

oblio

34|35

Oblío

Osservatorio Bibliografico della Letteratura
Italiana Otto-novecentesca

Anno IX, numero 34-35

Autunno 2019

OBLIO – Periodico trimestrale on-line – Anno IX, n. 34-35 – Autunno 2019

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

ISSN: 2039-7917

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

Direttore: Nicola MEROLA

Direttore responsabile: Giulio MARCONE

Consiglio di direzione: Giuseppe LO CASTRO, Elena PORCIANI, Caterina VERBARO

Redazione: Laura ADRIANI, Saverio VECCHIARELLI

Amministratore: Saverio VECCHIARELLI

Realizzazione Editoriale: Vecchiarelli Editore S.r.l.

Comitato dei referenti scientifici:

Gualberto ALVINO, Giuseppe BONIFACINO, Giovanna CALTAGIRONE, Rino CAPUTO,
Franco D'INTINO, Rosalba GALVAGNO, Antonio Lucio GIANNONE, Giuseppe LO
CASTRO, Valeria MEROLA, Elena PORCIANI, Antonio SICHERA, Teresa SPIGNOLI,
Beatrice STASI, Silvana TAMIOZZO, Dario TOMASELLO, Caterina VERBARO

VECCHIARELLI EDITORE S.R.L.

Piazza dell'Olmo, 27 – 00066 Manziana (Rm)

Tel/Fax: 06 99674591

Partita IVA 10743581000

Iscrizione C.C.I.A.A. 10743581000 del 13/01/2010



VECCHIARELLI EDITORE

Elenco Recensori Oblio IX, 34-35

Gualberto ALVINO
Elisa CAPORICCIO
Remo CASTELLINI
Alberto CONTARINI
Giacomo CUCUGLIATO
Annalucia CUDAZZO
Christian D'AGATA
Domenico FADDA
Simone GIORGIO
Clementina GRECO
Paolo LEONCINI
Giuseppe LO CASTRO

Giovanna LO MONACO
Giulio PAPADIA
Roberta PASSAGHE
Ugo PEROLINO
Isabella PINTO
Martina PIPERNO
Paolo PIZZIMENTO
Greta PLAITANO
Elena PORCIANI
Novella PRIMO
Lucia STRAPPINI

Nella sezione «All'attenzione» il saggio di Renato NISTICÒ è preceduto da una presentazione di Caterina VERBARO e seguito da una Nota di commento di Alberto CASADEI.

Nella sezione «Saggi e rassegne» compaiono scritti di Giuliana ADAMO, Emanuele BROCCIO, Paolo CHERCHI, Marco DANIELE, Alessandro MANCONI, Alessandra MATTEI, Vito SANTORO, Elena SBROJAVACCA, Antonio SICHERA.

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

Indice

Editoriale	p. 2
All'attenzione	p. 4
Saggi e rassegne	p. 23
Recensioni	p. 126
Indice completo dei Saggi e delle Recensioni	p. 194

EDITORIALE

Il mio invito a pronunciarsi con una breve nota o un articolo sul ruolo attuale delle recensioni degli studi letterari, che, in sede di valutazione, non vengono considerate pubblicazioni scientifiche, non è stato accolto quasi da nessuno. Le poche eccezioni, meno delle dita di una mano, sono rapide adesioni all'iniziativa, che il senso della misura sconsiglia di pubblicare. Il fallimento si può spiegare nella maniera più banale. La difesa delle recensioni, nel migliore dei casi, non rappresenta una priorità. Perché sposare una causa persa, si sarà chiesto più d'uno, se, pur scrivendole, non sono convinto della loro utilità? Non è meglio lasciare al suo destino un servizio tanto poco apprezzato e confrontarsi direttamente con le opere letterarie in uno spazio più gratificante e con ambizioni accademicamente remunerative?

Sarà così, ma mi lusingo di credere che a rendere afoni i miei possibili interlocutori sia stato piuttosto il sospetto che la mia fosse la subdola riproposizione di una specie dibattito teorico (un'altra fissazione), quando ormai la teoria della letteratura è diventata il facile bersaglio di tutti gli studiosi benpensanti. Anziché perciò sostituirmi agli amici silenti, indulgendo al ventriloquismo del resto essenziale per la critica e prestando loro argomenti che non sarebbero accolti, provo a intessere quattro pensierini a proposito della refrattarietà ai discorsi generali sulla letteratura e dei suoi rapporti con la crisi della recensione. Si guadagneranno a loro volta un'alzata di spalle, ma non risulteranno per forza scontati.

La stagione d'oro della critica letteraria, dalla quale non si sono davvero emancipati neppure i più severi detrattori, è coincisa con il tempo della teoria, come mi è capitato di chiamarlo, alludendo all'interesse diffuso per i metodi critici e le questioni generali in cui si svolgeva naturalmente e spesso culminava un fervore di studi letterari senza precedenti. I cataloghi storici dei grandi editori (cito solo Einaudi e Bompiani) ne rendono testimonianza. Mentre la critica non è finita con la sua stagione d'oro (come si poteva supporre, stando alle *Notizie dalla crisi* di Segre), la teoria sì, perché sembrava già allora troppo macchinosa e ingombrante e non rispondeva per niente alla richiesta di istruzioni per l'uso e la comprensione della letteratura che agli occhi dei più ne avrebbero giustificato l'esistenza (e che oggi sono moneta fuori corso). Le istruzioni per l'uso debbono essere essenziali e possibilmente pleonastiche. La ragione principale del collasso della teoria fu infatti il suo successo, la sua crescita incontrollabile e l'obbligo di inseguirla: proprio il contrario di quanto le veniva chiesto. L'aspetto positivo della proliferazione e dell'inseguimento fu che ne apparivano confermati, sia pur problematicamente, l'unità del sistema letterario e la continuità rispetto alla tradizione, cioè il quadro di riferimento che sosteneva le analisi audacissime e sofisticate, nonché le troppe inutili astrazioni, concepite nel clima esaltante di scoperte idealmente condivise e porte appena intraviste che si spalancavano, un po' accumulando e un po' organizzando in un apparato dottrinale macchinoso i teoremi che modelli scientifici più o meno prestigiosi inducevano a ricavare dai dati delle osservazioni empiriche.

Cimentandosi su oggetti circoscritti e riferendosi a declinazioni parziali di paradigmi condivisi, che i principianti controllano indirettamente e per frammenti e con i quali gli studiosi provetti hanno una lunga dimestichezza e tuttavia sanno di dover ogni volta fare i conti da capo, le recensioni sono una scuola di brevità e pertinenza. Come mettono a cimento e illustrano l'esistenza e la tenuta di un disegno complessivo dentro a una proposta critica, così hanno il compito di non perdere di vista né il libro del quale si occupano né il protocollo scientifico che le definisce, sottraendole a ogni rinunciatario appiattimento su una delle tante discipline sussidiarie. Che è un modo troppo complicato per dire che l'unità del sistema letterario e la continuità rispetto alla tradizione sono in questo momento perseguite più dalle recensioni che da una saggistica spesso scettica nei confronti della letteratura d'invenzione e piuttosto incline a disperdersi nelle vie di fuga di una tematologia ricalcata sull'attualità politica e culturale.

Per la tranquillità di chi ha sempre vissuto con disagio la gestione di «Oblío», ritenendola non del tutto a torto monocratica e diffidando del mio «esagerato *understatement*», ho il piacere di annunciare che da questo numero della rivista esiste un Consiglio di direzione, con il quale condividerò onori e oneri dell'impresa. Tranne che ai diretti interessati, a nessuno importerà sapere che l'impresa continuerà a consistere soprattutto nel faticoso lavoro di selezione e rigoverno del gettito sempre considerevole di collaborazioni tanto generose quanto inevitabilmente indisciplinate, non foss'altro per l'avvicendamento degli autori. Ho creduto che il modo migliore per assicurare il mantenimento di una identità che non si è mai risolta in una tendenza ed è stata militante solo perché si è schierata in difesa della letteratura e della critica, fosse quello di avvalermi delle sicure competenze e dell'esperienza maturata in una collaborazione cominciata ben prima che uscisse «Oblío». Ho perciò chiesto di affiancarmi a Giuseppe Lo Castro, Elena Porciani e Caterina Verbaro, che sono stati con me in gran parte della mia lunga vita accademica, partecipando direttamente all'avventura di «Filologia antica e moderna» e esaurendo spesso la sterminata platea alla quale riusciva ad arrivare, in uno spirito non dissimile da quello degli editoriali di adesso, «Visitare i letterati», non un'altra rivista, ma il pieghevole saltuario di un momento felice. Non c'era modo migliore di accoglierli, che ricordando insieme con loro un altro compagno d'avventura dei lontani giorni calabresi che purtroppo non c'è più, Renato Nisticò. A lui dedichiamo con rimpianto e immutata ammirazione per il suo poliedrico talento la sezione «All'attenzione», riproponendo un suo pionieristico intervento su De Martino, l'antropologia e la teoria della letteratura, già comparso su «Belfagor» nel 2001.

All'attenzione
Saggi critici da rileggere

Renato Nisticò
Ernesto De Martino e la teoria della letteratura

A cura di Giuseppe Lo Castro e Caterina Verbaro

Con una presentazione di Caterina Verbaro e una nota di Alberto Casadei

Si ringraziano gli eredi di Renato Nisticò e i detentori dei diritti della rivista «Belfagor» per avere acconsentito alla pubblicazione del saggio.

Caterina Verbaro

Renato Nisticò, la letteratura allo specchio dell'antropologia

Il saggio che qui riproponiamo, *Ernesto De Martino e la teoria della letteratura*, uscito nella gloriosa rivista «Belfagor» nel 2001 (LVI, 3, pp. 269-286), ben si presta a rappresentare la ricca attività e personalità intellettuale di Renato Nisticò, segnandone uno dei momenti salienti, per la profondità, l'originalità e l'impegno della riflessione che vi si conduce. A rendere ancor più rappresentativo il testo è la centralità in esso di un nucleo portante della ricerca e dell'opera dello studioso, nucleo diversamente operante e riconoscibile nelle sue opere saggistiche quanto in quelle poetiche e narrative: l'idea che la letteratura rappresenti il confine dinamico e dialettico tra individuo e comunità.

Nel saggio che presentiamo emerge con chiarezza una concezione prettamente modernista del testo letterario, propria degli anni di passaggio al nuovo secolo, quando è ancora salda la concezione di esso come luogo di fuoriuscita dall'ordinarietà del reale e di straniamento del codice comunicativo. Tale precipua identità del testo modernista viene acutamente letta da Nisticò in analogia col principio demartiniano di «crisi della presenza» (un concetto e un termine non a caso già attivi nella sua monografia su Sereni del 1998), individuata in maniera topica in esperienze quali il lutto o le apocalissi. Se, nel saggio in questione, Nisticò ritiene che De Martino ponga i «fondamenti possibili di una teoria antropologica del fatto letterario» (R.N., *Ernesto De Martino e la teoria della letteratura*) è perché al centro della riflessione dell'antropologo si accampa proprio quell'azione reintegratrice che accomuna il testo letterario a fenomeni antropologici come il pianto rituale o la funzione della magia nelle società arcaiche. Per Nisticò ciò che associa le teorie demartiniane alla letteratura è proprio la comune ricerca di soluzioni reintegrative rispetto alla «crisi della presenza»: crisi individuabile in quello scarto dalla norma rappresentato dal testo modernista, ma anche crisi dell'individuo moderno adornianamente separato dalla realtà inabitabile.

Appare dunque evidente nelle pagine di Nisticò come per lui la letteratura – e il procedimento estetico in generale – corrisponda a un doppio movimento di 'messa in crisi' della realtà – o, in termini demartiniani, della «presenza» – e di sua reintegrazione. Proprio in questo doppio movimento si annida la funzione sociale della letteratura, a cui Nisticò è particolarmente attento, e che, ben lungi da ogni pedagogismo intellettuale, consiste proprio in questa rivisitazione mitopoietica e rigenerazione estetica del vissuto collettivo. Se il testo corrisponde al momento individuale della creazione, ovvero al momento della discrepanza da ciò che accomuna gli uomini, spetta alle istituzioni letterarie, e in primo luogo alla critica, ripristinare il nesso tra opera e comunità, farsi tramite restaurativo di una relazione imprescindibile, facilitando lo «scambio fra vuoto individuale e senso della collettività» (ivi). La letteratura è dunque un fatto individuale che interpreta, scompone e ricomponde le istanze collettive e le restituisce alla comunità esteticamente rigenerate e potenziate, accrescendone visibilità e comprensione.

In tal senso l'immagine della letteratura che emerge dalle pagine del saggio è sempre antropologicamente quella del *fare*, dell'azione sociale. La letteratura, come scrive Nisticò sulla scorta di De Martino, non è finzione, ma piuttosto «produzione di atti simbolici concretamente operanti» (ivi): «La letteratura non metaforizza il comportamento umano; è essa stessa un tipo di comportamento, che sta dunque in rapporto metonimico, di deformazione e di scarto rispetto alla vita reale» (ivi). È inevitabile pensare alla trama del romanzo di Nisticò *L'Arcavacante*, ambientato nel campus universitario di Arcavacata durante gli anni di piombo, in cui la fabula – i misteriosi avvenimenti notturni metaforicamente addebitati al *genius loci* del «Lupo» – viene infine a

sciogliersi mediante una messa in scena teatrale – il rito del Capro Espiatorio – a cui partecipa l'intera comunità degli studenti.¹

Nella sottolineatura dell'agire letterario si enfatizza la valenza antropologica del testo, continua rinegoziazione della «presenza dell'uomo nel mondo» (ivi), come dato non semplicemente naturale, ma passato al filtro di un perenne e necessario «appaesamento», come lo chiamerebbe De Martino, che riformula i confini tra estraneità e presenza, tra individuo e comunità.

Renato Nisticò, nato il 1 marzo 1960 a Catanzaro, ha lavorato come bibliotecario alla Scuola Normale Superiore di Pisa a partire dal 1988. Dopo la laurea in Lettere Moderne a Napoli con tesi in Bibliografia e biblioteconomia, ha frequentato un Dottorato di ricerca in Scienze letterarie all'Università della Calabria concluso nel 1994, seguito da una borsa di studio post-dottorato e da una lunga collaborazione presso la stessa sede universitaria. I suoi studi ruotano attorno ad alcuni temi e questioni: il tema delle biblioteche nelle opere di finzione, fulcro della fortunata monografia *La biblioteca*, edita da Laterza nel 1999; la questione del realismo in letteratura, affrontata nel volume del 1994 *La realtà, il paradosso e la critica. Saggi di letteratura contemporanea* (Catanzaro, Pullano editori); o, ancora, il tema del sogno in letteratura, la storia della critica (si vedano i suoi tanti ritratti di critici, tra cui *Luciano Anceschi*, in «Belfagor», 309, 1997, e *Alfonso Berardinelli: dal "critico senza mestiere" al "critico senza confini"*, in «Il Ponte», LVII, 7-8, 2001), il paratesto e la storia dei generi letterari, la storia regionale della letteratura italiana del Novecento, con particolare riferimento alla Calabria (si veda ad esempio "*Fuori dal mondo. Geografia e storia della letteratura calabrese contemporanea*, in *Storia della Calabria moderna e contemporanea*, III, 2, *Approfondimenti*, diretta da Augusto Placanica, Roma, Gangemi, 1997). Tra gli autori novecenteschi maggiormente frequentati nei suoi scritti critici un ruolo particolare spetta a Vittorio Sereni, a cui è dedicata la monografia *Nostalgia di presenze. La poesia di Sereni verso la prosa* (Lecce, Manni, 1998), ma anche molti altri saggi, tra i quali ricordiamo soltanto *Ellissi e metamorfosi. Una diversa lettura de «La spiaggia»* (in «Studi novecenteschi», XXIV, 54, 1997) e *Letteratura e fraintendimento: il sogno di Montale in Sereni* (in «Poetiche», 3, 1999). Ancora, Nisticò lavora e pubblica saggi su Vincenzo Consolo (di cui cura, tra l'altro, per l'editore Donzelli il libro-intervista *Fuga dall'Etna*, 1996), Luigi Meneghello, Guido Morselli, Paolo Volponi, Nino De Vita (si veda *Arcaicità del postmoderno. L'opera in versi di Nino De Vita*, in «Studi novecenteschi», 67-68, 2004, 1-2), Remo Pagnanelli (*La "linea Sereni" di Remo Pagnanelli*, in «Hortus», 24, 2000), Mario La Cava. Di quest'ultimo ha curato e introdotto per Donzelli quattro opere tra il 1999 e il 2000, *Caratteri*, *La melagrana matura*, *Colloqui con Antonuzza*, *Le memorie del vecchio maresciallo*, pubblicazioni alle quali ha fatto seguito l'organizzazione di un convegno presso l'Università Sapienza (10 aprile 2000) e la relativa cura degli Atti, *La narrativa di Mario La Cava e la letteratura italiana del Novecento* (Roma, Donzelli, 2000). Gli studi su La Cava, nei quali Nisticò sottolinea proprio la relazione mai lineare tra individualità irrelata e contesto del «borgo ideale»² sociale e antropologico, sono fondamentali per l'elaborazione di quel rapporto tra letteratura e antropologia che diventa il suo tema di ricerca costante a partire proprio dal saggio del 2001 che qui ripubblichiamo. Il tema verrà approfondito in numerosi studi critici, tra i quali ricordiamo *Il critico come sciamano. Panorama antropologico con figure* (in N. Merola, a cura di, *Ricerche sul moderno*, Terza serie, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2005); *Calvino magico: la fiaba come destino* (in L. Morbiato, a cura di, *La fiaba e altri frammenti di narrazione popolare*, Firenze, Olschki, 2006); *Il discorso della magia nell'apocalissi comunista di Volponi* (in «Hortus», 27, 2004). Questi e altri saggi sarebbero dovuti confluire in una progettata monografia per l'editore

¹ Renato Nisticò, *L'Arcavacante. Storia di anarchici lupi e ragazze*, Faenza, Mobydick, 2006. Sul romanzo mi permetto di rinviare a Caterina Verbaro, *Il tragico e il terrore. Su L'Arcavacante di Renato Nisticò*, in G. Lo Castro, E. Porciani, C. Verbaro, a cura di, *Visitare la letteratura. Studi per Nicola Merola*, Pisa, ETS, 2014, pp. 665-673.

² Renato Nisticò, *Ai confini del mondo*. Introduzione a Mario La Cava, *La melagrana matura*, a cura di R. Nisticò, Roma, Donzelli, 1999, p. 8.

Marco di Lungro (CS) rimasta inedita, dal titolo *Antropologia dell'autore letterario*. Alla stessa questione antropologica si lega l'ultimo saggio edito di Nisticò, l'introduzione a Paul-Louis Courier, *Un'avventura in Calabria*, libro da lui stesso curato e tradotto, uscito nel 2018 (Vibo Valentia, Adhoc edizioni).

All'attività di studioso Renato Nisticò ha sempre associato quella, non meno rilevante, di poeta e narratore. Nel 2006 è uscito il romanzo *L'Arcavacante*, grande affresco politico e allegorico della stagione del terrorismo degli anni settanta, mentre al 2001 e 2017 risalgono i suoi due libri di poesia, *Regno mobile* (Mobydick) e *Attenti caduta metafore* (Donzelli).³ A quest'ultimo, che raccoglie testi inediti di un lungo periodo, Renato, già affetto da Sla da oltre un decennio e immobilizzato nell'implacabile prigione della malattia, in una dizione raffinatamente ironica e meditativa, affida la propria resistenza al male attraverso la parola. Renato Nisticò è morto a Pisa, dove ha vissuto per più di trent'anni, il 22 febbraio 2019.

³ Id., *Regno mobile. Poesie. 1980-1990*, Faenza, Moby Dick, 2001; Id., *Attenti caduta metafore*, Roma, Donzelli, 2017. Si veda in proposito Caterina Verbaro, *Il tempo che duole. La poesia di Renato Nisticò*, in «Italian Poetry Review», XII, 2017, pp. 301-315.

Renato Nisticò

Ernesto De Martino e la teoria della letteratura

1. *Lamentazione funebre e poesia lirica*

Dicembre 1953. Francesca Armento è a Portici, davanti alla salma del figlio, il poeta Rocco Scotellaro. La *mater dolorosa* ripete i gesti rituali del lamento funebre che ha appreso fra i contadini di Tricarico. La scena ispira un dipinto di Guttuso, e un saggio di Ernesto De Martino, che fra l'altro scrive:

La scena reale del lamento reso da Francesca al figlio Rocco acquista per noi il valore di un vero e proprio 'segno di contraddizione': in un'assurda coesistenza di realtà culturali avverse, un moderno militante socialista riceve in questa scena il lamento pagano venti secoli dopo l'avvento della civiltà cristiana. Ma proprio questa così violenta contraddizione stimola un discorso che riguadagni alla dinamica della storia ciò che qui appare semplicemente come scandalo (*Considerazioni storiche sul lamento funebre lucano*, 15-16).

Invero, in qualche modo lo «scandalo» esiste; e riguarda proprio il nostro tema: se sia possibile cioè riempire di significato il rapporto fra le moderne strutture letterarie e un sapere antropologico di età storica lunghissima. L'interesse per il «discorso» tentato da De Martino è motivato dalla presenza di un fondamento utile a definire il genere della poesia lirica, che dentro le strutture ritmiche, dentro l'aura poetica e cerimoniale del lamento funebre, intravide Franco Fortini:

«L'abbozzo di ordine culturale», la «difesa rudimentale [...] dal rischio di cadere senza compenso nella scarica incontrollata degli impulsi» che è, secondo E. De Martino, il lamento funebre lucano, è affidata «a un certo numero di stereotipie espressive fissate dalla tradizione» destinate «a mettere ordine nel caos», ed estese «a interi versetti o addirittura a strofe o a gruppi di strofe»; e «formano organica unità con il modulo musicale». Siamo dunque in presenza di una rigorosa metricità ed eteronimia, prefigurata spesso, nei cosiddetti «subalterni», da un cerimoniale, occasione di riflessi condizionati, non molto diverso da quello che accende il segno «qui arte!» alla società contemporanea. Da notare che De Martino ci dice anche che la lamentatrice, una volta liberata, con l'ossequio al «si piange così», dalla paura della «perdita d'identità» può «anche cantare da sola [...] e ritessere sul rigoroso telaio dei moduli il disegno di un dolore personale»; che è quasi una rigorosa definizione della poesia lirica.¹

Sono qui delineati due fondamenti antropologico-cerimoniali comuni alla letteratura e al lamento funebre. Il primo consiste nel mettere in crisi il piano oggettivo del mondo (la cosiddetta realtà), in conseguenza del lutto per la morte di una persona cara. Il dolore e il trauma che ne derivano possono disgregare nel soggetto quei valori che fondano la sua personalità, lo rendono parte di una comunità e delimitano, pertanto, il suo spazio umano. Una delle tesi più ricorrenti nell'opera di De Martino è appunto che il mondo sia fondato, come spazio storico umano, da una scelta valorizzatrice. La crisi del lutto può portare l'uomo al di fuori di questo spazio, in una irrelatività assoluta priva di valori, e dunque di senso, a un passo dalla alterità del cadavere cui egli

¹ Franco Fortini, *Metrica e libertà* [1957], in *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 328-29. In seguito Fortini ribadì l'interesse per i contributi di De Martino alla teoria letteraria: «Le relazioni fra creazione letteraria, magia e religione sono malfamate: ma non sarebbe il caso di rivisitarle, proprio dopo quel che De Martino ci ha insegnato? [...]. L'uso letterario del linguaggio, che è cerimoniale e rituale, comporta la polarità consueto-insolito, identico-altro, che eredita dalle polarità religiose. La letteratura è sempre spaesante (estranante) oltre che appaesante»: F. Fortini, *Gli ultimi tempi (Note al dialogo di De Martino e Cases)*, «Quaderni piacentini», 23-24 (1965), p. 14.

si trova di fronte.

Una simile crisi del piano oggettivo del mondo può essere osservata anche nella letteratura, laddove si incrinano il rispecchiamento e l'accordo dell'io con l'universo, si alterano i connotati della comunicazione e ci si trova proiettati in uno stato di alterità e desuetudine rispetto ai modi consueti con cui è percepita e rappresentata l'esperienza: quando cioè si revoca in dubbio l'ordinario concetto/valore di realtà.

Basta aprire una pagina a caso per seguire in pochi versi un processo di astrazione dalle normali condizioni dell'esperienza: «[...] sedendo e mirando, interminati / spazi di là da quella, e sovrumani / silenzi, e profondissima quiete / io nel pensier mi fingo; ove per poco [...]», etc.

Nel prosieguo di questa poesia, come sappiamo, il soggetto arriva a percepire una realtà altra che consente di medicare fantasticamente la sua angoscia. Si sarebbe potuto in verità citare con maggiore precisione esemplificatoria l'ultima strofa di un componimento altrettanto noto: «Questo è quel mondo? questi / i dilette, l'amor, l'opre, gli eventi / onde cotanto ragionammo insieme? / questa la sorte delle umane genti? / All'apparir del vero / tu, misera, cadesti, e con la mano / la fredda morte ed una tomba ignuda / mostravi di lontano». L'elaborazione poetica del lutto serve a porre, in luogo di una semplice scomparsa, la presenza della verità, per quanto dolorosa.

Altro punto in comune fra l'esperienza luttuosa e la letteratura consisterebbe, sempre seguendo la lettura che di De Martino diede Fortini, in quel modulare l'esperienza soggettiva su strutture stereotipe fissate da una tradizione comunitaria. Esse riconsegnano alla comunità un quadro di rapporti umani rifondati dall'esperienza del dramma (nel lamento funebre, il passaggio dal cordoglio irrelato al «si piange così»), consentendo di superare la crisi provocata dall'evento traumatico. Vi corrisponde, sul piano della letteratura, la costruzione fantastica, il controllo del delirio nelle strutture retoriche fissate dalla tradizione ma innovabili a seconda dei casi, dei contesti e delle scelte di ordine retorico.

La ridefinizione del massimo valore comunitario, la realtà, avviene attraverso riti attivi che consistono in una reintegrazione dei valori e trasformano il dolore e lo spaesamento in un fare. Il presupposto ovvio di questa reintegrazione del rapporto fondamentale soggetto-oggetto è che esista un luogo mentale, immaginario, indicato dalla convenzione, un comportamento rituale nelle società umane dove possa avvenire lo scambio fra vuoto individuale e senso della collettività, nonché il rovesciamento del disvalore in valore. Questo luogo rituale è il cordoglio istituzionalizzato nelle società arcaiche e nelle culture subalterne; ma può anche essere rappresentato dalla letteratura nelle società cosiddette avanzate. Differenti sono i contesti storico-istituzionali; simili – anche se non certo identici – i moventi e le pratiche rituali, la sostanza e il paradigma antropologici che li sostengono. E se in questo caso è il cordoglio a porsi come il medio della analogia («come il cordoglio nelle culture subalterne, così la letteratura nelle società avanzate»), ancora prima, negli anni cioè de *Il mondo magico*, l'opera forse più nota e importante di De Martino, quel ruolo era ricoperto dalla magia. Anche lì possono riscontrarsi interessanti analogie con quanto accade in letteratura. Come nelle società umane dove prevale una cultura magica, lo stregone (lo sciamano, il mago) è dotato di quel sapere ritualizzato che reintegra la presenza davanti al rischio del non esserci, nelle società letterate il poeta riesuma e agita simbolicamente quella crisi per una ricomposizione dei confini del mondo della vita. Negli anni successivi, invece, gli anni dell'avvento della condizione postmoderna, nelle ricerche che culmineranno nella pubblicazione postuma de *La fine del mondo*, quel ruolo sarà ricoperto dalle «apocalissimi culturali». Se nelle società arcaiche vi era un rischio della presenza, si può dire che tale rischio ritorni oggi trasformato in forme culturali, nelle visioni apocalittiche che ne predispongono il superamento; e nella letteratura ve ne è un segno, se non un fondamento vero e proprio.

Forse possono bastare questi pochi accenni a suggerire che nell'opera di De Martino riposano, forse non del tutto inconsciamente, i fondamenti possibili di una teoria antropologica del fatto

letterario.² Mentre in altri paesi, soprattutto negli Stati Uniti, quello dei rapporti tra antropologia e letteratura è un settore di studi in fase piuttosto avanzata, in Italia ci si muove ancora in quella «terra di nessuno» evocata da De Martino:

In fondo, dietro la varia resistenza che si oppone ad un confronto del genere [letteratura e etnoantropologia], si cela la feticizzazione delle partizioni specialistiche del sapere e la congiunta tendenza a dimenticare che proprio dalla terra di nessuno da esse lasciate senza statuto scientifico possono talora provenire stimoli decisivi per riproporre in modo nuovo i problemi della comprensione dell'uomo da parte dell'uomo (*Apocalissi culturali*, 125-26).

Vale la pena di ricordare che già uno studioso come Propp ha richiamato l'attenzione sullo stretto legame che intercorre tra il folclore e la letteratura: «Il folclore è il prodotto di una specie particolare di creazione poetica. Ma creazione poetica è anche letteratura. Ed effettivamente fra il folclore e la letteratura, e tra le discipline che rispettivamente li studiano, c'è uno stretto legame». E benché egli precisi che «il folclore possiede una *poetica* del tutto sua propria, diversa da quella delle opere letterarie», tuttavia afferma che «fra il folclore e la letteratura non soltanto c'è uno stretto legame, ma [...] il folclore come tale è un fenomeno di ordine letterario».³

Quanto a De Martino, occorrerà tenere presenti almeno tre momenti fondamentali della sua ricerca in questo ambito: 1) la teoria del dramma della presenza nel mondo magico; 2) l'evoluzione di tale dramma al livello storico delle religioni e del *planctus* funerario, e a quello contemporaneo della «presenza malata», connessa con l'impiego diretto, da parte di De Martino, di documenti letterari; 3) il tema della «apocalisse» culturale nel mondo contemporaneo e la attuale «reintegrazione letteraria» della crisi della presenza.

2. Crisi e reintegrazione della presenza

Il nucleo attorno al quale ruota l'intero pensiero demartiniano è quello di «crisi e reintegrazione della presenza», che egli ha posto al centro della teoria del «mondo magico» nel volume omonimo. Per De Martino il mondo magico è un mondo storico. Nel volume precedente, *Naturalismo e storicismo nell'etnologia*, egli aveva confutato la tesi allora prevalente, secondo la quale il mondo magico sarebbe appartenuto alla sfera del naturale e dunque del pre-razionale e del pre-logico, dal momento che la storia della società occidentale appariva caratterizzata proprio da una progressiva acquisizione di strumenti razionali. Al contrario, De Martino poneva l'esigenza di ricondurre *sul* piano della storia la cultura di quelle civiltà, nelle quali era appunto prevalente un'altra forma di conoscenza e di ordinamento dell'esperienza. Egli osservava che le società cosiddette primitive, per un mancato sviluppo storico, tecnologico e scientifico, sono esposte al rischio della presenza, il rischio cioè di scomparire da qualsiasi storia umana. Tale rischio può avere i connotati della sparizione fisica, sia dell'intera comunità, sia dei singoli individui che la compongono; ma la sparizione può riguardare anche la fisionomia culturale, il mondo dei valori di quelle comunità. La magia è un complesso di norme di comportamento e di istituti culturali e rituali con i quali è possibile porsi al riparo dal pericolo di tale sparizione o, nel linguaggio di De Martino, dal «rischio della presenza».

La crisi della presenza, all'interno del mondo magico, corrisponde al venire meno del patto di coesistenza che lega gli individui di una collettività all'orizzonte di valori che fonda il loro mondo

² Cfr. il numero monografico degli «Annali d'Italianistica», 15 (1997), *Anthropology and literature*; e in particolare Olimpia Pelosi, *Letteratura italiana e antropologia: percorsi bibliografici*, pp. 11-36, che stranamente liquida De Martino, citandolo (in maniera molto incompleta) solo alla nota n. 5 di p. 12.

³ Vladimir Propp, *Edipo alla luce del folclore. Quattro studi di etnografia storico-strutturale*, a cura di Clara Strada Janovic, Torino, Einaudi, 1975, pp. 145-47.

della vita. I documenti dimostrano che l'intero sistema magico (qui De Martino discute specificamente degli Eschimesi) «è volto a “mantenere l'equilibrio fra gli uomini e il resto del mondo” e che l'equilibrio è rotto ogni qual volta una regola di vita, un tabù, venga violato» (*Il mondo magico*, 77). I riti esorcistici sono officiati da figure istituzionali, i cosiddetti «signori del limite» (stregone, sciamano, etc.), che hanno la funzione di ripristinare l'orizzonte di valori intaccato dalla crisi. A fondamento della facoltà di reintegrare la presenza sta una interazione caratteristica del mondo magico, che è quella fra la sfera psichica dell'uomo e la sfera oggettuale, pratico-concreta: cose, animali, persone, piante. Ciò è possibile in quanto in quel «mondo» i confini fra il soggetto e l'oggetto sono ancora molto labili, e la natura è sempre fortemente investita di contenuti psichici.⁴

La fenomenologia della crisi così come viene esposta da De Martino nel *Mondo magico* è varia: va da stati patologici a ferite riportate in conflitti fra clan o individui rivali; da stati d'ansia a risoluzione di liti in seguito a furti o altre infrazioni del *nomos* tribale; da cordoglio per la morte di persone care a vere e proprie crisi di spersonalizzazione. De Martino non perde occasione per ribadire che nel mondo magico la presenza, con la separazione fra sfera psichica e sfera oggettuale che ne discende, fra Io e mondo, è sempre e continuamente *da fondare*. Non può infatti essere considerata, come accade nelle nostre civiltà, tecnologicamente e culturalmente sviluppate, un mero *datum*, una precondizione. Sebbene, come vedremo meglio in seguito, anche nella nostra società, esistano forti ed estesi residui di mentalità e pratiche magiche.

De Martino conduce queste analisi riconnettendosi agli aspetti più avanzati del pensiero contemporaneo. Egli sottolinea come l'analisi dei concetti di natura e di persona magica debba superare una forma di realismo ingenuo «e cioè la dualità che contrappone l'individuo come dato a un mondo di fatti naturali, considerati anch'essi come dati» (*Il mondo magico*, 14); e precisa «che il problema della realtà dei poteri magici non ha per oggetto soltanto la qualità di tali poteri, ma anche il nostro stesso concetto di realtà, e che l'indagine coinvolge non soltanto il soggetto dei giudizi (i poteri magici), ma anche la stessa categoria giudicante (il concetto di realtà)» (*ivi*, 22); al fine di farne emergere, come risultato necessario, «l'incremento [...] del concetto di realtà» (*ivi*, 69).

Ciò che è interessante per la teoria della letteratura è il modello antropologico descritto dai concetti di crisi e reintegrazione della presenza. Quello che in questa sede ci proponiamo è di trasferire i rilievi condotti sui meccanismi magico-rituali dal piano dell'analisi etnologica a quello dello studio della letteratura nella società contemporanea. Sono necessarie, a questo proposito, due precisazioni preliminari. Intanto, le analisi di De Martino si fondano su una storicizzazione del mondo magico che non presenta una demarcazione di ordine cronologico; al punto che egli arriverà ad estendere il problema del «dramma della presenza» (da intendersi, dramma, anche come rappresentazione spettacolare, come macrogenere artistico) al di fuori di un contesto meramente magico, facendovi rientrare i fenomeni religiosi e culturali fino a quelli apocalittici della società contemporanea. In secondo luogo, va sottolineato che, estrapolata dal suo contesto magico, la dialettica di crisi e reintegrazione della presenza continua a funzionare se viene spostata al livello simbolico e trasferita all'interno del rapporto fra la istituzione letteraria e la società umana (oggi infatti non c'è più quasi nessuna interazione fra psiche e materia e la distinzione soggetto-oggetto è abbastanza definita). Nelle nostre società avanzate la sede istituzionale del ritorno della crisi della presenza è proprio quella delle arti. I fenomeni (e i sintomi) di derealizzazione, spersonalizzazione, perdita della consistenza e dispersione della unità

⁴ Cfr. Sigmund Freud, *Totem e tabù. Alcune concordanze nella vita psichica dei selvaggi e dei nevrotici*, in *Opere*, Torino, Boringhieri, 1980, vol. VII, libro nel quale egli riprende alcune precedenti affermazioni di R. Taylor sulla confusione fra piano mentale e piano fisico nelle società primitive. A proposito è significativa l'affermazione di Francesco Orlando, secondo il quale, per Freud, in *Totem e tabù* «l'animistica “onnipotenza dei pensieri” si è conservata nella nostra civiltà soltanto in un ambito: quello dell'arte; e di tale ambito intero resta a testimoniare l'origine magica»: Francesco Orlando, *Letteratura e psicanalisi: alla ricerca dei modelli freudiani*, «Letteratura italiana. Vol. IV: l'interpretazione», Torino, Einaudi, 1985, p. 576.

e autonomia della psiche, trasferimento animistico di facoltà psichiche agli ordini botanico, animale e minerale, etc., sono rilevabili ancora oggi, ma trasferiti in una istituzione culturalmente elevata come la letteratura.

Volendo convogliare i contributi di De Martino in una proposta utile alla teoria letteraria, occorrerà guardare sia al piano della organizzazione formale del contenuto delle opere sia a quello della istituzione letteraria nel suo complesso. A questo livello, infatti, la ritualità arcaica si è depositata e resiste al di fuori di concettualizzazioni esteriori (poetiche, estetiche) e della necessaria variabilità dei contenuti (temi e motivi). Dunque non i contenuti immediatamente ed esplicitamente riferiti a pratiche magico-apocalittiche interesseranno, quanto quei processi retorici, di organizzazione formale del contenuto, che in letteratura ripropongono, *mutatis mutandis*, la dialettica di messa in crisi e reintegrazione della presenza così come ci è stata descritta da De Martino.⁵

3. *Il critico e lo sciamano*

La ritualità, o meglio, quella determinata forma di pensiero-azione che, distribuita in ruoli diversi ma cooperanti, i «signori del limite» condividono con l'intera comunità all'interno del contesto culturale magico, può corrispondere alla mediazione attiva che si pone fra la personalità intellettuale dell'artista, le idee, i modelli di comportamento che essa veicola e il pubblico dei lettori (i codici, le visioni del mondo, i sentimenti che essi scambiano con quel modello autoriale). Tramite ne è quella particolare forma di ritualità (cerimonialità) costituita dalle istituzioni della letteratura, nella accezione allargata di ciò che ha indicato Luciano Anceschi: i generi, i modi, i codici, i linguaggi, gli stili, i timbri, i registri, le figure, i tropi, le topiche, l'intertestualità, le tecniche, i temi, i motivi, etc.⁶ Quella che attualmente viene definita dalle teorie ricezioniste come cooperazione interpretativa dei testi potrebbe corrispondere alla restaurazione di un orizzonte culturale comune, cui punta la drammatizzazione rituale della «crisi della presenza». Pertanto, al fine di sgombrare ancora una volta il campo da corrivi luoghi comuni, ribadiamo che l'analogia non dovrebbe essere posta fra il poeta e lo sciamano, ma, semmai, fra il mediatore istituzionalizzato del mondo magico e il mediatore istituzionalizzato della società letteraria, il critico. Spetta infatti al critico fornire un orizzonte plausibile (costruzione di realtà) alla crisi della presenza documentata nell'opera letteraria e rinvenibile spesso anche nel processo di formazione della personalità d'artista (*authorial self*). Si ricordi, per fare un solo esempio, come Adorno abbia recuperato in sede critica i drammi di Beckett, proprio nel momento in cui vi ravvisava i segni di una «fine della realtà».

In letteratura si perviene non soltanto a mettere in crisi la presenza, ricomponendola poi dentro la realizzazione dei valori di cui si è detto; ma si giunge anche a manipolare i dati sensibili della realtà, a dissolvere i crani ordinari del conosciuto, anche sotto l'aspetto speculativo-teorico. Ciò può avvenire tramite l'impiego di quegli speciali strumenti magici che sono le figure retoriche, a cominciare dalla metafora e dalla metonimia, le quali deformano la superficie della cosiddetta oggettività e la «normalità» delle relazioni umane. Provvedono allo stesso effetto anche le componenti di ruolo dell'istituzione letteraria e le tecniche convenzionali: il narratore, il personaggio, l'io lirico, l'autore, il destinatario, il punto di vista, le parti, il dialogo, etc. La drammatizzazione della identità dislocata in *personae fictae* è collocabile nell'epoca storica nella quale la presenza ancora «Condenda» consentiva di praticare come reali le presenze

⁵ Cfr. Renato Nisticò, *Nostalgia di presenze. La poesia di Sereni verso la prosa*, Lecce, Manni, 1998; il terzo capitolo: *Assenza e restaurazione della presenza da Frontiera a Stella variabile*.

⁶ Luciano Anceschi, *Le istituzioni della poesia*, Milano, Bompiani, 1968. Per uno studio in ambito antropologico delle figure retoriche cfr. J. David Sapir, J. Christopher Crocker (a cura di), *The social use of metaphor. Essays on the anthropology of rhetoric*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1977. Tuttavia il contributo che più di ogni altro si avvicina alla prospettiva demartiniana in argomento, così come noi l'abbiamo tracciata, è nel libro di Ada Fonzi e Elena Negro Sancipriano, *La magia delle parole: alla riscoperta della metafora*, Torino, Einaudi, 1975.

fantasmatiche; e pertanto si può dire che essa detenga fondamenti magici.⁷

La nostra cultura ci ha abituato a considerare un fatto ovvio e normale che si possa dare ascolto e credibilità (anche se una credibilità di secondo grado, per così dire, interna a una convenzione istituzionale) a testimonianze di esseri fittizi che esibiscono facoltà come l'onniscienza, l'ubiquità, e così via, lontane dalla nostra esperienza abituale: si pensi ad esempio ai narratori dell'epica, a quelli del romanzo tradizionale o ai poeti romantici. Tuttavia, va sottolineato che da troppi punti di vista la letteratura è non una semplice rappresentazione, ma un diretto esercizio, seppure in forme simboliche, di facoltà magiche. Lo stesso testimoniare del narratore, la sua indiscutibile autorità nel riferire eventi senza avervi direttamente partecipato, rientrano in una facoltà che non è limitabile da alcuna validazione vero-fattuale. I narratori ci fanno credere (e noi non osiamo mai obiettar loro alcunché) di essere in grado di viaggiare nello spazio-tempo. Ad esempio, il narratore di un romanzo storico riferisce, pretendendo di esibire un fac-simile della verità, attorno ad eventi svoltisi magari parecchi secoli or sono; altri si intrufolano a molti chilometri di distanza in faccende molto private di alcuni personaggi a loro sconosciuti, muovendosi nella loro interiorità come in casa propria. Esattamente come fanno gli sciamani ackelé di cui riferisce De Martino.

Egli descrive i viaggi sciamanici, per i quali gli indigeni attingono al cosiddetto piano *ngwel* del reale. Nel piano *ngwel* del reale vengono abbattuti i principi a noi noti e da noi abitualmente praticati come veri e indiscutibili, cioè quelli di causalità, di relazione spazio-temporale, di non-contraddizione, etc. Il caso forse più noto alla teoria letteraria di una persistenza di tali facoltà nella psiche umana è dovuto alla logica maculare dell'inconscio (compresenza di logica e bi-logica), fornita da Ignacio Matte Blanco ne *L'inconscio come insieme infiniti*. L'uso che Francesco Orlando ha fatto di questi apporti scientifici in sede di teoria letteraria dimostra che quelle facoltà, nel corso dello sviluppo storico delle società umane, sono state ridimensionate e ridotte all'interno di un istituto sociale specifico, ma non sono mai scomparse dall'orizzonte umano.

4. *Gli studi sul pianto rituale*

A proposito del pianto rituale antico e del passaggio al modello culturale del cordoglio, che corrisponde al «pianto di Maria» e alla figura della cristiana «Mater dolorosa», De Martino sostiene che gli è stata offerta «l'opportunità di approfondire il concetto di una presenza che rischia di smarrirsi nel mondo e che mediante le creazioni culturali si protegge da tale rischio» (*Perdita della presenza e crisi del cordoglio*, 49). Come si vede, siamo in piena continuità con le tesi fondamentali del *Mondo magico*. Questa nuova stagione delle ricerche è importante perché introduce l'analisi di culture ormai a pieno titolo inserite nei processi storici. Di esse si approfondiscono le elaborazioni mitico-religiose e in particolare la ritualità funeraria. Ma l'opera è dal nostro punto di vista decisiva perché De Martino sposta la sua attenzione verso l'uomo contemporaneo, sia esso afflitto dalla malattia della presenza, sia esso semplicemente frenato dal perdurare irriflesso della situazione di cordoglio. Il tema principale del libro è lo sforzo culturale di trascendere la crisi del cordoglio nel «si piange così»; nel far passare cioè nella «presentificazione valorizzatrice» della cultura qualcosa che potrebbe trascinare anche noi nell'abisso dell'inazione, nel vuoto provocato da un dolore senza rimedio.

Entrano a far parte del discorso di De Martino documenti propriamente letterari. Per quanto riguarda i personaggi e gli eventi rappresentati in letteratura ci troviamo davanti a «Vere presenze», per usare un'espressione di George Steiner, che fra l'altro ha delineato alcune ipotesi di parentela fra l'origine dell'arte, i costumi arcaici, la funzione appaesante della letteratura e le

⁷ Sulla comune origine fra magia e poesia in quanto entrambe forme di pensiero-azione ha insistito Anita Seppilli, *Poesia e magia*, Torino, Einaudi, 1962. Un buon documento della coscienza contemporanea del rapporto fra arte, letteratura e mondo magico è in André Breton, *L'arte magica*, con la collaborazione di Gérard Legrand, Milano, Adelphi, 1991.

sue istituzioni formali:

Le diversità illimitate dell'articolazione formale e dell'elaborazione stilistica corrispondono alle diversità illimitate delle modalità dell'incontro con l'altro. Secondo un luogo comune dell'etnografia, le forme artistiche arcaiche, 'primitive', intendevano attrarre verso la domesticità, verso la familiarità, le presenze animali che si aggiravano nella grande oscurità del mondo esterno. I dipinti delle caverne sono riti talismanici e propiziatori eseguiti per trasformare l'incontro con lo strano e minaccioso brulicare delle presenze organiche in una fonte di riconoscimento reciproco e di beneficio mutuo. [... Essi] vorrebbero attrarre la forza opaca e brutta dell' 'essere-lì' del non-umano nell'imboscata luminosa della rappresentazione e della comprensione. [...] 'Apprensione' (l'incontro con l'altro) significa sia paura che percezione. Il continuum tra le due, la modulazione dall'una all'altra sono la fonte della poesia e delle arti.⁸

È un punto, per De Martino, di notevole importanza. Nella sua prospettiva le opere letterarie sono elaborazioni mitico-simboliche alla stregua dei comportamenti umani ritualizzati. Non sembra esserci troppa differenza fra un personaggio o un evento descritti nella finzione letteraria, e un comportamento umano considerato dal punto di vista della produzione di atti simbolici, impiegati per definire il nostro mondo di valori. In questo senso, pertanto, viene citato in Omero lo smodato pianto di Achille per Patroclo; e sempre all'interno di questo stesso quadro, ha valore che, a esemplificare l'eclissi della personalità di fronte al cordoglio suscitato dalla morte di una persona cara, vengano menzionate le *Chansons de geste*, dove «le dame e i cavalieri, ma talora lo stesso re Carlo, *se pasment* in presenza del cadavere o per notizia di morte» (*Perdita della presenza e crisi del cordoglio*, 69). De Martino non si ferma alle *Chansons de geste*; cita anche le parole di Admeto nell'*Alceste* di Euripide, e quelle di Ecuba nelle *Troiane*, nonché «l'inazione melanconica di Gudhrun davanti al cadavere di Sigurdh» nell'*Edda*.

D'altro canto, l'integrazione fra comportamento letterario e comportamento umano era abbastanza evidente anche nel caso di Francesca Armento, madre di Scotellaro. Il documento letterario da lei precedentemente prodotto,⁹ e tante volte reinterpretato per altri, si presentificava nella sua esperienza di vita. Ella lo rendeva reale; e in questo risiedeva lo scandalo di cui si è parlato. Questa possibilità di esemplificare il comportamento umano esibendo una documentazione letteraria introduce nella teoria una contiguità fra piano dell'immaginario e piano della realtà che ridefinisce i termini della ritualità letteraria. Essa non deve essere considerata come semplice finzione, ma come produzione di atti simbolici concretamente operanti. La letteratura non metaforizza il comportamento umano; è essa stessa un tipo di comportamento, che sta dunque in rapporto metonimico, di deformazione e di scarto rispetto alla vita reale.

5. *Apocalissi e letteratura apocalittica*

Trattando delle *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche*, De Martino fa ruotare il suo discorso intorno a quel concetto di «risoluzione letteraria» della crisi che era già comparso a proposito del «pianto rituale».

Le apocalissi culturali sono, nella loro connotazione più generale, «manifestazioni di vita culturale che coinvolgono, nell'ambito di una determinata cultura e di un particolare condizionamento storico, il tema della fine del mondo attuale» (*Apocalissi culturali*, 105). Esse derivano in qualche modo dall'avvertimento originario del rischio della presenza; e si risolvono in un tentativo di inserire la paura e il rischio della fine di tutto in uno sforzo di trascendimento valorizzante. De Martino esamina vari tipi storici di apocalissi culturali. Si

⁸ George Steiner, *Vere presenze*, Milano, Garzanti, 1995, pp. 136-37.

⁹ Rocco Scotellaro, *Contadini nel Sud*, a cura di Manlio Rossi Doria, Bari, Laterza, 1955; in appendice Francesca Armento, *I racconti sconosciuti e Dalla nascita alla morte di Rocco Scotellaro*.

va da quelle di origine cristiana a quelle di altre religioni contemporanee, ancora provviste di una soluzione reintegrativa finale, l'*éscaton* («periodica palingenesi cosmica o [...] riscatto definitivo dei mali inerenti alla esistenza mondana», *La fine del mondo*, 468), per giungere alla apocalisse del marxismo che propone invece una soluzione palingenetica dentro un orizzonte del tutto mondanizzato, al di fuori dunque di un «ethos del trascendere». Dagli appunti per il saggio su *La fine del mondo* sembra di capire che lo spazio utile a ristabilire la presenza dell'uomo al centro del suo mondo di valori cade, per De Martino, al di qua dell'orizzonte propriamente apocalittico/palingenetico, all'interno cioè di un «umanesimo etnografico» basato sul «riconoscimento della centralità di ciascun uomo vivente nella società e nel mondo, e della integrale umanità della cultura e della storia». Era questo «simbolismo civile» (*La fine del mondo*, 9), a suo avviso, l'unico praticabile; e consisteva in una creazione di miti orientati (la letteratura *da fare?*) verso una umanità liberata dall'ossessione del dominio, e dunque libera. Nelle apocalissi contemporanee sprovviste di *éscaton*, e che perciò ritornano senza possibilità di riscatto al nudo rischio in quanto tale, può accadere che si sostì senza promessa di emancipazione in una polarità puramente negativa. In questi casi l'avvertimento della crisi

diventa non già uno stimolo per un nuovo sforzo di discesa nel caos e di anabasi verso l'ordine, ma caduta negli inferi senza ritorno, e idoleggiamento del contingente, del privo di senso, del mero possibile, del relativo, dell'irrelato, dell'irriflesso (*Apocalissi culturali*, 471).

La letteratura contemporanea può essere ricompresa, almeno in parte, per De Martino, in questa casistica apocalittica. Pertanto essa può essere vista come il mero «sintomo di una crisi»; e deve esserle offerta come risposta la ricostituzione del valore culturale. Allo storico si impone l'ufficio di riportare le creazioni letterarie dallo «spaesamento» che esse rappresentano a un universo di valori condivisibili dalla comunità. Spetta piuttosto al critico (lo studioso in senso lato nell'ottica di De Martino) di compiere questo percorso; non all'artista, che, dal canto suo, pone già in relazione ciò che rischia di rimanere irrelato, dando parola a ciò che è per definizione silente: il dolore, l'inesprimibile desiderio. In questo consiste, lo vedremo con l'esempio di Proust, l'implicita risoluzione della crisi attraverso quella particolare «destorificazione istituzionale» che è la letteratura.

La produzione letteraria contemporanea si dà, secondo De Martino, all'interno di una crisi della civiltà borghese, «in quanto crisi di valori e rischio di perdita di ogni possibile 'patria culturale'» (*La fine del mondo*, 466). Come abbiamo visto essa esprime un senso di perdita di realtà sia sul piano del soggetto che su quello oggettivo del mondo. La letteratura in quanto documento della apocalittica è anche, prima di ogni sua valorizzazione, psicopatologica: nel senso che sfugge alla ordinaria psichicità intra e intersoggettiva. Essa non coincide con un vissuto; ma provenendo da una esperienza sensibile e intellettuale, si colloca in un'area simbolica che *non è più* e insieme *non è ancora* umana; in quanto, appunto, destorificazione del continuum storico-esistenziale. In essa uno dei sintomi prevalenti, nelle stilizzazioni dei personaggi e delle visioni del mondo, o nelle rivelazioni autobiografiche dell'io lirico, è la derealizzazione psichica, che si accompagna a una perdita della capacità di progettare il futuro e di fondare qualsiasi valore. Il documento letterariamente più cospicuo offerto da De Martino è la *Nausea* di Jean-Paul Sartre. Nel fatto che il protagonista Roquentin percepisca gli oggetti come estranei e dotati paradossalmente di una loro disumanità riflessa, vediamo ritornare una situazione già delineata nell'analisi delle popolazioni primitive. Lì era il caso dell'*olon* che, spossessato della sua individualità, ripeteva coattivamente i movimenti di alcuni oggetti o i gesti di altri individui. Qui ciò che c'è di nuovo, ed è implicito nel senso dell'apocalisse, è che il sentimento del perdersi viene attribuito al mondo stesso nella sua consistenza oggettiva oltre che al soggetto percipiente:

Nella misura in cui gli oggetti si separano dalla rete di relazioni domestiche, dalle memorie culturali latenti

che li mantengono come ambiti ovvi, come solidi e definiti punti di appoggio per la prassi variamente utilizzante, si fa valere il rischio di un loro caotico relazionarsi, di un loro eccedere dai limiti consueti, secondo una forza oscura e perversa che ora li deforma e li sospinge verso il mostruoso, e ora li trasforma in altro e in altro ancora, in una vicenda inarrestabile di assurde coinonie (*Apocalissi culturali*, 122).

6. Proust e Pavese

Tuttavia è quando si occupa di Proust che De Martino fa compiere alla sua apocalittica un deciso passo in avanti verso la teoria letteraria. Egli presceglie quei brani d'esordio della *Recherche* in cui vengono descritti i risvegli del narratore, il suo indugio in uno stato mentale ancestrale, ancora non determinato in specificazioni e coordinate storico-geografiche, ambientali ed affettive:

Proust descrive come talora si risvegliava nel cuor della notte, ignorando dove si trovasse e chi fosse, sperando l'esistere con la primordiale elementarità con cui un animale lo sente fremere nelle sue viscere: disorientamento in cui egli «era più spoglio dell'uomo delle caverne». Una serie di evocazioni per alcuni istanti lo aiutavano a riguadagnare il dove e il quando di se stesso e del suo rapporto col mondo: «Allora il ricordo – non ancora del luogo dove ero ma di qualcuno di quelli che avevo abitato e in cui avrei potuto essere – veniva da me come un soccorso dall'alto per tirarmi fuori dal nulla dal quale non avrei potuto uscire da solo; passava in un secondo al di sopra di secoli di civiltà, e l'immagine confusamente intravista di lampade a petrolio, poi di camici col collo ribattuto, ricomponevano a poco a poco i tratti originali del mio io» (*La fine del mondo*, p. 561).

È un esempio efficace, che descrive in poche righe la risalita da un contesto di lunghissima memoria, dove l'uomo permane nel rischio di non potersi determinare, a un presente in cui egli si situa al centro di un universo culturalmente fondato. De Martino, in altro luogo, è sollecitato a una importante distinzione:

Nel tema proustiano dello smarrimento al risveglio viene descritta la ripresa di sé e del mondo – il che testimonia una duplice risoluzione del rischio della crisi, cioè la risoluzione conseguita al risveglio e quella dell'artista che, rammemorando tale risoluzione, la esprime con letteraria finezza (*Apocalissi culturali*, 128).

Scriva ancora:

nell'analisi dei prodotti dell'apocalittica d'oggi lo storico della cultura e l'antropologo sono quindi chiamati di volta in volta a misurare di quanto l'immediato finire della crisi radicale sia affrontato e oltrepassato nella sua incombenza paralizzante, nella sua attualità indicibilmente disforica, nella sua privata e incomunicabile fruizione euforica di paradisi terrestri e di ultramondi, ovvero nel suo furore distruttivo di tutto ciò che vive e vale. Nell'analisi di tali prodotti spetta allo storico della cultura e all'antropologo il compito di determinare, attraverso tale misurazione, il mediato ricostituirsi – oltre la crisi – di un messaggio relativo alla vita e al mondo che continuano e si trasformano, e spetta altresì il compito di indicare quando questo messaggio è incerto o assente, e quando infine, nel silenzio di ogni effettiva comunicazione, ricalca i modi stessi della crisi (*Apocalissi culturali*, 137).

L'analisi del critico demartiniano si incentra dunque, più che su un classico giudizio di valore, su quello che potremmo definire un «atto di valorizzazione». Siamo, comunque, come si vede, su un piano ancora piuttosto elementare della dialettica letteraria. Ritorna, rielaborata in termini storico-antropici, l'eco della distinzione crociana fra poesia e non-poesia. Ciò non può stupire se consideriamo che De Martino crebbe culturalmente proprio alla scuola napoletana dell'idealismo di Adolfo Omodeo e di Benedetto Croce. Egli è portato a fornire una valutazione negativa di alcune forme d'arte contemporanea che considera degenerate, nichilistiche (ricordiamo che le apocalissi possono venir considerate una vera e propria «malattia»), probabilmente anche dietro l'influenza di un teorico come Lukács o, meglio, di una temperie d'*engagement* che da quelle prese di posizioni teoriche discendeva:

Nella apocalittica della società borghese in crisi rischia sempre di nuovo di assolutizzarsi il momento della negazione e della distruzione del mondo quotidiano, magari mediante «Un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens» o mediante quel protestario [sic] idoleggiamento del caotico e del folle che si richiamano al dostojewskiano «Uomo del sottosuolo». Questa discesa agli inferi senza ritorno, quando sia perseguita senza felici inconseguenze, rischia di ridursi alla stimolazione tecnica di vissuti psicotici, alla loro rammemorazione più o meno fedele. Con ciò si assottiglia – e in casi estremi si cancella – il margine che separa i prodotti della apocalittica d'oggi dal documento psicopatologico [...]. Questa tecnica della catabasi senza anabasi è sempre sul punto di perdere l'acrobatico equilibrio che cerca di mantenere sull'orlo dell'abisso (*Apocalissi culturali*, 138-39).

Vagliata secondo quest'ottica, esposta al rischio della «catabasi senza anabasi», la letteratura contemporanea provocava in De Martino predilezioni ed idiosincrasie; o meglio: forniva documenti utili o inutili alla sua teoria dell'«apocalissi culturale». Non sarebbe tuttavia ozioso cercare di stabilire se fosse questa convenienza a fornire una base d'orientamento per il gusto, o non fossero proprio le personali predilezioni letterarie (gli impliciti principi estetici) a condizionare in qualche modo la valutazione di opportunità del documento. Bisognerebbe verificare, insomma, se talvolta il lettore appassionato non prevarichi il teorico, lo scienziato etnografico. Considerata la sensibilità letteraria di De Martino, non ci sarebbe da stupirsi. Al caso felice di Proust De Martino contrappone così quello di Pavese, decadentisticamente compiaciuto, espressione di una malattia dell'animo, cui De Martino rimprovera il culto del momento negativo, il mito, ad esempio, dell'«uomo solo». Egli fondava il suo giudizio su una interpretazione di Fernandez straordinariamente coincidente con le sue premesse:¹⁰

Tutte le lotte che l'umanità ha abbandonato per accettare le condizioni umilianti della vita nella società, e farne la sua felicità mediante una sottomissione forzata, non interessano affatto Pavese [...] Le categorie del rustico, del selvaggio, del mistico, le esperienze del sangue e del sesso, la interpretazione di Vico e di Erodoto attraverso queste categorie, valgono come espressione della «ricerca del punto di partenza ideale, a partire dal quale la vita potrebbe essere di nuovo fondata sull'assoluto» (*L'etnologo e il poeta*, 193).

E ancora:

in fondo anche Pavese è alla ricerca della esperienza zero, della origine della storia, di un assoluto il cui ricordo restituisca senso al mondo che rischia ogni momento di 'finire' nella sua umana operabilità. Ora questa esperienza zero non esiste, e per quanto il pensiero possa risalire nella storia (individuale o genericamente umana) non trova mai una storia che, in modo assoluto, comincia. A questa mala infinità del regresso Pavese mette fine col mito della vita in collina, vissuta in Pavese con una disperata serietà liturgica. Ma ciò che rende questa liturgia disperata, così come non lo fu nelle autentiche liturgie, è che il senso della storia ha preso ormai così salde radici in noi da non consentirci di rifarci al tempo in cui credevamo nelle origini assolute del mondo storico (*L'etnologo e il poeta*, 93-94).

A De Martino non sfuggivano probabilmente questo tipo di problemi e queste discrete aporie del suo pensiero. Egli si rendeva conto delle implicite insufficienze e schematicità delle sue teorie demoantropologiche quando, abbandonato il campo delle ricerche sulle culture primitive o sulle culture subalterne delle aree depresse, si rivolgeva allo studio di un fenomeno raffinato, complesso e talvolta esteticamente sublime come la grande letteratura europea della prima parte del secolo. Ciò lo portava, ad esempio, a precisare che l'arte è *comunque*

un modo di recuperare gli eventi minacciati dall'irrigidimento e dal caos, ed è quindi un modo di curare e di guarire il sempre possibile ammalarsi degli oggetti. Ma questo recupero, secondo le varie temperie storiche e secondo le varie congiunture culturali, si compie a vari livelli: se nell'arte vi è sempre un

¹⁰ Dominique Fernandez, *Il romanzo italiano e la crisi della coscienza moderna*, Milano, Lerici, 1960, p. 138.

momento di discesa agli inferi, cioè sino al piano in cui l'oggetto è in crisi, non può essere stabilito una volta per sempre di quanti gradini è lecito scendere per compiere poi la anabasi (*La fine del mondo*, 473).

«Non può essere stabilito una volta per sempre di quanti gradini è lecito scendere» nell'inferno della crisi «per compiere poi l'anabasi». Tale precisazione si pone come limite intrinseco sia della soggettività del gusto letterario sia dell'eccessiva rigidità formale degli «atti di valorizzazione». Fra l'altro, anche nei confronti dell'arte di Pavese, De Martino ebbe una tarda, e forse goffa, resipiscenza; arrivando a dedicargli addirittura una poesia dal titolo *L'etnologo e il poeta*.¹¹

Se dunque abbandoniamo il campo del gusto letterario, e ci collochiamo in un ambito strettamente teorico, vediamo che sono almeno tre i gradi della valorizzazione relativi all'apocalittica letteraria messi in luce da De Martino. La prima valorizzazione è quella che l'artista compie quando travalica il disagio interiore e l'irrelatività del suo essere scisso, che attingono variamente alla sua memoria ancestrale e al suo inconscio, per affermare la sua presenza nel mondo attuale, coi suoi rapporti di forza, i conflitti sociali, le relazioni intersoggettive, etc. (livello pre-letterario); la seconda è quella propriamente artistica, che porta da quel primo sforzo soggettivo alla scrittura dell'opera, luogo di scambio simbolico con le strutture di conoscenza del mondo (livello letterario); la terza è quella compiuta dal lettore/interprete che traduce l'opera dall'ambito meramente estetico a quello della conoscenza, del giudizio etico, dello scambio intersoggettivo e della polemica sociale (livello critico).

Probabilmente è soltanto al terzo e ultimo livello che potremmo oggi cercare integrazioni utili alla teoria letteraria contemporanea; anche se difficilmente i tre livelli potranno essere avulsi l'uno dall'altro.

7. *La «teoria demartiniana della letteratura»*

Proviamo, in conclusione, a sintetizzare i punti cardine di questa teoria. Essa verte sul concetto di crisi e reintegrazione della presenza, che dai contesti magico-arcaici, in società illetterate, può essere trasferito in ambito contemporaneo a quella particolare forma di elaborazione culturale che sono, nelle società tecnologicamente sviluppate, le apocalissi: fra queste, la letteratura. La letteratura serve a ribadire, nei modi dell'immaginario, la presenza dell'uomo nel mondo, una volta che noi diamo per scontata la scissione irrimediabile fra il soggetto e la realtà. E questa frattura a fomentare la crisi, che si manifesta sia nel conflitto fra il soggetto e il mondo, sia fra l'uno del soggetto (il sé) e le sue parti (pulsioni, istanze, sentimenti, desideri, corpo, etc.). Ciò che la crisi della presenza toglie all'individuo, il senso della realtà, la letteratura restituisce facendosi essa stessa irrealtà da valorizzare, tipica «destorificazione istituzionale» che carica su di sé il disagio altrimenti inespriabile nella caoticità del flusso esistenziale. Gli strumenti che consentono di mettere in crisi il piano oggettivo del mondo e di ricostruire successivamente un universo di valori, sono le istituzioni della letteratura, le figure retoriche e i giochi di ruolo (generi, tecniche, convenzioni, dialettica di tradizione e rinnovamento), nelle quali confluiscono le componenti di origine magica del fatto letterario.

In questa prospettiva, più che allo scrittore/poeta l'eredità della figura sciamanica può essere assegnata all'interprete/lettore, il quale ristabilisce per la comunità l'orizzonte di valori appaesato nel quale inscrivere la vicenda umana, a fronte della svalorizzazione destorificante fornita dal poeta/scrittore. Una «valorizzazione» è data implicitamente da quest'ultimo nel momento in cui traduce l'irrelatività privata del disagio in una «apocalisse culturale» (forma simbolica di tipo esorcistico-propiziatoria), tramite l'opera, l'atto letterario. Questa risalita implicita verso la

¹¹ Cfr. E. De Martino - Cesare Pavese, *La collana viola. Lettere 1945-1950*, a cura e con introduzione di Pietro Angelini, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.

«realizzazione» si dà anche nel caso dell'interprete, il quale perciò può fare a meno del giudizio di valore diretto sull'opera. Ad esso deve essere sostituito l'«atto di valorizzazione», di plausibile iscrizione dell'opera, cioè, in un universo di valori socialmente significativi, e che contribuisce, pertanto, alla costruzione sociale della realtà. Ciò è possibile soprattutto se, alla ricomposizione in un universo di valori già dato (l'«appaesamento culturale»), a un modello di universo chiuso, solo restaurativo, come era stato pensato da De Martino, si sostituisce oggi, nella nostra prospettiva, un modello di universo aperto, del quale la letteratura partecipa direttamente a disegnare i confini, alla pari con altre forme e istituti della comunicazione e dell'immaginario.

Discende da quanto detto, infine, una questione concernente la storicità nello studio delle opere letterarie.

Benché infatti, come è nel giudizio unanime, l'opera letteraria venga considerata il frutto di una situazione contestuale, vuoi per il peso dei conflitti storici vuoi per la sua struttura dialogica e relazionale, pochi si sono soffermati a riflettere sul perché essa resista al progredire dei tempi storici come forma capace di fornire significati sempre rinnovabili. All'interpretazione prevalente che è ancora quella di stampo idealista (l'opera resiste nel caso in cui sia fatta di vera poesia, tocchi cioè alcune corde eterne, universali, dell'animo umano), e a quella di tipo storico-allegorico (l'opera è vivificata dall'interesse dell'uomo per la sua storia, e pertanto è continuamente reinterpretata), nonché a quella formalistico-immanentistica (perché data la sua natura di organismo semiotico essa continua, quasi meccanicamente, a produrre significato), vorremmo quantomeno suggerire, in base a quanto discusso in queste pagine, una ulteriore ipotesi. L'opera letteraria infatti può anche essere considerata un esempio di «destorificazione istituzionale». Essa può resistere nella storia, proprio in quanto, come *atto simbolico fondato sulla ripetizione*, si sottrae al flusso del continuum storico e si slancia verso la temporalità paradossale del *destino*. Sono i lettori a ricollocare l'opera, volta per volta, dentro la realtà e la storia dei conflitti interpretativi.

La bibliografia più attendibile relativa a De Martino (Napoli, 1908 - Roma, 1965) è quella di Mario GANDINI, *Ernesto De Martino. Nota biobibliografica*, «Uomo e cultura», v, 1972, pp. 223-68, con tre aggiornamenti: *Nota bibliografica degli scritti di E. De Martino*, «Studi e materiali di storia delle religioni», 51 (1985), pp. 319-33; e, con lo stesso titolo, in *Ernesto De Martino. La crisi della presenza tra psicopatologia ed antropologia*, a cura di Matteo Magnante, Cesena-Faenza, 1995, pp. 89-116; *La ripresa e lo sviluppo degli studi demartiniani. 1974-1985. Nota bibliografica essenziale*, «La ricerca folklorica», 13 (1986), pp. 101-5.

Opere di De Martino: *Naturalismo e storicismo nell'etnologia*, Bari, Laterza, 1940; *Il mondo magico. Prolegomeni a uno studio del magismo*, Torino, Einaudi, 1948; *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento pagano al pianto di Maria*, Torino, Einaudi, 1958; *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli, 1959; *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Milano, Il Saggiatore, 1961; *Furore simbolo valore*, Milano, Il Saggiatore, 1962; *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Torino, Einaudi, 1977, postumo, a cura di Clara Gallini.

Interventi sui periodici citati: *Considerazioni storiche sul lamento funebre lucano*, «Nuovi argomenti», 12 (1955), pp. 1-42, ora con il titolo *Il pianto di Francesca Armento*, in E. DE MARTINO, *Furore simbolo valore*, a cura di Luigi M. Lombardi Satriani, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 186-202; *Perdita della presenza e crisi del cordoglio*, «Nuovi argomenti», 30 (1958), pp. 49-92; *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche*, «Nuovi argomenti», 69-71 (1964), pp. 105-41.

*

* *

SAGGI su DE MARTINO: Sandro BADIALI e Carlo PRANDI, *Ernesto De Martino*. 1. *L'itinerario etnologico e storico-religioso*. 2. *Storiografia religiosa e storicismo*, «Il Portico», 6 (1965), pp. 14-21, e 8-9 (1967), pp. 54-69; Cesare CASES, *Un colloquio con Ernesto De Martino*, «Quaderni piacentini», 23-24 (1965), pp. 4-10, e Franco FORTINI, *Gli ultimi tempi (Note al dialogo di De Martino e Cases)*, ivi, pp. 11-17; Giuseppe GALASSO, *Ernesto De Martino*, in *Croce, Gramsci e altri storici*, Milano, Il Saggiatore, 1969, pp. 222-235 e, più recentemente, *La funzione storica del magismo. Problemi e orizzonti del primo De Martino*, «Rivista storica italiana», CX, II (1997), pp. 483-517; Andrea BINAZZI, *Ernesto De Martino*, «Belfagor», 24 (1969), pp. 678-93; Sonia GIUSTI, *La prospettiva storicistica di E. De Martino: cultura e civiltà*, Roma, Bulzoni, 1974.

Clara GALLINI (a cura di), *Ernesto De Martino. La ricerca e i suoi percorsi*, «La ricerca folclorica», 13 (1986), fascicolo monografico; Placido e Maria CHERCHI, *E. De Martino: dalla crisi della presenza alla comunità umana*, Napoli, Liguori, 1987; Maura FRANCHI, *Identità e confini. E. De Martino, costruzione del soggetto e cultura*, Ravenna, Essegi, 1988.

Riccardo DI DONATO, *Preistoria di De Martino*, «Studi storici», 1 (1989), pp. 225-46; a cura dello stesso, *La contraddizione felice? E. De Martino e gli altri*, Pisa, ETS, 1990; ID., *Recensione a Francesco Pompeo (a cura di), Una vicinanza discreta. Lettere di Ernesto De Martino e Renato Boccassino*, Roma, Edizioni dell'Oleandro, 1996, e a E. De Martino, *Naturalismo e storicismo nell'etnologia*, Lecce, Argo, 1997, «Belfagor», (1998), pp. 491-97; ID., *I Greci selvaggi. Antropologia storica di Ernesto De Martino*, Roma, Manifestolibri, 1999.

Cesare CASES, *Introduzione* alla terza edizione de *Il mondo magico*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997; Clara GALLINI e Marcello MASSENZIO (a cura di), *Ernesto De Martino nella cultura europea*, Napoli, Liguori, 1997.

Ancora su De Martino vedi Clara GALLINI, *Il passo indietro del matador*, «Belfagor», novembre 2000, pp. 639-54.

Alberto Casadei

Nota di commento

Rileggendo queste dense pagine dell'amico Renato Nisticò, trovo che le linee indicate restino di piena attualità per lo studioso di letteratura, e anzi siano addirittura pienamente integrabili con evoluzioni della ricerca che ritengo ormai imprescindibili. Senza negare le acquisizioni fondamentali nell'ambito dei rapporti fra letteratura (o arte in genere) e psicanalisi da una parte, antropologia dall'altra, l'attuale sviluppo delle indagini legate al vasto territorio del *bios* può consentire di guardare sotto una nuova luce intuizioni come quelle di Ernesto De Martino, egregiamente commentate in questo articolo. Infatti, si comincia a comprendere già dalle condizioni cerebro-corporee la necessità di elaborare una presenza che compensi la perdita fondamentale, il parente o il sodale defunti, con un impiego eccezionale di nostre propensioni biologico-cognitive, dal fascino del ritmo a quello della ripetizione cadenzata, dalla gestualità mimetica all'analogia giustificata (come nel *Gilgamesh*: il grande sovrano muore *così come* il toro forte), che ovviamente può dare un senso anche a una realtà che ne è priva. Questi elementi sono compresenti nei riti sciamanici, ma restano poi attivi pure nelle forme di testualità che da essi promanano, sebbene vengano sottoposti a un'operazione *stilistica* sempre più complessa, e di fatto separativa: l'arte non è costretta a occuparsi solo di assenza/presenza, o di altri aspetti funerari o in genere magici, ma può rielaborare ogni tipo di ricerca di senso non scontata, al limite portatrice di ulteriore ma salvifico lutto (nella tragedia greca) anziché di mera consolazione. Ho cercato di approfondire alcuni di questi temi nel mio *Biologia della letteratura. Corpo, stile, storia* (Milano, il Saggiatore, 2018), ma devo dire che le suggestioni che mi vengono dalla rilettura di questo saggio di Renato mi spingerebbero subito a nuove indagini e approfondimenti. Per esempio, le sue parole conclusive

L'opera letteraria infatti può anche essere considerata un esempio di «destorificazione istituzionale». Essa può resistere nella storia, proprio in quanto, come *atto simbolico fondato sulla ripetizione*, si sottrae al flusso del continuum storico e si slancia verso la temporalità paradossale del *destino*. Sono i lettori a ricollocare l'opera, volta per volta, dentro la realtà e la storia dei conflitti interpretativi

inducono ancora a indagare la perenne questione della durata delle opere letterarie, della loro reinterpretabilità pure in contesti socio-culturali completamente mutati, oggi quelli del *web* e di un predominio marcato del visuale sulla scrittura. Le osservazioni di Renato davano conto di una possibile distinzione tra opere letterarie o propriamente artistiche, e situazioni-eventi legati alla specifica ritualità. Credo che anche nelle opere apparentemente più lontane dall'ambito antropologico originario rimanga una serie di propensioni ben evidenti, che appunto il lettore può riattualizzare sia sulla base della sua personale vicenda storico-educativa, sia su quella della sua capacità di decodifica degli aspetti cognitivi ed emotivi connessi con la biologia umana. Insomma, le riflessioni demartiniane di Nisticò restano fruibili in territori di ricerca per niente o molto poco intravisti nel periodo in cui sono state scritte: e questo testimonia pienamente della loro validità.

SAGGI E RASSEGNE

Giuliana Adamo
Italianisti all'estero. A proposito di un libro recente
di Paolo Cherchi
Intervista con l'autore

G. Congratulazioni, Paolo Cherchi, per questo tuo nuovo libro, *Maestri. Memorie e Racconti di un apprendistato* (Ravenna, Longo 2019, pp. 200), così diverso dagli altri tuoi, e che per il suo tema ci coinvolge tutti. È un'autobiografia intellettuale ma anche professionale, e siccome tratti della tua professione di italianista negli Stati Uniti, il libro parla anche di tutti noi che insegniamo letteratura italiana all'estero. Colgo bene questo tema di fondo?

P. Senz'altro; è proprio un tema di fondo. Dici bene che è un'autobiografia intellettuale, ma anche professionale perché parlo della mia vita da studente e insegnante di letteratura italiana negli USA. E credo che proprio per questo taglio il libro racconti la storia dei molti che, formati in Italia, insegnano letteratura italiana all'estero.

G. Vero, e questo è uno degli aspetti nuovissimi del tuo libro, di cui tu sei il protagonista onnipresente, ma questa tua presenza si intreccia a quella di molti altri che in alcuni momenti occupano tutta la scena, e sono, appunto, i tuoi maestri. Il libro è una galleria con i loro ritratti, e tu la visiti e racconti quello che ciascuno di loro ha rappresentato nella tua crescita da studioso.

P. Anche quest'osservazione d'insieme è accurata.

G. Però non tutti i medaglioni sembrano avere lo stesso peso o quanto meno la stessa origine.

P. Nel libro raccolgo alcune necrologie scritte nel corso degli anni, e a ciascuna aggiungo un post-scriptum in cui ricordo la parte personale e affettiva che mi lega a queste figure. È vero, però, che vari medaglioni sono del tutto nuovi e scritti proprio per onorare la memoria di alcuni studiosi dai quali ho appreso molto. Non tutti sono della stessa statura intellettuale, né tutti mi sono stati maestri *ex catedra* ma lo sono diventati con la frequentazione spesso amichevole. Però non faccio distinzioni di affetto: a tutti, in un modo o nell'altro, sono debitore per qualcosa che mi hanno insegnato.

G. In effetti indugi e ritorni varie volte sulla nozione di ciò che intendi per maestro. È un titolo che riservi solo ad alcune persone speciali, le quale ti sono stati maestri non solo nel senso comune di insegnanti, ma nel senso alto e personalissimo di chi ti

ispira e ti guida nell'apprendere. Sembra che per i maestri autentici senta un affetto filiale, con la variante che il maestro è un genitore che tu stesso ti scegli, anche se a volte te li ha fatti trovare il caso. E tu, a tua volta, sei un maestro del caso: «trovare e non cercare» è il tuo motto. Nel tuo libro, *Le nozze di filologia e fortuna*, mostri quale ruolo giochi la fortuna in questo tuo «trovare», ma la fortuna viene a chi non se la lascia sfuggire, e le tue *trouvailles* fortunate destano a volte meraviglia.

P. È una nozione fondamentale che sottostà all'impianto di tutto il libro e che vuol essere un atto di riconoscimento profondo per chi mi ha insegnato ad apprendere ma anche a dare, per cui non tutte le persone della mia galleria sono studiosi esimi, ma sono tutti fonte di un insegnamento che è anche morale oltre che intellettuale.

G. Il libro si apre con un saggio che non fa parte di questa galleria, ma ne dà uno sfondo culturale, e se vedo bene, ne prepara anche la conclusione un po' pessimista.

P. Sì. Il primo saggio ricostruisce una tradizione poco conosciuta, ed è il rito della visita al maestro che era frequentissimo nella Repubblica delle lettere, vigente per vari secoli, dai tempi della cultura umanistica fino alle soglie dell'epoca post-moderna. È un rito che oggi credo sia pressoché scomparso. Tutto il libro, se vuoi, si può considerare come una serie di visite ai maestri, e si chiude lamentando il fatto che questo bel rito, quasi un battesimo, sia scomparso in gran parte per le vicende poco gloriose degli studi umanistici nei nostri giorni.

G. È un capitolo molto bello, ricco di storia e di aneddoti memorabili. Ma poi inauguri la tua galleria con il primo dei tuoi maestri, formativo e decisivo per te. E cominci in Sardegna.

P. Sì, con Alberto Del Monte che era un filologo romano a Cagliari. Fu lui che mi instillò l'entusiasmo per la filologia romana, la disciplina che più ho amato e che ho potuto praticare solo da dilettante, perché poi varie vicende mi hanno obbligato a fare l'italianista.

G. Ecco, e con questo obbligo entriamo nel cuore di quel tema che poi ci coinvolge tutti. Varie vicende che narri ti portarono a Berkeley, in California, dove hai dovuto fare lo studente per conseguire un PhD e così facendo potevi usufruire di una borsa senza la quale non avresti potuto sostenerti. Inoltre quel PhD o dottorato ti dava il titolo per trovare un lavoro da insegnante in un'università americana. E qui comincia quel dramma esistenziale condiviso da molti espatriati che insegnano letteratura italiana all'estero. Per te l'estero sono gli USA, per me sono soprattutto l'Inghilterra e l'Irlanda, e per altri sarà la Germania o l'Argentina o la Nuova Zelanda.

