» (p. 58) tra passione ed ironia citato nella precedente missiva del 10 giugno 1982, di aver fatto in passato un'analisi del proprio percorso scrittore, «su richiesta di un presentatore», in occasione di una presentazione di poesie. «Con un autoepigramma me la cavai in questo modo», ricorda lo scrittore citandosi «con fedeltà»: «da giovane incominciavi scrivendo poesie tragiche, poi, per un po' di anni scrissi poesie elegiache; ormai scrivo poesie comiche» (p. 60). I termini di tale suddivisione però, precisa Sanguineti, devono essere intesi facendo riferimento alla «rettorica tradizionale» (*ibidem*). A distanza di tempo, confida l'autore a Curi, questa autorappresentazione di sé e della propria scrittura sembra essere ancora più pertinente e corretta. «Insomma», riassume Sanguineti, «Triperuno è la storia del 'momento tragico', il gruppo che va da Wirrwar a Scartabello quello elegiaco; con Cataletto (1981) si è aperto il momento comico (che si rispecchia, anche in Alfabeto)» (p. 61).

Lettere a un compagno racconta il percorso di un sodalizio intellettuale e amicale intenso, nato dalla condivisione della passione per la letteratura, e rappresenta uno strumento di indagine e interpretazione prezioso per coloro che desiderano comprendere affondo la poetica sanguinetiana. Come osservato dallo stesso Curi, leggere la raccolta integrale delle lettere significa fare i conti con una «specie di *Postkarten* in prosa molto prosastico e, a volte, anche molto prosaico» (p. 9).

Novella Primo

Massimo Schilirò

La misura dell'altro. Animali e viaggi di Emilio Cecchi

Soveria Mannelli

Rubbettino

2017

ISBN 978-88-4985-129-8

Il volume di Massimo Schilirò, dal titolo *La misura dell'altro. Animali e viaggi di Emilio Cecchi*, mira a indagare approfonditamente le diverse forme di costruzione del discorso dell'altro e dell'altrove nella scrittura odepórica di Emilio Cecchi, distinguendo tra «alterità dell'animale» (capitolo primo), «alterità dell'umano» (capitolo secondo) e «alterità della macchina» (capitolo terzo), con precipuo riferimento alle corrispondenze di viaggio.

Nell'introduzione lo studioso contestualizza il suo studio monografico entro una cornice più ampia, in fecondo dialogo con alcuni esponenti della letteratura italiana contemporanea, mettendo in luce – anche attraverso il ricorso alle importanti considerazioni formulate su Cecchi da letterati del calibro di Vittorini, Calvino e Bigongiari – l'importante debito contratto dalla cultura italiana nei confronti del critico d'arte fiorentino.

Il primo capitolo, *L'ideogramma del caos*, pone in correlazione il viaggiare cecchiano con la particolare attenzione tributata al mondo animale. Non a caso la visita allo zoo costituisce per lo scrittore una tappa imprescindibile del soggiorno in ogni nuova città, equiparabile in tutto e per tutto ai più consueti itinerari museali, e prontamente registrata da Cecchi nei suoi taccuini: il «diarismo tutto visivo» (p. 29) dell'autore, che studia l'animale quasi ponesse un problema figurativo da scuola pittorica, si correla a interpretazioni spesso simboliche («L'animale è innanzitutto la centralità dell'immagine e l'opacità del significato» scrive a tal proposito Schilirò, p. 28) che oppongono la «nettezza di visione» a un'«indecidibilità di senso. Perché indecifrabile è la domanda che ci viene dall'animale» (p. 30). Allo zoo di Roma, ad esempio, l'alterità si presenta come uno spettacolo circense: il guardare gli animali in gabbia diventa «un rito volgarmente festoso» (p. 31) per bambini e adulti, ma allo sguardo attento dello scrittore si rivela ora la natura ibrida del canguro-centauro, ora la maestosa solitudine della tigre, ora la malattia che umanizza la scimmia tistica. Tale scenario sarà profondamente mutato dopo la guerra quando Cecchi si troverà a contemplare uno spazio pressoché disabitato e privo di animali.

Schilirò propone svariate esemplificazioni testuali del polisemico *animal writing* di Cecchi, distinguendo una metaforizzazione notturna/verticale e un'altra diurna/orizzontale, e individuando altresì distinti itinerari di senso per gli animali in guerra, per gli animali domestici, che condividono metonimicamente con l'uomo il male di vivere, e persino per quelli «sacrificati» nei momenti conviviali. È questo, ad esempio, un tema centrale del cecchiano *Sermone di Natale*, in cui la *reductio* dell'animale a pasto serve, nell'interpretazione del saggista, a ricondurre natura a cultura, recando in sé una «fantasia di incorporamento del caos» (p. 53).

Il viaggio ai primordi del mondo. L'alterità dell'umano è il titolo del secondo capitolo del libro di Schilirò, incentrato sui viaggi di Cecchi in Messico. Lo scrittore compara la sua Toscana all'altrove, secondo un meccanismo rassicurante di accostamento dell'ignoto al noto, tipico di tanta letteratura odepórica. Il viaggio «addomesticato» è però foriero di alcune inaspettate sorprese: «nella progressione dalle *ghost town* alle rovine azteche, Cecchi intendeva seguire il filo della distruzione operata dalla storia, e invece *scopre* suo malgrado l'incommensurabilità dell'altro, l'orrore, la vita elementare» (p. 60). Secondo l'autore del volume è proprio il transitorio ad accomunare le prose dedicate al Messico: Cecchi compirebbe una sorta di «fabulazione fossile» (p. 60) lungo il

paesaggio archeologico delle città abbandonate improvvisamente (com'era già avvenuto nel caso di Pompei). Anche nell'antefatto californiano del viaggio in Messico compiuto nel 1931, Los Angeles «ha un aspetto provvisorio, che parimenti partecipa più della transitorietà del degrado che di quella degli inizi» (p. 61). Schilirò si sofferma significativamente sulla celebre descrizione cecchiana del volto lapideo di Buster Keaton, che «reca l'aura della persistenza nel mondo del transitorio» (p. 62), comparandola con l'alterità vegetale delle sequoie e con quella della *ruinae* azteche, sulla scia di Simmel, secondo cui «il proprio delle rovine è che un'opera dell'uomo sembra restituita alla natura» (p. 59).

Nel 1938 Cecchi narrerà in *Messico rivisitato* l'esperienza di un suo secondo viaggio messicano, soffermandosi sull'«alterità bruciante» (p. 64) della piramide di Tenayucan, il cui zoccolo è ornato da una fila di crotali scolpiti, da un inquietante «abbracciamento di serpi» (p. 65). La tendenza familiarizzante suggerirebbe l'accostamento alle grondaie teriomorfe delle cattedrali gotiche, ma qui a imporsi, in senso insieme straniante e perturbante, è la «caratterizzazione mitologica-antropologica del serpente» (*ibid.*), animale ctonio da sempre connotato da un forte simbolismo sessuale, di cui lo studioso offre un'accurata disamina anche nel primo capitolo del suo libro. Schilirò nota come alle memorie esperienziali del viaggio si sovrappongano quelle letterarie, dalle serpi attorcigliate di un noto passo manzoniano al serpente Kaa di *The Jungle Book* di Kipling. Per il saggista però «l'altro rimane l'incompreso» (p. 70) in quanto il viaggiatore non riesce a ridefinire il sé rispetto all'alterità e il continuo tentativo di ricondurre i luoghi primordiali messicani alla geografia domestica, quale si delinea ad esempio nello scritto *Elefanti in Toscana*, appare forzato e ingannevole.

L'ultimo capitolo del libro, *La metropoli sinistra. L'alterità della macchina*, si concentra sui viaggi americani di Cecchi e sui suoi scritti più noti di giornalismo culturale.

Ampie sono le parti dedicate da Cecchi, nei *Taccuini* e in *America amara*, alla traversata oceanica in nave. Il motivo del transito costituisce l'essenza del tema ancestrale del rito iniziatico compiuto, nella contemporaneità, grazie alla mediazione dell'«alterità macchinica» (p. 79) che sbiadisce ogni topico rimando ai miti ctoni e marini.

La prosa *La musa senza mani* di *America amara* evidenzia inoltre alcuni possibili rischi e limiti del preponderante rilievo assunto dalla civiltà dell'immagine che dal Nuovo continente raggiunge progressivamente l'Europa: «Forse questi nuovi clienti della Biblioteca pubblica sono gli araldi di un mondo che batte alle porte. Un mondo risoluto a non leggere più, e che vuol soltanto guardare. Un mondo a cui le nozioni e le idee, come al volgo medievale, saranno accessibili unicamente in forma di pittografie» (p. 87).

Un altro esempio emblematico di confronto con l'alterità culturale è individuabile nei commenti che Cecchi formula a proposito dei grattacieli di New York, osservati da una prospettiva dichiaratamente eurocentrica e per questo comparati alle torri di san Gimignano (riprendendo una proverbiale similitudine di Bernard Berenson), alla *Torre di Babele* di Pieter Brueghel il Vecchio e agli edifici gotici. Per l'intellettuale fiorentino il grattacielo «è un fantasma, un'apparizione, un'esplosione. Un'esplosione congelata in mezzo al cielo» (p. 82), determinata dal prevalere dell'artificiosità sulla naturalezza propria dell'architettura classica.

Nella prosa *Domenica in Harlem* la descrizione del quartiere afroamericano di Manhattan si oppone alla «città bianca narcotizzata» (p. 92) e lo scrittore non manca di disseminare in questo scritto «tracce di apprensione razzista» (p. 93), laddove la letteratura americana tende a essere riletta da Cecchi univocamente attraverso i temi centrali della violenza e del sesso, quali poli di germinazione del male presentificati in un paesaggio demoniaco. Ben individuato da Schilirò è anche il tema della paura urbana, scandagliato con opportuni richiami a Simmel, Benjamin, Leed.

La scrittura *on the road* cecchiana compone gli opposti della *wilderness* americana (anche se il paesaggio descritto da Cecchi è per lo più quello antropizzato) e dell'«ipermodernità sociale-macchinica» (p. 103), e il già menzionato procedimento comparativo addomesticante oppone il

paesaggio europeo (e segnatamente toscano), «striato» (p. 105) e caratterizzato da confini, a quello «liscio» (*ibid.*) e s-confinato dell'America che reca in sé il rischio dell'indifferenziato e dell'indistinto.

Semanticamente pregnanti sono i casi in cui si verifica la sovrapposizione del piano naturalistico a quello macchinico, come avviene negli articoli di Cecchi *Il medico degli alberi* e *Una foresta pietrificata*.