P. Dramma esistenziale è una parola forte, ma certamente l'espatrio intellettuale crea squilibri, impone adattamenti, e, bisogna ammetterlo, arricchisce se lo si vede anche come una possibilità di guardarsi e di vedere. Non c'è dubbio che chi fa l'italianista

all'estero - e non importa dove - dovrà adattarsi a modelli nuovi di insegnamento. Uno di questi, e forse il principale, è il canone. Negli USA gli autori che hanno maggior successo presso gli studenti e il pubblico americano in generale sono quelli che hanno esercitato una maggior influenza sulla loro letteratura, quindi sono i pochi autori del Medioevo e Rinascimento e alcuni autori modernissimi. Dante, Boccaccio, pochissimo Petrarca (troppo difficile e per buona parte autore di opere in latino), Ariosto, Machiavelli, Tasso, e poi Pasolini, Calvino, e oggi addirittura ancora scriventi come Elena Ferrante e pochi altri sono gli autori che legittimano la funzione dell'italianista in America. Chi vuol scrivere e tenere corsi su autori come Foscolo, Manzoni e Leopardi, parlerà ad un mondo di sordi. Questo limite del canone varierà da nazione a nazione, ma penso che chi insegna in Nuova Zelanda può dimenticarsi anche Dante e Tasso. D'altra parte, un anglista che venga dall'Inghilterra ad insegnare Chaucer avrà le aule piene, ma se si allontana ad insegnare un Gower o uno Wyatt, parlerà a banchi vuoti. A questo si aggiunge il problema della lingua e del pubblico. Per chi scrive un italianista che professa all'estero? per la sua *audience* immediata o per i lettori italiani? Per entrambi, ovviamente, ma sa anche che se scrive in italiano non avrà lettori nel paese che lo ospita, e se scrive nella lingua di quel paese è probabile che in Italia nessuno se ne accorga. Questi sono problemi reali e accompagnano ovunque i letterati espatriati. Dopo tutto la letteratura è legata ad una lingua e ad una cultura, diversamente dalle scienze che per il loro linguaggio sono universali. Se pensiamo ad uno dei grandi italianisti, e della taglia di Carlo Dionisotti, vediamo che era conosciutissimo in Italia, ma era relegato nella penombra nel mondo inglese dove visse a lungo, e ciò avvenne in parte perché non scriveva in inglese e in parte perché il suo campo di studi non era *popular*.

G. È un punto sul quale torni spesso nel libro, ma indichi anche alcune terapie per questo vivere in due mondi. Quale ha funzionato meglio per te?

P. Il modo migliore è quello di apprendere il più possibile del mondo nel quale si vive. Così ci si sente meno isolati, si apprendono cose che spesso vale la pena far conoscere in Italia, e in ogni caso il dialogo con gli ospiti arricchisce e rompe la solitudine. Direi anche che in molti casi la distanza aiuta a vedere il mondo e la letteratura italiana in modo meno diverso e comunque più equilibrato e talvolta meno provinciale.

G. Questo, tu dici, è il tema che giustifica la pubblicazione di un libro come il tuo, un'autobiografia dove non ti poni come modello ma come un'esperienza ripetibile e che pertanto può servire anche a preparare quanti giovani si avventurano a trovare lavoro all'estero, e oggi, purtroppo, il loro numero è in grande crescita. Eppure nel libro ci sono tante cose che avremmo voluto sapere e che la tua modestia ha sottaciuto. Parli molto dei tuoi maestri, o di persone che sono stati i tuoi modelli personali, e oltre a Del Monte, questi sono Segre, Silverstein, Momigliano, Weinberg, e tanti altri conosciuti in Italia, a Berkeley e in Spagna, però non parli quasi mai dei tuoi lavori. Parli solo di apprendistato, come se fossi uno studente perpetuo senza mai

diventare a tua volta un insegnante. Dopo tutto la recente tua nomina a socio dell'Accademia dei Lincei e tutto quello che hai saputo generosamente trasmettere e condividere con alcuni di noi ti vale bene il titolo di maestro.

P. Modestia? Forse falsa modestia perché ho preferito mettere in appendice la lista delle mie pubblicazioni, quasi a documentare il frutto degli insegnamenti ricevuti. Se parlo pochissimo dei miei lavori non è per modestia, ma perché non saprei da dove cominciare. Ed è anche vero che la continuità e l'unità del libro dipendono dalla mia costante disposizione ad apprendere. Parlando del mio lavoro riconosco di essere stato dispersivo, e considero questo difetto un po' la conseguenza dell'espatrio o del trapianto di cui parlavo. La mia formazione di romanista non ha avuto seguito negli Stati Uniti dove non esiste la filologia romana nella forma in cui la si pratica in Italia, e tuttavia io ho continuato a farla, ma in modo sporadico e a fianco della mia professione ufficiale che era quella dell'italianista. Ho fatto di tutto e anche troppo. Non mi sono mai rassegnato del tutto ad essere un puro italianista, e le incursioni in altre letterature erano e rimangono per me il modo di aprire il dialogo con altri studiosi e altre discipline per rompere l'isolamento.

G. Non parli, ad esempio, della tua attività di narratore. Io ho letto cose belle ed esilaranti scritte da te. È vero che è stata un'attività sporadica e non sostenuta, ma mi sembra che sarebbe stato importante ricordarla anche perché ho l'impressione che l'espatrio porti alla scrittura creativa o alla poesia, non è vero?

P. È stata un'esperienza piacevolissima, ma non avevo la tempra o le qualità per sostenerla. La vena che mi riconosco prevalente è quella umoristica, ma a volte mi porta troppo lontano e questo poi mi crea rammarico e imbarazzo. Mi dispiace di non averne fatto cenno, perché in questo campo ho avuto un maestro che era Richard Stern, eccellente scrittore che fu maestro di Philip Roth. Roth ebbi il piacere di conoscerlo, quando mi fu presentato proprio da Richard Stern, che era, tra l'altro, un collega dell'University of Chicago e aveva addirittura l'ufficio a poche porte dal mio. Mi dispiace davvero di non aver trovato il modo di ricordarlo nella mia galleria, anche perché l'unico mio libro di narrativa, *Erostrati e Astripeti*, è dedicato proprio a lui.

G. È un peccato perché questo tema avrebbe fatto parte di quello più generale degli italianisti all'estero. Io ho avuto il piacere e la fortuna di conoscere Meneghello, che fu, appunto un italianista in Inghilterra. E negli USA vari italianisti si sono dedicati alla scrittura creativa (penso, ad esempio, a Paolo Valesio, a Pier Paolo Pasinetti, a Giose Rimaneli...). Anche in Italia la figura del professore-scrittore sta diventando sempre più comune. Ci sarà una ragione?

P. Non saprei dire altro se non che la frequentazione della scrittura altrui crea la tentazione di cimentarsi in essa. E sia benvenuta un'esperienza del genere, perché

anche quando non produce opere riuscite, è senz'altro molto educativa in quanto fa capire meglio cosa avviene nell'officina di un autore, e come ci si lavora.

G. Ho notato questa lacuna perché il libro sui tuoi maestri ha uno spiccato tono narrativo che lo rende godibile e avvincente. Il tono dimesso, il flusso della memoria, la vivacità degli aneddoti e dei colori con cui descrivi i maestri sono davvero singolari, e non sono uno dei meriti minori di questo libro.

P. Ti ringrazio.

G. E parlando di lacune - che forse hai creato ad arte per incuriosire il lettore - sei molto parco di dati in punti in cui sarebbe stato bello sapere di più, almeno per chi ama il pettegolezzo biografico. Ad esempio quando parli delle disavventure contro le quali non valgono maestri di sorta, accenni alla tua disavventura ferrarese in relazione alla tua chiamata. Come finì la vicenda di questa chiamata?

P. L'allora ministro dell'istruzione, Letizia Moratti, fece bandire delle chiamate per chiara fama. Io fui chiamato da Ferrara; ero uno dei due umanisti (l'altro era Guglielmo Gorni) fra i quindici chiamati dall'estero. La Moratti voleva che il numero fosse più alto, e quindi i quindici in una nuova tornata diventarono una settantina. E come dico nel libro, quando arrivai a Ferrara a firmare il contratto trovai che il mio stipendio veniva ridotto di un percentuale altissima, e la mia chiamata era di fatto una degradazione: diventavo un professore di prima nomina. Protestai. Cercai l'aiuto di un ministro, Antonio Martino - vecchio amico dei giorni che lui trascorse a Chicago a studiare economia - perché intervenisse presso il ministro Moratti. Lo fece ma non valse a niente. Allora alcuni membri del CUN mi consigliarono di far causa e così feci. Nel frattempo fu eletto un nuovo rettore, e fu la mia buona fortuna perché non dovetti attendere l'esito di un processo del TAR che si sarebbe protratto per anni e anni. Il nuovo rettore ricevette una lettera da amici americani che volevano candidarmi per un premio, ma sapevano (il mio caso era tutto in Internet) dei problemi con l'Università di Ferrara, e chiedevano dei chiarimenti. Il rettore, Patrizio Bianchi, venne così a sapere del mio caso e fece cambiare il contratto e mi diedero perfino gli arretrati. Da allora in poi il mio soggiorno e l'esperienza ferrarese fu felice. Non potevo raccontare queste cose in un libro senza scadere nel pettegolezzo.

G. Sempre in questa vena, fai accenno ad un'altra disavventura, ad una ridotta collaborazione nel lavoro per l'edizione della *Piazza universale* di Garzoni. Perché non racconti più ampiamente anche questo episodio, visto che quell'edizione fu salutata come un evento nella filologia italiana.

P. Non ne ho parlato per non nominare una persona «cuyo nombre no quiero acordarme». E preferisco non nominarla neanche adesso. Comunque chi volesse sapere di più di questa collaborazione può esaminare tutto l'archivio - lettere con la innominata e con l'editore, tutte le mie note e i quaderni di lavoro e fax e le fotocopie

del lavoro - depositato presso la Regenstein Library della University of Chicago. Credo che entrare in questi dettagli nel libro avrebbe creato una digressione troppo ampia e amara. Bastava accennarvi come esempio delle contrarietà in cui spesso s'imbatte uno studioso, in patria e fuori. Così, ad esempio, mi limito ad accennare alla polemica che ebbi con gli autori dell'edizione della *Piazza* uscita presso Olschki. Anche di questa polemica conservo in archivio le lettere che mi scrissero, e alle quali non mi degnai di rispondere. Nel mio «in spirito di contredizione», dissi esplicitamente che non intendevo prendere in considerazione l'introduzione firmata da uno studioso di tradizioni popolari che dirigeva la squadra editoriale. Avrei potuto far notare semplicemente questo fatto per indicare il livello dell'edizione concorrente: Garzanti spesso chiude i discorsi della *Piazza* con la formula «e di questo basta», che l'etnologo vedeva come una prova certa che la *Piazza* avesse una matrice canterina! Chi ha messo gli occhi su quest'opera mostruosamente erudita rimane sorpreso da tale proposta. Io non lo feci notare, e non feci neanche notare che io vedevo in quella formula lo scolastico e aristotelico *de hoc satis*. Credo che ogni lettore sarebbe stato dalla mia parte. Ma c'è un limite di decenza anche nelle polemiche.

G. Capisco. Un'altra domanda. Perché non parli di maestri ancora viventi? Ne hai?

P. Eccome! Ho amici che ammiro molto e dai quali imparo sempre. Ho voluto lasciare la galleria solo ai defunti. E non perché il loro insegnamento si sia esaurito: quando leggo certe pagine di un Segre o di un Varvaro imparo sempre, anche se le avevo già lette in precedenza. Ma sono figure con il quale si è interrotto il legame personale reale, e questa distanza mi consente di ricordarli con distacco. Comunque le persone viventi si ricordano in modo e con disposizione diversa. C'è nel libro un'eccezione vivente, ed è uno studioso spagnolo, l'ultimo nella galleria. Di lui non ricordo i libri o gli studi ma solo un atto di tale generosità accademica che mi ha lasciato stupito, e che, credo, lascerà stupiti quanti lo leggeranno. Un gesto, un atto di grandezza morale dice la qualità di un maestro.

G. Un altro punto al quale accenni ma che non sviluppi quanto mi sarebbe piaciuto vedere è il tema del ritorno in Italia: dopo tutto, anche questo è un tratto che lega molti italianisti espatriati.

P. Non ci avevo pensato, ma ora che me lo dici mi pare proprio che tu abbia ragione. Il bisogno di tornare, e non solo per una vacanza, è diffuso fra tutti quelli che insegnano all'estero. Immagino che ognuno abbia le sue ragioni per desiderarlo; credo, però, che tutti noi che in qualche modo maturiamo all'estero, sentiamo il bisogno di riportare a casa la nostra esperienza e di vedere se ciò che percepiamo da lontano del nostro mondo d'origine colga nel segno. Oggi le comunicazioni rendono gli scambi molto più rapidi rispetto ai tempi in cui io attraversai l'Atlantico con aerei a elica, e quando le telefonate intercontinentali richiedevano giorni di prenotazione e costi altissimi. Non è escluso che anche la nostalgia giochi il suo ruolo. Comunque rimane il fatto fondamentale che l'Italia è il soggetto che abbiamo scelto di far conoscere all'estero, e rinfrescarne la conoscenza non fa male.

G. Per chiudere, mi perdonerai se faccio un po' la pedante. Nel ritratto di Segre, scritto in spagnolo, alcuni accenti non sono corretti. Come mai? Sei anche un ispanista.

P. Davvero? Certamente non l'ho fatto apposta. Forse mi sono fidato troppo della tecnologia, e trasferendo il testo dall'originale spagnolo, pubblicato in Spagna, alcune cose sono avvenute, e alcuni cambi mi saranno sfuggiti. E magari fossero i soli refusi del libro! Sono tormentato dalla distrazione e i refusi mi fanno arrossire, e però ci sono in ogni mio lavoro, ahimè.

G. Mi piace chiudere con una citazione dall'*Ars poetica* oraziana: «verum ubi plura nitent in carmine, non ego paucis offendar maculis». Poche macchie, davvero, non turbano la bellezza e la piacevolezza di questo libro. Anzi a volte giovano nel senso apotropaico: la perfezione suscita invidia anche negli dei. E per questo libro, caro Paolo, ti auguriamo molti lettori che non si scandalizzeranno per un accento grave al posto di un accento acuto. Li disporrà a leggerti con buon umore il ritratto efficace e arguto che ti ha fatto Roberto Antonelli e che appare in copertina: anch'esso a suo modo un gioiellino.

Trinity College Dublin
(gadamo@tcd.ie)

Emanuele Broccio

Genesi e implosione della vocazione narrativa di Giorgio Caproni Dalle ricorrenze tematiche de *Gli anni tedeschi* ai monologhi dialogici del *Congedo*

I. Lo scrittore in versi

In un passo della sua ben nota «Introduzione» al volume *Poeti italiani del Novecento*, Pier Vincenzo Mengaldo indicava il progressivo insinuarsi di un certo andamento narrativo nella lirica come una delle caratteristiche di maggiore rilievo della poesia novecentesca.¹ Fenomeno che lo studioso metteva in relazione al definitivo abbandono della narrazione in versi, ma che va spiegato anche con la forza attrattiva del romanzo la cui indiscutibile fortuna è da attribuire, come già osservato da Bachtin, alle potenzialità maggiormente mimetiche del genere narrativo nei confronti della modernità.² Tra gli autori chiamati in causa a sostegno delle proprie considerazioni, Mengaldo – che sarebbe tornato più volte sull'argomento –³ citava esplicitamente Giorgio Caproni come «narratore *sui generis*»,⁴ dopo aver individuato nelle ricorrenze di tipo tematico la manifestazione più evidente dell'adozione di modalità prettamente narrative da parte del poeta.

Alla narratività della poesia di Caproni, così notevole da poter leggere tutta la produzione dell'autore «come uno straordinario accavallarsi di esperimenti narrativi»,⁵ Daniele Bozzola⁶ ha dedicato uno studio che ne comprova con puntualità l'effettiva portata, illustrandone in modo critico la manifestazione dai *Versi livornesi* (sezione interna alla raccolta *Il seme del piangere*)⁷ fino al *Conte di Kevenhüller*,⁸ escludendo però – oltre che la produzione postuma dello scrittore –⁹ anche il *Congedo del viaggiatore cerimonioso e altre prosopopee*.¹⁰

L'indagine testuale con la quale lo studioso dimostra la propria tesi passa dunque dalla raccolta in cui la narratività si esplicitava nella sua forma più compiuta – strutturata intorno ad una vera e propria fabula scandita in componimenti che

¹ Pier Vincenzo Mengaldo, «Introduzione» a *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, pp. 23-24.

² Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, a cura di Clara Strada Janovic, Torino, Einaudi, 1979. Sul rapporto dialettico tra la lirica ed il romanzo si veda: Marco Antonio Bazzocchi, *Poesia come racconto*, in *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, a cura di Marco Antonio Bazzocchi e Fausto Curi, Bologna, Pendragon, 2003, pp. 151-185.

³ Pier Vincenzo Mengaldo, *La poesia italiana del Novecento: aspetti tipologici*, in *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, cit., pp. 13-30.

⁴ Pier Vincenzo Mengaldo, «Introduzione» a *Poeti italiani del Novecento*, cit., p. 26.

⁵ Marco Antonio Bazzocchi, *Poesia come racconto*, in *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, cit., p. 166.

⁶ Daniele Bozzola, *Narratività e intertesto nella poesia di Caproni*, in «Studi Novecenteschi», XX, 45-46, 1993, pp. 113-151.

⁷ Giorgio Caproni, *Il seme del piangere*, Milano, Garzanti, 1959.

⁸ Giorgio Caproni, *Conte di Kevenhüller*, Milano, Garzanti, 1986.

⁹ Giorgio Caproni, *Res amissa*, a cura di Giorgio Agamben, Milano, Garzanti, 1991.

¹⁰ Giorgio Caproni, *Congedo del viaggiatore cerimonioso e altre prosopopee*, Milano, Garzanti, 1965. D'ora in poi solo *Congedo*.

acquistano senso compiuto solo a patto di essere relazionati gli uni con gli altri – a quella in cui le caratteristiche narrative si erano decisamente diradate, dando luogo ad una frammentarietà cui il poeta che preferiva definirsi «scrittore in versi»¹¹ avrebbe rimediato ottimizzando il livello di coesione interna all'opera grazie ad espedienti di natura formale.

Obiettivo delle presenti note è arricchire il corollario interpretativo di questo aspetto della poesia caproniana recuperandone dapprima la fase gestazionale che nella laboriosa stesura de *Gli anni tedeschi* (poi confluiti nel *Passaggio di Enea*)¹² precede e prevede gli esiti futuri, per soffermarsi poi proprio sul *Congedo del viaggiatore cerimonioso e altre prosopopee*.¹³ Questo è da considerare il momento di vera transizione della vocazione narrativa di Caproni che qui si attua in quello che con Wolf Schmid chiameremo «monologo dialogico», una particolare forma di monologo nella quale il narratore avvia un dialogo con un interlocutore che però è solo immaginato.¹⁴

II. Alla ricerca di un progetto unitario

Lungo gli anni quaranta della sua attività poetica, l'organizzazione del gruppo di sonetti che compongono *Gli anni tedeschi* intorno a una data omogeneità tematica rappresenta, a livello embrionale, il primo tentativo da parte del poeta di una più vasta articolazione narrativa. Caratteristica che non è sfuggita allo sguardo critico di chi ha letto l'*ensemble* dei sonetti come «un'unica gittata o presa di fiato»,¹⁵ o di chi ha identificato in un repertorio di immagini ricorrenti l'effettivo collante analogico dei diversi componimenti,¹⁶ percependo la dichiarata volontà autoriale di «formare un solo "tempo"; un compatto blocco privo di membri, dove se pur esistono nuclei che statisticamente potrebbero in certo modo reggersi anche isolati dal contesto, non collimano né con una quartina né con una terzina».¹⁷

In questa prima fase, una narratività di maggiore respiro era impedita dalla tradizionale struttura chiusa del sonetto,¹⁸ eppure *Gli anni tedeschi* tendono a comporre un discorso di tipo unitario, tracciando il percorso solo e sperduto compiuto da un soggetto poetico all'interno dello spazio desolato di una oscura notte invernale, resa ancora più inquietante dal continuo sopraggiungere di suoni di cui non si riesce a riconoscere l'entità e la provenienza. Segni che esasperano il sentimento di spaesamento della raccolta ma che tornano puntuali nella funzione di connettori logici fino a delineare una prima innegabile (seppur flebile) struttura narrativa nella

¹¹ «Era così bello parlare». *Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, Genova, Il nuovo melangolo, 2004, p. 77.

¹² Per il lavoro di composizione e di distribuzione dei sonetti operato da Caproni si rimanda all'apparato critico a cura di Luca Zuliani in Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, Milano, Mondadori, 1998, pp. 1131-1140.

¹³ D'ora in poi solo *Congedo*.

¹⁴ Wolf Schmid, *Narratology. An Introduction*, Berlin / New York, De Gruyter, 2010, p. 79.

¹⁵ Pier Vincenzo Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, cit., p. 701.

¹⁶ Adele Dei, *Giorgio Caproni*, Milano, Mursia, 1992 pp. 73-74.

¹⁷ Era in questi termini che il poeta accompagnava la pubblicazione dei primi cinque *Lamenti* nel 1947. Cfr. Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 1133.

¹⁸ Non sembra azzardato ipotizzare che l'esigenza di una maggiore libertà narrativa sia alla base della prossima adozione del poema nelle *Stanze* da parte di Caproni.

quale «si accentua quel senso, non solo di prosa, ma d'un che di disteso»¹⁹ che lascia presagire il ben più felice sviluppo dei *Versi livornesi*. Un percorso di progressivo svuotamento delle forme poetiche tradizionali sostenuto anche da un primo ridimensionamento del lessico letterario che inizia proprio nei sonetti a contaminarsi con quel *sermo quotidianus* che avrebbe indotto Pier Paolo Pasolini a parlare di bilinguismo all'interno del dettato poetico di Caproni.²⁰

Non tutte le sezioni che costituiscono *Gli anni tedeschi* concorrono a comporre una struttura narrativa di tipo organico, dotata cioè, in definitiva, dello svolgimento coerente di una storia lungo un asse cronologico e spaziale. E manca tra un sonetto e l'altro quella costante progressione di senso²¹ necessaria per poterli leggere dentro una macrostruttura. Fa tuttavia eccezione *Alba*, sonetto posto in incipit della raccolta con una importante funzione introduttiva,²² che intrattiene con il seguente *Strascico* e i primi due *Lamenti* propriamente detti una relazione di tipo diegetico, seppur accennata, che ruota intorno al tema dell'amore scandito nei quattro componimenti in questione, rispettivamente, secondo i momenti dell'attesa, della invocazione, della ricerca, e infine del disincanto, realizzando l'io poetante la morte della donna evocata.

Pur avviando *Alba* con un'allocuzione che invoca un amore perduto, secondo dunque gli stilemi di un lirismo di matrice classica, Caproni ne ridimensiona nei versi a seguire ogni portata lirica, introducendo il lettore a una determinata contestualizzazione di tipo spazio-temporale che sfuma la carica retorica dell'esordio calando l'invocazione dentro l'atmosfera pragmatica di uno svolgimento di tipo narrativo: concretezza all'azione sennò solamente evocata:

Amore mio, nei vapori d'un bar
all'alba, amore mio che inverno
lungo e che brivido attenderti! Qua
dove il marmo nel sangue è gelo, e sa
di rinfresco anche l'occhio, ora nell'ermo
rumore oltre la brina io quale tram
odo, che apre e richiude in eterno
le sue deserte porte? ... [...] ²³

Sfumata dalla struttura chiusa del sonetto, è comunque riconoscibile in *Alba* una scansione di tipo narrativo con un soggetto agente o personaggio principale, collocato in un contesto spazio-temporale ben definito, che si rivolge a un dato interlocutore,

¹⁹ Giuseppe De Robertis, *Altro Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1962, p. 485.

²⁰ Così Pasolini: «il contatto con una maniera espressiva esplicitamente classicheggiante, letteraria, della sua maniera naturale, espressionistica, antiletteraria, pone la premessa di un bilinguismo, di un ricco modo di contaminazione». Cfr. Pier Paolo Pasolini, *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1960, p. 426.

²¹ Cfr. Maria Corti, *Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo*, in Eadem., *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi, 1976, p. 186.

²² La funzione narrativa di *Alba* è marcata anche dalla sua storia: infatti già nel progetto del 1952 (*Le stanze della funicolare*, Roma, De Luca, 1952) il testo era collocato in posizione proemiale al poemetto definito da De Robertis non a caso «piccola epopea casalinga» (Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 1147), vale a dire *Le stanze della funicolare*.

²³ Giorgio Caproni, *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 1999 (1983), p. 117.

sebbene più evocato che realmente presente. Il componimento enuclea inoltre molte delle note situazioni purgatoriali della poesia di Caproni, come il bar, l'alba, la nebbia, l'inverno, descrivendo un sentimento che tuttavia va oltre quello dell'attesa, e sfocia in una inerzia generale che investe ogni realtà evocata, dal tram perennemente deserto che perde così la sua funzione di condurre qualcuno nello spazio, al polso immobile del protagonista, metonimia di un soggetto incapace di avanzare:

[...] Amore, io ho fermo
il polso: e se il bicchiere entro il fragore
sottile ha un tremitio tra i denti, è forse
di tali ruote un eco. [...] ²⁴

Colto da una paralisi interiore che si espande senza soluzione di continuità nello spazio in cui risulta sospeso, l'io poetico smarrisce ogni appiglio concreto che lo possa sottrarre alla condizione di soglia onirica cui sembra condannato. Quando tutto sembra dunque trasportarci dentro la pura proiezione di un disagio interiore, interviene di nuovo il tema dell'amore in qualità di sentimento vero cui aggrapparsi per far ritorno alla concretezza del mondo reale. Il confronto con la realtà non è però meno penoso di quello con la dimensione in cui si era momentaneamente proiettato il soggetto lirico, e la speranza di una epifania che possa imprimere una svolta all'azione viene disattesa dal timore che forse l'amore invocato abbia ceduto il posto alla visita funesta della morte:

[...] Ma tu, amore,
non dirmi, ora che in vece tua già il sole
sgorga, non dirmi che da quelle porte
qui, col tuo passo, già attendo la morte. ²⁵

Il sonetto che segue indica fin dal titolo, *Strascico*, il processo di continuità con *Alba*, reso più concreto da una interrogazione diretta all'amore precedentemente menzionato:

Dov'hai lasciato le ariose collane,
i brividi, ed il sangue? [...] ²⁶

Alla vigorosa sensualità di questo *incipit*, che per un attimo richiama alla memoria le atmosfere del primo Caproni, fa da contraltare però l'eco della morte della figura invocata («[...] odo le trame / in rovina, e l'amore morto[...]»). ²⁷ Se a rafforzare l'unità tematica con *Alba* interviene la ripresa di alcune immagini precedentemente emerse, dal portone che sbatte, al gelo (adesso sul petto del protagonista), si prospetta ora una nuova serie di motivi che percorreranno in modo martellante il resto dell'intera silloge (il vento, il lamento, i cani e la voce distrutta), denudando la

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ *Ivi*, p. 118.

²⁷ *Ibidem.*

volontà autoriale di un progetto unitario. Il tema amoroso torna, puntuale, nei primi due lamenti che esplicitano la disperazione di una ricerca ormai vana («Sono nel sangue gli ululati / miti che cercano invano un amore / fra le pietre dei monti»)²⁸ e la certezza dell'avvenuta morte dell'amore («La voce chi l'ha soffocata o amore / morto»)²⁹.

All'altezza dei *Lamenti*, però, se escludiamo il legame più evidente di *Alba* con *Strascico* e i primi due *Lamenti*, nel resto dei componimenti la narratività si esprime più che altro attraverso il perseguimento di una certa circolarità dei motivi. Essa è rintracciabile per esempio nella studiata distribuzione del sostantivo 'lamento', che è poi quello che dà il titolo all'opera, inserito all'interno dell'ultimo verso sia del primo («oh i nomi senza palpito – oh il lamento»)³⁰ che dell'ultimo componimento («per te il lamento che il petto ti esplora»)³¹. Mentre, sempre a livello lessicale il proposito di unità è evidenziato dal puntuale ritorno del sostantivo 'nome', solo in pochi casi sostituito dal suo sinonimo 'parola', che indicherebbe, «in una condizione di privazione di identità, il tenace, non sempre vittorioso sforzo di mantenere tale identità contro la minaccia di cancellazione».³²

Questa aspirazione alla narratività, qui ascrivibile agli aspetti lessicali e tematici appena fatti emergere, e poi pienamente concretizzata a livello formale nel racconto dei *Versi livornesi*,³³ verrà dispersa nelle raccolte successive improntate ad una frammentarietà via via sempre maggiore. Prima di disperdersi del tutto, essa giunge comunque ad esprimersi in una nuova veste formale, strutturando come una serie di monologhi i testi che compongono il *Congedo*, forma inedita di racconto che – segnato dal contrasto tra brevità del verso e lunghezza del testo – conferisce all'opera tutta una fisionomia «quasi in fuoriuscita dai confini della lirica».³⁴

III. Dal monologo dialogico a quello interiore

Nelle intenzioni dell'autore, preannunciate in una lettera all'amico Betocchi, la poesia che dà il titolo al *Congedo* avrebbe dovuto essere il preludio di un poemetto in cui veniva descritta la calata nel limbo da parte del poeta e il suo incontro con i morti, ormai «concittadini e fratelli».³⁵

Il progetto narrativo di un dantesco viaggio nell'aldilà, seppure calato nelle topiche dimensioni liminali care all'immaginario caproniano, non venne poi realizzato, ma la

²⁸ Ivi, p. 121.

²⁹ Ivi, p. 122.

³⁰ Ivi, p. 121.

³¹ Ivi, p. 131.

³² Luigi Surdich, *I lamenti in forma di sonetto*, in *Genova a Giorgio Caproni*, Genova, Edizioni S. Marco dei Giustiniani, 1982, p.58.

³³ Un'apertura al racconto, in realtà, appartiene all'intero *Passaggio d'Enea* e costituisce, come indica Mengaldo una «scelta che qualifica la svolta, ora relativa ora assoluta, del *Passaggio*» (Pier Vincenzo Mengaldo, *Per la poesia di Giorgio Caproni*, in Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. XXX); apertura che trova nel poemetto, in quella continua tensione tra mythos ed epos, la sua misura. Rispetto a quest'ultimo aspetto e, più in generale, alla presenza ed al valore del mito nella poesia di Caproni, dagli esordi al *Passaggio d'Enea*, si veda lo studio di Elvira M. Ghirlanda, *Giorgio Caproni. Poeta del mito*, Gioiosa Marea, Pungitopo, 2017.

³⁴ Pier Vincenzo Mengaldo, *Per la poesia di Giorgio Caproni*, in Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. XXVIII.

³⁵ Lettera di Giorgio Caproni a Carlo Betocchi datata 9 marzo 1961, in Adele Dei, *Giorgio Caproni*, cit., p. 130.

scansione di alcuni testi e la loro dimensione intrinsecamente onirica e purgatoriale conservano una traccia del proposito originario. La stessa denominazione di ‘prosopopee’ scelta dall’autore sembra suggerire che i personaggi che prendono la parola in prima persona altro non siano che i morti il cui incontro sarebbe stato alla base del poemetto.

La connessione diegetica assente nelle prosopopee è invece affidata alle quartine che inaugurano la sezione e a quelle che intervallano i componimenti più lunghi. Le prime due (*In una notte d’un gelido 17 dicembre* e *Senza titolo*) sono aperte e chiuse da puntini di sospensione quasi a suggerire l’idea della prosecuzione di un discorso perennemente sospeso, e replicano lo schema di *Perch’io* (posta in posizione proemiale de *Il seme del piangere*), con cui condividono il medesimo attacco («... l’uomo che [...]»)³⁶. Le restanti due (*La lanterna* e *Il bicchiere*), anche se poste tra le prosopopee, sono legate alle quartine iniziali, di cui costituiscono una ideale continuazione, «come se una voce diversa, con un registro più basso e mormorato, proseguisse le sue ininterrotte meditazioni».³⁷ Il legame diegetico esibito dalle quartine, affidato ad una voce frammentaria ed irrisolta, cede il posto alla forma monologica delle prosopopee che segnano il momento davvero innovativo di questa raccolta. Tra queste, quelle collocate nella prima parte della silloge – *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, *Prudenza della guida*, *Il fischio (parla il guardacaccia)*, *Lamento (o boria) del preticello deriso* – vanno considerate come la particolare tipologia narrativa che Schmid, all’interno dei suoi importanti studi di narratologia, ha recentemente definito «dialogic narrative monologue», poiché possiedono le tre caratteristiche attraverso cui è possibile isolare questo tipo di narrazione. Si tratta innanzitutto di una forma di monologo «defined structurally rather than thematically»³⁸ nella quale

the dialogicity is only staged and does not transcend the limits of the narrator’s consciousness. There is no real interlocutor present who could intervene with unforeseeable replies. The imagined interlocutor, who is, after all, a product of the narrator, possesses neither autonomy nor alterity. It is therefore a case of a quasi-dialogue, a dialogically staged variant of the monologue.³⁹

Posti in un ambiguo rapporto di identificazione con l’io poetico,⁴⁰ i narratori delle prime quattro prosopopee che compongono il *Congedo* ambiscono a sostenere un dialogo con una serie di personaggi che però non interagiscono mai realmente nel discorso, presentato dunque come un monologo appena mascherato dalla finzione dialogica. L’allineamento di queste prosopopee al monologo dialogico è legittimato dalle pregresse osservazioni critiche di chi aveva sostenuto che nel *Congedo* «il plurale comprende il poeta e le sue controfigure, ma nasconde in realtà una totale assenza di dialogo, appena dissimulata dalle movenze colloquiali di “voci” e

³⁶ Giorgio Caproni, *Tutte le poesie*, cit., pp. 253-24.

³⁷ Adele Dei, *Giorgio Caproni*, cit., p. 124.

³⁸ Wolf Schmid, *Narratology. An Introduction*, cit., p. 87.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ A questo proposito cfr. Pier Vincenzo Mengaldo, *Per la poesia di Giorgio Caproni*, in Giorgio Caproni, *L’opera in versi*, cit., p. XXIX.

“mormorii” indistinti su una scena che rappresenta in definitiva un varco verso il non essere». ⁴¹

I protagonisti delle prosopopee (il viaggiatore cerimonioso, il guardacaccia, la guida, il preticello) narrano le rispettive storie dietro il travestimento di un'intenzione apparentemente dialogica che si risolve di fatto in un monologo, dove l'interazione viene puntualmente negata e i referenti, nel loro spettrale mutismo, fungono da sfondo metafisico, rappresentando al tempo stesso la condizione di solitudine esistenziale e di irreversibile incomunicabilità in cui ciascun io narrante si trova confinato, incapace di andare oltre i limiti della propria coscienza. D'altronde, i personaggi che parlano in prima persona sono figure liminali, più vicine alla «cresta» rispetto ai propri ipotetici interlocutori: il viaggiatore cerimonioso ha concluso il suo viaggio, mentre i suoi compagni sono destinati a proseguirlo («Scendo. Buon proseguimento»); ⁴² la guida, il cui ruolo è per definizione quello di stare davanti agli altri e indicare la strada, invita a sostare poco prima del limite per godere di una «insolita sicurezza» perché «che ne sappiamo, / noi tutti, di quel che ci aspetta / di là, passata la cresta?»; ⁴³ il guardacaccia abbandona la partita a carte ed esce da solo nella nebbia per rispondere a un fischio; il preticello, da sedicente guida spirituale, si rivela invece lucido accusatore di una società consumistica persa nella sua stessa «miseria senza teologia». ⁴⁴

Nel componimento del prete si esplicita in modo più evidente il secondo dei tre elementi caratterizzanti il «monologo dialogico narrativo» descritto da Wolf, secondo cui «the narrator addresses himself to a listener whom he imagines as reacting actively. The narration develops in the tension between the conflicting evaluative positions of the narrator and the addressee» ⁴⁵.

Il sentimento di tensione che connota il monologo, già ravvisabile dal titolo costruito sul contrasto tra le rimostranze (*lamento*) del preticello e la derisione dei suoi immaginari interlocutori, è segnalato in più versi che esplicitano la conflittualità delle posizioni da cui prende le mosse la situazione narrativa:

Non fatemi interrogazioni
Spavalde. Non mi deridete ⁴⁶

E so che fissando l'occhio
torbo di lei, la parete
scòrsi, dove s'andò a infrangere
(vi prego, non mi deridete)
la marea di quel piangere ⁴⁷

⁴¹ Daniela Baroncini, *Caproni e la poesia del nulla*, Pisa, Pacini editore, 2002, p. 94.

⁴² Giorgio Caproni, *Tutte le poesie*, cit., p. 258.

⁴³ Ivi, p. 261.

⁴⁴ Ivi, p. 267.

⁴⁵ Wolf Schmid, *Narratology. An Introduction*, cit., p. 87.

⁴⁶ Giorgio Caproni, *Tutte le poesie*, cit., p. 267.

⁴⁷ Ivi, p. 271.

L'espedito adottato da Caproni – che gli consente di costruire il narrato esclusivamente sulle risposte della voce monologante alle presunte opposizioni di interlocutori invero silenziosi – era stato già indicato da Enrico Testa come uno dei fattori di maggiore importanza di questa prima parte della raccolta. Rivolgendo la propria attenzione ad altri versi che sottendono la stessa conflittualità sopra segnalata tra il narratore e il suo destinatario («Vi vedo, o m'inganno, tremare / agli angoli, la bocca?; [...] Ma, amici, non mi fraintendete»),⁴⁸ lo studioso aveva sottolineato come si assiste alla «rappresentazione delle mosse e delle reazioni dei taciti interlocutori, di cui si prospettano, illusionisticamente e per silentia, battute e repliche in un quadro la cui cornice monologica accoglie, come un'eco, accenti e voci altrui». ⁴⁹

Nelle prosopopee, coerentemente alla concezione del poeta minatore che scava e si perde nelle *secretas galerias de l'alma*,⁵⁰ Caproni dà voce a personaggi al limite, che nella commistione tra autobiografia (ad esempio il guardacaccia: «Vedete, una volta vivevo / sul mare. Stavo a Livorno») ⁵¹ ed invenzione narrativa generano uno straniante effetto di plurivocità,⁵² «come se l'alterità, davvero, si delineasse sul filo della cancellazione, dell'assenza o dell'allusione, ad avvalorare [...] una solitudine senza scampo». ⁵³

L'adozione della forma monologica determina un'azione affidata a gesti che vengono annunciati dai protagonisti di ciascun componimento, all'interno di quella «gesticolazione sonora» che Italo Calvino ha ricondotto, oltre che alla riconosciuta narratività, anche ad una dimensione più prettamente teatrale, poiché «al centro delle sue poesie-racconto c'è un personaggio che parla, e più che raccontare agisce parlando [...]. Narrazione o recitazione che procede ora a rapidi raccourcis e movimenti ellittici, ora attraverso una parlantina divagatoria, indugiante sui dettagli». ⁵⁴

Sono gli stessi luoghi testuali utilizzati da Calvino a riprova delle sue affermazioni a ricondurre questa parte del dettato caproniano all'interno delle forme del monologo dialogico così come illustrato da Wolf. Si vedano, per esempio, i versi in cui il protagonista del componimento *Congedo* interrompe il suo discorso per dedicare lo spazio di una intera strofa al gesto di spostare la valigia:

(Scusate. È una valigia pesante
anche se non contiene gran che:
tanto ch'io mi domando perché

⁴⁸ Ivi, p. 264.

⁴⁹ Enrico Testa, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999, p. 104.

⁵⁰ Sugli ascendenti di matrice spagnola, tra i quali Antonio Machado, della poesia di Caproni si rimanda al volume *Las secretas galerías del alma*, a cura di Alessandro Ferraro, Madrid, Ediciones Complutense, 2019.

⁵¹ Giorgio Caproni, *Tutte le poesie*, cit., p. 264.

⁵² Sempre Enrico Testa, inscrivendo questa parte della poesia caproniana nella cifra della plurivocità bachtiniana, parla «di un sé che, sempre sul punto di farsi altro, s'intrattiene [...] "sul confine del proprio e dell'altrui"»: Cfr. Enrico Testa, *Per interposta persona*, cit., p. 104.

⁵³ Niva Lorenzini, *Il presente della poesia: 1960-1990*, il Mulino, 1991, p. 85.

⁵⁴ Italo Calvino, *Il taciturno ciarliero in Genova a Giorgio Caproni*, cit., p. 248-249. Anche Adele Dei interpreta le variazioni tonali e le pause dedicate a indicare gesti e movimenti come elementi riconducibili a «implicite didascalie di un monologo teatrale che conferiscono al testo una scansione drammaturgica». Cfr. Adele Dei, *Giorgio Caproni*, cit., p. 129.

l'ho recata, e quale
 aiuto mi potrà dare
 poi, quando l'avrò con me.
 Ma pur la debbo portare,
 non fosse che per seguire l'uso.
 Lasciatemi, vi prego, passare.
 Ecco. Ora ch'essa è
 nel corridoio, mi sento
 più sciolto. Vogliate scusare).⁵⁵

I dettagli su cui il personaggio indugia danno luogo ad una digressione che non sottrae nulla all'andamento narrativo dato che quando «the narrator may look around and occupy himself with defending or accusing himself, and with responses to the listener, he is nonetheless narrating a story and, regardless of all dialogic digressions, pursues a narrative aim».⁵⁶ L'azione narrativa infatti prosegue, all'interno della stessa digressione, fornendo delle informazioni precise su un «personaggio che non si limita ad assistere, ma che agisce e si muove»⁵⁷ nello spazio del treno (spostando materialmente la valigia), e viene dunque descritto nell'atto sempre più vicino di congedarsi dai suoi compagni di viaggio. Allo stesso modo, la digressione rende partecipe il lettore delle riflessioni più intime del nostro viaggiatore, mentre egli si interroga sull'utilità o meno di condurre un bagaglio così pesante di cui forse non avrà alcun bisogno: pensiero che lascia presagire la fine, forse prossima, della sua stessa esistenza.

L'ambientazione è infatti quella di un treno diretto verso una destinazione ignota, dove la voce narrante intuisce da «sicuri segni»⁵⁸ l'approssimarsi della fine del suo viaggio, metafora – questa – che allude all'addio al mondo e alla vita stessa.

L'allegoria è piuttosto esplicita, oltre che nel sovrasenso del titolo del componimento (*Congedo*), nei familiari segnali del trapasso: il viaggiatore ignora l'orario di arrivo, le stazioni che precedono la fermata e il «luogo del trasferimento»⁵⁹; il treno stesso e il «disco»⁶⁰ rosso della stazione, inoltre, sono avvolti dalla topica nebbia. L'io narrante si rivolge ai compagni di viaggio (i quali rappresentano a loro volta una generica umanità da cui il personaggio si congeda, e come tali sono tipi umani: il dottore, il militare, il prete, la ragazza), interlocutori muti che assottigliano le forme dialogiche nel monologo; un espediente, questo, che «sembra tendere ad esorcizzare il vuoto assoluto, supponendo un'illusione comunicativa».⁶¹

Agli effetti di gesticolazione sonora si accompagna inoltre una maggiore presenza – rispetto alla passata produzione poetica di Caproni – di parlato spontaneo, in qualche modo derivato dalla stessa forma dialogica simulata, che tende a rafforzare l'andamento narrativo di questi monologhi:

⁵⁵ Giorgio Caproni, *Tutte le poesie*, cit., pp. 256- 257.

⁵⁶ Wolf Schmid, *Narratology. An Introduction*, cit., pp. 87-88.

⁵⁷ Daniele Bozzola, *Narratività e intertesto nella poesia di Caproni*, cit., p. 126.

⁵⁸ Giorgio Caproni, *Tutte le poesie*, cit., p. 255.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ivi*, p. 256.

⁶¹ Adele Dei, *Giorgio Caproni*, cit., p. 128.

[...] Per conto mio
 — occhio! La stufa fuma⁶²

[...] Io, da soldato
 semplice, il mio dovere
 e stop [...]⁶³

La seconda sezione del *Congedo*, composta da *Scalo dei fiorentini*, *I ricordi*, *Il gibbone* e *Toba*, vede un mutamento dell'io narrante: se fin qui Caproni aveva dato voce a personaggi non del tutto coincidenti con l'io poetico, in queste poesie è invece lo stesso poeta a prendere la parola in prima persona, con l'effetto di ricondurre la plurivocità che aveva caratterizzato il primo gruppo di testi ad un unico timbro. Sul piano formale questa scelta sancisce anche l'abbandono del monologo dialogico per fare assumere ai componimenti della seconda sezione del *Congedo* la forma, più nota, del monologo interiore.

Si paventa, in questa seconda parte dell'opera, un illusorio ritorno ad un passato ormai perduto e cristallizzato nella memoria. La discesa del poeta nel limbo dei ricordi è però negata dalla loro stessa inconsistenza: la ricerca di un contatto è vana, e il viaggio si immobilizza in una dimensione onirica ed introspettiva che assume i contorni geometrici ed inquietanti dell'incubo. L'io lirico appare sospeso tra un avvenuto congedo dalla vita e l'impossibilità di esistere «là dove non si può tornare»⁶⁴, svelando così «la propria solitudine e la propria estraniamento (dal *di qua* e dal *di là*)».⁶⁵ Anche questi componimenti, dove i personaggi fittizi che mascheravano l'identità poetica sono scomparsi, sono pur sempre prosopopee. Nel momento in cui è il poeta a prendere la parola, si può ragionevolmente supporre che la sua voce sia dunque quella di un morto, o quantomeno quella di un io postumo, assente da sé stesso.

In questa dimensione intermedia, limbale, vi è la comparsa epifanica del passato di *Scalo dei fiorentini*. Il poeta riconosce i volti dei compagni della sua infanzia nella dimensione intatta della memoria («Li ho visti tutti»),⁶⁶ ne elenca i nomi, mostra di conoscere il luogo. Ma l'illusione del ritorno svanisce di fronte alla rarefazione allucinata della scena: i ragazzi sono immobili, come in un fotogramma bloccato, e non rispondono a chi li chiama né danno segno di udire («[...] non si voltavano/ — nemmeno trasalivano — / se quelli, di giù, li chiamavano»)⁶⁷. Il «dramma dell'incomunicabilità con le ombre»⁶⁸ diventa tangibile quando uno dei ragazzi si alza dal muretto e si fa incontro al poeta in lacrime per rivolgergli la parola. Ma la bocca ha soltanto un vago e quasi impercettibile movimento, che non si articola in

⁶² Giorgio Caproni, *Tutte le poesie*, cit., p. 265.

⁶³ Ivi, p. 267.

⁶⁴ Ivi, p. 280.

⁶⁵ Adele Dei, *Giorgio Caproni*, cit., p. 135.

⁶⁶ Giorgio Caproni, *Tutte le poesie*, cit., p. 273.

⁶⁷ Ivi, p. 274.

⁶⁸ Adele Dei, *Giorgio Caproni*, cit., p. 136.

parole. Come a sancire l'impossibilità del contatto, il ragazzo scuote il capo e torna a sedere con gli altri sul muretto:

Piangevo. Il più dinoccolato
di loro, è scivolato
giù dal muretto; incerto
mi s'è fatto incontro – mi ha fissato
a lungo. Gli ha tremato, debole, la bocca
un poco, poi ha tentennato
il capo. È ritornato,
con gli altri, in fila, a sedere.⁶⁹

Andando via, sconfitto, il poeta schiaccia accidentalmente un vetro, correlativo-oggettivo del rinnovo di un dolore e sopravvenuto segnale del distacco dalla dimensione dei ricordi:

Mi sono allontanato
schiacciando (ho avuto un tuffo) un vetro.⁷⁰

Se nelle prosopopee della prima parte della raccolta l'assenza di interazione con i supposti referenti mimava la solitudine di una voce monologante, qui la desolazione esistenziale si esperisce nell'assordante silenzio di quelle anime con cui non si riesce più a comunicare.

La dolorosa convivenza con le anime è alla base della successiva *I ricordi* la cui ultima strofa riprende la quartina iniziale *In una notte d'un gelido 17 dicembre*, inaugurando quell'attento lavoro di montaggio che caratterizzerà la tarda produzione di Caproni. Il senso di straniamento descritto dalla voce narrante di questo componimento – che rievoca l'allontanamento del poeta da una partita a carte dove i giocatori (forse aizzati dal vino) cominciano a ricordare le belle livornesi di un tempo – è portato alle estreme conseguenze ne *Il gibbone* che lo rappresenta fuori posto come «allo zoo, il gibbone».⁷¹ Mentre la poesia seguente, *Toba*, ribalta l'assunto dell'impossibilità del ritorno («Sono stato là / dove non si può tornare»),⁷² all'interno di una convivenza tra il piano temporale del passato e quello del presente («Tutto è come fu [...]»)⁷³

IV. Raccordo col passato e ponte verso il futuro

Se i sonetti che fanno parte de *Gli anni tedeschi* sono importanti perché mostrano, in embrione, nella circolarità dei motivi la precisa volontà autoriale di un progetto unitario, ancora più importante appare all'interno della produzione di Caproni il *Congedo del viaggiatore cerimonioso e altre prosopopee*. La raccolta nel suo insieme si presenta come una serie di testi marcatamente narrativi con dei mutamenti

⁶⁹ Giorgio Caproni, *Tutte le poesie*, cit., p. 275.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ivi*, p. 279.

⁷² *Ivi*, p. 280.

⁷³ *Ibidem*.

significativi rispetto alle modalità in cui tale narratività si era articolata nelle prove precedenti. La narratività distesa dei *Versi livornesi* che Caproni aveva raggiunto attraverso un legame diegetico tra i vari testi della raccolta – fino a dar vita ad un effettivo racconto in versi sulla vita della madre – qui subisce un processo di compressione, concentrandosi all'interno del singolo componimento che assume così la forma del monologo. Il *congedo* segna allora il momento *en ralenti* della narratività della poesia caproniana, una sorta di suo momentaneo addensamento, che – data l'impossibilità di organizzare il racconto intorno ad un progetto formalmente unitario – giunge ad esplorare nuove forme di narrazione prima di avviarsi verso una completa dissoluzione, coerentemente con quel sentimento di sfiducia nei confronti della lingua che il poeta percepiva sempre più manifesto. Anche il passaggio dal monologo dialogico al monologo interiore segnalato all'interno del *Congedo* sembra riflettere, confermandola, questa progressiva implosione narrativa che dalla simulazione della forma dialogica giunge alla sua completa negazione.

Il *Congedo*, allora, posto in una prospettiva diacronica, appare, sotto il profilo della narratività (e non solo), come uno spartiacque nella produzione poetica di Giorgio Caproni, dove moduli già sperimentati si fondono a nuove istanze (le quali si imporranno poi prepotentemente nel successivo *Muro della terra*), dando luogo ad un lavoro ibrido – al tempo stesso raccordo col passato e ponte verso il futuro – fondamentale nella comprensione del percorso dell'autore.

Marco Daniele

Il ragazzo caduto dal cielo e gli orrori della modernità. Alvaro postumo e distopico: *Belmoro*

Mi rivolsi un anno e mezzo fa a un libro intermedio, che è quasi pronto, che uscirà il prossimo autunno e che si intitola *Belmoro*, dal nome del suo protagonista. Sarebbe un libro utopistico, e nello stesso tempo reale, una specie di fantasia sugli anni del dopoguerra con le sue speranze e le sue paure, con uno sguardo spinto nell'avvenire. Noi abbiamo veduto il mondo mutare da dieci anni a questa parte: il principio del nuovo secolo. Di questi mutamenti, *Belmoro* dovrebbe essere una visione.¹

Così Corrado Alvaro presentava nell'intervista radiofonica concessa nel marzo del 1954 per la rassegna letteraria mensile «Terzo Programma»² una delle fatiche letterarie a cui attendeva negli ultimi anni di vita e che, al pari di *Mastrangelina*, *Tutto è accaduto* e *Domani*, sarebbe stata pubblicata postuma e incompiuta a cura di Arnaldo Frateili.³ In particolare, la definizione «fantasia sugli anni del dopoguerra» metteva bene a fuoco la natura di un romanzo ascrivibile certamente al genere fantascientifico ma «ben lontano dal vacuo dilettantismo»⁴ di certa letteratura di consumo, semmai da inserirsi nel solco di una tradizione satirico-allegorica che prende le mosse dalle esperienze settecentesche di Swift e di Voltaire, proseguendo nella *science fiction* intrisa di tematiche sociologiche di Wells e nelle distopie di Huxley e di Orwell. Pur nei difetti e negli scompensi derivati dalla sua vicenda redazionale, *Belmoro* è stato ritenuto «il romanzo più originale di Alvaro, per argomento e per un struttura narrativa»,⁵ proteso com'è, sotto i panni della fiaba e dell'antiutopia, a un continuo sforzo di ricapitolazione, di analisi e di critica dei caratteri del nuovo mondo sorto dalle ceneri della guerra e dei fascismi. Il mondo futuribile immaginato da Alvaro è retto dall'Ordine Mondiale Igiene e Bellezza, altrimenti noto come Opera Mundi, una federazione nata dall'unione delle nazioni terrestri dopo la catastrofe atomica della terza guerra mondiale. Nelle sue progredite metropoli, come Dolonon, Ripargis e soprattutto la capitale mondiale Energheiton, trasfigurazione allucinata e distopica di New York e del mito americano, la vita è regolata dai principi della razionalità e della scientificità, le passioni dell'anima sono osteggiate, la riproduzione è affidata a politiche eugenetiche

¹ A. Bocelli, *Il lavoro che lo attendeva*, in AA.VV., *Omaggio a Corrado Alvaro*, a cura di C. Bernari, Roma, Poligrafica Italiana, 1957, p. 148.

² Il rapporto di Corrado Alvaro col medium radiofonico e con la Rai è stato finora poco indagato, ma si deve a Lorella Anna Giuliani un primo studio pionieristico, assai puntuale e documentato, al riguardo: L. A. Giuliani, *Passioni e errori. Studi su Alvaro*, Napoli, Liguori, 2016, pp. 55-75.

³ C. Alvaro, *Belmoro*, a cura di A. Frateili, Milano, Bompiani, 1957. Nell'*Avvertenza* iniziale si legge che il testo «rappresenta una prima stesura del romanzo che l'Autore non poté rivedere se non in parte: la prima parte, neppure intera» (p. 6). La narrazione si interrompe bruscamente all'inizio del sesto capitolo della seconda parte.

⁴ A. Balduino, *Corrado Alvaro*, Milano, Mursia, 1965, p. 146.

⁵ M. L. Cassata, *Corrado Alvaro: introduzione e guida allo studio dell'opera alvariana: storia e antologia della critica*, 2. ed., Firenze, Le Monnier, 1979, p. 84.

o addirittura alla fecondazione artificiale, l'infelicità e la miseria sono perseguitate ferocemente. Solo la regione di Magnitudo – dietro il nome altisonante si nasconde una decadente Roma sospesa tra le rovine del glorioso passato e una disumanizzante modernità – e il limitrofo regno di Lipona – evidente anagramma di Napoli – resistono all'introduzione delle politiche dell'Ordine Mondiale e i loro abitanti serbano ancora ampi pregi e soprattutto vizi dell'umanità del XX secolo. Spettatore e nel contempo vittima degli orrori di un cupo Duemila, che poco ha a che spartire con le ottimistiche previsioni di Edward Bellamy e di Emilio Salgari, è un giovane di straordinaria bellezza, che così si presenta nell'*incipit* del romanzo:

Ignoravo la stagione e il giorno e l'ora del mio arrivo in quella contrada. Né riuscivo a ricordare come vi ero caduto. Ricordavo assai poco del mio luogo d'origine, e la mia mente circondò di mistero quella provenienza. Così credetti sempre di essere caduto da un astro, in cui alcune presenze senza età mi ammonivano che dovevo uscire, che dovevo essere, ed essere aveva forse lo stesso senso di morire.⁶

Belmoro – questo il nome che gli verrà dato dalla famiglia contadina che per prima lo ospita sulla Terra – è dunque una creatura aliena, precipitata da un altro mondo che ricorda a malapena e frammentariamente ma quanto basta per dichiararsi caduto dal cielo quando gli viene chiesta la sua origine, scatenando di volta in volta reazioni che vanno dall'incredulità all'indifferenza, passando per la sadica canzonatura degli ufficiali di polizia di Magnitudo. Gli sporadici lacerti che si affacciano nella memoria del protagonista sono sufficienti a restituire l'immagine di un utopico iperurano sospeso fuori dal tempo, in cui si è realizzata una felice sintesi tra progresso scientifico e vita, tra uomo e natura:

Era gente calma, ben vestita, ingegnosa, che aveva trasformato tutto in industria, ma senza perciò perdere il senso della vita e della natura. I grandi boschi, i grandi laghi, i prati verdissimi, sembravano, ora me ne accorgevo, anch'essi artificiali; non c'era mai l'idea che essi potessero deperire, sporcarsi, con tutto il loro popolo di animali e di piante. Tutto era fresco, nuovo, intatto, come al settimo giorno della creazione.⁷

La vita in questo reame celeste dove tutto sembra immortale è regolata da una beata atarassia, che il giovane protagonista rievoca nostalgicamente e rimpiange, ben sapendo di non poterla più raggiungere:

Nel mio luogo di origine, sicuro ognuno dei beni del creato, sicuro del cibo e del ricovero, ognuno è padrone di sé, in modo tale che quasi non vede l'altro, al contrario di questo mondo dove ciascuno sente di vivere soltanto se occupa di sé l'altro, o ne è occupato, con l'odio o con l'amore. Là nel mio mondo ognuno basta a se stesso, non tende a occupare o a invadere altri di sé, come non aspira a mutare luogo, e i sensi sono talmente acuiti, che si percepiscono i più sottili e segreti misteri del vivere come una continua rivelazione che empie l'animo di una continua ebbrezza.⁸

⁶ C. Alvaro, *Belmoro*, cit., p. 9.

⁷ Ivi, pp. 102-103.

⁸ Ivi, p. 104.

A questo punto, si potrebbe leggere nella vicenda di Belmore la riproposizione della vicenda adamica e, più in generale, l'antichissimo *topos* della perdita di un originario stato di beatitudine e di purezza, rimpianto e mai riconquistato.⁹ Sennonché nel racconto alvariano manca qualsiasi accenno a una possibile colpa che giustifichi l'esilio; semmai, nel succitato *incipit* si allude a entità senza tempo che impongono al ragazzo di avventurarsi nel mondo sottostante, facendo della discesa terrena di Belmore la metafora del passaggio dall'adolescenza alla maturità, dell'abbandono dell'infanzia per fare il proprio ingresso nell'età adulta, della partenza dalla propria terra natale per costruirsi altrove una nuova vita¹⁰.

Ancora: quando Belmore atterra sul nostro pianeta, gli sono ignoti non solo i concetti di bene e di male, di colpa e di peccato, ma le più elementari passioni dell'anima. Non sa comunicare verbalmente, anche se poi impara a padroneggiare la lingua piuttosto rapidamente. Sperimenta la paura solo quando incontra per la prima volta un altro essere umano, la contadina Irmene, perché nel suo mondo natale un simile sentimento non esiste. Persino lo scorrere del tempo gli è sconosciuto, in quanto nel suo iperuranio «passato, presente e futuro sono perennemente insieme»¹¹. La sua condizione, in altre parole, è simile a quella di un neonato che è appena venuto al mondo e solo gradualmente prende contezza dell'ambiente che lo circonda, di se stesso e dei principi morali che regolano la società umana. Non è azzardato allora leggere nella caduta dal cielo anche un'allegoria della nascita in senso biologico, dell'espulsione dal grembo materno per entrare nella sfera dell'esistenza terrena. È lo stesso Belmore a confermare tale interpretazione. Quando è interrogato dagli ufficiali di polizia di Magnitudo circa i propri ricordi sulla vita che conduceva in cielo, il ragazzo replica:

Lei si ricorda per caso dove era prima di nascere? Tenti di ricordarsi. Non distinguerà tra la voce sibillina che mormora dentro di lei in una lingua forse nota soltanto al cielo, e la sua esperienza di poi, per cui le sembra di poter ricordare perfino il suo primo viaggio e sua madre che le è accanto, la sua paura di entrare nel mondo, mentre di là alcune ombre stanno in angustia e in lutto per lei che le abbandona, che deve nascere, che va di là, in un regno in cui dubita ma che deve pure esserci, e chissà con quale sorte, sofferenza o beatitudine.¹²

E più avanti, rispondendo ancora una volta alla domanda sulle proprie origini, il protagonista fa tra sé e sé questa considerazione:

⁹ Lo notava già Vincenzo Paladino nella sua monografia sullo scrittore sanluchese: «La parabola di Belmore somiglia un po' a quella dell'esilio di Adamo in Terra, ma senza la promessa del perdono; semmai l'equivalente di quest'ultima sarebbe quel senso delle origini che servirà da orientamento sulla via del ritorno, del riscatto, della reintegrazione nella propria umanità» (V. Paladino, *L'opera di Corrado Alvaro*, 3. ed., Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1995, p. 101). Lo stesso Alvaro, nella prefazione al *Novellino* del 1940, aveva indicato nel mito adamitico il prototipo di ogni storia: «Uno dei più antichi modelli narrativi, forse il più antico, parente di ogni altra forma di rappresentazione, dal poema e più il romanzo, alla tragedia consiste nella raffigurazione del trasmigrare umano dall'una all'altra fortuna. È quello stesso della prima favola, la cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso Terrestre» (*Il Novellino*, a cura di C. Alvaro, Milano, Garzanti, 1940, p. 4).

¹⁰ Opportunamente Giuseppe Fontanelli collega le righe che aprono *Belmore* ad alcuni passi di *L'età breve* incentrati sul tema della partenza dalla propria terra per realizzarsi come uomo, evidenziandone la continuità sul piano sia concettuale sia testuale (G. Fontanelli, *L'ultimo Alvaro*, Messina, Sicania, 2000, pp. 13-14).

¹¹ Ivi, p. 103.

¹² Ivi, p. 112.

Egli non immaginava come ero vicino alla verità rispondendogli: «Caduto dal cielo»; per lo meno d'una verità quale mi dettava l'istinto; perché chi può sapere e ricordare il tempo che precede la sua nascita, anche se io ricordavo di essere nato a diciotto anni?¹³

Il percorso diegetico del giovane extraterrestre, degno di un romanzo picaresco e scandito da imprevisti, difficoltà e finanche radicali metamorfosi corporee, si snoda lungo un asse che va dalla periferia al centro, dal contado alla città, dalla provincia alla capitale. È un viaggio che ricapitola in sé il passaggio dalla tradizionale società contadina e agricola alla nuova civiltà industriale, scientifica e tecnocratica: passaggio che in Alvaro non è sorretto da una fiducia nel progresso di marca positivista, ma al contrario da un'idea di de-evoluzione, di corruzione e nei casi più estremi di disumanizzazione.¹⁴ La degenerazione è tanto più potente quanto più ci si avvicina al cuore pulsante della civiltà tecnocratica, la metropoli futuristica di Energheiton, ma mostra le prime avvisaglie già nella contrada rurale del regno di Magnitudo dove Belmore atterra e in cui si svolge il primo capitolo del romanzo. Lungi dal voler restituire una semplicistica immagine della campagna come luogo idilliaco e incontaminato, popolato da *nobles sauvages*, Alvaro offre piuttosto uno spaccato del mondo contadino già parzialmente corrotto dalle lusinghe e dalle devianze della modernità, in cui i pochi esempi umani di autentica comunione con la natura e di purezza dei costumi appaiono «come una fine di razza, una fine come quella dell'aristocrazia»,¹⁵ una specie in via di estinzione sotto i colpi dell'edonismo, della facile ricerca del guadagno e dell'urbanizzazione. Nel *pater familias* Vittore rivive l'immagine del vecchio contadino, instancabile lavoratore della terra, quasi ferino nella propria primitività:

«È mio padre» disse Irmene. «È certo che si sta avvicinando la grande pioggia. Lui sente il vento e la pioggia con una specie di febbre. Mugola. È un vecchio contadino, di quelli che sentivano il tempo».

Queste parole completarono l'idea che avevo del padre di Irmene, Vittore. Pareva che avesse lasciato non da molto tempo una condizione animale o vegetale.¹⁶

Similmente la figura della figlia Irma è descritta nel contatto diretto con gli animali della fattoria, di cui amministra la vita e la morte, colta sotto una luce sacrale e religiosa che la assimila a una sacerdotessa se non addirittura a un'ancestrale dea madre dei culti pagani:

C'era la sorella di Irmene, Irma, quella che custodiva gli animali, e che li uccideva quando era tempo. La ricorderò sempre in quegli atteggiamenti, furtiva, silenziosa, casta e con le mani insanguinate. I suoi rapporti con le bestie erano di confidenza, esse l'avrebbero seguita ovunque, e il sacrificio che ella ne faceva era l'ultima operazione di quei rapporti, essendo la loro sovrana e il loro nume.¹⁷

¹³ Ivi, p. 254.

¹⁴ Non a caso Giuliano Manacorda definiva l'autore di *Belmore* «ambiguamente conservatore nella sua ideologia antiscientista e antiilluminista» (G. Manacorda, *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1965)*, Roma, Editori Riuniti, 1967 p. 207).

¹⁵ *Belmore*, cit., p. 14.

¹⁶ Ivi, p. 16.

¹⁷ Ivi, pp. 16-17.

Eppure, sotto lo stesso tetto vive il figlio Aldo, irretito dai sogni di facili guadagni in città e per questo deciso ad abbandonare la campagna per far fortuna come attore, «professione che era una delle più fiorenti industrie del territorio».¹⁸ Nel divario di mentalità tra Aldo e il resto della famiglia si esplicita la profonda frattura etica e valoriale tra le vecchie e le nuove generazioni che Alvaro, acuto testimone del proprio tempo e dei cambiamenti epocali occorsi con l'avvento della società di massa e dei nuovi media, registra a più riprese nella propria scrittura giornalistica, saggistica e diaristica. Esplicative, a tal riguardo, sono due annotazioni contenute in *Ultimo diario*, risalenti rispettivamente al 1948 e al 1951:

C'è soprattutto la protesta contro la condizione infelice e povera dell'uomo, come se, per la nuova generazione, felicità e ricchezza fossero un diritto. La mia generazione è cresciuta ammonita dalle difficoltà della vita e dei sacrifici che l'aspettavano e perciò sopporta. La nuova è venuta fuori col diritto alla ricchezza e alla felicità per tutti, secondo quanto insegna il cinema e la letteratura per piccoli borghesi. È la fine di un'epoca.¹⁹

I bambini, che vedono al cinema una vita facile, reclamano dai genitori ricchi doni e giocattoli costosi domandando perché non dovrebbero averli anche loro. Non ammettono la povertà, non la concepiscono neppure, e i genitori che non sono in grado di soddisfare tali capricci si sentono colpevoli.²⁰

Già qui la riflessione sul moderno edonismo si articola tra la constatazione di un diffuso avvertimento della povertà come colpa, la cui responsabilità ricadrebbe sugli stessi indigenti, e il riconoscimento del ruolo preponderante del grande schermo nella diffusione dei nuovi valori di riferimento, che rimonta addirittura agli scritti cinematografici della metà degli anni '30.²¹ Si tratta di spunti che ritornano, potenziati e sviluppati fino al parossismo, nella cornice distopica di *Belmoro*: così accade che la colpevolizzazione dell'indigenza sfoci in una vera e propria persecuzione di chiunque sia povero e infelice, considerato un criminale dalle istituzioni mondiali perché «nemico della società; la quale è per legge e per definizione, come tutti sanno, una società felice e ha il dovere di esserlo»²². Solo a

¹⁸ Ivi, p. 17.

¹⁹ C. Alvaro, *Ultimo diario (1948 - 1956)*, Milano, Bompiani, 1959, p. 32.

²⁰ Ivi, p. 71.

²¹ Già nel 1935 Alvaro scriveva: «Gli ultimi quindici anni sono stati sotto il dominio incontrastato del cinema americano. Tutta la civiltà del costume, familiare, morale, erotica, si può definire genericamente di tipo americano. È stata l'epoca delle grandi classi medie che avevano conquistato quasi dei nuovi diritti dell'uomo: il diritto d'esser giovane, elegante, ben vestito, e di aspirare ad esserlo sempre meglio. Diciamo americana per intenderci; si potrebbe chiamare civiltà della guerra perché dalla guerra trae le sue origini e in qualche modo il suo assetto. I caratteri di questo periodo si specchiano chiaramente nel cinematografo. Esso ha avuto per tema principale quello della vita civile urbana, della vita confortevole, della civiltà, sia detto con rispetto, del sapone.... La cura del cinema fu ad ogni modo di sottolineare i comodi e la facilità estrema di questa vita facile e comoda in teoria. [...] Provenendo dalla terra, dalla provincia, la vita del dopoguerra ha fuggito accuratamente ogni rapporto con la natura: tra l'altro questa ricorda i pensieri lenti e il lavoro ingrato, poiché il lavoro meccanico trasforma tutto l'individuo. [...] Velocità, simultaneità, rapida fantasticheria, sono le dosi provvidenziali di questa droga molto moderna la cui importanza equivale a quella assunta nell'Ottocento dal melodramma» (C. Alvaro, *I quarant'anni del cinema*, in «Nuova Antologia», 16 aprile 1935, ora in Id., *Al cinema*, intr. di C. Cosulich, a cura di G. Briguglio e G. Scarfò, Soveria Mannelli, Rubettino, 1987, pp. 46-47).

²² C. Alvaro, *Belmoro*, cit., p. 63.

Magnitudo «l'infelicità gode piena libertà e ogni diritto»,²³ eppure nemmeno il mondo relativamente arretrato della provincia è immune da tale disprezzo; anzi, una delle prime lezioni che Belmore apprende quando è ospitato dalla pia Gaetana, mentre viene istruito in previsione del battesimo, riguarda proprio la visione che la gente del contado ha nei riguardi della povertà:

Mi parve di capire che in quel villaggio essere pii era un segno di distinzione e comportava il disprezzo dei poveri. Immaginai che invocando spesso il cielo nelle loro faccende, riconoscessero la bontà suprema nei benefici che ne ricevevano, e che infine la ricchezza, come era un segno di distinzione, apparisse loro anche un segno di predilezione celeste.

I poveri erano ritenuti colpevoli, essi stessi si consideravano i più lontani dai favori del cielo, ed erano rassegnati alle sventure che li colpivano e che ritenevano irrimediabili e fatali. Questo era considerato il loro stato normale, ed era da notare come essi lo coltivassero con tutti i mezzi, sposandosi, mettendo al mondo altri infelici, celebrando tali avvenimenti con cerimonie e riti. Al contrario, i mali che colpivano i fortunati erano considerati ingiustizie della sorte, e se ne parlava a lungo, se ne domandava, si indicevano pubbliche cerimonie e supplicazioni.²⁴

Nella fede praticata da questi cosiddetti «vecchi credenti»²⁵ non è difficile intravedere l'ultimo rimasuglio del cristianesimo, schiacciato tra un bigottismo popolare nutrito di gesti tanto eclatanti quanto vuoti – «quella società si sceglieva di quando in quando un caso singolare per dare a sé stessa un attestato di bontà e di generosità»²⁶ – e l'inesorabile avanzata dell'edonismo moderno, che porta ad assumere la ricchezza e la felicità come parametri per valutare il favore divino. Né si può escludere che nella descrizione del disprezzo verso i poveri Alvaro avesse in mente l'atteggiamento dei religiosi che gestivano il collegio frequentato da Rinaldo Diacono nel romanzo di formazione *L'età breve*.²⁷

Il tema della corruzione degli antichi costumi risulta ancora più evidente quando appare nelle pagine di *Belmore* la macchina cinematografica, assunta a principale fonte di depravazione delle coscienze secondo una radicalità prospettica sedimentata nelle profonde, pur se ambivalenti, riserve sull'arte filmica diffuse nella riflessione alvariana degli anni '30.²⁸ Nella straniata finzione fantascientifica dello scrittore

²³ *Ibidem*.

²⁴ Ivi, p. 33.

²⁵ Ivi, p. 34.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ «Per quanto i superiori parlassero sempre della povertà e dei poveri, della povertà dei santi e degli uomini buoni e dei vecchi e dei fanciulli, quella testimonianza di una famiglia economa e forse povera, suscitava il disprezzo generale ed era formulata da monsignor Rettore come un'accusa. Diacono notò che Ciancio lo guardava con disprezzo. Si ricordò delle economie che faceva suo padre, e queste cose, tanto intime e care quando viveva in famiglia, segreti che legavano alla casa come a un indicibile mistero, gli parevano ora una colpa. Egli si accorse che si abbatteva su di lui ora il disprezzo di tutti, i quali profittavano delle parole di monsignor Rettore per ridere smodatamente, gridare, battere i piedi in terra, come se le parole di monsignor Rettore fossero tanto spiritose, ed erano invece un pretesto per fare il chiasso. Egli si ricordò che monsignor Rettore aveva già da tempo rovistato nel suo corredo cucito dalle mani della mamma, esaminata la biancheria, guardandola in trasparenza, e aveva l'aria di disapprovare quel lino grosso e forte, tessuto dal telaio della zia Giuseppina e cucito dalle mani della mamma. Egli sentì la ripugnanza di quell'uomo per i poveri, comune del resto a tutti i superiori con cui aveva avuto da fare, meno che il padre Orbain» (C. Alvaro, *L'età breve*, in Id., *Opere. Romanzi e racconti*, a cura e con intr. di G. Pampaloni, Milano, Bompiani, 1990, pp. 748-749). Su *L'età breve* ha pagine assai acute N. Merola, *Una discesa nel «mondo sommerso»*. Su *Corrado Alvaro*, in Id., *Appartenenze letterarie. Patrie, croci e livree degli scrittori*, Pisa, ETS, 2011, pp. 118-130.

²⁸ «Il cinema agirebbe dunque come livellatore e insieme come corrosivo del carattere e della personalità; nello stesso tempo offre alle folle ignare un modello universale come nessun'altra arte fu capace, né l'Opera dell'Ottocento, né la

calabrese, il cinema diventa nient'altro che un semplice veicolo di contenuti pornografici spacciati per cultura – «hanno spettacoli in cui possono vedere tutto, rendersi conto di tutto il funzionamento sessuale»²⁹ – che giungono finanche nelle più remote realtà contadine. Racconta Irmene a un allibito Belmore, che non si capacita di come una contadinotta possa conoscere così bene il mondo pur non essendo mai uscita dall'isolamento della campagna:

Noi sappiamo tutto. Lo abbiamo imparato e lo impariamo al cinematografo, che si può vedere qui a un miglio di distanza, in paese. È il divertimento dei poveri e di chi sta lontano dalla vita. A Magnitudo o a Energheiton avranno altre distrazioni, immagino. Ma a noi mandano rappresentazioni di quello che vediamo di continuo fra le nostre bestie, soltanto eseguite da uomini, o meglio ombre di uomini. A mio modo di vedere, lo spettacolo consiste nella visione di una parte della popolazione che si spoglia poco o molto per lo spasso dell'altra parte della popolazione.³⁰

A questa degradazione ultima dei corpi umani la ragazza reagisce in maniera estrema, rifiutando in blocco la sessualità e abbracciando un ideale di castità totale:

M'è venuta come una specie di disgusto. Di mancanza di fame. Un tempo, una ragazza come me sognava il giorno delle nozze come una rivelazione. Oggi, io ho fatto proposito di rimanere nubile. Così mia sorella. [...] Noi, invece, siamo come una fine di razza, una fine come quella dell'aristocrazia. Non abbiamo più voglia di niente.³¹

In questa posizione si coglie già una prefigurazione dell'atteggiamento delle vergini di Dolonon «arrivate a tale grado di nettezza, che hanno ribrezzo di ogni contatto, e perciò si fecondano artificialmente»,³² simboli di una fredda e innaturale concezione dei rapporti tra i sessi e della funzione procreatrice. A questa schiatta apparterrà anche Stella Pidue, prototipo di una bellezza botticelliana ricreata artificialmente da un genio di Ripargis ma anche futuro interesse amoroso del protagonista. Diametralmente opposto è l'atteggiamento dissoluto di Melania, che sfocia nell'adulterio ripetuto e nella ricerca del piacere esibizionista di essere osservata da Belmore mentre intrattiene i suoi illeciti amplessi. Il primo incontro dell'ingenuo protagonista con la sessualità è descritto con schietto e asciutto realismo:

Ricordo certe mattine d'estate, nella penombra della sua stanza, la presenza di gente di fatica, operai, cavallari, mercantini di passaggio, seminudi di quella nudità simile alla pasta del pane; la stessa nudità che avevo veduto sotto il sole dei campi, e dei manovali e muratori. Li sorprendevo presso il giaciglio che io conoscevo. Melania vi si sottometteva strepitando, menando pugni con le braccia robuste; si placava poi per riprendere, libera, gl'insulti.³³

pittura del Rinascimento» (C. Alvaro, *Come al cinematografo*, in «La Lettura», marzo 1937, ora in Id., *Al cinema*, cit., p. 76).

²⁹ C. Alvaro, *Belmore*, cit., p. 329.

³⁰ Ivi, p. 14.

³¹ *Ibidem*.

³² Ivi, p. 51.

³³ Ivi, p. 27.

Si noti come Alvaro – per bocca del narratore Belmore – ponga l'accento in maniera tutt'altro che impudica e nel contempo libera da qualsiasi malizia sulla corporeità umana colta nella sua nudità, paragonando «alla pasta del pane» i corpi dei popolani che si avvicendano nel talamo di Melania. Altrove, seguitando a usare metafore naturali tanto più efficaci nella loro evidenza materica, la virilità del giovane denudato dai poliziotti in procinto di torturarlo svetta «come al colmo dell'estate il frutto vistoso e maturo tra il fogliame intenso di un albero»,³⁴ oppure le labbra della pia Gaetana sono «a somiglianza di certe rose rimaste in boccio senza che abbiano avuto il tempo di aprirsi, e che si trovano costrette e chiuse da una improvvisa siccità, con un loro colore divenuto antico ma non vecchio»,³⁵ o ancora il corpo svestito della non più giovane Teodora è assimilato «a un fiore secco sulla pianta, che serbi il colore della sua fioritura, asciugato d'improvviso, in un istante, alla vicinanza d'una fiamma».³⁶

Quello stesso corpo umano che Belmore ammira in più occasioni con un misto di stupore e di infantile curiosità, sia dal vivo sia effigiato nelle opere d'arte che Teodora segretamente traffica a Magnitudo, è tuttavia minacciato e svilito costantemente dalla nuova etica dell'Opera Mundi, a cui è ormai estraneo qualsiasi rispetto per la persona umana tanto nella sua dimensione spirituale quanto in quella fisica; e ancora una volta si tratta di descrivere atteggiamenti e costumi che, pur esasperati dalla lente della *science fiction*, affondano le proprie radici nella società novecentesca e in particolare in quella del secondo dopoguerra. Basti pensare al problema della pornografia, cui si è già accennato e che parallelamente alla stesura di *Belmore* era oggetto di interventi giornalistici e annotazioni diaristiche, a conferma di quanto Alvaro sentisse la necessità di indagare e condannare questo «commercio immondo [...] che prospera nei momenti di crisi morale»³⁷. In particolare è da segnalare un articolo apparso su «La Stampa» il 21 settembre 1952, intitolato emblematicamente *Eroticon*, in cui lo scrittore calabrese si scaglia contro la mole di libercoli e opuscoli nati unicamente per soddisfare i più bassi e pruriginosi istinti sessuali dell'uomo. Lungi dal volersi fermare a una sterile polemica censoria, Alvaro approfondisce con sguardo acuto i profondi sommovimenti culturali e sociali alla base di tale proliferazione, riconoscendo quantomeno che «la letteratura erotica, col suo corteo clandestino e spesso anonimo della pornografia, è l'annuncio di rivolgimenti».³⁸ Ciò che a detta del sanluchese distingue i grandi autori erotici dai pornografi da quattro soldi è la capacità, nei primi, di far leva sull'enorme potere eversivo dell'erotica «per rappresentare una società in istato di accusa con le sue debolezze e le sue tare»,³⁹ laddove i secondi saprebbero dare vita soltanto a «confessioni d'una degradazione tutta personale, una confessione di intima miseria in

³⁴ Ivi, p. 114.

³⁵ Ivi, p. 35.

³⁶ Ivi, p. 120.

³⁷ C. Alvaro, *Ultimo diario*, cit., p. 96.

³⁸ C. Alvaro, *Eroticon*, in «La Stampa», 21 settembre 1952, ora in Id., *Scritti dispersi (1921 - 1956)*, intr. di W. Pedullà, a cura di M. Strati, Milano, Bompiani, 1995, p. 1181.

³⁹ Ivi, p. 1182.

cui nessuno penserebbe di identificare sé o il proprio tempo». ⁴⁰ Anche quando l'analisi si sofferma nello specifico sul lessico di questa nuova letteratura sessuale, si rileva un involgarimento che è segno del declino dei tempi:

Nei classici dell'erotismo, è raro l'uso di una parola ardita: tutto è detto per similitudini, perifrasi; il linguaggio sconfinava in un'espressione panica che confonde, e anche viola e macchia e sporca, ogni aspetto dell'universo. [...] In questi fiacchi nipoti, tutto consiste invece proprio in quelle parole, come per l'anonimo insudiciatore di muri. Tanto sarebbe pubblicarne un elenco alfabetico, coi piaceri eruditi dei compilatori di glossarii erotici della lingua latina. [...] Col pretesto dell'indagine scientifica, formano ormai una biblioteca i manuali che ripetono interminabilmente termini anatomici e di anomalie e perversioni, per centinaia di pagine legate da quattro o cinque idee di cabala psicologica. Sono le forme elementari di questa letteratura, in cui il lettore che vuol mentire con sé stesso si contenta di leggere la monotona enumerazione come il ragazzo si appaga della parola che traccia sul muro o di quella che cerca spesso inutilmente nel suo vocabolario o nel suo testo classico espurgato. ⁴¹

Da tale descrizione provocatoriamente iperbolica di questo scadente erotismo letterario discendono, nella finzione di *Belmoro*, i «libri proibiti» avidamente letti dai cittadini di Energheiton, composti proprio da interminabili e fredde elencazioni di termini alla maniera di un dizionario – assemblate non a caso da un calcolatore elettronico, a testimoniare emblematicamente la mancanza di qualsiasi capacità creativa dietro tali operazioni. Nel romanzo ne viene dato un piccolo ma esplicativo assaggio, che, nelle pagine con cui si trastulla l'algida Stella Pidue, che sembra echeggiare, in tenue inflessione parodica, certe sperimentazioni parolibériste del futurismo:

Eccitazione sessuale. Doccia. Fare una doccia. Modificazioni fisiche, fisiologiche, psicologiche. Penologia. Mammiferi superiori. Punizione. Recitare una lezione. Uscire dai banchi. Eccitazione sessuale. Bicicletta. Automobile sopra una cunetta. 16 anni, 36 anni, 30 anni. Anni, labbra, occhi, lobi delle orecchie. Auto. Decollaggio. Decolletaggio. Decolté. Scale. Capezzoli. Pene. Clitoride. Spasmi localizzati. Scarpe. Penologia. Alterazioni emotive. Stare a sedere al cinema. Petrarca, Freud. Uretrale. Orgasmo. Emissioni. Orinare. Impuberi. 5769 maschi. Erezione. Cavalcare. Convenienze sociali. Convulsioni. Sospensioni. Stimolazioni elettriche. ⁴²

All'ambiente futurista, del resto, rimanda il furore iconoclasta che anima l'azione culturale dell'Opera Mundi e che si manifesta già nella prima parte del romanzo nelle misure messe in atto a Magnitudo per bandire le opere d'arte classiche dai musei, confinandole nelle botteghe antiquarie come quella di Teodora, o nel subdolo lavoro svolto dalla divisione Tradizioni e Testi, consistente nella continua riproduzione dei capolavori letterari e musicali «fino a quando non siano disgregati e ridotti al ridicolo, fino a quando sarà lo stesso trasmettere una serie incoerente di suoni e di rumori». ⁴³ Ma è soprattutto nella seconda parte, ambientata a Energheiton, che si concretizza il sogno di una civiltà nuova, dinamica, votata all'esaltazione della macchina e della tecnologia e nel contempo vergine perché priva di passato,

⁴⁰ Ivi, p. 1183.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² C. Alvaro, *Belmoro*, cit., p. 325.

⁴³ Ivi, p. 230.

proiettata unicamente verso il futuro. Lo spiega bene a Belmoro uno dei tecnocrati della capitale mondiale, con toni entusiastici se non addirittura invasati:

Noi non abbiamo storia. Non abbiamo passato. Noi abbiamo soltanto un avvenire. Noi insegniamo la storia del futuro. E del passato noi non abbiamo che un repertorio di parole e di nomi. Noi sappiamo soltanto quello che faremo domani. Tutti aspettiamo domani. E questo è il compito nostro.⁴⁴

Quale corollario di questa politica e insieme emblema dei progressi selvaggi di una scienza che non è sorretta da adeguata coscienza, nelle pagine di *Belmoro* prende forma l'incubo di una sconsiderata manipolazione del corpo umano e della genetica. Alvaro riprese alcuni fra i più noti *topoi* del genere fantascientifico: l'uso di organi artificiali, come il «cuore di cellophan» che un trafficante umano di Ambregris si vanta di essersi fatto impiantare perché convinto «che la maggior parte delle malattie provengono dall'animo, da quello che si sente e si soffre»;⁴⁵ l'ibernazione; la fecondazione artificiale, che permette alle donne di Dolonon di riprodursi per partenogenesi come novelle Vergini Maria del XXI secolo; le manipolazioni genetiche; e così via. La fantasia dello scrittore calabrese dà vita, fra le altre cose, agli omòteri, «una riuscita ibridazione di esseri umani e animali, scelti questi fra quanti hanno particolari doti confermate dalle favole più antiche, come il cavallo, il bue, l'elefante, l'orso»;⁴⁶ in cui non è difficile scorgere una reminiscenza degli orrendi esperimenti raccontati da Wells in *The Island of Doctor Moreau*. Tuttavia, la più intrigante delle trovate del romanzo è rappresentata dalle droghe metamorfiche, pillole che permettono di mutare a piacimento il colore degli occhi, l'altezza o l'età, usate dagli abitanti di Magnitudo per puro diletto o per rendere più piccante un incontro amoroso.

Persino Belmoro sperimenta sulla propria pelle l'effetto di tali miracolosi ritrovati della scienza futura. La prima droga è ingerita dal ragazzo per sfuggire alla polizia in procinto di torturarlo e lo fa regredire – ma solo fisicamente – allo stadio di bambino, mantenendo intatta la sua mente di giovane adulto. Si tratta di un felice espediente narrativo che permette ad Alvaro di approfondire – in una cornice certamente fantastica e segnata da esagerazioni umoristiche, ma che non esclude e anzi favorisce venature polemiche e riflessioni su problematiche reali – i temi dell'istruzione e del rapporto fra cultura e potere politico. Infatti, dietro le insistenze di Teodora che lo ospita nella propria casa, Belmoro bambino si iscrive a una scuola di Magnitudo gestita dall'Opera Mundi, un «istituto d'avanguardia che preparava nuovi elementi per la trasformazione sociale».⁴⁷ Gli insegnamenti che vi sono impartiti, all'interno di corsi di studio dai nomi grottescamente eloquenti come Simulazione e Menzogna o Sentimenti Malridotti, ribaltano la tradizionale funzione educativa dell'istruzione sostituendola con un bieco indottrinamento che esalta i disvalori della menzogna, della manipolazione dell'opinione pubblica, del dirottamento delle coscienze. Il fine

⁴⁴ Ivi, p. 319.

⁴⁵ Ivi, p. 260.

⁴⁶ Ivi, p. 273.

⁴⁷ Ivi, p. 180.

ultimo di questa vera e propria «scuola di diseducazione»⁴⁸ è la formazione del «custode e impresario di sentimenti pubblici»,⁴⁹ l'ultima degradata evoluzione del vecchio intellettuale reso socialmente accettabile spegnendone ogni barlume di autonomia e facendone un mero strumento del potere per la manipolazione delle coscienze. La stessa lotta all'analfabetismo – tema particolarmente sentito da uno scrittore meridionale come Alvaro, in ragione delle drammatiche condizioni del Mezzogiorno – è riletta a posteriori negandone la funzione emancipatoria per le masse e vedendovi soltanto l'ennesimo strumento dello Stato per rafforzare il controllo su di esse:

Più aumenta l'istruzione, più pronta e diffusa è la credulità. I nostri antenati lottarono contro l'analfabetismo perché non vi fosse gente che non sapeva leggere, ma tutti potessero formarsi un'opinione già stabilita, e diventassero creduli e pronti a ogni influsso. Solo così l'istruzione aveva uno scopo, ed entrava nelle preoccupazioni dei governi.⁵⁰

Si giunge così al dramma del sapere che si autodistrugge nel momento in cui si fa davvero democratico, alla degenerazione del sogno illuministico in un incubo oscurantista e totalitario nel quale le idee sono controllate dallo Stato o dai gruppi asserviti al potere, e infine al paradosso dell'uomo che ha finalmente i mezzi per conoscere la realtà ma ne è troppo spaventato:

I nuovi strumenti di cultura non appartenevano più ai due personaggi che si chiamavano autore e editore, ma divennero di dominio pubblico, gestiti da società, e sempre preoccupati di non turbare la coscienza collettiva e di sostenere chiunque avesse il dominio. I cosiddetti pensatori anteriori alla grande riforma avevano argomentato male, quando affermarono che la sconfitta dell'ignoranza e la vittoria sull'analfabetismo avrebbero giovato a ciò che essi chiamavano una maggiore coscienza dell'umanità. Si verificò il fenomeno esattamente contrario. Essi furono battuti dalla stessa società per cui avevano combattuto. L'analfabeta poteva avere un'aspirazione alla cultura, ma l'uomo che sapeva leggere, no. La odiava, anzi, temendo di non capire abbastanza e di essere messo in qualche modo in pericolo. Detestava lo specchio della realtà che il letterato credeva di porgergli: in quello specchio nessuno voleva guardarsi, e venne fuori così quella vita immaginata, quella consolante evasione per cui nessuno vuole pensare di essere quello che è. La libertà si era uccisa da se stessa.⁵¹

Fra i molti incontri che Belmore bambino compie, particolarmente significativo risulta quello con Daniele, un ragazzino che frequenta la bottega di Teodora e si rivela essere un quarantenne costretto artificialmente a rimanere giovane per sempre. Il racconto che Daniele fa dei tristi eventi che l'hanno ridotto per sempre in quella forma è sospeso tra una raffinata descrizione delle atmosfere e delle bellezze monumentali della città natale, con punte di lirismo che ne fanno uno dei momenti più alti e poetici del romanzo, e una cupa consapevolezza degli orrori della scienza piegata a fini bellici, con evidenti rimandi ai bombardamenti che avevano chiuso il secondo conflitto mondiale e all'incubo conseguente di una guerra nucleare – la «disperazione atomica»⁵² che apre il saggio *Il nuovo giorno*.

⁴⁸ Ivi, p. 148.

⁴⁹ Ivi, p. 168.

⁵⁰ Ivi, p. 164.

⁵¹ Ivi, p. 169.

⁵² C. Alvaro, *Il nostro tempo e la speranza*, 3^a ed., Milano, Bompiani, 1959, p. 251.

«Nella nostra città, tutto accadde in un lampo, l'attimo dello stesso bagliore»⁵³, narra l'adulto-bambino, evocando l'immagine di una morte che giunge inaspettata dall'alto e risplende come un sole artificiale, al pari delle esplosioni al di sopra di Hiroshima e Nagasaki; senonché, in *Belmoro* «questa guerra non distrugge ma trasforma»⁵⁴ e insieme alla morte l'ordigno porta anche orrende mutazioni. Molti abitanti rimangono pietrificati nelle pose e negli atteggiamenti del momento esatto dell'esplosione, altri sono tramutati in ombre eteree e incorporee. L'incapacità di rendersi subito conto di quanto accaduto dà vita a scene toccanti, come quella che segue, in cui è ripreso e ribaltato il noto motivo dell'abbraccio impossibile tra il vivente e l'ombra del defunto:⁵⁵

Qualcuno, senza accorgersi del suo stato, poiché era trasformato anch'egli in uno diverso, correva incontro all'ombra o alle sembianze del padre, o della moglie, o dei figli, chiamandoli per nome e tentando inutilmente di abbracciarli; le braccia stringevano il vuoto; quell'immagine restava nell'atteggiamento in cui era stata sorpresa, come la fotografia d'una persona cara che non può rispondere ai nostri appelli, ma cui a volte ci rivolgiamo parlandole, e le diciamo quello che, vivente, non le avremmo mai saputo dire.⁵⁶

Inizialmente anche Daniele è convinto di essere stato tramutato in un'ombra, ma nel prosieguo gli effetti dell'esplosione sul suo corpo si rivelano ben diversi: egli è diventato «un eterno adolescente»⁵⁷ condannato a crescere psicologicamente ma a rimanere imprigionato nelle fattezze di un quindicenne. Il dialogo conclusivo col dottor Gropius è costruito interamente sul contrasto fra il punto di vista del primo, che saluta nel giovane superstite «il prototipo d'una città intera di fanciulli»,⁵⁸ e le vane rimostranze del secondo, che vorrebbe trovare un rimedio al proprio stato. Lungi dal condividere l'entusiasmo del biologo sulle capacità della scienza di realizzare l'antica fantasia dell'eterna giovinezza, Daniele appare tristemente consapevole che la nuova condizione lo condannerà ai margini della vita amorosa, prima che sociale:

Sarei rimasto a quella simulazione dell'amore degli adolescenti che consiste nell'obbedire agli ordini di una donna, arrendersi ai suoi più puerili desideri, quando ella coi ragazzi si culla nell'adolescenza che è il suo vero stato, ne segue i modi; mentre poi, quando arriva l'uomo, obbedisce a sua volta e si sottomette. Questo era ormai per tutta la vita il mondo dei miei sentimenti e affetti. Mi sarei sentito abbracciare e stringere come il simulacro di un uomo, un innocuo essere, mentre ella, la donna, avrebbe pensato a ben altro, a lui, all'uomo che ella avrebbe seguito dimenticando me e fidando sulla mia inesperienza.⁵⁹

⁵³ C. Alvaro, *Belmoro*, cit., p. 125.

⁵⁴ Ivi, p. 129.

⁵⁵ È appena il caso di ricordare gli incontri tra Odisseo e la madre Anticlea nel canto XI dell'*Odissea*, tra Enea e Anchise nel canto VI dell'*Eneide* e tra Dante e il musicista Casella nel II canto del *Purgatorio*. Sulla declinazione moderna dell'incontro con i morti cfr. R. Luperini, *Fra antico e moderno: l'incontro con i morti*, in Id., *Tramonto e resistenza della critica*, Macerata, Quodlibet, 2013, pp. 181-191.

⁵⁶ Ivi, p. 131.

⁵⁷ Ivi, p. 138.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Ivi, p. 139.

Il medesimo dramma della discrepanza tra il dato anagrafico apparente e l'effettiva maturità interiore è vissuto da Belmore, per il quale il forzato rimbambimento non diventa una piacevole regressione all'età della spensieratezza ma una dolorosa prigionia in cui egli è pressato da una sessualità ancora acerba e inesperta ma non per questo meno violenta:

Volevo in ogni modo uscire da quello stato di una fanciullezza che capiva tutto, aveva un'energia per tutto, sentiva attorno a sé quell'onda di amore, e doveva assistere invece alla vita dal fondo di una reputata innocenza e debolezza. Se questo è lo stato dei ragazzi e degli adolescenti, deve essere una sofferenza, un continuo sogno costretto, un'energia compressa e stemperata.⁶⁰

Questo paradosso del finto fanciullo sessualmente maturo appare ancora più evidente in una delle pagine più esplicite del romanzo, in cui Alvaro si compiace di descrivere, lasciando arditamente ben poco all'immaginazione ed evitando nel contempo di scadere in quel lessico troppo esplicito e volgare contestato agli scrittori erotici di bassa lega, i prodromi di una vera e propria iniziazione sessuale di Belmore:

E qui dovrei discretamente confessare l'iniziazione segreta che di me faceva Patrizia, al fine di prepararmi al maggiore e più pronto godimento di quei beni. Con modi tra di infermiera e di nutrice, preparava in me lo strumento per non ritrovarmi impari nella lotta che ella diceva avrei un giorno dovuto ingaggiare, massaggiando e consolidando quell'uncino che doveva legarmi a un altro corpo, allo scopo, ella diceva, che chi un giorno mi avesse conosciuto si dovesse ricordare di me. Compiendo una tale operazione ella faceva le più grosse risate, perché trovava sempre con una nuova sorpresa che la natura aveva fatto di me un suo frutto spropositato per i miei anni, ignorando che io ero stato già virile.⁶¹

La storia di Daniele appare dunque speculare a quella di Belmore, ma nel contempo è precorritrice degli sviluppi futuri del romanzo: le figure dei superstiti della guerra ridotti in entità incorporee anticipano la medesima metamorfosi che il protagonista subisce quando, nel tentativo di trovare un antidoto alla prima pillola, ingerisce quella sbagliata. Similmente, al «quarto d'ora di celebrità periodico»⁶² di cui gode ogni anno Daniele corrisponde l'apparizione di Belmore-ombra – con lo pseudonimo di signor Darkie – negli studi televisivi di Energheiton raccontata nel capitolo quarto della seconda parte.

Le difficoltà incontrate da Alvaro nella descrizione di una condizione così estranea alla realtà esperita dall'uomo si manifestano nell'uso – per bocca del narratore omodiegetico – di svariate e a volte contrastanti terminologie: ora Belmore si definisce un'ombra, ora un essere invisibile agli occhi umani, ora si paragona a «una immagine fotografica sul tipo di quelle della televisione»,⁶³ rimandando in quest'ultimo caso a quel nesso fra immaterialità e fotografia già interrogato nel

⁶⁰ Ivi, p. 119.

⁶¹ Ivi, p. 173.

⁶² Ivi, p. 124.

⁶³ Ivi, p. 247.

saggio *L'estetica della macchina*.⁶⁴ Nell'ultimo capitolo del romanzo, appena abbozzato da Alvaro, il protagonista compie addirittura una plateale ritrattazione:

Fin qui ho parlato di uomo ombra, o di uomo fotografia, tanto per esprimermi in termini facilmente comprensibili. In verità non ero niente di tutto questo: ero semplicemente un organismo disgregato da un potente effetto atomico, e non avevo speranza di salute se non in seguito a una nuova reazione di effetto contrario.⁶⁵

Ancora una volta, la nuova condizione di Belmore richiama il racconto di Daniele, perché l'idea di una realtà parcellizzata e disgregata ricorda la condanna di Rosa, costretta dagli effetti collaterali dell'esplosione a vedere «non gli oggetti o gl'individui, ma le parti molecolari di cui sono composti i corpi».⁶⁶

La catabasi dell'alieno è dunque completa: alla perdita della maturità fisica, che lo aveva già relegato ai margini della vita sociale e amorosa, seguono il confinamento su un piano esistenziale a malapena tangente quello umano e lo sfruttamento come fenomeno da baraccone, da esibire al pubblico come «spauracchio, un fantasma dei timori e degli incubi di cui soffriva la popolazione».⁶⁷ Persino la momentanea consolazione offerta dall'amore per Stella Pidue – di cui Belmore è diventato servitore invisibile per poterla seguire a Energheiton – e dall'ingenua speranza che ella possa ricambiarlo naufraga tanto di fronte ai capricci di lei quanto soprattutto dopo la scoperta della replicabilità dell'individuo clonato, ennesimo perverso trionfo della scienza sulla natura:

La produzione a Energheiton di esseri in tutto simili distruggeva dalle fondamenta ogni mia costruzione fantastica intorno alla donna amata, l'unica, colei sola che si potesse amare. La perdita della donna unica non era più irreparabile, mi crollavano dentro secoli di poesie, letterature, filosofia. E per poco che la produzione di uomini ugualmente simili avesse fatto progressi, si sarebbero potute incontrare le copie senza accorgersi di uno scambio, e riprendendo il discorso che l'altro aveva lasciato in sospeso con una similitudine di pensieri e di sentimenti e di atteggiamenti.⁶⁸

A questo punto si sarebbe dovuto innescare il processo inverso, la riconquista della piena singolarità-identità fisica e spirituale quale metafora della «rivincita dell'umanità che ama, che soffre, che vuole, che fugge di fronte ad un'umanità che si chiude in un mondo artificiale dove, nella opulenza del progresso scientifico, manca il cuore, l'anima e il sentimento».⁶⁹ Non a caso, una volta prese le distanze da Stella Pidue, Belmore va a vivere presso una famiglia di Saipà, gli abitanti dei vecchi quartieri di Energheiton ancora legati a un modello di vita arcaico, lontano dallo

⁶⁴ «La fotografia è riuscita a rendere immateriali gli aspetti della nostra vita, a togliervi ogni impronta di realtà, a stabilire una realtà fotografica, ridotta a pura immagine. [...] Noi ci muoviamo in un continuo giuoco di illusioni, di false apparenze rappresentate proprio dalla macchina che parve sul principio ciò che si poteva ottenere di più sincero e spietato documentario. E invece, la macchina si è fatta la sua estetica, è arrivata a una falsificazione della realtà, a un'evasione della realtà.» (C. Alvaro, *Il nostro tempo e la speranza*, 3^a ed., Milano, Bompiani, 1959, p. 154).

⁶⁵ C. Alvaro, *Belmore*, cit., p. 370.

⁶⁶ Ivi, p. 134.

⁶⁷ Ivi, p. 340.

⁶⁸ Ivi, pp. 338-339.

⁶⁹ F. Grisi, *Incontri in libreria: scrittori italiani d'oggi*, Milano, Ceschina, 1961, p. 16.

sfavillio della tecnologia e dagli strepiti della società di massa e per questo più autentico, in cui è possibile cogliere l'«ultimo tributo non certo convenzionale all'idea alvariana di popolo».⁷⁰ E ancora una volta irrompe sulla scena una figura femminile placida e pura, la giovane Flora, colta nell'umile mansione di lavandaia o nell'esecuzione vocale di canzonette popolari così come Irmene e Irma erano raffigurate nella dimensione domestica all'inizio del romanzo.

Qui, purtroppo, la stesura si interrompe bruscamente, dopo aver abbozzato appena i prodromi di questo cammino di riscatto di Belmore. La conoscenza del finale ideato da Alvaro per il suo «libro utopistico» resta così limitata allo scarno appunto che il curatore Arnaldo Frateili trovò fra le sue carte e pose in calce al romanzo stesso, capace tuttavia di lasciar intravedere, in mezzo a tanti orrori della tecnologia e del futuro, lo spiraglio di una speranza antropologicamente irriducibile, di una fuga verso una felicità protetta, o segnata, dallo stigma moderno della *solitudine*:⁷¹

*Durante l'assenza di Belmore che sta coi fotografi, Stella comincia a sentire la sua mancanza. La ragazza che sta nel quartiere dei fotografi e che spesso parla con Belmore (forse lo ama) gli dà un giorno una pillola che lo farà guarire. Belmore prende la pillola mentre è da Stella. Stella lo vede e lo ama. Fuga verso la felicità e la solitudine.*⁷²

⁷⁰ G. Fontanelli, *L'ultimo Alvaro*, cit., p. 122.

⁷¹ Sulla complessa sedimentazione del tema alvariano della solitudine cfr. ora M. Sechi, *Alvaro in Germania: un laboratorio di solitudini*, in *Per Franco Contorbis*, a cura di S. Magherini e P. Sabbatino, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, vol. II, pp. 535-548.

⁷² C. Alvaro, *Belmore*, cit., p. 372.

Alessandro Manconi

Note linguistiche al carteggio Contini-Sinigaglia*

Un lungo apprendistato

«Tu sei la fortuna della mia esistenza!» (LIX). Amicizia con venerazione quella, intensa e costante, tra Sandro Sinigaglia e Gianfranco Contini, non volendo con questa stima sminuire a semplice figura adorante il poeta. E si può del resto ben intendere il celebre filologo quale suscitatore d'ammirazione: bastino gli encomi, a tratti quasi imbarazzanti, presenti in altro carteggio continiano, da parte di un uomo non proprio prodigo d'elogi.¹ In tal senso capita di leggere, senza soluzione di continuità temporale, incondizionate attestazioni all'uomo e alle sue opere: «per quanto notevole sia l'impressione che mi ha fatto Longhi, anche lui passa, scusa la parola, tra gli “approssimativi”, per chi ha conosciuto l'inflessibile potenza dei tuoi giudizi, il tuo rigore inarrivabile e definitivo. Penso dunque che il Contini numero due debba ancora nascere. Per nostra fortuna! Con cinque o sei uomini come te, chiunque aspirasse, come noi, alla cultura, mestamente se ne andrebbe a coltivare più modesti orticelli se non a ferrare cavalli» (LXXXII). Colpisce che uno degli intellettuali italiani più autorevoli del Novecento, il critico e storico dell'arte Roberto Longhi, sia tenuto, al cospetto dell'amico, per «approssimativo».

«Tra lettere, telegrammi, cartoline illustrate e postali, il carteggio consta di 246 unità».² L'apporto di Sinigaglia doppia quello di Contini: 161 missive; quelle del filologo piemontese ammontano a 85. La cura di Gualberto Alvino è ineccepibile; la riproduzione dei testi è giustamente improntata alla massima conservatività.

L'apparato di note, misurato e pure esaustivo, a volte esemplificando complesse vicende — si pensi a quelle assai intricate in seno al Partito d'Azione, alle cui attività i due, già partigiani poi appunto «pazzisti», parteciparono nell'immediato dopoguerra — riesce nell'arduo ufficio dell'approfondimento, mai eccedendo la misura dell'utile. Informazioni di carattere storico-biografico, ma anche più propriamente private, altrimenti inaccessibili, spesso risolvono senza che si venga soverchiati da peso eccedente: esito quanto mai ostico da conseguire, se si pensa che la corrispondenza si dispiega in un torno di tempo che va dal 1944 al 1989 e che temi, fenomeni e concetti discettati coprono un'ampia porzione dello scibile. In coda al volume si trova una ricca dotazione d'indici, oltre ai registi.

Questa amicizia ha cominciamento libresco, concretamente libresco. Quando nel 1944 Contini, al pari dei suoi genitori, al fine di sottrarsi alle rappresaglie fasciste in

* Si cita da «*Come per una congiura*». *Corrispondenza tra Gianfranco Contini e Sandro Sinigaglia (1944-1989)*, a cura di Gualberto Alvino, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2015. Le lettere di Sinigaglia sono contrassegnate da numeri romani, quelle di Contini da numeri arabi.

¹ Cfr. Carlo Emilio Gadda, *Lettere a Gianfranco Contini a cura del destinatario*, Milano, Garzanti, 1988, p. 99: «Il giudizio fu ed è il seguente: un abisso divide il tuo intelletto dalle mie ‘approssimazioni’, la tua opera, la tua posizione dai miei giochi».

² Gualberto Alvino, «*Cucito a te*», in «*Come per una congiura*», cit., p. XXI.

Ossola è costretto a rientrare in Svizzera (in quel di Friburgo insegnava già da sei anni), fu «l'atto gratuito» del giovane Sinigaglia, studente di Lettere e partigiano, a determinare il salvataggio della sua biblioteca: «Reagisco a un atto gratuito. Il tuo gesto vale naturalmente all'infuori del suo contenuto e d'ogni mio senso di proprietà. Oggettivamente, era meglio salvare l'accendigas, lo specchietto di cucina; le cose care ai miei» (1).

Seguono, da parte di Sinigaglia, gli amari resoconti dell'internamento, dal campo di quarantena a Bellinzona a quello di smistamento a Lugano: «La vita scorre imperniata saldamente all'orario dei pasti, proprio come per gli ospiti della *Montagna Incantata* che come tanti acrobati balzavano dal trapezio della colazione a quello del pranzo» (V). Intermittenti sono i propositi di rompere gli indugi: «L'inerzia di qui comincia ad essere difficilmente scontabile, e non sarei alieno dal troncare l'avventura svizzera (è una vera e propria avventura dei nervi nel vuoto) per iniziarne una almeno più immediatamente pericolosa» (X). Dal tedio dell'isolamento scaturiscono sussulti febbrili — scappare, prendere la strada dei monti, unirsi a una formazione, insomma combattere — che poi piegano in disincanto autoanalitico: «Questa avventura, se mi sarà concesso di viverla [...] potrebbe essere anche un reagente contro certi incantesimi della mia irresoluta e pertinace adolescenza, contro la mia paura della Poesia» (XIII); febbrile è anche ciò che, in pace, potrebbe essere equivocata per somma *vis* ironica: «Mi pare che i Russi possano arrivare prima di me, ed un simile ritardo francamente mi seccherebbe» (ibid.).

Finita la guerra, è ancora Sinigaglia a tenere le fila del discorso epistolare, al cospetto di Contini, al solito «sopraccarico» di lavoro e spesso laconico. Preponderano ancora nelle lettere del poeta cupezza e disillusione: «Ho visto troppi dei compagni che non eran vanesii con l'occhiello della giacca deflorato parlare troppo sguaiatamente di giustizia, e c'è intorno un sentore di vizio sommosso e sbandierato che si respira con mostruosa facilità» (XXX); unite a puntuali autopsie: «... di fuori, dappertutto, non v'è che un guaire irritante, un solletico di gioia presa a prestito, a buon mercato, e la voce sorda e grottesca di un pazzo che grida al lago "untore" che ha nella sua fossa la peste di molti cadaveri, questo dolcissimo lago. E la politica è proprio tutta qui» (ibid.).

L'esaltazione, si è detto, la febbre, il trauma bellico lasciano il posto a umori atri che cadenzano le parole del reduce: «Dal di fuori, intanto, io e gli amici nostri ci sentiamo battuti e disarmati, da tanta impudenza, ma così assurda, così inaudita da rimanere perplessi, interroganti, sbalorditi fino al ridere. Anche i contatti vanno diradandosi; vien meno l'amore, la forza di fare, e ciascuno si allontana per ritrovare il suo nido di una volta: anche noi paurosamente dimentichi, freddi e svogliati» (XXXI).

Già dal '45 troviamo un Contini patrociniante i «prodotti» amicali, convinto del loro valore: «Se tu non avessi fretta per i tuoi prodotti di ποίεσις, vorrei sistemarteli bene» (6). Sinigaglia, pronto ad accogliere consigli di lettura, approfitta dell'ingente biblioteca continiana: «Potrei pizzicare nella tua biblioteca?» (XXVII); al contempo, seppur saltuariamente, sottopone al giudizio del critico qualche suo componimento: «Ti unisco questi pochi versi per estremo cordoglio di me stesso. Purtroppo non recano alcuna sorpresa, ma sono ancora la sola risorsa di questi due mesi» (XXXVI).

Buona educazione da gentiluomini pretende, finanche in così intimo sodalizio, che ogni festa comandata sia, dietro il buon pretesto degli auguri di rito, motivo di bilanci allegati. Tali occorrenze non paiano scontate in uno scambio epistolare che nel lungo tempo, poco meno di un cinquantennio, autoregola le sue cadenze: e queste ultime possono ben essere non peregrine. Spesso sono di preferenza l'appiglio per venir fuori da periodi d'agrafia epistolare: «Le feste sono buone almeno per questo, e rompono, come vedi, il mio silenzio che d'altra parte è costretto dalla mia inettitudine ad articolare con te uno scambio d'un certo livello» (XCI). Un esempio per tutti: «Buon Natale, buon anno (trasmissibili). Tuo, ô mon cher compagnon de silence» (8).

Grazie alla mediazione di Contini, Sinigaglia nel 1954 pubblicherà, nella prestigiosa «Biblioteca di Paragone» diretta da Roberto Longhi e Anna Banti, la sua prima raccolta di versi, *Il flauto e la bricolla*. Al cospetto dell'opera dell'amico, Contini — puntualizza Alvino nell'introduzione — si costringerà «salvo numerate e stringatissime deroghe, al totale silenzio critico: certo per pudore, a riprova [...] dell'assoluta eccezionalità di quel rapporto» (p. XVII).

Dopo il trasferimento del filologo a Firenze, diverrà naturale anche il ruolo di Sinigaglia quale «presidio sul luogo natale». ³ L'adempimento di fastidiose pratiche burocratiche — «avrei bisogno, e chiedo indulgenza, d'un'indicazione afferente all'addome del cittadino o anzi contribuente, sì, alle pudende fiscali» (52) — trova il critico certamente più disavvezzo del poeta oleggese. Un aspetto non secondario di questa amicizia si palesa in molte lettere dove si ha modo di constatare quale puntuale resocontista sullo stato di salute della lontana madre sia stato Sinigaglia nei confronti dell'amico: «comunque la mamma sta benissimo, è riposata ed in perfetta forma, ma la preclusa botanica ha lasciato un varco alla malinconia» (XCV); «A San Quirico tutto bene: tua mamma d'ottimo umore ed animosissima con le cesoie» (CI); «Le notizie sono tuttavia ottime: buono l'umore, lesta la gamba e gli interessi sempre universali» (CII).

Anche dalla semplice lettura dei pochi brani fin qui proposti non sarà sfuggito quanto nell'epistolario risulta via via sempre più patente, ovvero la grande capacità mimetica di cui Sinigaglia dà prova nei confronti dello stile dell'amico-maestro: «Balza lampante come per Sinigaglia il commercio epistolare col grande filologo — oltreché un modo, a suo modo unico, di sentirsi vivo e, s'aggiunga pure, quota non infima di quella comunità letteraria cui ha sempre voluto appartenere — rappresenti innanzitutto una scuola, un continuo apprendistato che missiva dopo missiva si fa eclatante mimesi: dai primi anni Sessanta la sua pagina saccheggia a tal segno quella del maestro da esserne non di rado indistinguibile» (p. XIX). Mimesi che si dispiega inoltre a partire da un'ineffabile «affinità di pessimismo, di amarezza, di sensualità estetica, di passione...». ⁴

Non va lasciato cadere che Sinigaglia, lettore attento e raffinato, seguì passo passo la carriera pubblicistica del filologo, che spesso si premurava di recapitargli i suoi

³ Carlo Carena, *Ricognizione fra le lettere di Gianfranco Contini a Sinigaglia*, «Lingua e letteratura», XII, 27-28, 1996-1997, p. 109.

⁴ Carena, *Ricognizione*, cit., p. 114.

lavori; così, raggiunto dai due volumi ricciardiani *I poeti del Duecento* (1960): «Rientrando alla base da un intempestivo orribile tour franco elvetico, sfilare dalla custodia i due tomi del corpus, del tutto inattesi, mi ha procurato un mélange gradevolissimo di umori tra i più quintessenziali e balsamici. Non ultimo il piacere di saperti ridonato ai mortali dagli ipogei. Te ne ringrazio, con la sottile presunzione che le tue tecniche mi saranno solo in minima parte percepibili, almeno il senso e l'ordine del lavoro sarà apprezzato da quella feroce volontà di capire che tutto quello che da te mi viene, sa risvegliare e mettere a punto: con la sorpresa a volte di trovarmi qualche grammo di comprendonio attivo» (CVIII). In questo brano si delineano paradigmaticamente molti caratteri suindicati: la nobile passione per la letteratura, il convincimento di aver trovato nell'amico un maestro incomparabile sotto la cui guida pertinace recuperare il tempo perduto, il perseverante calco stilistico che però, spesso svincolandosi con guizzi eleganti, raggiunge notevoli esiti personali (forse un po' incrinati da certe ingenuità nell'interpunzione che, seguendo l'andamento prosodico e ritmico del parlato, assai presenti appaiono in particolare nelle prime missive). E poi ancora: il carteggio dà conto di incontri programmati in stazione, di gite progettate e poi spesso non evase, di lamentazioni per acciacchi e malattie, e, come s'è detto, pratiche burocratiche da disbrigare. D'altro canto spesseggiano richiami a personalità del mondo della cultura, con cui Contini era in contatto (da Montale a Sironi, da Bo a Pizzuto, ma l'elenco potrebbe continuare a lungo). Quel che più conta segnalare è la quantità assolutamente cospicua di brani, anche inframmezzati in un contesto a prevalente scopo pratico-comunicativo, ove lo stile e l'inventiva dei due autori si dispongono senza preoccupazioni d'etichetta. Anche stavolta basti un esempio tra i tanti possibili, attinto da una delle ultime lettere, dove al dimesso e solenne ragguaglio d'avvio Contini fa seguire una descrizione in cui il senile e forse misogino sdegno può ben essere tralasciato, se enunciato con accensione di tale finezza: «Carissimo, per la prima volta ieri alla stazione ho avvertito la depressione dell'“ultimo incontro”. Non forse letteralmente, ma analizzando la sensazione ho capito che di morte si trattava, della mia morte quotidiana alla quale il treno mi consegnava: anticenestesi del corpo strictu sensu e del corpo-casa-orizzonte. Il viaggio fu felicitato sulla tratta Milano-Bologna dall'insolenza di un boy yankee e della sua minuscola gurgandina (italica) che hanno seguito a mantrugiarsi e adoscularsi quali cani sulla pubblica piazza. Poiché scendevano a Sansevero, penso che la nostra uscita a Bologna avrà lasciato loro abbastanza ore per concubitare e kāmasūtrare a loro agio» (84). Nel giro di poche righe notiamo dapprima una dislocazione, portatrice — in contrasto con l'argomento — di un tono conversevole. Poi i due punti, che, assolvendo rigorosamente alla nota funzione chiarificatrice, introducono una preziosa coniazione (*anticenestesi*, derivato di *cenestesi* 'forma di autocoscienza che permette di percepire il corpo mediante il complesso delle sensazioni trasmesse dagli organi interni' col prefisso *anti-*, esprime anteriorità), accompagnata da un ablativo assoluto di sapore giuridico e da una terna coordinata di sostantivi. L'intensità espressiva è incrementata dalla compresenza di due appellativi riservati alla giovane coppia protagonista della vicenda descritta: il primo costituito da un sintagma nominale inglese e il secondo da un prestito adattato (dal fr.

gourgandine ‘donna di facili costumi’), omaggio all’onomaturgia del ricevente.⁵ Felice ricercatezza poi nelle due coppie di infiniti che seguono: la prima di riflessivi, formata dal toscanismo *mantrugiarsi* ‘palparsi’ e dal latinismo *adoscularsi* ‘baciarsi’, la seconda ancora da un latinismo (*concupitare* ‘giacere assieme’) e dalla considerevole neoformazione, diacriticamente conservativa, *kāmasūtrare*. È anche possibile che un argomento basso, aderente alla sfera semantica del corporeo, agisca come innesco a brani ad alta tensione espressiva; e ciò non può rappresentare una sorpresa, specie per chi, com’è noto, della linea espressionista è stato il massimo teorico. Si può ad esempio riportare un botta e risposta in cui i due discettano con notevole noncuranza di patologia del plesso emorroidario congesto. A cominciare è Sinigaglia: «ma come controveleno ecco che mi son fatto 8 giorni di letto per nuove faccende delicate e clandestine se si tratta come si tratta di... emorroidi. Una crisi diciamo a bruciapelo, per uno non del tutto ignaro di simili fioriture, e contro la quale anche la morfina si è dimostrata al di sotto della sua fama. A questo punto sentivo che il dottore diceva che c’è solo la catabasi del calcolo e del trigemino più in alto sulla scala algotassica. Ed ora ch’è passata, ma niente affatto risolta, in fase avvilita e depressa mi tenzono col dilemma: radicale intervento, o amministrazione controllata? Staremo a vedere ancora un po’ di giorni» (CX). Solidarietà responsiva del filologo domese: «Fu molestia più che urlo clamante, da dente od orecchio. Successivamente mi sono dato a una coabitazione che ogni tanto esplose in tumefazioni, febbre, suscettibilità ghiandolare ecc., insomma flebite in piena regola, con clausola modicamente cruenta e liberatoria. Esortato a adoperare i coltelli (che sarebbero inevitabili nell’ipotesi del profluvio anemizzante), esito, perché sembra che il primo atto del ricambio dopo il loro passaggio sia lancinante, sconvolgente. Scusa tanta solidarietà di autobiografia» (63). Un rilevantissimo impatto nella corrispondenza ha il lessico marcato per tecnicità (fattore centrale, com’è noto, nella scrittura anche saggistica di Contini);⁶ risalta, per l’esteso utilizzo che ne fanno i due epistolografi, proprio quello medico. Le ragioni dell’imponenza del lessico della medicina nelle missive di Sinigaglia possono essere meglio intese a partire da un testo assai significativo pronunciato dal poeta in una conferenza tenutasi all’Università di Ginevra nel 1980, ove appare chiara la decisività del suo giovanile incontro, tra sentimenti di meraviglia e stupore, con i volumi di medicina del nonno: «Conobbi il fascino orroroso della patologia, la famiglia immane dei polisarcidi e degli spenomegalici, gli idrocefali, le contratture della paralisi agitante, la malattia di Recklighauser, la porpora, la mixedema, la leucemia linfatica, lo scorbuto, il beriberi, l’aneurisma gigantesco dell’aorta capace di rendere l’aspetto di un gozzuto all’infelice e anche... la polimastia...».⁷ Appartengono al vocabolario medico di non ristretto utilizzo, più o meno sceso alla lingua comune, termini e locuzioni come: *infiltrazione polmonare* (XLIII), *pneumotorace* (XLIII), *parapsicologia* (CXIII), *vasodilatatori e fluidificatori* (CXXVII), *psicopatologie* (CXLI), *comatoso* (9), *linfatici* (sottinteso *vasi*, 35), *virus*

⁵ Cfr. Sandro Sinigaglia, *La Camena gurgandina*, Torino, Einaudi, 1979.

⁶ Cfr. Pier Vincenzo Mengaldo, *Storia dell’italiano del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2014, p. 191.

⁷ Sandro Sinigaglia, *Breve anamnesi*, in *Poesie*, a cura di Paola Italia, Milano, Garzanti, 1997, p. 347.

(35), *visceri* (35), *secrezioni* [...] *endocrine* (37). Connotazione specialistica più marcata hanno *spirochetiche* (III), *blefarite* (LXVI), *foruncolosi* (LXVIII), *nevropata* (CVIII), *ernia bilatera* (CX), *orbite* ‘cavità del cranio in cui sono contenuti i globi oculari’ (CX), *emorragia cerebrale del Ponte di Varolio* (CXIII), *neurotici* (CXXVI), *distonie* (CXXXIII), *ciclotimiche* (CXXXII), *terebrante* ‘che ha carattere penetrante o infiltrante’ (CLXI), *natta* ‘cisti sebacea che si forma sotto il cuoio capelluto’ (CXLIV), *flemmone* ‘processo infiammatorio settico del tessuto sottocutaneo’ (CXLIV), *calazio* ‘tumefazione della palpebra superiore’ (CXLIV), *lippitudine* ‘malattia degli occhi che provoca un’abbondante secrezione di cispà’ (CLX), *corticalmente* (1), *mastoidite* (13), *complicazione pleurica* (19), *crisi neuro-cardiaca (da vagotonia)* (33), *albuminuria* (35), *cardiaco* ‘cardiopatico’ (35), *extraviscerali* (53).

Termini desueti sono *parlasia* ‘paralisi’ (XLVII) e *disoppilarti* ‘deostruirti’ (59). Una singolare pseudoformula eponima è *congiuntivite alla Van der Weyden* (LXXV), con riferimento al celebre pittore fiammingo che attraverso le lacrime dei suoi personaggi palesava i riflessi della luce. Non mancano termini che si riferiscono a farmaci o a sostanze medicamentose: *CAFASPIN* (LIX), *vulcaminicina* (CV), *sedobrolo* (CXIII), *ZY mafluor* (CXVI), *Metatone* (CXXXIII); *belladonna* (1), *C-Phos* (7), *Lecitina* (7), *Redoxon* (19).

Per niente occasionali le emergenze afferenti ad altre discipline. Filosofia: *apologetica immanentistica* (XL), *teleologia* (LXXXI), *tanatologo* (CLIII), *inseità* (CXX). Biologia: *anellide* (XXIX), *cryptogami* (37), *partenogenesi* (39). Linguistica, filologia e letteratura, anche latamente: *excerpta* (CXIV), *cartolario* (CXXXIV), *metafrasi* (CXXVIII), *adiaforo* (CXXVII) — secondo Mengaldo termine proverbiale dell’ecdotta continiana —,⁸ *apoftegma* (CXXX), *sintagmi* (CXXXV), *versicoli* (CXXXV), *codicillo* ‘poscritto di una lettera’ (CXXXVI), *epicedi* (CLIX), *tropo* (CLXI), *ne varietur* ‘definitiva’ (35), *corifeo* (62). Uso anche metaforico di termini propri della storia e della religione antiche: *mani* ‘divinità personali’ (CXLIV), *lari* ‘protettori domestici’ (CLVI), *dioscuri* ‘inseparabili’ (CLI), *liturgo* ‘benefattore della comunità’ (CLVII), *anfizionia* ‘incontro con amici’ (4 e 52). E ancora, debitori alla consuetudine lavorativa di Sinigaglia sono i tecnicismi della mineralogia: *opali* (LI), *corindoni* (CXIII e 78), *piropo* (CLIX).

Molte delle lettere presentano forme in latino che, a partire da quei generici prelievi consueti in uno scrivente colto della prima metà del Novecento, interagiscono spontaneamente con le altre componenti del discorso: spesso pianamente, diremmo, ovvero senza inseguire di necessità una studiata ricercatezza; nondimeno nel complesso colpisce la loro frequenza. Oltre alle citazioni esplicite — *teste non David cum Sibilla* (30),⁹ il consolatorio motto arnobiano *quod differtur non aufertur* ‘quel che viene rimandato non è perduto’ (73), *in manibus tui me commendo* (CXLII),¹⁰ la massima scolastica *dubita saepe distingue frequenter* (CXLIII) — con buona

⁸ Mengaldo, *Storia dell’italiano del Novecento*, cit., p. 191.

⁹ V. 3 del *Dies irae* attribuito, come annota Alvino, a Tommaso da Celano.

¹⁰ *Salmi*, 31:16.

approssimazione troviamo echi catulliani in *contubernamus illa* (XXXI) e virgiliani (o pseudotali) in *sic vos non vobis* (25) e *ingens silva* (CXXVIII).

Tra i termini e le locuzioni di uso e significato corrente abbiamo: *pomerium* (XLIX), *ius primae noctis* (LX), *marginalia* (LXXI), *signum* (LXXI), *pro domo sua* (CXI), *in limine* (CXIII e CXXX), *excursus* (CXXII), *charitas* (CXXIV), *ultimatum* (LXXVI), *a parte obiecti* (CXV), *opus dramaticum* (CXXX), *cotidie* (CXXXV), *animus* (CXLIII), *temporibus illis* (CLIV e CLVIII), *in aeternum* (CLIV), *ex visceribus* (CLVII), *minimalia* (CLX), *toto corde* (CLXI), *magna pars* (CLXI); *hic et nunc* (9 e 19), *lupus* (11), *facies* (12), *conversatio* (15), *scilicet* (49), *strictu sensu* (84).

Sicuramente più marcati: *lacyniae* ‘brandelli’ (LXIV), *avunculus* ‘zio materno’ (CXIII), *lapsus conscientiae* ‘venir meno della convinzione’ (CXIII), *nocte concubia* ‘a notte fonda’ (CXVI), *ad fores conscientiae* ‘presso i tribunali della coscienza’ (CXXXII), *lustrabat* ‘controllava’ (2), *Extractum homunculi* ‘referto dell’omuncolo’ (4), insieme a *Homunculus* e al pl. *Homunculi* (35). Molto “interessato” da parte del filologo, sovente alla ricerca di un passaggio in automobile, l’utilizzo del verbo *vehere* ‘accompagnare’: *vectus* (4), *meglio se mi vehis tu* (5). Infine: *pensiero da requiescat* ‘pensiero di morte imminente’ (CX), che allude ironicamente alla locuzione latina *requiescat in pace*; *duritia cordis* ‘per la durezza del cuore’ (53), con in filigrana l’iscrizione di San Clemente. Notevole l’ibrido anglo-latino *adcesso inclusive* ‘incontro compreso’ (2).

In alcune lettere di Sinigaglia compaiono neologismi di chiara origine latina, che si aggiungono alle due forme continiane citate in precedenza (*adoscularsi* e *concubitare*): *planificativa* ‘pianificatrice’ (XIX), *sossonando* ‘ghignando’ (CX),¹¹ *refutande* (CXXIV), *susceptrice* (CXLVIII), *pumili* ‘nani’ (CLVI).¹²

È necessario segnalare quanto sia frequente nelle lettere di Sinigaglia, specie nella prima parte del carteggio, il mancato utilizzo della *h* etimologica-diacritica in alcune forme del verbo *avere*, modalità peraltro diffusa ai primi del Novecento, da leggersi non come partigianeria petrocchiana¹³ ma come fattore che sistematicamente alza il gradiente d’espressività. Troviamo dunque: *ò vinto* (VII), *m’anno* (XXXIX e XLIII), *non ò il callo* (XLIII), *à fatto* (XLIII), *à preso* (XLVI), *à un aspetto* (XLVI), *à ritrovato* (XLVIII), *ti ò scritto* (XLVIII), *mi à interrotto* (XLVIII), *mi à annunciato* (XLVIII), *non ò mai* (XLIX), *ti ò già detto* (XLIX), *à messo* (LII), *à posto* (LII), *gli ànno* (LIV), *à ancora ricordato* (LVI), *à avuto* (LVI), *à funzionato* (LVII), *ò temuto* (LVII), *non à più serbato* (LVIII).

Risulta esorbitante la presenza di arcaismi, a partire dalle varianti fonomorfologiche desuete di parole comuni: *plaga* ‘piaga’ (XVI), *denunziando* (XVI), *rotulo* (LXXXVII), *piloso* (CX), *cittadi* (CXI), *soperchio* (CXIII), *benefziario* (CXV), *sonato* (CXXXIII); *sopraccarico* (3), *pulverulente* ‘pulverulento’ (9), *liti* ‘lidi’ (47). Aulicismi-arcaismi possono garantire maggior precisione, guadagnando un distanziamento dalla lingua d’uso, sentito dai due epistolografi come salutare. E

¹¹ Dal lat. *subsannare*.

¹² Dal lat. scient. *pumilio* / *-onis*.

¹³ Cfr. Bruno Migliorini, *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1960, p. 656.

altresì possono, e siamo nei dintorni del *pastiche*, concorrere alla vivacità espressionistica.

Vale la pena citare diffusamente, a dimostrazione della ricchezza e varietà delle scelte lessicali dei due epistolografi, avvertendo che l'abbondanza di parole dotte e rare (alcune direttamente ascrivibili alla lingua della tradizione letteraria, altre più rare) ha spesso funzione di svago e d'intrattenimento a cominciare da quelli: *macilenti* (III), *gaudioso* (VI), *burrato* (XXVI), *grifagna* (XXXVI), *vestiri* 'vestiti' (LXXVII), *conversari* (LXXXII), *verzicavano* (XCII) e *verzica* (CXIV), *infallantemente* (XCIX e CXLI), *facezioso* (CII), *pestilente* (CIX), *mi tenzono* (CX), *iemale* (CXI), *dirute* (CXIV), *febbroso* (CXIV), *nottivaga* (CXVI), *estivale* (CXXII), *increscevole* (CXXIV), *stormente* (CXXVIII), *insoavi* (CXXXIII), *concussare* (CXXXII), *medusato* 'affascinato' (CXXXII e CLX), *caligo* (CXLIII), *crassitudine* (CL), *aprico* (CLVI), *terrigene* (CLVII), *numinoso* (CLVIII), *sortilega*, *lippo* 'cisposo' (CLIX), *conquidente* (CLX), *anelanza* (CLX), *estrudere* (CLXI), *pudendo* agg. (2), *infanda* (4), *ebriosamente* (8), *annoioso* (58), *atri* (59), *famuli* (59 e CXXIX), *inane* (64), *estrutto* (64), *ferale* (65), *marcente* (67), *vaghissimo* 'assai leggiadro' (73), *objurgazioni* (85). Si aggiungano alcuni blandi aulicismi grammaticali: *appo* (CXXVI), *poscia* (CXLI), *seco* (53).

Molto frequente è l'utilizzo di parole e locuzioni attinte da lingue straniere, prima fra tutte il francese, praticato estesamente da entrambi gli scriventi, secondo un costume che accomuna le persone colte almeno fino alla metà del secolo. Produciamo a riprova un breve elenco, facendo notare quando viene attuata la *mise en relief* delle virgolette: "*la mise en liberté*" (X), *Département de Police* (X), "*spirituel*" (XXI), "*spleen*" (XXI), *portraits littéraires* (XXXVII), *machine à écrire* (XXXVIII), *maître d'atelier* (XLI), "*claque*" (XLIII), *ménage* (XCI), *tour* (CVIII), *mélange* (CVIII), *auprès de ta mère* (CX), *à la Gendarmerie* (CX), *rencontres* (CXVI), *madeleines* (CXIX), *fauve* (CXIX), *rendez-vous* (76), *tout court* (CXXIV), *Touché* (CXXXIX), *carnet* (CXLII), *ballon d'essai* (CXLII), *cliché* (CXLIII), *au fond* (CXLVIII), *à bientôt* (CXLIX), *illustrée* (84), *quai* (CLV), "*frisson*" (CLVI), *mon cher* (2), *à part moi* (11), *quête* (12), *souvenir* (37), "*beaucoup de bien*" (39), *oubli* (66), *carnet* (70), *art de faire des vers* (83). Certamente più marcati: *refoulement* (XIV), *afin d'éviter des abouchements* (CX), *ébats* (CX), *sur la pelouse* (CXI, CXXVII), *lâcheté* (CXIII), *choqué* (CXIII), *dédicacés* (CXIV), *bourgeoisement* (CXIV), *epicées* (CXIX), *à la paresseux* (CXXI), *à bout de souffle* (CXLIV), "*charcuterie*" 'cattiva chirurgia' (CXLIV), *vrombissement* (85); *chaise percée* (2), *gêne* (8), *sucrés* (12), "*prenantes*" (22), "*relent*" (27), *Ça y est!* (35), "*hormone circulatoire*" (39), *tout de même* (73), *pendre la crémaillère* (83).

Quasi sempre di semplice decifrabilità il contingente delle forme in lingua inglese: "*match*" (XLIII), *whisky* (LX), *wishes* (CIV), *jewels* (CX), *wishes* (CX), *feeling* (CX), *Hogart Press* (CX), *faithfully* (CX), *double* (CXIII), *speaker* (CXIII), *poem* (CXXIII), *Simplon-Express* (75), *round* (CXXXV), *Happy few* (CXLVIII), *review* (CLII), *made in* (CLVI), "*toast*" (CLVII); *inferiority complex* (11), *week-end* (21), *boy yankee* (84). Capita ai due epistolografi di rimpallarsi la medesima espressione: *I am so tired* (27 e LX).

Di rilievo anche le forme in lingua tedesca: *Zentraleitung* (IX); *Wiedersehen* (4), *Immer dein* (14), *ersatz* (18), *Ding-an-sich?* (39), *prinzipiell* (53), *Es sei dahingestellt* (53), *Sehenswürdigkeiten* (70). In “*holzwege*” (CXLVIII) si avrà un richiamo all’omonima opera heidegeriana; *Gefässe (Hölderlin)* (37) allude al pensiero hölderliniano secondo il quale il poeta, al fine di accedere al «vivente» attraverso un’opera di autocoscienza, deve offrirsi come *Gefäß* ‘recipiente’.

Molto meno presenti forme in lingua spagnola. Segnaliamo *agudezas* (CXVI), *pescados* (CXXXI), *ramblas Los dos balazos di Los Angeles* (CXXXI); *aficionado* (60). Infine, sulla scorta di Marcel Mauss, troviamo un termine della lingua chinook: *potlatch*, ‘dono’ (CIX).

Nel complesso è quasi assente — ed esclusiva dell’uso di Sinigaglia — la componente dialettale. Si registrano sparuti lombardismi: *gibigiane* ‘balenii di luce’ (XCII) e *gibigiannar* (CLXI), *ghello* ‘centesimo’ (CX), *slumare* ‘sbirciare’ (CLI). Una scherzosa macchia romanesca è *macellaro* (CXLIII).

Un’esplicita spia di tendenze espressiviste è rappresentata dall’ampio uso di alterati, alcuni dei quali affatto inconsueti: *squadracce* (XLIII), “*raccomandataccio*” (LIII), *rocchette* (XCVI), *pacchettino* (CX), *animaccia* (CX), *trapanini* (CXIII e CXXVII), *indegnosette* (CXXII), il manzonismo *untorello* (CXXVI), il gaddismo *pasticciccio* (CXXXIII), *episodietto* (CXXXIII), *settimanuccia* (CXL), *minchioncelli* (CXLIV), *fusillo* ‘piccolo fuso’ (CXLVIII), *beceretto* (CXLIX), *scritturaccia* (CLI), *cialtroncelli* (CLII), *zappacce* (CLIII), *drappellino* (CLV), *preamboletti* (CLVI), *volterelle* (CLVIII), *coltelluccio* (I), *vampirello* (13), *cervelletto* (13), *nefritella* (35), *incidentino* (37), *mecenatini* (42), *pietruzze* (63), *uccelletto* (73).

Dal punto di vista retorico-sintattico vanno almeno messi in risalto alcuni procedimenti, come ad esempio l’anteposizione dell’aggettivo al sostantivo, che palesemente segnala la propensione degli scriventi ad arieggiare la tradizione letteraria. Interessanti in particolare i casi in cui a essere anticipato è un aggettivo di relazione: *filologica trattoria* (X), *ospedaliero panorama* (XXXIII), *natalizie feste* (XXXIII), *gaudenziano pellegrinaggio* (XCIII), *ministeriale livello* (47). Interessanti in Sinigaglia le sequenze attributo + possessivo + sostantivo: *amicale tua sollecitudine* (II); o ancora avverbio + attributo + sostantivo: *spaziatamente monotono viaggio* (XXX).

Altro espediente retorico sovente utilizzato (soprattutto da Contini) è la figura etimologica: *accavallato o scavallante che sia* (CLVI); *un periodo di secrezione, non di escrezione* (11), *dove eccipisco peraltro contro l’ineccepibilità* (37), *l’inopinabile opinabilità* (52), *prospettivi e retrospettivi* (75).

Basti un solo esempio (continiano) per la figura dell’enumerazione, invero assai cospicua nel carteggio: «Quindi ritorno alla mia esperienza di quegli indigeni, corredati di crudeltà belluina (non sofisticata), ottusità, pedanteria, unzione, narcisismo morale; pure non alieni da buonsenso, affabilità e addirittura caritas: quel guazzabuglio che è il cuore... elvetico» (63).

La continua ricerca di espressività trova sfogo anche attraverso la fusione di termini: *patrimonio-bazar-inalienabile* (LIX), *esperienza morte-denari* (CXIII); *radico-massonica* (11), *fascicolo-stringa* (48), *versione-stringa* (48), *morte-esame-di-*

coscienza (66), *corpo-casa-orizzonte* (84). In alcuni casi si arriva all'univerbazione grafica: *dolcebuono* (CLIV), *sveltoliscio* (CLIV).

Rispondono alla ricerca di *brevitas* le fusioni onomastiche: *incidente Filopanti-Padoin* (X), *ceruti-arcadia* (CXIV), *Barocchi-Nencioni* (75). Un caso a parte è *Montale+Bonora* (85), col segno matematico a rappresentare insiemisticamente il sodalizio.

Di riguardo è la presenza di neoformazioni. Non pare il caso promuovere «meri aggettivi tratti da antroponimi e toponimi al rango di creazione lessicale»,¹⁴ nel nostro caso riferentisi sia ad amici che a persone note: “*gidiana*” (III), *birindelliane* (IX), *masciocchesche* (LXXXVIII), *oblomovistica* (XC), *gozzaniano* (CXIII), *Schoemberghiano* (CXX), *eisensteniani* (CLVIII), *bartokiano* (CLIX); *puerariani* (37), *mallarméano* (37), *pugliesiana* (46), *sanquiricano* (59). Più interessanti, nell'uso di Sinigaglia, le grafie italianizzate *diaghileffe*, da Djagilev, fondatore dei Balletti russi (CLVI), *bodelariana* (LXIV), *scecspiriano* (CXXX), *baironiane*, *scelleiane*, *flobertiano* (CLII). Un'altra invenzione deonomastica è *pipeletti* ‘custodi’ (CXXVIII).¹⁵

Numerosa, infine, la compagine delle rarità — molte delle quali verosimilmente coniazioni dei due autori —, che spesso vanno in direzione di una letterarietà alta. Derivati: *stolzate* ‘sussulti violenti’ (XX),¹⁶ *pioggiaiolo* ‘che produce pioggia’ (LXXXVIII),¹⁷ *catenami* ‘ammassi di catene’ (CX), *buseccame* (CXIII),¹⁸ *ragazzoneschi* (CXIX), *mignottosi* ‘ingombri di prostitute’ (CXXXII), *paramutualistica* (CXLI),¹⁹ *logogrifizzare* ‘scrivere in maniera enigmatica’ (CXLIII),²⁰ *sverecondare* ‘svergognare’ (CXLIX);²¹ *dantescheggìo* (CLIV), *refusaglia* ‘accozzaglia di refusi’ (CLIV), *tartita* (CLIV),²² *strascicoso* (CLV), *vacilloso* (CLV), *iperpertinentissimo* (CLXI); *dostoievscarmi* (opaco nel significato) (1), *semisperanza* (4), *interstiziarmi* ‘inserirmi’ (25), *caffeinizzarmi* (30). Composti: *algotassica* ‘relativa a una classificazione del dolore’ (CX), *slacciascarpe* (CLV), *augustoedonicogallicano* (CLV),²³ *padaniopedemontano* (CLVII), *belacquottuso* ‘ottuso come il Belacqua dantesco’ (CLIX); *autosadica* (4), *pseudo-seconda* (12), *monogambo* (13), *nipiofilia* (53), *monobraccio* (59), *rubirostro* ‘dal becco rosso’ (73). Creati a partire da locuzioni colloquiali sono *meninpippismo* (CL)²⁴ e *piscinbocchesco* (CLV).²⁵

¹⁴ Gualberto Alvino, *Peccati di lingua. Scritti su Sandro Sinigaglia*, Roma, Fermenti, 2009, p. 47.

¹⁵ «Da Alfred Pipelet, il portinaio del romanzo di Eugène Sue *Les mystère de Paris*» (Alvino).

¹⁶ Alvino propone in nota due ipotesi di derivazione: da *stolzare* ‘sussultare violentemente’, oppure dal ted. *stolz* ‘fiero’; non ha invece dubbi, a ragione, nel rilevare la paronomasia col sostantivo volgare.

¹⁷ Sfruttando insolitamente il suff. *-aiolo*, che di solito forma sostantivi animati, specialmente denominali, che indicano chi esercita un mestiere (per es. *boscaiolo*, *pizzaiolo*, ecc.).

¹⁸ «Da *busecca* ‘trippa alla milanese’» (Alvino).

¹⁹ Il prefisso *para-* è qui portatore di valore polemico.

²⁰ Da *logogrifo* ‘gioco enigmistico che consiste nello scomporre una parola e rimescolare alcune sue lettere per ottenere altre parole di lunghezza inferiore e significato differente’.

²¹ «Dal raro e lett. *verecondare* ‘avere ritegno di qualcosa’ col pref. sottrattivo *s-*: ‘svergognare’» (Alvino).

²² «dal gerg. *tartire* ‘defecare’» (Alvino).

²³ Il riferimento (non trasparente) è a Carlo Bo.

²⁴ Dalla locuzione *me ne impippo* col suffisso *-ismo*.

²⁵ «Da (*naso*) a *piscinbocca* ‘adunco’ (reg.)» (Alvino).

Alessandra Mattei

Bodini, Sciascia e il quarto meridionalismo nell'internazionalizzazione della poesia italiana negli anni cinquanta

In uno scritto privo di data, Vittorio Bodini¹ utilizza l'espressione *terzo meridionalismo* per riferirsi alla sua fugace esperienza ermetica, cui si dichiara estraneo per brevità di durata e per la natura di quella stessa corrente. Esso, e ancor più il quarto che implicitamente Bodini dichiarava di voler fondare per ripensare esteticamente e civilmente la poesia a partire dalla specificità meridionale, seguiva un secondo, sviluppatosi sostanzialmente durante il fascismo, i cui rappresentanti più noti sono Piero Gobetti e Antonio Gramsci.

L'analisi gramsciana permea di sé la riflessione postfascista sulla natura e sul valore della questione meridionale. Essa si basa su alcuni concetti sviluppati gli uni in funzione e contrappunto degli altri. In particolare la definizione di subalternità ne attraversa problematicamente tutta la riflessione. Essa si sviluppa parallelamente alla riflessione sul meridionalismo ed evolve superando il localismo originario per aprirsi ad una prospettiva mondiale.²

Gramsci parte dall'osservazione della realtà italiana, coloniale interna prima, e di quella migratoria o di secondo colonialismo poi, collegandosi alla riflessione vichiana circa il fallimento del concetto stesso di una Modernità razionalista ed egualitarista, e circa la dimensione geografica (cioè statale nazionale) dello spazio della dialettica politica intesa come agone in cui contrattare il proprio peso politico.

Non sfugge in tal senso la centralità del saggio gramsciano del 1926³ sulla questione meridionale rispetto alle riflessioni portate avanti nei successivi *Quaderni dal carcere*, dei quali si può considerare antecedente genetico nell'indagine sui rapporti di forza⁴ che hanno determinato la natura elitaria del processo unificatorio risorgimentale italiano in un primo momento e i suoi esiti fascisti poi, in relazione

¹ Renato Aymone, *Vittorio Bodini. Poesia e poetica del sud (con appendice di testi inediti e rari)*, Salerno, Edisud, 1980, p. 124: «terza generazione (del M.) a cui non mi sentivo vincolato, perché la brevità della mia esperienza Ermetica mi lasciava libero di cercare alla fine dello sfacelo nazionale un'altra via, un altro linguaggio poetico.»

² «Se ne ricava che la relazione paternalistica e distante tra intellettuali e contadini che Gramsci individua nella questione meridionale, non è esclusiva del Mezzogiorno italiano, ma tipica della relazione tra gli intellettuali e le masse in generale, specialmente riguardo a quei gruppi subalterni che tentano di raggiungere qualche livello di potere politico per modificare la loro posizione sociale [...] In *Quaderno 3 §14* Gramsci scrive: "Le classi subalterne subiscono l'iniziativa della classe dominante, anche quando si ribellano; sono in stato di difesa allarmata"»: Marcus E. Green, *David Lazzaretti e la concezione della «subalternità» in Subalternità, questione meridionale e funzione degli intellettuali*, in Giancarlo Schirru (a cura di), *Gramsci le culture e il mondo*, Atti del congresso organizzato dalla Fondazione Istituto Gramsci: Gramsci nel mondo, Formia (LT), 1989, Roma, Viella, 2009, pp. 64-69: 65.

³ Antonio Gramsci, *Alcuni temi della questione meridionale*, in «Lo Stato Operaio», a. IV, n. 1, gennaio 1930. Il saggio, composto nel 1926 e pubblicato nel 1930, non fu mai ultimato e mantenne una forma aperta: modalità propria di tutta la scrittura dei *Quaderni*.

⁴ Marcus E. Green, *La questione meridionale e la costruzione del «meridionalismo» in Subalternità, questione meridionale e funzione degli intellettuali*, cit., pp. 55-64.

alla sistematica arretratezza dei contadini meridionali come conseguenza di strategie economiche di spoliamento e sfruttamento,⁵ proprio di una forma di colonialismo interno di stampo affaristico e razzistico che identificava il Meridione d'Italia come esotico Oriente.⁶

Queste considerazioni di Gramsci sulla definizione e concettualizzazione della meridionalità, mostrano come la puntualizzazione linguistica⁷ della dialettica che contrappone i gruppi di potere a quelli subalterni dei contadini meridionali⁸ si basi sull'intuizione, interna al *Quaderno I*, di leggere in modo parallelo la storia e la natura subalterna dei gruppi contadini meridionali con quella migratoria degli stessi fuori d'Italia, complementare della incerta avventura coloniale africana. Ciò consente di comprendere come nell'ottica di Gramsci il processo di unificazione nazionale, estraneo alla coscienza e volontà sia della borghesia, che per questo non esce dalla sua dimensione di classe come invece era accaduto in Francia, sia dei gruppi subalterni popolari specialmente meridionali, possa essere letto come una forma politico militare prodromica alle manovre di colonialismo interno⁹ perpetrate dalle classi dominanti.¹⁰

La grande pressione economico sociale comportò il fenomeno di un colonialismo parallelamente interno ed esterno pressoché coincidente con l'unificazione italiana.¹¹ D'altronde, la storia coloniale italiana, fatta iniziare con l'avventura eritrea nel 1882 e arrestata una prima volta con la sconfitta di Adua nel 1896, aveva comportato la ricerca di un canale gemello che consentisse di allentare le tensioni che nascevano da queste dinamiche.

Il canale utilizzato fu quello dell'emigrazione nel continente latinoamericano, iniziata in quegli stessi anni ma intensificatasi in seguito al primo stallo coloniale¹²: l'occorrenza del termine *colonia* intesa nell'accezione di luogo d'emigrazione

⁵ Il fenomeno è stato analizzato anche in *Storia d'Italia. Annali, Vol. 24. Migrazioni, Cap. II*, Torino, Einaudi, 2009, pp. 249-283.

⁶ Antonio Gramsci, *Risorgimento e questione orientale*, in *Quaderno X*, poi confluito in Id., *Il Risorgimento*, Einaudi, Torino, 1949, pp. 110-112.

⁷ Schirru, *La diffusione del pensiero di Gramsci nella linguistica americana* in Id., *Gramsci, le culture e il mondo*, cit., pp. 181-190.

Soprattutto: Michele Brondino, «*La questione delle lingue. Del linguaggio*», una chiave di lettura per il Mediterraneo, ivi, pp. 253-264.

⁸ cfr. A. Gramsci, *Quaderno 29*, cit.

⁹ Marcus E. Green, cit. pp. 57-58.

¹⁰ Questo aspetto intracoloniales proprio del rapporto tra settentrione e meridione d'Italia interno alla questione unificatoria italiana è riconosciuto come centrale in tutta la riflessione intorno alla letteratura della migrazione italiana, sin dai suoi albori: si legga in proposito GNISCI Armando, *Perdurabile migranza* [2001] in ID., *Creolizzare l'Europa*, Roma, Meltemi, 2003, pp. 147-150. Il passo si inaugura col significativo periodo: «Il Sud italiano, ricorderà poi De Martino, era stato addirittura assimilato alle terre coloniali extraeuropee dei gesuiti post tridentini, il Sud era per loro "l'India italiana", terra d'ignoranti "uomini tutti del bosco". Il Sud italiano, come ha raccontato Tomasi di Lampedusa, è la millenaria *colonia*: la colonia mediterranea ed europea *originaria*; e così anche la vergogna della penisola-bel paese e dell'Europa».

¹¹ A questo proposito, si leggano le tre note, tutti contenute nel *Quaderno XVI* e tra loro pensate e scritte come contigui, *Nord e Sud, Emigrazione ed Emigrazione e movimenti intellettuali*, ora in Gramsci Antonio, *Il Risorgimento*, cit., pp. 110; 110-111; 114-115.

¹² Antonio Gramsci, *Il rapporto città-campagna nel Risorgimento e nella struttura nazionale italiana*, in *Quaderno X*, poi confluito in Id., *Il Risorgimento*, cit., pp. 95-104.

collettiva, è particolarmente attestata in *Quaderno 1* e *Quaderno 19*,¹³ in cui la sovrapposizione dei concetti di subalternità, meridionalismo e colonia è perfetta. Il tema della subalternità, originato dal meridionalismo e sviluppato specularmente e complementariamente a quello dell'intellettuale organico, è parallelo alla riflessione sulla dialettica politica per l'accesso al diritto di impianto vichiano che si addentra al punto centrale della modernità identificata con l'Umanesimo e con il razionalismo e l'ugualitarismo. Ne deriva l'idea di un umanesimo internazionalista¹⁴ figlio di una medesima e trasversale egemonia che determina un progressivo depauperamento dei valori democratici, il cui valore dialettico risulta disinnescato nell'incapacità di percepire e manifestare la peculiare dimensione delle posizioni disomogenee rispetto a quelle egemoniche. In altre parole, come evidenzia Baratta, egli affianca alla dialettica economico strutturale marxiana una dialettica egemonica¹⁵ strettamente legata alla contingenza storica, perciò stesso vincolata ad una mai elusa territorializzazione¹⁶ dell'indagine.

La questione della radicale diversità meridionale ricalca le analisi gramsciane anche attraverso una funzionalizzazione dell'indagine sociologico-linguistica condotta da Tullio De Mauro all'incirca negli stessi anni delle osservazioni di Bodini e confluita nel 1963 in *Storia Linguistica dell'Italia unita*:¹⁷ egli osserva come il superamento della dialettologia in Italia,¹⁸ obiettivo di tutta la legislazione scolastica postunitaria italiana, sia stato parallelo a quello avvenuto per classi omogenee di emigrati, in special modo meridionali.¹⁹

E proprio da un'ottica legata al mondo dell'istruzione popolare prende avvio la riflessione meridionalista di Sciascia.

Se gli specifici problemi del mondo meridionale sono incarnati dall'invenzione di Regalpetra, doppio di Recalmuto ma anche *topos* realistico del Sud Italia nel romanzo saggio *Le parrocchie di Regalpetra*,²⁰ non sfugge come questa prospettiva abbia preso avvio dall'incunabolo del capitolo-saggio apparso su «Nuovi Argomenti» *Le Cronache scolastiche*:²¹ le cui argomentazioni, come sottolineava Vittore Fiore,²²

¹³«Boothmann vede con chiarezza la internazionalizzazione della Questione Meridionale nei *Quaderni*, avanzando un'ipotesi originale: estrapolare un modello di analisi a livello internazionale a partire dalle considerazioni sviluppate nel Quaderno 19 (già proposte nel Quaderno 1) sull'articolazioni di “forze urbane” e “forze rurali” tra Nord e Sud. La questione della mondializzazione si muove secondo Boothmann tra due assunzioni apparentemente opposte, in realtà complementari: “che la storia degli Stati subalterni si spiega con la storia degli Stati egemoni” [...] Tutta l'argomentazione di Boothmann ruota attorno alla peculiare dialettica senza sintesi, o contrappunto permanente, tra *identità* e *diversità*, esemplificata da Gramsci, già nel Quaderno 1, con la lungimirante metafora [...] del raggio e dei prismi» Giorgio Baratta, *Prefazione*, in G. Schirru, *Gramsci le culture e il mondo*, cit., p. 19.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ivi, p. 35.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Tullio De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari, Laterza, 1963.

¹⁸ cfr. Massimo Vedovelli, *Caratteristiche sociali degli emigrati e loro condizioni linguistiche*, in Id. (a cura di), *Storia linguistica dell'emigrazione italiana nel mondo*, Roma, Carocci, 2011, p. 48-54.

¹⁹ Gianfausto Rosoli, *Analfabetismo e iniziative educative per gli emigranti tra Otto e Novecento*, in L. Pazzaglia (a cura di), *Cattolici, educazione e trasformazioni socioculturali in Italia tra Otto e Novecento*, Brescia, La Scuola, 1999, pp. 119-144: p. 119.

²⁰ Leonardo Sciascia, *Le parrocchie di Regalpetra*, Bari, Laterza 1956

²¹ Id., *Le Cronache scolastiche*, in «Nuovi Argomenti», 12, 1955.

²² Vittore Fiore, *Regalpetra come Europa*, in «Il Mulino», 7, luglio 1956, pp. 484-496: vd. pp. 492-493.

sono il cuore dell'intero punto di vista meridionalista sciasciano, legato alla pressoché coeva²³

[...] «*letteratura di tipo saggistico e problematico*» di Carlo Levi, Tommaso Fiore, Emilio Lussu, Augusto Monti, Rocco Scotellaro, Danilo Dolci, Riccardo Musatti [...] raccolti attorno alla collana laterziana Libri del Tempo, così unitaria nel suo sforzo di indirizzare la cultura italiana verso un nuovo meridionalismo [...] o comunque verso una nuova intelligenza dei problemi di fondo della società nazionale. [...]

Oltrepassando la valenza propriamente saggistica della narrazione sciasciana, il romanzo-inchiesta viene equiparato²⁴ al trittico letterario di *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi, agli studi etnologici di De Martino e ai *Contadini del Sud* e a *L'uva puttanella* di Rocco Scotellaro. I grandi problemi dell'arretratezza e deprivazione culturale di cui la classe popolare risulta vittima, sono infatti letti da Sciascia come risultato anche della distanza tra mondo della cultura astratta e identità di coloro che dovevano acquisirla. Lo scollamento del disallineamento interiore all'obbligo all'istruzione inaderente al mondo cui si rivolge, che appare²⁵ nel racconto di Sciascia, parte proprio dalla considerazione di quale legame intercorra²⁶ tra prassi educativa scolastica e denuncia di un'arretratezza occultata dal presunto benessere postbellico.²⁷

Sciascia tornerà a rimaneggiare i materiali delle *Cronache scolastiche* a più di vent'anni di distanza in *La Sicilia come metafora*²⁸ per riflettere sul rapporto che esiste tra situazione sociale siciliana, figura dell'intero Sud, e fenomeno migratorio,²⁹ inteso come patrimonio familiare³⁰ e prossimo della realtà meridionale.

L'impegno per la costruzione di un sistema di intellesione dell'universo meridionale permea il lungo carteggio intercorso tra Leonardo Sciascia e Vito Laterza,³¹ editore³² e fautore, con le sue indicazioni compositivamente determinanti,³³ del libro *Le*

²³ Ivi, p. 485.

²⁴ Ivi, infra.

²⁵ Sciascia, *Le parrocchie di Regalpetra*, cit., pp. 110 e sgg.

²⁶ Fiore, *Regalpetra come Europa*, cit., pp. 493-494

²⁷ Fiore ricorda in proposito l'affermazione di Scotellaro: «*anche se può essere un buon segno l'avanzata delle forze politiche democratiche con le loro organizzazioni, resistono tutti i vecchi problemi e la catena a cui si intrecciano*». Ivi, p. 494.

²⁸ Leonardo Sciascia, intervista di Marcelle Padovani, *La Sicilia come metafora*, Milano, Mondadori, 1979, pp. 14-25 e sgg.

²⁹ Ivi, pp. 24-25.

³⁰ Sulle questioni interne alla percezione della famiglia in Sicilia, si veda come Sciascia affronti la mancata autonomia della figura siciliana (ibidem, pp. 40-41) contrapposta alla relativa emancipazione della condizione femminile a seguito dei processi migratori (Ibidem, p. 36-39) anticipando le osservazioni sulla liberazione delle energie femminili nell'economia globale della odierna letteratura della migrazione (Sandra Ponzanesi, *Paradoxes of Post-colonial Culture. Contemporary Women Writers of the Indian and Afro-Italian Diaspora*. Albany, USA, State University of New York Press).

³¹ Leonardo Sciascia, Vito Laterza, *L'invenzione di Recalpetra. Carteggio 1955-1988*, con Introduzione di Tullio De Mauro, Bari, Laterza, 2016.

³² Giovanna Lombardo, *Il critico collaterale. Leonardo Sciascia e i suoi editori*, Milano, La Vita Felice, 2008, pp. 25-56.

³³ Sciascia, Laterza, *L'invenzione di Recalpetra*, cit., pp. 5-47. Si vedano particolarmente le lettere intercorse tra Leonardo Sciascia e Vito Laterza tra il 5 aprile 1955 e il 29 febbraio 1956. Da esse risulta con evidenza il ruolo centrale di Vito Laterza nell'ideazione del volume, nel suggerire strategie per armonizzarlo ad un'organicità complessiva propria dell'intera opera di Sciascia (come egli stesso ricorda nella prefazione al volume, p. XIX-XXII) e nel delinearne

parrocchie di Recalpetra e della sua fisionomia definitiva, tesa a costruire un efficace romanzo di impianto saggistico organico alla problematica meridionalistica che la casa editrice portava avanti per la realizzazione di un meridionalismo nuovo, come ricordato da Vittore Fiore e come sottolineato da Tullio De Mauro³⁴ nell'introduzione al carteggio.

La collana laterziana *Libri del Tempo*, in cui confluivano i lavori dei nuovi meridionalisti, come ricordato da Vittore Fiore, dava voce a³⁵

Un antifascismo fermo e netto non meno di quello di Giovanni Laterza e Benedetto Croce negli anni della dittatura, un meridionalismo non lamentoso, attivamente inserito nel ripensare e proporsi di rimodellare la vita del paese, una grande attenzione al “popolo di formiche”, all'Italia “minore” ritratta nelle straordinarie fotografie del “Mondo”, che non aveva voce ma era esistita ed esisteva [..].

Forse è difficile restituire ciò che la casa editrice significò per chi, giovane, si affacciava alla vita intellettuale, per gli Scotellaro, i Giovanni Russo, i Nello Ajello, i redattori di “Nord e Sud” che nasceva in quegli anni a Napoli. Non più solo la casa editrice per i professori di latino e greco, di storia e filosofia, ma la casa editrice che imparava a parlare e far parlare di malgoverno, di cinema, di urbanistica, di sindacati, di monopoli, di giustizia, di scuola come organo costituzionale, ma anche nel concreto della vita di scolari e maestre sconosciute. E si capisce che salendo da Racalmuto a Bari per incontrare Tommaso e Vittore Fiore, un non più giovanissimo maestro di scuola andasse in via Dante, 51, nella sede dell'editrice, “come un pellegrino” a “un luogo di pellegrinaggio”.