Seguendo l'originale discorso critico suggeritoci da Schilirò, la stessa opposizione tra Messico, inteso come luogo dell'origine, e America, che rappresenta invece la sorgente del presente, si compone nella sorprendente e inattesa contiguità tra primitivo e moderno: la maschera azteca è accostabile a quella di Buster Keaton, l'arcaico e il simulacro recente risultano cioè sovrapponibili, ma nel mezzo non c'è niente, «non c'è la cultura, non c'è l'ordine della riflessione e del concetto» (p. 109) che materiano invece la specificità culturale identitaria dell'Europa.

In conclusione *La misura dell'altro* appare come un saggio agile e straordinariamente coeso in cui *tout se tient* e che dimostra come la costruzione dell'identità, umana e culturale, non possa avvenire se non attraverso un serrato e spesso irrisolto confronto con l'Altro. Ne risulta pertanto un'intelligente interrogazione dei numerosi testi presi in esame che, senza mai trascurare le contraddizioni e alcune derive reazionarie della visione di Cecchi, offrono al lettore comune e allo studioso specialista un'ottima chiave di accesso alla produzione e al mondo dello scrittore-viaggiatore fiorentino.

Marika Boffa

Massimo Schilirò

Tornare alla casa della madre. Vittorini Morante Celati

Pisa

Edizioni ETS

2019

ISBN 978-884675472-1

Il volume di Massimo Schilirò si apre con due epigrafi che connotano immediatamente l'oggetto della ricerca. Nella prima, tratta dalle *Lettere milanesi* di Rainer Maria Rilke, è introdotta l'indeterminatezza del luogo di origine; nella seconda, da *Le piccole memorie* di José Saramago, viene invece accennato al concetto del ritorno, inteso come un tornare finalizzato al nascere («[...] sarei dovuto tornare ancora ad Azinhaga per finire di nascere») (p. 7). Insieme al luogo di origine, si torna quindi alla madre, come scrive Schilirò, a «colei che dà senso» (p. 8). E, infatti, il primo capitolo contiene una domanda, volta a chiarire la direzione del viaggio di ritorno: «Dov'è la madre?». Non è un caso che questo, dei quattro capitoli che compongono il volume, è l'unico a contenere un'interrogazione, una domanda necessaria per la delineazione degli snodi fondamentali che il critico attraversa per raggiungere la «casa della madre» nelle tre opere che ha scelto di analizzare: *Conversazione in Sicilia* di Elio Vittorini, *Aracoeli* di Elsa Morante e *Verso la foce* di Gianni Celati. In queste opere, Schilirò individua una sorta di *anticlimax*: dal pellegrinaggio religioso di Vittorini, alla catarsi di Morante, fino all'assenza di ogni forma di sacralità di Celati. Nei tre romanzi gli autori raccontano l'illusione insita in ogni viaggio di ritorno: «L'impulso del ritorno (o forse dovremmo dire l'illusione del ritorno?) insegue una sorta di cordone ombelicale congiunto al luogo della nascita» (p. 7), si legge nell'introduzione. L'intero volume, dunque, è costruito intorno a verbi di movimento, ma evoca comunque un'atmosfera ovattata, quasi magica, atta a restituire la vacuità di un'impresa che, per sua stessa natura, si rivela fallimentare. I protagonisti dei tre romanzi analizzati nel saggio, infatti, per ragioni diverse, non riescono a tornare. Schilirò si concentra sul viaggio di ritorno di questi personaggi, in un itinerario caratterizzato dalla figura materna in quanto luogo di partenza e di arrivo. Alla domanda posta nel primo capitolo – «Dov'è la madre?» –, la risposta va individuata nei termini che costituiscono i titoli dei paragrafi nei quali esso è articolato: Fantasma; Nomenclatura; Oblio; Itinerario; Vuoto; Origine. Il viaggio, dunque, è delineato fin dall'inizio.

La struttura utilizzata per il primo capitolo – la scelta mirata di parole chiave per ogni paragrafo – è reiterata anche nei capitoli successivi. Sicuramente si tratta di un espediente efficace, che dà organicità al volume e al tempo stesso restituisce con precisione al lettore la rete di rimandi, di influssi e di influenze su cui Schilirò fonda il suo lavoro. Se, infatti, il *focus* è sulle opere di Vittorini, di Morante e di Celati, non mancano riferimenti a testi che spaziano dalla tragedia greca alla critica più recente, da Dante a Freud. La ricchezza dello spettro cronologico della bibliografia costituisce un notevole pregio del saggio, poiché consente di riflettere su quanto i concetti di ritorno e di origine siano, e siano stati, presenti e costanti nell'universo umano. Secondo il critico, tale riflessione è così pressante perché il ritorno alla madre (il ritorno all'origine) si configura come un tentativo, per quanto destinato all'insuccesso, di risoluzione di una crisi individuale e collettiva. In *Conversazione in Sicilia*, Silvestro capisce di dover tornare «dal luogo fantasmatico al luogo storico» (p. 41) perché la crisi può essere risolta solo con «la risalita all'azione storica» (p. 8). Silvestro, alter ego di Vittorini, torna al luogo della madre, dopo aver compiuto un pellegrinaggio che è anche un viaggio nella memoria; egli riconosce la madre, che si configura come «una figura di mediazione della memoria di Silvestro, che ha bisogno di lei per recuperare il passato» (p. 53). Il ruolo della madre è però circoscritto, nel romanzo di Vittorini, a contenitore di tutto ciò che

riguarda l'infanzia.

In *Aracoeli* il critico pone il viaggio di Manuele verso El Almendral sotto il segno di Adamo: «Il ritorno di Adamo in paradiso» è il titolo del capitolo. Schilirò rintraccia le basi di questa corrispondenza nella «connotazione paradisiaca della coppia El Almendral-Totetaco, il luogo materno e la dimora dell'infanzia» (p. 63). Anche nel romanzo di Morante, Schilirò constata che la crisi, ragione stessa del viaggio, non può risolversi in un ritorno, «perché il paradiso non è mai esistito, il male è nella Genesi» (p. 8).

«Finis terrae» è l'ultimo capitolo, dedicato a *Verso la foce* di Celati. Impossibile non notare quanto il titolo sia idoneo ad esprimere la conclusione, tanto del volume di Schilirò quanto dell'ideale percorso che egli stesso ha tratteggiato attraverso questo studio. *L'anticlimalx* al quale si accennava precedentemente è qui completato. Schilirò chiarisce che il viaggio verso la foce è «il viaggio inutile verso la madre: alla fine Celati come Odisseo cerca di afferrare la madre e lei si sfoca tra le sue braccia» (p. 169). Se Vittorini contrappone alla crisi il ritorno all'azione storica, se Morante deve constatare l'inesistenza del paradiso, Celati dimostra come «ogni viaggio è una deriva» (p. 7). Schilirò è attento, in tutto il volume, a non perdere mai di vista la dimensione spaziale e temporale attraverso cui si consuma il ritorno alla casa della madre. Tutto appare inscritto in uno spazio e in un tempo, una spazialità e una temporalità che accompagnano il *peregrinus* durante tutto il suo itinerario. I romanzi, scelti perché accomunati «dalla decostruzione di una funzione che riconosciamo al mito, di narrare una seconda venuta al mondo, una ri-nascita» (p. 8), vengono analizzati attraverso formule dicotomiche. Proprio in una dicotomia – «il pensiero dell'origine contiene sempre quello della separazione» (p. 32) – si avverte una delle principali acquisizioni possibili dall'itinerario letterario tracciato dal critico. In essa, infatti, si dimostra che l'impossibilità del viaggio e la sua necessità non si negano a vicenda, ma coesistono. Se è vero, come si legge sulla quarta di copertina, che «l'origine è un paese introvabile», ciò non vuol dire che la sua ricerca non sia un momento essenziale per ogni costruzione identitaria perché, come scrive il critico, essa «rappresenta la purezza, la pienezza, l'aconflittualità, la permanenza dell'identico» (p. 64).

Cecilia Spaziani

Emiliano Sciuba

Alda Merini. Una ragazza folle come gli uccelli

Faloppio (CO)

LietoColle

2020

ISBN 978-88-9382-194-0

Prendendo spunto, per il titolo, da un verso di una delle poesie di Dylan Thomas *Love in the Asylum* (*Amore in manicomio*, 1946) il volume di Emiliano Sciuba si autodefinisce quale «saggio comparativo-genealogico» (p. 1) con l'obiettivo di «analizzare, attraverso la lente delle dieci poetiche dei poeti e delle poetesse dedicatari de *La gazza ladra*, l'intera opera biopoetica meriniana nelle sue varie tappe [...] in modo da mettere in luce come tali *personae* sono state assimilate nel plasma poetico della Merini» (p. 2). Dall'intersezione tra la rappresentazione simbolica della «gazza» e gli «avatar» poetici identificati dalla scrittrice stessa nella sua opera, prende avvio la riflessione di Sciuba che, prima di entrare nel vivo delle riflessioni, sceglie di anteporre ai tre capitoli del libro una corposa *Introduzione*. Lunga e incisiva, questa si presenta ben distinta nelle due parti che la compongono: l'una dedicata ai motivi che ruotano intorno ad uno studio di questo tipo – parte dei quali sono già stati anticipati –, l'altra, invece, tesa a render conto della prospettiva adottata, volta, sostiene l'autore, a sopperire ad una lacuna scientifica negli studi su Alda Merini. Il volume entra nel vivo della ricerca con il capitolo dal titolo *Il peccato è la più bella invenzione della vita*, dedicato ad un canonico riattraversamento della biografia meriniana. In un modo particolarmente originale ed inusuale, aprono questa sezione cinque pagine che, in modo insolito e curioso, e con la stessa incisività che caratterizza tutta l'opera, forniscono un breve resoconto della bibliografia di base utilizzata: in tal senso l'elenco delle monografie si snoda a partire dal volume di Ambrogio Borsani per Mondadori per proseguire con una serie di nove opere elencate secondo un personalissimo ordine dell'autore.