De Mauro, ripercorrendo il profondo interesse di Sciascia per la produzione letteraria dialettale, riconduce alla pubblicazione dell'antologia *Il fiore della poesia romanesca (Belli, Pascarella, Trilussa, Dell'Arco)*³⁶ i rapporti con Dell'Arco e Pasolini, e suggerisce avviati così quei legami romani, ripercorsi da Franco Onorati,³⁷ grazie ai quali la proposta di Calvino di pubblicare le *Cronache Scolastiche* ottenne immediata udienza da Alberto Carocci.

Ma se l'interesse per le produzioni popolari, ed un vivo senso dell'indagine linguistica, storica, culturale e sociologica sono matrici importanti, ancora più rilevante risulta il suo intendimento del meridionalismo: cioè il suo considerare la Sicilia e l'intero Meridione come una condizione identitaria complessa³⁸ coincidente e derivante da una mediterraneità determinata dagli apporti culturali arabofoni, francesi ed iberofoni che la dimensione territoriale del Mezzogiorno d'Italia aveva visto svilupparsi, riconoscendo nel Sud d'Italia la condizione di laboratorio di quell'identità plurima molto più ricca del patrimonio culturale che la macchina statale unitaria, assieme al potere conventuale cui essa si appoggiava, aveva previsto si propagasse a tutto il territorio nazionale.

la fisionomia editoriale. Si veda inoltre ciò che lo stesso Sciascia dice in proposito nella lettera del 4 febbraio 1964 (Ivi, p. 107).

³⁴ De Mauro, *Introduzione*, ivi, pp. V- XVIII.

³⁵ Ivi, pp. VIII-IX.

³⁶ Leonardo Sciascia, con premessa di Pier Paolo Pasolini, *Il fiore della poesia romanesca (Belli, Pascarella, Trilussa, Dell'Arco)*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia editore, 1952.

³⁷ Leonardo Sciascia, Mario Dell'Arco, *Carteggio 1949-1974 / Leonardo Sciascia/Mario dell'Arco, il regnicolo e il quarto grande*, a cura di Franco Onorati, prefazione di Marcello Teodonio, postilla di Marcello Fagiolo dell'Arco, cura redazionale di Carolina Marconi, Roma, Gangemi, 2015. Si veda anche: Franco Onorati, *La stagione romanesca di Leonardo Sciascia*, Milano, La vita felice, 2003.

³⁸ v. la lettera di Sciascia a Laterza del 29 dicembre 1957, in Sciascia, Laterza, *L'invenzione di Regalpetra*, cit., pp. 63-64.

Ulteriore peculiarità di questa visione di Sciascia è l'estensione dell'attributo di mediterraneità³⁹ anche al mondo esterno al Mediterraneo geografico, ma toccato dalle popolazioni mediterranee attraverso le colonizzazioni e migrazioni, come il Sud America.

Questo processo complesso emerge nel carteggio che intercorre tra Vittorio Bodini e Leonardo Sciascia tra il 1954 e il 1960.⁴⁰ In esso viene già delineandosi l'azione della cerchia laterziana richiamata da De Mauro nella sua introduzione al carteggio di Sciascia con Laterza, con la quale lo scrittore era entrato in relazione grazie ai contatti col meridionalismo barese di Tommaso e Vittore Fiore⁴¹ fino a giungere ad una sorta di saldatura pugliese⁴² della dimensione insulare che era baricentro della sua ricerca poetica e produzione letteraria.

Le posizioni del gruppo barese erano centrali per i due epistolografi. Il carteggio restituisce tanto il delinarsi delle politiche editoriali del trimestrale «L'esperienza poetica»,⁴³ fondato e diretto da Bodini e operante tra il 1954 e il 1956, che della più longeva «Galleria»,⁴⁴ fondata nel 1949 e diretta dal fascicolo sincretico dei numeri 3-5 dell'agosto del 1950 fino al 1959 da Leonardo Sciascia; quanto pure la ricerca comune, attraverso le scelte editoriali compiute, di una via poetica terza rispetto all'incipiente neorealismo e all'ermetismo.⁴⁵

Essa attraversa completamente l'avventura biennale della rivista barese e nella visione di Bodini si lega, come osserva Macrì recensendo la coeva silloge *La luna dei Borboni*⁴⁶, sia ad un recupero di un meridionalismo provinciale⁴⁷ per la prima volta attivamente dialogante con la coeva poesia europea attraverso la salentinizzazione⁴⁸ del surrealismo francese filtrato dai poeti con cui era entrato in contatto durante il soggiorno spagnolo (1946-1949),⁴⁹ sia ad una idea di recupero del meridione come via poetica altra, consapevole di codici espressivi propri e portatrice attraverso specifici referenti semantici di un contributo fondamentale e radicalmente alternativo, in quanto inedito, alla ricerca di un linguaggio poetico nuovo.

Nel laboratorio poetico che le riviste, in particolare «L'Esperienza poetica», rappresentavano, Moliterni⁵⁰ richiama l'attenzione sul contributo di Sciascia ad un

³⁹ Vittorio Bodini, Leonardo Sciascia, *Sud come Europa. Carteggio (1954-1960)*, a cura di Fabio Moliterni, Nardò, Besa, 2012, pp. 13-17.

⁴⁰ Ivi, pp. 121-124.

⁴¹ Fabio Moliterni, *Introduzione*, ivi, p. 14.

⁴² Giuseppe Giacobuzzo, *Sciascia in Puglia*, Bari, Edisud, 2001, pp. 70 e segg.

⁴³ «L'esperienza poetica. Trimestrale di poesia e critica», Bari, Creatti, 1954-1956.

⁴⁴ «Galleria. Rassegna bimestrale di cultura», Caltanissetta, Salvatore Sciascia editore, 1949-1989.

⁴⁵ Giacobuzzo, *Sciascia in Puglia*, cit., p. 11.

⁴⁶ «Bodini per primo, nella storia della poesia del Sud [...] si è trovato con strumenti e analogie culturali europee di fronte a uno stato oggettivo (naturale, storico e sociale) della sua terra, e lungi dal sofisticare i topici del pittoresco li ha centrati, illuminati di piena luce, inchiodati sull'asse di un "mistero" e di un "destino", come dati archeologici e squallidi incunaboli di una futura società e civiltà poetica» Oreste Macrì, *Quattro poeti (Fallacara, Bodini, Fiore, Luisi)*, in «L'albero», 19-22, settembre 1954; poi in *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*, Firenze, Vallecchi, p. 335.

⁴⁷ Aymone, *Vittorio Bodini. Poesia e poetica del sud*, cit.

⁴⁸ Armida Marasco, *Introduzione*, in «L'esperienza poetica», Galatina, Congedo, 1980

⁴⁹ Ivi, p. XLIV.

⁵⁰ Fabio Moliterni, *Sciascia, Bodini e «L'unità culturale» mediterranea*, in «Todomodo. Rivista internazionale di studi sciasciani. A journal of Sciascia studies», I, 1, 2001, p. 189.

ripensamento del dettato poetico postbellico attraverso lo spazio privilegiato di «Galleria», sulle cui pagine si inaugurarono e rinserrarono sinergie di poeti come Pasolini, Zanzotto, Caproni, Volponi, Roversi ed Erba.

La riflessione sciasciana degli anni Cinquanta per una rideterminazione teorica e estetica della letteratura e per il superamento dei generi agisce proprio a partire dalla poesia, praticata nella raccolta giovanile del 1952 *La Sicilia, il suo cuore*,⁵¹ in cui coesistevano modi e temi che sarebbero stati tipici poi del surrealismo meridionalista attivo nella di poco successiva raccolta di Bodini *La Luna dei Borboni*.

Questa centralità poetica percorre in Sciascia almeno tre macro direttrici.

Da una parte, essa agisce nell'attribuzione di un valore di rinnovamento del dettato letterario, specie se inquadrato nelle dinamiche dialettiche tra meridione/margine e nazione/centro, e si acclara nei rapporti e contatti non esclusivamente meridionali coltivati proprio attraverso la rivista di Bodini, culminati in quella sede con l'articolo di Sciascia sulla poesia di Mario Tobino⁵² nell'apporto alla riflessione su una rifondazione del ruolo sociale ed etico di una poesia esteticamente e civilmente nuova. Per ciò che concerne poi la definizione di una fisionomia mediterranea complessa, ha ruolo nell'internazionalizzazione del profilo siciliano-meridionale attraverso la scelta di utilizzare «Galleria» come canale di importazione e diffusione della poesia internazionale. Infine, per la delineazione propriamente civile di una poetica della realtà alternativa ed impegnata che partisse dai margini sociali e geografici, attraverso il richiamato interesse per la poesia dialettale, che trova immediata esemplificazione nella collaborazione con Pasolini e Dell'Arco.

Armida Marasco individua nelle riviste una propensione alla riflessione corale e rifondativa: evidenziando come «L'Esperienza poetica» debba trovare la propria motivazione immediata nella reazione alle posizioni di difesa dell'ermetismo di Bigongiari e Macrì espresse su «Chimera»,⁵³ chiarisce che il concetto di sperimentalismo poetico, proprio della riorganizzazione linguistica⁵⁴ di referenti oggettivi afferenti alla equivalenza bodiniana di meridionalità⁵⁵ e provincialità,⁵⁶

⁵¹ Leonardo Sciascia, *La Sicilia, il suo cuore*, Roma, Bardi, 1952; *plaqueette* numerata in 111 esemplari.

⁵² Leonardo Sciascia, *Appunti sulla poesia di Tobino*, in «L'esperienza poetica», I, 3-4, luglio-dicembre 1954, pp. 73-77.

⁵³ Marasco, *Introduzione*, cit., §2 *Uno sguardo sulle riviste*, pp. XVIII e sgg.

⁵⁴ «Per Bodini la crisi che travagliava la poesia negli anni Cinquanta aveva origine nel linguaggio, che aveva fatto divergere “la sua storia” da quella degli uomini: “la poesia avrebbe dovuto appunto esercitare ‘la propria luce’ sui brutti eventi della dittatura fascista, invece il suo linguaggio apparteneva a una civiltà poetica che ne aveva accettato la tirannia”», ivi, p. XXV. Citazione interna da «L'esperienza poetica», I, 1, gennaio-marzo 1954, p. 1.

⁵⁵ Marasco, *Introduzione*, cit., § 6 *Il sud/provincia*, pp. LXI- LXIX.

⁵⁶ «“Da questa presa di coscienza del dissidio esistente in Italia tra la nazione e le sue provincie, tra l'Italia ufficiale l'Italia reale, nasce dunque ‘L'esperienza poetica’” che può considerarsi uno degli esempi di rinnovamento di quegli anni in cui i poeti non attendono più direttive ma seguono il loro istinto poetico e, continua Bodini “assistiamo oltre che a una dislocazione poetica, a una perfetta interazione Nord/Sud, ai cui risultati accordiamo il nostro credito”. La “provincia italiana” viene dunque collocata da Bodini in una dimensione che le consente di porsi come termine di confronto con la “provincia europea”, almeno nelle prospettive, per un progetto auspicato di connotazione che da sempre sembra essere mancato alla letteratura italiana: “il fatto che la nostra letteratura non sia popolare, e se lo fosse è chiaro che il contenuto popolo non avrebbe mancato di riempirla di speciali significati, non pare tuttavia una ragione sufficiente a giustificare l'assenza nelle nostre lettere di questo misterioso coefficiente d'individuazione”», Ivi, p. XLVIII.

debba ascrivere ad una dimensione antropogeografica collaterale alla visione gerarchicamente dominante, per questa sua natura marginale e alternativa intimamente vivifica.

Le dimensioni di meridionalità e provincialità incarnano un'alternativa alle egemonie socio culturali dominanti incrinata dal crollo dell'ideologia omologante unitarista e fascista. Esse accomunano Bodini agli esordi di Sciascia, come ha evidenziato ancora Fabio Moliterni⁵⁷ tratteggiando una traiettoria trasversale che muove dalla provincia/Sicilia verso la nazione/Italia attraverso il contesto internazionale europeo, ampliato anche alla dimensione extra europea, specie mediterranea e sudamericana. Le intenzioni programmatiche di Bodini, tese ad una rifondazione radicale dei significanti poetici convenzionali e dell'orizzonte teorico che si diparte dall'idea di diversità proprio attraverso il superamento della terza forma del meridionalismo,⁵⁸ oltre ad apparentarlo a Pasolini,⁵⁹ ne delineano la derivazione desantisiana e soprattutto gramsciana⁶⁰ dimostrando come la riflessione meridionalista degli anni Cinquanta si caratterizzò per un fermento che coinvolse tutta la classe intellettuale italiana pur originando da scrittori meridionali.

Ne danno testimonianza alcuni carteggi, tra cui quello intercorso tra il 1954 ed il 1960 tra Vittorio Bodini e Leonardo Sciascia.

Il reciproco coinvolgimento nell'elaborazione dei punti nodali della riflessione teorica e nella definizione delle linee politiche della propria rivista da parte dei due epistolografi dimostra un riconoscimento di consentaneità: Sciascia cercherà una

v. anche: Vittorio Bodini, *La cospirazione provinciale*, in «L'esperienza poetica» n. 5-6, genn.-giugno 1955, p. 3; id., *Cambiamento di sesso-Saletta*, ivi, p. 32; id., *Storia e geografia*, in «L'esperienza poetica», 9-11 gennaio-settembre, 1956, p. 4.

⁵⁷ «Gli anni del carteggio con Vittorio Bodini (1954-1960) rimandano per Sciascia al tempo lungo e stratificato degli esordi. Si tratta di una documentazione preziosa in grado di gettare una luce parzialmente inedita sul tirocinio letterario dello scrittore e più in generale sul processo di formazione della sua biografia intellettuale, che vive, come è noto, sotto il segno dell'eclittismo e della sostanziale pluralità di innesti e riferimenti culturali. Nel tratteggiarne i contorni, per addentrarsi in questo periodo di maturazione della sua fisionomia intellettuale, conviene da subito adottare un'ottica mobile e dinamica che sia capace di testimoniare il movimento 'pendolare' che caratterizza la posizione di Sciascia nel campo culturale del suo tempo, tra 'provincia' (Sicilia), Europa e nazione», Moliterni, *Introduzione*, cit., p. 187.

⁵⁸ «Bodini avverte che il Sud è in una fase di riflessione sulla propria situazione ("Il Sud ci fu padre") e spera che esso si svegli, lotti per obiettivi più ampi nei quali trovare il riscatto dalla atavica situazione di subalternanza e definire la propria identità politica ("e nostra madre l'Europa"). Per verificare queste modificazioni e penetrare nel fondo della realtà che lo circonda, Bodini si identifica con essa, diventando altro da sé. Coglie gli aspetti salienti, quelli che caratterizzano la civiltà contadina e il paesaggio rurale del Sud, sempre presenti nelle sue liriche, per trasfigurarli nella situazione oggettuale che rappresentano e derivarne le sensazioni ad essi connaturate», Marasco, *Introduzione*, cit., pp. XLII-XLIII.

⁵⁹ A proposito di tale relazione tra i due poeti intellettuali, si vedano i reciproci e pressoché coevi interventi di Bodini su «L'officina», e di Pasolini su «L'Esperienza poetica» ricostruiti da Marasco. «In questa situazione [...] Pier Paolo Pasolini [...] denuncia le contraddizioni e i rischi che l'abbandono di una ideologia comporta e mostra nello "sperimentalismo stilistico" il primo passo per un riscatto del passato e l'acquisizione di nuove certezze perché "persistendo in esso quel tanto di filologico, di scientifico o comunque cosciente che la parallela ricerca 'non poetica' comporta, esso presuppone una lotta innovatrice non nello stile, ma nella cultura, nello spirito"», Ivi, p. XXX.

⁶⁰ «Da queste affermazioni si ricava il consenso dato da Bodini alla linea critica De Santis-Gramsci anche se con qualche riserva su un eventuale "rapporto di servizio", che la letteratura, per essere nazional-popolare, dovrebbe acquisire. La sua posizione mediana (servire-non servire) è indice, ancora una volta dell'identità tra il Bodini critico, o meglio analista della letteratura, e il Bodini poeta che dà alla sua poesia il compito specifico di farsi portatrice di "avvenimenti"», ivi, pp. XLVIII-XLIX.

collaborazione sin dalla prima lettera,⁶¹ trovando in Bodini piena vicinanza per la valorizzazione della poesia dialettale cui era stato dedicato il numero monografico di maggio 1954 di «Galleria»: fenomeno che incontrava la riflessione di Bodini circa una dialettica tra dimensione nazionale e locale dalla cui frizione nasceva, dichiaratamente, la stessa rivista «L'esperienza poetica»,⁶² che proponeva una radicale revisione della interpretazione di un fatto letterario, e particolarmente poetico, algido che nei decenni precedenti era corso parallelo all'esperienza fascista. Il radicale antifascismo degli intellettuali impegnati in questa riflessione condusse Bodini e Sciascia a ricercare *l'humus* di questo rinnovamento nel sovranazionalismo, rappresentato dagli apporti francesi e dalla letteratura ispanofona ingaggiata nell'antifrancoismo, e dai poeti esuli⁶³ che proprio da quella esperienza cercavano riparo anche in Italia.

In un'ottica antifascista si inquadra anche il saggio di Leonardo Sciascia *Appunti sulla poesia di Tobino* fornito per il n. 3-4 de «L'esperienza poetica» nel 1954.⁶⁴ In esso, la via (anti)lirica⁶⁵ della poesia di Tobino incontra una contestuale constatazione del «parallelismo tra questa linea di estetica poetica e la parabola intellettuale stretta tra fascismo e disastro coloniale in Libia (1940-1941)» che Tobino aveva espresso nel suo *Veleno e amore*.⁶⁶

Sciascia ribadisce qui, stigmatizzandola, quella saldatura tra poetica e circostanza culturale di contesto, intesa come fondamentale proprio dagli scritti programmatici di Bodini che avevano inaugurato la rivista:⁶⁷ l'adesione formale al modello culturale fascista, culminato nella fallimentare esperienza coloniale libica, è contrapposta a un modello poetico rovesciato attraverso la violenza di una estetica linguistica che era significante esplicito del rifiuto di quella; e la cui crisi è ben evidenziata dalla resa sovversiva di Tobino, geneticamente poeta prima che narratore, che può essere letto come autore italiano prodromico della recente produzione di argomento postcoloniale.

Sciascia, a sua volta, tenta di coinvolgere Bodini nel suo personale progetto di una saldatura della

[...] molteplicità di tradizioni culturali che partono dalla provincia meridionale e dall'immersione nella storia letteraria spagnola (la continuità Salento-Sicilia-Spagna) per verificare da lì gli innesti e gli incroci con una più vasta storia e geografia letteraria tra centri e periferie, tra Europa, America Latina e mondo arabo-mediterraneo. E acquistano un significato civile dalla sorprendente attualità che si riflette in particolare nella proposta a Bodini di realizzare una Collana per l'editore Salvatore Sciascia di Caltanissetta, che in effetti verrà intitolata *Mediterranea* [...]⁶⁸

⁶¹ «Finora io non ho avuto il suo indirizzo. Avrei voluto scriverle anche per proporle uno scambio tra “Galleria” [...] e “L'esperienza poetica”», Bodini, Sciascia, *Sud come Europa*, cit., Lettera di Sciascia a Bodini del 12 giugno 1954, n. 2, pp. 24-25.

⁶² Bodini, *La cospirazione provinciale*, cit.

⁶³ Moliterni, *Introduzione*, cit., p. 13.

⁶⁴ «Se a un certo punto la nostra storia - la storia d'Italia e di noi - fu odio e morte, è giusto che il poeta abbia ascoltato, abbia fatto dell'odio e della morte, ragione di vita e di canto», Sciascia, *Appunti sulla poesia di Tobino*, cit., pp. 75-76.

⁶⁵ Moliterni, *Introduzione*, cit., p. 12.

⁶⁶ Mario Tobino, *Veleno e amore*, Firenze, Edizioni di rivoluzione, 1942.

⁶⁷ Vittorio Bodini, *Introduzione*, in «L'esperienza poetica», I, 1, cit., p. 1.

⁶⁸ Moliterni, *Introduzione*, cit., p. 13

Questa sarà inaugurata, nel 1959 con la pubblicazione del volume di poesie *Siciliana* del poeta brasiliano Murilo Mendes, avverando quella contiguità pan mediterranea inseguita da Sciascia con cui si apre contemporaneamente la vicenda della produzione poetica di autori translingui e la ricezione della poesia dell'esilio in Italia. Si colloca dunque già alla metà degli anni Cinquanta la presenza in Italia di una riflessione meridionalista postgramsciana vivacemente attiva, accogliente verso le tradizioni altre e in special modo verso i poeti esuli, antifascista e prodromicamente translingue e postcoloniale.

La collana non si giovò mai della collaborazione richiesta a Bodini, sollecitata ed auspicata da Sciascia ininterrottamente⁶⁹ fin anche nella sua ultima missiva all'amico del 22 febbraio 1960. Essa testimonia tuttavia la realizzazione programmatica di quella ricostruzione pan mediterranea a base ispanico araba inseguita da Sciascia⁷⁰ - e già ravvisata da Calvino⁷¹ sin dagli albori dell'instaurato rapporto - come mostra la richiesta mossa a Bodini di curare per Salvatore Sciascia una *Antologia di poeti Sudamericani* nel giugno del 1955,⁷² cioè immediatamente dopo l'uscita del numero monografico di medesimo argomento per «Galleria». L'antologia si trasformò poi nel numero dedicato alla poesia venezuelana realizzato a cura di J. Tognello e G. Toti, che però avrebbe visto la luce solo nel 1965 e nell'ideazione dei mai realizzati numeri di «Galleria» da dedicare alla poesia argentina, anch'essi offerti e sollecitati all'amico da Sciascia già dall'aprile 1956,⁷³ come sintesi del profilo americano della matrice coloniale ispanica e dell'avventura migratoria italiana.⁷⁴

La saldatura della progettualità e ricerca culturale e poetica di ciascuno dei due, consistette piuttosto nella realizzazione del noto fascicolo monografico di «Galleria» nel 1955, intitolato *Poesia spagnola*,⁷⁵ curato da Vittorio Bodini, con la collaborazione di Luciano Anceschi, Carlo Bo e Lorenzo Giusso.

Il numero segnò il sentimento poetico di un'area e di un'epoca, provvedendo per primo a introdurre organicamente in Italia una panoramica della poesia spagnola della *Generazione del '25* indagata con uno sguardo nuovo, emancipato dall'assolutismo poetico precedente.

Scrivo in proposito ancora Moliterni:⁷⁶

⁶⁹ Bodini, Sciascia, *Sud come Europa*, cit., lettera 77, pp. 157 e sgg.

⁷⁰ Sulle matrici ispanico mediterranee della formazione metodico saggistica di Sciascia si veda la ricca ricognizione effettuata da Fabio Moliterni, in cui spicca il contributo di Nora Moll, *Alcune letture spagnole di Sciascia*, in Emilio Russo (a cura di), *Testimoni del vero. Su alcuni libri in biblioteche d'autore*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 311-322, riportata in nota 93, p. 90, alla lettera 39, che Sciascia indirizza a Bodini il 26 ottobre 1955: in essa affiora l'intenzione di Sciascia di dedicare un numero monografico della rivista a Ortega y Gasset.

⁷¹ «Ma tu hai, subito dietro di te, il relativismo di Pirandello, e il Gogol' via Brancati, e continuamente tenuta presente la continuità Spagna-Sicilia: una serie di cariche esplosive sotto i pilastri del povero illuminismo in confronto alle quali le mie sono poveri fuochi d'artificio. Io mi aspetto sempre che tu dia fuoco alle polveri, le polveri tragico-barocco-grottesche che hai accumulato [...]. Sii ispano-siculo e magari arabo-siculo fino in fondo e vedrai che sarai universale» Italo Calvino, *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, a cura di G. Tesio, Torino, Einaudi 1991, pp. 490-492: 492. Lettera inviata da Italo Calvino a Leonardo Sciascia il 26 ottobre 1964.

⁷² cfr. Bodini, Sciascia, *Sud come Europa*, cit., lettera 30, 10 giugno 1955, p. 73.

⁷³ Ivi, lettera 58, p. 121.

⁷⁴ «Galleria», n. monografico, XV, 1965.

⁷⁵ Vittorio Bodini (a cura di), *Poesia spagnola*, numero monografico, «Galleria», 3, gennaio-aprile 1955.

⁷⁶ Moliterni, *Introduzione*, cit., pp. 189-190.

Viene a crearsi uno spazio mobile e centrifugo di riferimenti culturali nel quale si incontrano (si incrociano) la poesia di Luis Cernuda e di Rafael Alberti, le liriche di Dario e Antonio Machado con il saggismo antisistemico di Ortega y Gasset o di Dámaso Alonso. E dove la letteratura propriamente ispanica si dilata fino a comprendere l'orizzonte mediterraneo dell'America Latina e della civiltà araba [...].

Essi rappresentavano dunque, nell'ottica di Bodini e de «L'esperienza Poetica», quella saldatura tra poesia, impegno civile per la libertà, e recupero del mondo popolare mediterraneo, che era la base antropologica e l'orizzonte di mediazione figurativa verso il quale era andato sviluppandosi il linguaggio nuovo della poesia spagnola del XX secolo, innovativa e dirompente, incarnata dall'avventura di Garcia Lorca. Il numero di «Galleria» fu certamente l'incunabolo del capolavoro saggistico di Bodini *I poeti surrealisti spagnoli*⁷⁷, uscito nel 1963.

Accanto al profilo inarrivabile di Garcia Lorca⁷⁸, cristallizzato dall'altezza degli esiti poetici e dall'esemplarità della morte eroica, l'altro nome che grandeggiava tra i molti era quello di Rafael Alberti, esule in Italia a partire proprio da quel medesimo 1963, e destinato ad avvalersi del sodalizio con lo studioso salentino nel suo soggiorno e per la sua produzione italiana.

⁷⁷ Vittorio Bodini, *I poeti surrealisti spagnoli*, Torino, Einaudi, 1963.

⁷⁸ Macrì, *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*, cit.

Vito Santoro

Giacomo Debenedetti: un letterato tra teoria e tecnica del film

I. Il cinema per Giacomo Debenedetti non è stato un semplice diversivo al proprio lavoro di letterato (come pure egli scrive in una noterella autobiografica del 1952),¹ ma l'oggetto di un profondo e sistematico interesse, che si è tradotto in numerosi scritti, spesso di ampio respiro critico e teorico, pubblicati tra la metà degli anni Venti e l'inizio degli anni Cinquanta: recensioni per la «Gazzetta del popolo»; il testo di una conferenza per «Il Convegno»; articoli per «Solaria», «Intercine», «Prospettive»; saggi e ancora recensioni per «Cinema» (spesso in collaborazione con Alberto Consiglio), e per «Milano Sera»; più due articoli per «Epoca». Contributi notevolissimi, in cui vengono anticipate molte tematiche che saranno sviluppate compiutamente solo dalle generazioni successive di studiosi del cinema, quali il rapporto tra produzione media e film d'avanguardia, l'importanza della convenzione nelle pellicole hollywoodiane, il doppiaggio, il problema dell'autore e l'essenza del divismo. Intuizioni precoci e fondamentali, già riconosciute da Guido Aristarco nella seconda edizione della sua *Storia delle teorie del film* (1960).²

L'attenzione appassionata per il grande schermo ha accompagnato Debenedetti anche negli anni della piena maturità. Basti pensare agli illuminanti passaggi dedicati a Michelangelo Antonioni, presenti nella memorabile *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo*, testo di una conferenza, letto non a caso a Venezia durante la Mostra del Cinema del 1965. O alle pagine dedicate rispettivamente a *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* di Luigi Pirandello e all'amatissimo Chaplin-Charlot, contenute nel volume postumo *Il romanzo del Novecento*, edito da Garzanti nel 1971. O ancora alla sua decisione di pubblicare con la casa editrice Il Saggiatore, testi seminali della teoria e della critica cinematografiche, quali *Film come arte* (1960) di Rudolf Arnheim, *Cinema italiano* (1960) e *Romanzo e antiromanzo* (1961) di Aristarco e *Fuggiasco da Hollywood. Vita e opere di E. von Stroheim* (1964) di Peter Noble.

¹ Si tratta di un breve testo pubblicato sulla quarta di copertina della nuova edizione della *Prima serie dei Saggi critici* (1952): Giacomo Debenedetti, *Saggi*, a cura di Alfonso Berardinelli, Milano, Mondadori, 1999, p. LXXXII.

² Come è noto, Aristarco nella prima edizione della *Storia delle teorie del film* (Torino, Einaudi, 1951), prende pressoché esclusivamente in considerazione del dibattito italiano, la riflessione di Umberto Barbaro e di Luigi Chiarini, evidenziandone in particolare, il rapporto dialettico con l'estetica crociana, l'influsso dei teorici sovietici e la valutazione del contributo attoriale al film. Nella seconda edizione il critico dà ampio spazio alle figure di Antonello Gerbi e di Giacomo Debenedetti. Su questa integrazione, cfr. Francesco Pitassio e Simone Venturini, *Building the Institution: Luigi Chiarini and Italian Film Culture in The 1930s*, in Aa. Vv. *The Emergence of Film Culture. Knowledge, Production, Institution Building and the Fate of the Avant-Garde in Europe, 1919-1945*, a cura di Malte Hagener, New York/Oxford, Berghahn, 2014, pp. 249-267.

Degli scritti cinematografici di Debenedetti offre una amplissima scelta il volume *Cinema: il destino di raccontare*,³ a cura di Orio Caldiron, dove ai testi già raccolti da Lino Micciché in *Al cinema* (Venezia, Marsilio, 1983), ne vengono aggiunti altri, tra cui segnaliamo almeno cinque fotoarticoli sul rapporto Sternberg-Marlene, su *Giulietta e Romeo*, sulla illuminazione, sulle dive e sulla ricorrente fortuna sul grande schermo della *Signora delle camelie*, apparsi su «Cinema» tra il luglio e il dicembre 1936, una ventina di recensioni, *Cronache dei film nuovi*, sempre per «Cinema» (ottobre 1936 – gennaio 1937) e altre quattordici per «Milano Sera», settembre-ottobre 1945, riscoperte negli anni Novanta, ma rimaste finora inedite.

II. La cinefilia di Debenedetti affonda le sue radici nella metà degli anni Venti. Il critico appartiene a quella nuova generazione di intellettuali non ancora trentenni, aperti agli stimoli culturali europei e disposti a battersi per la legittimazione artistica del cinema. Debenedetti partecipa attivamente a Milano alle serate di *cineclub*, organizzate dal Circolo legato alla rivista «Il Convegno», e nel 1928 tenta di ripetere la stessa esperienza a Torino, contribuendo all'ideazione del «Cinema di Eccezione», presso il cinematografo Borsa. La sua firma è inoltre presente nel sommario del numero monografico di «Solaria» del marzo 1927, *Letterati al cinema*, che raccoglie interventi di scrittori, artisti e poeti, tra cui Alberti, Solmi, Saba, Montale, Franchi, Burzio, Bacchelli, Luciani, Gromo, i quali riflettono sul rapporto tra il cinema e le altre arti.⁴ «Ci voleva il cinema – osserva Caldiron nell'*Introduzione* – per costringere Giacomo Debenedetti a parlare esplicitamente dei problemi di metodo che nei suoi saggi fa di tutto per evitare» (p. 9). Sono i tempi della cosiddetta mobilitazione dell'estetica crociana per il cinema, destinata a protrarsi fino alla fine degli anni Trenta. «La cosa avvenne – scrive il grande studioso di Proust, rievocando quella stagione in un articolo uscito su «Epoca» del 17 novembre 1951, dal titolo *Inviato speciale a Cinelandia* – quando nei nostri cenacoli e dintorni cominciò a spargersi la notizia: Benedetto Croce è andato al cinema. Cosa fatta, capo ha»: p. 343). Debenedetti su «Solaria» non ha dubbi: «il cinematografo esprime, con i suoi mezzi e con la sua *tecnica*, dei sentimenti e degli affetti. È dunque un'arte; alla quale si potrà applicare l'estetica crociana, siccome ci ha ricordato, dalle pagine del *Convegno*, l'amico Antonello Gerbi» (p. 56).⁵ Concetto già espresso in quello che può essere considerato il primo scritto di argomento cinematografico di Debenedetti, vale a dire il racconto, *Cinema liberty*, apparso nel 1925 sulle pagine del «Convegno» e poi confluito nel volume *Amedeo e altri racconti*, uscito l'anno successivo per le edizioni del Baretto. Si tratta di un testo dominato da un tono proustianamente *à rebours*

³ Giacomo Debenedetti, *Cinema: il destino di raccontare*, a cura di Orio Caldiron, Milano, La nave di Teseo / Centro Sperimentale di Cinematografia, 2018. D'ora in poi, salvo dove diversamente indicato, si citerà da questa edizione, cui si rinvia per i dettagli bibliografici.

⁴ Per una analisi del numero monografico di «Solaria» del marzo 1927, dedicato al cinema, mi permetto di segnalare il mio *Letterati al cinema. «Solaria», marzo 1927*, Napoli, Liguori, 2013.

⁵ Gli interventi sul cinema di Antonello Gerbi, «precoce mediatore tra il corpo dei film e la mente dell'estetica crociana», apparsi sulle pagine di alcuni quotidiani e soprattutto sulla rivista «Il Convegno», sono stati riuniti in volume da Gian Piero Brunetta e Sandro Gerbi, in Antonello Gerbi, *Aspettando Charlotte. Scritti sul cinema (1926-1933)*, Torino, Aragno, 2011. La citazione è ricavata dalla postfazione al volume di Brunetta, *Antonello Gerbi primo cavaliere cinematografico di fede crociana*, p. 96.

(l'apertura di una sala accanto al liceo suscita nell'io narrante una serie di ricordi), dove si evidenzia la capacità del cinema di «sommovere cautamente quel tanto di interesse fantastico che è poi subito in grado di appagare», offrendo «al travaglio dei pensieri ed alle costose divagazioni della fantasia, un surrogato blando e rassicurante».⁶

Il cinema è anche un «fenomeno sociale», capace di compiere «una funzione molto analoga a quella che ebbe nell'Ottocento, e segnatamente in Italia, il melodramma», vale a dire quella di «stabilire una circolazione di idee e di stati d'animo tra il popolo e le élites (*Il cinema e gli intellettuali*, p. 111). Nella conferenza tenuta il 6 giugno 1931 al Circolo del «Convegno» di Milano, il cui testo viene in parte pubblicato nel fascicolo di quel mese della omonima rivista con il titolo *Risorse del cinema*, Debenedetti chiama «cineasta», «l'intellettuale convertito al cinematografo», cioè colui che è in grado di «isolare il problema estetico del cinematografo» stesso (p. 74), e di coniugare le esigenze dell'industria dello spettacolo, per sua natura alla continua ricerca del profitto, con le ragioni dell'arte.⁷ È il caso di André Gide, «quando con la superiore eleganza del grande artista letterario», «compone un *reportage* cinematografico del suo *Voyage au Congo* [*id.*, Marc Allégret, Francia 1927]: oppure quando commenta nella sua critica lucida, spaziosa e intelligentissima gli effetti sonori di *Alleluja!* [*Hallelujah*, King Vidor, USA 1927]» (p. 70). O si pensi al Chaplin della *Febbre dell'oro* (*The Gold Rush*, Charles Chaplin, USA 1925), pellicola in cui tutte le trovate delle comiche sono «apparizioni di uno stile», dove l'uso sapiente della fotografia e del montaggio consentono all'artista di illuminare i «microbi dell'anima» (p. 76).

È indubbio che l'idea del cinematografo come «luogo dell'incontro degli intellettuali con la massa», sia maturata in Debenedetti dal fatto di essere a tutti gli effetti, egli stesso un cineasta. Infatti dalla documentatissima cronologia, che Caldiron colloca in testa al volume, tra l'*Introduzione* e le note bibliografiche, si evince che il modello interpretativo del critico biellese, basato sul riconoscimento dell'aspetto tecnico del fare cinema come il momento in cui la fantasia del creatore si materializza, derivi non soltanto dalla adesione, in verità tutt'altro che ortodossa, all'estetica crociana, ma soprattutto dalla conoscenza diretta delle varie fasi della produzione del film.⁸

Nell'ottobre 1929, poche settimane dopo la pubblicazione del primo volume dei *Saggi critici* per le edizioni di «Solaria», viene chiamato da Stefano Pittaluga alla Cines (e poi a Torino alla Lux e all'Enic) per la riduzione di film stranieri, dapprima muti, poi sonori.⁹ Segue la giovane Mostra d'arte cinematografica di Venezia con un

⁶ Giacomo Debenedetti, *Amedeo e altri racconti*, a cura di Enrico Ghidetti, Roma, Editori Riuniti, 1984, p. 20.

⁷ «Intellettuale vero – scrive Debenedetti nel citato articolo *Il cinema e gli intellettuali* – è colui che possiede criteri morali così seri e ragionati da saper distinguere la corrente profonda e legittima del gusto dagli incartapecoriti proverbi di una morta tradizione» (p. 108).

⁸ L'esperienza non solo teorica ma anche pratica di Debenedetti era ben nota agli addetti ai lavori. Ecco, a mo' d'esempio, questo biglietto che Alessandro Blasetti gli manda per il suo *Terra madre*: «Mi interessa molto il suo parere sincero (sulla realizzazione si capisce) non sul soggetto» (Paola Frandini, *Giacomo Debenedetti. Cinecritico, sceneggiatore e altro*, in «Studi novecenteschi», vol. 33, N.ro 72, luglio-dicembre 2006, pp. 263-281 (la citazione è alle pp. 270-271).

⁹ È indubbio il contributo del critico biellese al perfezionamento della tecnica del doppiaggio, che – come ricorda nell'articolo del 1937 *Il doppiaggio in Italia*, firmato col consueto *nom de plume* Gustavo Briareo – richiede dapprima

atteggiamento tutt'altro che snobistico e supercilioso, ma attento anche alle proposte cinematografiche più popolari («Se il Festival si ponesse come ideale l'arte pura, nel verrebbe fuori la solita “mostra madre di mostri”»:¹⁰ p. 121). E poi a Roma – dove si è trasferito nel 1936 su invito di Arnheim per preparare l'*Enciclopedia del cinema*, bloccata dal regime già in bozze – si dedica all'attività di soggettista, sceneggiatore e supervisore artistico, che diventa per lui una essenziale fonte di sostentamento all'indomani delle leggi razziali del 1938. Fondamentale risulta, a questo proposito, l'amicizia con Sergio Amidei, conosciuto anni prima all'Università di Torino, ancora agli esordi, che gli propone di lavorare insieme a lui come sceneggiatore in anonimo. Insieme i due pongono mano alla sceneggiatura di numerosi film: pellicole popolari, di avventura, adattamento di opere letterarie e di melodrammi in cui, come è comprensibile, risulta difficile individuare con certezza l'effettivo apporto di Debenedetti. Tra questi, citiamo almeno *La mazurca di papà* e *Amicizia* (realizzati nel 1937, ma usciti nel 1938); *Le due madri* (1938) e *Partire* (1938), di Amleto Palmeri, di cui è aiuto regista per quella che è stata la sua unica esperienza sul set; *Cose dell'altro mondo* (1939) e *Gioco pericoloso* (1942) di Nunzio Malasomma; *La fanciulla di Portici* (1940) di Mario Bonnard; *Il prigioniero di Santa Cruz*, *Capitan* (1941) di Carlo Ludovico Bragaglia; *Don Cesare di Bazan* (1942) di Riccardo Freda; *T'amerò sempre* (1943) di Mario Camerini; *La regina di Navarra* (1942), *Tristi amori* (1943) e *Harlem* (1943) di Carmine Gallone. Discorso a parte merita la collaborazione con Ferdinando Maria Poggioli, iniziata con *Addio, giovinezza!* (1940) e continuata con *La bisbetica domata* (1942), *Il marchese di Roccaverdina* (1944) e *Il cappello da prete* (1944).¹¹ Nella sua attività di sceneggiatore, rileva Goffredo Fofi, Debenedetti porta «le sue conoscenze e le sue preziose abilità di ‘lettore’ delle strutture narrative del romanzo e del racconto dell'Ottocento», ma non «quelle dell'appassionato interprete di Proust, di Freud, dei grandi del Novecento».¹²

la messa in moviola del film, quindi lo stabilire «quali battute o frammenti di battuta siano proferiti più o meno visibilmente, in primo piano od in campo lungo o magari fuori campo». Si cercano poi quelle parole che «equivalgono come ritmo, come intensità, come intonazione esterna ed interna, psicologica e acustica, a quelle dei dialoghi d'origine per poi scegliere i doppiatori più adatti, «quelli che per qualità di voce e di dizione aderiscono fisicamente al tipo dei personaggi originali». Si tratta di un lavoro certosino, dove «esperienza, senso artistico e scrupoloso rispetto dell'opera originale hanno fatto del nostro doppiaggio uno dei migliori del mondo, forse addirittura il migliore: raffinato, preciso e rigoroso fino ad un beninteso virtuosismo» (p. 249).

¹⁰ Alla Mostra d'arte cinematografica di Venezia del 1936, Debenedetti dedica una panoramica (*Panoramica di Venezia* è il titolo dell'articolo scritto con Consiglio per «Cinema» del 30 agosto 1936). Leggiamo queste righe, tuttora di notevole attualità, sulla natura e sul significato di un festival: «Il cinema che impegna vitalmente una industria pesante, riceve la controprova della sua validità anche dal successo commerciale. Di qui il doppio, e necessariamente doppio, aspetto del festival veneziano. Da un lato la mostra d'arte con tutto quello che comporta di eccezionale, anzi di individuale; dall'altro la mostra delle varie tendenze industriali, sociali e nazionali con tutto quello che comporta di spettacolare ed anzi di collettivo. Contemperare queste due esigenze rappresenterebbe l'arduo punto di equilibrio di qualunque mostra d'arte cinematografica» (p. 121).

¹¹ Al regista bolognese, morto tragicamente nel 1945 per una esalazione di gas, Debenedetti dedica un commosso ricordo pubblicato su «Epoca» del 5 febbraio 1945 e mai più riproposto: «era tra i più degni di vivere, perché era tra i più capaci di amare la vita» (p. 318).

¹² Goffredo Fofi, *Il contributo di Debenedetti alla storia del cinema italiano*, in Aa.Vv., *Giacomo Debenedetti. L'arte del leggere. Atti del Convegno-Biella, Palazzo La Marmora, febbraio 1996*, a cura di Emilio Jona e Vanni Scheiwiller, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro – Edizioni Vanni Scheiwiller, 2001, pp. 121-122.

III. Nel già citato contributo solariano del 1927, Debenedetti osserva come non sia lecito parlare, a proposito del cinema, di verismo, anche se è innegabile la sua capacità di offrire delle *tranches de vie* già isolate «per comodità di osservazione» e quindi, utili per fornire una sorta di ‘documentazione sul vero’, che «può istruire il poeta nella psicologia» e parimenti insegnare alla sartina a «pianger d’amore» (p. 57). Il cinema dunque non è riproduzione passiva del reale: è il risultato dell’intelligenza dell’artista, che trasforma la fotografia da «documento di un aspetto già esistente, a notazione di una fantasia in moto, visiva e narrativa» (p. 110).

Esiste infatti una «equazione tra avventura e cinema»: «tutti i “contenuti” per diventare veramente cinematografici, debbono essere manipolati in modo da apparir condotti ed anzi travolti da una ventata di avventura» (p. 144: *Il senso dell’avventura*, con Alberto Consiglio, 10 ottobre 1936). E questo grazie al montaggio, che «inserisce la scena in un ritmo e ve la fa partecipare attivamente» (p. 82): ogni inquadratura cinematografica può essere considerata, *iuxta* Debenedetti, una «sineddoche visiva», «la parte per il tutto, come avviene in ogni espressione che tenda ad essere arte». Lo schermo cinematografico diventa così una finestra aperta sul mondo narrato dal film (p. 336).

La funzione connettiva del montaggio si sviluppa dunque tanto sul piano discorsivo quanto su quello diegetico. Così proprio in base al ritmo del montaggio stesso, Debenedetti individua due diversi gusti cinematografici, risultato di una precisa strategia narrativa e discorsiva: da un lato la «tendenza Dreyer», cioè «un gusto per l’inerzia della scena, presa nei suoi più massicci valori di peso, accettata pienamente nella sua funzione documentaria», dall’altro la «tendenza hollywoodiana», pura e palpitante «fantasia in azione» (p. 83). In entrambi i casi non ci si trova di fronte alla vittoria o alla sconfitta dell’indifferenza della macchina da presa di fronte al reale. Infatti quello di Dreyer è un realismo che «fotografa il contrario della realtà»: nella *Passione di Giovanna d’Arco* (secondo Debenedetti, «film mediocre, ma straordinariamente filmistico»: p. 88), i «primi piani incredibili», che «ingrandiscono trenta volte il vero» le teste dei suoi personaggi, secondo un ideale di bellezza lontano dai canoni di quella classica, rispondono alla funzione di mostrare come il volto umano sia specchio dell’anima e del suo destino: l’obbiettivo della macchina da presa è una sorta di occhio che «traduce in impressioni estetiche e sensorie» un vero e proprio «cataclisma filosofico» (p. 85).

Lo studio del montaggio consente a Debenedetti di riflettere anche sul rapporto tra letteratura e cinema. Fin dalle origini, nota il critico, il cinema si è confrontato costantemente con forme narrative preesistenti, come il romanzo e il teatro, perfettamente consapevoli dei propri mezzi. Ad esempio, Griffith si è sempre sforzato di «carpire alla narrativa le risorse effettistiche, adeguando ad esse il linguaggio nuovo del cinema». È il caso della sequenza finale delle *Due orfanelle* (*Orphans of the Storms*, David W. Griffith, USA 1921), dove il maestro americano cerca di ricreare attraverso il montaggio parallelo l’avverbio ‘mentre’, cioè «uno dei pilastri della sintassi, l’avverbio principe della coordinazione temporale, l’infallibile molla, nei romanzi e nei drammi, del palpito e del batticuore» (*Cinema: il destino di raccontare*, testo di una conferenza tenuta al Liceo Classico Tasso a Roma il 13

marzo 1938: p. 337). Ma proprio nel punto di osservazione assunto dal narratore per raccontare una scena o un'intera vicenda, Debenedetti individua il fondamentale elemento di contatto tra narrazione cinematografica e narrazione letteraria. Nella citata conferenza del 1931 egli propone una innovativa lettura 'intermediale' della *Ricerca dell'assoluto* di Balzac, una vera e propria anticipazione, tutt'altro che inconsapevole, degli studi di Genette, in cui si parla del procedimento di carrellata in avanti del romanzo balzacchiano. Leggiamo questo passo seminale, in cui si individua anche la centralità del suono nel dispositivo della *suspence* (il rumore dei passi in questo caso: dapprima, per dirla con Michel Chion, «acusmatico», poi visualizzato):¹³

Aprite la *Recherche de l'assoluta* il romanzo arduo e tormentato dove Balzac ha voluto tratteggiare l'analisi dell'uomo di genio. Come si svolge la scena iniziale: la presentazione di Balthasar Claes, il ricercatore dell'assoluto? Nella grande sala del palazzo fiammingo, una donna siede assorta in una chiusa e dolce meditazione: a un tratto noi la vediamo col suo corpo un po' deforme, erigersi sulla seggiola: comporre il volto in una figura di bontà che celi l'interna apprensione. Ella ha udito un passo: questo dalle stanze superiori si viene avvicinando. Balzac ce lo descrive, questo passo, ce lo fa vedere e sentire: pesante, strascicato e solenne. Per esso, noi conosciamo già il protagonista: un uomo sopraffatto dai pensieri, dall'intensità della vita interna. Poco dopo, dal passo si risale all'intera figura del camminante: ed è, cinematograficamente, un vero spostamento della macchina da presa, che con la brusca decisione di una panoramica verticale dal basso in alto conquista al suo campo tutta la statura del personaggio. Siamo, se non erro, in pieno cinematografo avanti lettera: anzi in pieno film sonoro (pp. 89-90).¹⁴

Il suono risponde al «più alerte gusto cinematografico», in quanto viene incontro alle «esigenze del realismo integrale, inteso come gusto artistico e non già come meccanica riproduzione del vero». Tesi in sintonia con la teoria, ben nota a Debenedetti, del «fonofilm», elaborata in quegli stessi anni da Balász da un lato, e da Ejzenstein e Pudovkin dall'altro, secondo cui il suono deve svolgere una funzione di contrappunto, tutt'altro che integrativa e pleonastica, rispetto all'immagine, in modo da fornire al montaggio nuove possibilità. Al contrario, se si amalgama pedissequamente alla visione, ci si trova dinanzi al teatro filmato, cioè alla «convenzione fotografica della convenzione teatrale» (p. 90). Cooperando tra loro, suono e immagine conducono lo spettatore da uno spazio empirico a uno assoluto, cioè da uno «spazio narrativo» a uno «spazio lirico». Ma Debenedetti va oltre la teoria dell'«asincronismo» di Pudovkin, in quanto propone «una concezione del sonoro, come scatenamento immediato – dionisiaco, direbbe Nietzsche – del movimento che anima il fotografico» (p. 100). D'altro canto – scrive in un articolo del 1935 *Attendiamo l'eroe* – nel cinema la parola si adegua al profilmico, «ai luoghi prodotti fotograficamente dall'obbiettivo», alla loro tara realistica, assumendo un linguaggio borghese e quotidiano. Ragion per cui la sceneggiatura non può avere un

¹³ Michel Chion definisce come «acusmatico» il suono percepito senza vedere la fonte: cfr. Id., *La voce nel cinema*, Parma, Pratiche, 1992.

¹⁴ Uno studio di Anne-Marie Baron mostra puntualmente la marcata caratterizzazione visiva dell'opera di Balzac, forte di una strategia testuale incentrata sulla precisa gestione delle focalizzazioni interne o esterne ai personaggi coinvolti nell'intreccio, paragonabile a quella destinata a caratterizzare la narrazione cinematografica: cfr. Ea., *Balzac cinéaste*, Paris, Méridiens, 1990. Come è notissimo, Umberto Eco ha analizzato la descrizione incipitaria dei *Promessi sposi* sulla base di un articolato movimento di zoom: cfr. Id., *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985, p. 253.

valore letterario autonomo, in quanto testo, per così dire, di servizio, dominato da una lingua media (pp. 99-100).

La fotografia ha un'età tipicamente borghese, è il portato di quella società borghese dell'ultimo secolo che aspirò soprattutto alla precisione meccanica, positiva, impersonale delle proprie testimonianze. E la parola di quella fotografia, cioè del film parlato, dovrà avere la medesima età borghese anch'essa, quotidiana, identica al secolo. Anche se, per dannata ipotesi, suoni in bocca ad antichi personaggi. Ricordiamo a riprova, il «parlato» della produzione cinematografica che dimostra per ora, maggiore vivacità e continuità: il dialogo dei film americani è la fotografia sonora del più prosaico e corsivo dialetto degli americani di mezzo ceto (p. 104).

Debenedetti considera il cinema arte della visione: a predominare è sempre l'immagine. Lo dimostrano Chaplin, il quale rinuncia alla parola in favore della opzione mimica e la Garbo, la cui recitazione accompagna il parlato con «gesti silenziosi e stupefacenti» e con «certe profondità e diafanità del suo pallore». Quindi il teatro non deve temere l'avanzata del cinema. Quella che una parte poco avveduta della stampa e del pubblico ha chiamato «crisi del teatro», è in realtà più limitatamente la crisi del teatro borghese e realistico con i suoi «personaggi-documenti», «deterministicamente legati al loro ambiente». Anzi, il cinema ha avuto il merito di prosciugare l'ormai stanco e vacuo repertorio del teatro borghese, e di favorire l'avvento del grottesco, che ne criticava *per absurdum* le posizioni e il substrato drammaturgico, riassumibile «nell'escogitare e nell'andare a verificare che cosa succedeva se in un mondo sociale, retto da una sua morale o meglio da una specie di suo galateo si inventassero nuovi rapporti tra i personaggi tipici». Grazie all'azione distruttiva del grottesco, questo teatro di invenzione, fondato sulla complicazione artificiosa del dato, ha ceduto il passo a un «teatro di creatori», come, ad esempio, quello pirandelliano, che consiste nel «sostituirsi della invenzione astratta, esasperata fino alle conseguenze più pericolose, dove non gli rimane che negarsi in qualche cosa di diverso» (p. 105).

IV. Nella sua pratica recensoria, svolta con assiduità – ventisei articoli dal dicembre 1937 al marzo 1938 – per la rivista «Cinema»,¹⁵ Debenedetti non attribuisce sempre la paternità del film al regista, ma, quando è il caso, anche allo sceneggiatore, al produttore o al divo protagonista, cioè a colui o a colei che maggiormente impone il proprio marchio sull'opera, che però – come osserva nell'articolo *Fuori l'autore*, apparso su «Prospettive» del 2 agosto 1938 – non può che essere un'opera collettiva, «come la cattedrale. Perché quando è cinema sul serio, è alimentato e sostenuto da un afflato religioso» (p. 225). Tuttavia, aggiungiamo noi, Debenedetti è lontano sia dall'idea di cinema come arte collettiva perché fondata su una anonima produzione che sostituisce, per dirla con Luciano Anceschi, la personalità dell'*auctor*; sia dall'idea di cinema come arte collettivista, perché fondata sulla spersonalizzazione dell'autore e la sua sostituzione con la folla, secondo quel mito del cinema sovietico circolante in Italia nella prima metà degli anni Trenta. C'è sempre, secondo il critico,

¹⁵ Per una puntuale ricostruzione della storia della rivista «Cinema», cfr. «Cinema» 1936-1943. *Prima del neorealismo*, a cura di Orio Caldiron, Roma, Fondazione Scuola nazionale di Cinema, 2002.

il quale in questo caso non si discosta dall'estetica crociana, una personalità dominante alla base del progetto filmico: quella di «chi ha il potere di provocare il senso religioso d'una migrazione verso un determinato mondo di figure, di fatti, di sentimenti. Anche quando, per dannata ipotesi, un tal mondo sia cavato dalla più minuta e spicciola cronaca» (p. 226). Così *Il signor Max* (Mario Camerini, Italia 1937) è un film di Mario Camerini, ma *Saratoga* (*id.*, Jack Conway, USA 1937) è un film di Jean Harlow, così come *Dolce inganno* (*Quality Street*, George Stevens, USA 1937) è un film di Katherine Hepburn, «più che un'attrice nel senso normale della parola», «una presenza lirica» (p. 296). *Anime sul mare* (*Souls of Sea*, Henry Hathaway, USA 1937) va invece attribuito al produttore Adolph Zukor, il quale oltre ad avere finanziato la realizzazione del film ha anche impresso al progetto la sua impronta fondata su indagini di mercato e sulle informazioni raccolte circa le preferenze del pubblico internazionale, amante in quel periodo dei «romanzi del e sul mare» (pp. 266-8). Invece nel caso di *Parnell* (*id.*, John M. Stahl, USA 1937), biografia romanzata del leader nazionalista irlandese – «equivalente cinematografico di quello che in letteratura diremmo “ben scritto”» – l'autore è addirittura l'operatore Karl Freund, capace di creare «per quasi tremila metri un eccezionale miracolo di fotografia contrastata, tutta effetti, tutta virgole e brillanti avvolgimenti di luci su grandi e monumentali masse d'ombra» (p. 277). E se Clair e Pabst restituiscono al regista «la qualità di autore», i film con protagonista la Garbo sono riferibili interamente a lei: la diva svedese «convoglia le energie e le aspirazioni di tutti i suoi collaboratori, dal regista al macchinista»: «lei è l'autrice del film, la vivente figura di quella spiritualità che riesce a calamitare il lavoro di tutti verso il segno dell'arte. Il regista non sarà che un tramite di quel comando: un “buon conduttore”» (p. 226). La questione dell'autore plurale si apre in Debenedetti alla riflessione sulle dinamiche del cinema hollywoodiano, sul suo bisogno di creare e riutilizzare miti e sulla sua necessità di praticare i vari generi. Ecco le riflessioni sul cinema americano suscitategli dalla visione della *Rivincita di Clem* (*The Food Old Soak*, J. Walter Ruben, USA 1937), film attribuito da Debenedetti non al regista, ma alla sua star Wallace Beery:

Se tutti gli schemi sono fallibili, e tutte le idee generali pericolose, è però abbastanza vero che l'America ha potuto creare una grande cinematografia, in quanto ha trovato nel cinema la forma originale di un contenuto originale: i grandi miti pionieri e puritani (*western* e film d'avventura), gli ingenui stupori di un mondo giovane di fronte agli automatismi della vita (*two-reels* e vari cicli comici), trasposizione delle favole borghesi della vecchia Europa rivedute con gli occhi d'oltreoceano (riduzioni per lo schermo dei drammi e romanzi europei). La tensione e l'intima necessità del contenuto creavano, come sempre in arte, la solidità e l'organicità di quella che si chiama la forma: dai grandi sceneggiatori ai grandi registi, dai grandi divi alle grandi strutture industriali tutto è stato funzione e conseguenza dell'aver qualcosa da dire.

Ma, esplorati ampiamente quei mondi che si erano assunti in proprio, l'urgenza del contenuto si è venuta via via distendendo. All'epoca della grande fantasia pare che stia ormai subentrando quella del grande mestiere. Il cinema, ritirandosi, ha lasciato l'involucro. Per esempio, i divi e la maniera di utilizzarli con una sceneggiatura quanto mai abile e fertile di trovate, al servizio di una regia di precisa ed elegante sveltezza (pp. 291-2).

La macchina produttiva del cinema americano sceglie al meglio i soggetti, sempre riferiti a generi o filoni ben precisi, affida il loro sviluppo a registi capaci come

Capra, Fleming, Lubitsch, che si avvalgono di risorse tecniche di primissimo livello. Tutto però finisce per ruotare intorno allo *star system*, a un Gary Cooper – «il vero attore cinematografico, senz'altre esperienze che quelle del teatro di posa» e quindi capace di commisurare «i suoi gesti alla fedeltà meticolosa e al rigore dell'obbiettivo» (p. 199) – o a un Clark Gable, in cui domina soprattutto l'«ascendente virile» (p. 197). Però la «voga contagiosa del cinema» è determinata, osserva Debenedetti, dal «fenomeno attrice», che può essere considerato come «l'incarnazione del desiderio amoroso degli uomini» e in parallelo, dell'«ideale autobiografico delle donne» (p. 131). Come suggerito dal titolo dell'articolo, *Dive: maschere e miti del cinema* («Cinema», 10 settembre 1936), le dive sono delle maschere, elaborate sulla base di un preciso denominatore sentimentale capace di fare presa sul pubblico, suscitando quel «sentimento religioso» comune tanto all'antico dramma romantico quanto al cinema. Il dramma romantico ha infatti sostituito la «mitologia religiosa ed eroica» propria del dramma classico, emblemizzata dalla maschera, intesa come attrezzo scenico, con una mitologia borghese e passionale, simboleggiata da tipi psicologici ben precisi. In questo contesto le dive in quanto «maschere», sono innanzitutto sempre «documenti del gusto circostante», a volte «elementi di poesia», a seconda della produzione cinematografica in cui sono coinvolte (p. 132).

Marlene Dietrich incarna negli anni Trenta quella tipologia della *femme fatale*, appannaggio negli anni Quindici di Francesca Bertini. La Garbo corrisponde al tipo della donna magnetica, mentre Katharine Hepburn è la «grande ribelle dello schermo», il punto di congiunzione di femminilità e femminismo. Il cinema ha dunque collettivizzato la bellezza (p. 189). Ogni uomo, dal ricco al povero, al prezzo del biglietto di una lira si trova di fronte a un catalogo di *star* che rappresentano la massima perfezione del suo ideale amoroso.

V. Nel gruppo delle recensioni per la rivista «Cinema», ascrivibili al biennio 1937-38, Debenedetti mostra un atteggiamento tutto sommato tiepido nei confronti del cinema italiano. È «un bel film» *Il signor Max* (*id.*, Mario Camerini, Italia 1938), per merito del regista Mario Camerini, bravo nel riprendere il tema assolutamente classico del sosia per utilizzare il «mondo piccolo-borghese» e il «bel mondo» come pretesto alla «macchietta e all'aneddoto» e rispettivamente alla «caricatura», sottraendosi a qualsivoglia tesi, tanto morale quanto sociale. Dei Bragaglia, Bonnard, Mastrocinque, Malasomma, il critico apprezza il senso dello spettacolo e poco altro. Tuttavia *a latere* della recensione di *Eravamo sette sorelle* di Malasomma (Nunzio Malasomma, Italia 1939), «commediola leggera, innocua e disoppilante», Debenedetti individua due tipologie di cinema comico, l'una di «tipo inventivo» (p. 293), cui appartengono «le grandi e ormai proverbiali commedie cinematografiche americane», l'altra di «tipo deduttivo», riferibile alle produzioni tedesche e italiane:

Il comico inventivo è lirismo, è fantasia; quello deduttivo è pura, è meccanica immaginazione, il cui merito massimo consiste nella scaltrezza, una sorta di scaltrezza scacchistica. Tanto è vero che se, in qualche momento, nostalgia le prenda di mettere ali, le occorre di imprestarsele, e fa appello alla musica, sia pure ad una leziosa ed irresponsabile musica di canzonetta (p. 294).

Di assoluto valore sono gli scritti in cui Debenedetti analizza con estrema acutezza la particolare natura poetica della comicità dei fratelli Marx e di Chaplin. Il cinema dei fratelli Marx si caratterizza per la destrutturazione del racconto, cioè da quella che egli definisce come una «parodia di racconto», un qualcosa che, «non avendo né capo né coda, si difende dichiarando che, un capo ed una coda, finge di averli sol per burla» (p. 314). Completamente diversa è la natura della comicità di Chaplin, che è riuscito a percorrere quella stessa parabola che aveva visto trionfare Molière, cioè quella dell'attore popolare che dopo aver maturato e arricchito «la propria materia, farsesca e tradizionale» è pervenuto alla «grande poesia comica», grazie anche alla sua capacità di incarnare «lo stato d'animo diffuso nel dopoguerra», con la rappresentazione del personaggio dell'inadeguato, che aveva avuto la sua massima espressione nell'opera di Cechov e nei romanzi di Svevo. L'inefficienza di Chaplin-Charlot è quella dell'angelo travestito, che per uno scherzo celeste precipita tra gli uomini e segue, suo malgrado, il moto migratorio dei cercatori d'oro. Il suo è un personaggio sostanzialmente tragico, in perenne conflitto con le regole sociali. È un eroe romantico sperduto in un mondo massificato che non accetta il nostalgico ritorno dell'individuo (p. 138).

La pantomima diventa così il mezzo che consente alla sua «tragedia di giungere alle profondità più pudiche e dolenti dell'animo e al contempo di stabilire una relazione con il pubblico: «si arriva così al prodigio di una comica che rimuove il senso universale della compassione. Rifiorisce nel più inaspettato dei luoghi la comunione del dolore umano» (p. 139). Per questa ragione hanno commesso un errore marchiano quanti hanno visto nei film di Chaplin la trasposizione cinematografica della pantomima teatrale: il lazzo per l'artista inglese è «un'astuzia dell'inconscio, una forma di difesa per eludere quegli atti, che la parte più cieca dell'essere vorrebbe compiere. Ricacciati dall'inibizione [...] quegli atti si cercano un'altra uscita». E questo sulla base di uno stile che privilegia lo «scorcio», la fulmineità e la sintesi. Discorso a parte merita la recensione di *Angelo* di Lubitsch (*Angel*, Ernst Lubitsch, USA 1937), «una recensione – osserva Guido Fink – che magari crede di “parlare male del film e ne coglie invece la musicalità segreta», tanto da raggiungere «i risultati più felici nell'ambito dell'esegesi lubitschiana».¹⁶ In questo testo, apparso nel 1937 su «Cinema», sia pure 'tra parentesi', Debenedetti fornisce una illuminante definizione diremmo presemiotica, di «segno cinematografico», dove tra significato e significante si stabilisce un rapporto assolutamente biunivoco. Eccola:

per *segno* cinematografico intendiamo la fisionomia e funzionalità di quelle risorse suggestive con che l'obbiettivo riscatta la propria stupefazione d'occhio di vetro: dalle accentuazioni a cui costringe la scenografia e dalla mimica a cui costringe i personaggi fino alla sintassi e dialettica particolare in cui le sue testimonianze debbono organizzarsi per assumere più ricco significato che quello della materia fotograficamente documentata (p. 278).

Ebbene, per Lubitsch tutto si può incorporare nel segno cinematografico: la sua forza sta tutta nella capacità di «amalgamare un'ispirazione cerebrale e riflessa in un'arguta

¹⁶ Guido Fink, *Ernst Lubitsch*, Milano, il Castoro Cinema, 2008, edizione digitale 2013.

evidenza spettacolare» (p. 279). Debenedetti coglie dunque, come in seguito farà in poche ma illuminanti pagine François Truffaut, nel sottinteso, nell'*understatement*, la cifra più significativa del cinema dell'autore di *Ninotchka*. *Angelo*, storia malinconica di Maria, condannata a scegliere tra due uomini che sono fundamentalmente simili, si struttura intorno a una metafora, quella che accomuna il «fascino sensuale di una donna», Marlene Dietrich in questo caso, a «una musica»: la diva interviene come una melodia a profumare di fascino ogni situazione o a risollevare «i più insistenti e statici dialoghi psicologici». Tutto incentrato sulla diva con gli effetti di luce «a perpendicolo, che ne scavano il volto tra gli urtati chiaroscuri di una fotografia tutta contrasti», il film è il trionfo del primo piano e del mezzo primo piano, al fine di isolare i personaggi e conferire «serietà» e contegno a un contenuto da operetta. Del resto, «la forza di Lubitsch è proprio quella di saper sempre, o quasi, amalgamare un'ispirazione cerebrale e riflessa in un'arguta evidenza spettacolare» (p. 279).

Nel dopoguerra l'interesse di Debenedetti per il cinema pare affievolirsi. Diventa redattore unico dei testi dei cinegiornali della Settimana Incom, diretta da Sandro Pallavicini e realizzata dal regista Domenico Paolella. Ruolo ricoperto per dieci anni, a partire dal febbraio 1946: qui «ci sono – come è stato osservato – i suoi amori letterari, le sue civetterie, quello che lo diverte, è un po' di autobiografia».¹⁷ Per «Milano Sera» scrive una manciata di recensioni di pellicole presentate al Festival del Quirino nell'autunno 1945. Non lo entusiasma il film d'apertura della *kermesse*, *Il ladro di Bagdad* dei fratelli Korda (*The Thief of Bagdad*, Ludwig Berger, Michael Powell, Tim Whelan, USA 1940), che perde, a suo giudizio, il confronto con quello di Raoul Walsh e Douglas Fairbanks del 1924, perché «paga in pesantezza e lungaggini narrative le cosiddette conquiste del cinema, che sono la parola e il colore» (p. 320). E nemmeno *Amanti perduti* (*Les Enfants du Paradis*, Marcel Carné, Francia 1945), film dall'ambigua «ispirazione populista» (p. 322). Invece ammira le opere sovietiche in programma, che vede per la prima volta.

Una specialista ci fece osservare che un film russo si riconoscerebbe tra mille, anche perché fa rimanere sotto gli occhi l'inquadratura qualche istante più del necessario. Quando un montatore occidentale taglierebbe la scena, per passare ad altro, il russo vi indugia ancora, come se si fosse dimenticato che esistono delle forbici. Ma forse è proprio questa breve corona tenuta su ogni cadenza, sono questi pochi attimi in soprannumero che gli danno il passo cadenzato dell'epopea» (p. 333).

È questo aspetto a fargli apprezzare film come *Lenin nell'anno 1918* (*Lenin in 1918*, Mikhail Romm, URSS 1937), «grave e assertivo» (p. 323) o il documentario *Berlin* (*id.*, Julij Jakovlevič Rajzman, URSS 1945), dove la battaglia per le vie della capitale tedesca «è colta da tutti gli angoli con gli occhi stessi del soldato che combatteva e avanzava in mezzo al disastro, tra la popolazione atterrita o indolente o stupefatta» (p. 333). Andatura e cadenza epiche mancano invece in *Roma città aperta* (*id.*, Roberto Rossellini, Italia 1945), cui riserva una stroncatura («Milano Sera» del

¹⁷ Paola Frandini, *Il teatro della memoria. Giacomo Debenedetti dalle opere e i documenti*, Lecce, Manni, 1995, pp. 225-6.

26 settembre 1945), quando dunque ha già scritto e pubblicato *16 ottobre 1943 e Otto ebrei*.

A parte certo bozzettismo romanesco che risolve con troppa disinvoltura parecchi episodi, alcune cose si potrebbero dire sulla vicenda. Essa ribalta sopra un'attricetta cocainomane che si fa delatrice per vendicarsi dell'ingegnere moralista e ostile al suo vizio. Questo è troppo semplice e meccanico. Forse l'attricetta vorrebbe simboleggiare la corruzione che alligna sotto il terrore. Ma le delazioni, i delatori e i veri nemici furono ben altri e da ben altri interessi corrotti. Costoro occorreva denunciare che purtroppo, spavaldi ed impuniti, spesso circolano ancora per le nostre strade (pp. 322-323).

ritosantoro@live.it

Elena Sbrojavacca
Bibliografie critiche degli autori contemporanei:
Roberto Calasso

Chiunque si accinga a studiare l'opera di Roberto Calasso si imbatte in primo luogo in un'impasse bibliografica: la fortuna critica dell'autore delle *Nozze di Cadmo e Armonia* è costituita da un cospicuo numero di recensioni apparse su riviste e quotidiani e da una ridotta serie di articoli e saggi brevi apparsi in volume, perlopiù di modesta estensione e incentrati su una singola opera. Eppure la sua produzione ha raggiunto dimensioni ragguardevoli: da sempre, all'attività editoriale, Calasso affianca quella di critico e scrittore. Per circa trent'anni ha scritto con regolarità recensioni alle novità editoriali sui più importanti quotidiani nazionali. Oltre a curare e tradurre *Il racconto del pellegrino* di sant'Ignazio di Loyola (1966), *Ecce Homo* di Friedrich Nietzsche (1969), *Detti e contraddetti* di Karl Kraus (1972) e *Aforismi di Zürau* di Franz Kafka (2004), ha redatto, sempre per Adelphi, numerose prefazioni e postfazioni. Una di queste, dedicata alle *Memorie di un malato di nervi* di Daniel Paul Schreber, è stata anche lo spunto per il suo primo romanzo, *L'impuro folle* (1974). Per Adelphi sono uscite quattro raccolte di suoi articoli e saggi: *I quarantanove gradini* (1991), *La letteratura e gli dèi* (2001), *La follia che viene dalle Ninfe* (2005) e *L'impronta dell'editore* (2013). Nel 2003 ha pubblicato una selezione delle sue quarte di copertina dal titolo *Cento lettere a uno sconosciuto*. Soprattutto, Calasso è l'autore di una serie di volumi facenti parte di quella che lui stesso ha definito, nei propri risvolti, un'unica «opera in corso». Questa singolare composizione prende l'avvio nel 1983 con *La rovina di Kasch* e si compone, a oggi, di dieci volumi: al primo tassello seguono infatti *Le nozze di Cadmo e Armonia* (1988), *Ka* (1996), *K.* (2002), *Il rosa Tiepolo* (2006), *La Folie Baudelaire* (2008), *L'ardore* (2010), *Il cacciatore celeste* (2016) e *L'innominabile attuale* (2017) > *Il cacciatore celeste* (2016), *L'innominabile attuale* (2017) e *Il libro di tutti i libri* (2019).

In attesa di poter presentare in altra sede il primo studio completo dell'«opera in corso» calassiana, vorrei offrire in queste pagine uno strumento per orientarsi in una produzione oramai vastissima e in parte inesplorata, nella convinzione che solo una conoscenza dell'intero percorso di scrittura di Calasso possa rendere chiari i fili conduttori della sua opera, al contempo erratica e coesa. Per quanto le pubblicazioni di Calasso non siano passate inosservate, ricevendo apprezzamenti significativi – Brodskij, Ceronetti, Malamoud, Rushdie, fra gli altri –, esse non sono state oggetto di particolari attenzioni da parte della critica accademica. La prima monografia su Calasso, a opera di Valentino Cecchetti, risale al 2006:¹ edita presso Cadmo, essa ha un carattere sostanzialmente divulgativo e presenta un'appendice di riferimenti

¹ Valentino Cecchetti, *Roberto Calasso*, Firenze, Cadmo, 2006.

bibliografici lacunosa. Altrettanto scarsa è la bibliografia del libro di Bruno Cumbo uscito presso Aracne nel 2014 e dedicato all'*Opera in corso di Roberto Calasso*,² poco incisivo anche sul piano ermeneutico: i riferimenti di Cumbo sono solo interni all'«opera in corso» e la prospettiva critica si appiattisce sull'onda delle immagini suggerite dai testi calassiani. Un taglio maggiormente scientifico e un più ampio respiro presenta invece la tesi dottorale di Lara Fiorani,³ discussa nel 2009 presso lo University College di Londra e tuttora inedita. La sua bibliografia primaria risulta tuttavia incompleta, soprattutto per quanto concerne il periodo precedente alla pubblicazione della raccolta di saggi *I quarantanove gradini*. Di tutta la produzione saggistica di Calasso degli anni Sessanta, Settanta e Ottanta, la studiosa si limita infatti a menzionare gli scritti contenuti nel florilegio del 1991, che ne rappresentano una porzione molto ridotta. Quello che segue è un repertorio bibliografico quanto più possibile completo, la cui ricomposizione è il frutto di sei anni di lavoro e della possibilità di attingere a una risorsa come l'archivio di Adelphi. Solo grazie a questa fonte privilegiata ho potuto reperire alcuni tasselli dimenticati che appartengono alla prima fase della scrittura di Calasso.

La bibliografia è cronologicamente ordinata e divisa in più sezioni. Nella prima sezione ci sono i diciannove volumi calassiani, tutti pubblicati presso Adelphi. Fa eccezione *I geroglifici di Sir Thomas Browne*, la tesi di laurea discussa a Roma nel 1965 e pubblicata per la prima volta dall'editore messicano Sexto Piso nel 2010; soltanto nel 2018 *I geroglifici* sono entrati a far parte del catalogo adelphiano. Fra questi libri si distinguono il romanzo d'esordio, le raccolte di saggi, i dieci volumi dell'«opera in corso», e le due versioni illustrate del secondo e dell'ottavo volume, che ho voluto menzionare a parte perché la presenza delle immagini conferisce un surplus di significati che le rende, di fatto, opere diverse.

La seconda parte, *Saggi apparsi in volume*, raccoglie una serie di testi scritti da Calasso in accompagnamento ad alcune pubblicazioni adelphiane, sotto forma di prefazioni o postfazioni. È interessante notare come le seconde costituiscano la maggioranza, in ossequio alla predilezione di Calasso per un attraversamento retrospettivo del testo in luogo di un'anticipazione didascalica, che rischierebbe di costringere la molteplicità di significati dell'opera nella gabbia di una lettura univoca. Le poche prefazioni cercano quindi di evitare inquadramenti e risvolti pedagogici e sono riservate alle opere in cui maggiore è l'urgenza di render conto della storia redazionale del testo, come nel caso delle postume *Note senza testo* di Bobi Bazlen o della *Religio Medici* di Sir Thomas Browne. Da Nietzsche a Stirner, passando per Kraus e Kafka, quasi tutti gli autori coinvolti in questa sezione sono stati in qualche modo personaggi centrali dell'«opera in corso». Oltre ai testi di accompagnamento, ci sono due interventi pubblicati su «Adelphiana», la rivista di casa Adelphi, due contributi per cataloghi di mostre, e un intervento in una miscellanea sull'editoria

² Bruno Cumbo, *L'opera in corso di Roberto Calasso*, Ariccia, Aracne, 2015.

³ Lara Fiorani, *Deconstructing Mythology: a reading of Le nozze di Cadmo e Armonia*, Doctoral Thesis, UCL, 2009. Consultabile all'indirizzo: <http://discovery.ucl.ac.uk/18522/>, visitato il 15 settembre 2019.

italiana. Gran parte di questi testi è stata poi inserita nei *Quarantanove gradini* o nel successivo *La follia che viene dalle Ninfe*.

La terza parte presenta una congerie di testi di diversa natura. Un nutrito insieme è composto da recensioni uscite su periodici e quotidiani. Per ciascuno di questi scritti ho cercato di indicare l'occasione generativa e, grazie all'aiuto della numerazione, le eventuali riproposizioni in sedi diverse. Si noterà come Calasso ritorni ciclicamente sui propri scritti, al punto tale che non mancano, nei suoi libri, stralci di articoli pubblicati molti anni prima: lampante è il caso di un articolo del 1987 parzialmente riproposto nell'*Innominabile attuale*, di trent'anni successivo.⁴ Il primo intervento, scritto per «Tempo presente», la rivista diretta da Nicola Chiaramonte e Ignazio Silone, recensisce *Pale d'altare* di Gustav Herling. I testi degli anni Sessanta non sono molti: sono questi gli anni degli studi universitari alla "Sapienza", della tesi su Sir Thomas Browne e, soprattutto, della nascita di Adelphi. Le cinque recensioni, tutte pubblicate su riviste culturali, riguardano autori come Artaud e Klossowski, facilmente riconducibili all'alveo degli interessi della nascente casa editrice, e figure fondamentali nel pantheon di Calasso come Adorno. Gli anni Settanta saranno invece teatro di un'assidua collaborazione con quotidiani e settimanali, come «l'Espresso» di Livio Zanetti, sul quale scriverà con cadenza irregolare almeno fino al 1980. Dal 1975 inizierà a recensire per il «Corriere della Sera» (direttore, in quegli anni, è Piero Ottone) con frequenza quasi settimanale; tale affiliazione continuerà per tutti i decenni successivi, anche se con minore continuità a partire dagli anni Novanta. In generale, gli anni Settanta sono i più prolifici sulle pagine dei giornali; alle testate menzionate si aggiunge, nel 1977, anche «Panorama» di Lamberto Sechi. Dal decennio successivo, probabilmente anche in ragione del maggior impegno profuso nell'attività compositiva dell'«opera in corso», il numero degli interventi si dirada. Benché dagli anni Novanta il bacino dei quotidiani con cui collabora si allarghi, includendo anche «La Stampa» e «la Repubblica», la produttività non tornerà mai ai livelli dei decenni precedenti.

Molto ampio è lo spettro degli argomenti trattati, e non mancano le sorprese e i tesori di archeologia culturale. In una messe di recensioni in cui i titoli italiani sono in minoranza – Calasso esamina perlopiù libri stranieri, talvolta facendo direttamente riferimento all'edizione originale –, qualcuno si sorprenderà di trovare, fra le prime pubblicazioni del Nostro, un'appassionata lode della poderosa opera di Gianfranco Contini sulla *Letteratura dell'Italia Unita*.⁵ La varietà dei volumi recensiti è sorprendente, e la loro qualità quasi sempre eccezionale: il lettore di Calasso riconoscerà alcuni inevitabili calassiani, da Walter Benjamin a Gottfried Benn e molti autori cari ad Adelphi, da Borges a Savinio. Meno prevedibili sono le osservazioni sull'uscita dell'*Edipo alla luce del folklore* del «gran maestro della fiaba» Vladimir Propp,⁶ o gli elogi ad Alfredo Giuliani per l'antologia della letteratura delle origini, che ha il merito, secondo Calasso, di aver proposto un nuovo modo di «ascoltare» i

⁴ Cfr. Roberto Calasso, *Chi vorresti essere? La pubblicità*, «Corriere della Sera», 27 dicembre 1987, e Id., *L'innominabile attuale*, Milano, Adelphi, 2017, p. 61.

⁵ Id., *Un manuale di letteratura domestica*, «Quindici», n. 11, 15 giugno 1968.