Il secondo capitolo è poi dedicato allo studio della poetica e delle fonti di Merini lette attraverso la precedentemente citata raccolta *La gazza ladra* (1985), presente all'interno dell'antologia *Vuoto d'amore* (1991). Al suo interno, infatti, la poetessa, in uno dei momenti tra l'altro più proficui ed intensi della sua carriera, ritrae venti personaggi da lei considerati particolarmente significativi nel processo di definizione e determinazione tanto del suo percorso personale quanto intellettuale. In una prima fase del ragionamento, Sciuba concentra l'attenzione sull'undicesima poesia, «spartiacque, delle venti presenti, tra le prime dieci dedicate ai suoi poeti (*Saffo, Archiloco, Gaspara Stampa, Emily Dickinson, Plath, Montale, Betocchi, Tuoldo, Quasimodo, Manganelli*) e le seguenti nove concernenti le figure familiari più care al momento, dal padre a Paola, nipote del secondo marito Pierri» (p. 81). L'autoritratto si presenta dunque come autoespressivo e autobiografico, volto a ricordare un passato ormai trascorso, compiuto, finito senza ormai più alcun legame col presente. Anche per la rappresentazione di sé stessa, l'autrice sceglie, come per le altre descrizioni, di farsi trascinare dai sentimenti, utilizzando il verbo amare, che più di tutti lascia intendere passione e trasporto emotivo. Attraverso un'analisi precisa e puntuale delle singole parole che aprono l'autoritratto, Sciuba ricostruisce così l'immagine di un'Alda Merini «poetessa d'Amore», come da lui anticipato già nell'*Introduzione* (p. 6). Successivamente a tale indagine linguistico-letteraria sull'undicesima poesia, la disamina dei componimenti meriniani prosegue con un'interessante riflessione circa il numero dei ritratti femminili presenti all'interno de *La gazza ladra*: a fronte dei venti, infatti, solo quattro sono quelli dedicati a figure di donne ma, nonostante ciò, la loro grandezza sembra non avere eguali, come se l'elevazione, in un certo modo,

compensasse l'esiguo numero. Non è un caso che la prima poetessa che l'autrice consacra tra le maggiori, sua ineguagliabile fonte di ispirazione, costante e duratura nel tempo, è Saffo, «maestra senza luogo né tempo della disperazione d'amore, causata dalla speranza, puntualmente delusa, di un amore ricambiato in modo stabile all'interno di un mondo votato al divenire» (p. 100). Saffo è venerata, considerata la somma maestra (epiteto attribuito, sottolinea Sciuba, anche a Montale nella poesia dal titolo *A Eugenio Montale* presente all'interno di *Aforismi e magie*, 1999).

In questo panorama orientato alle rappresentazioni femminili, dopo il nome della poetessa Saffo, emerge quello di Gaspara Stampa, non però per il suo «impegno civile o sociale» quanto piuttosto per l'immagine di «donna tesa a “viver ardendo e non sentire il male” [...] cioè al suo essere una donna che, secondo il bestiario medievale, come salamandra o araba fenice [...] si autoalimenta nel proprio fuoco – amoroso – non incenerendosi» (p. 105). Come racconta brevemente l'autore, ella dedicò le sue rime all'amante, il Conte Collatino di Collalto, il quale però col suo abbandono, indirettamente, provocò un tale dolore alla donna da spingerla al suicidio, con il veleno, a soli trentuno anni.

Oltre all'autoritratto, all'elogio di Saffo e Stampa – così apparentemente lontane, ma così vicine agli occhi della poetessa –, l'analisi di Sciuba prosegue, trattando velocemente Archiloco di Paro, «primo vero lirico greco d'amore» (p. 7), Eugenio Montale e gli altri, per muoversi invece più dettagliatamente nella disamina dei componimenti dedicati da Merini a Giorgio Manganelli e Salvatore Quasimodo, ai quali l'autore del volume riserva un paragrafo a sé, all'interno del secondo capitolo, e Emily Dickinson e Sylvia Plath, che occupano invece l'intero terzo. Considerati ritratti «intimi» (p. 9) per la vicinanza che entrambi, in forme simili, avevano avuto con Merini, Manganelli e Quasimodo sono letti quali «maestri d'assenza, vertiginosi amanti, ermetici orfici che come divinità (Ermes) accompagnavano le anime negli inferi, sacri e nebulosi come l'apo-calissi del cuore (*di tenebra*) umano» (p. 111).

Prima della corposa *Bibliografia*, chiude il volume della *Ragazza folle come gli uccelli*, il terzo ed ultimo capitolo che ha come protagoniste Emily Dickinson e Sylvia Plath, come Grazie che danzano con Merini stessa in un triangolo immaginifico unite dal *fil rouge* rappresentato dal tema della morte: da un lato Dickinson, «votata a un'esistenza autoreclusa» (p. 8), dall'altro Plath, «poetessa visionaria», dall'altro ancora, infine, Alda Merini, alla quale tutto torna dopo un lungo vorticoso girare nel mondo della poesia.

Fabrizia Vita

Teresa Spignoli

La parola si fa spazio. Poesia concreta e poesia visiva

Bologna

Pàtron

2020

ISBN 978-88-5553-485-7

L'esperienza maturata da Teresa Spignoli nello studio approfondito della poesia in relazione alla visualità (in particolare a margine del progetto FIRB- Futuro in ricerca 2010 *Verba Picta. Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*), approda in questa monografia a risultati organici e suggestivi. In tre corposi capitoli, vengono individuate le premesse della questione nelle sperimentazioni dell'avanguardia futurista e delle avanguardie verbo-visuali del secondo Novecento; si ripercorrono l'origine teorica e le realizzazioni della cosiddetta poesia concreta; sono esaminati la poesia visiva e i suoi esiti, in relazione al tema del rapporto tra parola e spazio.

L'autrice muove da una giusta osservazione: se è vero che la parola vive tra *phonè*, che abita soprattutto il tempo, e *graphè*, che si iscrive nello spazio, tuttavia l'intreccio vitale delle dimensioni vocale-temporale e grafico-spaziale, all'interno del dominio verbale, è stato sostanzialmente negato dal *Laocoonte* di Lessing. L'opera, la cui straordinaria influenza è ben nota, ha confinato l'espressione artistica della parola, ovvero la letteratura, nella dimensione temporale e ha assegnato invece solo alle arti plastiche il diritto di occupare la dimensione spaziale. È proprio questa definizione tradizionale, secondo la studiosa, a costituire per certe avanguardie un invito a infrangere le barriere tra una dimensione e l'altra e a rendere la parola libera di sfiorare nell'emisfero spaziale, che in verità le è tutt'altro che estraneo. Questo volume mostra come lo sconfinamento della parola nello spazio sia avvenuto attraverso il recupero consapevole della sua seconda essenza, quella grafico-visiva.

Sono i Futuristi, per primi, a denunciare la propria insofferenza e a realizzare questo scarto. Nel primo capitolo, la studiosa dà contezza di tutti gli aspetti che concorrono alla definizione di un quadro culturale complesso: dai proclami marinettiani, letti alla luce dell'interpretazione di Sanguineti, al dibattito tra resistenza e innovazione, del quale ci rimane traccia in importanti scritti di Papini e Boccioni; dalla riflessione di Soffici sul concetto di simultaneità alle teorie di Balla e Depero. A tutto ciò sono accostate le evidenze esperibili nelle opere prodotte contestualmente, da poeti e pittori in dialogo. Una breve trattazione specifica è dedicata alle tavole parolibere.

Si passa quindi alla ricaduta di tali istanze nell'ambito della sperimentazione messa in atto dalle avanguardie verbo-visive del secondo Novecento e l'attenzione è puntata sulla definizione profonda di scrittura visuale, cui corrispondono diverse pratiche, ognuna delle quali è designata da una propria nomenclatura, della quale la studiosa ha il merito di dare minuziosamente contezza.

All'interno della accurata ricostruzione storiografica, le riflessioni teoriche, provenienti dalla varia fucina delle riviste di area napoletana, romana, genovese, milanese, sono poste a confronto con i risultati della pratica artistica contemporanea.

Si tratteggia la demarcazione, per la verità molto sottile, tra *poesia visiva*, come venne definita nel 1965 in antologie e titoli di mostre e *poesia visuale*, proposta nel 1966 da Martino Oberto sul primo numero della rivista genovese *Trerosso*. «Le declinazioni del termine impiegate a questa altezza cronologica indicano la varietà delle ricerche e la parcellizzazione dei gruppi presenti nel territorio nazionale [...] e la situazione si complica ancor di più con le sperimentazioni del decennio successivo e con l'ampliamento dei media utilizzati nelle opere» (p.56-57). A latere del dibattito fioccarono infatti anche nuove formule: scritture visuali, *poesia totale* (dal volumetto di Spatola, *Verso la poesia totale*, Napoli, Rumma, 1969), ecc.

Per chiarire questo eterogeneo quadro, la Spignoli fa appello opportunamente alle principali letture critiche del fenomeno che, in virtù della distanza acquisita, si affacciano sulla scena tra la fine degli anni '80 e l'inizio del decennio successivo, quando la vicenda teorica e artistica delle avanguardie è davvero prossima alla sua conclusione. Si tratta della *Breve storia dell'avanguardia* di Martini (1988) e del volume *Letteratura e caos. Poetiche della «Neo-avanguardia» italiana degli anni Sessanta* (1992), di Vetri. Quest'ultimo, come nota l'autrice, ha il merito di considerare, a dispetto del titolo, il fenomeno al plurale.

Anche alla luce di queste opere critiche si comprende come il dialogo tra poesia e immagine (al di là di queste ricostruzioni intelligenti, ma purtroppo generali, e dei tentativi, ai quali pure l'autrice accenna, esperiti dai *Visual culture studies*) riceva davvero attenzione solo in questo studio, il quale risponde soprattutto alla necessità di collocare chiaramente il fenomeno in area letteraria. Sono la poesia concreta e la poesia visiva i due campi di indagine imprescindibili per comprendere come la parola, passando attraverso l'esperienza verbo-visuale, si faccia spazio.

Se l'aumentata consapevolezza della dimensione visuale della parola a sua volta sollecita una riflessione sul rapporto della parola con lo spazio, lo fa sia in termini interni, quando si tratta ad esempio di spazio del libro nel quale le parole sono disposte, sia in termini esterni, quando si tratta dello spazio nel quale la parola si trova una volta uscita dal libro: spazio urbano, piazze, strade, locali. Sono questi i luoghi nei quali si può attuare di volta in volta la *performance* della parola liberata, quindi affidata a un manifesto, proclamata a gran voce, etc.

All'interno di questa dinamica è possibile, secondo la studiosa, distinguere caratteri propri rispettivamente della poesia concreta e di quella visiva. Per ciò che concerne il rapporto con la visualità, la poesia concreta utilizza al posto delle immagini l'aspetto che fornisce alle parole il loro assetto tipografico, laddove la poesia visiva organizza programmaticamente le parole in una forma visiva. Per quanto riguarda il confronto con il tema spaziale, se lo spazio interno è il campo proprio della poesia concreta, al contrario la poesia visiva si estroflette verso lo spazio esterno. Le diverse inclinazioni si riflettono anche nell'orizzonte ideologico: la poesia concreta nasce da una fede sostanziale nell'umanesimo scientifico; la poesia visiva mira a stimolare la nascita di una avanguardia di massa in continuità con l'Internazionale Situazionista. Lo studio si sviluppa dunque nella direzione dell'approfondimento di queste due direttrici.

Il secondo capitolo ricostruisce l'esperienza di Carlo Belloli e Arrigo Lora Totino e riflette sulle indicazioni contenute in *Opera aperta* di Umberto Eco. Belloli, definito dall'autrice come «personaggio chiave delle ricerche visuali del secondo Novecento» (p.68), è considerato il precursore dell'esperienza della poesia concreta e si ispira ai *Poemi precisi* di Marinetti. È il padre stesso del Futurismo a *collaudare* i *Testi-poemi murali* di Belloli (con un *collaudo* di F. T. Marinetti, Edizioni Erre, Milano, 1944), profetizzando che dalle pareti alle quali l'autore l'ha destinata «la poesia si incamminerà verso le piazze di domani» (p. 71) e costituirà «il futuro del Futurismo».

È proprio qui, nel *collaudo* marinettiano, che compare per la prima volta il termine 'visivo' in relazione alla poesia di Belloni, il quale invece, nella breve nota teorica, usa 'visuale'. Spignoli ricorda come la stessa nota di Belloni si interrogasse sulla spazialità interna, definendo il principio architettonico della composizione verbale e i rapporti spaziali che legano gli elementi dentro i suoi confini; mentre Marinetti preconizza addirittura l'approdo della poesia alla spazialità *en plein air*. Il libro si dedica meritoriamente anche alla ricostruzione storiografica del fenomeno della poesia concreta tra Italia, Brasile, Svizzera e Germania, illustrando come nel suo ambito si riveli in modi difformi, ma ugualmente forti, la tendenza ad esaltare i valori spaziali della poesia.

La studiosa introduce poi la figura di Arrigo Lora Totino, esponente della tendenza costruttivista della poesia concreta italiana, in continuità con l'opera di Belloli. Dopo aver condotto una trattazione precisa e intelligente intorno alla tangenza tra teorizzazioni e pratiche della cosiddetta *arte programmata*, che si affermava in ambito internazionale, e la teoria dell'*Opera aperta*, che Umberto Eco scriveva proprio in quegli anni, l'autrice ricorda le esperienze più particolari di poesia concreta di Totino, le *verbotecture*. Mettendo alla prova un'acuta capacità esegetica su opere di

difficile comprensione, Teresa Spignoli analizza alcune opere dell'artista, in particolare *Spazio* (1966), di cui scrive: «la composizione non è costituita da punti, linee e colori, ma da parole che, sebbene valorizzate nella loro componente visiva, mantengono il proprio contenuto semantico, che di fatto viene a reagire [...] con la figura realizzata. La parola *spazio* è infatti utilizzata come 'materiale' per definire 'visivamente' il concetto stesso di 'spazio', suggerendo un'immagine tridimensionale, digradante in una profondità indefinita ottenuta attraverso la progressiva sovrapposizione tipografica delle parole, rese così illeggibili» (p.119). Secondo l'autrice «la parte centrale della composizione trasforma lo spazio nel suo contrario, ovvero nella in distinzione originaria del caos. Ma si tratta di un caos, come sosteneva Eco, 'programmato', e che per l'appunto conduce alla moltiplicazione indefinita delle possibilità» (p.120). Analoghi risultati vengono raggiunti anche a proposito di altre opere significative: ad esempio *Tempo*, del 1966, e *Nel sonno il sogno*, del 1977, opera nella quale «la composizione concreta traduce in rapporti spaziali quanto espresso dal testo lineare» (p.126). Dopo aver considerato anche più brevemente le istanze delle principali realtà sperimentali del periodo, il Gruppo T e il Gruppo N, l'autrice chiude il cerchio sui *Corpi di poesia*, la cui realizzazione «presuppone una 'estroflessione' del segno nello spazio sociale» (p.131). Un'ulteriore disamina riguarda il rapporto tra poesia e scienza, nella prospettiva dell'«umanesimo scientifico» propugnata da Totino.

Il terzo capitolo si apre su una nota di Spatola, tratta da *Verso la poesia totale* (1969), nella quale è tracciata una distinzione tra poesia concreta e poesia visiva in merito al rapporto che le due pratiche hanno con l'immagine. Esse sono accomunate, su un altro fronte, dal costante interesse per il dialogo con la civiltà tecnologica. La poesia visiva è subito distinta dalla poesia concreta per una sua più forte tensione alla comunicazione mass-mediatica, in direzione di un maggiore impatto sociale. La studiosa ricostruisce la storia della poesia visiva, dalla nascita, negli anni '60. Rileva poi come di fatto, nella sua accezione più stretta, la poesia visiva coincida con l'attività del Gruppo 70. Anche in questo caso l'autrice prende in esame i dibattiti sulle riviste, come «Quartiere», che nasce a Firenze nel giugno 1958. Pochi anni più tardi vede invece la luce, nella stessa città, il Gruppo 70, con il convegno *Arte e comunicazione* (1963) e due importanti mostre che di poco lo precedono: *Arte letteraria nella Nuova Figurazione e Tecnologica*.

Alla base poi del secondo convegno del Gruppo 70 sono i temi del rapporto con l'universo tecnologico e la riflessione sui nuovi media: *Arte e tecnologia* (1964). L'idea è «avvicinare la letteratura ai linguaggi della comunicazione di massa per 'trasformarli' in senso estetico» (p. 144). L'autrice confronta le istanze del Gruppo 70 con quelle del Gruppo 63 e ne delinea le differenze rispetto al tema dei linguaggi di massa. Successivamente Spignoli esamina il modo in cui queste riflessioni abbiano trovato realizzazione nella poesia visiva e analizza diverse opere con il consueto acume. Un paragrafo è dedicato al rapporto tra quadro e libro, tra editoria e libri d'artista. L'autrice dedica particolare attenzione alle opere di Pignotti e Isgrò. Viene infine presa in considerazione anche l'esperienza performativa, realizzata in *happening*, installazioni e iniziative di maggiore interesse, come il festival *Parole sui muri*, durante il quale, nell'ambito di una *performance* collettiva, la parola davvero si fa spazio, invade le strade, trasforma il luogo in opera. È proprio l'ultimo episodio di questa lunga e assai frastagliata vicenda, ovvero l'invasione degli spazi urbani da parte della poesia, che conduce alla maturazione di una concezione dello spazio stesso come arte tutt'altro che estranea alla parola.

Claudia Carmina

Tiziano Toracca

Paolo Volponi. Corporale, Il pianeta irritabile, Le mosche del capitale: una trama continua

Perugia

Morlacchi Editore

2020

ISBN 978-88-9392-198-5

La produzione letteraria di Paolo Volponi, considerata nella sua interezza, presenta alcune costanti di fondo e si concentra su alcuni temi cruciali (l'industria, il capitale, il potere, il rapporto tra naturale e artificiale, l'alienazione e la solitudine del soggetto) che ritornano, variati, da un libro all'altro. Tuttavia nel *continuum* di questa produzione coesa è possibile isolare un gruppo di opere che disegna una costellazione narrativa compatta, in cui i singoli testi condividono alcune caratteristiche comuni. È questa la strada battuta da Tiziano Toracca nel volume *Paolo Volponi. Corporale, Il pianeta irritabile, Le mosche del capitale: una trama continua*, pubblicato da Morlacchi nel 2020.

Corporale, Il pianeta irritabile e Le mosche del capitale costituiscono idealmente un trittico romanzesco e fanno parte di uno stesso cantiere progettuale. La più antica stesura del *Pianeta irritabile*, elaborata tra gli ultimi mesi del 1976 e il 1977, è infatti conservata in un quaderno che accoglie al suo interno anche abbozzi narrativi e materiali preparatori in seguito confluiti nelle *Mosche del capitale*. Il titolo provvisorio posto in calce ai primi appunti compositivi del '76, *L'animale*, viene selezionato da Volponi tra quelli ipotizzati e poi scartati durante l'elaborazione di *Corporale*. Da una parte il futuro post-apocalittico del *Pianeta* è il risultato dell'esplosione della bomba di *Corporale*; dall'altra tra *Il pianeta irritabile* e *Le mosche del capitale* s'intesse una rete di rimandi espliciti, con episodi e presenze che si richiamano reciprocamente. È esemplare, ad esempio, la scena delle *Mosche* in cui Nasàpeti telefona al commendatore Moneta, cioè a colui «che avrebbe nel futuro guidato l'ultimo sommergibile dei liberals contro i vandali animaleschi del Pianeta irritabile. Colui che avrebbe ucciso il capo ribelle, la scimmia Epistola, e che si sarebbe disintegrato al massimo dell'eroismo e della dedizione con le sue stesse bombe» (P. Volponi, *Le mosche del capitale*, Torino, Einaudi, 1989, p. 275).

Questi elementi di contiguità tra i tre romanzi sono noti, e sono stati evidenziati, tra gli altri, dagli studi di Emanuele Zinato. Tiziano Toracca prende le mosse dalle riflessioni già emerse dal dibattito critico, con cui stabilisce un dialogo fitto e puntuale. Ma si spinge ben più avanti. Partendo dall'analisi dei singoli testi, e valorizzandone anche i tratti di singolarità, ne propone un'interpretazione complessiva e ricostruisce una precisa traiettoria di svolgimento del percorso inventivo di Paolo Volponi.

In primo luogo dimostra che *Corporale*, rispetto alla produzione precedente, segna uno strappo. Alla novità di uno stile «esplosivo», «sperimentale e antinaturalistico» (p. 20), corrisponde l'originalità nella caratterizzazione del protagonista, che si distanzia nettamente dai personaggi degli altri romanzi. Albino Saluggia di *Memoriale* e Anteo Crocioni nella *Macchina mondiale* sono contraddistinti da una sorta di «malattia ontologica», per usare la formula di Pasolini, che «precede l'azione» (p. 35); viceversa, per Toracca, Gerolamo Aspri soffre di una malattia propriamente storica. La sua follia si declina al presente e rispecchia allegoricamente la crisi di un mondo che va in frantumi. Nella rappresentazione di questa crisi di senso le ragioni ideologiche s'intrecciano a quelle esistenziali. Il turbamento e le ambivalenze di Gerolamo Aspri sono messi in relazione da un lato al fallimento del progetto industriale di Olivetti, dall'altro alla deriva dell'ideale comunista. Aspri sconta sulla sua carne una condizione di orfanità immedicabile (Gerolamo e Overath sono

entrambi degli «orfani», precisa Toracca a pagina 38, «in senso non solo biologico ma anche culturale»), ed è gravato dalla nostalgia per una totalità perduta. *Corporale* è allora «il racconto della sua rivolta contro questo destino di sconfitta, in forma, da un lato e dapprima, aggressiva e anarcoide, dall'altro e infine, elegiaca e utopistica» (p. 27).