⁶ Id., *Ecco il gran maestro delle fiabe*, «Corriere della Sera», 14 settembre 1975.

nostri classici.⁷ Se appare naturale che Calasso sia interessato dalla riedizione dei *Grundrisse* di Marx, testo a cui ha dedicato lunghe riflessioni nella *Rovina di Kasch*, meno scontato è che abbia scelto di recensire *I corsivi di Roderigo* di Palmiro Togliatti mettendoli a confronto con *Letteratura e rivoluzione* di Lev Trotzky.⁸ Ancora, non del tutto prevedibili sono l'attenzione di Calasso per i saggi di Michel Foucault (*La volontà di sapere* e *Raymond Roussel*)⁹ o, ancor meno, la sua disponibilità a esporsi in dibattiti collettivi come *Quale tema daresti alla maturità?*¹⁰ Oltre alle recensioni (e alle stroncature), ci sono commenti all'attualità e ritratti di grandi personalità del panorama culturale, da Bobi Bazlen a Bob Silvers, da Cristina Campo a Isaac B. Singer. Interessanti da un punto di vista della storia della cultura sono inoltre alcune polemiche editoriali. Una fra le altre riguarda la pubblicazione della *Volontà di potenza* di Friedrich Nietzsche da parte di Bompiani e l'accusa di Calasso ai curatori Maurizio Ferraris e Pietro Kobau di mancare di rigore filologico per aver presentato una versione del testo ricostruita dalla sorella del filosofo, Elisabeth.¹¹ Più o meno agli stessi anni risale il polverone suscitato dalla scelta di Adelphi di pubblicare uno scritto di Léon Bloy tacciato di antisemitismo.¹² Nella seconda parte dell'elenco, le recensioni quasi scompaiono, e sono numerosi i testi di conferenze – tenute in tutto il mondo, da Parigi a Calcutta – e gli interventi scritti in occasione del conferimento di qualche premio od onorificenza; molte sono anche le anticipazioni dei libri in uscita e i commenti in margine a essi. Si è voluto racchiudere in una sezione a sé stante, la quarta, un gruppo di interviste particolari, in cui Calasso dialoga con grandi personalità del mondo della cultura come Pierre Boulez, Amos Oz, Salman Rushdie o Umberto Eco. A differenza di quanto accade per i testi inseriti nella sezione successiva, in queste interviste gli autori conversano fra loro senza la mediazione di un giornalista, che si limita a trascrivere. Estremamente ricca è anche la parte delle interviste vere e proprie, dove si trovano spunti di ogni tipo: Calasso viene interrogato sul significato dei suoi libri, sull'andamento di Adelphi – in particolar modo in occasione dei diversi decennali della casa editrice –, sui suoi incontri con autori del calibro di Adorno, Canetti o Sacks, sulla sua amicizia con Brodskij, Bazlen o Foà, sulle tendenze del mercato librario o sul rapporto fra scrittura ed editoria, sulla sua vita privata, e su molto altro. La seconda metà della bibliografia è dedicata alla critica su Calasso. Si è già detto della pressoché totale assenza di monografie sulla sua opera di scrittore; pochi sono anche i saggi di una certa estensione dedicati all'«opera in corso», raccolti nella

⁷ Id., *Dante? Un sommo integralista. Petrarca? Un supremo falsario*, «Corriere Letterario. Supplemento del Corriere della Sera», 8 febbraio 1976.

⁸ Cfr. Id., *Quanti dubbi leggendo Marx*, «Corriere della Sera», 7 gennaio 1977, e Id., *Togliatti in fallo*, «Panorama», 11 gennaio 1977.

⁹ Cfr. Id., *La chiacchiera sul sesso non dice "no" al potere*, «Corriere della Sera», 18 febbraio 1978 e Id., *Roussel: un fascino discreto*, «Corriere dei libri. Supplemento del Corriere della Sera», 24 settembre 1978.

¹⁰ Cfr. Rita Tripodi (a cura di), *Tema: quale tema daresti*, «l'Espresso», 6 luglio 1980.

¹¹ Cfr. R. Calasso, *La volontà di Elisabeth*, «La Stampa», 24 novembre 1992.

¹² Cfr. Id., *Una ferita che dà la conoscenza*, «Corriere della Sera», 29 luglio 1994; Id., *Bloy, uno scandalo al sole*, «la Repubblica», 2 agosto 1994; Id., *Ma i lettori non sono sciocchi*, «La Stampa», 2 agosto 1994; Id., *Aspettando il prossimo agosto*, «la Repubblica», 9 agosto 1994.

successiva ripartizione. La maggior parte di essi non affronta nello specifico un aspetto della produzione calassiana, né pretende di dare una lettura complessiva della stessa, limitandosi invece a tracciarne un bilancio sommario, talvolta poco supportato da appigli testuali. Ci sono tuttavia delle felici eccezioni: l'acutissima recensione di Italo Calvino alla *Rovina di Kasch* o i saggi di Robert Shorrock e Maria Di Salvatore. Chiude la bibliografia una lunghissima rassegna di recensioni ai libri di Calasso uscite in Italia e all'estero in corrispondenza della pubblicazione di un nuovo volume o di una nuova traduzione. Si tratta di un insieme oltremodo eterogeneo, che racchiude in sé anche una piccola serie di tesori interpretativi: una veloce scorsa ai nomi degli autori basterà a dare la misura dell'altissima qualità dei recensori che l'opera di Calasso può vantare. Si tratta tuttavia, nei casi di maggior pregio, di sprazzi, barlumi che illuminano solo un piccolo tratto del lungo percorso di parole che Calasso ha costruito negli anni. I recensori più accorti si rendono così complici di un gioco che ha la fisionomia di un rito iniziatico: accedono al senso dell'opera calassiana e ne preservano il mistero, alimentando la catena delle allusioni, invitando il lettore a prendervi parte senza rivelargli fino in fondo cosa andrà a vedere. La mappa della foresta bibliografica che qui presento può sembrare pletorica e disorientante, e credo che Calasso potrebbe compiacersi del tracciato labirintico che lo ha seguito e che qui ho riordinato. È un quadro che dà conto dell'affastellarsi dei fogli critici che hanno accompagnato l'autore sino ad ora, e dunque utile a chi voglia intraprendere uno studio sistematico; ma è anche un quadro che testimonia la difficoltà di chi studia la contemporaneità e deve, non solo per un autore come Calasso, districarsi tra documenti non sempre reperibili, spesso occasionali e inutili, talvolta invece, proprio dai margini in cui si depositano, illuminanti e significativi.

elena.sbrojavacca@unive.it

OPERE DI ROBERTO CALASSO

Volumi

- L'impuro folle*, Milano, Adelphi, 1974. (IF)
La rovina di Kasch, Milano, Adelphi, 1983. (RK)
Le nozze di Cadmo e Armonia, Milano, Adelphi, 1988. (NCA)
I quarantanove gradini, Milano, Adelphi, 1991. (QG)
Ka, Milano, Adelphi, 1996. (Ka)
La letteratura e gli dèi, Milano, Adelphi, 2001. (LD)
K., Milano, Adelphi, 2002. (K.)
Cento lettere a uno sconosciuto, Milano, Adelphi, 2003. (CLS)
La follia che viene dalle Ninfe, Milano, Adelphi, 2005. (FVN)
Il rosa Tiepolo, Milano, Adelphi, 2006. (RT)
La Folie Baudelaire, Milano, Adelphi, 2008. (FB)
Le nozze di Cadmo e Armonia, ed. illustrata fuori collana, Milano, Adelphi, 2009. (NCA2009)
Los jeroglíficos de Sir Thomas Browne, traduzione in spagnolo di V. Negri Previo, traduzioni da latino, inglese e francese di J.C. Rodríguez Aguilar, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, Sexto Piso, 2010. Edizione della tesi di laurea discussa nel 1965 alla Sapienza di Roma. La versione italiana è STB.
La Folie Baudelaire, ed. illustrata fuori collana, Milano, Adelphi, 2012. (FB2012)
L'impronta dell'editore, Milano, Adelphi, 2013. (IE)
Il Cacciatore Celeste, Milano, Adelphi, 2016. (CC)
L'innominabile attuale, Milano, Adelphi, 2017. (IA)
I geroglifici di Sir Thomas Browne, Milano, Adelphi, 2018. (STB)
Il libro di tutti i libri, Milano, Adelphi, 2019. (LTL)

Saggi apparsi in volume

- I *Monologo fatale*, in Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo. Come si diventa ciò che si è*, a cura di Roberto Calasso, Milano, Adelphi, 1969, pp. 151-202. Poi in QG, pp. 15-64.
 II *Da un punto vuoto*, in Roberto Bazlen, *Note senza testo*, a cura di Roberto Calasso, Milano, Adelphi, 1970, pp. 7-15. Poi in QG, pp. 65-72.
 III *Il sonno del calligrafo*, in Robert Walser, *Jakob von Gunten*, Milano, Adelphi, 1970, pp. 169-191. Successivamente in QG, pp. 73-96.
 IV *Dell'opinione*, «Adelphiana 1971», Milano, Adelphi, 1971, pp. 51-69. Poi in QG, pp. 103-124.
 V *Una muraglia cinese*, in Karl Kraus, *Detti e contraddetti*, Milano, Adelphi, 1972, pp. 9-66. Poi in QG, pp. 137-192.
 VI *Nota sui lettori di Schreber*, in Daniel Paul Schreber, *Memorie di un malato di nervi*, Milano, Adelphi, 1974, pp. 501-536. Poi in QG, pp. 207-242.
 VII *Déesses entretenues*, in Frank Wedekind, *Mine-Haha*, Milano, Adelphi, 1975, pp. 105-150. Poi in QG, pp. 243-278.
 VIII *Accompagnamento alla lettura di Stirner*, in Max Stirner, *L'unico e la sua proprietà*, Milano, Adelphi, 1979, pp. 383-423. Poi in QG, pp. 371-418.
 IX *La guerra perpetua*, in Karl Kraus, *Gli ultimi giorni dell'umanità*, Milano, Adelphi, 1980, pp. 755-779. Poi in QG, pp. 439-466.
 X *Cicatrice di smalto*, in Gottfried Benn, *Cervelli*, Milano, Adelphi, 1986, pp. 105-121. Poi in QG, pp. 475-486.
 XI *La folie qui vient des nymphes*, «Res», 26, Autunno 1994, pp. 125-132. Poi in FVN, pp. 11-45.
 XII *Chette-Wynde*, in Bruce Chatwin, *Sentieri tortuosi*, a cura di Roberto Calasso, Milano, Adelphi, 1998, pp. 9-15. Poi, col titolo *Sentieri tortuosi*, in FVN, pp. 77-90.
 XIII *In margine*, in Franz Kafka, *Aforismi di Zürau*, a cura di Roberto Calasso, Milano, Adelphi, 2004, pp. 9-13.

- XIV *Lo splendore velato*, in Franz Kafka, *Aforismi di Zürau*, a cura di Roberto Calasso, Milano, Adelphi, 2004, pp. 123-144.
- XV *Fisiognomica di Sir Thomas Browne*, in Thomas Browne, *Religio Medici*, a cura di Vittoria Sanna, Milano, Adelphi, 2008, pp. 9-68. Poi in STB, pp. 11-26.
- XVI *La foresta dei Brāhmana*, in Sylvain Lévi, *La dottrina del sacrificio nei Brāhmana*, Milano, Adelphi, 2009, pp. 11-29. Parzialmente anticipato in 185.
- XVII «L'azzardo è il nostro mestiere», in Paolo Di Stefano, *Potresti anche dirmi grazie. Gli scrittori raccontati dagli editori*, Milano, Rizzoli, 2010, pp. 57-68.
- XVIII *Causa errante*, in Marco Ariani, Paolo Pampaloni (a cura di), *Anima Mundi*, Milano, Adelphi, 2012, pp. 91-95.
- XIX *Il nero di Manet*, in Stéphane Guégan (a cura di), *Manet. Ritorno a Venezia*, Milano-Venezia, Skira-MUVE, Fondazione Musei Civici, 2013, pp. 46-51.
- XX *Pubblicazione permanente e sporadicamente visibile*, «Adelphiana 1963-2013», Milano, Adelphi, 2013, pp. 22-25.
- XXI *The Stones of Kardamyli*, in Maria Diamanti, Nikos Paissios, Ioanna Moraiti (a cura di), *Patrick Leigh Fermor. The Journey Continues*, Atene, Benaki Museum, 9th supplement, 2017.

Saggi, recensioni, discorsi, interventi

1. *Lebbra e solitudine*, «Tempo presente», a. VI, n. 4-5, aprile-maggio 1961, pp. 370-372. Recensione a Gustav Herling, *Pale d'altare*, Genova, Silva, 1960.
2. *Th.W. Adorno, il surrealismo e il mana*, «Paragone», n. 138, 1961, pp. 9-24.
3. *La favola del "Baphomet"*, «Il Mondo», 29 giugno 1965. Recensione a Pierre Klossowski, *Le Baphomet*, Paris, Mercure de France, 1964.
4. *Artaud Profeta*, «Il Mondo», 22 febbraio 1966. Recensione ad Antonin Artaud, *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*, Milano, Adelphi, 1966.
5. *Un manuale di letteratura domestica*, «Quindici», n. 11, 15 giugno 1968. Recensione a Gianfranco Contini, *Letteratura dell'Italia Unita. 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968. Poi in Nanni Balestrini (a cura di), *Quindici. Una rivista e il Sessantotto*, Milano, Feltrinelli, 2008, pp. 251-256.
6. *Il carattere egizio dell'arte*, «l'Espresso», 10 gennaio 1971. Recensione a Theodor Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970. Poi in QG, pp. 97-102.
7. *Ogni parola è una trappola*, «l'Espresso», 14 marzo 1971. Recensione a Paul Engelmann, *Lettere di L. Wittgenstein con ricordi*, Firenze, La Nuova Italia, 1970.
8. *La storia al guinzaglio*, «l'Espresso», 4 luglio 1971. Recensione a Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1971. Poi, col titolo *I quarantanove gradini*, in QG, pp. 125-128.
9. *Per una petite musique*, «l'Espresso», 18 luglio 1971. Recensione a Louis-Ferdinand Céline, *Colloqui con il professor Y*, Torino, Einaudi, 1971. Poi in QG, pp. 129-132.
10. *La natura rispetta lo spirito?*, «l'Espresso», 23 gennaio 1972. Recensione a Sigmund Freud, *Il disagio della civiltà*, Torino, Bollati Boringhieri, 1971. Poi in QG, pp. 133-136.
11. *Macerie e lozioni*, «l'Espresso», 8 aprile 1973. Recensione a Gottfried Benn, *Romanzo del fenotipo – Il tolemaico*, Einaudi, Torino, 1973. Poi in QG, pp. 193-197.
12. *Congiure del Tao*, «l'Espresso», 21 ottobre 1973. In risposta a Cesare Cases, *G. Benn difeso contro un suo adoratore*, «Quaderni piacentini», a. XII, n. 50, luglio 1973, pp. 127-138, in polemica contro 11. Poi in QG, pp. 199-206.
13. *Una scrittrice da viva*, «l'Espresso», 28 ottobre 1973.
14. *E tu, non hai paura del buio?*, «l'Espresso», 30 giugno 1974. Recensione a Karl Kraus, *Briefe an Sidonie Nadherny von Borutin. 1913-1936*, a cura di Heinrich Fischer e Michael Lazarus, Munich, Kösel, 1974.
15. *Una Liberazione che deve continuare*, «Corriere della Sera», 25 aprile 1975.
16. Gaspare Barbiellini Amidei (a cura di), *L'intellettuale va a piedi*, «Il Mondo», 29 maggio 1975. Intervento in dibattito collettivo.
17. *Ecco il gran maestro delle fiabe*, «Corriere della Sera», 14 settembre 1975. Recensione a Vladimir Propp, *Edipo alla luce del folclore*, Torino, Einaudi, 1975.

18. *Se «Il Politecnico» uscisse stamane*, «Corriere della Sera», 5 ottobre 1975. Recensione alla ristampa anastatica dei 69 numeri del «Politecnico» di Elio Vittorini (settembre 1945-dicembre 1947): Torino, Einaudi, 1975. Poi con il titolo *Gli orfani del “Politecnico”* in QG, pp. 279-295.
19. *Inventò una cultura*, «Corriere della Sera», 19 ottobre 1975. Recensione a Siegfried Unseld, *Peter Suhrkamp*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1975. Poi in IE, pp. 121-124.
20. *Uno sciamano fra i filosofi greci*, «Corriere Letterario. Supplemento del Corriere della Sera», 23 novembre 1975. Recensione a Empedocle, *Poema fisico e lustrale*, a cura di Carlo Gallavotti, Roma, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, 1975.
21. *L'ossessione perversa di Pound e Céline*, «Corriere della Sera», 30 dicembre 1975.
22. *Ti svelo i segreti per fare l'oro*, «Corriere della Sera», 14 gennaio 1976. Recensione a Elémire Zolla, *Le meraviglie della natura: introduzione all'alchimia*, Milano, Bompiani, 1975.
23. *“Ora le vie del mio pensiero sono disseminate di rose”*, «Corriere Letterario. Supplemento del Corriere della Sera», 25 gennaio 1976. Recensione a Walter Benjamin, *Sull'hascisch*, Torino, Einaudi, 1976.
24. *Dante? Un sommo integralista. Petrarca? Un supremo falsario*, «Corriere Letterario. Supplemento del Corriere della Sera», 8 febbraio 1976. Recensione ad Alfredo Giuliani, *Antologia della poesia italiana (Dalle origini al Trecento)*, Milano, Feltrinelli, 1975.
25. *Borges presenta le sgradevoli storie di Léon Bloy, “cannibale celeste”*, «Corriere della Sera», 7 marzo 1976. Recensione a Léon Bloy, *Storie sgradevoli*, a cura di Jorge Luis Borges, Parma, Franco Maria Ricci, 1975. Poi, col titolo *Un cannibale celeste*, in QG, pp. 287-290.
26. *Brecht il censore*, «Corriere della Sera», 21 marzo 1976. Recensione a Bertolt Brecht, *Diario di lavoro*, Torino, Einaudi, 1976. Poi in QG, pp. 291-296.
27. *Fatale confusione tra razza e cultura*, «Corriere della Sera», 4 aprile 1976. Recensione a Léon Poliakov, *Il mito ariano*, Milano, Rizzoli, 1976.
28. *Il probo orgasmo*, «Corriere della Sera», 25 aprile 1976. Recensione a Wilhelm Reich, *La scoperta dell'orgone*, 2 voll., Milano, SugarCo, 1975-1976. Poi in QG, pp. 297-304.
29. *Lunologi eminenti*, «Corriere della Sera», 23 maggio 1976. Recensione a Sergio Solmi, *La Luna di Laforgue e altri scritti di letteratura francese*, Milano, Mondadori, 1976. Poi in QG, pp. 305-308.
30. *Il silenzio di Sade*, «Corriere della Sera», 21 giugno 1976. Recensione a Donatien-Alphonse-François de Sade, *Opere*, a cura di Paolo Caruso, introduzione di Alberto Moravia, Milano, Mondadori, 1976.
31. *Ricordo della madre con corsetto slacciato*, «Corriere della Sera», 18 luglio 1976. Recensione a Paul Léautaud, *Il piccolo amico – In memoriam – Amori*, Torino, Einaudi, 1976. Poi in QG, pp. 309-314.
32. *Fra decenza e indecenza*, «Corriere Letterario. Supplemento del Corriere della Sera», 3 ottobre 1976. Recensione a Karl Kraus, *Morale e criminalità*, Milano, Rizzoli, 1976.
33. *Sui fondamenti della bottiglia di Coca-Cola*, «Corriere della Sera», 31 ottobre 1976. Poi in QG, pp. 315-320.
34. *La sirena Adorno*, «Corriere della Sera», 2 dicembre 1976. Recensione a Thedor W. Adorno, *Minima immoralia. Aforismi “tralasciati” nell'edizione italiana (Einaudi, 1954)*, a cura di Gianni Carchia, Milano, L'erba voglio, 1976. Poi in QG, pp. 321-326.
35. *Colette macchiata di sugo*, «Corriere Letterario. Supplemento del Corriere della Sera», 19 dicembre 1976. Recensione ad Alberto Savinio, *Souvenirs*, Palermo, Sellerio, 1976.
36. *Quanti dubbi leggendo Marx*, «Corriere della Sera», 7 gennaio 1977. Recensione a Karl Marx, *Grundrisse*, a cura di Giorgio Backhaus, Torino, Einaudi, 1976.
37. *Togliatti in fallo*, «Panorama», 11 gennaio 1977. Recensione a Palmiro Togliatti, *I corsivi di Roderigo*, Bari, De Donato Editore, 1976.
38. *È morta a Roma Cristina Campo*, «Corriere della Sera», 13 gennaio 1977.
39. *Capolavoro e “libro da bordello”*, «Corriere della Sera», 13 febbraio 1977. Recensione a Jules Michelet, *La strega*, Milano, Rizzoli, 1977. Poi, con il titolo *Un'epopea dell'allucinazione*, in QG, pp. 327-330.
40. *Non è questione di “valori”*, «Panorama», 15 febbraio 1977.
41. *Una scrittrice fra mistica e letteratura*, «Corriere della Sera», 5 marzo 1977. Recensione a Cristina Campo, *Diario Bizantino*, «Conoscenza religiosa», gennaio-marzo 1977, pp. 92-102.
42. *Società, ma chi sei?*, «Panorama», 8 marzo 1977.

43. *Una civiltà senza mostri è mostruosa*, «Corriere Letterario. Supplemento del Corriere della Sera», 20 marzo 1977. Recensione a Corrado Bologna (a cura di), *Liber monstrorum de diversis generibus. Libro delle mirabili difformità*, Milano, Bompiani, 1977, e a Franco Porsia (a cura di), *Liber monstrorum*, Bari, Dedalo, 1977.
44. *Ma che razza di cultura*, «Panorama», 5 aprile 1977.
45. *Il pettegolezzo è la vera storia*, «Corriere della Sera», 17 aprile 1977. Recensione a Stendhal, *Memorie di un turista*, a cura di Alberto Cento, Torino, Einaudi, 1977. Poi, col titolo *Pettegolezzi di un commesso viaggiatore*, in QG, pp. 331-336.
46. *La paura fa nazisti*, «Panorama», 3 maggio 1977. Recensione a George Mosse, *Intervista sul nazismo*, Roma-Bari, Laterza, 1977.
47. *Il Nulla come tatuaggio dell'uomo*, «Corriere Letterario. Supplemento del Corriere della Sera», 15 maggio 1977. Recensione a Massimo Cacciari, *Pensiero negativo e razionalizzazione*, Venezia, Marsilio, 1977.
48. *Come si fa a trattare con i potenti*, «Corriere Letterario. Supplemento del Corriere della Sera», 12 giugno 1977. Recensione a Jean-Baptiste D'Alembert, *Saggio sui rapporti tra intellettuali e potenti*, a cura di Franz Brunetti, Torino, Einaudi, 1977.
49. *Caro Amendola, la libertà...*, «Panorama», 14 giugno 1977.
50. *Le cento fisionomie di Diderot*, «Corriere Letterario. Supplemento del Corriere della Sera», 10 luglio 1977. Recensione a Arthur M. Wilson, *Diderot: l'appello ai posteri*, Milano, Feltrinelli, 1977.
51. *Il coraggio di essere forti*, «Panorama», 12 luglio 1977.
52. *Contro Marx per salvarlo*, «Panorama», 2 agosto 1977. Recensione ad Alfred Sohn-Rethel, *Lavoro intellettuale e lavoro manuale. Per la teoria della sintesi sociale*, Milano, Feltrinelli, 1977.
53. *Ma quanto è brava Parigi a vendere la sua cultura*, «Corriere della Sera», 14 settembre 1977.
54. *Se la Germania piange*, «Panorama», 27 settembre 1977.
55. *Se un ladro non è "il solito ignoto"*, «Corriere dei libri. Supplemento del Corriere della Sera», 9 ottobre 1977. Recensione a Georges Darien, *Il ladro*, Torino, Einaudi, 1977.
56. *Il guanto di Gilda*, «Panorama», 25 ottobre 1977. Poi in FVN, pp. 65-70.
57. *Berlinguer ha scritto un libro, ma non è suo*, «Corriere della Sera», 7 novembre 1977.
58. *Ma no! È un fiume limaccioso*, «l'Espresso», 27 novembre 1977.
59. *Quelli che hanno sempre ragione*, «Panorama», 29 novembre 1977.
60. *Quando il delitto è un'opera d'arte*, «Corriere della Sera», 4 dicembre 1977. Recensione a Thomas De Quincey, *L'assassinio come una delle belle arti*, Milano, Il Formichiere, 1977.
61. *La bottega del mago Röckle*, «Corriere della Sera», 8 dicembre 1977. Recensione a Hans Magnus Enzensberger, *Colloqui con Marx ed Engels*, Torino, Einaudi, 1977. Poi in 109, e in QG, pp. 337-342.
62. Senza titolo, in Josif Brodskij, *Necessario per tutti questo dissenso*, «Corriere della Sera», 12 dicembre 1977.
63. *John Cage o il piacere del vuoto*, «Panorama», 20 dicembre 1977. Poi in FVN, pp. 71-76. Tradotto in 167.
64. *Quel "Processo" è la nostra vita*, «Corriere della Sera», 4 febbraio 1978. Recensione a uno sceneggiato tratto dal *Processo* di Franz Kafka: riduzione di Jan Grossmann con traduzione di Giorgio Ursinich per la regia di Luigi Di Gianni.
65. *La chiacchiera sul sesso non dice "no" al potere*, «Corriere della Sera», 18 febbraio 1978. Recensione a Michel Foucault, *La volontà di sapere*, Milano, Feltrinelli, 1977.
66. *Horkheimer, i borghesi e la classe operaia*, «Corriere dei libri. Supplemento del Corriere della Sera», 19 febbraio 1978. Recensione a Max Horkheimer, *Crepuscolo*, Torino, Einaudi, 1977.
67. *Guardando a Oriente*, «Panorama», 21 febbraio 1978.
68. *Pratica dell'illuminazione profana*, «Corriere della Sera», 25 marzo 1978. Recensione a Walter Benjamin, *Lettere (1913-1940)*, a cura di Gershom Scholem e Thedor W. Adorno, Torino, Einaudi, 1978. Poi in QG, pp. 343-348.
69. *Un poeta che attraversa ponti di fumo*, «Corriere della Sera», 23 aprile 1978.
70. *Festival per uno scrittore disperato*, «Corriere della Sera», 5 maggio 1978.
71. *Perché Stalin è ancora vivo*, «Corriere della Sera», 24 maggio 1978.
72. *Il signor Arkadin maestro del male*, «Corriere dei libri. Supplemento del Corriere della Sera», 25 giugno 1978. Recensione a Orson Welles, *Il signor Arkadin*, Milano, Garzanti, 1978.

73. *Un tramonto che non finisce mai*, «Corriere della Sera», 3 luglio 1978. Recensione a Oswald Spengler, *Il tramonto dell'Occidente*, a cura di Rita Calabrese Conte, Margherita Cottone e Furio Jesi, Milano, Longanesi, 1978. Poi in QG, pp. 349-354.
74. *Chi ci salva dal biografo*, «Panorama», 19 settembre 1978. Recensione ad Anacleto Verrecchia, *La catastrofe di Nietzsche a Torino*, Torino, Einaudi, 1978.
75. *Roussel: un fascino discreto*, «Corriere dei libri. Supplemento del Corriere della Sera», 24 settembre 1978. Recensione a Michel Foucault, *Raymond Roussel*, Bologna, Cappelli, 1978.
76. *Una solitaria grandezza*, «Corriere della Sera», 6 ottobre 1978.
77. *Leonid Breznev romanziere*, «Panorama», 28 novembre 1978. Recensione a Leonid Il'ič Brèžnev, *Memorie di guerra e dopoguerra*, Roma, Editori Riuniti, 1978.
78. *L'uomo superiore e la cocotte assoluta*, «Corriere della Sera», 14 dicembre 1978. Recensione a Otto Weininger, *Sesso e carattere*, Milano, Feltrinelli, 1978. Poi in QG, pp. 355-360.
79. *Dottor Freud, si metta in posa*, «Corriere dei libri. Supplemento del Corriere della Sera», 24 dicembre 1978. Recensione a Ernst Freud, Lucie Freud, Ilse Grubrich-Simitis (a cura di), *Sigmund Freud. Biografia per immagini*, Torino, Boringhieri, 1978.
80. *L'ordalia delle parole impossibili*, «Corriere della Sera», 2 febbraio 1979. Poi in QG, pp. 361-366 e, tradotto in inglese, in 142.
81. *Leggiamoli come se non fossero classici*, «Corriere dei libri. Supplemento del Corriere della Sera», 8 aprile 1979.
82. *Nascondigli*, «Corriere della Sera», 17 giugno 1979. Poi in QG, pp. 367-370.
83. *L'Unico è in tutti noi*, «l'Espresso», 9 dicembre 1979. In margine a VIII.
84. *Il gran Leviatano della lussuria*, «Corriere della Sera», 29 dicembre 1979.
85. *Anche la stupidità ebbe la sua Bibbia*, «Corriere della Sera», 5 febbraio 1980. Recensione a Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, a cura di Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, 1979. Poi, col titolo *Preludio al secolo ventesimo*, in QG, pp. 419-424.
86. Senza titolo, in Giovanni Giudici (a cura di), *Ho un gran mal di testo*, «l'Espresso», 18 maggio 1980. Intervento in dibattito collettivo.
87. Senza titolo, in Rita Tripodi (a cura di), *Tema: quale tema daresti*, «l'Espresso», 6 luglio 1980. Proposta in dibattito collettivo.
88. *L'internazionale luogocomunista*, «l'Espresso», 13 luglio 1980.
89. Senza titolo, in Rita Tripodi (a cura di), *Se avessi diciott'anni*, «l'Espresso», 21 settembre 1980. Intervento in dibattito collettivo.
90. *Una tomba apocrifa*, «Corriere della Sera», 26 settembre 1980. Poi in QG, pp. 425-432.
91. *Il bambino finisce nello scienziato*, «Corriere della Sera», 10 ottobre 1980. Poi, col titolo *Fra giocattoli rotti*, in QG, pp. 433-438.
92. *Ma quant'è meglio la confusione*, «Panorama», 8 dicembre 1980.
93. *La sua grandezza vi perseguiterà*, «Panorama», 2 novembre 1981.
94. *La storia dell'intera umanità è scritta nella volta del cielo*, «Panorama mese», giugno 1984. Recensione a Giorgio De Santillana, Hertha von Dechend, *Il mulino di Amleto*, Milano, Adelphi, 1983.
95. *Albert Caraco: la scoperta di un incubo*, «Epoca», 16 novembre 1984. Recensione ad Albert Caraco, *Post mortem*, Milano, Adelphi, 1984.
96. *La finis Austriae non finisce mai*, «Tuttolibri», a. XI, n. 450, 20 aprile 1985.
97. *Dalla Persia con romanzo*, «l'Unità», 12 dicembre 1985.
98. *La bella tenebra*. Programma di sala del Teatro alla Scala per *La donna senz'ombra* di Richard Strauss, 6 marzo 1986. Poi in QG, pp. 467-474.
99. *La città della sceicca. Anniversari platonici*, «FMR», a. 3, n. 49, marzo 1987, p. 68.
100. *Kafka il teologo nella lente di Citati*, «Corriere della Sera», 3 novembre 1987. Recensione a Pietro Citati, *Kafka*, Milano, Rizzoli, 1987.
101. *Chi vorresti essere? La pubblicità*, «Corriere della Sera», 27 dicembre 1987. Parzialmente riportato in IA, p. 61.
102. *Quell'attaccabottoni di Fidel*, «Corriere della Sera», 20 febbraio 1988. Commento all'introduzione di Gabriel García Márquez in Gianni Minà, *Il racconto di Fidel*, Milano, Mondadori, 1988.
103. *Palmiro il telegenico*, «Corriere della Sera», 6 marzo 1988.
104. *Libertà interiore? Non è solo cosa russa*, «Corriere della Sera», 13 maggio 1988. Testo dell'intervento alla conferenza della Wheatland Foundation di Lisbona (3-8 maggio 1988).

105. Senza titolo, in Mirella Serri (a cura di), *Giorgione d'Italia*, «l'Espresso», 25 dicembre 1988. Intervento in dibattito collettivo.
106. Senza titolo, in Luciano Genta (a cura di), *Sarà un successo. Parola di...*, «La Stampa», 18 marzo 1989. Intervento in dibattito collettivo.
107. Senza titolo, in Monica Mondo (a cura di), *E le buste rimasero vuote*, «il Giornale», 10 settembre 1989. Intervento in dibattito collettivo.
108. *Il terrore delle favole*, «Corriere della Sera», 4 novembre 1990. Poi in QG, pp. 487-497.
109. Senza titolo, in *Auguri in forma di libro*, «la Repubblica», 8 dicembre 1990. Intervento in dibattito collettivo.
110. *La bottega del mago Röckle*, «Il Giornale di Vicenza», 10 ottobre 1991. Corrisponde a 61.
111. *Immagine da dopolavoro*, «La Stampa», 3 novembre 1991.
112. Senza titolo, in *Se cinque ore vi sembrano poche...*, «Corriere della Sera», 1 dicembre 1991. Intervento in dibattito collettivo.
113. *Aut Kraus aut Coca-cola*, «Tuttolibri», a. XVI, n. 781, 14 dicembre 1991.
114. *Il lettore deve muovere la sua mente*, «Thèuth», gennaio 1992.
115. Senza titolo, in Enrico Bonerandi, *L'ultimo saluto al conte Val*, «la Repubblica», 25 febbraio 1992. Ricordo di Valentino Bompiani.
116. *Quando gli dèi scesero sulla Terra*, «Corriere della Sera», 5 giugno 1992. Stralcio di una conferenza tenuta al Collège de France il medesimo giorno. Il testo dell'intervento appare in parte in 154, e, in forma completa, col titolo *La follia che viene dalle Ninfe*, in FVN, pp. 11-44.
117. *La volontà di Elisabeth*, «La Stampa», 24 novembre 1992.
118. *Nel paese delle etichette*, «Panorama», 31 dicembre 1993. Poi in 173.
119. *Condivido l'entusiasmo per la diva nuotatrice*, «Corriere della Sera», 6 aprile 1994.
120. *Una ferita che dà la conoscenza*, «Corriere della Sera», 29 luglio 1994.
121. *Bloy, uno scandalo al sole*, «la Repubblica», 2 agosto 1994.
122. *Ma i lettori non sono sciocchi*, «La Stampa», 2 agosto 1994.
123. *Aspettando il prossimo agosto*, «la Repubblica», 9 agosto 1994.
124. *Seduti in quel caffè*, «la Repubblica», 19 settembre 1994.
125. Senza titolo, in *L'editore fa il check-up*, «Il libro in fiera», 1 gennaio 1995. Intervento in dibattito collettivo.
126. *Incarnavo l'ultima civiltà europea*, «Corriere della Sera», 3 giugno 1995.
127. *Una buona civiltà*, «Tuttolibri», a. XX, n. 979, 4 novembre 1995.
128. *L'editore risponde*, «La Stampa», 30 agosto 1996.
129. *Confessioni di un lettore. Il codice Canetti*, «Corriere della Sera», 21 settembre 1996. Poi, con il titolo *Confessioni bibliografiche*, in FVN, pp. 103-114.
130. *Figli di un dio indiano*, «l'Espresso», 3 ottobre 1996.
131. *La sindrome moderna di Lolita*, «Corriere della Sera», 30 settembre 1997. Poi in FVN, pp. 45-50.
132. *Quell'umiltà necessaria per una "società decente"*, «Corriere della Sera», 7 novembre 1997.
133. *Hitchcock fra i miti indiani*, «la Repubblica», 6 febbraio 1998. Poi, col titolo *Il teatro di posa della mente*, in FVN, pp. 51-64.
134. *Per conoscerci ripartiamo da Confucio*, «Corriere della Sera», 8 maggio 1998.
135. *Chatwin, l'occhio assoluto*, «Corriere della Sera», 17 maggio 1998. Anticipazione di XII.
136. *Einaudi, il sovrano del libro che voleva educare il popolo*, «Corriere della Sera», 15 aprile 1999. Poi in IE, pp. 101-110.
137. *E un giorno in Europa tornarono gli dèi*, «Corriere della Sera», 4 maggio 2000. Poi in LD, pp. 15-24.
138. *La tribù degli dèi sopravvive nei libri*, «Corriere della Sera», 5 maggio 2000. Poi in LD, pp. 24-30.
139. *Inebriati dalla barbarie della civiltà*, «Corriere della Sera», 18 febbraio 2001. Brani inediti scritti in margine a LD.
140. *Perché quei Buddha fanno paura ai Taliban*, «la Repubblica», 3 marzo 2001.
141. *L'arte di fare libri*, «Corriere della Sera», 17 ottobre 2001. Testo della conferenza tenuta al Museo di architettura Ščusev di Mosca lo stesso giorno. Poi in 144 e in IE, pp. 68-76.
142. *Simone Weil, Mathematician of the Soul*, «The Chronicle of Higher Education», 26 ottobre 2001. Traduzione di 80.
143. *Successi e ironia*, «la Repubblica», 30 novembre 2001.

144. *India. Lì dove è nato l'Oriente c'è il segreto di noi moderni*, «la Repubblica», 19 febbraio 2002. Relazione tenuta a New Delhi, a un convegno di scrittori e critici letterari.
145. *L'arte di fare libri*, «Giornale della Libreria», 1 marzo 2002.
146. *Kafka, le metamorfosi di un buffone*, «la Repubblica», 22 agosto 2002. Poi, col titolo *Kafka e Frau Tschissik*, in FVN, pp. 97-102.
147. *Il signor Kafka tra i nudisti*, «la Repubblica», 23 agosto 2002. Poi, col titolo *Kafka tra i naturisti*, in FVN, pp. 91-96.
148. *Non facciamoci troppe illusioni*, «la Repubblica», 4 ottobre 2002.
149. Senza titolo, in “*Libri e tecnologia, puntiamo sulla Biblioteca europea*”, «Corriere della Sera – edizione di Milano», 6 ottobre 2002. Intervento in dibattito collettivo.
150. *L'equivoco. Com'è difficile chiamarsi Franz Kafka*, «Panorama», 17 ottobre 2002.
151. *Quella volta a casa sua*, «la Repubblica», 29 ottobre 2002.
152. *Lo strano dormiveglia del signor K. in tribunale*, «Corriere della Sera», 1 luglio 2003.
153. *Ecco la mia libreria ideale*, «Tuttolibri», a. XXVII, n. 1370, 12 luglio 2003.
154. *Il ritorno del mito. Warburg, la ninfa e il serpente*, «la Repubblica», 16 dicembre 2003. Parte di un intervento sul tema “Origini dell'Occidente: l'eterno ritorno del mito” all'Auditorium di San Barnaba di Brescia. Poi in FVN, pp. 37-44.
155. *Quando Lolita viveva a Teheran*, «Corriere della Sera Magazine», 13 maggio 2004.
156. *Iliade. Quando un poeta fonda una civiltà*, «la Repubblica», 22 maggio 2004. Frammenti prima inediti, preparatori a NCA.
157. *Lasciateci divertire*, «la Repubblica», 27 novembre 2004. Pubblicato in occasione del premio alla carriera “Reconocimiento al Mérito Editorial” conferito a Calasso. Riporta il testo dell'intervento che Calasso stesso lesse in memoria di Roger Straus alla Fiera del libro di Francoforte.
158. *Luciano Foà. Lo scriba egizio*, «la Repubblica», 29 gennaio 2005. Poi in IE, pp. 111-116.
159. *Storie d'amore con l'India*, «la Repubblica», 6 dicembre 2005. Discorso tenuto all'apertura di un ciclo di conferenze organizzate dal «Telegraph» di Calcutta.
160. *Das unendliche Buch*, «Neue Zürcher Zeitung», n. 47, 25 febbraio 2006. Anticipazione della versione tedesca di CLS, tradotta da Roland H. Wiegenstein.
161. *La fede, la ragione e il Segretario dell'Esattezza*, «la Repubblica», 27 aprile 2006. Testo di un discorso letto al Pen Club. Poi tradotto in 163 e 181.
162. *Si chiama “La Central” e sta a Barcellona*, «la Repubblica», 29 aprile 2006.
163. *The Beautiful couple. Advice Regarding the Words Faith and Reason: Use in Small Dose*, «The Telegraph – Calcutta», 7 maggio 2006. Corrisponde a 161.
164. *Quel giorno insieme a lui*, «la Repubblica», 9 giugno 2006. Poi tradotto in 214.
165. *Il rosa Tiepolo*, «la Repubblica», 19 agosto 2006. Anticipazione di RT, pp. 89-96.
166. *Così inventammo i “Libri unici”*, «la Repubblica», 27 dicembre 2006. Poi, con tagli e aggiunte, in IE, pp. 13-27, insieme a 167.
167. *In copertina metteremo un Beardsley*, «la Repubblica», 28 dicembre 2006.
168. *Gli ultimi giorni di Lord Brummell*, «Corriere della Sera», 25 febbraio 2007. Il seguito del saggio in 169. Tradotto in spagnolo in 174.
169. *John Cage o el placer del vacío*, traduzione spagnola di Valerio Negri, «La Gaceta – Fondo de Cultura Económica», marzo 2007. Corrisponde a 63.
170. *Filosofia di un dandy*, «Corriere della Sera», 1 marzo 2007.
171. *Nel paese degli sciochi. Viaggio nel paese dove puoi incontrare la felicità e Rossini*, «Corriere della Sera», 25 marzo 2007.
172. *Forse Stendhal vide davvero Rossini*, «La Stampa», 28 marzo 2007.
173. *Il tramonto dei progressisti*, «Corriere della Sera», 7 aprile 2007. Corrisponde a 118.
174. *Los últimos días de Lord Brummell*, traduzione spagnola di Mirta Rosenberg, «La Nación – Cultura», 15 aprile 2007. Corrisponde a 168.
175. *Minosse e Procri l'impavida*, «la Repubblica», 12 giugno 2007. Stralcio di un racconto dal titolo *Il giavellotto dalla punta d'oro*. Poi in CC, pp. 75-80.
176. *Il gioco delle relazioni multiple*, «la Repubblica», 17 giugno 2007.
177. *Il dipinto che svela i limiti del divino*, «Corriere della Sera», 21 giugno 2007. Poi in FB, pp. 113-119.
178. *Con gli occhi colmi di immagini*, «la Repubblica», 2 febbraio 2008. Discorso letto alla Warburg Haus di Amburgo, in occasione del premio Warburg. Poi in 179.

179. *Baudelaire und der Kult der Bilder*, «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 27 febbraio 2008. Traduzione di 178.
180. *Così sarà il mio Baudelaire*, «Corriere della Sera», 13 marzo 2008. Discorso letto presso la sede delle Éditions Gallimard di Parigi in occasione della nomina di Calasso a Cavaliere della Légion d'Honneur.
181. *Fe y razón*, traduzione spagnola di Valerio Negri, «Revista de Libros», a. I, n. 2, maggio 2008, pp. 1, 3-4. Corrisponde a 161. La stessa traduzione compare il 25 gennaio 2009 sul sito «The Clinic», URL: <http://www.theclinic.cl/2009/01/25/revista-h-fe-y-razon-por-roberto-calasso/>.
182. *Il giardino di Bazlen. Un paradiso laico*, «Corriere della Sera», 10 maggio 2008.
183. *Browne, il dubbio come stile*, «Corriere della Sera», 14 maggio 2008. Anticipazione di XV, pp. 11-16.
184. *Baudelaire peccatore metafisico*, «Corriere della Sera», 22 ottobre 2008. Anticipazione di passi scelti di FB, pp. 15-18; 22-23; 28-29; 27-28. Poi in 185.
185. *Niente sfuggiva alle antenne metafisiche di Charles Baudelaire*, «Il Foglio», 27 ottobre 2008. Corrisponde a 184.
186. *Perché ho deciso di pubblicarlo*, «la Repubblica», 5 febbraio 2009.
187. *Viaggio all'origine del Mistero Indiano*, «Corriere della Sera», 14 aprile 2009. Anticipazione di XVI, pp. 11-18.
188. *La verità sui filosofi che Volpi ha indagato*, «la Repubblica», 17 aprile 2009.
189. *Il vero editore infrange il tabù del pubblicabile*, «Corriere della Sera», 20 giugno 2009. Poi in 190; la prima metà si ritrova in IE, pp. 148-153.
190. *Le tentazioni del buon editore*, «Il Foglio», 13 luglio 2009. Corrisponde a 189.
191. *Quando Baudelaire sognò il crollo delle Torri Gemelle*, «Corriere della Sera», 10 settembre 2009. Tradotto in 201. La prima parte verrà riproposta in IA, pp. 163-164.
192. *L'eterno ritorno del mito*, «Corriere della Sera», 13 ottobre 2009. Anticipazione di NCA2009, pp. 481-487.
193. *Il foglio volante di Aldo Manuzio*. Discorso tenuto a Barcellona in occasione del “Fòrum Atlàntida. La funció social de l'editor”, 3 novembre 2009. Poi in IE, pp. 147-161.
194. Senza titolo, in *Un anno di libri scelti per voi*, «Il Sole 24 Ore», 6 dicembre 2009.
195. *L'India prima del Buddha. Così nacque la sapienza*, «Corriere della Sera», 18 gennaio 2010. Discorso di apertura del Festival di Jaipur.
196. *La via dell'India*, «Corriere della Sera», 12 maggio 2010. Scorcio della *lectio magistralis* dal titolo *L'India dei miti. Dalle avventure di Mente e Parola* tenuta il 15 maggio 2010 al Salone Internazionale del libro di Torino.
197. *L'India più remota dove l'uomo dialoga con l'ignoto*, «Corriere della Sera», 13 ottobre 2010. Anticipazione di A, pp. 17-21.
198. *Joseph Brodskij. Perché ogni uomo è ciò che legge*, «la Repubblica», 15 marzo 2011. Discorso tenuto alla John Cabote University di Roma in occasione dei due giorni di letture e conversazioni intitolati “A Tribute to Joseph Brodskij”.
199. *Guido Rossi citato a Londra e a New York*, «Il Sole 24 Ore», 20 marzo 2011.
200. *Il mestiere di editore*, «la Repubblica», 5 luglio 2011. Discorso tenuto da Calasso a Losanna nel 1986, per il ventennale delle Edizioni L'Âge d'Homme, qui pubblicato in occasione della scomparsa del fondatore Vladimir Dimitrijević. Poi in IE, pp. 125-132.
201. *Baudelaire, entre el 11-S y 'Wozzeck'*, traduzione spagnola di Edgardo Dobry, «Babelia - El País», 15 ottobre 2011. Corrisponde a 191.
202. *Il segreto dell'editoria è l'arte di “dire no”*, «Corriere della Sera», 1 dicembre 2011. Discorso di apertura al “Bureau International de l'Édition française”. Poi in IE, pp. 133-138.
203. Roberto Calasso, Paola Italia, Francisco Rico, *Foro. Filologia editoriale. Roberto Calasso in dialogo con Paola Italia e Francisco Rico*, «Ecdotica», n. 10, 2013, pp. 179-202. Uno stralcio della stessa conversazione è uscito in 211 e 212.
204. *Sapeva parlare a tutti i lettori*, «Corriere della Sera», 2 febbraio 2012.
205. *Il museo Baudelaire*, «La Lettura», 14 ottobre 2012.
206. *Baudelaire, il riso viene dal diavolo*, «Corriere della Sera», 12 dicembre 2012. Discorso tenuto a Parigi in occasione del ritiro del Premio Chateaubriand.

207. *I dorsi dei libri. Basta vedere una biblioteca per innamorarsi della lettura*, «la Repubblica», 5 febbraio 2013. Discorso tenuto all'Università di Perugia durante la cerimonia di conferimento della laurea *honoris causa* in Lingue e Letterature moderne.
208. *Kein Europa ohne Suhrkamp*, «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 31 maggio 2013.
209. *Brodskij a Venezia e i versi come acini d'uva*, «Corriere della Sera», 7 giugno 2013. Discorso tenuto a Venezia in occasione della presentazione del programma della Fondazione Brodskij.
210. *Strada, Brodskij e il dissenso russo*, «Corriere della Sera», 12 giugno 2013. Risposta a lettera polemica di Vittorio Strada contro l'articolo 209.
211. *Lo choc dell'ignoto, segreto Adelphi*, «Corriere della Sera», 13 giugno 2013. Stralcio di 203. Poi uscito come 212.
212. *Un grande editore alle prese con l'età dell'inconsistenza*, «Il Foglio», 24 giugno 2013. Corrisponde a 211.
213. *Su Oliver Sacks*. Testo inedito per l'ottantesimo compleanno di Oliver Sacks (9 luglio 2013). Successivamente, una parte esce in 221. Tradotto in 222.
214. *Un día con Borges*, traduzione spagnola di Valerio Negri, «Luxury Travel Magazine», n. 1, settembre 2013. Corrisponde a 164.
215. Senza titolo, in *Michael Krüger wird 70. Unser Verleger*, «Die Zeit», 5 dicembre 2013. Intervento in omaggio collettivo.
216. *Quella voce aspra e diversa*, «Corriere della Sera», 7 marzo 2014.
217. *La superstizione della società*. Discorso, inedito nella sua versione italiana, scritto per presenziare alle “René Girard Lectures” del Centre Pompidou di Parigi (5 giugno 2014) e dell'Università di Stanford (6 novembre 2014). Poi uscito in 219 e 231. Ora pubblicato in parte in IA, pp. 24-33.
218. *Jaume Valcorba*, «El País», 8 dicembre 2014.
219. *The Last Superstition*, traduzione inglese di Richard Dixon, «Res: Anthropology and Aesthetics», nn. 65-66, 2014-2015, pp. 403-407. Corrisponde a 217 e 231.
220. *Una collana nel segno dell'intuizione di Freud*, «la Repubblica», 29 agosto 2015. Recensione a Carlo Ginzburg, *Paura reverenza terrore*, Milano, Adelphi, 2015.
221. *Si chiedeva cosa poteva fare anche per le piante o i minerali*, «la Repubblica», 31 agosto 2015.
222. *A Garden for Oliver Sacks*, «The New York Review of Books», 21 settembre 2015. Traduzione di 213.
223. *Murty Classical Library. Indian Classics: The Big New Vision*, «The New York Review of Books», 24 settembre 2015.
224. *Un diffidente che preferiva Don Chisciotte ai filosofi*, «la Repubblica», 6 novembre 2015.
225. *Manuzio, il culto delle “cose utili”*, «Corriere della Sera», 18 novembre 2015.
226. *Nascita di Artemis, la dea sovrana degli animali*, «la Repubblica», 18 maggio 2016. Anticipazione di CC, pp. 47-51.
227. *La prima recensione della storia*, «Corriere della Sera», 21 luglio 2016. Discorso letto alla “Milanesiana” di Milano il 19 luglio dello stesso anno.
228. *L'emozione che chiamiamo letteratura*, «la Repubblica», 19 settembre 2016. Estratto dal discorso tenuto a Palma di Maiorca per la consegna del premio Formentor de las Letras.
229. *Tips for the Hindu Man-About-Town*, «The New York Review of Books», 29 settembre 2016. Recensione a Wendy Doniger, *Redeeming the Kamasutra*, New York, Oxford University Press, 2016. Pubblicato in italiano come 232.
230. *Las piedras perforadas de la literatura*, «Carnets de formentor», n. 7, Ottobre 2016, pp. 239-246. Discorso tenuto a Palma di Maiorca per la consegna del premio Formentor de las Letras.
231. *La última superstición*, «Letras Libres», n. 214, ottobre 2016, pp. 26-31. Corrisponde a 217 e 219.
232. *Kamasutra, ci sono gli dèi dietro i segreti dell'erotismo*, «la Repubblica», 2 dicembre 2016. Corrisponde a 229.
233. *Dobbiamo superare le reticenze sull'Islam*, «Corriere della Sera», 4 gennaio 2017.
234. *L'autorità non appariscente*, «Corriere della Sera», 22 marzo 2017.
235. *Vivere senza Dio*, «Corriere della Sera», 26 settembre 2017. Anticipazione di IA, pp. 24-28.
236. *Confessioni di un eco-razzista*, «La Lettura», 31 marzo 2019.
237. *La Bibbia secondo il signor Ka*, «Robinson», 19 ottobre 2019.

Roberto Calasso in dialogo con altri autori

- *Sette note nel Labirinto. Dialogo con Boulez*, a cura di Pasquale Chessa, «L'Europeo», 21 giugno 1979. Roberto Calasso dialoga con Pierre Boulez in seguito all'esecuzione della *Lulu* di Alban Berg alla Scala di Milano.
- *Rushdie, tutti figli del Kamasutra*, a cura di Mario Baudino, «La Stampa», 4 luglio 2001. Resoconto della conversazione svoltasi fra Salman Rushdie e Roberto Calasso alla "Milanesiana" del 2001.
- *Salman Rushdie. Roberto Calasso. Dalla Terra agli dèi*, a cura di Pico Floridi, «la Repubblica», 4 luglio 2001. Resoconto della conversazione svoltasi fra Salman Rushdie e Roberto Calasso alla "Milanesiana" del 2001.
- *La rinascita degli dèi*, a cura di Susanna Nirenstein, «la Repubblica», 29 agosto 2001. Resoconto della conversazione svoltasi all'Istituto Italiano di Cultura di Londra fra Roberto Calasso e Malcom Bowie (University of Oxford).
- *Il coraggio di essere inattuali*, a cura di Paolo Mauri, «la Repubblica», 26 giugno 2002. Conversazione fra Cesare Garboli e Roberto Calasso a proposito di «Adelphiana».
- *Pubblicare e recensire*, «la Rivista dei Libri», 1 ottobre 2002. Stralcio di un dibattito fra Roberto Calasso e Robert Silvers, coordinati da Pietro Corsi, all'American Academy di Roma il 3 giugno 2002. Poi in «Kitap-lik», a.10, n. 62, giugno 2003, pp. 106-110.
- *Tiepolo nuvole e serpenti*, a cura di Michele Smargiassi, «la Repubblica», 18 maggio 2007. Dialogo fra Umberto Eco e Roberto Calasso a proposito de *Il rosa Tiepolo*.
- *Amos Oz e Roberto Calasso. Scrittori nel nome di Kafka*, a cura di Alberto Stabile, «la Repubblica», 17 febbraio 2009. Dialogo fra i due scrittori alla Fiera Internazionale del libro di Gerusalemme.
- *Calasso e Amos Oz: le affinità elettive tra Italia e Gerusalemme*, a cura di Francesco Battistini, «Corriere della sera», 17 febbraio 2009. Dialogo fra i due scrittori alla Fiera Internazionale del libro di Gerusalemme.

Interviste

- *Une psychanalyse de la raison pure*, intervista sull'*Impuro folle* a cura di H.P., senza data né collocazione.
- *Un roman qui raconte la véritable histoire du Président Schreber*, a cura di Lucette Finas, «La Quinzaine Littéraire», 16-31 maggio 1976.
- *Come va l'editoria italiana: Adelphi. All'Ombra di Nietzsche e Morselli*, a cura di Claudio Marabini, «La Nazione», 14 giugno 1977.
- *Tutto sul caso Nietzsche-Salomé-Rée*, a cura di Renato Minore, «Il Messaggero», 3 febbraio 1978.
- *Non sempre s'indovina*, «L'Opinione», 27 febbraio 1978.
- *«Come scoprimmo Guido Morselli»*, a cura di Francesco Mei e Aldo Onorati, «Il Popolo», 4 aprile 1978.
- *Profeta come Marx, ma...*, intervista a Roberto Calasso e Alberto Moravia a cura di Maria Luigia Pace, «Panorama», 18 aprile 1978.
- *Elias Canetti: esce "La provincia dell'uomo"*, a cura di Gian Carlo Ferretti, «Rinascita», 16 giugno 1978.
- *Adelphi e la Mitteleuropa*, a cura di Adalberto Tiburzi, «La città futura», 26 giugno 1978.
- *I «libri unici» dell'Adelphi*, «Lotta Continua», 30 settembre 1978.
- *Nel cuore della cultura contemporanea*, a cura di Francesco Bogliari, «L'Editore», a. 6, n. 60, marzo 1983, pp. 81-82.
- *Calasso: vi presento Talleyrand burattinaio della Storia*, a cura di Nico Orengo, «Tuttolibri», a. VIII, n. 366, 2 luglio 1983.
- *L'immagine Adelphi*, «L'Ane», n. 18, f. 38, settembre-ottobre 1984, pp. 42-43.
- *Adelphi: chi mi ama mi segue*, a cura di Rossella Giovannini, «l'Unità», 7 luglio 1985.
- *La battaglia della verità fra letteratura e filosofia*, a cura di Luciana Floris, «L'Unione Sarda», 31 agosto 1985.
- *Erotiche attrazioni*, «Il Messaggero», 5 febbraio 1986.

- *Calasso: perché non far tradurre i nostri libri?*, a cura di Mariella Alberini, «Il Tempo», 7 febbraio 1986.
- *Adelphi – Grandi scoperte, con eleganza*, a cura di Maddalena Camera, «Il Giorno», 16 marzo 1986.
- *Siamo piccoli e prudenti*, a cura di Paolo Pagani, «Fiera. Editoria e cultura», aprile 1986, pp. 5-6.
- *Piccoli editori crescono*, a cura di Massimo Fini, «L'Europeo», 19 luglio 1986.
- *Lettori intelligenti niente crisi*, a cura di Aldo Maffey, «Il Messaggero», 21 gennaio 1987.
- *Les archipels de l'histoire*, a cura di Camille Dumoulié, «Magazine Littéraire», giugno 1987, pp. 76-78. Poi, tradotta in spagnolo da Juan Gabriel Lopez Guix, su «La Vanguardia», 28 marzo 1989.
- *Entretien avec Roberto Calasso*, a cura di Alain Jaubert, «L'infini», autunno 1987, pp. 9-18. Poi, tradotta in spagnolo, col titolo *Roberto Calasso: "Nunca me pregunto el género literario en que escribo"*, su «Diario 16», 8 aprile 1989.
- *Mal di scrivere*, a cura di Stella Pende, «L'Europeo», 30 settembre 1988.
- *Dentro il cuore del mito*, a cura di Gloria Piccioni, «Il Tempo», 7 ottobre 1988. Poi, tradotta in spagnolo, su «El Urogallo».
- *«Viviamo ancora nell'era di Zeus»*, a cura di Riccardo Chiaberge, «Corriere della Sera», 7 ottobre 1988.
- *Il mitomane*, a cura di Giovanni Mariotti, «L'Europeo», 14 ottobre 1988.
- *L'anti Eco*, a cura di Maria Giulia Minetti, «Epoca», 23 ottobre 1988.
- *Non svelate gli dèi*, a cura di Dorian Fasoli, «Il manifesto», 23-24 ottobre 1988.
- *Alle sacre fonti del mito*, a cura di Alessandro Tinterri, «Il Secolo XIX», 25 ottobre 1988.
- *Storie da un matrimonio a prova di secoli*, a cura di Antonio Orlando, «Amica», 7 novembre 1988.
- *Quando gli dèi abbandonarono gli uomini*, a cura di Giuseppe Saltini, «Il Giornale di Sicilia», 9 dicembre 1988. Contemporaneamente uscito su «la Nuova Sardegna», «Gazzetta di Reggio», «Gazzetta di Mantova».
- *Calasso: Tutto il 900 è ricco di miti*, a cura di Paola Cremonese, «L'Arena», 23 dicembre 1988. Uscito contemporaneamente, con il titolo *Lo strano rapporto di Calasso con gli eroi: "Troppa simpatia potrebbe offendere un dio"*, sul «Giornale di Vicenza».
- *La Crociata*, a cura di Nello Ajello, «la Repubblica», 28 dicembre 1988.
- *As Núptias que fizeram os deuses descer à Terra*, a cura di Hamilton dos Santos, «Brasiliiana. Jornal do Brasil», senza data.
- *Una "strega" con cinque pretendenti*, a cura di Marica Razza, «L'informatore librario», n. 7, 1989.
- *«La posesión es la base del conocimiento» dice Roberto Calasso*, a cura di Juan Arias, «El País», 13 febbraio 1989.
- *Ultima novità: il mito greco*, intervista a Roberto Calasso, Maria Corti, Emmanuel Anati, Umberto Galimberti, Aldo Carotenuto, Luciano Canfora, Giuseppe Conte, Andrea Zanzotto a cura di Mario Baudino, «Tuttolibri», a. XVI, n. 644, 25 febbraio 1989.
- *Lettore, sei forte*, a cura di Luigi Vaccari, «Il Messaggero», 18 marzo 1989.
- *Non so spiegare il successo che ho avuto*, a cura di Mino Monicelli, «Millelibri», aprile 1989, pp. 84-86.
- *Calasso: «La fábrica es una inmensa oficina sacrificial»*, a cura di I.V., «ABC cultural», 13 aprile 1989.
- *Quel labirinto si chiama mito*, a cura di Nicola Pellicani, «La Nuova di Venezia», 20 aprile 1989. Uscito contemporaneamente su «La Tribuna di Treviso» e «Il Mattino di Padova».
- *I lettori italiani? I più bravi del mondo*, a cura di Giorgio Dell'Arti, «il Venerdì», 14 maggio 1989.
- *Aveva una grande qualità: la frivolezza*, a cura di Antonio Gnoli, «la Repubblica», 1 luglio 1989.
- *Libro, regno di contrasti*, a cura di Mimmo Gerratana, «Il Giornale di Sicilia», 7 ottobre 1989.
- *Roberto Calasso: «Nuestro mundo cree firmemente... en que no cree en nada»*, a cura di Tullio H. Demicheli, «ABC Cultural», 21 settembre 1990.
- *«El hombre moderno no se lleva con los dioses»*, a cura di Francisco J. Satué, «El Sol», 22 settembre 1990.
- *“Los mitos griegos son los más divertido que ha inventado Occidente”*, a cura di José Maria Bermejo, «El Independiente», 11 ottobre 1990.
- *A soli 12 anni leggeva Proust. A 13 Goethe, in tedesco. Vive tra i libri. Fa l'editore...*, a cura di Pia Cillario, «Vanity Fair», febbraio 1991.

- *Wenn die Mythen uns am Morgen wecken oder: Die Angst des Verlegers vor herabfallenden Dachziegeln*, a cura di Henning Klüver, «Borsenblatt», 12 febbraio 1991.
- *Le bonheur d'être italien*, a cura di Josyane Savigneau, «Le Monde», 15 febbraio 1991.
- *L'éternel retour des mythes*, a cura di Laurence Vidal, «Le Figaro», 18 febbraio 1991.
- *Se trionfano i bigotti*, a cura di Franco Marcoaldi, «la Repubblica», 24 maggio 1991.
- *Roberto Calasso sgrida l'Italia*, a cura di Antonio Gnoli, «la Repubblica», 5 ottobre 1991.
- *Quoi de neuf? Zeus*, a cura di Frédéric Vitoux, «Le Nouvel Observateur», 65, novembre 1991.
- *“Quarantanove gradini” per scalare i territori di letteratura e filosofia*, a cura di Francesco Erbani, «L'Unione Sarda», 27 novembre 1991. Una versione più estesa della stessa intervista esce con il titolo *Il testo è sacro* su «La Sicilia» del 16 dicembre 1991 e con il titolo *Bibbia e Benjamin le nozze del nostro secolo* sulla «Gazzetta del Mezzogiorno» del 15 gennaio 1992.
- *Saggi & gradini. Vent'anni in casa Adelphi*, a cura di Alessandro Tinterri, «Il secolo XIX», 7 dicembre 1991.
- *La letteratura che nasce da miti e misteri*, a cura di Lucio D'Arcangelo, «Il Popolo», 4 gennaio 1992.
- *Il pensiero lungo*, a cura di Sandra Petrigiani, «Panorama», 5 aprile 1992.
- *Basta un tocco di Calasso*, a cura di Massimo Dini, «L'Europeo», 10 aprile 1992.
- *Certi piccolissimi bestseller*, a cura di Cesare Medail, «Corriere della Sera», 24 aprile 1992.
- *Elitari e di massa*, a cura di Cinzia Romani, «L'Indipendente», 14 maggio 1992.
- *Calasso: dov'è la forza dei libri*, a cura di Elisabetta Rasy, «La Stampa», 21 maggio 1992.
- *Adelphi, quanti “antipatizzanti”. E Calasso passa al contrattacco*, a cura di Mario Baudino, «La Stampa», 23 maggio 1992.
- *La perfezione di Omero*, a cura di René de Ceccatty, «Il Messaggero», 6 giugno 1992.
- *Speriamo che se la cavi. Colloquio con Roberto Calasso*, a cura di R.D.C, «l'Espresso», 12 luglio 1992.
- *“Siddharta” un milione di copie*, a cura di Maria Chiara Bonazzi, «La Stampa», 29 settembre 1992.
- *Calasso: così l'ho resuscitato*, a cura di Giusi Ferrè, «L'Europeo», 2 ottobre 1992.
- *Carissimi compagni, figli di un Marx minore*, a cura di Cesare Medail, «Corriere della Sera», 17 ottobre 1992.
- *Da Roth a Walcott, ecco l'Adelphi Mittelcaraibica*, a cura di Antonio Gnoli, «la Repubblica», 18 ottobre 1992.
- *Editori contro per una Viola*, a cura di Mario Baudino, «La Stampa», 19 ottobre 1992.
- *Quel premio è un dispetto a Colombo*, a cura di Federica Lamberti Zanardi, «Wimbledon», novembre 1992.
- *L'insostenibile leggerezza di essere Calasso*, a cura di Massimo Dini, «L'Europeo», 13 novembre 1992. Una traduzione della stessa intervista, col titolo *The Double Life of a Restless Mind*, apparirà su «Herald Tribune» il 23 luglio 1998.
- *Litigando nel nome di Nietzsche*, a cura di Antonio Gnoli, «la Repubblica», 21 novembre 1992.
- *Siddharta, breviario del secolo*, a cura di Ranieri Polese, «Corriere della Sera», 18 dicembre 1992.
- *Calasso, l'alter Eco della mitologia*, a cura di Paolo Pagani, «Il Giorno», 18 gennaio 1993.
- *Cadmo & America*, a cura di Nello Ajello, «la Repubblica», 25 marzo 1993.
- *Ovidio a Manhattan*, a cura di Gianni Riotta, «Corriere della Sera», 26 marzo 1993.
- *The Prince of Books*, a cura di Andrea Lee, «The New Yorker», 26 aprile 1993.
- *Maigret. Cosa fa quel commissario in casa Adelphi? Giallo in biblioteca, Roth e Nietzsche indagano*, a cura di Giulio Nascimbeni, «Corriere della Sera», 24 luglio 1993.
- *Calasso scomunicato a sinistra*, a cura di Mario Baudino, «La Stampa», 31 agosto 1993.
- *Maigret raggiunge l'altro Simenon*, a cura di Alessandro Tinterri, «Il secolo XIX», 10 ottobre 1993.
- *Eterno Siddharta*, a cura di Claudio Altarocca, «Tuttolibri», a. XIX, n. 896, 19 marzo 1994.
- *Nietzsche, ultimo scontro*, a cura di Antonio Gnoli, «la Repubblica», 16 ottobre 1994.
- *Calasso: «Sono insegnamenti segreti. In Tibet c'è chi ci guarda con sospetto»*, a cura di Cesare Medail, «Corriere della Sera», 26 novembre 1994.
- *Erudite Author in a Genre All His Own*, a cura di James Atlas, «The New York Times», 14 dicembre 1994.
- *Le Mystère Adelphi*, a cura di Marion Van Renterghem, «Le Monde», 13 gennaio 1995.
- *Capolavori vestiti da barboni?*, a cura di Marco Neirotti, «La Stampa», 23 gennaio 1995.
- *Sulle rotte dell'Adelphi*, a cura di Saverio Snider, «Corriere del Ticino», 10 febbraio 1995.

- *Zolla: mille anime di uno sciamano*, a cura di Mirella Serri, «Tuttolibri», a. XX, n. 944, 18 febbraio 1995.
- *Calasso, l'egoista*, a cura di Giorgio Calcagno, «Tuttolibri», a. XXI, n. 1018, 1 agosto 1996.
- *Calasso. In India con gli dèi*, a cura di Mario Baudino, «La Stampa», 27 settembre 1996.
- *Roberto Calasso. Misteri d'India*, a cura di Antonio Gnoli, «la Repubblica», 27 settembre 1996.
- *Calasso: in India nella culla del mistero*, a cura di Luigi Vaccari, «Il Messaggero», 27 settembre 1996.
- *Il tempo ritrovato sulla via delle Indie*, a cura di Gloria Piccioni, «Il Mattino», 28 settembre 1996.
- *Roberto Calasso: «Hoy Reina el Simulacro, Pero Falta el Mito»*, a cura di Pedro Gandolfo e José Gandolfo, «El Mercurio», 29 settembre 1996.
- *Amori e guerre al tempo di Shiva*, a cura di Stella Pende, «Panorama», 3 ottobre 1996.
- *Ka. Il culto*, a cura di Massimo Dini, «Amica», 18 ottobre 1996.
- *Calasso nell'Olimpo delle mille Indie*, a cura di Carlo Donati, «Il Resto del Carlino», 12 novembre 1996.
- *Meglio soli che in poltiglia*, a cura di Pierluigi Battista, «Panorama», 19 dicembre 1996.
- *Adelphi. Le segrete storie*, a cura di Antonio Gnoli, «la Repubblica», 30 marzo 1997.
- *Bobì Bazlen – Roberto Calasso. L'uomo che sapeva troppo*, a cura di Franco Marcoaldi, «la Repubblica», 25 luglio 1997.
- *Calasso: «Ricominciamo da Borges»*, a cura di Giovanni Mariotti, «Corriere della Sera», 8 novembre 1997.
- *Calasso: «La scuola che rovina il piacere di leggere»*, a cura di Paola Carmignani, «Giornale di Brescia», 27 marzo 1998.
- *Calasso: il mito è la via della conoscenza*, a cura di Mario Baudino, «La Stampa», 30 aprile 1998.
- *L'Italia si tinge di giallo*, a cura di Corrado Augias, «la Repubblica», 8 luglio 1998.
- *«Così ricordo il mio amico Chatwin»*, a cura di Antonio Gnoli, «la Repubblica», 16 gennaio 1999.
- *Roberto Calasso. Scopritore di talenti, editore dei grandi della letteratura europea, scrittore, ci racconta come nasce un bestseller*, a cura di Bruno Vespa, «Grazia», 12 marzo 1999.
- *Tales from Mythology*, a cura di Vibhuti Patel, «Newsweek», 5 aprile 1999.
- *Roberto Calasso: «El conocimiento es el eje de todo»*, a cura di Cecilia Dreytmüller, «ABC cultural», 15 maggio 1999.
- *Calasso, de dioses y genealogías*, a cura di Daniel Attala, «Letras» 27 maggio 1999.
- *«Desmitifiquen els qui no comprenen els mites»*, a cura di Ada Castells, «El Punt Avui», 3 giugno 1999.
- *Nostro signore dei best seller*, a cura di Enrico Arosio, «l'Espresso», 21 ottobre 1999.
- *Roberto Calasso, l'Indien de Milan*, a cura di Michel Crépu, «L'Express», 17 febbraio 2000.
- *Quel pensiero nella terra di nessuno*, a cura di Antonio Gnoli, «la Repubblica», 1 agosto 2000.
- *Calasso. Con lui a Galassia le divinità escono di scena*, a cura di Stefano De Stefano, «Corriere del Mezzogiorno», 18 febbraio 2001.
- *Calasso. Quando le parole cercano l'assoluto*, a cura di Franco Marcoaldi, «la Repubblica», 18 febbraio 2001.
- *Nostalgia dell'Olimpo*, a cura di Marco Vallora, «Lo specchio della Stampa», 10 marzo 2001.
- *Calasso. Le nozze fra un editore e Internet*, a cura di Dino Messina, «Corriere della Sera», 25 maggio 2001.
- *I libri aiutano*, a cura di Giulio Gelibter, «Il giornale di Vicenza», 29 ottobre 2001.
- *Calasso, la letteratura ha bisogno di dèi*, a cura di Cesare Medail, «Corriere della Sera», 2 dicembre 2001.
- *Kundera l'immortale raccontato da Calasso*, a cura di Cesare Medail, «Corriere della Sera», 8 giugno 2002.
- *«Stava preparando un libro sul silenzio e la preghiera»*, a cura di Antonio Gnoli, «la Repubblica», 21 luglio 2002.
- *Bobì Bazlen, un maestro del vivere*, a cura di Alessandro Mezzena Lona, «Il Piccolo», 19 dicembre 2002.
- *Roberto Calasso «En la literatura hay un acto de insubordinación»*, a cura di Lola Galán, «Babelia – El País», 4 gennaio 2003.
- *«C'è ancora molto da scoprire». Roberto Calasso parla di letteratura ed editoria*, a cura di Caterina Caravaggi, «Libertà di Piacenza», 6 febbraio 2003.

- *Esploratori dell'ignoto*, a cura di Alberto Papuzzi, «La Stampa», 27 marzo 2003.
- *La literatura, el refugio de lo sagrado*, a cura di Flavia Costa, «Clarín X», 12 aprile 2003.
- *Adelphi rivestì quell'uomo in grigio*, a cura di Sergio Naitza, «L'Unione sarda», 30 maggio 2003.
- *Ka üzerine...*, a cura di Vibhuti Patel, «Kitap-lik», a.10, n. 62, giugno 2003, pp. 102-104.
- *Io e Simenon*, a cura di Manuela Grassi, «Panorama», 26 giugno 2003. Poi, con il titolo *Il seduttore Simenon che fu rifiutato dalla mamma*, su «Il Foglio», 30 giugno 2003.
- *Franz Kafka. L'allucinazione si chiama cinema*, a cura di Antonio Gnoli, «la Repubblica», 1 luglio 2003.
- *Così, nel nome di Nietzsche, l'Italia scoprì lo snobismo editoriale*, a cura di Enrico Regazzoni, «la Repubblica», 19 settembre 2003.
- *Ma chi è il più grande scrittore di risvolti d'Italia?*, a cura di Stefania Ulivi, «Sette», 11 settembre 2003.
- *Adelphi, che testardi*, a cura di Felice Piemontese, «Il Mattino», 21 settembre 2003.
- *Los viejos dioses siguen aqui*, a cura di Victor M. Amela, «La Contra», 30 dicembre 2003.
- *Los dioses en tierra de nadie*, a cura di Roberto Frías, «Cambio», febbraio 2004.
- *Calasso: «Márai? L'ho letto in una notte e mi ha stregato»*, a cura di Mario Baudino, «La Stampa», 24 febbraio 2004.
- *L'editore gioca con la storia. Ecco l'ultima sfida di Calasso*, a cura di Dino Messina, «Corriere della Sera», 7 marzo 2004.
- *«Quel posto mi ha veramente sconcertato»*, a cura di Silvia Ronchey, «Corriere della Sera Magazine», 15 luglio 2004.
- *Roberto Calasso redescubre a Kafka*, a cura di Rosa Mora, «El País», 22 febbraio 2005.
- *Kafka's Life, Disturbed Heroes Recalled in New Calasso's Book*, a cura di Benjamin Ivry, «BloombergNews», 23 febbraio 2005.
- *“En mi obra, pensamiento y narración van unidos”*, a cura di Edgardo Dobry, «La Vanguardia», 6 aprile 2005.
- *Roberto Calasso: “Practico un modo de pensar narrando”*, a cura di Carlos Alfieri, «La Jornada Semanal», 3 aprile 2005. Poi su «Revista de Occidente», n. 288, maggio 2005, pp. 196-204.
- *Noi dell'Adelphi opposti all'Einaudi*, a cura di Simonetta Fiori, «la Repubblica», 6 maggio 2005.
- *Le cas Kafka*, a cura di Nathalie Crom, «la Croix», 2 giugno 2005.
- *Autour d'un K*, a cura di Fabrice Gabriel, «Les Inrockuptibles», 14 giugno 2005.
- *Mais de quoi parle Kafka?*, a cura di Alain Nicolas, «Journal l'Humanité», 16 giugno 2005.
- *Intervista. Roberto Calasso*, a cura di Antonio Gnoli, «la Repubblica», 25 giugno 2005.
- *Calasso, due mestieri in un'unica passione*, a cura di Alain Elkann, «La Stampa», 26 febbraio 2006. Poi in Alain Elkann, *L'intervista. 1989-2009*, Milano, Bompiani, pp. 102-105.
- *Roberto Calasso, mythographe et géographe*, a cura di René de Ceccatty, «Le Monde», 7 aprile 2006.
- *L'enigma Tiepolo*, a cura di Pierluigi Panza, «Corriere della Sera», 18 ottobre 2006.
- *L'incontro. Roberto Calasso*, a cura di Antonio Gnoli, «la Repubblica», 29 ottobre 2006.
- *Mito. Entrevista con Roberto Calasso*, traduzione in spagnolo di Eduardo Rabasa Salinas, «La Gaceta del Fondo de Cultura Económica», n. 431, novembre 2006, pp. 11-14.
- *Tiepolo, viaggio in un affresco*, «la Repubblica – edizione di Milano», 30 novembre 2006.
- *Le infinite sfumature del “rosa Tiepolo”*, a cura di Giovanni Mariotti, «Corriere della Sera», 4 dicembre 2006.
- *“El oficio de editor es un poco egoísta, esotérico y tribal”*, a cura di Laura Fernández, «El Mundo», 23 febbraio 2007.
- *Nell'Olimpo di Calasso entra Tiepolo*, a cura di Pierfrancesco Pacoda, «il Resto del Carlino», 17 maggio 2007.
- *L'Adelphi, un'altra “Recherche”*, a cura di Mirella Appiotti, «Tuttolibri», a. XXXI, n. 1560, 9 giugno 2007.
- *Calasso svela come conquistò lo scrittore che vale un tesoro*, a cura di Attilio Giordano, «il Venerdì», 4 aprile 2008.
- *Baudelaire, la follia che travolge Parigi*, a cura di Cristina Taglietti, «Corriere della Sera», 22 ottobre 2008.
- *Così scoprii un autore unico*, a cura di Antonio Gnoli, «la Repubblica», 6 gennaio 2009.

- *Calasso: "La Parigi di Baudelaire esiste ancora"*, a cura di Carlotta Niccolini, «Corriere della Sera», 1 marzo 2009.
- *Corpus Scripti – L'esprit du sacrifice*, a cura di Jean Laurenti, «Le Matricule Des Anges», n. 104, giugno 2009, pp. 18-21 e 22-27.
- *Quando il mito creò l'immagine*, a cura di Antonio Gnoli, «la Repubblica», 13 ottobre 2009.
- *I lettori italiani? Ci vedono più lungo di tanti intellettuali*, a cura di Cinzia Romani, «il Giornale», 27 ottobre 2009.
- *Le passioni di Roberto Calasso*, a cura di Alessandra Albarello, «Antiquariato», febbraio 2010, pp. 18-19.
- *"L'Italia ignorava l'Oriente, lo scoprimmo noi"*, a cura di Paolo Di Stefano, «Corriere della Sera», 3 maggio 2010. Estratto di XVI.
- *Michelstaedter e Flaiano, la malattia dell'espansione*, a cura di Pierluigi Pietricola, «Stilo», luglio 2010, pp. 42-43.
- *Veda, il potere dell'invisibile*, a cura di Antonio Gnoli, «la Repubblica», 13 ottobre 2010.
- *Calasso: "Era un magistrato stilista"*, a cura di Lorenzo Morandotti, «Corriere di Como», 21 novembre 2010.
- *I fratelli di Adelphi*, «Il Fatto Quotidiano», a cura di Silvia Truzzi, 26 novembre 2010.
- *L'Ingegnere Gadda ha una nuova casa*, a cura di Paolo Di Stefano, «Corriere della Sera», 10 febbraio 2011.
- *Re-Writing the World's Most Ancient Narratives*, a cura di Nandini Murali, «Express Buzz», 6 febbraio 2011.
- *Erkundungen uber eine Bucherschlange*, a cura di Volker Breidecker, «Süddeutsche Zeitung», 30 maggio 2011.
- *Calasso: "Un pensatore originale e solitario"*, a cura di Luciana Sica, «la Repubblica», 28 ottobre 2011.
- *Grand Entretien. Roberto Calasso*, a cura di Oriane Jeancourt Galignani, «Transfuge», novembre 2011, pp. 32-39.
- *Libri Doc. Calasso: "Il mercato premia l'editore che sa quello che fa"*, a cura di Loredana Lipperini, «la Repubblica», 3 marzo 2012.
- *La seconda giovinezza di 007. Fleming, il vero James Bond*, a cura di Ranieri Polese, «Corriere della Sera», 9 luglio 2012.
- *Roberto Calasso. The Art of Fiction No. 217*, a cura di Lila Azam Zanganeh, «The Paris Review», 102, fall 2012, pp. 127-160. In parte apparsa poi, tradotta da Roberto Colajanni, col titolo *Quando nasce un editore*, in «la Repubblica», 26 settembre 2012. Tradotta in polacco da Anna Arno in «Zeszyty», a. 33, n. 131, autunno 2015, pp. 132-152.
- *Gli artisti snobbati vanno in copertina*, a cura di Marco Di Capua, «Panorama», 12 ottobre 2012.
- *"Il mestiere dell'editore è la difesa dall'inconsistenza"*, a cura di Marta Pizzocaro, «la Provincia», 13 febbraio 2013.
- *Il mestiere di scrivere*, a cura di Gabriella Piroli, «Prometeo», marzo 2013, pp. 117-122.
- *50 anni di Adelphi. Calasso: "Fare i libri nell'età dell'inconsistenza"*, a cura di Antonio Gnoli, «la Repubblica», 15 marzo 2013.
- *"De literatuur huist ergens in Siberië"*, a cura di Margot Dijkgraaf, «NRC Handelsblad», 22 marzo 2013.
- *L'impronta dell'editore*, a cura di Helmut Failoni, «Corriere di Bologna», 26 maggio 2013.
- *El árbitro del gusto literario*, a cura di Alejandro Patat, «Adn cultura – La Nacion», 5 luglio 2013.
- *Ícones da modernidade*, a cura di Guilherme Freitas, «O Globo», 5 luglio 2013.
- *"Adelphiana", cinquant'anni di scoperte controcorrente*, a cura di Ranieri Polese, «Corriere della Sera», 8 ottobre 2013.
- *Von Kühen und Menschen*, a cura di Arno Widmann, «Feuilleton», 8 ottobre 2013.
- *Roberto Calasso. I piaceri dell'editore*, a cura di Mario Baudino, «La Stampa», 13 dicembre 2013.
- *Borges recitava alla luna, Simenon si fidava di Fellini e Vienna tornò capitale. Così l'Italia capì che la cultura aveva ancora molto da scoprire*, a cura di Pier Luigi Vercesi, «Sette», 13 dicembre 2013.
- *Intervista*, a cura di Paolo Di Stefano, in Milan Kundera, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, Milano, Rizzoli (Edizione speciale per il Corriere della Sera), 2014, pp. 7-13.