In questo romanzo dalla «doppia traiettoria» (*ibidem*) convivono due istanze di fondo che riappaiono, diversamente modulate, anche nel *Pianeta* e nelle *Mosche*: il «motivo dell'atomica» e il «motivo dell'assassino» (*ibidem*). Toracca si serve di queste due chiavi per rileggere la seconda stagione della narrativa di Volponi, che è attraversata da un doppio movimento e oscilla tra disillusione e utopia. L'immagine apocalittica della bomba veicola l'idea della disgregazione dei significati e si lega ossessivamente a un «sentimento di perdita». All'opposto la figura ricorrente dell'assassino rilancia «il pathos della rivolta» (p. 28) e si associa a uno slancio vitale. La rivolta coincide con l'utopia di una rigenerazione biologica. Dalla distruzione può nascere un mondo nuovo. Perdita e rivolta, disillusione e ideale, «disintegrazione» e «rigenerazione» (p. 25) sono facce di una stessa medaglia. Queste linee tematiche conflittuali s'intrecciano in un unico ordito, componendosi nell'eccezionale valore simbolico assegnato da Volponi all'Arcatana, che è insieme un rifugio regressivo e un'arca in viaggio verso una possibile salvezza. La prospettiva salvifica passa attraverso l'ipotesi di una metamorfosi animale che però in *Corporale* è incompiuta e differisce la sua conclusione. Il finale del romanzo non chiude, ma rilancia una scommessa di senso che resta aperta.

Le metafore della disintegrazione atomica e dell'animalizzazione sono riattivate nel *Pianeta irritabile*. La metamorfosi imperfetta, messa in atto da Gerolamo Aspri, qui trova il suo compimento nella trasformazione teriomorfa del nano Mamerte, nella sua progressiva rinuncia a quella che nel saggio è definita l'«attitudine robinsoniana» (p. 123) all'accumulo e al profitto. *Il pianeta* è «una favola allegorica con tratti fantascientifici» (p. 81): questa è l'instabile anagrafe di genere che, sulla scorta di Luperini e Zinato, Toracca attribuisce al *Pianeta*. Ma l'apporto più nuovo all'interpretazione del romanzo del 1978 consiste nell'invito a leggere l'opera come uno snodo cruciale ed eversivo nel più ampio contesto della trilogia. Per Toracca *Il pianeta irritabile* è il romanzo dell'utopia, della rivolta festosa e caotica, della rivincita “di gruppo”, in cui la palingenesi coincide non solo con la sconfitta della logica economica, incarnata da Moneta e dal suo esercito di cani servili, ma anche con un più radicale «affrancamento dal desiderio di immortalità» (p. 113). Rinunciare a ogni finalità per aderire al fluire creaturale della vita, andare oltre l'umano per rifondare una comunità di uguali al di fuori degli schemi morti della civiltà: sono questi gli esiti fantastici e straordinari dell'«ultimo sussulto dell'utopia volponiana» (p. 143). Il nano Mamerte, l'elefante Roboamo, l'oca Plan Calcule, nella loro diversità esorbitante, sono i soli personaggi di Volponi a risultare vincenti, e *Il pianeta* è l'unica opera in cui si assiste alla sconfitta del capitale. *Le mosche del capitale* mette fine all'utopia. Qui il senso di perdita che in *Corporale* ossessionava Gerolamo Aspri si allarga a ricomprendere tutto un orizzonte depauperato e asservito a un ordine innaturale. «Come già era avvenuto in alcune prose degli anni Ottanta», spiega Toracca, «la logica capitalistica non è rappresentata come un'ideologia economica e politica ma come un'ontologia» (p. 172). È il trionfo del capitale, che si esprime nella monotonia delle enumerazioni, delle rassegne verbali, delle sigle e delle formule abusate, nel montaggio paratattico che rimanda a uno spazio livellato e a «un'unica temporalità: l'automaticità» (p. 209). Gli uomini, gli oggetti, gli animali e persino la luna parlano tutti lo stesso linguaggio, quello reificato e monologico del potere, con un effetto critico di straniamento. La «trama continua» pedinata nel saggio approda così alla sua ultima stazione e naufraga nella sconfitta di Saraccini, senza speranza ma senza resa.

Questo, in sostanza, è il disegno unitario che si delinea nel libro di Tiziano Toracca, ma tanti e diversi sono gli spunti disseminati nei singoli saggi che lo compongono (sicché, ad esempio, meriterebbero una discussione più approfondita le pagine dense e convincenti dedicate all'analisi dell'uso metaforico dei nomi propri nella narrativa di Volponi). Nell'esaminare le costanti e le

discontinuità presenti all'interno del trittico composto da *Corporale*, *Il pianeta irritabile* e *Le mosche del capitale*, Toracca allarga gradatamente l'orizzonte del discorso. Questo allargamento è perseguito in due modi. Da una parte viene ricostruita la rete di rapporti intertestuali che lega i testi della trilogia al resto dell'opera di Volponi, con affondi mirati sulle raccolte poetiche e sui saggi coevi. Dall'altra, in modo carsico ed efficace, si porta avanti una riflessione più generale sul romanzo italiano "neomodernista" (per usare un termine caro all'autore). Come scrive nella sua postfazione al volume Massimiliano Tortora, infatti, «il Volponi tratteggiato da Tiziano Toracca diventa l'emblema di una stagione romanzesca e di una condizione epistemologica: è una delle espressioni più riuscite del romanzo italiano del tardo Novecento, capace di riallacciare i nodi con la grande stagione primonovecentesca» (pp. 235-236). Volponi recepisce e riattiva certe persistenze dell'esperienza modernista e, più genericamente, fa sua l'ostinazione agonistica con cui i grandi narratori d'inizio secolo, ristrutturando dall'interno le forme della narrazione, s'impegnavano in una ricerca di senso, pur nella consapevolezza dell'opacità del reale. Anche nel mondo colonizzato dal capitale, il *pathos* della verità resiste. La grande sfida ingaggiata da Volponi è allora quella di investire sulla letteratura per andare oltre la letteratura, affrontando le questioni generali, mettendo in gioco il significato da attribuire al futuro, alla vita e al destino degli uomini.

Daniele Amodeo

Massimiliano Tortora

«*Un siepone pieno di roghi*». *Il percorso di Tozzi nel modernismo italiano*

Perugia

Morlacchi Editore

2019

ISBN 978-88-9392-108-4

Il volume di Massimiliano Tortora «*Un siepone pieno di roghi*». *Il percorso di Tozzi nel modernismo italiano* (Morlacchi 2019) propone un attraversamento dell'opera di Federigo Tozzi, che coniuga macroanalisi e microanalisi: l'affondo su alcuni testi-chiave (dai *Ricordi di un impiegato* a *Bestie*, dai passaggi più esemplari di *Con gli occhi chiusi*, *Il potere* e *Tre croci* ad alcune novelle significative, quali *Lettera* e *Una gobba*) si coniuga con una più ampia rilettura dell'apporto di Tozzi alla poetica del modernismo italiano. Così il saggio di Tortora disegna un doppio movimento: da un canto la lettura puntuale dell'opera di Tozzi contribuisce a illustrare la novità della grande narrativa modernista, dall'altro le grandi questioni che percorrono la letteratura del primo Novecento si riflettono nelle strategie narrative, nelle scelte formali e tematiche dello scrittore senese, e ne illuminano i nodi cruciali. A fronte di una parabola letteraria che si consuma nel giro di pochi anni, dal 1908 (con i primi racconti, frammenti e abbozzi di romanzo) al 1920, Federigo Tozzi esplora strade diverse: esordisce in poesia, poi sperimenta differenti forme narrative, dal romanzo al racconto, fino ai frammenti enigmatici della raccolta *Bestie*, che con la sua «struttura disarticolata e recalcitrante di fronte a qualsiasi ipotesi di chiusura e compattezza» (p. 26) si avvicina per Tortora alla soglia dell'«antiromanzo» (*ibidem*), e costituisce una prova lampante della sua partecipazione alla temperie modernista. Vivendo a cavallo tra due secoli, Tozzi coniuga le istanze del Naturalismo con le nuove tensioni di quel modernismo che da anni è al centro della ricerca di Tortora (si pensi da ultimo alle sue curatele dei volumi miscelanei *Il modernismo italiano* e *Il romanzo modernista europeo. Autori, forme, questioni*, pubblicati da Carocci rispettivamente nel 2018 e nel 2019).

I dieci saggi che compongono la monografia sono il frutto di un decennio di dibattiti e riflessioni: la maggior parte dei contributi, scritti in tempi e per fini diversi, è stata precedentemente pubblicata in altre sedi. Sono inediti, invece, gli studi contenuti nei capitoli «Oltre il realismo: bestie e animali in *Con gli occhi chiusi*» e «Lo statuto del commento: leggendo *Tre croci*». Nel complesso, paragrafo dopo paragrafo, la prospettiva di analisi si allarga dal particolare al generale e, se da una parte traccia un percorso unitario tra le opere di Tozzi, dall'altra perlustra un intero squarcio di secolo attraverso i testi di uno dei suoi autori più significativi. Infatti l'opera di Tozzi è costantemente messa a confronto con le altre due «facce» (p. 167) del modernismo italiano: Svevo e Pirandello. Indagare la scrittura tozziana equivale a scandagliare uno snodo storiografico complesso. Pertanto nella sua indagine Massimiliano Tortora intreccia la discussione degli studi critici su Tozzi (confrontandosi, tra le altre, con le riletture proposte da Romano Luperini e da Riccardo Castellana) con gli apporti provenienti da altre discipline (dalla fisica alla filosofia, fino alla sociologia e alla geocritica), in una contaminazione di prospettive ricca di suggestioni e spunti. Così ad esempio, facendo riferimento alla straordinaria scoperta di Planck, Tortora giunge sinteticamente a definire le raccolte di novelle tozziane «un insieme di quanti» (p. 157).

«*Un siepone pieno di roghi*» *Il percorso di Tozzi nel modernismo italiano* si suddivide in due macrosezioni, «Tozzi romanziere» e «Tozzi novelliere», quasi a voler sottolineare fin dall'indice la dualità della produzione tozziana. Questa ripartizione, che mette l'accento sulla struttura dei testi, non pregiudica la presenza di interi paragrafi dedicati ad un'analisi che, trasversalmente, prende in considerazione temi e questioni ricorrenti (quali, tra i tanti, la figura dell'impiegato nella narrativa

primonovecentesca e gli spazi geografici nel romanzo modernista italiano). In ogni caso non viene mai meno l'ottica diacronica, con cui Tortora pedina l'evoluzione nel tempo della scrittura di Tozzi. La sottolineatura della differenza tra le forme del romanzo e della novella è una strategia vincente sul piano interpretativo: la predilezione di Tozzi per la scrittura breve rispecchia, agli occhi di Tortora, il privilegio assegnato alla frammentarietà e all'incompletezza, due costanti della letteratura modernista. L'impossibilità di accedere alla verità si ripercuote direttamente sulle stesse forme narrative, perché, come afferma Lukács, «il romanzo rende anche nel contenuto la totalità della vita, collocando l'uomo e il suo destino nella piena molteplicità di un mondo intero, mentre la novella fa lo stesso solo formalmente, rappresentando un episodio della vita con tanta evidenza che di fronte al suo significato universale tutte le altre parti della vita diventano superflue» (p. 193). Se il romanzo, insomma, è il genere della totalità, la novella si assesta sulla dimensione provvisoria della frammentarietà, in quanto restituisce una conoscenza solo parziale e obliqua degli eventi. E Tortora non smette di sottolineare come proprio Tozzi sia uno scrittore che fa della frammentarietà un tratto stilistico distintivo e caratterizzante.

La puntualità dei riferimenti e la scientificità della ricostruzione permette di seguire le svolte della parabola di Tozzi, dando centralità all'analisi dei testi. Ma, pur partendo sempre da un'analisi circostanziata, Tortora va oltre lo specifico del testo, per approdare induttivamente a un'interpretazione più ampia e generale. In questo senso lo studioso legittima la pratica del commento, e questa scelta emerge esplicitamente nella titolazione di due capitoli dedicati per l'appunto all'interpretazione di altrettanti passaggi dei romanzi: *L'amicizia mancata: commento a una pagina di Con gli occhi chiusi* e *Lo statuto del commento: leggendo Tre croci*. Dando direttamente la parola a Tozzi, facendo "parlare" il testo, Tortora scava sempre più in profondità nella costruzione narrativa dei romanzi, fin dentro le stesse parole. L'indagine di tipo linguistico-stilistico è il preludio che conduce all'ermeneutica, perché, come si ribadisce nel saggio, «qualsiasi analisi linguistica e stilistica non può essere scissa dal lato interpretativo» (p. 95). In tal modo, ad esempio, si osserva come il periodare frammentato e a tratti contorto della prosa trovi una sua giustificazione nell'oscillazione degli stati d'animo dei personaggi che popolano i racconti e i romanzi. Il commento si dimostra così uno strumento insostituibile, che consente, a scuola come all'università, di addentrarsi nelle profondità del testo, restituendone l'intrinseca complessità e sottolineandone i legami con un contesto più ampio.

L'opera di Tozzi dialoga con diversi modelli letterari: l'intento di Tortora è trovare un punto di equilibrio tra le posizioni di chi a lungo ha considerato lo scrittore un attardato esponente del Naturalismo europeo e quelle di coloro (Debenedetti e Luperini *in primis*) che ne hanno esaltato la modernità, negando forse con troppa energia qualsiasi legame tra il vecchio e il nuovo, tra il realismo regionalistico di matrice tardo-ottocentesca e il modernismo. Tozzi si colloca biograficamente e letterariamente alla confluenza tra i due secoli; la sua scrittura è in bilico tra oggettività e soggettività, tra attendibilità e inattendibilità, tra rappresentazione dei dati esterni e scavo nelle contraddizioni della psiche, tra regionalismo e apertura alle istanze della più nuova letteratura europea. Proprio in questo stridere degli opposti sta il suo fascino; dal terreno del Naturalismo germoglia quella che Petroni ha definito «la logica dell'inconscio» che dà vita, senza eccessive spiegazioni, all'«ideologia del mistero» (p. 11). L'impossibilità di rintracciare la verità ultima delle cose inibisce la possibilità di comporre un'opera compiuta e conclusa, a tutto tondo. Per Massimiliano Tortora allora «la vera peculiarità dell'opera tozziana è quella di superare il naturalismo, senza negarlo e sopprimerlo» (*ibidem*).

Il titolo del libro, «*Un siepone pieno di roghi*», tratto da un passo di *Tre croci*, restituisce l'immagine della scrittura tozziana come superficie dilaniata dagli squarci, che, incrinando la lineare e piena rappresentazione della realtà, «si impongono come elementi opachi e perturbanti, capaci di dischiudere forme di abisso, ma senza negare la loro plasticità e concretezza» (*ibidem*).

Questa discontinuità turbata comunica il senso profondo dell'opera di un autore che non smette di narrare le contraddizioni del mondo, senza spiegarle.

Annalucia Cudazzo

Mario Trufelli

L'indulgenza del cielo. Poesie

a cura e con postfazione di Franco Vitelli

Venosa

Osanna Edizioni

2020

ISBN 978-88-88167-582-1

Era il 1991 quando Mario Trufelli diede alle stampe, per la casa editrice Scheiwiller, la raccolta *Prova d'addio* che riuniva i suoi primi due libri, *Paese giorno e notte* e *Visita guidata*; ora, a distanza di quasi un trentennio, egli dona ai suoi lettori, con *L'indulgenza del cielo*, una visione completa della sua attività poetica che ha attraversato ben settant'anni di storia. Curato da Franco Vitelli, il quale nell'*Avviso al lettore* illustra la struttura dell'edizione, il volume si articola in tre sezioni: la prima, dal titolo *I cavilli della memoria*, presenta i componimenti scritti tra il 2005 e il 2020; la seconda e la terza, intitolate rispettivamente *Malaterra* e *È morto il cantastorie*, invece, rappresentano un vero e proprio salto nel passato, in quanto comprendono testi che risalgono agli anni Cinquanta, ossia al primo periodo della poesia di Trufelli.

Il volume è corredato da una postfazione, firmata sempre da Vitelli, in cui viene immediatamente chiarito che la pausa non è dipesa da un'interruzione del fervore creativo dell'autore, il quale non ha mai smesso di scrivere in versi, ma dalla decisione di prendersi del tempo per riflettere attentamente sul ruolo della poesia in un mondo dominato dai media. D'altronde, è proprio nell'attesa, come dichiarato in *Poetica* (p. 26), che si nasconde la migliore ispirazione, e adesso il poeta, costantemente combattuto tra un bisogno di confessarsi al lettore e un atteggiamento di pudico riserbo, si rende finalmente conto che la sua macchina da scrivere è di nuovo pronta a «raccontare pensieri / e favole» (p. 21) e a rivelare gli aspetti più personali della sua esistenza, lasciando da parte le esperienze legate all'attività giornalistica, da lui svolta fino ad allora. Gli oggetti che dominano la scena nei componimenti d'apertura, ossia la macchina da scrivere e il sillabario, simboleggiano la vittoria della poesia sul silenzio, arresosi all'«incalzare dei ricordi» (p. 36) che non lasciano scampo all'autore.

Il passato è estremamente vivo, tuttavia il poeta ha comunque bisogno di appellarsi alla memoria che è capace di evocare «incantevoli scenari» (p. 33) ma anche apparizioni dolorose, perché ripercorrere il proprio trascorso lo obbliga a fare i conti con le ferite causate dalle perdite e dai rimpianti, tra cui quello, già presente in *Visita guidata*, di non essere diventato padre. Si riavvolge così il nastro dell'esistenza e si torna indietro sino all'infanzia: il poeta si sofferma sulle figure dei genitori, centrali anche in *Prova d'addio*, descritti nella loro quotidianità e la cui morte è ancora fonte di grande dolore. In due componimenti posti in successione (*La voce* e *Il grido*, pp. 38-39), Trufelli mette in evidenza il contrasto tra l'ultimo sospiro della madre e l'urlo del poeta appena nato, che risuonava alle orecchie della donna come una vera e propria lode a Dio. Di quel grido squillante di bambino Trufelli crede che sia rimasto ben poco, in quanto si è insinuata in lui la convinzione che la sua voce si sia affievolita; egli paragona la sua poesia al debole canto di un «fringuello» (p. 36), dimostrandosi particolarmente vicino al mondo della natura, descritto spesso con delicate immagini di fertilità, come si può notare, ad esempio, nel componimento *La covata* (p. 60), in cui la fioritura del basilico si accompagna all'immagine di una colomba che attende la nascita dei suoi piccoli.

Nel pensare alla sua Basilicata, il poeta si sofferma sulle tante trasformazioni sociali avvenute, che minacciano di sradicare addirittura il ricordo di alcuni autorevoli nomi, cui, forse proprio per

naturale reazione, egli si rivolge in diversi testi della raccolta; d'altronde, già nel componimento *Lettera di un poeta di Paese giorno e notte*, emerge la sua preoccupazione per l'esaurirsi di quella «ventata d'aria nuova» portata in poesia da Rocco Scotellaro (p. 211). Trufelli, nel corso della sua esistenza, ha intessuto intensi sodalizi umani e culturali con svariati artisti e intellettuali e, come scrive Vitelli nel saggio postfativo, ha sempre cercato di inserirsi in «una tradizione da cui prendere le mosse per ricostruire una cultura forte e una salda morale», di cui è divenuto, a tutti gli effetti, erede.

All'interno dei testi più recenti, si può notare come il poeta abbia orientato il suo sguardo sugli aspetti più scottanti della cronaca e dell'attualità, come l'emigrazione, l'inquinamento, la violenza e la diffusione di una grave pandemia, modificando, di conseguenza, il linguaggio, che si è dovuto aprire a termini tipici della quotidianità e dunque più lontani dalla tradizione lirica. Si riscontra un evidente cambiamento del registro poetico, in quanto lo stile degli ultimi componimenti dell'autore appare più asciutto e diretto, soprattutto se confrontato con quello che caratterizza *Malaterra* e *È morto il cantastorie*, le cui poesie, che, per la qualità dell'espressione e l'originalità dei temi trattati, meritavano di non restare inedite, andrebbero lette, come specifica Vitelli, «in sinergia» (p. 218) con quelle di *Prova d'addio*.