- *Roberto Calasso: "La ideología de Amazon es una trampa funesta"*, a cura di Pablo Ordaz, «El País», 30 dicembre 2014.
- *Poética de los dioses. Entrevista a Roberto Calasso*, a cura di Alonso Guadalupe e Mauricio Molina, «Revista de la Universidad de México», n. 15, 2015, pp. 73-80.
- *El simple arte de editar*, a cura di Guillermo Piro, «Perfil», 21 marzo 2015.
- *"Catalogo i libri in ordine geologico"*, a cura di Wlodek Goldkorn, «la Repubblica», 26 marzo 2015.
- *Ma quali soci occulti? L'Adelphi l'ho ricomprata io*, a cura di Antonio Gnoli, «la Repubblica», 6 ottobre 2015.
- *Roberto Calasso, Italy's Publishing Maestro*, a cura di Stephen Heyman, «The New York Times», 4 novembre 2015.
- *Ottava lezione: ogni libro è una storia a sé. Colloquio con Roberto Calasso*, a cura di Sabina Minardi, «l'Espresso», 21 gennaio 2016.
- *Calasso e il libro infinito*, a cura di Marco Cicala e Piero Melati, «il Venerdì», 15 luglio 2016.
- *Círculos, metamorfosis y literatura en estado puro. Entrevista con Roberto Calasso*, a cura di Alejandro García Abreu, traduzione spagnola di María Teresa Meneses, «Nexos», vol. 39, n. 471, marzo 2017, pp. 54-56.
- *Roberto Calasso: "Hay muchos escritores y pocas sorpresas"*, a cura di Hector Pavon, «Clarín», 15 marzo 2017.
- *Roberto Calasso. "In un mondo senza sacro siamo diventati solo turisti"*, a cura di Dario Olivero, «la Repubblica», 30 settembre 2017.
- *Per colpa delle immagini abbiamo perso il senso delle parole*, a cura di Tishani Doshi, «Sette», 2 novembre 2017.
- *Roberto Calasso. "Insieme a St. Moritz e dal Dalai Lama"*, «la Repubblica», 24 febbraio 2019.
- *Roberto Calasso. 'I had a rather dramatic childhood'*, «The Observer», 14 aprile 2019.

BIBLIOGRAFIA DELLA CRITICA

Monografie

- Maurizio Blondet, *Gli «Adelphi» della dissoluzione*, Milano, Ares, 1999.
 Valentino Cecchetti, *Roberto Calasso*, Firenze, Cadmo, 2006.
 Lara Fiorani, *Deconstructing Mythology: a Reading of “Le nozze di Cadmo e Armonia”*, Doctoral Thesis, UCL, 2009. Consultabile online: <http://discovery.ucl.ac.uk/18522/>.
 Bruno Cumbo, *L'opera in corso di Roberto Calasso*, Ariccia, Aracne, 2015.

Saggi in rivista e in volume

- Mario Brelich, *Supplemento ai supplementi con una postilla e un supersupplemento*, Roma, Tipografia G.E.R., 2 dicembre 1979, Quaderni di *Futilità*, n. 3.
 Italo Calvino, *La rovina di Kasch e quel che resta*, «Panorama mese», settembre 1983. Poi, con il titolo *Roberto Calasso, “La rovina di Kasch”*, in Id., *Saggi*, a cura di M. Barengi, Milano, Mondadori, 1995, pp. 1016-1022.
 Cesare Cases, *Gottfried Benn difeso contro un suo adoratore*, in Id., *Il boom di Roscellino. Satire e polemiche*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 109-124.
 Giuseppe Leonelli, *Calasso e Magris*, in Id., *La critica letteraria in Italia (1945-1994)*, Milano, Garzanti, 1994, pp. 147-151.
 Luis Alberto Ayala Blanco, *Roberto Calasso y el Sacrificio*, «Metapolítica», vol. 1, n. 1, gennaio-marzo 1997, pp. 128-140.
 John T. Kirby, *The Revestiture of Myth: Roberto Calasso*, in Id., *Secrets of the Muses Retold. Classical Influences on Italian Authors of the Twentieth Century*, Chicago, University of Chicago Press, 2000, pp. 104-125.
 Alfonso Berardinelli, *Roberto Calasso e gli dèi*, in Id., *Cactus. Meditazioni, satire, scherzi*, Napoli, L'ancora, 2001, pp. 45-47.
 Alfonso Berardinelli, *Stili dell'estremismo: Fortini, Zolla, Tronti, Calasso*, in Id., *Stili dell'estremismo*, Roma, Editori Riuniti, 2001, pp. 15-86. Successivamente in Id., *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007, pp. 185-223.
 Raymund Schwager, *Schöpfung und Opfer. Roberto Calasso und René Girard*, in Bernhard Dieckmann (a cura di), *Das Opfer – aktuelle Kontroversen. Religions-politischer Diskurs im Kontext der mimetischen Theorie*, Münster-Thaur, LIT-Druck und Verlagshaus Thaur, 2001, pp. 19-35.
 Giuseppe Fornari, *Dionysos, die Natur und die evangelische Differenz. Naturverstehen und Opfer: Calasso, Anaximander und Nietzsche*, in Bernhard Dieckmann (a cura di), *Das Opfer – aktuelle Kontroversen. Religions-politischer Diskurs im Kontext der mimetischen Theorie*, Münster-Thaur, LIT-Druck und Verlagshaus Thaur, 2001, pp. 37-58.
 Edmondo Berselli, *Desiderano, signori, un catalogo del sublime?*, in Id., *Post-Italiani. Cronache di un paese provvisorio*, Milano, Mondadori, 2003, pp. 167-170.
 John Bedell, *Mit ve Değişim*, «Kitap-lik», a.10, n. 62, giugno 2003, pp. 101-102.
 Gianni Sartosi, *Yazar Calasso*, «Kitap-lik», a.10, n. 62, giugno 2003, pp. 97-98.
 Robert Shorrock, *The Artful Mythographer: Roberto Calasso and “The Marriage of Cadmus and Harmony”*, «Arion», terza serie, vol. 11, n. 2, 2003, pp. 83-99.
 Paolo Mariani, *Roberto Calasso e Umberto Eco. La rivoluzione alla conquista del mondo: realtà o bluff?*, in Id., *La penna e il compasso. L'altra faccia della letteratura italiana: gnosi, massoneria, rivoluzione*, Rimini, Il Cerchio, 2005, pp. 147-155.
 Alessandro Cinquegrani, *La narrativa dagli anni Ottanta ad oggi*, in Pietro Gibellini (dir.), *Il mito nella letteratura italiana*, vol. IV, *L'età contemporanea*, a cura di Marinella Cantelmo, pp. 503-540 [spec. 509-512].
 Filippo La Porta e Giuseppe Leonelli, *Critici scrittori e scrittori critici: Calasso, Magris, Raboni*, in Id., *Dizionario della critica militante*, Milano, Bompiani, 2007, pp. 30-37.
 Giuseppe Leonelli, *Il mito indiano in Calasso*, in Id., *La vocazione di Iago*, Roma, Gaffi, 2007, pp. 93-99.

- Christopher D. Morris, *Roberto Calasso's "Absolute Literature"*, in Id., *The Figure of the Road*, New York, Peter Lang, 2007, p. 196.
- Klaus Hoffer, *Indien ist größer als die Welt*, in Id., *Die Nähe des Fremden*, Wien, Literaturverlag Droschl, 2008, 145-167.
- Mario Rodríguez e José Manuel Rodríguez, *El delirio que viene de las Ninfas en la novela latinoamericana: "nada más que ser feliz"*, «Revista Chilena de Literatura», n. 73, novembre 2008, pp. 189-215.
- Cécile Guilbert, *Défense de la littérature absolue*, in Ead., *Sans entraves et sans temps morts*, Paris, Gallimard, 2009, pp. 329-332.
- Giuseppe Leonelli, *La folie [sic] Baudelaire*, in Alfonso Berardinelli (a cura di), *I dieci libri dell'anno 2008/2009*, Milano, Scheiwiller, 2009, pp. 37-44.
- Maria Di Salvatore, *Letteratura e storia ne "La rovina di Kasch" di Roberto Calasso*, «Italice», vol. 87, n. 4, inverno 2010, pp. 637-645.
- Heinz Schafroth, *Das Kreuz mit dem Wissen und der Glücksfall Calasso*, «Manuskripte. Zeitschrift für Literatur», n. 189/190, dicembre 2010, vol. 2, pp. 470-472.
- Alfonso Berardinelli, *Roberto Calasso*, in Id., *Non incoraggiate il romanzo. Sulla narrativa italiana*, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 137-143.
- Natalia Radetich, *El problema del sacrificio en "La ruina de Kasch" de Roberto Calasso*, «Elementos», n. 86, 2012, pp. 41-48.
- Mauro Bersani, *Roberto Calasso*, in Id. (a cura di), *La critica letteraria e il corriere della Sera. Volume II – 1945-1992*, Milano, Rizzoli - Fondazione Corriere della Sera, 2013, pp. 1500-1506.
- Giuseppe Fornari, *Sacrificio, natura, redenzione. Da Roberto Calasso a Franz Kafka, e ritorno*, in Id., *Storicità radicale. Filosofia e morte di Dio*, Massa, Transeuropa, 2013, pp. 363-518.
- Mercedes Monmany, *Roberto Calasso: El ensayo reinventado*, in Ead., *Por las fronteras de Europa. Un viaje por la narrativa de los siglos XX y XXI*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2015, pp. 1055- 1065.
- Roland H. Wiegenstein, *Ein Prunkstück. Roberto Calassos "Untergang von Kasch"*, in Id., *Querbeet. Kritische Gänge durch Literatur und Kunst*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2015, pp. 141-146.
- Cesare De Michelis, *Roberto Calasso*, in Id., *Editori vicini e lontani*, Trieste-Roma, Italo Svevo, 2016, pp. 79-83.
- Virna Brigatti, *Lettori e filologi. Alcune considerazioni intorno alla filologia editoriale*, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», n. 1, 2016, pp. 47-65.
- Dominic Green, *Calasso's Memory of Antiquity*, «The New Criterion», vol. 34, n. 6, febbraio 2016, pp. 19-24.
- Ramón Andrés, *Roberto Calasso: dos escrituras, un camino*, «Carnets de formentor», n. 7, Ottobre 2016, pp. 221-225.
- Basilio Baltasar, *Ve y mata a Caín*, «Carnets de formentor», n. 7, ottobre 2016, pp. 203-210.
- Victoria Cirlot, *La vida de los mitos o una forma en expansión*, «Carnets de formentor», n. 7, ottobre 2016, pp. 211-219.
- Francisco Ferrer Lerín, *La Folie Baudelaire, confortable deslumbramiento*, «Carnets de formentor», n. 7, ottobre 2016, pp. 227-231.
- Vincente Verdú, *El pan Calasso*, «Carnets de formentor», n. 7, ottobre 2016, pp. 233-238.
- Pierluigi Pietricola, *Il mitico Tiepolo di Calasso. Un esempio di efrasi 'à rebours'*, in P. Taravacci ed E. Cancelliere (a cura di), «*Ut pictura poesis*». *Intersezioni di Arte e Letteratura*, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia, 2016, pp. 299-310.
- Domenico D'Andrea, *Una postilla. Michel Déon, le edizioni Adelphi e Roberto Calasso*, in Id., *La farfalla*, Napoli, Giannini, 2017.

Recensioni su quotidiani e periodici

- Elio Pecora, *Rinnegando le convenienze disfatte*, «La Voce Repubblicana», 6 luglio 1974.
- Ferdinando Albertazzi, *Roberto Calasso alter ego di Daniel Paul Schreber. "L'impuro folle"*, «l'Arena», 25 luglio 1974.
- Vittorio Vettori, *"L'impuro folle" di Roberto Calasso*, «La Gazzetta di Modena», 27 luglio 1974. Comparso anche su «Messaggero Veneto» del 31 agosto 1974 col titolo *Nei meandri difficili del freudismo*.

- Domenico Porzio, *“L’impuro folle” di Roberto Calasso*, «Panorama», 12 settembre 1974.
- Rolando Damiani, *Doppi senza nome*, «Il Gazzettino», 5 ottobre 1974.
- Alberto Blandi, *Nudo in scena con psicanalisi*, «La Stampa», 19 ottobre 1974.
- Giorgio Manganelli, *Quattro passi nel delirio*, «l’Espresso», 3 novembre 1974.
- Michelangelo Salerno, *“L’impuro folle” di Roberto Calasso*, «Lecture», n. 1, 1976, pp. 31-32.
- Roger-Pol Droit, *Schreber pas mort*, «Le Monde», 14 maggio 1976.
- Roger Dadoun, *Un magistrat en folie*, «Nouvel Observateur», 24 maggio 1976.
- Helmut Eisendle, *Die Geheime Geschichte des Senatspräsidenten dr. Daniel Paul Schreber*, «Literatur und Kritik», n. 157-158, agosto-settembre 1981, pp. 493-494.
- Pietro Citati, *Un libro che divora i libri e la storia*, «Corriere della Sera», 13 maggio 1983.
- Ruggero Guarini, *Il sacrificio o le sue spoglie*, «l’Espresso», 15 maggio 1983.
- Franco Rella, *La bancarotta del secolo*, «l’Unità», 26 maggio 1983.
- Mario Bortolotto, *Dove sono finiti i principi dell’89? Come leggere gli enigmi filosofici di Calasso*, «L’Europeo», 28 maggio 1983.
- Felice Piemontese, *Nel labirinto, a braccetto con Talleyrand*, «Il Mattino», 28 maggio 1983.
- Alfredo Giuliani, *Talleyrand guidaci tu*, «la Repubblica», 11 giugno 1983.
- Rolando Damiani, *Storie scritte nei cieli*, «Il Gazzettino», 2 luglio 1983. Poi, col titolo *Scritture nei cieli*, in Id., *Nuovi mondi, nuove stelle*, Milano, Guerini e associati, 1987, pp. 111-113.
- Franco Cardini, *Nodi arcani del grande tappeto*, «il Giornale», 22 luglio 1983.
- Guido Ceronetti, *Fra le rovine di Casch [sic]. Gnosi e storia nell’ultimo libro di Calasso*, «La Stampa», 11 agosto 1983.
- Sergio Quinzio, *La banda gnostica. Dietro i nuovi fermenti culturali*, «La Stampa», 6 ottobre 1983.
- François Bott, *La légende des temps modernes*, «Le Monde», 22 maggio 1987.
- Pietro Citati, *L’Ospite Sconosciuto*, «la Repubblica», 8 ottobre 1988.
- Giovanni Raboni, *Libri da snob*, «L’Europeo», 14 ottobre 1988.
- Giorgio Manganelli, *Quanto sei lenta Sparta*, «Il Messaggero», 24 ottobre 1988.
- Vico Faggi, *Una guida per la vita*, «Il Secolo XIX», 25 ottobre 1988.
- Umberto Galimberti, *Va’ pensiero ben oltre la metafora*, «Il Sole 24 Ore» 13 novembre 1988.
- Dario Del Corno, *Com’erano inquieti quegli olimpici*, «Corriere della Sera», 16 novembre 1988.
- Dick Davis, *Glittering Insights*, «Times Literary Supplement», 3-9 febbraio 1989.
- Karlheinz Stierle, *Zeus wirft sich in die Fluten*, «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 13 novembre 1990.
- Danièle Robert, *Voleurs de miel*, «Critique», n. 533, ottobre 1991, pp. 771-775.
- Luciano Canfora, *L’intervista a Calasso*, «la Repubblica», 9 ottobre 1991.
- Ruggero Guarini, *Una favola, che paura!*, «Il Messaggero», 10 ottobre 1991.
- Umberto Galimberti, *Scala in salita verso l’abisso*, «Il Sole 24 Ore», 20 ottobre 1991.
- Mario Bernardi Guardi, *Aurei granuli di conoscenza*, «Messaggero Veneto», 31 ottobre 1991.
- Pietro Citati, *Roberto Calasso, o dell’infedeltà*, «la Repubblica», 3 novembre 1991.
- Angelo Guglielmi, *Nella torre di Calasso*, «Tuttolibri», a. XVI, n. 775, 9 novembre 1991.
- Felice Piemontese, *Elogio dell’eccentricità*, «Il Mattino», 10 novembre 1991.
- Carlo Fruttero e Franco Lucentini, *Calasso a Rai 3?*, a. XVI, n. 776, 16 novembre 1991.
- Angelo Guglielmi, *Quando uno scrittore è attuale?*, «Tuttolibri», a. XVI, n. 777, 23 novembre 1991.
- Sergio Quinzio, *Non abbiamo più guide per essere attuali*, «Tuttolibri», a. XVI, n. 779, 7 dicembre 1991.
- Gianni Vattimo, *Si confonde nichilismo con nostalgia*, «Tuttolibri», a. XVI, n. 779, 7 dicembre 1991.
- Alberto Cavaglion, *Calasso: giù per le scale, nella mischia letteraria*, «Il Piccolo», 17 dicembre 1991.
- Tim Parks, Tom Sutcliffe, *High in the Word Quarry*, «The Independent», 28 dicembre 1991.
- Paolo Ruffilli, *La biblioteca-labirinto di Roberto Calasso*, «La Nuova di Venezia», 7 gennaio 1992.
- Mary Lefkowitz, *A Zeus for the ’90s*, «The New York Times», 14 marzo 1993.
- Gianni Riotta, *Simon Schama: Senza dèi la vita non vale. Anche a Central Park*, «Corriere della Sera», 26 marzo 1993.
- Josif Brodskij, *Dei nascosti nella folla*, «la Repubblica», 11 aprile 1993.
- Jasper Griffin, *Alive in Myth*, «The New York Review of Books», 22 aprile 1993.
- Peter Conrad, *The Gods in their Elements*, «The Observer», 30 maggio 1993.
- Marina Warner, *The Magical Mythology Tour*, «The Independent», 6 giugno 1993.
- John Banville, *Twilight of the Gods*, «Irish Times», 19 giugno 1993.
- Lucy Hughes-Hallet, *Hooked on Classics*, «The Sunday Times», 20 giugno 1993.

- Paolo Di Stefano, *Scrittore geniale o immondo: chi ha paura di Léon Bloy*, «Corriere della Sera», 29 luglio 1994.
- Sunil Khilnani, *A Maverick in Every Salon*, «The New York Times Book Review», 23 ottobre 1994.
- Michael Dibdin, *All About Everything*, «The Independent», 27 novembre 1994.
- John Banville, *The End of a World*, «The Irish Times», 31 dicembre 1994.
- John Banville, *One Hobby Horseman of the Cultural Apocalypse Rides Again*, «Boston Globe», 26 febbraio 1995.
- André Aciman, *The Writer in his Labyrinth*, «The New Republic», 26 giugno 1995.
- Salman Rushdie, *In Defense of the Novel, Yet Again*, «The New Yorker», 24 giugno-1 luglio 1996.
- Giovanni Mariotti, *Sacrificio a due déi: "Tocco leggero" e "Meningi fumanti"*, «Corriere della Sera», 3 ottobre 1996.
- Ranieri Polese, *Prima della storia, dove comincia il mito*, «Corriere della Sera», 3 ottobre 1996.
- Rolando Damiani, *"Chi?": domanda dalla quale tutto discende*, «Il Gazzettino», 15 ottobre 1996.
- Giuseppe Marchetti, *L'uomo ha sempre bisogno del mito*, «Il Giorno», 16 ottobre 1996.
- Alfredo Giuliani, *Gli amplessi e le favole*, «la Repubblica», 18 ottobre 1996.
- Eugenio Scalfari, *Calasso e lo spettacolo dell'Essere*, «la Repubblica», 18 ottobre 1996.
- Giulio Galetto, *Calasso, un labirinto dove tutto è racconto*, «L'Arena», 21 ottobre 1996.
- Sunil Khilnani, *The First Syllable*, «The New York Times Book Review», 8 novembre 1998.
- Wendy Doniger, *The Ancient Postmoderns*, «The New Republic», 7 dicembre 1998.
- Dick Davis, *Making Sacrifice*, «Times Literary Supplement», 11 dicembre 1998.
- Shashi Tharoor, *A Snake, A Tree, And Water*, «Washington Post Book World», 10 gennaio 1999.
- John Banville, *The Dawn of the Gods*, «The New York Review of Books», 14 gennaio 1999.
- Thomas McGonigle, *The Big Bang*, «Los Angeles Times», 31 gennaio 1999.
- Salman Rushdie, *Ecco gli scrittori che mi hanno influenzato*, «la Repubblica», 10 marzo 1999.
- Jean d'Ormesson, *Calasso: le roman du karma et des Deva*, «Le Figaro Littéraire», 11 maggio 2000.
- Mario Baudino, *Calasso, la poesia è il bestiame degli dei*, «La Stampa», 17 febbraio 2001.
- Giuseppe Montesano, *Calasso: la letteratura degli dei, metafora tra società e religione*, «Il Mattino», 18 febbraio 2001.
- Mario Andrea Rigoni, *Hölderlin, Novalis, Baudelaire, Nietzsche. Ecco le forme in cui si nasconde l'assoluto*, «Corriere della Sera», 18 febbraio 2001.
- Senza autore, *"Literature and the Gods" – Roberto Calasso, Trans. from the Italian by Tim Parks*, «Publisher Weekly», 19 febbraio 2001.
- Mario Bernardi Guardi, *Gli dei liberati dall'esilio della ragione*, «Il Tempo», 20 febbraio 2001.
- Marco Belpoliti, *Calasso l'antimoderno celebra il ritorno degli dei*, «La Stampa», 24 febbraio 2001.
- Rolando Damiani, *La letteratura esiste da sola*, «Il Gazzettino», 28 febbraio 2001.
- Giuseppe Conte, *Gli dèi non si sporcano le mani*, «Panorama», 8 marzo 2001.
- Roberto Cotroneo, *Frammenti di un discorso poetico-divino*, «l'Espresso», 8 marzo 2001.
- Giovanni Mariotti, *Un nudo da rebus per il nuovo libro di Calasso*, «Corriere della Sera», 10 marzo 2001.
- Rachel Hadas, *The Elusive Gods*, «The American Scholar», primavera 2001, pp. 150-152.
- Giorgio Montefoschi, *"La letteratura e gli dèi" di Roberto Calasso*, «IO Donna», 7 aprile 2001.
- Jonathan Levi, *Fugitive Guests*, «Los Angeles Times Book Review», 22 aprile 2001.
- Senza autore, *"Literature and the Gods" by Roberto Calasso, Translated from the Italian by Tim Parks*, «The New Yorker», 7 maggio 2001.
- Pietro Citati, *Gli dei nascosti fra noi*, «la Repubblica», 16 maggio 2001.
- Algis Valiunas, *Pagans and Moderns. The Beauty and the Monstrosity of the Ancient Gods*, «The Weekly Standard», 28 maggio 2001.
- David Rollow, *Mixing Myth Language, and the Divine*, «Boston Globe», 24 giugno 2001.
- Charles Simić, *Paradise Lost. "Literature and the Gods" by Roberto Calasso*, «The New York Review of Books», 20 settembre 2001.
- Alberto Manguel, *Mnemonic Waves*, «Times Literary Supplement», 13 settembre 2002.
- Cesare Medail, *Kafka, il dio misterioso della letteratura*, «Corriere della Sera», 2 ottobre 2002.
- Enrico Arosio, *Un enigma*, «l'Espresso», 10 ottobre 2002.
- Felice Piemontese, *Anatomia di Kafka, autori allo specchio*, «Il Mattino», 10 ottobre 2002.
- Gianni Vattimo, *Snob, apocalittico, ma terribilmente attuale*, «l'Espresso», 10 ottobre 2002.
- Ernesto Ferrero, *Il signor K. alla moviola*, «Tuttolibri», a. XXVI, n. 1332, 12 ottobre 2002.
- Giuseppe Marchetti, *Dentro il genio*, «Gazzetta di Parma», 16 ottobre 2002.

- Rolando Damiani, *Kafka preso alla lettera e scarnificato*, «Il Gazzettino», 26 ottobre 2002.
- Massimo Dini, *Nel labirinto di Kafka*, «D – la Repubblica delle donne», 26 ottobre 2002.
- Alfredo Giuliani, *Franz Kafka, nel mondo disadorno la normalità è terrorizzante*, «la Repubblica», 1 novembre 2002.
- Giuseppe Montesano, *Viaggiando con Kafka*, «Diario», 22 novembre 2002.
- Muriel Spark, *Books of the Year*, «Times Literary Supplement», 6 dicembre 2002.
- Giovanni Mariotti, *La voce di Kafka nella foresta del mondo*, «Corriere della Sera», 19 dicembre 2002.
- Alberto Manguel, *Kafka para el siglo XXI*, «Babelia – El País», 4 gennaio 2003.
- Guido Ceronetti, *Lo stuzzica venti*, «La Stampa», 6 febbraio 2003.
- Joseph Farrel, *C's enigmas*, «Times Literary Supplement», 2 maggio 2003.
- Antonio Gnoli, *Quello sguardo dal bordo del letto*, «la Repubblica», 1 luglio 2003.
- Cesare Medail, *Quell'inedita leggerezza di Kafka*, «Corriere della Sera», 1 luglio 2003.
- Cesare Medail, *I messaggi anonimi firmati da Calasso*, «Corriere della Sera», 3 ottobre 2003.
- Giuseppe Montesano, *Elogio del nomadismo radicale*, «Il Mattino», 3 ottobre 2003.
- Ernesto Ferrero, *Nel Castello Adelphi Calasso seduce cento volte il lettore*, «Tuttolibri», a. XXVII, n. 1381, 4 ottobre 2003.
- Salvatore Nigro, *Il mondo in un risvolto*, «Il Sole 24 Ore», 12 ottobre 2003.
- David Huerta, *El primer libro de Roberto Calasso*, «Enlaces», 13 ottobre 2003.
- Mario Bernardi Guardi, *Viaggio inebriante fra le "scoperte" Adelphi*, «Secolo d'Italia», 16 ottobre 2003.
- Mario Fortunato, *Freschi di stampa*, «l'Espresso», 16 ottobre 2003.
- Carlo Fruttero, *Imbonitore appassionato*, «Panorama», 30 ottobre 2003.
- Giorgio Montefoschi, *Roberto Calasso – Cento lettere a uno sconosciuto*, «IO Donna», 8 novembre 2003.
- Francisco Rico, *La monarquía absoluta de Roberto Calasso*, «El País», 8 novembre 2003.
- Pierluigi Panza, *“Le nozze di Cadmo e Armonia”, rivincita del mito*, «Corriere della Sera», 24 novembre 2003.
- Alejandro Toledo, *Los pasos perdidos. Calasso y la revuelta del Yo*, «Enlaces», 23 novembre 2004.
- Ivan Pintor Iranzo, *Roberto Calasso: el viaje a las fuentes*, «La Vanguardia», 6 aprile 2005.
- Robert Alter, *One Man's Kafka*, «The New York Republic», 25 aprile 2005.
- Jonathan Lethem, *The Figure in the Castle*, «The New York Times Book Review», 1 maggio 2005.
- Nathalie Crom, *Au plus près de l'auteur du "Procès"*, «la Croix», 2 giugno 2005.
- Giuseppe Montesano, *Ninfe e ninfette la letteratura come rivelazione corporea*, «Il Mattino», 20 giugno 2005.
- Giorgio Montefoschi, *“La follia che viene dalle ninfe” di Roberto Calasso*, «IO Donna», 9 luglio 2005.
- Mario Bernardi Guardi, *Lolita, ninfa di un cacciatore di epistème*, «L'Indipendente», 12 luglio 2005.
- Rolando Damiani, *Roberto Calasso e la “possessione folle” delle Ninfe*, «Il Gazzettino», 28 luglio 2005.
- Luigi Reitani, *Miti greci: l'eros divino delle Ninfe*, «Messaggero Veneto», 2 agosto 2005.
- Giuseppe Marchetti, *Mito e sogno: talismani invincibili*, «Gazzetta di Parma», 4 agosto 2005.
- Jacqueline Risset, *Calasso: se la follia viene dalle ninfe*, «Il Messaggero», 4 agosto 2005.
- Ernesto Ferrero, *Le ninfe incantatrici di Calasso*, «Tuttolibri», a. XXIX, n. 1475, 6 agosto 2005.
- Enzo Golino, *Ninfette onnipotenti*, «l'Espresso», 19 agosto 2005.
- Guido Ceronetti, *Altrove*, «La Stampa», 6 settembre 2005.
- Piero Gelli, *Editoria e miti: l'only connect di Calasso*, «Alias», 24 settembre 2005.
- Nicholas Murray, *Retrial for Kafka – with a Friendly Judge*, «The Independent», 6 ottobre 2005.
- Alfonso Berardinelli, *Il mistero Calasso*, «Il Foglio», 31 gennaio 2006.
- Manfred Papst, *Sprachmagie auf dem Waschzettel*, «Neue Zürcher Zeitung», 26 febbraio 2006.
- Alexandra Lavizzari, *Literarische Gattung Klappentext*, «Der Bund», 6 aprile 2006.
- Eugenio Scalfari, *Scrivete, qualcuno forse vi leggerà*, «l'Espresso», 30 giugno 2006.
- Giovanni Mariotti, *Divine e folli sono le ninfe*, «Corriere della Sera», 18 ottobre 2006.
- Marc Fumaroli, *Tiepolo l'ultimo antico*, «la Repubblica», 24 ottobre 2006.
- Marco Belpoliti, *Sedotto da Tiepolo*, «l'Espresso», 24 novembre 2006.
- Giovanni Mariotti, *Le infinite sfumature del “rosa Tiepolo”*, «Corriere della Sera», 4 dicembre 2006.
- Annalisa Serpilli, *Mito e decadenza nel rosa Tiepolo*, «Il Sole 24 Ore», 15 dicembre 2006.
- Renato Barilli, *Calasso, la critica del dilettante*, «L'immaginazione», n. 227, gennaio-febbraio 2007, p. 28.
- Sergio Buonadonna, *Roberto Calasso e il sogno di Baudelaire*, «Messaggero Veneto», 19 settembre 2008.
- Mario Bernardi Guardi, *La follia di Charles contro il progresso*, «Liberò», 23 ottobre 2008.
- Elisabetta Rasy, *Un “folle” del suo tempo*, «Domenica – Il Sole 24 Ore», 26 ottobre 2008.

- Pietro Citati, *Il mondo che vedeva Baudelaire*, «Corriere della Sera», 30 ottobre 2008.
- Giuseppe Marchetti, *Il sogno del poeta*, «Gazzetta di Parma», 2 novembre 2008.
- Rolando Damiani, *Fra le strade di Parigi per decifrare il mistero-Baudelaire*, «Il Gazzettino», 5 novembre 2008.
- Cesare Cavalleri, *Gli scogli sommersi del Calasso-Baudelaire*, «Avvenire», 12 novembre 2008.
- Mario Andrea Rigoni, *Baudelaire genio esoterico*, «Corriere della Sera», 12 novembre 2008.
- Mario Bernardi guardi, *Baudelaire, la modernità con l'anima*, «Secolo d'Italia», 13 novembre 2008.
- Guido Vitiello, «*La Folie Baudelaire*» di Roberto Calasso, «Internazionale», 13 novembre 2008.
- Piero Gelli, *Calasso. Politeama parigino*, «Alias», 15 novembre 2008.
- Alessandra Iadicicco, *Nella terra misteriosa dove crescono i fiori del male*, «il Giornale», 16 novembre 2008.
- Giorgio Montefoschi, «*La folie [sic] Baudelaire*» di Roberto Calasso, «IO Donna», 22 novembre 2008.
- Giacomo Annibaldis, *Nel chiosco stravagante dei "fiori del male" s'annida un coro pagano*, «La Gazzetta del Mezzogiorno», 23 novembre 2008.
- Felice Piemontese, *Il vagabondo della modernità*, «Il Mattino», 28 novembre 2008.
- Carlo Sgorlon, *Roberto Calasso e la caccia al "brivido nuovo" sulle orme di Baudelaire*, «Messaggero Veneto», 29 novembre 2008.
- Ugo Leonzio, *Viaggio nella "folie" ignota*, «l'Unità», 19 dicembre 2008.
- Carlo Fruttero, *Baudelaire, l'arte dell'assedio*, «Tuttolibri», a. XXXII, n. 1640, 20 dicembre 2008.
- Guido Vitiello, *Velo dopo velo, Roberto Calasso e i libri-cipolla*, «Il Riformista», 28 dicembre 2008.
- Guido Ceronetti, *Baudelaire poeta della città moderna*, «Il Foglio», 30 dicembre 2008.
- Cinzia Romani, *L'ultima "folie calassienne"*, «Uomini e business», gennaio 2009.
- Isabella Mattazzi, *Baudelaire un paradigma. Versi orfani della metrica*, «Il manifesto», 4 gennaio 2009.
- Manuela Grassi, *Eros e poesia: la folie di Calasso*, «Panorama», 8 gennaio 2009.
- Senza autore, *Roberto Calasso, "La Folie Baudelaire"*, «Il Foglio», 21 gennaio 2009.
- Massimo Romano, *Baudelaire e il chiosco del poeta*, «Il nostro tempo», 1 febbraio 2009.
- Corrado Augias, *Baudelaire, storia segreta di una folle ispirazione*, «la Repubblica», 6 febbraio 2009.
- Enzo Di Mauro, *Calasso, Baudelaire e le ferite di Parigi*, «Il Messaggero», 26 febbraio 2009.
- Sergio Romano, *E il mito varca il confine tra visibile e invisibile*, «Corriere della Sera», 1 marzo 2009.
- Frédéric Vitoux, *Le mystère Tiepolo*, «Le Nouvel Observateur», 21 maggio 2009.
- Jean Laurenti, *Rose épineux*, «Les Matricule des Anges», n. 104, giugno 2009, p. 21.
- Gianluigi Verzellesi, *Il Baudelaire di Calasso*, «Bresciaoggi», 13 agosto 2009.
- Marc Fumaroli, «*Le Rose Tiepolo*», de Roberto Calasso: *dernier bal des dieux dans la Venise du XVIII siècle*, «Le Monde», 22 ottobre 2009.
- Thomas McGonigle, «*Tiepolo Pink*» by Roberto Calasso. *A Critic's Intoxicating Efforts to Describe an Overlooked European Painter*, «Los Angeles Times», 25 ottobre 2009.
- Arthur C. Danto, *Pleasure, Light, Glory*, «Times Book Review», 3 gennaio 2010.
- Peter Conrad, *A Fantasy that Would Make an Angel Blush*, «The Observer», 14 febbraio 2010.
- Ingrid D. Rowland, *Tiepolo: Eros, Mystery, Menace*, «The New York Review of Books», 11 marzo 2010.
- Ferdinand Mount, *Fast Worker*, «Times Literary Supplement», 9 aprile 2010.
- John Banville, *The Idolatry of Light*, «The New York Republic», 29 aprile 2010.
- Giorgio Montefoschi, *E il rito varca il confine tra visibile e invisibile*, «Corriere della Sera», 13 ottobre 2010.
- Mario Bernardi Guardì, *Archetipi, miti e simboli del mondo degli Arya dove domina l'invisibile*, «Liberò», 22 ottobre 2010.
- Manuela Grassi, *Il viaggio della mente nel regno di Veda*, «Class», novembre 2010.
- Alessandro Giuli, *L'ardore senza ardore dell'ultimo Calasso. Conversazione fogliante con Mario Bortolotto e Ruggero Guarini...*, «Il Foglio», 6 novembre 2010.
- Guido Vitiello, *L'ardore vedico di Calasso. Anatomia di un culto*, «Il Riformista», 10 novembre 2010.
- Giacomo Annibaldis, *Lo spirito del mondo sull'ara sacrificale*, «La Gazzetta del Mezzogiorno», 13 novembre 2010.
- Giuseppe Marchetti, *Nei misteri dell'essere*, «Gazzetta di Parma», 18 novembre 2010.
- Emanuele Trevi, *Calasso. Attualità dei riti vedici*, «Alias», 20 novembre 2010.
- Ernesto Ferrero, *Sacrificarsi ma con ardore*, «Tuttolibri», a. XXXIV, n. 1742, 27 novembre 2010.
- Alessandro Monti, *La civiltà vedica illumina villaggi e foreste*, «Tuttolibri», a. XXXIV, n. 1742, 27 novembre 2010.

- Felice Piemontese, *L'India del mito secondo Calasso*, «Il Mattino», 28 novembre 2010.
- Fabrizio Ottaviani, *Calasso e tutto quello che l'Occidente non vuol vedere*, «il Giornale», 30 novembre 2010.
- Salvatore Veca, *Un fiume di storie porta nell'India vedica*, «Corriere della Sera», 6 dicembre 2010.
- Ugo Leonzio, *Come comunicare con gli Dei? La risposta nel libro di Calasso*, «l'Unità», 20 dicembre 2010.
- Cesare Cavalleri, *Calasso e l'incandescenza della mente*, «Avvenire», 29 dicembre 2010.
- Cesare Cavalleri, *Ancora su Calasso: c'è una via al cristianesimo?*, «Avvenire», 5 gennaio 2011.
- Stefania Vitulli, *L'ardore di Roberto Calasso*, «Panorama», 13 gennaio 2011.
- Giorgio Boccali, *La conoscenza è tutta un fuoco*, «Il Sole 24 Ore», 16 gennaio 2011.
- Livia Manera, *L'altra India, il viaggio del sapere*, «Corriere della Sera», 25 gennaio 2011.
- Mercedes Monmany, *El verbo más poderoso*, «ABC cultural», 24 settembre 2011.
- Jesús Ferrer, *Rimbaud, de burdeles*, «la Razón», 29 settembre 2011.
- Francisco Calvo Serraller, *Castillos en el aire*, «Babelia – El País», 15 ottobre 2011.
- Fietta Jarque, *Baudelaire. Paradigma de lo Moderno*, «Babelia – El País», 15 ottobre 2011.
- Guido Vitiello, *“La Giustizia” di Dürrenmatt non era così profonda, prima di Adelphi*, «Il Riformista», 26 ottobre 2011.
- Darius Czaja, *Słowa, błyski, drżenie*, «Conrad 2011», programma del Festival Conrad del 2-6 novembre 2011, pp. 18-20.
- Dominique Jamet, *Baudelaire en calassothérapie*, «Marianne», 29 ottobre-4 novembre 2011.
- Rolando Damiani, *La traccia del sapere in quel Veda disperso*, «Il Gazzettino», 5 novembre 2011.
- Giovanni Bogliolo, *Sorseggiando Baudelaire nel chiosco della follia*, «Tuttolibri», a. XXXV, n. 1791, 12 novembre 2011.
- Maurice Nadeau, *Journal en public*, «La Quinzaine», 16-30 novembre 2011.
- Marc Fumaroli, *Dans l'orage magnétique de Baudelaire*, «Le Figaro Littéraire», 17 novembre 2011.
- Philippe Lançon, *Baudelaire hisse son pavillon noir*, «Libération», 17 novembre 2011.
- Patrick Kéchichian, *Baudelaire, peintre de la vie moderne*, «la Croix», 24 novembre 2011.
- Monique Petillon, *Lecteur omnivore*, «Le Monde des Livres», 2 novembre 2012.
- Jad Adams, *La Folie Baudelaire by Roberto Calasso: Review*, «The Telegraph», 14 novembre 2012.
- Emma Hogan, *La Folie Baudelaire by Roberto Calasso*, «Financial Time», 16 novembre 2012.
- Tobias Schwartz, *Baudelaire ging nicht zu Starbucks*, «Die Welt», 17 novembre 2012.
- John Simon, *Paris Review. Baudelaire Stands at the Center of this Study of 19th Century Art*, «The New York Times Book Review», 18 novembre 2012.
- Keith Miller, *La Folie Baudelaire by Roberto Calasso, Review*, «The Telegraph», 12 dicembre 2012.
- Andrea Lee, *Roberto Calasso's Encyclopedic Mind at Play*, «New Yorker», 13 dicembre 2012.
- Alex Danchev, *'Buster Keaton in a Frock Coat'*, «Saturday Guardian», 29 dicembre 2012.
- Giorgio Montefoschi, *Il tutto smisurato da Proust a Degas. Su “La Folie Baudelaire” di Roberto Calasso*, «Corriere della Sera», 10 gennaio 2013.
- Ina Hartwig, *So ein Snob!*, «Die Zeit», 31 gennaio 2013.
- Michele Accettella, *Recensione a: Roberto Calasso, “La follia che viene dalle Ninfe”*, «Quaderni di cultura junghiana», a. II, n. 2, 2013, pp. 102-103.
- Adam Thirlwell, *How Baudelaire Revolutionized Modern Literature*, «New Republic», 21 febbraio 2013.
- Pietro Citati, *Il sogno del Libro di tutti i libri*, «Corriere della Sera», 15 marzo 2013.
- Alfonso Berardinelli, *Ma Calasso esclude Socrate e Gesù con il connubio germanesimo-induismo*, «Avvenire», 16 marzo 2013.
- Luc Sante, *In Baudelaire's Dream Brothel*, «The New York Review of Books», 21 marzo 2013.
- Paolo Luca Bernardini, *Roberto Calasso. Una vita nel libro fonte di concordia*, «La Provincia», 28 marzo 2013.
- Giuseppe Marchetti, *Libri, tesori di civiltà*, «Gazzetta di Parma», 28 marzo 2013.
- Cesare De Michelis, *Apologia dell'editore*, «Il Sole 24 Ore», 7 aprile 2013.
- Felice Piemontese, *Calasso, le sfide dell'editore ideale*, «Il Mattino», 7 aprile 2013.
- Diego Gabutti, *Il segreto è nella copertina*, «Sette», 12 aprile 2013.
- Mariarosa Bricchi, *Funzione strategica del non detto*, «Alias», 14 aprile 2013.
- Filippo La Porta, *L'impronta di Calasso*, «Europa», 22 aprile 2013.
- Michael McDonald, *Sacred Egoist*, «Dublin Review of Books», 22 aprile 2013.
- Alfonso Berardinelli, *Il demone del libro*, «Il Foglio», 29 aprile 2013.
- Luigi Mascheroni, *La versione di Calasso sul “sovietico” Einaudi*, «il Giornale», 29 aprile 2013.

- Nanni Delbecchi, *Se tutti pubblicano, chi ci pubblicherà?*, «il Fatto Quotidiano», 4 maggio 2013.
- Guido Vitiello, *Adelphi redenti*, «Il Foglio», 4 maggio 2013.
- Massimo Romano, *Adelphi, le affinità elettive*, «Il nostro tempo», 30 giugno 2013.
- César Antonio Molina, *Calasso frente al Goliath digital*, «ABC cultural», 4 ottobre 2014.
- Santiago Aizarna, *Con, entre y para los libros*, «El Diario Vasco», 10 ottobre 2014.
- Pankaj Mishra, *Quest for Enlightenment*, «The New York Times Book Review», 21 dicembre 2014.
- David Shulman, *At the Heart of Hinduism*, «The New York Review of Books», 8 gennaio 2015.
- Urszula Koziół, *Zagraniczne sygnały literackie*, «Odra», n. 7-8(635), luglio-agosto 2015, pp. 130-132.
- Guido Vitiello, *La caccia nel tempo profondo che trasformò l'uomo in animale metafisico*, «Il Foglio», 14-15 maggio 2016.
- Paolo Di Paolo, *Viaggio alle origini dell'essere*, «Il Messaggero», 18 maggio 2016.
- Armando Massarenti, *Sotto le stelle della caccia*, «Il Sole 24 Ore», 22 maggio 2016.
- Pietro Citati, *L'uomo, la caccia, il mito: il nuovo libro di Roberto Calasso*, «Corriere della Sera», 24 maggio 2016.
- Massimo Natale, *Calasso: addio metamorfosi, giunge l'invisibile*, «Alias», 12 giugno 2016.
- Rolando Damiani, *E praticando la caccia l'homo divenne sapiens*, «Il Gazzettino», 27 giugno 2016.
- Lorenzo Mondo, *E l'uomo divenne predatore cacciando i suoi simili*, «Tuttolibri», a. XLII, n. 2004, 2 luglio 2016.
- Guido Ceronetti, *Il più sapiente dei predatori*, «Il Foglio», 4 agosto 2016.
- Remo Ceserani, *A piè di pagina*, «L'immaginazione», n. 295, settembre-ottobre 2016, pp. 28-29.
- José María Herrera, *Calasso y el saber de Oriente*, «ABC cultural», 22 settembre 2016.
- Giuliano Ferrara, *Lezioni di un maestro della devozione atea*, «Il Foglio», 11 settembre 2017.
- Sofia Silva, *Opera mirabile, "L'innominabile attuale" susciterà paura*, «Il Sole 24 Ore Magazine», 11 settembre 2017.
- Guido Vitiello, *Scoprire l'innominabile attuale di Calasso in un breve racconto ottocentesco*, «Il Foglio», 16 settembre 2017.
- Giorgio Montefoschi, *Ma riaffiora di continuo la nostalgia del sacro*, «Corriere della Sera», 27 settembre 2017.
- Felice Piemontese, *Calasso e la dittatura dell'algoritmo*, «Il Mattino», 2 ottobre 2017.
- Cesare Cavalleri, *Innominabile e attuale, ma anche ambiguo: il pensiero di Calasso*, «Avvenire», 4 ottobre 2017.
- Diego Gabutti, *Sublime Calasso: i laici parlano con compunzione da ecclesiastici, gli ecclesiastici ambiscono a farsi passare da professori di sociologia*, «Italia Oggi», 5 ottobre 2017.
- Stenio Solinas, *Benvenuti nell'epoca della bigotteria planetaria*, «il Giornale», 5 ottobre 2017.
- Mario Fortunato, *Turisti e terroristi pari sono*, «l'Espresso», 8 ottobre 2017.
- Angelo Guglielmi, *Da Bouvard-Pécuchet a Internet un'enciclopedia soffoca il mondo*, «Tuttolibri», a. XLIII, n. 2067, 14 ottobre 2017.
- Giulio Galetto, *L'inconsistenza dell'Europa senza l'ombra del sacro*, «Bresciaoggi», 20 ottobre 2017.
- Giuseppe Marchetti, *Calasso scrive un'antologia dell'inquietudine*, «Gazzetta di Parma», 20 ottobre 2017.
- Vito Punzi, *Ossessionati dai dati: la dittatura digitale ha svuotato l'uomo*, «Libero», 23 ottobre 2017.
- Enrico Arosio, *Quando Google ispira Calasso*, «Pagina 99», 27 ottobre 2017.
- Senza autore, *Dentro le parole di Calasso*, «Corriere di Bologna», 3 novembre 2017.
- Antonio Gnoli, *Con Calasso nei labirinti dell'età dell'inconsistenza*, «la Repubblica – edizione di Bologna», 4 novembre 2017.
- Davide D'Alessandro, *Ricerchi il senso? Vedi alla voce Calasso*, «Il Foglio», 12 novembre 2017.
- Piero Gelli, *Calasso, flash da un mondo frantumato*, «Alias», 24 dicembre 2017.
- Mercedes Monmany, *Calasso en el espantoso reino de la intolerancia*, «ABC cultural», 26 aprile 2018.
- Emanuele Trevi, *Roberto Calasso interroga Browne. Un medico tra i segreti degli Egizi*, «Corriere della Sera», 28 ottobre 2018.
- Pietro Citati, *Sir Thomas Browne e la lingua dell'universo*, «la Repubblica», 7 novembre 2018.
- Fabrizio Ottaviani, *Scienza e magia, nella tesi di Calasso c'era già l'Adelphi*, «Il Giornale», 19 dicembre 2018.
- Patrick Kéchichian, *Roberto Calasso, illuminé rationnel – à propos de "L'Innommable actuel"*, AOC, 8 maggio 2019.
- Dominic Green, *Roberto Calasso's 'The Unnamable Present' Review: Sacrifices at Modernity's Altar*, «The Wall Street Journal», 13 maggio 2019.

- Michel Crépu, *Pécuchet et Bouvard*, «La Nouvelle Revue Française», 17 maggio 2019.
Pierre de Gasquet, *La "folie Calasso": de Dada à big data*, «Les Echos week-end», 17 maggio 2019.
Rémi Soulié, *L'homme, ce zombie*, «Le Figaro Magazine», 17 maggio 2019.
Olivier Lamm, *"L'innommable actuel", divin dissolu*, «Libération», 31 luglio 2019.
Von Steffen Georgi, *Roberto Calasso schreibt in seinem neuen Buch über eine noble Wunde der Demokratie*, «Leipziger Volkszeitung», 1 agosto 2019.
Giorgio Montefoschi, *Quando Dio volle farsi nube. Voci dal libro di tutti i libri*, «Corriere della Sera», 10 ottobre 2019.
Luca Doninelli, *E Calasso lesse la Bibbia al di là del Bene e del Male*, «il Giornale», 5 novembre 2019.

Antonio Sichera

Il presente della poesia
per *Il Conoscente* di Umberto Fiori

1. *Il coraggio di un poeta*

Quel che colpisce immediatamente, già durante la prima lettura del *Conoscente*,¹ è la sua schietta natura di libro privo di infingimenti, di coperture, di giochi verbali. Intendo dire che *Il Conoscente* è un libro coraggioso, capace di toccare e di coinvolgere profondamente il suo lettore. Il coraggio del libro di Fiori è certamente di tipo strutturale, perché liberamente ispirato al modello del poema in prosa, molto fortunato nella Francia post-Baudelaire, ma di gran lunga meno battuto in Italia. È però anche un estremo coraggio linguistico, poiché dove tutto è dispiegato, dove la lingua non è usata come nascondiglio, dove la poesia non si trincerava dietro l'oscurità o il sottinteso fino ai confini dell'incomprensibile, lì allora il poeta appare scoperto, nudo quasi, totalmente esposto. Non può ritrarsi, non può assaporare il gusto dolcesamaro e ricercato dell'equivoco, della molteplicità inafferrabile dei soggetti e delle voci. Per il Fiori del *Conoscente* è così. Al di là di ogni corrispondenza o similarità biografica, il tono di questo libro è quello di una autenticità senza sconti, di un desiderio lancinante e rigoroso di fare i conti con sé stessi, di consegnarsi con un nitore e un'onestà ben lontani dallo strepito mediatico di scrittori e poeti che scambiano l'autenticità per esibizione ostinata, per estremizzazione pornografica di scene e di parole. Ma non solo. Il coraggio di questo Fiori è anche culturale e semantico, data la sua volontà di affrontare la condizione contemporanea prendendola di petto, fornendone una rappresentazione che potrebbe apparire un rischio e quasi un azzardo.

A fargli da argine e da stella polare è il primo dei suoi modelli più o meno consapevoli. Ho parlato di poema e non di racconto, come viene definito il libro nel risvolto di copertina, non senza motivo. *Il Conoscente* è un poema che racconta un viaggio, una discesa verso gli inferi del nostro mondo. E dunque è anzitutto un libro dantesco, dove il fuoco crepitante, la fiamma ustionante del nostro presente viene innestata in un processo interiore che consente di integrare il presente nell'eterno, il tempo urgente dell'oggi con la lentezza imperitura, il tendenziale per sempre della poesia. Non una immediatezza a buon mercato, quindi, ma una puntualità della pronuncia di sé assoggettata ad una mediazione altissima e raffinata, e appunto per questo palpitante e vera.

¹ Umberto Fiori, *Il Conoscente*, Milano, Marcos y Marcos, 2019.

2. *L'Ente, la Convenzione, l'Opera e Olindo*

Ad essere messi in scena nel libro sono gli abissi del contemporaneo, gli inferi della nostra esperienza odierna, sia individuale che sociale. A voler schizzare i contorni essenziali di questo affresco, potremmo dire che *Il Conoscente* racconta della grande solitudine che ci appartiene, di una società dove la frammentazione è acuta, lo smarrimento enorme, la mancanza di riferimenti cronica e disperante. In essa e di fronte ad essa il nostro mondo – secondo il verbo di Fiori – mette in atto due strategie, coincidenti nel libro con due luoghi simbolici: l'Ente e la Convenzione. L'uno rappresenta il tentativo di sfuggire all'isolamento attraverso la simbiosi. Il diventare gruppo, il saldarsi in una compagine in cui non si presenti mai la figura del Tu, il senso della differenza. Un esercito di cercatori di un Noi, che stringa attorno ad un oggetto e ad una pratica i credenti nell'Ente, i seguaci dell'Ente. Si tratta infatti di uno spazio di tipo religioso, designato con una parola heideggeriana – Heidegger è molto presente nel libro –, «Ente» (*das Seiende*) appunto, che allude antifrasticamente all'oblio dell'Essere, alla sua riduzione a cosa e ad oggetto, in una sorta di insensibilità epocale alla sua manifestazione e al suo mistero. Ente è insomma la chiesa, comunque la si voglia intendere. Ente sono tutte le chiese che in vari modi reagiscono alla frammentazione con la fusione, che formano Cori per evitare il rischio della gettatezza (della *Geworfenheit* avrebbe detto Heidegger). All'Ente appartengono tutti coloro che vengono meno alla chiamata della vita e si nascondono in un anonimato collettivo, in una fede-utero che ripara mentre vieta ogni forma di rapporto autentico, pieno, inquietante, ogni lotta per il riconoscimento per ossequio alla Cosa e al suo raccoglierci. Chiesa è ogni nostro luogo dove la diversità è osteggiata e vietata, dove l'altro non può avere accesso, comunque lo si concepisca e lo si sperimenti.

Sul versante opposto c'è la Convenzione, lo spazio sociale di un convenire molto diverso da quello dell'Ente. I convenienti infatti sono atomi senza collante, mossi da una insensatezza assodata della vita, da una dispersione metafisica che attiene all'impossibilità di reperire un orientamento, di attribuire un significato al mondo. Mentre le donne e gli uomini dell'Ente puntano al Coro, i membri della Convenzione – luogo simbolico maggioritario nell'agone contemporaneo, secondo la visione di Fiori – si aggregano attorno al Gioco, a pratiche inutili e abbruttenti, fino alla gara degli insulti, fino ad una esperienza orgiastica del sesso, che rende gli uni per gli altri puri oggetti, «animali» non nel senso nobile che questa parola riveste per tutti i viventi (direi da Aristotele in poi), ma in quello dell'abbassamento e della perdita di una qualunque dignità dell'esserci. La Convenzione è un raggiungere assieme e un dimorare nel luogo dell'insussistenza. È la scelta-non scelta di abitare nel mascheramento, di fare del convenire una convenzione continua, un ritrovarsi attorno a un codice che prevede l'elisione dell'io, la perdita del contatto con il sé e l'anomimato del tu. Perché è qui che l'Ente e la Convenzione convergono, in una sorta di elevazione a potenza del medesimo procedimento, dello stesso esito: abolire la differenza, evitare il riconoscimento, sottrarre (e sottrarci) all'avventura della relazione, al rischio del contatto, in cui la pienezza del noi è sempre la pienezza e

l'integrità dell'io-tu, della momentanea convergenza come scelta e co-creazione di un incontro.

Emblema e «Ministro» dell'umanità dell'entificazione e del convenire è nel libro di Fiori il signor Olindo, un ometto sessantenne, del paesino di Urate, costruito sul modello dichiarato del Tersite omerico, che della realtà umana è traditore per statuto e vocazione: nella sua volgarità linguistica; nella sua brutale avversione verso gli zingari (e i migranti, verrebbe da aggiungere); nella sua orgogliosa appartenenza ad una storia familiare di delazione nei confronti dei partigiani, di furto paterno consolidato, di indifferenza verso il senso civico e l'etica pubblica, motivo per cui il risultare invisibile al fisco, ovvero l'evasione fiscale totale, rappresenterebbe per lui una sorta di dovere imprescindibile verso sé stessi. Certo, il signor Olindo si porta nel nome la memoria antifrastica dell'Olindo tassiano, di colui cioè che si consegna per amore invece di consegnare l'altro (consegnare è lo stesso che tradire: *paradidomi*), (ma anche del fico selvatico, forse non lontano da quello maledetto da Gesù nei Vangeli per la sua sterilità: *olynthos*); abita in un paese che l'onomastica apparenta all'urato, all'acido urico quale sottoprodotto del metabolismo, nonché all'uranio, in sintonia con il tema della degradazione, dello scarto tossico che risplende tragicomicamente nell'Opera, l'*Opus* del nostro tempo fatta di capelli e di unghie, di materia organica deteriorata insomma. Ma quel che soprattutto emerge nel racconto è la sua qualità prototipica, il suo esprimere il *Volksgeist*, lo spirito del popolo.

3. *Viaggio negli abissi del mondo (e del sé)*

È in questi abissi che l'«Umberto Fiori» protagonista del libro si immerge, avendo come psicopompo il «Conoscente», colui che lo trascina verso il fondo con i suoi occhi duri – riflesso di un'anima pietrosa, irrigidita, diabolica –, sottraendolo alla dolce ora («Era l'ora in cui la volontà si mette in ascolto, l'ora in cui / dietro le forme del mondo [...] senti una promessa», p. 15), eco dell'«ora che volge il disio» di Pg VIII e contraltare implicito dell'*incipit* della *Commedia*, se Umberto discende agli inferi non per salvarsi dallo smarrimento ma per contattarlo e parteciparvi intimamente.

Sarebbe però un errore di prospettiva confondere il lievito morale del *Conoscente* con un facile moralismo di maniera. Il fascino e la forza del libro di Fiori consistono, almeno per me, nella sua complessità, che ci impedisce di ridurlo ad un pur potentissimo grido di denuncia. Perché i fondali simbolici in cui precipita il poeta sono senza dubbio quelli della nostra epoca, ma mentre viaggia verso di essi Umberto Fiori fa in verità una sequela di «passi» (così li chiama), un lungo tragitto, compie una coraggiosa traversata della sua stessa anima. Le tentazioni e le provocazioni del Conoscente, le sue allusioni, i suoi sottintesi, le sue riprese, non albergano solamente in un Fuori facilmente respingibile. Esse sono in verità moti e contraddizioni dell'Umberto che gli sta di fronte.

Accanto alla bellezza e alla potenza dell'ispirazione lirica di Fiori, nemica intemerata di ogni poesia in cui «non si capisce niente» (basti pensare ai versi mirabili del passo

26: «Eppure vedi... eppure / ci sono giorni / in cui [...] sento montare invece una gioia altissima. / Una gioia che è molto più che mia. / Sento, tra noi, un bene / che non facciamo. / E non potremmo farlo: è troppo grande. / Un bene che ci precede / È da lì / che vengono le parole. *Albero, casa, / nuvola, cane, mondo* [...] si abbracciano fino a confondersi [...] Ecco il *qui*, ecco il posto [...] Ecco la fonte inesauribile / del nostro essere presenti, / aperti gli uni agli altri, nudi, esposti / a una lingua», pp. 66-67), c'è infatti nel libro l'attacco lucido al senso della poesia, ipotetica serie di luoghi comuni facilmente svuotabili dall'ermeneuta demoniaco. E così, secondo la stessa logica oppositiva, nel *Conoscente*, all'umiltà del sapersi collocati si affianca il desiderio recondito della fama; alla diponibilità all'accoglienza di tutti la mira costante e inammissibile dell'io che vuole primeggiare; alla vocazione democratica del soggetto il suo sotterraneo disprezzo per questo popolo e dunque per il popolo; alla prossimità dichiarata l'indifferenza e la noia. Il libro ci segnala finemente la destabilizzazione interiore di Umberto attraverso l'uso dei campi semantici del vuoto e del silenzio. I silenzi appropriati del *Conoscente* aprono infatti cavità, vuoti spaventosi, abissi insondabili nell'intimo del poeta interlocutore, che sente vacillare i fondamenti stessi del suo essere. La seduzione di Selva (altra memoria dantesca) ne è il culmine figurale.

Per questo *Il Conoscente* è un libro difficile e inquietante. Il demone che lo percorre è il nostro stesso satana, che ci divide e ci sbalestra. Ma così ponendosi *Il Conoscente*, se letto fino in fondo, ci impedisce di sentirci a posto, di arruolarci velocemente nell'esercito dei buoni, dei democratici, dei cavalieri senza macchia. Ci costringe insomma, grazie allo sguardo malizioso di Colui che conosce (il *Conoscente* appunto), a fare i conti con noi stessi, a fare spazio all'«ombra» e ad affrontarla, manifestando ai nostri occhi la sua natura ancora più riposta, quella di un libro di *Confessioni* in senso agostiniano, o meglio ancora di *Secretum*, se il *Conoscente* (Colui che conosce) e Umberto sono due versanti dell'anima, come lo furono al tempo il Francesco e l'Agostino del capolavoro di Petrarca.

4. L'uscita 'a riveder la nave'

Ciò non significa però, nell'ottica di Fiori, che si debba restar bloccati nell'ambivalenza. Certo la memoria di questa esperienza infernale è incancellabile, e rimane a segnare alcuni giorni amari del poeta, raggelato dal ricordo e proprio per questo spinto a rievocare il viaggio sulla pagina del libro, ad attivare il flashback («È che ho la testa piena / di una scena che ho visto / tanti anni fa»). Ma l'alternanza tipica dell'esistenza reale non significa acquiescenza. Per uscire dalla morsa del dubbio mefistofelico *Il Conoscente* indica essenzialmente due strade. Una è quella della ribellione, del ribollire della terra che provoca nel poeta un'esplosione verbale, sconvolgente per i 'Convenienti' e letale per il *Conoscente*, crollato a terra, a sbavare, proprio come l'indemoniato dei Vangeli. È la ribellione contro la tonsura, contro l'abolizione degli schermi. Una rivolta a cui Fiori ci chiama in difesa della delicatezza, della mediazione gentile, della possibilità del ritrarsi, del rispetto per

l'intimità propria e altrui. Di fronte a questa invasione dell'umano bisogna levare la voce, selvaggiamente, per buttar giù il diavolo dalla sua dominante sicumera. Ma c'è un'altra mossa possibile nel libro. Ed è quella di assoggettarsi al precipitare collettivo, di partecipare al crollo, di lasciare andare il peso accettando di far parte della caduta irrimediabile di tutti. Non si tratta di una resa però, ma di un consentimento alto e in fin dei conti cristologico. Infatti, la domanda che lo precede – e che non potrebbe non chiudere un libro religioso, agostiniano – è la domanda sulla presenza di Dio. Ma Dio c'è o non c'è? L'Umberto Fiori del *Conoscente* risponde seccamente di no alla pura questione teorica, metafisica («“Non esiste”, rispondo io», p. 297), ma intravede la presenza di Dio nelle donne e negli uomini feriti e dispersi del contemporaneo, che ci abbraccia e ci consegna al precipizio: «Dio è [...] Siamo noi, poveracci, che esistiamo, / che stiamo *fuori*, qua [...] che ce ne stiamo sparsi / qui uno, l'altro lì, scompagnati, / seduti, in piedi. È a noi / che si fatica a credere». Il Dio presente è allora Colui che coincide con l'uomo disperso e affaticato, con l'uomo che sperimenta la povertà dell'esistenza, l'uomo caduto e abbandonato riconoscibile nel *Christus patiens*: è l'*Ecce Homo* dell'Evangelo e di ogni tempo. In questa fede si riguadagna il «noi», mentre si recupera l'unicità dell'Io («Ero solo. / Più grave, più leggero», p. 302). Si ridiventa singoli, si esce dalla schiavitù della Convenzione e dell'Ente, quando si è colto Dio nella fatica di vivere che appartiene a tutti. Da questo orizzonte è possibile intravedere la nave che viene a raccoglierci, forse a salvarci: «Ho alzato gli occhi. / In mezzo al mare, laggiù / ho visto avvicinarsi la mia nave».

RECENSIONI

Isabella Pinto

AA.VV.

Contro la finzione. Percorsi della non-fiction nella letteratura italiana contemporanea

A cura di Carlo Baghetti e Daniele Comberiati

Verona

Ombre Corte

2019

ISBN: 978-88-6948-119-2

Carlo Baghetti e Daniele Comberiati, *Introduzione. Lo stato degli studi sulla non-fiction in Italia*

Silvia Contarini, *La verità della (non)fiction*

Carlo Baghetti, *Alle origini della non-fiction italiana. L'ultima lezione di Ermanno Rea*

Daniel Raffini, *La scrittura ibrida di Vincenzo Consolo*

Giovanni Capecechi, *Per una tradizione della non-fiction: affaires letterari tra Manzoni, Zola e Sciascia*

Andrea Gialloredo, *Lungo le "rotte invisibili". Il Viaggio in Italia di Guido Ceronetti tra odeporea ed esperienza iniziatica*

Appendice:

Angelo Ferracuti, *Vivere, scrivere*

Posto all'interno del dibattito sul ritorno alla realtà nella letteratura italiana contemporanea, l'agile volume curato da Carlo Baghetti e Daniele Comberiati mostra parzialmente lo stato di avanzamento degli studi attorno alla *non-fiction*, un genere letterario ibrido e di difficile definizione. La parzialità degli interventi contenuti nel volume è tuttavia un pregio, perché esito di un progetto di ricerca congiunto tra il CAER (*Centre Aixos d'Etudes Romanes*) e il LLACS (*Langues, Littératures, Art set Cultures du Sud*), individuando nella Francia meridionale uno dei luoghi di snodo per gli studiosi interessati al tema in questione. Non è un caso che i curatori privilegino punti di vista di studiosi italiani operanti al di fuori dei confini nazionali, un posizionamento che permette forse uno sguardo maggiormente lucido su fenomeni tuttora in corso, pur senza escludere studiosi e discorsi provenienti dal Belpaese.

A partire dal titolo di questa raccolta notiamo il carattere provocatorio e paradossale scelto dai curatori; tuttavia «contro la finzione» vuole essere più un incitamento a uscire da schemi critici ritenuti superati o ad arginare la bulimia informatica ipercontemporanea, piuttosto che una dichiarazione di guerra alle forme di scrittura romanzesche. A supporto di tale visione sono chiamate in causa quelle opere contemporanee che pongono al centro il modello dell'inchiesta giornalistica per affrontare, narrativamente, questioni legate al presente o al recente passato italiano. L'introduzione puntualizza altresì come il fenomeno della *non-fiction* sia emerso in realtà prima del punto di svolta del caso-*Gomorra*, il quale è sì il testo che ha avuto il pregio di portare questo genere letterario all'attenzione e del grande pubblico e di un'ampia porzione di critica, ma non è tuttavia stato il primo. Ricordando lo studio pionieristico di Stefania Riccardi, i curatori sottolineano come il fenomeno della *non-fiction* sia apparso negli anni Novanta, motivo per cui non temono di decentrare ulteriormente le loro modalità di analisi, privilegiando diacronie ancora poco esplorate dalla critica. In questo contesto la *non-fiction*, modalità narrativa o genere letterario circoscritto, è un'etichetta lasciata volutamente ambigua, venendo analizzata secondo diverse e molteplici direttrici.

La riflessione teorica, presente tanto nell'introduzione, quanto nel primo capitolo scritto da Silvia Contarini, ha il compito di indirizzare criticamente i lettori. Al discorso dei curatori viene accostato quello della studiosa, che verte sul rapporto tra (*non)fiction* e realtà, interrogandosi su ciò che si intenda per verità letteraria attraverso la comparazione tra *Gomorra* e *Il mare non bagna Napoli*.

L'interessante accostamento tra Saviano e Ortese permette a Contarini di evidenziare abbagli e aporie del dibattito critico contemporaneo, che volendo definire a tutti i costi i generi e i loro confini rischia di tagliare fuori le capacità visionarie di una scrittrice come Ortese. Quest'ultima, senza pretendersi scrittrice della realtà, è stata in grado di affrescare verità durature – ad esempio rispetto al contesto napoletano –, spesso manifeste ma impossibili da dire con parole non letterarie o visionarie, riscoprendo in questo modo una relazione etica e al contempo trasgressiva tra finzione e verità letteraria. Secondo Contarini la *non-fiction* «non si può arrogare il diritto di dire la verità» (32), piuttosto è la letteratura tutta, con le sue polarità più o meno mimetiche, più o meno favolose, ad essere «una ricerca di comprensione del mondo e di svelamento delle sue verità» (32-33).

Il secondo saggio, firmato da Carlo Baghetti, pone il problema delle origini del genere della *non-fiction*, concentrandosi sulla figura di Ermanno Rea e in particolare su *L'ultima lezione*, del 1991. Baghetti ricostruisce il percorso di Rea, mettendo in evidenza come *L'ultima lezione* sia non tanto l'origine di questo genere letterario, che risale agli anni '60-'70, quanto piuttosto l'inizio di una nuova fase della *non-fiction*. Se precedentemente le testimonianze rispetto a fatti coevi realmente accaduti erano puntellate da dettagli supposti o inventati, Rea affinerà una scrittura che lo porta a costruire una figura unica e paradigmatica. Baghetti mostra in maniera convincente come Rea sia tra i primi a proporre un «personaggio-diaframma» (36), in questo caso Federico Caffè: non un personaggio fittizio che riassume in sé molteplici punti di vista, ma un uomo realmente esistito, portatore, al contempo, di una storia personale e della storia italiana contemporanea. Tuttavia, proprio perché è necessaria una certa dose di finzione, ovvero di soggettività autoriale, la *non-fiction* di Rea, e la seconda fase del genere, coinciderebbe con una maggiore centralità dei fatti di cronaca e un investimento narrativo attorno a personaggi realmente vissuti, aumentando la dose di referenzialità, ma con un'attenzione particolare a quei fatti e quegli eventi ammantati dal mistero, permettendo all'autore di usare la propria immaginazione per tentare di indirizzare lo sviluppo narrativo – e quindi l'interpretazione – che nella realtà rimane ontologicamente ambiguo (Federico Caffè scomparve infatti il 15 aprile del 1987 senza lasciare traccia). Questa formula tornerà anche in *Mistero napoletano* insieme ad altre innovazioni sottolineate da Baghetti quali la tensione didascalica (46), un'aderenza dell'autore rispetto al pensiero dei propri personaggi, e la tensione simbolica (47), una duplicità dei livelli interpretativi che l'autore lascia volutamente aperti e che, secondo lo studioso, portano la letteratura italiana lontana dagli stilemi del postmoderno alla temperie ipermoderna teorizzata da Donnarumma.

Il terzo contributo, proposto da Daniel Raffini, approfondisce la questione dell'ibridazione tra *fiction* e *non-fiction* quale caratteristica saliente della narrativa italiana degli ultimi decenni. Se a livello teorico tale ibridazione ha generato una nuova, ulteriore etichetta, la *faction*, Raffini risulta maggiormente interessato ad indagare tale novità epistemologica ponendo al centro del proprio discorso la produzione di Vincenzo Consolo. A partire dal rifiuto dello scrittore di essere collocato nel genere del romanzo, la vicinanza con la *non-fiction* è un elemento di critica rispetto alla società mediatica di massa che caratterizza il nostro presente. Riportando alla mente il narratore benjaminiano, Raffini sottolinea la volontà di Consolo di perseguire una narrazione «che sfoci nel poema narrativo» (54), modalità necessaria per raccontare la realtà italiana e siciliana secondo il punto di vista degli oppressi. Le narrazioni di Consolo sono caratterizzate dal plurilinguismo, dalla moltiplicazione dei punti di vista interni alla narrazione, dagli inserti di materiale documentario, dalla riscrittura della Storia attraverso la presa in carico di punti di vista e dalla presenza narrativa di esperienze personali che deviano dalla vulgata egemone. In sostanza, la funzione di tramandare le storie minori, quelle che rischiano di cadere nell'oblio della Storia, è uno dei motivi principali che Raffini ritrova nella proposta di ibridazione di *fiction* e *non-fiction* propria della scrittura di Consolo. In particolare lo studioso affonda il proprio sguardo nei racconti *Le pietre di Pantalica* e *La mia isola è Las Vegas*, facendo emergere la ricchezza sperimentale di Consolo in ragione dell'attraversamento delle diverse sfaccettature del genere *non-fiction*: diario di viaggio, resoconto storico, cronaca, biografia, autobiografia. Un attraversamento che ibrida questi stessi sottogeneri tra loro, senza tuttavia tralasciare la finzione, soprattutto per ciò che concerne il frequente uso della

prima persona, il racconto di vicende storiche in presa diretta, dialoghi e interpretazioni simboliche cucite addosso a personaggi realmente esistiti. Allora è proprio nella messa in crisi del patto con il lettore che la scrittura ibrida di Consolo si fa innovativa. Il lettore, essendo impossibilitato ad assegnare con sicurezza un'unica e stabile istanza di verità, si trova di fronte ad un'oscillazione permanente tra *fiction* e *non-fiction*, segno di una realtà che, dopo i rivolgimenti del Postmoderno, può essere percepita e fruita solo accettando lo sfocamento di tale confine, dischiudendo un campo ancora tutto da esplorare.

Con l'intervento di Giovanni Capecchi, *Per una tradizione della non-fiction: affaires letterari tra Manzoni, Zola e Sciascia* si apre idealmente una seconda parte del volume, potremmo dire la parte storica. Capecchi, con invidiabile maestria, si posiziona all'interno del discorso attorno alla *non-fiction* per poi metterne in discussione la carica innovativa, cogliendo le ascendenze genealogiche del XIX secolo. Se è vero che la *non-fiction* nasce nella seconda metà del Novecento, è tuttavia possibile altresì rintracciare, o creare, una sorta di «pre-istoria» (70) di tale genere. Lo studioso si volge quindi inizialmente verso la scrittura civile del Manzoni della *Storia della Colonna Infame*, fulgido esempio di scrittura allegorica che trae la propria forza espressiva da eventi realmente accaduti e documenti esistenti. Già punto di riferimento per i racconti di inchiesta di molti autori novecenteschi, il testo manzoniano, e soprattutto la sua prima versione *Appendice Storica su la Colonna Infame* (quella che sarebbe dovuta essere inclusa nella versione dei *Promessi Sposi* ancora denominata *Fermo e Lucia*), si rivela per Capecchi un testo precursore dalla *non-fiction*. Capecchi mostra come il Manzoni si sia trovato di fronte a problemi simili a quelli affrontati dagli scrittori di *non-fiction* e alla scoperta di verità processuali del tutto false poiché estorte con la tortura. Di conseguenza, il sentimento di indignazione causato dalla lettura dei documenti processuali permette al Manzoni di assegnare una carica etica alla scrittura e alla poesia, secondo Capecchi, ulteriore elemento comune con la postura degli scrittori di *non-fiction*. Se al modello manzoniano si sono più o meno esplicitamente ispirati già insigni scrittori quali De Amicis, Levi, Buzzati, Sciascia, Camilleri, lo studioso vede nel «manzonismo di Sciascia» (78) un punto di svolta rispetto allo sviluppo della *non-fiction*. Attraverso *Morte dell'inquisitore* e *La strega e il capitano* si dipana un percorso che recupera stilemi manzoniani quali il racconto di una storia del passato in quanto esemplare per il presente, la rivolta di un personaggio oppresso dalla Storia, la scrittura civile come tensione costante verso la verità che i documenti della Storia nascondono. Sarà tuttavia grazie a *L'affaire Moro* che Sciascia perseguirà una strada capace di unire il Manzoni della *Colonna Infame* con il Pasolini dell'«Io so. Ma non ho le prove» – rimandando indirettamente anche al «J'accuse» di Zola del 1898. La scrittura civile emersa dal secolo dei Lumi è il territorio che Capecchi invita a esplorare in quanto simile per istanze e stilemi a quello dell'odierna *non-fiction*: testimonianze gridate, in cui l'orrore e l'indignazione sono motivo etico di una scrittura che vuole fortemente ricercare la verità, ben consapevole che quella esibita dal potere è spesso parziale, di comodo e ingiustamente finzionale.

Il secondo contributo che costituisce idealmente la sezione storica del volume è firmato da Andrea Gialloredo e indaga la scrittura di viaggio di Guido Ceronetti, limitatamente al *Viaggio in Italia* del 1983. Se l'autore in questione già definisce il proprio libro un «collage d'impurità e stranezze» (87), Gialloredo indaga tale scrittura per dipanare il groviglio che si presenta di fronte agli occhi dei lettori, riecheggiando nelle tante narrazioni contemporanee che mettono al centro il viaggio. Siamo forse di fronte all'ultimo degli scrittori camminatori italiani, si chiedono tanto Ceronetti quanto Gialloredo? Inserendosi in una tradizione che vede all'attivo autori quali Piovene e Emanuelli, la scrittura di Ceronetti acquista importanza dal momento che viene riscoperto il lavoro radicale tanto sull'aspetto realistico quanto su quello finzionale. Al primo polo appartiene l'istanza narrativa che vede la coincidenza tra autore, narratore e personaggio principale, garantendo la veridicità della storia narrata, così come la scelta di una cornice di movimento, in questo caso la scelta di spostarsi solo con i mezzi pubblici. Il secondo polo, quello della finzione, viene sviluppato portando all'estremo elementi come la realtà dell'Italia, nel passaggio dagli anni '70 agli anni '80, allucinata tanto dall'uso di sostanze stupefacenti e dalla scoperta di religioni orientali, quanto dalla voracità

distruttiva del potere. Affascinato dalla bellezza e dal declino come dal loro tragico e perpetuo intreccio, Ceronetti costruisce una storia di uomini illustri in tono antierico, prediligendo «luoghi di pena» (94) come i manicomi o gli ospizi e utilizzando uno stile continuamente spezzato e frantumato. Dalla lettura di *Un viaggio, Albergo Italia e Per le strade della vergine*, lo studioso mette in luce tuttavia il motivo forte per cui questo autore è necessario alla riflessione attorno alla *non-fiction*: ovvero la capacità di Ceronetti di cogliere gli elementi di un presente in movimento, nella loro caducità storica, ma affiancandoli alla propria interpretazione tragica e creando quel testimone disincantato che riecheggia anche in buona parte dell'antropologia italica contemporanea. A fare da contraltare a questo atteggiamento, potremmo dire nichilista, viene posto però laicamente il tema del sacro, per cui la distruzione del territorio e del paesaggio italiano, così importante per uno scrittore di viaggio, assurge a tema sacro perché archetipico. Tuttavia Gialloredo sottolinea un certo piacere di Ceronetti nell'affrescare questo presente tragico; se da un lato l'autore inveisce contro la situazione drammatica del presente, dall'altro non teme di trasformare il viaggio estetico in discesa nel ventre della bestia, ovvero di uno spazio caoticamente in rovina. Nel far questo Ceronetti non si abbandona tuttavia al lamento, quanto piuttosto, destrutturando la narrazione finzionale, tende con forza a creare una satira alchemica, in cui «lo smascheramento della fallacia del reale è il presupposto per un'operazione di satira totale» (101).

In appendice al volume, i curatori hanno scelto di dare voce direttamente ad un autore non-finzionale del nostro presente, Angelo Ferracuti che con *Vivere, scrivere* ci porta all'interno della propria officina creativa. Con grande intuito Baghetti e Comberiati permettono in questo modo al lettore di godere di un testo narrativo che ha molte delle caratteristiche descritte negli interventi sopra menzionati, proponendo non tanto una dialettica tra scrittore e critico, quanto una nuova possibile relazione di scambio e di dialogo tra le due figure. Ferracuti accetta la sfida di raccontare come può nascere un racconto non-finzionale, sottolineando forse una delle più importanti capacità che deve possedere colui o colei che si cimentano con questa forma artistica, quella cioè di essere connessi non solo con la propria soggettività e il proprio punto di vista sulla realtà, ma soprattutto con il mondo esterno. È necessario un ascolto attento ed empatico del mondo e dei suoi molteplici elementi, siano essi persone o, come in questo caso, eventi atmosferici, poiché hanno il potere di cambiare continuamente la direzione delle nostre vite. Ferracuti suggerisce che spesso non ci rendiamo conto della realtà, perché composta da elementi non visibili o sommersi, ma non per questo inesistenti. Mi sembra, con Ferracuti, che la questione non sia tanto l'essere contro la finzione, quanto piuttosto riconoscere una volontà, nelle scritture di *non-fiction*, di unire cronaca e immaginazione ma anche empatia, relazioni umane, oralità per mezzo di una «lingua francescana» (110), in grado cioè di esprimere contemporaneamente una forza etica, estetica e politica, ovvero dare conto di modi alternativi, ma reali, di stare al mondo.

Roberta Passaghe

AA.VV.