Negli anni Cinquanta, l'attenzione di Trufelli era puntata quasi esclusivamente sul mondo del Sud e, in modo particolare, sul microcosmo della sua «amara terra» (p. 160), che appare essere fuori dal tempo, priva di pace, misteriosa, quasi fiabesca, caratterizzata da un paesaggio duro e pietroso dove anche «il pane costa sangue» (p. 158), popolata da personaggi oppressi dalla fatica e piegati da un intimo desiderio di ribellione. In *Malaterra* (1952-1953) e in *È morto il cantastorie* (1952-1954) c'è una partecipazione profonda del poeta alla vita del paese, al punto tale che egli, attraverso una sorta di processo metamorfico, sembra riconoscersi in alcuni suoi elementi; si legga ad esempio: «Vorrei farmi pietra» (p. 147), verso che ricorda l'atteggiamento di identificazione con gli oggetti della sua terra, tipico anche del poeta Vittorio Bodini che si può notare nelle raccolte *La luna dei Borboni* del 1952 e *Dopo la luna* del 1956. La produzione di questi anni, che risente ancora delle suggestioni post-ermetiche ma che si apre già alle istanze del neorealismo, si inserisce, infatti, nel solco tracciato da autorevoli scrittori meridionali quali Quasimodo, Sinisgalli, Gatto, lo stesso Bodini e soprattutto il conterraneo Scotellaro, di cui l'allora giovane poeta condivide la speranza nel nuovo giorno, la fremente attesa dell'alba, il desiderio di un miglioramento delle condizioni di vita; bisogna, tuttavia, evidenziare che, a differenza dell'amico, Trufelli, più che sulla denuncia sociale, si concentra sugli intimi affanni delle figure che rappresenta, su una sofferenza ancestrale che si avverte «nel cuore del mondo / e dentro di noi» (p. 193) e che sembra avere origine, come si legge in *Ognuno ha il suo dolore* (p. 196), nelle lacrime di Cristo in croce. Tali sentimenti emergono con intensità in *Avvolgimi di bende*, componimento dedicato a «un mietitore morto» (p. 194), di cui non si conosce nulla al di fuori delle sue umili condizioni, che testimonia la grande padronanza poetica di Trufelli, capace di ricorrere a immagini toccanti ed estremamente evocative, che rendono bene la tragicità della vicenda: «Non coprire il volto col sudario / non son Cristo, madre. / Ho la bocca di paglia e il fiato in gola / e una grande torcia nel cuore» (p. 194).

Attanagliato dalla solitudine e dalla malinconia, l'animo di Trufelli dimostra, in questi componimenti, una spiccata sensibilità, che sa entrare perfettamente in sintonia con il dolore dei suoi conterranei e sa percepire «tutto il lamento degli uomini» (p. 186) che vorrebbe imprimere nel suo canto. In *È morto il cantastorie*, il poeta esprime non solo la sua fedeltà ai valori semplici e autentici, ma anche il suo «desiderio di infinito», sorto per sfuggire all'immobilismo del Meridione; infatti, come segnala Vitelli, il giovane Trufelli «si portava addosso tutto il fardello delle frustrazioni storiche che un mondo chiuso nel suo isolamento ha patito» (p. 220).

«Si vive nell'orgasmo delle infinite / cose perse e mai più / ritrovate» (p. 33) scrive Trufelli, dimostrando la sua capacità di mettere in dialogo il passato e il presente e confermando la sua natura di «visionario» (p. 104), sempre ammaliato dall'incanto dei sogni, come anche

dall'imprevedibilità della sorte e dal fascino della mutevolezza della luna, presenza costante in tutta la produzione del poeta, il quale, a dispetto del trascorrere del tempo, nutre ancora la voglia di contemplare il cielo e di godere del senso di benevolenza che esso trasmette.

Serena Carlamaria Crespi

Federico Valacchi

Gli archivi tra storia uso e futuro. La rivoluzione tecnologia e le biblioteche

Milano

Editrice Bibliografica

2020

ISBN 978-88-9357-118-0

L'avvento dei nuovi *media*, con la crescente digitalizzazione di materiali cartacei e la sempre più ingente diffusione di documenti *born digital*, sta rimettendo in discussione le pratiche conservative e, al contempo, sta ridefinendo i confini fisici dello spazio documentale. Il saggio *Gli archivi tra storia uso e futuro* affronta questi temi con l'intento di fornire una chiave di lettura per comprendere meglio l'evoluzione tecnologica in atto e la conseguente ridefinizione del concetto di "archivio". Il discorso, che si evolve nell'arco di tre capitoli, si costruisce come un'analisi socio-culturale delle politiche messe in pratica odiernamente per preservare la nostra memoria storica e si pone come il tentativo di rispondere ad una decisiva domanda: gli archivi hanno un futuro nell'epoca digitale? In questa contemporaneità fluida, in cui la rivoluzione tecnico-informatica conia costantemente nuove definizioni e richiede agli storici dei documenti di possedere competenze sempre più interdisciplinari, gli archivi non sono più da intendersi come entità retrospettive, luoghi deputati alla sola conservazione del nostro *heritage* culturale, ma piuttosto come nuovi modelli formativi, nuovi strumenti da contrapporre a una realtà sempre più sfuggente e, secondo l'autore, autoreferenziale, in quanto disinteressata al passato e all'importanza che questo può ancora avere per comprendere il presente.

Dopo aver fissato tali premesse, Federico Valacchi procede, nel primo capitolo, a ripercorrere la millenaria storia dell'archivistica, tracciando la nascita e l'evoluzione della disciplina. Viene così a delinearsi una linea temporale nella quale emergono alcuni personaggi e momenti storici particolarmente significativi. Ad esempio, sotto il comando di Napoleone, alcuni anni dopo l'introduzione della legge per la libera consultazione degli archivi (25 giugno 1794), furono introdotti nuovi modelli di gestione dei documenti «quali il protocollo, la classificazione e il fascicolo» (p. 29), portando alla nascita dell'archivio in senso moderno; o, ancora, la Commissione del Cibrario, istituita in Italia nel 1870, allo scopo di redigere un regolamento unitario per archivi e biblioteche, l'asse Cencetti-Pavone, di cui il primo è noto per la definizione del metodo storico e il secondo per aver rimesso in discussione il «dogma cencettiano» (p. 54) a favore del metodo conservativo, fino ad arrivare all'odierno web-archivistico e alla decentralizzazione fisica e documentale data dai supporti digitali. L'*excursus* tracciato dall'autore rivela una realtà che muta e che adatta il processo di organizzazione e conservazione della memoria culturale alle necessità imposte dal periodo storico. Allo stesso modo, l'attuale crisi del sistema archivistico tradizionale rende necessario ridefinire le fondamenta della disciplina che viene chiamata oggi più che mai, a contatto con la rivoluzione tecnologica, a evolversi, per non restare emblema di politiche conservatrici e inerme simulacro del passato. Secondo Valacchi, ci troviamo «in anni decisivi, in cui matura il ritardo della cultura archivistica nei confronti della modernità» (p. 62). Per tale ragione il confronto con il digitale obbliga quantomeno a una presa di responsabilità non solo da parte dei professionisti della materia, ma anche della società, di cui l'archivistica trasmette e forgia l'identità, e in particolar modo della politica in quanto rappresentante culturale e amministrativa. L'attenzione viene allora riportata su alcuni temi e concetti legati imprescindibilmente all'evolversi della disciplina, come l'identità culturale, la memoria, l'informazione e l'uso pubblico, e verso i quali devono essere indirizzate le nuove basi di lavoro. Infatti, se il digitale ha comportato uno scacco a una disciplina rinchiusa in ingranaggi politici e amministrativi ormai arrugginiti, al contempo,

questa rivoluzione può permettere di dischiudere una nuova consapevolezza sui temi in questione e arrivare a suscitare un interesse pubblico su quelle che sono, altrimenti, «destinate a rimanere malinconiche rovine della memoria» (p. 76).

Proprio su quest'ultimo aspetto si focalizza il passaggio dal primo al secondo capitolo del saggio, in cui l'autore entra nel cuore della tematica al centro del volume. Nel panorama dell'ibridazione tecnologica nascono nuove forme di archivio, nuove metodologie e prassi, nuove strutture documentarie. La risposta a questo meccanismo di evoluzione trova allora qualche interessante riscontro in alcune iniziative culturali come, per esempio, i portali tematici del SAN (Sistema Archivistico Nazionale) usati, con positivo riscontro degli utenti, come strumenti di divulgazione del patrimonio archivistico, ma coincide anche con la nascita e sperimentazione degli *Invented archives*, in cui fonti di diversa provenienza e origine vengono accostate intorno a una tesi o un'idea creando così raccolte tematiche virtuali nelle quali si perde però il legame con la risorsa documentaria originale, o con i cimiteri documentari degli *Hidden archives*, in cui l'identificazione tra spazi fisici e conservazione si affievolisce oramai sempre più.

Federico Valacchi analizza, con piglio critico, una realtà che sta sotto gli occhi di tutti, ovvero quell'evoluzione «per stare al passo con la realtà» (p. 101) necessaria alla sopravvivenza degli archivi e che impone di trovare nuovi standard capaci di unire accortamente sapere analogico e digitale, nuovi sistemi e politiche di valorizzazione, nuovi modelli di divulgazione del materiale culturale e documentale. Infatti, sebbene di fronte alle innovazioni richieste dalla modernità tecnologica inizino a cambiare gli strumenti di lavoro, i vocabolari e si parli di metadati, di *cloud*, di interoperabilità, come un pendolo l'archivistica oscilla ancora tra vecchio e nuovo. Nondimeno, il ricorso al mezzo informatico apre la disciplina a nuove sfide e rimodella lo spazio archivistico; similmente, gli archivisti della "tradizione" sono chiamati ad apprendere nuove conoscenze e competenze, a fondere il sapere delle "scienze dure" con quello rivolto ai beni storico-culturali. Al contempo, l'analisi di queste "fenomenologie archivistiche" diviene un mezzo per allargare quelle vedute della disciplina ancora tradizionaliste, riconducibili a modelli storici non più applicabili, e uno slancio per aprire nuovi spunti di riflessione sull'argomento. Non sorprendono, quindi, le considerazioni finali dell'autore, che in chiusura d'opera affida le sue attese a una presa di coscienza etica, sociale e politica circa l'importanza e il valore che gli archivi assumono in questa contemporaneità sfuggevole, in questa gigantesca e inefficace amnesia culturale. In questo momento di grandi cambiamenti, il focus deve ritornare al documento in quanto portatore di memoria, cuore dell'archivio e motore dell'archivistica, nella speranza che la creazione di nuovi modelli di governo dell'informazione, e della gestione ad esso legata, possano restituire quella dimensione politico-sociale e quella responsabilità storico-culturale forse troppo spesso lasciate da parte, e per sperare in una nuova archivistica che sia finalmente attiva, che stia «dentro alla società e non ai suoi margini» (p. 164).

Elmira Migliano

Norma Viscusi

La scapigliatura tra solitudine e trasgressione. Lo spazio di Dio in Tarchetti, Rovani e Dossi

Roma

BastogiLibri

2019

ISBN 978-88-5501-039-9

L'opera di Norma Viscusi, teologa, musicista, editorialista siciliana, raccoglie degli studi e delle riflessioni, che si offrono di illustrare, secondo le intenzioni dell'autrice, un sentimento religioso e una dimensione ascetica, nell'universo tormentato degli intellettuali scapigliati, con diretto riferimento a Tarchetti, Rovani e Dossi. Motivo conduttore di tutto il volume è questa impostazione spirituale, in base alla quale si sostiene come nei tre autori un'esperienza di fede si risolve nella verità della testimonianza, secondo l'esempio di Gesù, del messaggio cristiano. Di conseguenza quest'ultimo per Viscusi costituisce un modello di riferimento e una possibilità di compiuta ricomposizione dei dissidi scapigliati. Tuttavia la tesi del volume appare sopravvalutare o forzare questi aspetti: se una soprannaturale vocazione, una tensione trascendentale è indubbiamente presente nell'opera letteraria degli scrittori esaminati, al contempo emerge una concezione del mondo in divenire, una visione dinamica che si modifica e capovolge gli equilibri. L'esperienza contemplativa e religiosa seppur viva, non rappresenta l'elemento cruciale della corrente scapigliata che si distingue per un modello di scrittura in chiave esistenziale. Un viaggio nell'oscurità della psiche, nella dimensione della sofferenza quello che emerge; non tanto una fede inattaccabile, piuttosto un credo avvolto dalle tenebre, informe, che spesso confonde. Un percorso religioso turbolento e accidentato, che è necessariamente individuale ed esclusivo, è accreditato dalla studiosa, illustrato tuttavia sulla scorta di una testimonianza ideologica unidirezionale. Pensare secondo una particolare ispirazione cristiana non appare a mio parere una peculiarità distintiva degli scapigliati che all'opposto sperimentano la malattia dell'anima in un percorso disseminato di inquietudine e colmo di vacillamenti, una vita intaccata e consumata nell'inferno della coscienza. Nell'opera di Iginio Ugo Tarchetti, la prima ad essere analizzata, Viscusi vede invece risaltare l'elemento spirituale di cui l'amore costituirebbe una struttura essenziale rinforzata da una particolare predisposizione al legame di fiducia e unione, secondo i comandamenti evangelici, fondamento di rinnovamento interiore e salvezza eterna; un Dio frequentemente contraddetto e messo in dubbio secondo la studiosa ma invocato costantemente. Dal mio punto di vista, sono i tormenti fisici e psicologici gli aspetti principali e il sentimento dell'amore si impone, è vero, ma inteso come passione carnale, oltre che ideale, spirale dei sensi, elemento risolutivo di tutta l'opera tarchettiana. Esseri imperfetti quelli che primeggiano, vite regolarmente danneggiate, amori tormentati, anime condannate alla malinconia e all'isolamento, che alleviano i mali, gli affanni e il senso di smarrimento, nella conclusiva consegna a Dio, ultima cosa che resta da fare, anche se la fede si rivela remota e scolorita: «Avendogli chiesto io un giorno se egli credeva all'esistenza di Dio e alla continuità della vita oltre la morte, egli mi strinse la mano con abbandono, e mi disse con voce fioca e lamentevole: - Ho bisogno di credere. /Dubitava sempre e credeva sempre» (I. U. Tarchetti, *Una nobile follia (Drammi della vita militare)*, Milano, Mondadori, 2004, p. 175). Un'esaltazione angosciata che non perdona il corso doloroso della vita definisce i personaggi di Tarchetti, indeboliti, infermi, tormentati negli amari ricordi, nei rimorsi, nella visione di un amore deforme, spesso nel finale catastrofico. La consegna a Dio si compie in una partecipazione che non sempre è quella prescelta, in un atteggiamento disilluso, fino all'accettazione di un compromesso. Un peso insostenibile che modifica lo sguardo in un'immagine di distacco: «L'amore mi sollevava

verso il cielo... incominciavano le fasi di quell'ascetismo che doveva svanire più tardi, per dar luogo alla più mostruosa delle negazioni religiose, all'apatia» (ivi. p. 52). Ciò che risalta è l'attrattiva verso la morte e l'attuazione in essa, riconciliazione, fine dei tormenti, epilogo malinconico ma nuova prospettiva, vero polo d'attrazione. La studiosa riporta un pensiero presente in *Una nobile follia*, che a suo dire conterrebbe una chiara consapevolezza conquistata e cioè che solo Dio può colmare una mancanza: «Si vaga di affetto in affetto, si crede di amare, si profondono baci e effusioni, ma il vuoto del cuore c'è sempre, sempre... Dio solo lo può riempire, egli che è il grande Amore» (ivi, p. 158), ma omette il passaggio precedente, più controverso in questo senso: «Due amanti si uccidono perché sentono che l'esistenza è un ostacolo al raggiungimento delle loro aspirazioni. - L'idea ed il bisogno della morte nascono coll'idea e col bisogno dell'amore. - Io non saprei immaginare altro motivo che questo, non saprei comprendere, spiegarmi in altro modo questa avidità di morire, in un sentimento che è per sé stesso la vita, e che nei suoi sogni vorrebbe abbracciare l'eterno» (*ibidem*).

Viscusi prosegue con l'analisi di Giuseppe Rovani, esaminando alcune parti dei *Cento anni*. Centrale argomento di riflessione è l'episodio del «ballo del papa». La studiosa ha affrontato gli elementi religiosi collegati al messaggio cristiano e a una visione anticlericale, evidenziando una verità della testimonianza, una condotta responsabile da parte degli ecclesiastici, la consapevolezza di una condizione spesso immorale e ipocrita all'interno dell'universo religioso, l'importanza della chiesa quale regno di assemblea e comunione e l'inclinazione di Rovani che: «Appare rispettoso e riconoscente al messaggio cristiano, alle sue verità e ai dogmi (Vergine Maria) [...]. Il Cristianesimo, certamente ha rappresentato per lui la reale e migliore possibilità di essere per ciascun uomo, e per tutti gli uomini, sulla base di un'educazione e formazione delle coscienze» (p. 53). L'inquietudine e i mali dell'anima si esprimono nel realismo letterario di Rovani, che a mio parere mina la realtà religiosa: risalta nelle pagine dello scrittore una visione illuministica che modifica una prospettiva comune, non sempre unificante, un assenso a favore del progresso quello di Rovani, riconosciuto anche dalla studiosa. Il principio insito dell'esistenza umana, risulta essere l'oggetto di riflessione principale evidente anche nell'analisi del tema del divorzio. La dimensione religiosa in Rovani non è estromessa ma allo scrittore interessano principalmente gli aspetti secolari e storici del cristianesimo cui si rivolge la sua critica, in un romanzo in cui si discerne il fardello delle meschinità umane che squarciano e rivelano il lato sbieco dell'amore che è la copia dell'originale.

Viscusi completa il saggio esaminando l'opera letteraria di Carlo Dossi, ricavandone e analizzandone gli aspetti religiosi, impresa non facile a suo dire per la contraddittoria personalità dello scrittore milanese. *Il regno dei cieli* e *La colonia felice* rientrano secondo la studiosa in una fase di maturità e perfezionamento intellettuale. È indiscusso un atteggiamento umanitario e di altruismo caritatevole di Dossi ma al contempo di remora nei confronti della società che si consuma nella ricerca di un fantasioso appagamento. L'elogio di un animo benevolente, misericordioso, gli atti caritatevoli, secondo i dettami di Gesù e la predicazione evangelica appaiono inequivocabili nel pensiero di Dossi, secondo Viscusi. La coscienza, luogo disseminato di insidie, è considerata «tribunale unico e inappellabile di ciascun uomo» (p. 108), rivelazione di salvezza interiore. Un Dio evidentemente presente e al quale affidarsi, non sempre però riconosciuto nella consolazione ma piuttosto invocato nell'ira: «Era la prima volta che Gualdo si ricordasse di un Dio, per non bestemmiarlo; era la prima volta, che Aronne non l'invocasse per meglio ingannare» (Carlo Dossi, *La colonia felice*, in *Opere scelte*, a cura di F. Portinari, Torino, Utet, 2008, p. 450). L'esperienza di fede dossiana non si delinea come unica opzione eletta, ma abbraccia ulteriori ipotesi, si avviluppa in altre parole alla ragione e alle capacità intellettive. La fase di sopraggiunta pienezza spirituale di cui parla Viscusi, in una chiara lettura cristiana, è il riflesso di nuovi scenari a mio parere, di una visione che si modifica e conduce direttamente agli studi di Cesare Lombroso. Una ricerca e un interesse in ambito medico, una dimensione nuova che illustra al mondo forme patologiche,

multiple, disadattate socialmente. I vari ritratti di Dossi offrono uno studio psichico, etico e giuridico in un contesto positivistico. Viscusi definisce *La desinenza in A* «satira acida e crudele contro le donne» (p. 72) nella quale Dossi non riuscirebbe a trattenere un bisogno di religiosa rettitudine: «...due bambolotte di nove in dieci anni, abbigliate e velate di bianco, con le manine a mezza orazione e tra le manine un rosso libro di Messa» (la citazione è a p. 76). La donna, indubbiamente instabile e peccaminosa, che cova sentimenti malsani, inconfessabili, ma pericolosamente affascinante: è lei la vera protagonista della letteratura scapigliata.

Lo studio personale di Viscusi è riconducibile ad un percorso di riflessione sul senso della vita nell'opera letteraria dei tre autori approfonditi, in una dimensione di religiosità sofferta, giustificata nell'insegnamento cristiano, quale rivelazione per la salvezza dell'uomo. Una particolare sensibilità, una spinta verso l'assoluto suggestiona gli irrequieti scapigliati, un misticismo indubbiamente presente ma imprigionato, spesso imperfetto, carente, che attraversa vari stati di coscienza. Il motore d'azione centrale è piuttosto il lato oscuro dell'esistenza, menomata, dolorosa, priva del sostegno invocato. Generazione smarrita, infelice che sperimenta un autentico realismo letterario, esempio di scrittura dove le ombre della psiche occupano un posto privilegiato e trovano riconoscimento nella ragione. Un'attitudine introspettiva che disorienta quella degli scapigliati, che fiuta sapere, e non un affidamento irragionevole ed eccessivamente fiducioso.

copyright
© 2021 - Vecchiarelli Editore - Manziana



VECCHIARELLI EDITORE