Edoardo Sanguineti. Ritratto in pubblico

Atti del convegno internazionale di Bologna (23 giugno 2015)

A cura di Luigi Weber

Milano-Udine

Mimesis Edizioni

2016

ISBN: 978-88-5753-819-8

Fausto Curi, *La messa in scena dei sogni*Niva Lorenzini, «Adesso tu mi domanderai...». *Sanguineti e la fascinazione del niente*Gian Maria Annovi, «Nel cinematografo della mia mente»: *Sanguineti e il cinema*Erminio Riso, *Berlino, sguardi incrociati: Sanguineti cittadino straniato, cittadino straniero, cittadino del mondo*Cecilia Bello Minciocchi, *Alfabeti, (auto)ritratti: Sanguineti-mondo*Luigi Weber, *I «Taccuini» di Sanguineti per «Rinascita»: la tentazione del dialogo*Franco Vazzoler, *La «Meditazione» su Don Chisciotte di Sanguineti*Éanna O'Ceallachain, «Un follemente svanito vecchio uomo»: *Re Lear tradotto da Sanguineti*Claudio Longhi, *Il gran giuoco anatomico di Luca e Edoardo*Luisa Grosso, *Ritratto del Novecento: una testimonianza*Federico Sanguineti, *Una lettura di «Ti attende. Il filo» ossia «Le ceneri di Sanguineti». 23 giugno del 2015*

Quando si parla di Edoardo Sanguineti, dato il calibro e la poliedricità dell'intellettuale, è sempre necessario adottare uno sguardo multiprospettico. In *Edoardo Sanguineti: ritratto in pubblico* non mancano le considerazioni di carattere diegetico, legate alla prosa e alla lirica sanguinetiana, ma, come suggerisce il titolo, il fulcro delle speculazioni ruota attorno alla transcodificazione visiva e visuale (dove per «visuale» si intende l'aspetto prettamente pratico della messa in scena non solo dei testi ma anche, trasversalmente, della poetica autoriale di Sanguineti e della sua concezione del teatro di parola), a cui l'opera complessiva del poeta genovese è soggetta.

L'evento, ideato da Niva Lorenzini, al quale gli Atti si riferiscono, ruota attorno a una tematica cara a Sanguineti: un *Ritratto del Novecento* realizzato attraverso testi, suoni e immagini. *Ritratto del Novecento-Testi, immagini e suoni: 100 scritture del secolo ventesimo* è il titolo dell'evento, promosso dal Comune di Bologna-Assessorato alla Cultura e Università, dalla Cineteca e dalla Biblioteca Sala Borsa, per la regia di Giuseppe Bertolucci e Luisa Grosso, l'adattamento dei testi della stessa Lorenzini e una rilevante opera di ricerca e raccolta di documenti d'ogni genere da parte del Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica.

La concezione di una visualità estranea ai meccanismi formali di messa in scena appare esemplificata già a partire dal contributo di Fausto Curi che, in linea col noto dialogo intellettuale-teatrale esistente tra Luca Ronconi e Sanguineti (aspetto su cui si soffermerà anche Claudio Longhi), esordisce con una definizione del concetto di rappresentazione come *repraesentatio*, fornendo una coordinata prettamente etimologica per interpretare la poetica teatrale sanguinetiana. Difatti, se da una parte si è usi attenersi alla concezione standard di rappresentazione, per cui un corpo acquisisce, nella veste teatrale, il ruolo

completo di veicolante del messaggio drammatico, dall'altra ci si trova obbligati a destrutturare questa concezione in ragione della filosofia teatrale di Sanguineti: il teatro deve essere un teatro di parola; il corpo è perciò il tramite di una parola che, lungi dall'essere metaforica, assolve al compito di concretizzare una realtà *in fieri*, che accade sotto i nostri occhi. Non si dimentichi che la parola sanguinetiana trova origine spesso nella dimensione che, come ricorda bene Curi, non è quella dell'inconscio, bensì quella del preconcio; non ci troviamo davanti a una «evasione romantica» (Curi, *La messa in scena dei sogni*, cit. pp.14-20), ma a un prodotto del corpo, a una sua emanazione che non è mera trascrizione o mimesi, ma immaginazione critica. Si nota in larga misura il ricorso alla *Traumdeutung* accompagnata dall'introduzione dei *Protocolli* (pratica specifica con cui, in psicoterapia, i pazienti rendono noti i loro processi mentali quando cercano di risolvere un problema), che funge per Sanguineti da elemento dissociativo nelle rappresentazioni teatrali, in quanto veicolo di estraniamento dalla realtà circostante in favore di un'immersione nella realtà teatrale, «vociale», del preconcio.

Non stupisce allora che — come sottolinea Niva Lorenzini — Sanguineti, da lessicomane esperto, dia alla parola la responsabilità e la delega, in un certo senso, di portare con sé l'immagine, il visivo e il cosiddetto «visuale» cui si è accennato. In *Abecedario*, per l'appunto, appartiene precipuamente alla Z di Zero la sfera dell'esistenza, in quanto questa si estende nella permanenza del nulla, essendo la realtà — così come ci si presenta — nient'altro che apparenza. Il passaggio verso il visivo e verso l'immagine passa dall'autore e per l'autore (si consideri sempre che al centro delle riflessioni della raccolta, oltre alla transcodificazione del testo verso l'immagine, si trova l'autore nel suo ritratto in pubblico), in una dimensione circolare in cui a essere richiamata è la situazione archetipica di temporalità concentrica (il cerchio, come lo zero, rappresenta la misura del nulla, ossia dell'esistenza) che si apre con la A di avanguardia e si chiude con la Z di Zero. Questa riflessione aiuta a comprendere le dinamiche labirintiche che pervadono la poesia e la prosa sfaccettata di un autore che, coerentemente alla *contrainte* potenziale offerta da *Abecedario*, cerca di sottrarsi al citazionismo come pratica di riconoscimento tra intellettuali per intenderla, invece, come rompicapo da risolvere; in questo quadro vanno letti anche i riferimenti teatrali e cinematografici, che ricordano al lettore e fruitore che «non c'è messaggio che non sia test» (Weber, *I taccuini di «rinascita»: la tentazione del dialogo*, cit. p.79).

Se finora si è parlato di quanto di visuale esiste nell'opera di Sanguineti, e nel suo rapporto con cinema e teatro, è opportuno osservare che la raccolta degli interventi appare divisa (ovviamente non in maniera sequenziale) in sezioni differenti: una dedicata alla teoria della fisicizzazione del linguaggio e alla filosofia del teatro, della rappresentazione della prosa e della poesia di Sanguineti; un'altra dedicata alle traduzioni di testi teatrali e, quando esistente, alla relativa rappresentazione (è il caso di Éanna O'Ceallacàin, che interviene con un contributo sulla traduzione sanguinetiana di *Re Lear*, e di Franco Vazzoler sulla resa del *Don Chisciotte*); e un'ultima riferita all'esistenza di un Sanguineti nel suo ritratto pubblico. Relativamente a ciò, non meraviglia che, come si evince dall'omaggio a *Diario in pubblico* di Vittorini presente nel titolo della raccolta, il senso sia quello di mostrare l'aspetto più incitante e dileggiante di cui Sanguineti è stato capace: quello di un autore che non si presta a una mercificazione pubblica della propria immagine, ma che procede sistematicamente a instaurare un montaggio potenzialmente infinito tra sé, immagini e testo.

Gli aspetti linguistici in fase di imitazione (alla luce della poetica sanguinetiana parlare di traduzione risulterebbe incoerente) assumono una sfumatura particolarmente attrattiva che si evince bene nel momento in cui Éanna O'Ceallacàin sposta le riflessioni diegetiche sull'aspetto mimetico della lingua di arrivo elaborata da Sanguineti (il «sanguinetese», come lo studioso stesso lo definisce) che elimina, con delicatezza, i fastidi dello «spieghe», creando invece un'interlinearità tra i calchi testuale, ritmico, sintattico e acustico. Una

pratica che costringe il lettore ad avvicinarsi alla cultura e alla lingua del testo di partenza in quanto, per usare le parole dello stesso Sanguineti, «un testo antico deve suscitare in noi un senso di invalicabile distanza» (Edoardo Sanguineti, *Il traduttore nostro contemporaneo*, in *La missione del critico*, Marietti, Genova 1987, pp. 182-188). Il teatro, perciò, assurge a luogo di riflessione in cui parlare di catarsi non è un'esagerazione.

A indagare il rapporto tra Sanguineti e il cinema è in particolare Luisa Grosso, esecutrice materiale del montaggio delle tessere di *Ritratto del Novecento* («Il *Ritratto* è composto da 69 tessere pensate come “microsistemi interdisciplinari” [...] che propongono 101 autori letterari (100 più Edoardo Sanguineti) e un vertiginoso numero di testi — e per testi si intende materiali di diversa natura: letteraria, musicale, iconografica, fotografica e cinematografica»), che omaggia significativamente la poetica dell'autore optando per un'installazione neutra, non recitata, ma che si realizza «dal vivo» alla presenza degli spettatori.

La miscellanea offre una panoramica precisa dell'attività sanguinetiana sul cinema e sul teatro sia dal punto di vista visuale sia dal punto di vista linguistico, aggiungendo peraltro rilevanti riflessioni in merito alle pratiche adottate dal poeta per le traduzioni/imitazioni.

Clementina Greco

AA.VV.

Il carteggio Caruso-Martini 1966-2002

A cura di Noemi Madonna

Trento-Rovereto

Mart

2019

ISBN: 978-88-9513-342-3

Teresa Spignoli, *L'avanguardia radicale di Caruso e Martini*Noemi Madonna, *Il carteggio Caruso-Martini*Noemi Madonna, *Lettere*Duccio Dogheria, *Fonti per le ricerche tra parola e immagine. L'archivio di Stelio Maria Martini al Mart*Sonia Puccetti Caruso, *Luciano Caruso e la "rappresentazione" del suo archivio*Noemi Madonna, *Apparati*

Il volume documenta lo scambio epistolare intercorso fra Luciano Caruso e Stelio Maria Martini tra il 1966 e il 2002, ripercorrendo la storia di una lunga e fruttuosa amicizia tra due esponenti di spicco della neoavanguardia verbovisiva italiana. Il carteggio consta di 327 missive che Noemi Madonna ha consultato presso il Mart di Rovereto e presso l'Archivio Luciano Caruso di Firenze. Le lettere (232 scritte da Caruso e 94 da Martini), ordinate cronologicamente a partire da una cartolina inviata da Caruso il 12 aprile 1966, sono corredate da un dettagliato commentate in nota e da un regesto con indicazioni circa l'inchiostro, la busta e le dimensioni del foglio.

Caruso e Martini si conoscono a Napoli dove, negli anni, organizzano dibattiti, mostre ed eventi, con l'obiettivo di proporre un'idea di arte caratterizzata principalmente dall'intermedialità, dalla scrittura materica e dal rifiuto dell'industria culturale. Il sodalizio ha inizio in seno alla redazione del periodico «Linea Sud» (1963-1967), costituita, inoltre, da Luigi Castellano, Mario Persico ed Enrico Bugli. Il numero 5-6 ospita per la prima volta la sigla Continuum che, dal 1968, verrà adottata come titolo per la pubblicazione di sei cosiddetti «fogli», caratterizzati da opere visive nate dal lavoro artistico collettivo di Caruso, Martini, Diacono, Persico e Della Casa. Avvertendo «la necessità di individuare nuovi mezzi d'espressione e di trasformare la fruizione dell'opera in un'esperienza più immediata e democratica, estromettendo musei, gallerie e librerie dal proprio ruolo di mediatori culturali» (Melania Gazzotti, *Tra i margini. Editoria e Poesia visiva negli anni sessanta e settanta*, in *Controcorrente. Riviste e libri d'artista delle case editrici della Poesia visiva*, Torino, Londra, Venezia, New York, Umberto Allemandi & C., 2011, p. 12), Caruso e Martini si misurano con il ruolo di editori, così come Eugenio Miccini, Martino Oberto, Sarenco e i fratelli Spatola. Sono estremamente interessanti le missive concernenti i loro progetti editoriali e le loro collaborazioni su riviste come «Linea Sud», «Uomini e Idee» o «Continuazione A-Z», perché i due amici riflettono e si confrontano sulle caratteristiche tipografiche, sui contenuti, sugli articoli realizzati da altri autori o sulla fruizione da parte dei lettori, regalandoci un punto di vista interno alla neoavanguardia partenopea. Ciò che più emerge dalla lettura di queste lettere è l'impegno quasi febbrile di Caruso, Martini e dei loro più stretti collaboratori, nel curare pubblicazioni, mostre ed eventi culturali.

Nell'ampia introduzione intitolata *Il carteggio Caruso-Martini*, Noemi Madonna evidenzia come entrambi gli autori abbiano presto preso le distanze sia dal Gruppo 63 che dal Gruppo 70, adottando una via sperimentale alternativa. Caruso, in particolare, critica aspramente gli autori del Gruppo 63 che, nonostante si proclamino anti-sistemici e anti-accademici, operano (a suo giudizio) secondo le linee guida della tradizione. Alla fine degli anni Sessanta, Caruso e Martini entrano in contatto con

Martino Oberto, il quale, sulla rivista genovese «Ana Eccetera» (1958-1971), pubblica numerosi articoli concernenti il concetto di metalinguaggio che influenza i due autori napoletani nell'elaborazione di un modello comunicativo completamente libero dall'alfabeto, dalle figure retoriche e dalle regole morfosintattiche. Gli anni Settanta vedono invece la collaborazione di Caruso e Martini principalmente con Emilio Villa e Mario Diacono, in direzione di un'arte materica, che pone attenzione al supporto con cui viene formata un'opera (p.e. la carta e l'inchiostro). I due autori «introducono la teoria della “materia”, l'insieme degli elementi che costituiscono l'universo (dagli oggetti di uso comune alla corteccia degli alberi [...]) quale entità “viva” e dotata di un potenziale estetico» (p. 49). Nel 1976 Luciano Caruso si trasferisce a Firenze e Noemi Madonna mette in rilievo la portata di tale trasferimento sia dal punto di vista personale che da quello artistico, dando conto dell'intensa attività di promotore culturale con Eugenio Miccini presso la Galleria La Piramide.

Nonostante la distanza, Caruso e Martini continuano a collaborare per l'organizzazione di manifestazioni collettive, per la progettazione, riuscita solo parzialmente, di una mostra antologica dedicata al gruppo Continuum e per la rivista «E/mana/azione» (1976-1981), un periodico eterogeneo caratterizzato dalla ricerca di un linguaggio extraverbale e dalla pluralità di materiali pubblicati, da fotografie a poesie visive, da saggi critici a testi filosofici, sotto forma di appunti. Il loro rapporto cambia sul finire degli anni Settanta e, soprattutto, all'inizio del nuovo decennio, quando Caruso entra in sinergia con l'editore Paolo Belforte di Livorno, mentre Martini si avvicina a Franco Cavallo, il direttore di «Altri Termini» (1972-1992) e «Colibrì» (1979-1980), e all'editore Giuseppe Morra. Nel 1985, inoltre, Caruso si trasferisce per qualche mese a Napoli, dove si sente escluso dalla vita intellettuale cittadina, tanto da decidere di far ritorno a Firenze, abbandonando, così, il progetto di allestimento della mostra *L'impassibile naufrago. Le riviste sperimentali a Napoli negli anni '60-'70* che viene curata solo da Martini. È in occasione di questo evento che l'amicizia tra i due poeti si incrina gravemente, come si apprende dalle sferzanti missive che si scambiano, in particolare per le aspre critiche mosse da Caruso nei confronti di Martini che, per la mostra, coinvolge personalità legate all'ambiente accademico e all'industria culturale. Dal 1987 i due intraprendono percorsi artistici estremamente difforni che vedono l'avvicinamento di Martini a Sarenco, a Pignotti e a Miccini, ma anche l'intensificarsi dei rapporti di Caruso con l'ambiente avanguardistico toscano e meridionale. L'amicizia tra Martini e Caruso, dopo anni di freddezza e di distanza, si rinsalda nel 2002, quando le condizioni di salute di Caruso peggiorano fino alla sua scomparsa. Madonna, in questa panoramica che va dal 1966 al 2002, intreccia sapientemente il discorso artistico-letterario con quello personale, centrando l'attenzione soprattutto sulle opere realizzate dai due autori in questo periodo. In particolare la scrittura materica trova il suo compimento nel libro d'artista che sia Caruso che Martini adottano quale luogo fisico di contaminazione tra oggetti di natura eterogenea, che non richiede un'interpretazione quanto piuttosto una fruizione tattile e visiva, al fine di creare un'opera unica, irripetibile e che si collochi al di fuori dell'industria editoriale.

L'articolato volume di Noemi Madonna è arricchito dagli interventi di Teresa Spignoli, Duccio Dogheria e Sonia Puccetti Caruso. Spignoli, nella breve introduzione, rimarca la natura ibrida e polimorfica dei gruppi neoavanguardistici, auspicando un più approfondito studio del periodo attraverso la documentazione d'archivio, quale strumento imprescindibile per comprendere esperienze – come quella di Caruso e Martini – che programmaticamente si situano nella zona di intersezione tra letteratura e arte. L'intervento di Dogheria si concentra, invece, sull'importanza dell'archivio di Martini, donato al Mart nel settembre 2009, per la ricchezza di volumi, opere d'arte, periodici e carteggi con autori come Giuseppe Desiato, Guido Biasi, Mario Persico, Ugo Carrega, Mario Diacono, Arrigo Lora-Totino, Eugenio Miccini e Sarenco. Il fondo archivistico è organizzato in sette serie tipologiche e comprende ben 421 fascicoli che rappresentano un patrimonio di notevole pregio per lo studio della poesia verbo-visiva.

Sonia Puccetti Caruso (*Luciano Caruso e la “rappresentazione” del suo archivio*) dà conto della relazione intrinseca tra gli archivi dei due sodali, descrivendo la struttura ragionata dell'archivio di

Caruso che consta di 12 sezioni organizzate secondo un criterio che va dal generale al particolare, partendo dalla raccolta di materiali riguardanti la commistione tra parola, immagine e suono, per giungere alle opere eterogenee realizzate dal poeta.

A conclusione dell'imponente volume, gli apparati rappresentano uno strumento estremamente utile per il lettore e sono suddivisi in *Riviste* («Altri Termini», «Ana Eccetera», «Antipiugiù», «Colibrì», «Daedalus», «Dettagli», «E/mana/azione», «Le Brache di Gutenberg», «Linea Sud», «Oltranza», «Patapart», «Quaderno», «Risvolti», «Rivista d'artista», «Silence's weke», «Terra del fuoco», «Uomini e Idee» e «Visual»), *Autori* (Vincenzo Accame, Guido Biasi, Antonio Bueno, Enrico Bugli, Franco Capasso, Renato Carpentieri, Ugo Carrega, Luigi Castellano, Franco Cavallo, Henri Chopin, Pietro Pasquale Daniele, Giuliano Della Casa, Giuseppe Desiato, Mario Diacono, Francesco Saverio Dodaro, Jochen Gerz, Giuliano Longone, Arrigo Lora-Totino, Franco Magro, Eugenio Miccini, Giorgio Moio, Magdalo Mussio, Anna Oberto, Martino Oberto, Mario Parentela, Mario Persico, Corrado Piancastelli, Emilio Piccolo, Felice Piemontese, Lamberto Pignotti, Giovanni Polara, Roberto Roversi, Lucio Saffaro, Sarenco, Emilio Villa, Franco Visco, Ciro Vitiello e William Xerra), *Bibliografia selezionata* e *Indice dei nomi*.

Il carteggio Caruso-Martini 1966-2002 si pone come avamposto imprescindibile per lo studio e per una più completa comprensione del percorso poetico ma anche personale di Luciano Caruso e di Stelio Maria Martini, due autori per i quali manca ancora un'indagine critica sistematicamente organizzata.

Elena Porciani

AA.VV.

Letteratura italiana: il nuovo secolo

A cura di Emanuele Zinato

«Cartaditalia»

2019

5

ISSN: 2466-6726

Paolo Grassi, *Editoriale*

Emanuele Zinato, *Introduzione*

Morena Marsillo, *La narrativa italiana del Duemila*

Marianna Marrucci, *La poesia italiana del Duemila*

Valentino Baldi, *La saggistica letteraria del Duemila*

Con il quinto numero della nuova serie chiude le sue pubblicazioni «Cartaditalia», rivista quadrilingue (in italiano, francese, neerlandese e inglese) nata nei Paesi Bassi e in seguito edita dall'Istituto Italiano di Cultura di Bruxelles. In particolare, dopo aver sondato i territori del cinema documentario, della moda, del design, del *graphic novel* e anche della ricerca scientifica, il volume, affidato alla cura di Emanuele Zinato, mette in campo una disamina di quella che si presenta come letteratura dell'«estremo contemporaneo».

Rispetto ai non pochi tentativi di bilancio tentati in precedenza *Letteratura italiana: il nuovo secolo* fa di necessità virtù riguardo alla *brevitas* del formato, offrendo un sintetico consuntivo della produzione letteraria del nostro Paese dal 2000 in poi. Lo si nota già in apertura dell'*Introduzione* quando Zinato richiama non senza ironia il Cesare Cases di *Patrie lettere* (1987) per dare subito la misura della differenza dell'attuale panorama letterario italiano, dai confini incerti e in continua allerta, rispetto a trenta anni fa. Rifiutando sia i vittimistici rimpianti della «letteratura di una volta», per dirla con Simonetti, sia quella che gli appare come una disinvolta integrazione nella mutazione transmediale e globalizzata del momento, lo studioso ribadisce la necessità del pensiero critico, con le sue facoltà di discernimento e giudizio di valore, per rispondere alla sfida dell'omologazione stilistica e della serialità autoriale del *mainstream*.

Nella prima sezione *La narrativa italiana del Duemila* Morena Marsilio ricostruisce tre percorsi di un panorama che si presenta al contempo frastagliato e ipertrofico, segnato dalle concentrazioni editoriali *mainstream* ma anche dall'emergere di un'attivissima editoria indipendente: le scritture ad alta finzionalità, le scritture a bassa finzionalità, le scritture a finzionalità variabile, secondo la terminologia di Carlo Tirinanzi De Medici. In un'epoca di narrativa diffusa nella prima categoria rientrano il romanzo di consumo, la narrativa del *bestseller* di qualità e la narrativa di qualità, ossia, per capirsi, Federico Moccia, Elena Ferrante e Giorgio Vasta, anche se la distinzione tra *midcult* e *highbrow* non è sempre così agevole come si potrebbe ritenere. La bassa finzionalità è il territorio della *non fiction*, sebbene questa non debba essere piattamente contrapposta alla *fiction*, in quanto anche la scrittura testimoniale, come quella di Roberto Saviano, poggia su effetti narrativi tipici della scrittura di invenzione. Resta da dire del terzo tipo, che corrisponde sostanzialmente all'*autofiction*, ossia a forme di autobiografia contaminata con l'invenzione, come in Walter Siti o Mauro Covacich.

La seconda parte *La poesia italiana del Duemila* è affidata a Marianna Marrucci, che offre una mappatura del polimorfo quadro della poesia contemporanea rilevando innanzitutto come, di contro alle visioni pessimistiche dei decenni precedenti, siamo di fronte a importanti segnali di rinnovata vitalità, legati *in primis* a varie pratiche di sconfinamento che possiedono anche la qualità, teorica, di una verifica del fare poetico che si gioca essenzialmente, secondo Marrucci, in «tre grandi aree

[...]: la prosa; le arti visive e plastiche; le arti performative e dello spettacolo» (p. 122). Nel primo caso, nel quale di più si avverte l'eredità del Novecento, si hanno fenomeni sia di carattere stilistico, che si giocano a livello dell'*elocutio*, come in Antonella Anedda, che di carattere più decisamente formale, tali da superare persino la stessa distinzione di prosa e della poesia, come nel gruppo riunito intorno alla rivista «GAMMM», in direzione della post-poesia o della poesia-del-dopo-la-poesia. Nei casi invece di contaminazione transmediale, da intendersi non come contatto di modalità espressive diverse bensì come immaginario poetico costitutivamente articolato intorno a medium diversi, si è parlato di *expanded poetry* per accumulare esperienze di sconfinamento del verbale scritto in performance teatrali o musicali o in installazioni e intrecci visuali – e si pensi, solo per fare due nomi, a Sara Ventroni o Lello Voce.

Nella sezione conclusiva *La saggistica letteraria del Duemila* Valentino Baldi prende in esame quei lavori critici di cui «si può dire, allo stesso modo, che sono generalmente brevi (ma non tutti), che possono essere specialistici o divulgativi e che riducono la componente erudita a vantaggio della parzialità del punto di vista di chi scrive» (p. 176). Si tratta di una definizione volutamente generica e trasversale che, come si intuisce, può toccare anche i lavori di provenienza accademica. Per quanto limitata ai volumi usciti presso diciotto case editrici medio-grandi, la ricognizione che Baldi propone riesce a mettere a fuoco i rischi di una scrittura che, con leggerezza o pesantezza a seconda dei timbri autoriali, oscilla tra senso di marginalità e risentimento con il risultato di stagnare in «un perenne 'stato di minorità'» (p. 197) deprivato di autorevolezza e articolato in tre problematiche irrisolte: la «riduzione della componente analitica», la «ricerca di modelli di comunicazione rapidi, seducenti e anti-elitari», la «difficoltà nell'armonizzare mediazione e autorità» (p. 218). Né in una condizione migliore sembra trovarsi la teoria, tesa fra la perdita della centralità del testo e la mutazione dei progetti teorici del passato in una *theory* di nomi *à la page*.

Non è certo il numero 5 di «Cartaditalia», inevitabilmente più descrittivo che propositivo, la sede per elaborare vie di uscita all'*impasse* di una critica che fatica a fare proprio il movimento vitale che pure trapela dalla produzione narrativa e poetica di questi anni. Colpisce, tuttavia, che i vari saggi menzionati così raramente riconoscano nella didattica e, eventualmente, nella terza missione dell'università i canali privilegiati per ricomporre la divaricazione non solo tra la critica militante e la critica accademica, ma anche tra la scrittura critica e quella mediazione culturale che è al cuore della sua funzione sociale. Sarebbe forse il caso, allora, di promuovere un'inchiesta che avesse a oggetto l'impegno didattico e la diffusione del sapere nel territorio come esercizi di riposizionamento sociale della critica.

Giovanna Lo Monaco

AA. VV.

Periodici del Novecento e del Duemila fra avanguardie e postmoderno

A cura di Paolo Giovannetti

Sesto San Giovanni

Mimesis

2018

ISBN: 9788857548623

Si fa in primo luogo portatore di una proposta metodologica innovativa il volume collettaneo curato da Paolo Giovannetti, *Periodici del Novecento e del Duemila fra avanguardie e postmoderno*, presentando al suo interno alcuni studi originali e di estrema utilità nell'ambito dei *periodical studies*, frutto di un intenso lavoro di ricerca condotto presso la IULM di Milano.

I saggi raccolti nel volume, dedicati a singole riviste o a gruppi di riviste accomunate da intenti e ambiti di interesse, si susseguono in ordine cronologico, coprendo un arco temporale che va dai primi del Novecento, con il saggio su «Blast» (1914- 1915) di Stefano Maria Casella, fino agli anni Novanta, con la ricognizione, ampia e ben dettagliata, di Filippo Pennacchio sulla ricezione e la divulgazione della letteratura americana nelle riviste italiane dal 1980 al 1993.

Negli ultimi saggi, di stampo critico e teorico, si aprono invece nuove prospettive sulla teoria dell'avanguardia di Peter Burger, con il contributo ad essa dedicato da Ralph Szukala, e sul passaggio, tutt'ora in discussione, dal Postmodernismo al cosiddetto Metamodernismo, su cui si focalizza il saggio di Fabio Vittorini, che chiude il volume offrendo un'ampia panoramica sul dibattito in merito e sulla produzione narrativa ascrivibile a questa nuova tendenza.

Come specificato da Giovannetti nell'introduzione e, in maniera più approfondita, all'interno del proprio saggio, stante le prospettive anche molto diverse tra loro che informano i saggi raccolti, il proposito del volume è quello di accogliere i suggerimenti e gli stimoli provenienti dall'ambito degli studi internazionali sulle riviste, orientando di conseguenza la ricerca secondo due principali direzioni. Da un lato, verso l'indagine sul posizionamento delle riviste rispetto al complesso sistema di relazioni interno al campo dei periodici, adottando a questo scopo un approccio interdisciplinare; dall'altro, la verifica dell'apporto dato dalle riviste negli sviluppi delle tendenze moderniste e d'avanguardia, riconsiderando in particolare il ruolo ricoperto dalle riviste minori. In questo senso diviene paradigmatico il caso di «Blast», piccola rivista, dalla vita breve, attraverso cui si sviluppa e si diffonde il Vorticism - l'avanguardia inglese -, analizzata nel dettaglio da Casella in relazione al contesto storico e culturale dell'Europa del periodo. Nel loro insieme i contributi del volume mettono ben in evidenza il profondo mutamento culturale avvenuto intorno agli anni Cinquanta e Sessanta, segnato dall'avvento delle neoavanguardie, proprio attraverso un confronto tra riviste. Nel suo intervento Paolo Giovannetti propone una lettura inedita e approfondita di un gruppo di riviste d'avanguardia dell'area milanese degli anni Cinquanta - «La Parrucca», «Il caffè», «Il gesto», «Azimuth», «Direzioni», «Arte concreta» e «AZ» - analizzandone nello specifico la linea editoriale e mettendole in rapporto all'operato della maggiore delle riviste della Neoavanguardia, «il verri». La ben più nota esperienza del «verri» appare obnubilare l'eterogeneità delle soluzioni creative che animano le neoavanguardie degli anni Cinquanta e che sono ben evidenziate, invece, dalle altre riviste, concentrando i propri sforzi sulla promozione del programma ideologico di una tendenza culturale che sin da subito si propone come dominante. Restituendo un quadro d'insieme sulle riviste e sull'attività di promozione editoriale dello sperimentalismo letterario italiano a partire dalla metà degli anni Cinquanta, Andrea Chiurato prosegue il discorso iniziato da Giovannetti sulle strategie di affermazione culturale adottate dalla Neoavanguardia, considerandone le diverse componenti, con un'attenzione particolare per le riviste del circuito eseditoriale legate alla sperimentazione verbosiva e quelle legate al Gruppo 63.

Sull'opposizione alle avanguardie si fonda invece la linea editoriale di «Nuova corrente» (1954-1965), almeno fino ai primi anni Sessanta, attentamente analizzata nelle sue diverse fasi da Gian Luca Picconi, che ricostruisce in maniera estremamente documentata la genesi della rivista, con l'ausilio delle carte del fondo Boselli, e ne evidenzia la vicinanza ideologica al fronte dello sperimentalismo pasoliniano. Francesco Laurenti fa invece il punto sul canone letterario internazionale proposto sulle pagine di «Botteghe Oscure» (1948-1960), animato dall'intento di raggiungere un ampio pubblico di lettori, che sembra invece tenersi a distanza da un aperto schieramento. Si evidenziano poi, attraverso l'analisi riservata ai singoli casi, alcune questioni trasversali a livello internazionale: è il caso ad esempio del saggio di Donatella Antelmi e Mara Logaldo che ripercorre le tappe della penetrazione della linguistica strutturale nel contesto britannico a partire da un ampio campione di riviste, mettendo in evidenza come la linguistica abbia giocato un ruolo essenziale nella ridefinizione di diverse discipline teoriche e artistiche favorendone la reciproca contaminazione. Infine, a conferma dell'adozione di un approccio interdisciplinare alla base del volume, si segnalano il saggio di Marida Rizzuti dedicato alla rivista statunitense «Modern Music» (1924-1946), che per prima individua come genere autonomo quello della musica per film, e quello su «Cinema&Film» (1966-1970) di Chiara Grizzaffi, che rappresenta uno dei maggiori tentativi di rinnovamento del linguaggio critico cinematografico del periodo.

Ugo Perolino

Luigi Ballerini

eccetera. E

Viareggio

Diaforia

2018

ISBN: 978-8-86528-448-3

La ristampa del primo libro di poesie di Luigi Ballerini, dal titolo enigmaticamente sospeso: *eccetera. E*, rappresenta una istigazione ad approfondire l'evoluzione della post-neoavanguardia, dopo che, con la chiusura di «Quindici», la *vague* sperimentale sembra esaurirsi allo scadere degli anni Sessanta. La raccolta ballerininiana, che qui si presenta munita di introduzioni critiche e appendici (il saggio di apertura di Cecilia Bello Minciaccchi; la copertina che recupera un'acuminata nota recensoria di Adriano Spatola; le testimonianze, in coda al libro, di Giulia Niccolai e Remo Bodei), apparve nel 1972 segnando un esordio già tecnicamente adulto, sorretto da una chiara consapevolezza dei margini operativi disponibili al poeta e delle condizioni storiche della poesia contemporanea. «Questo radicale testo di Ballerini – scrive Cecilia Bello – prende le distanze dai linguaggi novissimi che pure ha assorbito e cui si riferisce» (p. 7), *eccetera. E* marca un punto di svolta, l'inizio di «una ricerca poetica diversa dai testi precedenti – si vedano le poesie in *Opera aperta* (1966)», il luogo in cui il poeta «compie uno scarto» (p. 19). Nel 1973, su «Tam Tam», intuendo nel discorso ballerininiano l'esattezza di una «formula algebrica», Adriano Spatola avvertiva che la necessità di riprendere a fare poesia «con la spazzatura di altre poesie», secondo le indicazioni dell'autore, trova conferma nell'esigenza di «un meccanismo che possa funzionare, dopo i Novissimi, dopo il Gruppo 63», come «una mappa incisa sulla pagina con tutti i particolari» (dalla recensione di Adriano Spatola, «Tam Tam», 3-4, 1972, riportata nella copertina anteriore). E ancora Spatola, in quelle righe precise e acute, parlava di «una scansione di vuoti e di pieni situata appena al livello della coscienza», di «equazioni sempre esatte e sempre indimostrabili tra il mondo e il linguaggio».

La poesia di Ballerini pone fin dalle origini una interrogazione sul senso, cui l'eredità delle avanguardie novecentesche conferisce una struttura labirintica, ostile a ogni chiusura, a ogni volontario ripiegamento su un ordine di significati acquisito. Il testo che apre la raccolta, *Antipaura*, risulta eccezionalmente leggibile, cristallizzato attorno alle tessere mitiche di *hybris* e *aretè*: «*hybris* dissero anche / dopo aver tolto il fuoco dalla bocca / degli dèi oppure / *aretè* che implicava // istigazioni esterne concedeva / margini di fuga».

Alla dialettica *hybris/aretè*, straniata, ironicamente stravolta, detersa nel fondo nonsenso della storia, sembrano del resto ricollegarsi anche i personaggi capziosamente monologanti di Ettore B. e Hans D., in *Cefalonia*, il poemetto pubblicato nel 2005, che ritorna sulla memoria dell'eccidio della divisione Acqui nell'autunno del 1943. A partire dall'incipit di *Antipaura* e dai versi posti come soglia della prima raccolta deve dunque essere acquisito il mosaico del mito, linea essenziale del linguaggio poetico ballerininiano, un tracciato che fissa nelle sue tessere e lemmi, al massimo grado, l'intima e ironica fusione di figurazione e morte: «E più si aggiunge, per precisare, - si legge in *Congedo*, una dichiarazione di poetica che chiude la seconda raccolta ballerininiana, *Che figurato muore* (1988) – più si allontana l'oggetto da precisare; più lo si cesella e più esso diventa segreto e impenetrabile, più partecipa dell'ombra». Del resto, che i materiali del mito costituiscano quantitativamente, oltre che qualitativamente, un'ampia sezione linguistica di *eccetera. E*, lo si vede ad apertura di libro: «a Issione / non venne neanche in mente / di domandare (le parole / come le danno c'è già dentro / chi non crolla» (*Antipaura*, 3, vv. 1-5); «più che un legame reciso una dosata / lotofagia (l'ordine di tornare / alle navi con acqua dolce e frutti / del luogo)» (*Peristalsi*, 1, vv. 1-4).

Questi elementi enciclopedici sono spesso compressi e posti a contatto, come gli strati lamellari di una marna, con spesse sedimentazioni di materiali provenienti dai lessici scientifici, che forniscono strutture analogiche, immagini, modelli cognitivi, che sono combinati secondo vertiginose fughe di senso, straniate prossimità e umoristici contrappunti: «L'intensità è più vera / del vero e del non vero / inoltre si dimostra / che lo strumento dell'osservazione / sposta i confini dell'osservato / ne fa un altro da sé / che l'oggetto neppure sospetta» (*Antipaura*, 1, vv. 19-24); «in condizioni di galleggiamento / alle diverse latitudini perfino / la deriva dei continenti e dove / inserire la modifica dove / diminuire le spinte la difesa / di alcuni progetti biologicamente consumati / colonie di microbi al lavoro» (*Peristalsi*, 2, vv. 9-15).

In *eccetera. E* Ballerini dà voce a un linguaggio «talmente alto», scrive Giulia Niccolai, da «dare le vertigini» (Giulia Niccolai, “*eccetera. E*” è l’inizio, pp. 59-62, pp. 59-60). Un linguaggio umoristico, scollato dai suoi referenti, che accoglie e amalgama una pluralità di linee discorsive (l’inglese, il latino) e registri, rumori di fondo, ecolalie, nonsensi, perfino refusi (si veda il testo che chiude la raccolta, *CORPO RIDOTTO ZERO*, che allude forse al corpo tipografico, alla riduzione al grado zero delle parole e dei segni). Riportando una nota di Alfredo Giuliani, Remo Bodei ha sottolineato che «la difficoltà della poesia di Ballerini dipende sostanzialmente dalla sua volontà di stornare la ‘minaccia del già detto’. E, aggiungo, del dire troppo» (Remo Bodei, *Annotazioni su “eccetera. E” di Luigi Ballerini*, pp. 55-57, p. 56). I labirinti del linguaggio, prosegue il filosofo, «sono fatti di uscite verso altri labirinti. Non si riesce mai a raggiungere la libera prateria della nuda verità». Si tratta, è la sostanza della ricerca poetica novecentesca, «di sperimentare altre possibilità dell’umano insite in ciò che è comune a tutti» (p. 57).

Remo Castellini

Giovanni Capecchi

I fronti della scrittura. Letteratura e Grande Guerra

Milano

Unicopli

2017

ISBN: 978-88-400-1934-5

L'approfondita monografia *I fronti della scrittura. Letteratura e Grande Guerra* di Giovanni Capecchi fornisce un quadro dettagliato ed esaustivo sulla letteratura, italiana ed europea, nata dall'esperienza del primo conflitto mondiale.

Il volume, introdotto da un prospetto complessivo su forme, tempi e luoghi della letteratura riguardante il conflitto, prosegue approfondendone gli aspetti fondamentali, attraverso l'esame di un'ampia gamma di testi, tra i più significativi della letteratura di guerra italiana ed europea. Seguono la parte introduttiva due capitoli dedicati al periodo che precede immediatamente la guerra, il primo riguarda il racconto dell'attesa nell'imminenza del conflitto: «La letteratura ascolta gli scricchiolii che precedono il crollo, l'attesa già prima del 1914, asseconda, in alcuni casi, i venti bellici che iniziano a divampare fin dall'alba del nuovo secolo» (p. 38-39). Il quarto capitolo esamina le parti di testi in cui gli scrittori – soldati raccontano la loro esperienza di viaggio verso il fronte che, afferma Capecchi, «è innanzi tutto un viaggio reale, che prevede uno spostamento geografico» e fisico «dalla città ai luoghi della guerra» (p.79). L'autore sottolinea inoltre che questo viaggio fisico rappresenta un progressivo percorso di formazione e di conoscenza verso il vero e crudele volto della guerra.

La percezione della distanza tra guerra sognata e reale è ben rappresentata nel diario di guerra di Renato Serra, testo che viene ripercorso in modo attento e puntuale nel capitolo successivo e dal quale emerge con forza la potenza espressiva, «autentica e spontanea» dell'opera, scritta dal critico durante i quattordici giorni vissuti in prima linea. Il volume prosegue con l'interessante ed originale analisi dei testi di Valentino Coda, Giuseppe Personeni, Ardengo Soffici e Arturo Stanghellini, dei quali vengono messe in risalto le differenze di classificazione tra i generi della letteratura di guerra, le diversità riguardanti gli aspetti formali e la distinzione inerente l'arco cronologico intercorso tra scrittura e pubblicazione dell'opera.

Un'analisi attenta è quindi dedicata ai racconti e alle memorie di chi ha vissuto la dura esperienza della prigionia nel corso della guerra. Nel capitolo dedicato a questo aspetto si riscontrano alcune costanti, come quelle dei racconti della cattura e del viaggio verso la prigionia, verso un luogo ignoto che divide «strade e destini» e che «chiude una fase della vita, fa calare il sipario sulla guerra combattuta in trincea, segna uno spartiacque nell'esperienza bellica» (p. 135).

Capecchi esamina poi il motivo della pace e del ritorno a casa e sui luoghi di guerra. Ritorno è senza dubbio la parola centrale di questo capitolo ed è legata ai sentimenti di delusione e disorientamento testimoniati dagli scrittori dopo la conclusione del conflitto.

Nella parte successiva l'autore affronta la questione della scrittura e della riscrittura del testo.

L'autore si sofferma, attraverso l'analisi di casi emblematici, sulle fasi dello sviluppo delle opere nel corso degli anni, dalla prima stesura alle successive riscritture e riedizioni.

In tutto lo studio monografico è sempre presente il confronto con le altre letterature europee coinvolte nel conflitto e vengono colte le analogie che queste hanno con quella italiana, grazie all'ampio sguardo che Capecchi rivolge a tutti i fronti della scrittura riguardante il conflitto. Non solo va oltre confini e trincee per redigere il quadro complessivo della letteratura europea della Grande Guerra, ma conferisce anche un più ampio respiro e nuovi spunti di riflessione su molti degli aspetti essenziali presenti nelle opere italiane che trattano l'esperienza bellica. Vale la pena citare solo alcuni degli autori presi in considerazione: il polacco Józef Wittlin, il rumeno Liviu

Rebreanu, i tedeschi Ernest Juenger e Erich Maria Remarque, i francesi Henri Barbusse e Gabriele Chevallier, gli austriaci Fritz Weber e Luis Trenker e lo sloveno Prežihov Voranc.

Il volume si conclude con il confronto e la ricerca di connessioni tra letteratura di trincea che caratterizza il primo conflitto con la letteratura nata dall'esperienza di guerra civile che ha contraddistinto la vicenda italiana nella seconda guerra mondiale. Quest'ultima, in effetti, per l'autore si differenzia rispetto al primo conflitto sia per una geografia più estesa e sia perché riguardò oltre all'impiego degli eserciti anche la popolazione civile. Secondo Capecchi si trattò di Guerra civile, «perché coinvolge, su fronti opposti, gli italiani. Anche se occorre ricordare che non manca chi adopera l'aggettivo "civile" in un senso più ampio, partendo dal principio della fratellanza tra tutti gli uomini» (p. 235).

Marina Piperno

Enrico Castelnuovo

I Moncalvo

A cura di Gabriella Romani, con una nota di Alberto Cavaglione

Novara

Interlinea

2019

ISBN: 978-88-6857-297-6

È uscita una nuova edizione di *I Moncalvo* del 1908, romanzo di Enrico Castelnuovo (1839-1915), docente e direttore della Regia Scuola Superiore di Commercio di Venezia (oggi Università Ca' Foscari). La nuova veste, curata da Gabriella Romani (già curatrice, con Brenda Webster, di una fortunata traduzione in inglese dello stesso romanzo, edita da Wing Press nel 2017) e corredata di una nota di Alberto Cavaglione, segue la precedente del 1989 edita da Lucarini e prefata da Giorgio Manacorda, ormai fuori catalogo da tempo.

Ultimo e forse il miglior romanzo di Castelnuovo, *I Moncalvo* ha attratto l'attenzione degli studiosi perché è fra le pochissime opere in lingua italiana scritte da un autore ebreo che affrontano direttamente il tema dell'emancipazione della comunità ebraica. Specificamente, *I Moncalvo* è ambientato nella Roma post-unitaria dove due fratelli, Giacomo e Gabriele Moncalvo, trovano il successo l'uno come matematico presso l'università, il secondo come banchiere e imprenditore. Il giovane Giorgio Moncalvo, figlio di Giacomo, scienziato, torna dopo un periodo di studio all'estero. A Roma vive un amore non corrisposto con la cugina e correligionaria Mariannina, figlia di Gabriele, la quale invece è determinatissima a scavalcare i limiti imposti dall'appartenenza alla comunità ebraica – comunità di cui Castelnuovo registra la sempre maggiore apertura alla modernità, la dedizione alla propria crescita sociale e culturale, la compromissione con ambienti cattolici e clericali, l'insistito laicismo, la preoccupazione per il dilagante antisemitismo, e le aspirazioni sioniste – macchinando con la complicità del padre il proprio matrimonio con un rampollo decaduto dell'aristocrazia cattolica romana, il principino Cesarino Oroboni. Più che da attrazione sentimentale, Mariannina è ispirata dall'ambizione di penetrare in ambienti esclusivi e finora preclusi non solo a lei ma a tutta la sua gente, come si legge nel capitolo III, *Due che non dormono*: «le pareva che doveva esservi una soddisfazione straordinaria a essere ammessi in quel *sancta sanctorum*, ad appartenere a quel cenacolo di eletti... al Quirinale ci andavano tutti [...]. Al Vaticano era su per giù la medesima cosa [...]. Invece le case come quella degli Oroboni erano chiuse a due catenacci e proprio per questo sarebbe stato un gran trionfo penetrarvi» (p. 54).

Il personaggio di Mariannina, notevolissimo per l'assenza totale di sentimentalismo, la chiarezza d'intenti, la spregiudicatezza, è tutto costruito sulla dinamica chiuso/aperto, su immagini di conquista, inclusione e abbattimento di frontiere, mentre Giorgio rimarrà sempre al di qua tanto dell'amore della cugina quanto dalla sua ansia di espansione, modernità e contaminazione. Di grande effetto la scena in cui Mariannina risponde per le rime a Giorgio che la rimprovera di aver scelto un matrimonio di interesse: «non sett'anni, cent'anni fa dovevamo incontrarci... anzi prima ancora... dovevamo crescere accanto nella vecchia città di cui sono originarie le nostre famiglie, entro il vecchio *recinto* che *chiudeva* la gente della nostra razza, all'ombra delle nostre vecchie sinagoghe, *isolati* in un mondo ostile, *ristretti* di ambizioni, d'idee, fidenti solo nella missione del nostro popolo... [...] che romanzi di tempi cavallereschi vai architettando nel nostro secolo positivo!» (p. 164, corsivi miei). Mariannina riesce perfettamente nel proprio piano, e il romanzo culmina in un'inedita scena rituale, che combina l'abiura, il battesimo e il fatale matrimonio, fra i pettegolezzi e gli sguardi scandalizzati dei concittadini. Pochi mesi dopo, il padre di Mariannina, Gabriele, riceverà anch'egli il battesimo a suggello dei propri affari con il Vaticano, sotto gli occhi sconfortati di Giorgio e del padre Giacomo.

Il romanzo riesce nella scommessa di restituire la complessità delle dinamiche culturali e sociali che agitavano la Roma papalina e in particolare la sua vasta componente ebraica, fra desiderio di rivalse e di libertà, crisi identitaria, conservatorismi, compromessi con il potere locale, nella polifonia – inequivocabilmente bachtiniana – composta dai due fratelli e le rispettive famiglie, l'una gelosa della propria identità ebraica, l'altra ambiziosa al punto di ripudiare l'appartenenza religiosa. La nuova edizione è corredata di una preziosa introduzione di Gabriella Romani, da anni dedita allo studio di figure chiave dell'ebraismo ottocentesco italiano, come Erminia Fuà Fusinato ed Enrico Castelnuovo, e di una nota di Alberto Cavaglion, studioso di cultura ebraico-italiana e di autori ebrei come Italo Svevo e Primo Levi. Romani suggerisce che la decisione di Castelnuovo – autore fino allora di testi borghesi, umoristici e di buoni sentimenti – di scrivere un romanzo ebraico sia dovuta alla serie di atti di antisemitismo in Russia e in Francia, in particolare il famoso affare Dreyfus: «un romanzo pertanto caratterizzato da riflessione ansiosa più che da bonaria descrizione» (p. 7). Romani suggerisce anche che il personaggio di Mariannina, «per la sua bellezza e aristocratica volubilità di carattere» (p. 11) possa aver contribuito ad ispirare la Micòl de *Il giardino dei Finzi Contini* di Bassani: «come Micòl Mariannina è una giovane ebrea ricca, bella e volubile, soprattutto nei rapporti con suo cugino Giorgio, perduto innamorado di lei e tormentato dall'idea di non poterla conquistare e sposare [...]. Castelnuovo ce la presenta come donna *faber*, fautrice ovvero del proprio destino piuttosto che perfida *femme fatale* o inerme vittima delle circostanze» (*ibidem*). Anche se non è ancora possibile provare che Bassani l'avesse letto, *I Moncalvo* potrebbe essere stato un modello per *Il giardino*: sono infatti pochissimi i romanzi italiani che descrivono la comunità ebraica dal suo interno prima del secondo dopoguerra, dove cioè l'ebreo non sia rappresentato in maniera stereotipata come un personaggio esotico o pericoloso (su cui si veda l'*Introduzione* a p. 13). È possibile che questa reticenza abbia profonde radici culturali: come ricorda Cavaglion (p. 233), rievocando conversazioni con Enrico Castelnuovo jr, il famoso storico dell'arte e discendente dell'autore, gli ebrei mancano di auto-rappresentazione, tanto letteraria che pittorica. Questo potrebbe essere in relazione con il determinante precetto biblico «non ti farai scultura né immagine alcuna di ciò che è lassù nel cielo né di ciò che è quaggiù sulla terra, né di ciò che è nelle acque sotto la terra» (*Esodo*, 20, 4). Se così fosse, l'atto di auto-rappresentarsi come individui e come comunità, almeno per gli ebrei italiani, si giustificerebbe prevalentemente come atto di autodifesa, in risposta a una minaccia, o come resistenza della memoria e dell'identità dopo lo sterminio. La ripubblicazione di *I Moncalvo* avviene tempestivamente in un'epoca in cui abbiamo bisogno di tutti gli strumenti disponibili per la discussione dell'identità – italiana e non – e il nostro rapporto con la diversità.

Federica Lorenzi

Alberto Comparini

Geocritica e poesia dell'esistenza

Milano-Udine

Mimesis Edizioni

2018

ISBN: 978-88-5754-635-3

Il titolo del libro, che evoca insieme geocritica, poesia ed esistenzialismo, annuncia un lavoro molto ambizioso che aspira a spaziare tra così vasti orizzonti. E l'autore si mostra capace di maneggiare i complessi strumenti d'indagine critica che mette in gioco affrontando in maniera persuasiva il suo oggetto di studio. Inoltre, qualità rara, si contraddistingue per la chiarezza espositiva.

Nel saggio di Comparini la geocritica, nell'accezione che le ha dato soprattutto Bertrand Westphal – ovvero un metodo il cui obiettivo non è tanto l'esame delle «rappresentazioni dello spazio in letteratura, ma quello delle interazioni tra spazi umani e letteratura» (cfr. B. Westphal, *La géocritique, mode d'emploi*, Presses universitaires de Limoges, 2000, p. 17) – costituisce la base teorica per la ricostruzione di una «geografia letteraria dell'esistenzialismo». Lo spazio è inteso innanzitutto come contesto spaziale in cui le opere letterarie sono state prodotte, e come spazio di scambio, di relazione e di incontro di personalità, conoscenze, idee, «costruzione ermeneutica umana».

Il saggio è suddiviso in quattro parti. Nella prima, intitolata *Geo-esistenzialismo letterario. Storia, teoria, prospettive*, dapprima vengono indagati i rapporti tra filosofia esistenzialista e letteratura, intesa sia come critica esistenzialista (modello interpretativo), sia come letteratura dell'esistenza in Italia, con lo scopo di verificare storiograficamente in che misura i critici abbiano riconosciuto un «sentimento esistenzialista» nella letteratura italiana. In seguito, viene ricostruita la diffusione (dove e quando) dell'esistenzialismo in Italia. È questione di «spazi concreti» in cui il «pensiero (letterario e filosofico) può essere localizzato». Roma in primo luogo, poi Firenze, Milano, Torino e Padova, sono individuati come «centri propulsori» attraverso i quali, a partire dagli anni Trenta, l'esistenzialismo entra in Italia, «coniugato secondo modelli estetici multiformi»: «una ricezione estetica, a Firenze, in termini di poesia e di poetica; una fenomenologica a Milano, una resistenziale e marxista a Torino; e una metafisica a Padova». Dopo questa mappatura spaziale e temporale, frutto di un approfondito lavoro di documentazione e ricognizione bibliografica, che, va sottolineato, può costituire un'utile base di partenza per ulteriori ricerche sulle «regioni periferiche» e sui centri evocati, Comparini nella seconda parte concentra l'attenzione su uno di essi, Milano. Quindi viene approfondito il discorso sulla componente fenomenologica dell'esistenzialismo della Scuola di Milano e si mette in luce come gli scritti e l'insegnamento del suo iniziatore, Antonio Banfi, influenzarono generazioni di allievi, molti dei quali divennero importanti filosofi, critici letterari e scrittori. Tra questi vi furono Antonia Pozzi e Vittorio Sereni, a cui sono dedicate le due parti successive del lavoro dopo questa necessaria premessa, perché «come non si possono comprendere Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty senza risalire alla filosofia di Husserl, allo stesso modo non si possono comprendere Pozzi e Sereni senza affrontare la maieutica filosofica di Banfi». L'esistenzialismo è il principale strumento ermeneutico di cui Comparini si serve per studiare l'opera poetica di Pozzi e Sereni. Si avvale quindi della filosofia (del resto l'interdisciplinarietà è una caratteristica costitutiva della geocritica) applicata all'analisi letteraria. Nel far questo, lo studioso non cade nell'errore, comune a molti approcci che coinvolgono altre discipline, di sfruttare il testo letterario per fare un discorso extra-letterario. In effetti, il testo resta al centro dell'indagine critica, come indicano anche le numerose citazioni e i puntuali riferimenti alle poesie dei due autori studiati.

Comparini si propone di colmare un vuoto critico: a suo avviso, l'opera di Antonia Pozzi non sarebbe stata ancora adeguatamente affrontata sul versante filosofico, nonostante la formazione culturale della poetessa sia fortemente radicata nell'ambiente della Scuola di Milano, mentre ci si sarebbe eccessivamente concentrati sulle sue vicende personali, in particolare sul suo suicidio (ad appena ventisei anni). L'analisi del diario lirico *Parole*, composto tra il 1929 e il 1938, permette di verificare in che modo nella poesia si esprima e prenda forma la riflessione filosofica. Seguendo l'evoluzione del suo pensiero si può così tracciare un percorso che parte da un'iniziale rifiuto dell'idealismo e attraversa un periodo fenomenologico per approdare all'esistenzialismo nel 1934, quando «il problema dell'intuizione del mondo» diventa uno «snodo fondamentale» e la riflessione si sposta sull'esistenza. Nel superamento dei modelli conoscitivi precedenti e nell'inaugurazione di una nuova stagione ermeneutica assume un'importanza fondamentale la ridefinizione del concetto di morte, la cui anticipazione lirica sembra permettere al soggetto di «esperire il mondo nella sua interezza», anche se *Parole* «si chiude all'insegna [dell'] impossibilità di trasformare la morte sincronica in presenza».

La morte è una tematica centrale anche nella riflessione di Vittorio Sereni a cui, come anticipato, è dedicata l'ultima parte (e la più corposa) del volume. Nelle prime due raccolte la morte resta un «presentimento». In *Frontiera* (1941), dove sono avvertibili come principali referenti «estetica, fenomenologia e una visione *in nuce* dell'esistenzialismo» e dove «la tensione verso l'esistenza [...] è fundamentalmente legata alla teoria degli oggetti e dell'io», la morte è inizialmente «una frontiera di fronte alla quale l'essere può esperire fenomenologicamente la realtà», per poi diventare una «condizione di conoscenza». In *Diario d'Algeria* (1947) per la prima volta la storia entra nella poesia di Sereni, mentre continua «l'indagine fenomenologica dell'io nel mondo» della raccolta precedente, ma all'interno di un più deciso orizzonte esistenzialista in cui l'interlocutore principale è Karl Jaspers. Nelle jasperiane situazioni-limite del *Diario* non si tratta più di «essere di fronte alla morte», ma «esistere per la morte [diventa] una *condicio sine qua non*».

Queste immagini di morte si concretizzano in *Strumenti umani* (1965), la terza raccolta, popolata da figure mortuarie, ombre con corpo e voce. Comparini dimostra come nella silloge attraverso il dialogo del soggetto con i defunti, che gli offrono la «possibilità di esperire la morte nell'altro», prenda forma poetica la dialettica relazionale del filosofo Enzo Paci. Particolarmente interessante in questo senso è l'analisi della poesia *Intervista a un suicida*. Infine, lo studioso parla di «nichilismo-metodico» a proposito dell'ultima raccolta, *Stella variabile* (1981), «dove è il nulla e non l'essere a costituire l'orizzonte epistemologico dell'io».

La presenza di componenti fenomenologico-esistenzialiste nella poesia di Sereni era già stata indagata da diversi critici che, però, per lo più si erano occupati di singole opere o di determinati periodi della sua produzione, non c'era ancora una ricerca completa che ne tracciasse l'intera «parabola filosofica» attraverso l'analisi delle quattro raccolte poetiche pubblicate in vita.

A lettura conclusa siamo persuase che questo saggio apporti un importante contributo a una più profonda comprensione della poesia di Antonia Pozzi e di Vittorio Sereni e che l'autore abbia pienamente raggiunto il duplice obiettivo che si era prefissato, ovvero «costruire le basi per un'ermeneutica letteraria basata sulla geocritica di scuola francese e tedesca, e verificare [attraverso questo modello] le interferenze tra poesia e filosofia nel Novecento italiano».

Lucia Strappini

Gabriele d'Annunzio

Alcyone

Edizione critica a cura di Pietro Gibellini

Venezia

Marsilio editori

2018

ISBN: 978-88-297-0005-9

Chiunque sia ancora interessato alla figura e all'opera di d'Annunzio non potrà non apprezzare la proposta dell'eccellente edizione critica dell'*Alcyone* dovuta a Pietro Gibellini, che si avvale dei puntuali, accuratissimi e ampi commenti ai testi poetici di Giulia Belletti, Sara Campardo, Enrica Gambin, estesi per più di trecentottanta pagine sulle novecentoventicinque del volume. Il tutto corredato da una puntuale scheda metrica di Gianfranca Lavezzi.

La attuale riprende la precedente edizione critica, dovuta sempre a Gibellini, pubblicata nel 1988 per Mondadori, e la arricchisce per obbedire all'«esigenza di associare allo strumento filologico quello esegetico ed ermeneutico» (p.15). Infatti l'opera poetica principale di d'Annunzio, *Alcyone* appunto, viene qui analizzata sotto ogni profilo per quanto riguarda le tematiche, la poetica e la straordinaria perizia versificatoria. A partire dal quadro critico che Gibellini ben ricostruisce nella *Introduzione*, passando in rassegna innanzitutto le diverse conclusioni sulla natura strutturale del poema, «libro compatto» o invece pura «raccolta di liriche», per proporre una convincente e argomentata definizione di «quasi diario quasi lirico di una quasi estate». Risulta del resto ben chiaro dallo sviluppo dell'argomentazione di Gibellini che quella che viene posta è questione tutt'altro che oziosa dal momento che, al contrario, di quest'opera si dà opportunamente conto all'interno del complesso quadro progettuale di D'Annunzio.

Un progetto ispirato essenzialmente a quella «volontà poematica, consona alla sua poetica restaurativa» (p. 17) alle quali Gibellini attribuisce la sistemazione editoriale del libro, accuratamente congegnata dall'autore. Aggiungerei che appartiene allo stesso arco cronologico di queste composizioni poetiche (dal 1899 al 1903) la scrittura di un romanzo innovativo come *Il fuoco* e l'impegno per il teatro, come stesura di testi (*La città morta*, *La gioconda*, *Francesca da Rimini*, *La figlia di Jorio*) e soprattutto come progettazione di una drammaturgia completamente rinnovata non solo nella scrittura, ma anche e insieme nella scenografia, nei costumi, nella musica, nella recitazione. Come la narrativa e il teatro, anche la vocazione poetica si proietta mediante le medesime coordinate di totale spezzatura della tradizione, prodotte da un progetto sostanzialmente cerebrale che trova qui nella straordinaria vena virtuosistica la sua piena realizzazione. L'opera di D'Annunzio infatti va sempre considerata nella sua totalità, dalla compatta e omogenea progettualità, alla ricchissima variantistica delle soluzioni espressive. Nella nota di commento a *Lungo l'Affrico*, rilevando «il potere evocativo e musicale delle parole», vengono richiamate le fini considerazioni di Adelia Noferi su questa poesia, ma estensibili anche a molte altre poesie del libro, che ne individuano il carattere saliente nella «trasposizione di una musica come 'mezzo' a una musica come 'fine'» (p. 510). Questi effetti sono perseguiti, come è noto, utilizzando con grande perizia un amalgama di fonti letterarie che spaziano per territori estremamente ampi e ricchi della tradizione, da quella classica alla medievale, rinascimentale e moderna, italiana ed europea. Fonti puntualmente segnalate nei commenti ai testi poetici, così da costituire un prezioso strumento per ogni lettore curioso o studioso della poesia dannunziana. Ma certo, al di là dei rimandi più diversi, è una la presenza più significativa, quella di Giovanni Pascoli, al quale, ricorda Gibellini, è indirizzata l'intera raccolta, «il grande 'fratello maggiore e minore' la cui ombra si proietta su tante zone del poema» (p. 24), il suo effettivo «interlocutore». Del resto occupano uno spazio sintomatico nella

struttura le sette ballate intitolate per l'appunto *Il fanciullo*, nelle quali è compendiata l'ars poetica del libro (p. 37).

Se, come scrive Gibellini, *Alcyone* «può definirsi anche un libro di poesia sul fare poesia, nel suo complesso» (p. 35), è proprio sui progetti, per molti aspetti divergenti, dei due più importanti poeti italiani di quegli anni che va cercata la cifra della ricerca di modernità della poesia, tale da rappresentare, com'è ormai del tutto acquisito, il punto di riferimento essenziale del fare poetico dei decenni successivi.

Per quanto riguarda specificamente D'Annunzio si possono avanzare dubbi e riserve sulla fruibilità attuale di una dimensione poetica per molti versi straordinaria negli esiti e tuttavia legata a una stagione determinata della nostra letteratura; soprattutto legata a una poetica e a una personalità fortemente connotate e intensamente rappresentative di un'epoca e dei suoi umori.

Si può concludere con le osservazioni di Giulia Belletti nel commento a *La tenzone*: «Il componimento, come spesso accade in *Alcyone*, oscilla di continuo tra l'artificio retorico e la suggestione poetica che riesce a creare» (p. 566). Che sembra sintetizzare bene l'arco comunicativo e espressivo di uno scrittore come D'Annunzio che dell'artificio e della suggestione ha saputo fare la materia per eccellenza della sua azione poetica, ma anche della sua presenza culturale e perfino politica.

Marina Piperno

Franco D'Intino

La caduta e il ritorno. Cinque movimenti dell'immaginario romantico leopardiano

Macerata

Quodlibet

2019

368 pp.

ISBN: 978-88-2290-251-1

«Questo libro vuole collocare Leopardi sul terreno che gli è proprio: [...] Su di esso è avvenuto, all'incirca fra la seconda metà del Settecento e la prima dell'Ottocento [...] quel rivolgimento radicale che inaugurerà l'epoca moderna. Di questo universo sempre più mutevole, in cui nessuno trova più se stesso dov'era un momento prima, [...] questo universo *moderno* [...] Leopardi ha intuito, pur osservandolo dai margini, le profonde trasformazioni» (p. 9). Fulminante e fulmineo, l'incipit di *La caduta e il ritorno. Cinque movimenti dell'immaginario romantico leopardiano* di Franco D'Intino mette subito in chiaro la propria natura: si tratta di una teoria complessiva su Leopardi, dalla portata potenzialmente *paradigm-shifting*, ossia capace di mutare il sistema critico intorno a Leopardi. Tuttavia, chi legge D'Intino da sempre in *La caduta e il ritorno* si sente a casa. Questo libro raccoglie e potenzia linee di ricerca innovative che D'Intino persegue pazientemente da anni, a cominciare almeno dal saggio *I misteri di Silvia* («Filologia e critica», 1994) che, analizzando il motivo persefoneo in *A Silvia*, inquadrava già la centralità di questa lirica nell'interpretazione complessiva di Leopardi, non solo nell'economia dei *Canti* ma come centro magnetico (così a p. 23 e segg.) dell'intera produzione leopardiana. Il saggio *Il monaco indiavolato. Lo Zibaldone e la tentazione faustiana di Leopardi*, (nel volume *Lo Zibaldone cento anni dopo*, 2001) conteneva già una prima analisi del motivo fondamentale della «mutazione» che oggi funge quasi da filo rosso che unisce l'intero volume. Altri spunti avevano trovato una prima forma in *L'immagine della voce* (2009), di cui si sente l'eco specialmente alle pagine 208-210, o in *Scene di caccia. Analisi di un topos leopardiano* («La rassegna della letteratura italiana», 1999), di cui alcuni spunti riaffiorano a pp. 186-204, ma anche in volumi collettanei curati da D'Intino come *Leopardi e il libro in epoca romantica* (1998), e altri saggi ancora. Fondamentale, poi, per il dialogo con il mondo di lingua inglese, l'impresa della traduzione dello *Zibaldone*, condotta con Michael Caesar e una squadra di sette traduttori, compiuta nel 2013.

Il libro risponde articolatamente alla *vexata quaestio* dei rapporti leopardiani con il romanticismo europeo, specialmente tedesco e inglese; una questione che da tempo imbarazza la critica, giacché questa non solo, come ricorda D'Intino (p. 18), ne è distante ideologicamente, ma anche ha da sempre messo al centro i giudizi dello stesso Leopardi sui romantici d'oltralpe (il poeta non conosceva però che pochi autori, spesso indirettamente, per esempio attraverso la mediazione di Madame de Staël) e prendendoli talora un po' troppo alla lettera (vedi il giudizio solo apparentemente negativo su Goethe, p. 176). Mettendo da parte la questione delle fonti dirette, che talvolta agisce come alibi o schermo alla ricerca (quando vuole inchiodare Leopardi ad un momento, un incontro, una decisiva lettura, sottovalutando la sua natura intuitiva e la sua capacità di impossessarsi di spunti, idee e parole chiave al di là delle potenziali mediazioni), D'Intino persegue invece la strada delle solidarietà semantiche, lessicali e simboliche fra Leopardi ed alcuni fra gli scrittori che più radicalmente si ponevano, nei primi decenni del XIX secolo, la questione di cosa fosse la modernità e cosa volesse dire scrivere nella modernità (Coleridge, Wordsworth, Rousseau, Schlegel, Novalis, Goethe, Baudelaire, Foscolo). Questa metodologia dimostra non solo la valenza dei progetti di ricerca che valorizzano l'analisi semantica dei testi (le varie edizioni dei progetti sul *Lessico leopardiano*, come ricorda D'Intino a p. 25, stanno insistendo su questo fin dal 2011) ma anche l'insostituibilità, ormai, degli strumenti digitali, capaci di restituire

meccanicamente la sincronia che tiene insieme la lingua d'autore anche a distanza di tempo, ma anche di evidenziarne gli scarti, le eccezioni, gli *hapax*. Pagina dopo pagina D'Intino dà una dimostrazione magistrale dell'importanza che si deve alle scelte lessicali, cioè di come le parole parlino al di là quasi del contenuto dei versi, e dei paragrafi in cui sono contenute, delineando parentele e sinonimie fra testi non sempre associati o associabili. Va da sé che questa metodologia libera completamente la ricerca di D'Intino dai convenzionali recinti tematici o di genere letterario, per cui le distinzioni fra poesia e prosa, compiuto e incompiuto, frammento e testo pubblicato diventano relative. Ne risulta un Leopardi «faustiano» (p. 216 e *passim*), in bilico fra tentazione, caduta, redenzione, risorgimento, che vive in un'«atmosfera demonica» (p. 122) e dai cui versi emanano «fumi sulfurei» (*ibidem*). Alla luce dello studio di D'Intino *A Silvia* (ma la definizione può estendersi ad ampie aree dell'opera leopardiana), «non è, come si tende a pensare, un elegante bassorilievo neoclassico, ma un rituale che propizia rinascita e salvezza al termine di un sanguinoso conflitto» (p. 132).

Insieme alle convergenze tematiche e lessicali D'Intino tesse la sua rete di rapporti intertestuali e intratestuali privilegiando gli archetipi letterari e le strutture profonde dell'immaginario (esempi sparsi: la verginità, la corruzione, il peccato, la morte, la resurrezione, la perdita e il recupero di energie vitali) sul modello teorico dei lavori di Eric Auerbach e Ernst Robert Curtius (più volte citati). Il lavoro attinge ad una profonda conoscenza degli ipotesti vetero- e neotestamentari, classici e arcaici, ma anche ad una prossimità non comune, nella critica letteraria italiana, con gli assi concettuali portanti dell'antropologia culturale, in particolare delle dinamiche del lutto, della religione, della credenza nell'immortalità dell'anima, e che riecheggiano per esempio nell'uso degli strumenti teorici definiti da Ernesto De Martino.

La caduta e il ritorno è un libro su Leopardi, ma allo stesso tempo è una teoria della modernità, come alcuni dei suoi possibili modelli; penso a *All that is solid melts into air* di Marshall Brennan o *The way of the world* di Franco Moretti, libri che trascendono i casi letterari di cui si occupano per toccare qualcosa di più profondo: le cinque immagini-simbolo scelte da D'Intino per interrogare Leopardi insieme a quelli che l'autore individua come i suoi più efficaci referenti europei sono senz'altro estendibili ad ampie aree della cosiddetta modernità letteraria e culturale in senso lato: l'Inizio (il problema dell'iniziare, inquadrato nei termini di *Beginning* di Edward Said, e di non poter/voler concludere), il Consumo (la modernità come sudore, spreco, fatica, stento, marciume, violazione, conflitto, bullismo), il Vortice (accelerazione, effimero passaggio, caducità), l'Equilibrio (precario e sempre oggetto di negoziazione), la Spirale (perdita del centro e continuo riandare su se stessi, in bilico fra due o più fuochi: «un movimento che non si compie mai, e che rispinge chi scrive e chi legge verso l'inizio» - p. 280). Si auspica al più presto una traduzione in inglese di *La caduta e il ritorno* e un'ampia circolazione presso gli esperti di romanticismo inglese e tedesco: non solo per confermare a Leopardi la posizione di rilievo che gli spetta in questo quadro, ma anche per giocare la sfida che implicitamente D'Intino lancia al lettore e al critico: adottando la prospettiva periferica (proprio in quanto periferica, distante da movimenti definiti e figure-chiave) di Leopardi, come appare la cultura europea post-rivoluzionaria? Può Leopardi fungere da prisma attraverso il quale leggerla, mettendo in crisi definizioni stantie o eccessivamente rigide?

Paolo Pizzimento

Marco De Marinis

Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni Sessanta e Settanta

Imola

Cue Press

2019

ISBN: 978-88-99737-84-9

«Il teatro vive e resuscita traendo energia dalla sua più volte annunciata morte». Con queste parole, un prefatore d'eccezione quale Moni Ovadia apre la nuova edizione di *Al limite del teatro*, una nutrita raccolta di saggi composti da Marco De Marinis a partire dalla metà degli anni Settanta e raccolti in volume già nel 1983 per i tipi de La Casa Usher di Firenze. Oggi come allora, il volume si interroga sul superamento del limite operato dal teatro in se stesso e oltre se stesso in un'epoca – straordinaria ma conclusa o, se si vuole, conclusa ma straordinaria – che l'Autore assume in tutta la sua distanza cronologica e non solo: gli anni Sessanta e Settanta, gli anni dei travolgenti fervori, delle contraddizioni e delle utopie trasognate. Il teatro si è confrontato, in quel torno di tempo, con la crisi delle sue strutture e dei suoi elementi fondamentali (l'attore, la regia, il testo, il pubblico, il rapporto con la società): in una parola, ha sperimentato un mutamento improvviso del suo ruolo, del suo stesso significato. Ma è riuscito anche ad esprimersi in forme nuove e talvolta rivoluzionarie. La prima parte del volume ha per titolo *L'esperienza dei limiti. Percorsi del Nuovo Teatro tra anni Sessanta e Settanta*. De Marinis analizza anzitutto lo statuto ambiguo dell'attore, al contempo «elemento fondante ed essenziale (ciò che sembra dotare il teatro di una dimensione autonoma e specifica)» e «fattore di disordine e di imprecisione, entità – sembrerebbe – difficilmente strutturabile in senso artistico, incontrollabile e inquinante irruzione di vita nella finzione 'pura' dell'arte» (cap. I, 1). L'avvento di ciò che prenderà il nome di regia, da questo punto di vista, non ha fatto che acuire il contrasto tra il dominio dell'elaborazione artistica dell'attore e il dominio estetico dello spettacolo. Le teorie del primo Novecento hanno certamente intuito tale antinomia e tentato – in vario modo e con vari risultati – un'integrazione dell'attore nella struttura rigorosa dello spettacolo: con esiti che vanno dal negare l'arte dell'attore (l'attore biomeccanico di Mejerchol'd, gli *Spielkörper* di El Lisickij) all'assumere costruttivamente il contrasto senza tentarne una soluzione (*L'Oeuvre d'art vivant* di Appia).

È anche vero, però, che la profonda crisi che il teatro di regia sconta negli anni Cinquanta e Sessanta ha riportato alla ribalta l'attore; ma con identità, funzioni e modalità profondamente mutate. Eccoli, dunque, «non più come 'personaggio' o 'ruolo', dotati di funzioni mimetico-rappresentative, bensì, invece, come insieme di possibilità psico-fisiologiche, come emittente di stimolazioni e di segnali multidimensionali che aspiravano ormai a rivolgersi direttamente alla interpretazione del pubblico, senza passare più attraverso la preliminare operazione unificatrice del regista» (cap. I, 2). Rinascita dell'attore? Certamente, ma *a latere* e in opposizione si alzavano numerose anche le constatazioni della sua morte (si pensi al Grotowski parateatrale). Eppure, sia le linee di continuità sia quelle di frattura testimoniano il profondo cambiamento del teatro post-registico, ormai davvero altro rispetto a se stesso. Persuasivamente conclude l'Autore: «i teorici della regia del Novecento – anche i più noti e 'consacrati' – finiscono per rivelare una *dimensione rivoluzionaria* che è stata costantemente rimossa dalla storiografia ufficiale a favore del loro aspetto di *riformatori* della scena moderna» (cap. I, 5).

De Marinis analizza, poi, la vicenda esemplare di Giuliano Scabia e della sua ricerca tra il 1964 e il 1976: testimonianza di una dilatazione del teatro dal punto di vista tanto della scrittura quanto della pratica. Già nei primi testi del drammaturgo padovano emergono chiarissimi il problema dello spazio scenico e il problema della scrittura, che sollecitano a gran voce un cambiamento radicale nel teatro. Scabia fa fronte alle istanze che avverte così pressanti progettando uno spazio «a-centrico, a

prospettiva multipla, che mira ad annullare ogni rigida divisione fra scena e sala» (cap. 2, 1); spazio la cui ideazione non va più semplicemente demandata al momento dell'allestimento di uno spettacolo ma deve invece appartenere al momento della scrittura, compenetrarsi in essa. La scrittura drammaturgica di Scabia, che pur tende a porsi come partitura rigorosa, proprio per l'esigenza di coniugare spazio e scrittura si apre all'integrazione, diventa scrittura collettiva o a partecipazione, si apre al contributo creativo della compagnia teatrale (così in *Zip-Lap-Lip-Vap-Mam-Crep-Scap-Plip-Trip-Scrap e la Grande Mam*, 1965) e persino del pubblico in *Scontri generali* (1969).

Dei primi anni '70 è il decentramento di Scabia nei quartieri operai di Torino. Esperienza dall'esito incerto, beninteso; ma che ha, agli occhi del drammaturgo, «l'enorme merito di indicare gli *spazi nuovi* e i *pubblici nuovi* con i quali era forse possibile reinventare il teatro, restituendogli una funzione e una necessità» (cap. 2, 2); e lo porta ad affrontare le questioni emergenti del dibattito pensando a un teatro organico al suo pubblico, alla comunità. Ecco dunque, a seguire, le esperienze di animazione teatrale – o, come Scabia preferisce definirle, le «azioni a partecipazione» – con i ragazzi e con la gente comune: il *Laboratorio aperto*, il teatro-scuola di Sissa, le rappresentazioni archetipiche in Abruzzo ma anche l'animazione con gli adulti a Castro Marina e le esperienze del *Laboratorio P* con i pazienti dell'Ospedale Psichiatrico Provinciale di Trieste e del *Laboratorio del Gorilla Quadrumàno* all'Università di Bologna.

De Marinis passa poi a un altro argomento di grande attualità: la festa e la problematica socio-antropologica ad essa connessa. L'Autore trae, da Furio Jesi, due approcci principali: uno funzionale (la festa come strumento per la conoscenza del diverso) e uno ontologico (la festa indagata nella sua essenza metastorica). Ma è Roger Caillois a offrire una prima teoria organica della festa che collega quest'ultima all'eccesso e alla trasgressione del tempo consueto, al ritorno al caos dell'*Urzeit*; in netta controtendenza, Jean Duvignaud in *Fêtes et civilisations* (1973) critica le teorie fenomenologiche della festa come mera trasgressione temporanea delle regole per enfatizzarne, invece, l'anomia e il carattere sovversivo. La festa si configura allora come «un insieme di istanze a-sociali e trans-sociali che, emergendo violentemente fra i varchi lasciati aperti dalla cultura codificata, infrangono l'unanimità delle condotte, suggerendo forme nuove e possibilità impensate e operano, così facendo, una radicale messa in questione della società e delle sue leggi» (cap. 3, 2). Particolarmente importante, come oggetto di studio, è quello spartiacque fondamentale della Storia che fu la Rivoluzione Francese; con la quale si è determinata una frammentazione della *fête* in una miriade di *fêtes en miettes*, espressioni delle numerose ideologie moderne, nessuna delle quali «ha più la possibilità di egemonizzare le altre e di porsi come *la festa*» (cap. 3, 3). Se si vorrà certare un reale sostituto della festa precapitalistica occorrerà cercare in quanto, nella società attuale, possa svolgerne la medesima funzione. Certo: per quanto riguarda il teatro, Duvignaud ammette l'immanenza che esso manifesta nei confronti del quadro sociale che lo ospita e, dunque, la sua incapacità di trascendenza, di prefigurazione ideale di una società rivoluzionata. Allora, forse, espressione di una società rivoluzionata sarà la rivoluzione del teatro: sarà la festa; di più, la rivoluzione stessa si configurerà come festa sovversiva. De Marinis, pertanto, suggerisce un parallelo tra la festa sovversiva e il filone della sperimentazione contemporanea noto come «animazione teatrale», che altro non è se non una realizzazione della festa per mezzo del teatro: «metafora di una comunità ritrovata, nella quale il recupero dell'identità personale e collettiva diventa, per i suoi membri» (cap. 3, 4).

Ancora, De Marinis riflette sulla crisi che negli anni Sessanta ha seguito il fallimento di un progetto di teatro della necessità. La presa di coscienza di questo scacco epocale ha determinato in molti gruppi la necessità di riformare il teatro come tale, di «funzionalizzarlo a una (per altro improbabile) immediata utilizzazione politica, oppure passare direttamente all'azione (in genere sciogliendosi come compagnia teatrale)» (Cap. 4, 1). Così, da un lato, si è dato uno sperimentalismo formalistico contrassegnato dall'apertura interdisciplinare e dalla concettualità metateatrale (da Foreman a Wilson, dal Carrozzone a Leo e Perla, all'Odin Teatret); dall'altro si dà una decisa tendenza alla dilatazione del teatro verso il sociale, la partecipazione, la comunicazione (da Beck e

Malina a Brook, a Grotowski). La dilatazione del teatro e della sua scrittura ha portato all'apparizione di centinaia di nuovi gruppi teatrali: fenomeno certamente disordinato, i Gruppi di Base assumono per l'Autore una rilevanza probabilmente più sociologica che estetica, se non altro perché hanno denunciato un disagio sociale diffuso e, al contempo, la volontà di esprimere bisogni radicali attraverso il teatro.

La seconda parte del volume, dal titolo *Regia, attore, testo drammatico. La crisi della rappresentazione nel teatro del Novecento*, apre con una riflessione su Brecht, Artaud sotto la specie del teatro politico. De Marinis traccia – suo compagno di strada è Massimo Castri – l'elaborazione della teoria della *Verfremdung* come momento di innovazione linguistica nel percorso brechtiano, laddove i precedenti *Lehrstücke* si configuravano come vera e propria proposta strutturale del modo di produzione teatrale. «Essi rappresentano l'unico momento in cui Brecht si pone in maniera davvero radicale e rigorosa, come non farà più in seguito, il problema della ricerca di canali alternativi di produzione/distribuzione teatrale esterni all'apparato culturale borghese e, almeno tendenzialmente, non neutralizzabili da esso, attraverso i quali far passare, intatte nella loro carica ideologica eversiva, le scelte (le invenzioni) operate sul piano espressivo e formale» (Cap. 5, 4). Tentativo senza seguito, certo, i *Lehrstücke*: ma hanno costituito anche uno dei pochi in cui sia stato affrontato appieno il problema di una produzione e una distribuzione teatrali realmente alternative e popolari.

De Marinis analizza il recupero – operato da Castri – di Artaud alla problematica del teatro politico, gettando così un ponte fra questi e Brecht. Certo, concede l'Autore, comune ai due è l'esigenza di trasformare il pubblico da soggetto inerte in soggetto attivo: ma è a partire da questo punto che Artaud e Brecht iniziano a divergere. Anzi: la partecipazione che Artaud vuole, totale ma consumata nello spazio chiuso della rappresentazione, è agli antipodi rispetto alla rifunzionalizzazione brechtiana del teatro.

Ulteriori sondaggi del volume di De Marinis sono dedicati al teatro politico e alla sua problematica definizione (Cap. 6), al rapporto di rifiuto ed elezione del teatro di regia nei confronti dei classici (Cap. 7), alla presenza dell'attore nelle teorie di regia (Cap. 8), alla poetica corporea di Étienne Decroux e ai suoi rapporti con la scultura (Cap. 9).

Completa il volume una pregevole sezione iconografica dal titolo suggestivo: *Contro la società dello spettacolo*.

Il panorama offerto da questo volume è certamente vastissimo e può ancora dir molto nonostante la distanza più che trentennale dalla prima pubblicazione. Ieri come oggi, *Al limite del teatro* racconta – vuol raccontare – un teatro che non c'è più ma che non smette di riguardarci, di interpellarci, di lanciarci le sue sfide. De Marinis guarda al teatro degli anni Sessanta e Settanta con l'attaccamento affettuoso di chi, quella stagione irripetibile, l'ha seguita dall'interno. Certo, talvolta si guarda indietro con rabbia a rimirare ciò che poteva essere e non è stato. Non è però, De Marinis, un nostalgico *laudator temporis acti*: la sua ricostruzione non è un'elegia ma una proposta per il presente e una sfida per il futuro: affinché resti chiaro come l'irripetibile stagione di un teatro al limite fa parte – per dirla con Moni Ovadia – del nostro DNA culturale.

Christian D'Agata

Francesca Fistetti

Umberto Eco e gli ipotesti della modernità

Lecce

Pensa MultiMedia Editore

2018

ISBN: 978-88-6760-536-1

Il volume di Fistetti pubblicato nel 2018 per Pensa MultiMedia Editore nasce dall'esigenza di «riscattare l'autore de *Il nome della rosa* da interpretazioni schematicamente militanti» (p.19) attraverso l'analisi di alcune opere giovanili, in particolare *Opera aperta*, e dei suoi principali romanzi per illustrare la complessità del pensiero echiano in rapporto ad alcune possibili fonti: da Gramsci a Pareyson, passando per Peirce e Joyce. Al centro della prima parte del saggio vi è in particolare il dialogo con Gramsci, il quale è il punto di riferimento per la «radicale revisione dei rapporti sincronici e diacronici tra fenomeni estetici e contesto sociale ed economico» (p. 36). La studiosa continua affermando che «sulla scia di una probabile personale rilettura problematica di Gramsci, Eco rifiuta l'idea di una sola linea di movimento progressivo della storia, soppiantando nel contempo una nozione di totalità onnicomprensiva e universale, entro cui ricomporre le molteplici linee, spezzate, spiraliformi e contraddittorie, sostituendovi l'idea di una temporalità plurale, dinamica e soprattutto, modulata a differenti velocità» (p. 40). In questo modo Eco può rifiutare la «sintonia organica tra destini generali e destini estetici» (ibid.): «Un'opera d'arte o sistema di pensiero nascono da una rete complessa di influenze, la maggior parte delle quali si svolgono al livello specifico di cui opera o sistema fanno parte» (Eco, *Introduzione a Opera aperta*, p. 27). Non solo, ma la stessa nozione di segno, secondo Fistetti, avrebbe radici gramsciane: «la nozione di segno in Eco si fa carico della concezione gramsciana della realtà delle sovrastrutture quali forze oggettive e operanti e, quindi, del problema relativo ai processi di produzione sociale del simbolico, con annessa istanza di demistificazione dell'esistente» (p. 64): «i segni non solo condizionano e determinano la realtà, ma indipendentemente dalla loro verità, essi agisc[o]no *producendola*» (ibid.).

Più avanti Fistetti tornerà sul concetto di segno per illuminarne altri aspetti: «Il segno, in Eco, diventa rischiosa scoperta dell'alterità, rottura dell'interiorità e abbandono di ogni rifugio ideale, perciò esposizione al trauma dell'esperienza, continuo movimento/spostamento di limiti, forme e contorni predefiniti» (p. 192). Ciò che la studiosa vuole qui sottolineare è il carattere non ludico e problematico del postmodernismo echiano. L'autore alessandrino non rifiuta la realtà chiudendosi in una torre d'avorio in cui tutto è segno e niente esiste all'esterno (autoreferenzialità), ma tende sempre – attraverso le sue opere narrative e teoriche – a rapportarsi con la realtà per agire su di essa.

La prima parte del volume si conclude poi con una riflessione sulla dialettica tra apertura e chiusura, tra libertà interpretativa e i limiti dell'interpretazione, tra Autore Modello e Lettore Modello, recuperando e discutendo alcuni dei problemi cruciali dell'estetica echiana (in rapporto all'estetica della formatività di Pareyson), per prendere infine in esame l'attenzione che Eco ha rivolto alla letteratura popolare, ai romanzi di appendice e ai fumetti in *Apocalittici e integrati* «sulla scorta della lettura e della meditazione intorno alle illustri rubriche gramsciane» (p. 67). Dopo una lunga panoramica sulle opere teoriche di Eco, l'autrice decide di concentrarsi sulla narrativa rivolgendosi in particolare a *Il nome della Rosa* e all'*Isola del giorno prima*. Il primo romanzo dell'autore alessandrino viene riletto alla luce dei diversi modelli di abduzione, da Peirce a Zadig di Voltaire per arrivare infine a Holmes (ovvero a Conan Doyle) così da verificare l'originalità della posizione di Guglielmo da Baskerville, protagonista del *Nome della rosa*. Infatti «Zadig si sottrae volontariamente all'angoscia o, come la definisce Eco, la "vertigine" della meta-

abduzione, preferendo restare al di qua delle contraddizioni del mondo reale, Holmes, dal canto suo, naviga spavalidamente invece nel mare della certezza scientifica [...] mentre infine solo Guglielmo osa sovrapporre continuamente le sue ipotesi (vere o false) al più modesto orizzonte dell'esperienza quotidiana, scommettendo, *prima* di possedere con certezza tutte le "verifiche intermedie" a sua disposizione, sulla loro validità o efficacia, dunque, con coraggio ('vanità' intellettuale, replicherebbe l'ambiguo Adso) esponendosi apertamente al rischio e all'errore» (p. 154). Fistetti non si ferma però ad una interpretazione puramente teorica ma riconosce nel *Nome della Rosa* la volontà di «attuare concretamente, pur con tutti i limiti, il programma gramsciano di riaccostamento della cultura letteraria ad un pubblico ormai eterogeneo e disinvolto» (p. 167).

La studiosa successivamente si propone di analizzare alcuni elementi dell'*Isola del giorno prima*, la simbologia degli orologi, il topos del *Doppelgänger*, il ruolo dell'epifania. Proprio sull'epifania l'autrice dibatte a lungo nelle pagine finali, rifiutando – in polemica con Stauder – che la Colomba Arancio possa essere all'origine di un'esperienza epifanica. Infatti, per l'identificazione del procedimento epifanico (secondo la lezione joyciana) uno dei criteri fondamentali «pertiene dunque alla assoluta gratuità nonché alla totale irrilevanza di tale esperienza unita al fatto che l'oggetto epifanizzato *non* è registrato dalle sceneggiature dell'enciclopedia come avveniva appunto per la "ragazza-uccello" o per la "carrucola del pozzo" di Montale» (p. 235). In virtù di ciò «nel repertorio epifanico dell'Eco-scrittore *non* siamo autorizzati ad annoverare la Colomba Arancio (né tanto meno l'Isola, l'Amore, ecc.) in quanto motivo letterario ampiamente abusato e sclerotizzato» (ibid.). L'autrice però non si limita a delimitare l'esperienza epifanica in Eco, ma cerca di rovesciarne il significato anche in quei luoghi dove la critica ha ampiamente concordato (come la scena della tromba al funerale partigiano nel *Pendolo di Foucault*) arrivando a sostenere: «nella narrativa di Eco, dell'epifania non si dà mai figura, ma se ne dà il rovescio iconico (il pendolo, immagine anti-epifanica per antonomasia, che condensa la sua ideologia poetica), ossia il suo 'commento' appunto, la sua teatrale e implausibile messa in scena, il suo pallido sostituto simulacrale: l'autore ne mostra il meccanismo, il suo cuore artificiale e vuoto» (p. 249).

Grande merito della studiosa è stato quello di sviluppare un discorso coerente per l'intero saggio mettendo in scena un dialogo fecondo tra Eco e i suoi possibili ipotesti (innanzitutto i testi gramsciani) e valorizzando così il materialismo che sostiene tutta l'impalcatura teorica (e narrativa) di Eco. Anche le posizioni più problematiche come quella del significato dell'epifania in Eco (e della presenza/assenza per esempio della Colomba nel repertorio epifanico) sono corroborate da ampie riflessioni, lasciando così alla comunità ermeneutica (luogo privilegiato per il conflitto delle interpretazioni e unica *auctoritas* in grado di validare un'interpretazione che sia rispettosa della voce del testo) la possibilità di confutarle. In fondo, Fistetti si assume la responsabilità della scelta recuperando la lezione di Guglielmo nel *Nome della rosa*: «l'ineludibile *necessità* pragmatica di dover infine, con un supremo atto di responsabilità etica, prendere delle decisioni, ossia intessere relazioni tra cose lontane e disparate, impegnandosi davanti agli altri, magari pure erroneamente, come del resto gli [Guglielmo] capiterà nel corso della vicenda – come è noto – fino alla sconfitta finale nella risoluzione degli omicidi, avvenuta infine con un colpo di fortuna, per essersi immaginato un piano in realtà inesistente. Anche tu sarai chiamato a scegliere, nel labirinto del mondo, ipocrita lettore! Un monito, dunque, a stare nel mondo, in mezzo alla confusione assordante delle cose» (p. 153).

Paolo Leoncini

Franco Fortini – Giovanni Giudici

Carteggio 1959-1993

A cura di Riccardo Corcione -

Firenze

Leo Olschki Ed.

2018

pp.219

ISBN: 978-88-222-6625-5

È un volume denso e sollecitante – del quale cerchiamo qui di evidenziare gli elementi essenziali – costituito da un confronto epistolare intenso e coinvolto, che consta di 66 lettere, circa i rapporti tra letteratura e politica, così come si pongono dopo l'esperienza del «Politecnico»: secondo motivazioni marxiste concomitanti con istanze etico-religiose. Significativi i riferimenti, soprattutto da parte di Giudici, oltre che a Lukács e a Benjamin, a Noventa, don Milani, al «socialismo dal volto umano» di Dubček, a cui Giudici dedica alcuni testi poetici di *Autobiologia*, e le corrispondenze da Praga (tra cui *Nuove note da Praga*, in «Rinascita», 14 giugno 1968, p. 49), dove testimonia come «dall'Unione scrittori è partita nel 1967 la prima indicazione del nuovo corso [...] Battersi per la totalità non come astrazione evasiva: ma come modo pratico di essere, di esistere, di sussistere». Queste simpatie di Giudici rinviano all'intransigenza del Fortini «sacerdote ideologico» (Corcione, p. 44), ma «dall'intelligenza spietata [...] capace di duri rimproveri morali» (ivi): «Questo Fortini è veramente irritante» (dall'agenda di Giudici del 20 aprile 1961, p. 186). Per entrambi, il materialismo storico si trasforma in «religione per la storia» (su cui sarà irremovibile Fortini), dove la letteratura è «manifestazione vicaria», «aspirazione tutt'al più profetica ad un umano che nella concretezza attuale è negato [dalla società neo-capitalista], di un dire che è possibile unicamente in funzione di un'insufficienza di un essere» (p. 32), come Giudici, in *Le verifiche di Fortini* (1966), assimila dal Fortini di *Verifica dei poteri*.

Nell'incipit del saggio introduttivo *Un «moncherino di religione»: Fortini interlocutore di Giudici* (pp. 1-71), Corcione afferma come il Carteggio riveli «un legame politico, intellettuale e poetico pressoché trascurato dalla critica letteraria». La curatela (e l'introduzione, ripartita in quattro paragrafi) di Riccardo Corcione è accuratissima, ineccepibile, diremmo raffinata sia nelle perlustrazioni e nelle rese testuali (dal Fondo Giovanni Giudici degli Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale, dell'Università degli Studi di Milano; e dal Fondo Franco Fortini della Biblioteca Umanistica dell'Università degli Studi di Siena), sia nelle articolazioni concettuali, non semplici in un terreno tra i meno convenzionali e codificabili della migliore cultura italiana del cuore del '900: della quale ci suggerisce, per cenni significativi, un certo ambiente, una certa atmosfera: «Nel luglio del 1958 Franco Fortini e Giovanni Giudici si trovano a condividere l'ufficio della Direzione Pubblicità e Stampa presso la sede milanese della Olivetti, presieduta al tempo da Riccardo Musatti. Calata nel fervido clima olivettiano e milanese, fra le due scrivanie prende corpo un'amicizia personale e intellettuale che resisterà per circa un decennio, mutando poi in un dialogo a distanza sino alla morte di Fortini nel 1994» (p. 1): qui c'è già la ripartizione in due fasi del Carteggio: la prima dal 1959 al 1970, che si concluderà con lo scontro ideologico testimoniato dalle lettere di Giudici del 30 novembre 1969 e di Fortini del 3 gennaio 1970; la seconda dal 1971 al 1993, connotata da un «dialogo a distanza» sul versante prevalentemente «poetico» (sono molti i testi poetici inviati in lettura da Giudici a Fortini, in quegli anni), versante tendenzialmente «staccato» dal politico e dall'ideologico (e questo la dice già lunga non solo sulle differenze intellettuali ed etiche tra i due personaggi, ma anche sulla eventuale «inconciliabilità» dei versanti, e non solo secondo le istanze problematiche, di matrice marxista, degli interlocutori). Si aggiungono i *Passi su Fortini*, tratti dalle agende di Giudici, che

costituiscono, dal 1958 al 1998, non solo un «commento» a lato del Carteggio, ma anche ulteriori spunti, aperture, sollecitazioni, soprattutto nell'anno 1963, quando troviamo una confessione come la seguente: «...contraddizione in me di cattolicesimo e di marxismo, ambedue ancorati ad una volontà fideistica» (p. 193).

Il primo periodo, imperniato su *Verifica dei poteri* (e soprattutto sul capitolo *Mandato storico degli scrittori e fine dell'antifascismo*) e su *La vita in versi* (secondo Corcione «Il profilo di uno scrittore disilluso e incerto, preda costante di un mondo alienato e alienante, rimanda certamente al protagonista della raccolta poetica *La vita in versi*, la cui corrispondenza cronologica con *Verifica dei poteri* suggella il periodo di grande vicinanza fra i due scrittori», p. 33), si svolge con totale impegno etico e ideologico, sostenuto dalle vicende centrali nella società e nella cultura italiana del '900 (la neo-avanguardia, il '68, la contestazione studentesca); trova momenti forti nelle lettere di Giudici a Fortini del 30 dicembre 1963 e nella risposta di Fortini del 1 gennaio 1964. Giudici prende avvio dalla «scelta preventiva [...] ad ogni agire: ossia la contestazione della società storica in cui ci si trova a vivere [...] in questa sede l'agire è *agire letterario*, la contestazione pregiudiziale dovrà esercitarsi nei confronti del momento letterario di questa società, vale a dire della letteratura come forma storica contingente» (p.91); Fortini conclude con sue formulazioni tipiche, in cui ideologia e ascesi concomitano: «la prospettiva antropologica comunista mira ad un superamento radicale della divisione del lavoro e della specializzazione di tipo capitalistico, ma [...] rammenta che una legittimità tanto nell'ordine creativo che in quello critico esiste solo a condizione di essere in cospetto della divisione del lavoro e della specializzazione, non credendo di poterle formalisticamente e dunque idealisticamente superare» (p. 102). Corcione si riferisce all'intervento di Laura Neri «*Nel disordine formale: il Carteggio Fortini-Giudici*, al Convegno «Franco Fortini e le istituzioni letterarie» (Università di Milano, 24-25 ottobre 2017; Atti in corso di pubblicazione) che connette questo scambio epistolare a *Verifica dei poteri*, dove Fortini afferma che il «superamento della specializzazione decadente (cfr. Lukács) viene dal reale movimento politico-sociale non dalla sovrastruttura letteraria»; e prima: «credo di avere dimostrato che l'umanesimo lo si deve portare, ma come un pugnale sotto i panni». Alcuni mesi prima, nella lettera del 24 febbraio 1963, Giudici aveva attaccato a fondo l'autotrofia della neo-avanguardia, manifestazione della società borghese (Fortini, che aspira ad una «società senza classi», vede nel classismo neo-capitalista la radice «impolitica» della letteratura): «Così come è una pseudosinistra la neo-avanguardia che coincide strumentalmente con le esigenze della destra effettiva»; «tendere a una forma come proposta nel corso della storia non – qui è il peccato onanistico dell'avanguardia – a una forma vertente su se stessa, tautologica: non a una letteratura della letteratura [...] ma a una letteratura (perdona la demagogica banalità della definizione) della vita» (p. 85). Nella lettera del 9 ottobre 1967, Giudici si riferisce alle «parole conclusive del tuo articolo su Milani» [Cfr. E. Facchinelli, F. Fortini, G. Giudici, *Tre interventi sul libro di Don Milani*, in «Quaderni piacentini», VI, luglio 1967]: «Adesso non saprei citarle, ma me le ricordo - temo che siano vere, secondo un ideale di santità. Ma il mio attuale non è un ideale di santità: forse è un semplice ideale di morte [...] Tu, lo so, esecri la mia ironia [...] Ma devi credermi, essa è complementare alla mia fede (non religiosa, alla mia fede *tout court*)». E nella lettera del 18 maggio 1968, Giudici afferma: «ti scrivo questa lettera [...] anche perché [...] tu non debba credermi invischiato nell'ideologia esistenziale che certe mie poesie potrebbero suggerire [...] grazie anche a te, a questo moncherino di religione da te agitato (ma l'altro moncherino?)» (p. 121). Riportiamo l'explicit fortiniano citato in nota da Corcione: «So di aver appena sfiorati alcuni dei temi che questo libro-uomo suggerisce. Ma mi è chiaro che Milani è di quella specie di uomini cui lo sterminio dei viventi e quello dei trapassati, l'irrecuperabilità degli *individui*, spinge alla rivoluzione che dovrebbe nell'ordine della storia, salvarli. Ma è l'antico Iddio non la storia, a salvare gli individui; la storia, se mai, potrà salvare la specie; allora la politica sarà necessariamente il contrario di ogni abbreviazione, la rivoluzione il contrario di ogni entusiasmo, la felicità il contrario di ogni illusione. Chi non regge scelga la mezza fede, la deviazione estetica, la morte-vita immediata. Altrimenti non resta che il lavoro senza luce e senza alcuna speranza immediata che è della politica autentica; e che a nulla somiglia tanto quanto

la fede autentica e la poesia vera». Questa radicalità di Fortini che in Don Milani vede il prevalere dell'«antico Iddio» sulla storia e che giunge alla omologazione, nella storia, di «politica autentica» - «fede autentica» - «poesia vera», implica l'accusa della «mezza fede» a Giudici, e, quindi, della «deviazione estetica» e della «morte-vita immediata».

Corcione rileva che Fortini, rielaborando la lezione di Lukács, omologa «l'uso letterario della lingua [...] a quell'uso formale della vita che è il fine e la fine del comunismo»; allora «si cerchi di formare nell'opera letteraria o poetica una struttura stilistica che nelle sue tensioni interne sia metafora delle tensioni e della struttura tendenziale di un 'corpo sociale' umano che per via rivoluzionaria muova verso la propria 'forma'» (p.30). Fortini si chiede in *Mandato storico agli scrittori e fine dell'antifascismo*: «È possibile che il 'proletariato', la 'classe operaia', la 'classe rivoluzionaria' non esistano o non siano mai esistite o siano l'immagine di altro, cui non sappiamo dare il nome? È possibile. E sebbene questo non tolga valore [...] alla proposta omologia fra formalizzazione poetica e tendenziale formalizzazione della realtà umana nella storia [...], ecco che toglierebbe valore a noi, fino a lasciarci affatto spogli e muti e, peggio che morti, non nati [...] Se questa storia [...] non ha alcun fine, l'inesistenza è già tutta curva a ricevere e annientare la forma che diamo al verso, appena meno imperfetta di quella che senza alcuna illusione tentiamo con alcuni compagni di conferire alla zona illuminata della nostra vita. Allora l'onore sarà stato nulla, senza la verità. Ma può essere il contrario: che l'onore costringa a sé e tenga la verità» (ivi).

Giudici, in *Passi su Fortini*, il 15 marzo 1963, scrive: «sono sempre più convinto che la origine borghese della quasi totalità degli intellettuali di sinistra abbia fatalmente finito per condizionarne le posizioni, per limitarne la prospettiva. Fortini è forse uno che si sottrae, almeno in parte, a questo condizionamento per la sua educazione protestante» (p. 194). La radicalità protestante di Fortini lo salverebbe dai compromessi della «mezza fede». Senonché Giudici rilevando una concomitanza tra «le contraddizioni sovrastrutturali della società sovietica e socialista in genere» e le «contraddizioni sovrastrutturali della società capitalista» si interroga sulla «eccessiva perplessità» di Fortini nei confronti delle prime; e conclude, il 19 aprile, con «La letteratura salvaguardata come libertà borghese» (p. 195), dopo aver discusso con Fortini circa «i problemi della famosa salvaguardia della letteratura come 'forma' di intervento storico, insidiata [...] dalla strumentalizzazione al livello dei consumi, con conseguente assunzione della avanguardia a livello di ufficialità» (p. 194).

Come dice Corcione «Tutto sembra incrinarsi a seguito del viaggio dei due poeti a Praga, compiuto nel marzo del '67 assieme ad Andrea Zanzotto e a Vittorio Sereni: quell'occasione deve aver reso definitivamente manifeste le distanze personali e ideologiche fra i due» (p. 48). Il rigorismo, la radicalità di Fortini che motivano il suo comunismo, ideale e ideologico, si innervano in quell'ascesi «protestante» di «politica autentica»-fede autentica-«poesia vera», che si deve realizzare nella «religione per la storia», ovvero, come scrive Berardinelli, in «una postulazione di teologia storica e di utopia» (p. 24). Tutto ciò che si defila da questo fideismo ascetico nella storia è considerato un compromesso, sia con il sistema neo-capitalistico, sia con una fede cristiana istituzionale: e i limiti di Giudici, per Fortini, si configurano in queste sbavature, in queste oscillazioni. Come nota Corcione «la posizione di Giudici a sostegno del "socialismo dal volto umano" di Dubcek e degli scrittori praguesi fra il 1967 e il 1968, il suo ripensamento dei limiti del comunismo, deve aver contribuito all'allontanamento politico-intellettuale dei due amici» (p. 49).

D'altro canto, Fortini rimprovera a Giudici di aver accettato la collaborazione a «L'Espresso», settimanale «compromesso con l'industria culturale e pubblicitaria» (p. 50); e il rapporto fra cristianesimo e marxismo, irrinunciabile per Giudici, come rileviamo da *Passi su Fortini* (15 novembre 1958): «Ieri mattina Fortini mi parlava della sua adesione alle tesi di un filosofo marxista (György Lukács) [...] secondo cui il momento etico e il momento politico sarebbero tendenzialmente coincidenti in modo che –nella società socialista– una cattiva azione morale diverrebbe una cattiva azione politica [...] Ma ciò che distingue la concezione cattolica dalla concezione temporale è la coscienza dell'errore aperto [coscienza che collega Giudici a Noventa], del momento individuale che sovverte ogni ordine stabilito, vagheggiato [...] È la coscienza di

questo che con tanta veemenza spinge la società comunista contro l'individuo » (p. 169). Fortini riconosce «una dimensione profondamente religiosa all'ideologia rivoluzionaria» (Corcione, p. 54); mentre Giudici, pur non rinnegando la fede politica, continua a sovrapporre la propria fede religiosa (connessa all'individuo, alla vocazione, ma anche al peccato e all'errore); ma Fortini considera «il salto religioso una promessa quasi vile, che pertiene esclusivamente alla vita interiore» (ivi): dunque la «vita interiore» si sottrae all'ideologia rivoluzionaria nella storia. Se Corcione afferma che i due scrittori continuano «a credere in una prospettiva storica contemplata da punti di vista differenti» (ivi), a me pare invece che la «prospettiva storica» non sia per Giudici l'ottica omologa e pluricomprendiva di Fortini, ma che ci sia nel poeta ligure un'apertura all'altro e all'oltre, inammissibile per Fortini: il quale (in *Un'opportuna premessa in Ventiquattro voci per un Dizionario di lettere*, Milano, Il Saggiatore, 1968) connette «l'organizzazione del nuovo sapere» con uno «scrivere per il popolo, ossia per il lettore più esigente»: questa è un'altra delle omologie ferree di Fortini (organizzazione del sapere/ popolo lettore esigente). Fortini concede alla poesia come fatto storico la possibilità di rendere «meno trionfale il cammino delle pestilenze» («Uomini e libri», XIV, novembre 1978, p. 62).

Su questa difformità di fondo, si giunge allo scontro ideologico del '69-'70: sostenuto anche da quello che a Fortini doveva sembrare un momento decisivo della storia politica del '900 italiano: l'«autunno caldo». Il nucleo della lettera di Giudici può essere il seguente: «So bene che la mancanza di speranza è colpa e che l'eticità è il rifiuto dell'apparenza, via maestra della grazia. Che la gravezza [...] ci trascini per inerzia all'indietro e verso il basso non è certamente una giustificazione assoluta: ma ciò tocca il nostro rapporto con l'eterno» (p. 124). Come dice Corcione, «Gelida è la risposta di Fortini» (p. 58): «da un mese o più mi porto in tasca la tua ultima lettera. Sono combattuto tra il desiderio di risponderti che cosa penso di te, ossia di certe cose che scrivi, e la vergogna di chi sa che non si deve giudicare, quando il giudizio rischi di pretendersi morale e non solo politico o letterario. È un mese che ha qualche significato per tutti. Vi sono circostanze nelle quali è opportuno far memoria su chi si può ignorare, chi si deve conoscere, chi non più [...] Nell'atto stesso in cui constato compiuto il distacco da una persona che in altro tempo mi è stata assai vicina, devo [...] al più fingere l'esistenza di normali rapporti di contiguità. Per collaudare questa finzione mi firmo dunque e ancora tuo affezionatissimo Franco Fortini » (p.125). I fattori della «speranza», della «colpa» dell'«eticità», maestra della «grazia», dell'«eterno» esorbitano dall'omologia storica politica/fede/ poesia di Fortini.

Nella seconda parte del Carteggio prevalgono da parte di Giudici, di gran lunga, gli invii di testi poetici. Anche Fortini invia a Giudici tre testi poetici: *Il nido* (1974) (p. 136); *Da Brecht* (6 febbraio 1989) (p. 164); *L'incontro* (20 febbraio 1989) (il testo è del novembre 1988) (p. 165): a siglare un distacco del «poetico» dal «politico», mantenendolo emergente, nonostante tutto, ovvero nonostante i dissidi circa il retroterra motivante, in una vicinanza intellettuale profonda. Fortini scriverà il 29 maggio 1976: «Tu sei, a tuo modo, coerente; e anch'io. Le divergenze non sono politiche, sono ideologiche e di concezione del mondo » (p. 138). E nell'ultima lettera del 3 novembre 1993 (« Ho passato alcuni mesi davvero molto brutti. Non sono ancora del tutto rimesso e il futuro non è sereno»), Fortini scriverà: «Ma ancora più piacere mi ha fatto il tuo libro ultimo [*Quanto spera di campare Giovanni*, Garzanti, 1993] che ho letto e che mi ha indotto a riprendere il primo volume Garzanti delle tue poesie. La mia impressione è che questo tuo libro sia molto bello [...] Quando ho letto il finale di quella tua poesia dove parli di tua moglie, mi è accaduto un fatto non strano ma molto significativo. Al momento di passare dal sonno alla veglia ho avuto l'impressione di avere scritto io quei versi al fine di rappresentare (anche criticamente) Giovanni Giudici. Questo mi dava gioia grandissima» (p. 168). Risponde Giudici: «sappi che il mio pensiero non ti ha mai abbandonato: così come non mi aveva abbandonato prima dei nostri lunghi anni di silenzio. Il futuro, mi dici, non è sereno: e credo in qual senso possa non essere [...] Potrebbe del resto amaramente consolarci il pensiero che nessuna serenità sia più possibile (nel senso più coerente della parola) nella cupezza di un mondo maledetto da un Dio che esso stesso, il mondo, ha maledetto e continua a maledire. Si chiamava Lot colui che fu risparmiato?» (ivi).

Questa identificazione che potremmo chiamare quasi «escatologica» tra Fortini e Giudici, può rinviarci ai nodi essenziali della loro difforme consentaneità. Leggiamo in *Passi su Fortini* (9 giugno 1966) : «Colloquio con Fortini. Lui con sicurezza più apparente che reale divide e separa. Mi crocifigge alle mie contraddizioni. Parla dell'uomo diverso del comunismo. Quest'uomo deve ancora venire. Io cerco la salvezza nel mio pessimismo. Nemmeno della Cina mi puoi parlare. Tu – mi risponde – gioisci a vedere che la natura dell'uomo non può cambiare» (p. 215). Prima, Giudici aveva annotato: «Il momento istituzionale è un aspetto tipicamente sovrastrutturale [...] La poesia - risultato è estranea a questo fatto, è una verità liberata: la poesia non è funzione di istituti, ma funzione dell'uomo che si riconosce e si riconquista. Il fatto stesso di parlare di 'nuove tendenze' è un voler porre l'accento sul momento istituzionale; ma porre l'accento sul momento istituzionale è porre l'accento non sul rapporto poeta-poesia, ma sul rapporto poeta-istituti» (18-19 marzo 1964, p. 209). È sul terreno poesia-istituti che si pone la classe dominante: «La lotta contro le ideologie che noi vedevamo come fenomeno negativo, operato e operante contro la classe antagonista, in realtà non riguardava la classe antagonista: era la classe dominante europea che si voleva più moderna, più americana; ma era avvinta dai suoi fantasmi filosofici [...] una classe che presume eterna la sua egemonia» (14 gennaio 1966). Come scrive Gianfranco Vené (in *Le origini sociologiche della neo-avanguardia*, in AA.VV., *Avanguardia e neo-avanguardia*, Sugar, 1966) la critica borghese prende Svevo, Pirandello, oppure Joyce, Musil, Stendhal come fenomeni formali, in quanto «non [ne] aveva compreso l'importanza distruttiva per la borghesia» (p. 231). La vanificazione formalistica significava una formalizzazione antitetica alla omologia fortiniana «formalizzazione dell'arte» in quanto «formalizzazione della vita» nella «società senza classi»: si tratta, come dice Giudici, di una «umanità mutilata» (in *Le verifiche di Fortini*, supra); oppure, come dice Fortini, dell'«umanesimo zoppo» di Cecchi, Serra, Pancrazi, De Robertis (in *Verifica dei poteri*, cit., p.45). Fermiamoci a Cecchi e a Serra: entrambi non consideravano la poesia come istituto storicamente sovrastrutturale; entrambi si disinvischiavano dalle istituzioni sovrastrutturali della storia; Cecchi nello strappo nei confronti del primonovecentismo leonardiano-vociano, in nome di una Natura classicamente intesa in senso plastico-figurativo-visivo (da Atene a Firenze); Serra nel rifiuto del frammentismo derobertisiano, in nome di una identificazione, senza residui letterari, tra poesia e vita. Conta, per entrambi, la relativizzazione del canone borghese-istituzionale del letterario, sostituendone la motivazione (il classico greco-fiorentino, che, per Cecchi, esclude le nozioni di «romantico» e di «moderno»); il contemplativo esistenziale di Serra che esclude il frammentismo derobertisiano, non in nome di una libertà sartrianamente «irreale», ma della necessità ascetica di una parola sopravvivate fino all'estremo della guerra.

Sullo sfondo rimangono la «società borghese» e il suo «formalismo» come «orizzonte definitivo della storia» (Gianfranco Vené, op. cit., p. 234): che mentre prolifera autotroficamente (e i nostri giorni conoscono fenomeni ben più capillarmente connessi alla mercificazione capitalistica) mutila, emargina, vanifica il significato dell'uomo, radicalizzando un classismo antitetico alla «società senza classi» di Fortini.

Giuseppe Lo Castro

Raffaele Gaetano

Leopardi e l'infinito. Un breviario del sublime

Postfazione di Giuseppe Rando

Cosenza

Luigi Pellegrini Editore

2019

ISBN: 978-88-6822-796-8

Raffaele Gaetano si inserisce nel filone delle ricerche ispirate alla ricorrenza del bicentenario del celebre componimento leopardiano, riproponendo in una versione rivisitata il corposo capitolo del suo precedente *Giacomo Leopardi e il sublime* (Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002), dedicato alla rappresentazione, all'immagine e alla concezione dell'infinito in Leopardi e nella cultura del suo tempo. Il nuovo volumetto risulta anche un libro sul Settecento e sul primo Ottocento. Non si tratta infatti solo di una serie di ricerche intorno alle fonti dell'idillio leopardiano, ma, a partire da queste, si avvia un'indagine sulle tracce dei temi e dei *topoi* intellettuali e culturali più moderni, sorti nel clima del sensismo settecentesco. A queste fonti, non sempre direttamente e non sempre consapevolmente, Leopardi attinge. Inoltre Gaetano rubrica correttamente l'idillio del '19 come un componimento lirico ispirato all'evocazione dell'esperienza del sublime. Le immagini di paura e smarrimento («ove per poco il cor non si spaura»; «naufragar») connesse alla fascinazione («m'è dolce») attivano una dimensione di elevazione contemplativa che giunge fino allo spaesamento e spossamento di sé e della ragione.

In questo *Leopardi e l'infinito* emergono insieme fonti possibili o probabili e clima culturale: «Tutte fonti [...] che attestano attraverso l'introduzione di temi, spunti, immagini, precise agnizioni, consapevoli recuperi testuali o semplici analogie, un colloquio incessante e fruttuoso di Leopardi con l'intera mappa della letteratura moderna e contemporanea» (p. 128). La consistente ricostruzione di questa mappa è condotta tenendo conto della ricca bibliografia secondaria, ma soprattutto è vagliata sulle presenze nella biblioteca di Monaldo, che possono rafforzare un indizio; contemporaneamente per il prevalente panorama europeo Gaetano si fonda sui testi e in particolare sulle traduzioni dell'epoca che Leopardi poteva consultare, spesso proprio perché presenti nella biblioteca paterna. Ed è un metodo filologico non sempre utilizzato nell'indagine critica sui rapporti fra autori, che potevano leggere opere diverse rispetto alla circolazione attuale. Si può citare ad esempio per Leopardi il caso dell'edizione dei *Ricordi* di Guicciardini, il cui testo col titolo *Avvertimenti* circolava con una sequenza dei pensieri e in una versione significativamente differente dalle moderne edizioni critiche.

La mole degli autori messi in campo da Gaetano è veramente notevole, e dà di per sé il segno dell'ampiezza della ricerca: si parte da una densa recensione di Pietro Borsieri a *Del Bello e del Sublime* di Ignazio Martignoni e si richiamano e citano passi e influenze di Mendelssohn, Blair, l'Alfieri della *Vita*, Johnson, Parini, il *Peri hypsous*, Burke, Mary Wortley Montagu, Bettinelli, Thomson, De' Giorgi Bertola, i *Night Thoughts* di Young, Burnet, la voce *Infinito* del *Dictionnaire* di Voltaire, Montaigne, Montesquieu, Locke, Paolo Costa, Salomon Gessner, Radcliffe, Schiller, Gray, Addison, Friedrich, Kersting, Castel, Carus, Algarotti, Mme de Stael, Gravina, Erasmus Darwin, Saint-Evremond, Shafetsbury, Ossian-Cesarotti, Rousseau, Marmontel, Sterne, Buffon, Goethe, Haller, Segneri, Dennis, Pascal, Hegel.

Il volume segnala così la particolare diffusione di alcuni temi connessi alla linea del rapporto tra sentimento dell'infinito e sublime. In primo luogo la percezione della grandezza senza dio, per cui si citano, ad esempio, Thomas Burnet: «l'ampia volta del cielo e le illimitate regioni popolate dalle stelle», «il vasto mare e le montagne [...]». In simili circostanze, il pensiero si eleva naturalmente a Dio» (p. 29); e Ann Radcliffe: «oltre il velo maestoso che oscura le sembianze della divinità e le

nasconde agli occhi delle creature» (p. 48). E tuttavia rispetto a questa linea mi sembra che in Leopardi i riferimenti metafisici («sovrumani» e «Eterno») evocano una sovradimensione ma questa anziché essere ricondotta al divino o a una sua caduta è invocata per sottolineare i limiti propri dell'uomo, delle sue potenzialità, delle sue capacità percettive o meglio ancora della sua impotenza a rielaborare e comprendere la vastità della percezione.

Altra serie analizzata è quella della vastità. Questa per esempio sia in Saint-Evremond che nel Leopardi della *Vita abbozzata di Silvio Sarno* risulta connessa alla spiacevolezza (pp. 68-70), e cioè a una dimensione di scacco dovuto all'impossibilità di circoscrivere e abbracciare la visione sconfinata. E se la sensazione suscitata dalla vastità incontrollabile infinitiva, come Gaetano giustamente rileva, produce anche «effetti scompensativi sull'animo», occorre tuttavia distinguere le osservazioni dello *Zibaldone* e della *Vita abbozzata di Silvio Sarno* dall'*Infinito*, dove il pedale risulta spostato dal «piacevole orrore» (p. 72) – rintracciato anche in Burke e ora appena evocato – alla dolcezza del perdersi. Vastità e inesauribilità della visione si possono rivelare dei proficui meccanismi di superamento della noia, fonti insieme di distrazione e perdizione e dunque in sostanza delle approssimazioni al piacere come sospensione del dolore contingente. Si aggiunga a corollario come a questa estetica del vasto, piacevole e perturbante, richiamata nell'*Infinito*, si debba accostare la teoria leopardiana della grazia fondata, al contrario, sulla gradevolezza del piccolo; come se ai due estremi si celi una diversa ma ugualmente intensa esperienza estetica. A questo tema è connessa l'idea dell'infinito fisico come limite della coscienza. Di fronte alla percezione tutta sensoriale di assenza del confine il soggetto non riesce a dominare e darsi ragione del paesaggio osservato. Su questa linea ai numerosi esempi di Gaetano aggiungerei Foscolo: «invano io tento di misurare con la mente questi immensi spazj dell'universo che mi circondano» (*Ultime lettere di Jacopo Ortis*, 20 maggio 1799). Tra Foscolo e Leopardi la critica ha tradizionalmente istituito una distanza finendo col nascondere gli elementi di una altrimenti diffusa prossimità tematica: il rapporto con l'*Ortis*, in specie, si rivela decisamente significativo. E tuttavia la dimensione propria di questa tradizione settecentesca non coincide con il perdersi panico che in Leopardi è felice oblio delle sofferenze e dell'infelicità umana. Rispetto a questa visione «del *depotenziamento* dell'io, della perdita, dello scompenso» (p. 105), per la quale Gaetano cita anche Burke e Buffon, risultano ancora più significative, e prossime all'*Infinito*, due citazioni da Shafetsbury («Nella tua immensità si perde ogni pensiero», *ibidem*) e da Addison («veniamo gettati in un piacevole stupore da visioni così illimitate, e quando le percepiamo sentiamo nell'anima una deliziosa calma attonita», p. 106).

In definitiva però, sulla scorta della ricca messe di riferimenti puntuali di Gaetano, possiamo istituire un confronto e individuare un elemento caratterizzante nel trattamento leopardiano della materia: come ha recentemente suggerito Blasucci, l'infinito di Leopardi non è propriamente un sublime naturale, non è mosso dalla descrizione e osservazione della natura come nella più parte delle fonti evocate nel volume, ma è un infinito che nasce nel pensiero e si potenzia per effetto dell'immaginazione («io nel pensier mi fingo»). Senza la siepe *L'infinito* rischierebbe di essere un'ulteriore registrazione della contemplazione di un paesaggio grandioso e non circoscrivibile con la vista. Ma nell'idillio del '19 non c'è solo la vista, anzi proprio questa è assente, sia pure evocata in quanto ricostruita nell'immaginazione. Si distinguono così: da una parte, una concezione realistico-sensista dello sguardo, dall'altra, una immaginativa e visionaria. E del resto Gaetano, sottolineando il gusto per il viaggio in paesaggi sublimi, ricorda anche la possibilità propria della letteratura di sostituirsi all'esperienza reale: «basta che ci si attrezzi con l'immaginazione» (p. 114). Il simbolo della siepe poi è suggerito dalla rete tematica debitamente chiamata in causa da Gaetano del confine angusto come evocatore di vastità di spazi. Così la siepe leopardiana è accostata alle finestre, porte, ecc. dello *Zibaldone*, e alla stanza di Rousseau delle *Confessioni* che restringe la vista, e insieme offre un'apertura (qui realmente) sul paesaggio sconfinato (p. 109), o al burrone da cui si fuoriesce improvvisamente scoprendo un paesaggio disteso della *Nuova Eloisa* (p. 110). In tutti i casi, il luogo angusto da cui si diparte la visione, restringe ma non oscura la vista. Qui secondo me, al confronto con le fonti rintracciate e messe insieme da Gaetano, se emerge una linea

che connette la dimensione infinitiva dello sguardo a una condizione psicologica di costrizione a cui Leopardi può essere ascritto, la novità della sua rielaborazione di questo tema consiste nell'aver messo in moto una visione non tanto ristretta e confinata, ma fisicamente impossibile e attivabile solo con la capacità immaginativa, ancor più feconda perché può forse, per così dire, raddoppiare l'effetto della visione reale. Quest'aspetto emerge piuttosto in un'altra serie richiamata da Gaetano che enfatizza il limite, e cioè nel pensiero di Locke e in Blair tradotto da Soave: «Noi veggiamo i limiti da ogni parte, ci sentiam noi medesimi confinati e ristretti; la mente non ha luogo di stendersi, e fare un gagliardo sforzo» (p. 41) o in Salomon Gessner, così prossimo alla condizione di partenza dell'*Infinito* («Vieni a falda del colle [...] / Da quella siepe, che l'ingresso imbruna», p. 46). Analogamente il colle dell'infinito può richiamare analoghe visioni della verticalità del sublime; così l'altezza di montagne, torri o campanili, opportunamente suggerite nel volume, che in Leopardi risultano originalmente potenziate dall'effetto di preclusione prodotto dalla siepe. In questo senso saremmo piuttosto in una condizione analoga a quella delle *Ricordanze*: lì la memoria riporta in auge le illusioni giovanili, qui la percezione è possibile perché rivissuta nell'immaginazione. In definitiva il volumetto di Gaetano si segnala per la ricchezza delle suggestioni e in più luoghi per l'evocazione di singolari coincidenze, spesso con slittamenti di senso o di segno (come nelle immagini del silenzio, del mare, della dismisura o nella rappresentazione dei sensi, aldilà della vista) o per il rapporto istituito tra teoria estetica e composizione dell'idillio (interessanti le pagine sulla teorica degli ardiri e sull'arte del contrasto). La problematica del resto rivela tutta la sua diffusione a livello europeo, anche oltre le fonti dirette: di grande interesse anche il parallelo condotto nelle ultime pagine con i versi di *Eleusis* di Hegel.

Novella Primo

Rosalba Galvagno

Giacomo Leopardi tra antico e moderno. Un'elegia triste di Ovidio. La Moda e la Morte. Il sogno della caduta della luna

Avellino

Edizioni Sinestesie

«Biblioteca di Sinestesie», n. 77

2019

ISBN: 978-88-3192-525-9

Il volume *Giacomo Leopardi tra antico e moderno* di Rosalba Galvagno si accosta alla produzione del Recanatese scegliendo punti di osservazione privilegiati e spesso desueti: i quattro contributi che compongono il libro sono infatti contraddistinti dal rigore metodologico e dall'originalità della proposta interpretativa, sempre supportata da precisi riscontri testuali e tesa al confronto comparatistico con altre importanti opere letterarie italiane e straniere della classicità e della modernità. Antonio Prete, che ne ha curato l'introduzione, parla non a caso di «politico» in cui l'«esplorazione dei testi [...] si fa limpida esegesi, e per questo sottrae il classico alla fissità e convenzione della cosiddetta storiografia critica, per portarlo nell'orizzonte delle domande che appartengono in modo precipuo alla nostra epoca» (p. 9).

Il saggio di apertura *Leopardi: l'illusione e i classici* è quello di più chiara impronta teorica in cui il discorso zibaldoniano sulle imitazioni di opere classiche (*Zib.*, 8 Gen. 1820) è agganciato a un'ampia disamina sul cruciale e anfibologico tema dell'illusione letteraria (in dialogo con *Il Seminario libro IV, La relazione d'oggetto* di Jacques Lacan) che si dispiega, secondo il preciso paradigma individuato da Rosalba Galvagno, in relazione al «soggetto», al «velo» e all'«idolo», ed entro una «scena teatrale», come suggerito dall'etimologia del termine che rimanda al *ludus / lusus*. Ora, nel caso specifico delle considerazioni leopardiane sull'*imitatio*, la «sensazione dolorosa nel leggere p. e. le continuazioni o le imitazioni dove si contraffanno le bellezze gli stili ec.» (*Ibidem*) è interpretata proprio secondo lo «s-velamento» che in qualche modo svilisce e ridimensiona l'unicità e la grandezza dell'opera originale. Questa prospettiva di rilettura dell'opera del Recanatese attraverso il filtro dell'illusione si riverbera sulle altre parti del volume, a proposito dell'analisi di una traduzione da Ovidio, del *Dialogo della Moda e della Morte* e, infine, delle imitazioni novecentesche del leopardiano sogno della caduta della luna: tutti aspetti in cui l'*enjeu* dell'illusione si semantizza variamente, ma sempre in modo cruciale.

Un'approfondita e dettagliata incursione verso una pagina poco nota degli scritti puerili di Leopardi è proposta nel saggio «*Rivolgeranno omai dal mare il corso...*». *La traduzione di un'elegia triste e altre risonanze ovidiane nel giovane Leopardi*. All'età di dodici anni il giovane Giacomo traduce l'ottava elegia del primo libro dei *Tristia* (la settima secondo l'edizione settecentesca tenuta presente dal Recanatese), un componimento modulato sui toni dell'infedeltà amicale e significativamente inserito tra due elegie che hanno per protagonisti amici fedeli; nei *Puerilia* d'altronde il tema dell'amicizia è massicciamente presente sia nelle prose che nei versi. La studiosa dimostra, con dovizia di esempi, come la traduzione dell'elegia riveli una straordinaria maestria e padronanza stilistica, nonostante si tratti di uno scritto d'occasione e contrassegnato da una patina arcadica, sovente presente nel primo periodo leopardiano di attività traduttoria.

Nel saggio di Galvagno le puntuali osservazioni intorno al *modus traducendi* di Giacomo si caricano di risonanze profonde che si riflettono anche in altri componimenti coevi; ecco allora che a partire da una citazione dalle *Metamorfosi* sui serpenti mansueti presente nel capo III (*Degli oracoli*) del *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, la studiosa propone una lettura

retroattiva della favoletta in versi *Il Pastore, e la Serpe* (1809), e – sulla base di precisi indizi lessicali – ne individua la fonte ovidiana (laddove Maria Corti aveva suggerito esclusivamente la discendenza da Fedro) nell'episodio della trasformazione in serpenti di Cadmo e Armonia (*Met.* IV, 576-603). Il poeta augusteo è anche presente nei paratesti di altri scritti leopardiani, come nel *Discorso sopra Mosco* composto per introdurre la traduzione degli Idilli del poeta greco. Leopardi rinvia a Ovidio a proposito dell'idillio *Europa* e de *L'Alfeo ed Aretusa*, magistralmente reinterpretato dal traduttore che così traspone l'emistichio «ut se mihi misceat» (*Met.* V, 638), a sua volta modulato sui versi greci di Mosco: «Trova Aretusa, e mescola / con Aretusa l'onde». Il capitolo *La morte si veste alla moda* è dedicato alla rilettura dell'operetta morale del 1824 in cui le due sorelle Moda e Morte, entrambe figlie della Caducità, dialogano tra loro. Galvagno interpreta l'operetta con uno sguardo ampio in grado di allineare, lungo la medesima linea di significazione, sia le fonti del *Dialogo* (Petrarca, Parini, Casti...) che alcune riflessioni sulla Moda successive all'operetta leopardiana (in particolare Rilke e Benjamin). La studiosa individua nella contesa tra la caducità e l'aspirazione dell'uomo all'immortalità la vera posta in gioco dei due discorsi della Moda, soffermandosi acutamente su alcune curiose similitudini animali presenti nel testo leopardiano: quella del pesciolino da trangugiare interamente secondo un ironico ribaltamento dell'oraziano «non omnis moriar» («Finalmente perch'io vedeva che molti si erano vantati di volersi fare immortali, cioè non morire interi, perché una buona parte di se non ti sarebbe capitata sotto le mani [...] al presente, chiunque si muoia, gli conviene andare subito sotterra tutto quanto, come un pesciolino che sia trangugiato in un boccone con tutta la testa e le lische»: Giacomo Leopardi, *Dialogo della Moda e della Morte*, in Id., *Poesie e prose*, II, a c. di Rolando Damiani e Mario Andrea Rigoni, Milano, Mondadori, «I Meridiani», Milano 2000, p. 27) e il riferimento alla «vocina da ragnatelo» della Moda, trasformata – secondo l'interpretazione di Galvagno – in «moderna figura della Parca (la sorella in Leopardi, la modista in Rilke, la prostituta in Benjamin)» (p. 74).

Un'indagine attraverso la produzione di alcuni «autori lunari del Novecento, eredi di Leopardi» (p. 76) è compiuta nel capitolo su *Il sogno della caduta della luna in alcuni passaggi della prosa del Novecento*. Infatti intorno al frammento leopardiano XXXVII dei *Canti* «Odi, Melisso, io vo' contarti un sogno», radicato a sua volta nelle tradizioni popolari arcaiche, hanno dialogato Lucio Piccolo, Vincenzo Consolo, Antonio Prete.

Ed è proprio in quest'ultimo saggio di Rosalba Galvagno che si rivela la scelta della copertina del libro in cui è raffigurato un disegno o meglio una poesia visiva di Consolo, composta su richiesta di Prete nel 2007, dove la scrittura sembra «volere avvolgere la circolarità della luna, una luna bicroma, metà nera e metà bianca» (p. 78), racchiudendo echi significativi della consoliana favola teatrale *Lunaria*. L'ipotesto novecentesco è comunque costituito da *L'Esequie della Luna* di Lucio Piccolo che, nel consueto procedimento palinsestico di Consolo, è ripresa insieme ad allusioni chiaramente leopardiane, dall'immagine dello sfaldamento della luna a quella dei cani ululanti. Ma soprattutto, nella coppia dialogante di Casimiro e Porfirio in *Lunaria* rivivono, in modo invertito, sia i protagonisti del *Dialogo di Plotino e Porfirio* che quelli di Alceta e Melisso e, secondo la studiosa, i due personaggi «non sono altro che le due facce della medesima soggettività scissa e conflittuale, non sono in realtà che un unico Soggetto diviso, così come esso appare nelle molteplici figure che il sognatore assume nei sogni» (p. 84). Solo apparentemente dunque il sogno della caduta della luna è riconducibile alla figura retorica dell'*adynaton*, in quanto maschererebbe un «pensiero della morte non verbalizzato nel sogno di Alceta perché spostato nell'angoscia che esso produce» (p. 86). Con significativa *amplificatio* il sogno di Casimiro propone allora, insieme alla *mise en abyme* del *cuntu* consoliano, una fine interpretazione del frammento leopardiano (p. 90).

Negli autori contemporanei che raccolgono l'eredità selenica di Leopardi, il mito della luna è certo scalfito dalla modernità scientifica, e segnatamente da un evento come l'allunaggio del 1969 («ah, fu quello un giorno fatale per i poeti» scrive Consolo nella sua *Nota dell'Autore a Lunaria*, p. 80), ma non perde mai il suo afflato incantatorio grazie alle numerose variazioni sul tema e al

«desiderio di riparazione della luna» (p. 92) presente, ad esempio, in *Lunaria*. Antonio Prete si trova a sua volta a misurarsi con il motivo della caduta del satellite della terra recensendo il *cuntu* di Consolo, ma anche in altri suoi scritti come nel brano *Lezioni di tenebre*, tratto dal volume *Trenta gradi all'ombra*, che trova la sua conclusione proprio nell'eclisse della «luna delunata», nel suo nascondimento, colto ne *Il tramonto della luna*.

Greta Plaitano

Marina Guglielmi

Raccontare il manicomio. La macchina narrativa di Basaglia fra parole e immagini

Franco Cesati Editore

2018

ISBN: 978-88-7667-726-7

L'ultimo libro di Marina Guglielmi, *Raccontare il manicomio. La macchina narrativa di Basaglia fra parole e immagini*, pubblicato per Franco Cesati Editore nella collana diretta da Federico Bertoni e Giulio Iacoli, «Sagittario. Discorsi di teoria e geografia della letteratura», affronta la tematica dello spazio del manicomio attraverso una prospettiva originale e pressoché inedita nel panorama italiano. L'intento del volume, uno studio culturale sulle logiche di scardinamento del paradigma manicomiali, irradiate dall'intervento basagliano, non è tanto quello di raccontarne i prodotti letterari e visuali più diretti, quanto quello d'indagarne la sottesa matrice dialettica tra narrazione e immagine. La macchina narrativa inaugurata dallo psichiatra viene messa alla prova – come sostiene Guglielmi, già autrice di diversi saggi di geocritica e in particolare delle rappresentazioni spaziali in letteratura – in quanto centro propulsore di un nuovo sistema, capace di aprire lo spazio del manicomio non soltanto in senso reale, ma anche metaforico e creativo.

L'opera di Basaglia viene presentata come un pensiero dialogico, elaborato su diversi piani mediali, in cui il racconto del malato e sul malato si articola in una narrazione in cui convergono molteplici dimensioni testuali: dal discorso, al libro, al teatro, alla fotografia sino al cinema. La battaglia in nome della liberazione del soggetto patologico, recluso in un contenitore urbanistico che ne riduce lo spazio d'azione e ne annienta la personalità, produce un effetto centripeto e centrifugo in cui comunicazione, divulgazione e arte coincidono in un'esplicita volontà di testimonianza e denuncia.

L'autrice evidenzia le premesse di questo processo attraverso un percorso fluido, che conduce il lettore a ripercorrere le tappe della psichiatria democratica tramite una serie di ipertesti coevi e successivi alla rivoluzione basagliana. Tra questi, due documentari, *I giardini di Abele* di Sergio Zavoli del 1969 e *Matti da slegare* di Marco Bellocchio, Silvano Agosti, Stefano Rulli e Sandro Petraglia del 1976, le cui interviste agli internati portano allo scoperto i corpi e le parole della malattia, aprendo uno spaccato sulla vita di quelle eterotopie sino ad allora rimaste chiuse al grande pubblico. L'obiettivo divulgativo e il tentativo di indurre una coscienza empatica nel pubblico si mostrano così nella loro origine eminentemente visuale, in cui la malattia diventa corpo reale, tangibile, capace di esprimersi e di argomentare la sofferenza con un proprio linguaggio.

Accanto a questi esempi, Guglielmi affronta un'altra importante esperienza letteraria e visuale dello spazio del manicomio, il fotolibro *Morire di classe. La condizione manicomiali fotografata da Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin* del 1969. Questo volume illustrato, le cui fotografie ritraevano il degrado e l'abbruttimento degli ospedali psichiatrici di Firenze, Colorno e Gorizia prima dell'avvento di Basaglia, segue anch'esso una chiara politica storico-testimoniale e propagandistica, perseguita attraverso un consapevole montaggio narrativo che mira alla costruzione «dell'iconografia della sofferenza» (p. 67). Il racconto finzionale accortamente disordinato, in cui la serialità delle immagini e la discontinuità dell'impaginazione fotografica e didascalica si sfrangano disorientando il lettore, secondo l'autrice non punta tanto a portare alla luce la realtà della malattia, quanto invece a stimolare il lettore a costruire un percorso autonomo, immaginando lo spazio vitale del malato.

A separare la prima e la seconda parte del volume, rispettivamente sottotitolate *Il manicomio raccontato* e *Raccontare gli spazi dall'interno*, Guglielmi apporta un indicativo intermezzo metodologico, fulcro della sua operazione analitica, che misura in primo luogo sul simbolo della rivoluzione basagliana: Marco Cavallo. Il fantoccio costruito dagli internati con materiali di

recupero e cartapesta, che sfilerà sovversivamente nel 1972 per le strade di Trieste, viene presentato al contempo come dispositivo narrativo (facendo appello agli studi di Foucault e Agamben) e oggetto transizionale (riprendendo le teorie dello psicanalista Donald W. Winnicott), sul quale si condensano piano reale e ideale. Il grande cavallo azzurro, fagocitato dalle storie dei matti, figlio della realtà brutale ma anche dell'umanità sopravvissuta e dei suoi desideri, da contenitore passivo diventa un vero e proprio medium attivo, un ponte gettato sul mondo esterno, lanciato oltre il muro architettonico e metaforico che circonda l'eterotopia. L'intuizione di Basaglia e dei suoi collaboratori (il nipote Vittorio Basaglia e uno degli esponenti della nuova scuola teatrale italiana, Giuliano Scabia) viene così esplicitata teoricamente: Marco Cavallo è insieme effetto e causa, sintomo e azione, proposta archetipica di un processo di liberazione e di denuncia sociale. All'interno dell'evoluzione delle narrazioni basagliane, Guglielmi indaga tre forme di racconto plurimediale – spesso intersecate l'una sull'altra –: il racconto professionale, compiuto da soggetti egemonici quali medici e operatori, quello testimoniale dei pazienti ricoverati e quello finzionale, prodotto da soggetti esterni tramite un'operazione immaginativa, soffermandosi sempre sulle aperture che l'analisi spaziale lascia intravedere. Fra queste un altro caso è rappresentato dai testi di Mario Tobino, medico dell'ospedale psichiatrico di Magliano, esponente della psichiatria fenomenologica e fervido oppositore delle trasformazioni democratiche apportate dalla legge 180. Da *Le libere donne di Magliano* del 1953, *Per le antiche scale. Una storia* del 1972, fino a *Gli ultimi giorni di Magliano* del 1982, l'autrice affonda tra le parole di Tobino, portando alla luce, attraverso una mappa descrittiva fatta di celle e corpi pazzoidi, il suo duplice sguardo sul manicomio: «il contenitore silente, il testimone muto – con le sue mura e le sue celle –, dei deliri della follia» e insieme «la difesa necessaria, per i sani, contro la violenza subdola del folle» (p. 141).

L'ultima esperienza presentata è il testo del 1998 di Fabrizia Ramondino, *Passaggio a Trieste*, un diario dei suoi due soggiorni presso il Centro Donna Salute Mentale della città. Questa complessa testimonianza, articolata tra le storie delle pazienti, stralci di discorsi di Basaglia, documenti ospedalieri e cronache dell'epoca, propone così un dialogo tra tecnica narrativa e saggistica, dove l'elemento architettonico si configura ancora come una chiave di lettura necessaria, in questo caso in positivo, fungendo da «“attivatore” della memoria e del racconto di sé», rendendo possibile quel recupero del soggetto che gli stessi spazi chiusi avevano fisicamente segregato.

Il libro di Guglielmi sfiora infine anche il cinema, lungo la produzione dei registi Marco Tullio Giordana, Ascanio Celestini, Marco Turco e Paolo Virzì.

L'autrice apre un'indagine nuova, che si augura possa essere approfondita e portata avanti da altri studiosi, in nome della riscoperta di un corpus narrativo che – grazie proprio alla sua natura polimorfa – metta in relazione discipline diverse: letteratura, geografia, storia, storia dell'arte e naturalmente medicina e psichiatria. All'interno di questo ambizioso progetto (coincidente con quello della collana in cui il volume è pubblicato), Guglielmi dà prova di saper gestire con dimestichezza e profondità materiali diversi, attingendo da teorie che, se a un primo sguardo possono apparire lontane, si dimostrano al contrario capaci di aprire nuove prospettive, e riesce inoltre a mantenere una lucidità e un rigore non sempre facili nella trattazione di un tema così delicato e pur sempre attuale.

Gualberto Alvino

Stefano Lanuzza

Argotier. Louis-Ferdinand Céline, l'argot, il Novecento

Milano

Jouvence

2018

ISBN: 978-88-7801-633-0

Critico letterario, storico della lingua italiana, francesista e scrittore in proprio, Stefano Lanuzza raduna in questo volume i suoi studi sulla figura e l'opera di Céline, autore di cui si occupa con profitto da decenni (ricordiamo almeno *Marginalia intorno a Céline*, scritto con Marco Fagioli, da noi recensito nel n. 33 di questa rivista), sfatando con argomenti più che persuasivi lo stereotipo che lo vuole, oltre che un *antisémite obsessionnel*, persino un cinico e feroce collaborazionista del regime hitleriano: accuse del tutto prive di fondamento, sia perché la tradizione antiebraica è profondamente radicata «in ogni suo aspetto: psicologico culturale ideologico religioso politico economico» nella storia europea (sono antisemiti più o meno dichiarati, ma non perseguitati e crocifissi come Céline — la lista è puramente indicativa — Drumont, Maurras, Daudet, Béraud, Morand, Fourier, Toussenet, Laforgue, Bakunin, Weininger, Gide, Bernanos, Heidegger, che esorta gli studenti tedeschi dell'università di Friburgo a «vivere solo per il Führer», Papini, Ungaretti, Piovene, che nel 1938 scrive: «L'inferiorità di alcune razze è perpetua. [...] negli incroci l'inferiore prevale sul superiore. [...] la razza italiana dev'essere gelosa della sua immunità. [...] Gli ebrei possono essere solo nemici e sopraffattori della nazione che li ospita»; e prima di loro Shakespeare, Pascal, Voltaire, Herder, Kant, Goethe, Schopenhauer, Wagner), sia perché non risulta che lo scrittore francese, antitedesco fin dalla Prima guerra mondiale, abbia mai aderito al regime collaborazionista di Vichy. Così in *Bagatelles pour un massacre*: «Me, io, mi sento comunista in ogni fibra! In tutta la polpa!», e in *L'École des cadavres*: «Il comunismo è una qualità dell'anima. [...] Il comunismo è innanzi tutto vocazione poetica. Senza poesia, senza fervore altruista ardente, purificante, il comunismo non è che una farsa. [...] Il comunismo serio creperà in questa civiltà senza poeti».

Secondo l'autore non importa stabilire se l'irregolare Céline fosse un antisemita («di sicuro lo è: un refrattario e spregiatore del capitalismo che, visceralmente, crede di poter coniugare con l'odio verso il giudeo capitalista»), ma accertare se sia stato o meno un *collabo* dei nazisti e quali prove provate lo attesterebbero, oltre al sardonico «Heil Hitler!» con cui si conclude una sua lettera e poco altro. «Non è Céline — afferma perentoriamente Lanuzza —, ma, uniti al coro della borghesia francese, sono i Mauriac, Claudel, Gide ad acclamare l'ascesa al potere di Pétain, maresciallo di Francia, nemico del Fronte popolare [...] e propugnatore, lui sì, di attività collaborazioniste». Di grande interesse gli scritti sulla lingua e lo stile di Céline, che in *Mort à crédit* — «convinto che una scrittura espressiva [...] debba evocare anche le verità più dure e sgradevoli» — fabbrica il proprio argot sulla scorta di Villon, di Rabelais, di Scarron che «s'en fout de tout», di Molière, del poeta e assassino Pierre-François Lacenaire, autore del poema argotico *Dans la lunette* («1836, *lunette* 'ghigliottina'»). «Ho fatto passare il linguaggio parlato in quello scritto. D'un colpo solo» dice a un'intervistatrice che lo interroga a proposito di *Nord* (1960), «Io la chiamo "petite musique" perché sono modesto, ma si tratta d'una trasposizione molto dura da fare, c'è del lavoro».

Come la prosa carnascialesca di Rabelais e i giochi di parole dei joyciani *Ulysses* e *Finnegans Wake*, «la prosa di Céline può essere ostica da rendere in italiano; come intraducibile apparirebbe l'argot, lingua *verte* (nel senso di 'aspra', 'amara'), codice della *pègre* o *milieu* (della malavita o 'mondo di mezzo'), furente, rabbiosa, iniziatica o magica 'lingua degli uccelli'».

Arricchisce il volume un *Lessico dell'argotier*, ispirato anche dal *Dictionnaire des mots sauvages* (1969) di Maurice Rheims, in cui spiccano coniazioni d'autore di grande carica espressiva come

alibibi («incrocio di *alibi* con l'argotico *bibi* nel senso di un autoreferenziale io. Neologismo per significare un comportamento egoistico»); *berquinade* («'predicazzo, ramanzina, intemerata'. Neologismo da Louis de Berquin, umanista cinquecentesco autore di opere moraleggianti, morto nel 1529 sul rogo»); *céphalo-Bill* («incrocio tra *Buffalo Bill* e il termine greco *céphalo* 'relativo alla testa o al cervello'»); *corniflot* («'molto stupido'. Neologismo formato da *cornichon* 'cretino' e *gourdiflot* 'grullo'»); *jabotophone* («'chiacchierone'. Neologismo composto di *-phone* e *jaboter* 'chiacchierare'»); *mirouetté* («neologismo che coniuga *miroir* 'specchio' e *alouette* 'allodola', sintetizzando il senso del catturare al volo con l'aiuto, appunto, d'uno *specchio per le allodole*»).

Giuseppe Lo Castro

Giovanni Maffei

La passione del metodo. Le teorie, le poetiche e le narrazioni di Federico De Roberto

Firenze

Franco Cesati Editore

2017

ISBN: 978-88-7667-659-8

La passione del metodo è un volume denso e documentato, esito di oltre vent'anni di studi e ricerche. Non è solo una coerente raccolta di saggi derobertiani, in parte già editi; è un'opera organica e sistematica, i suoi vari capitoli sono fusi e coesi a costituire un'indagine forte, il cui fuoco è la ricostruzione del «metodo» di De Roberto e della sua poetica, con una verifica su tre opere. A corroborare le proprie conclusioni Maffei mette in campo una consistente mole di documenti, dalle letture e idee che hanno influenzato lo scrittore alle lettere, all'attività critica e saggistica in cui si rivelano intenzioni e giudizi chiarificatori. La scrittura di Maffei è decisamente analitica e punta particolarmente sulle fonti, distinguendole e pesandole alla luce delle visioni e dei riusi di De Roberto. Emerge la sottolineatura di una narrativa sostenuta da un «metodo»: se si tratta, spesso, di scrivere assecondando un progetto teorico, e di seguirne le strategie, di cui Maffei evidenzia l'operatività, allo stesso tempo, i presupposti metodologici di De Roberto non impongono una tesi preconstituita: il romanzo diviene il laboratorio nel quale, sulla base di un principio di osservazione interna e autoanalitica, il rapporto tra il soggetto e il mondo esterno è condotto impietosamente fino alla verifica di uno scacco dell'io o di una prepotente affermazione di sé. Partendo dalla prima attività saggistica, raccolta in *Arabeschi*, e da alcuni elementi autobiografici confluiti nel primo romanzo, *Ermanno Raeli* (1889, ma riedito nel 1923 con l'importante appendice *La vera fine di Ermanno Raeli*), Maffei individua, analizza e commenta i saggi, prima e più che i romanzi, determinanti per la formazione del metodo De Roberto, e accanto ad essi le molle psicologiche che ne hanno condizionato le teorie. Non tanto, si badi bene, l'ormai scontato tema del rapporto con la madre-padrone, ma, ad esempio, il risvolto sintomatico della lettura interrotta della *Dame aux Camélias*, oppure la centralità di figure della mediocrità e del fallimento intellettuale: i modesti maestri catanesi di Verga, fulcro dei saggi sulla prima formazione dello scrittore, don Eugenio e magari don Ferdinando nei *Viceré*, ma soprattutto Ermanno, insieme mediocre e impotente. Maffei può in proposito commentare: «De Roberto elesse prestissimo la letteratura [...] a terreno privilegiato delle strategie occultanti e disvelanti della coscienza» (p. 66), e questo in nome di una messa in gioco dell'autore che attraverso la narrazione compie un percorso di autoanalisi. Il primo romanzo, *Ermanno Raeli*, letto in questa chiave da Maffei, si configura come un presagio in senso debenedettiano che annuncia ed esplicita l'assunzione della personalità autonoma dell'autore come strumento per indagare l'interiorità dei protagonisti e fondare il romanzo psicologico naturalista. Analogamente il volume dà ampio spazio al De Roberto critico letterario: sulla scorta di Bourget, emerge il fine analista dei malesseri dell'artista-autore indagato, nel cui vissuto si rintracciano i segni della propensione negativa delle opere e del pensiero. L'indagine più sistematica della *Passione del metodo* è condotta sulle tracce del pensiero estetico di De Roberto e sulla formazione e consolidamento di un metodo di scrittura, secondo un percorso meno usuale in uno scrittore, quello di una fondazione di poetica che in buona parte precede e sostanzia la scrittura. Delle riflessioni derobertiane si individuano i legami in primo luogo con Bourget e con Flaubert, ma anche i rapporti stretti con *La philosophie de l'art* e più ancora con *De l'intelligence* di Taine, di cui è assunta la teoria dei *petits-faits* come modello d'indagine psicologica per *L'illusione*. E tuttavia «il siciliano non seppe pensare i due autori [Flaubert e Taine] se non attraverso Bourget» (p. 150). Dunque il confronto con le tesi bourgettiane diviene centrale per comprendere l'evoluzione del «metodo», e però Maffei distingue un prima e un dopo il

Disciple, romanzo che palesa le tensioni spiritualiste e l'idealismo di fondo del romanziere psicologo francese. De Roberto non consentirà mai a un'edulcorazione del reale in nome della morale (qui vale anche la lezione di Verga); il nichilismo e l'esattezza scettica rinnegati da Bourget, come malattia del secolo, e insieme l'attacco alla cruda e infelice oggettività dei naturalisti, non trovano consensi nello scrittore siciliano, che anzi rivendica il diritto di condurre i propri personaggi fino alle estreme conseguenze lungo le chine dei disinganni e della scoperta della vanità dell'amore, come del vivere.

A Taine, Flaubert, Bourget si affiancano Gautier, lettore di Baudelaire - e dunque Baudelaire letto attraverso Gautier -; Brunetière, presto rigettato nei suoi risvolti moralistici e conformisti; Maupassant, come lettore di Flaubert, fautore scettico dell'obiettività naturalista, assertore del pessimismo dello scrittore osservatore; Leopardi, specie per una visione del riso figlio di una «disdetta dell'ideale», del resto comune pure a Maupassant; Édouard Rod, in particolare il pessimista di *La course à la Mort*, come modello per *L'Illusione*; Théodule Ribot, mediato sempre da Bourget, da cui deriva l'uso del termine psicologico 'incosciente', e una visione dell'io profondo che lo porta a sfiorare le coeve interpretazioni di Freud; Lombroso, come fonte delle psicopatologie dei *Viceré*, in particolare la sua teoria del genio e del suo rovescio nella figura del mattoide. La linea che emerge dallo studio di Maffei è quella di un romanzo insieme psicologico e naturalista, condotto dunque sulla scorta di Flaubert-Maupassant e Taine, piuttosto che seguendo la linea dominante Zola-Goncourt-Bernard. In Maupassant (*Bel ami*) si rileva ancora come De Roberto leggesse l'assenza di un personaggio nobile o simpatico: ed è uno spunto decisivo per comprendere l'analogo, anzi ancor più radicale, trattamento riservato ai personaggi dell'*Illusione* e dei *Viceré* (d'altronde - aggiungo - la mancanza di un appiglio positivo è una delle ragioni capitali della scarsa fortuna nazionale di De Roberto). Quest'indagine, in cui si rilevano anche la presenza della personalità e della psicologia dell'artista nella visione, a differenza del metodo dell'oggettività dello scienziato, consente di smarcare e identificare definitivamente De Roberto dall'ipoteca di un naturalismo di scuola.

Pedinandone le riflessioni di De Roberto, Maffei chiarisce poi il duplice, ossimorico metodo di De Roberto che apparentemente contrappone nella forma del dittico la narrazione delle illusioni ideali e i personaggi romantici alla rappresentazione della realtà oggettiva naturalista e dei personaggi cinici e crudi; in realtà costruisce un procedimento bivalente che, a partire dal ciclo degli Uzeda, si rende sempre più compresente: «I due metodi secchi descritti nella prefazione a *Documenti umani* - l'idealismo delle rosee illusioni e il naturalismo dei tetri accertamenti - col tempo si rimpolperanno di una psicologia, di un'antropologia, di una metafisica perfino, diventeranno i poli di un sistema binario più ampio, che non più ripartirà le opere dichiarando il loro colore dominante (il rosa o il nero), ma funzionerà intero in ogni opera, allusivamente» (p. 215).

A questa bipartizione si affiancano pure i procedimenti dell'esattezza e dell'esagerazione, che inducono lo scrittore a spingere il pedale della rappresentazione in una direzione grottesca o tragica, per smascherare i meccanismi della vita e della psiche attraverso la loro esibizione più esplicita e impietosa. Così per effetto di esagerazioni e bivalenze, Maffei conclude che «l'opera derobertiana [...] fa sistema come poche» (p. 336), in senso forte: non solo per la coerenza del ciclo o per l'istituzione di un metodo speculare nelle prime quattro raccolte di novelle, ma perché sotto l'aspetto di una grande coerenza e presenza del metodo e dunque della poetica l'intera scrittura derobertiana si configura e comprende in modo interdipendente sotto la specola di un affresco unitario.

Ricostruendo questo metodo e perseguendo la propria indagine critico-analitica Maffei scrive pagine importanti sul capolavoro derobertiano. Si distinguono qui i personaggi secondo una duplice e contrastiva direttrice: gli idealisti-sognatori e i cinici-egoisti. A corroborare questa bipartizione viene dimostrata l'operatività delle tesi lombrosiane (per gli idealisti ossessivi si profila la sconfitta del più debole insieme con la distorsione del genio), nonché l'incidenza delle analisi sulla psicologia dell'uomo forte - e barbaro, e dell'uomo debole - e romantico, così come emergono in quattro saggi del 1900 di De Roberto sulle personalità storiche di Bismarck e Luigi II di Baviera e

sulle figure di Amiel e Attila. Per questa via, degradando i primi e peggiorando i secondi, il romanzo è l'espressione più accesa della strategia dell'esagerazione; si costituisce come un'opera satirica di denuncia per la quale può essere invocata «la logica del peggiore dei mondi possibili» (p. 332). E allora: «il romanzo è tutto una recriminazione, una requisitoria aspra, un'invettiva: quanto di più parziale e soggettivo; di "esagerato", nel lessico derobertiano» (p. 327). Così Maffei parla di un «*coefficiente abissale*» (p. 329) che presiede alla logica deformativa e peggiorativa del romanzo, grazie alla quale si può passare dal *pathos* alla «smorfia del "mattoide"» (p. 330) lungo una linea del riso grottesco e dell'alterazione tragicomica. In questo senso a personaggi come don Ferdinando e don Eugenio, per cui Maffei evoca «l'insania sublime di Goncourt e di Balzac», si devono affiancare anche i Bouvard e Pécuchet flaubertiani.

Resta alla critica che volesse perseguire la traccia proposta da Giovanni Maffei il compito di esplorare più a fondo anche il côté italiano e narrativo dei riferimenti derobertiani, nonché il rapporto con la filosofia di Schopenhauer. La consistenza dei saggi su Verga non è irrilevante; e quando nel volume si citano da *Arabeschi* «osservazione», «sincerità» e «impersonalità» (p. 122) come principi guida, il rimando al lessico delle dichiarazioni verghiane è scoperto. Analogamente nel saggio su Bourget del 19 febbraio 1888 la sottolineatura del determinismo psicologico dello svolgimento narrativo, connessa alle idee tainiane, rimanda a quell'«urto di due correnti elettriche» da cui il «dramma [...] doveva scaturire naturalmente» annunciato nelle prime pagine di *Tigre reale*. La scelta del narratore-testimone-amico simpatico nel *Raeli* evoca senz'altro il Lorenzo Alderani dell'*Ortis*. Tante riflessioni trovano poi riscontri puntuali nel pensiero leopardiano, anche al di là delle specifiche occorrenze richiamate nel volume, un Leopardi di cui De Roberto coglie la radicalità del pensiero, prima e più che la poesia, anche prima di poter conoscere lo *Zibaldone*. Ad esempio quando Maffei afferma efficacemente per *I Viceré*, sulla scorta di Lombroso, che «la giustizia è una serie ordinata di sperequazioni, si salva e vince il 'dannato' che meriterebbe l'inferno, e via capovolgendo» (pp. 316-17) è in sintonia anche con il Leopardi del I dei *Pensieri*. Altrettanto può dirsi della sottolineatura della tentazione misantropica dell'uomo deluso o di Flaubert, Taine, Renan, Baudelaire letti insieme come orfani dell'ideale che contemplan il disinganno postromantico lungo una china indicata pure nel saggio *Leopardi*, quando si citano le *Ricordanze* (vv. 39-43) e i *Pensieri* (LXXXIX). Più in generale è legato a Leopardi e all'elaborazione della sua teoria dell'amor proprio ripresa nel trattato *L'amore* il comportamento egoistico dei protagonisti cinici nei *I viceré*. Così ulteriori spunti possono venir fuori da un confronto più serrato con Hartmann e con Schopenhauer, in riferimento al quale muove il saggio la *Volontà* che Maffei commenta nelle pagine finali.

Come si vede, la densità delle riflessioni e della pratica narrativa di De Roberto chiama in causa il pensiero più aggiornato della cultura di fine secolo e mette in moto un «metodo» di narrazione psicologico-analitica, insieme esasperato e ossessivo fino al tragico-grottesco ed «esatto» e impietoso nella sua inchiesta di verità interiore.

Giovanna Lo Monaco

Costanza Melani, Monica Venturini

Ecce video. Tv e letteratura dagli anni Ottanta a oggi

Firenze

Franco Cesati

2018

ISBN: 978-88-7667-723-6

Il volume a quattro mani di Costanza Melani e Monica Venturini, *Ecce video. Tv e letteratura dagli anni Ottanta a oggi*, ripercorre con un approccio estremamente originale le tappe salienti dell'incontro tra letteratura e televisione negli ultimi quarant'anni, incrociando, come sottolinea Stefano Bartezzaghi nella prefazione, gli sguardi di entrambe le parti, ovvero considerando il rapporto che la letteratura istaura con la televisione, ma anche, viceversa, il ruolo che la televisione svolge per la letteratura. Lo spettro delle possibilità presentate è in questo senso molto ampio - dalla TV come argomento letterario ai programmi televisivi dedicati ai libri - e permette di seguire i risvolti di quelle che Venturini definisce «divergenze parallele» nelle relazioni tra i due mezzi. Nella prima parte del volume Costanza Melani ricorda le accese polemiche degli intellettuali schierati contro l'impatto dirompente della televisione sulla società italiana - i cosiddetti apocalittici, per dirla con Eco -, a cominciare dalle note posizioni di Pasolini, segnalando come, proprio in ragione della sua pervasività, la televisione sia entrata nei testi letterari come elemento tematico o strutturale. Uno dei primi esempi offerti da Melani è *Macno* (1981), romanzo di Andrea De Carlo che rappresenta in questo senso un antecedente misconosciuto, in cui si preconizzano gli effetti del processo di spettacolarizzazione della politica operati dalla televisione nel nostro Paese. Quello di De Carlo è tuttavia solo il primo di una lunga serie di romanzi italiani che si pongono in funzione critica, se non propriamente antagonista, rispetto alla televisione. A questo proposito Melani analizza nel dettaglio modalità e intenti di alcune opere di Giuseppe Genna, Franco Cordelli, Mauro Covacich, Antonio Scurati, Walter Siti, Nicola Lagioia, Silvia Ballestra, oltre che dei Cannibali e degli autori afferenti al Ne noir. L'autrice si sofferma in particolare sui casi in cui la televisione viene presentata come parte integrante della vita dei personaggi, sostituendosi a legami familiari e sociali, così come avviene nei romanzi americani di David Foster Wallace, Thomas Pynchon o Don De Lillo, la cui ascendenza risulta generalmente diffusa in tutta la produzione italiana recente. A partire da quello che appare come un paradigma americano, in particolare dai romanzi di Wallace, si delinea anche una tendenza a adottare, nel testo letterario, il processo di montaggio tipico del flusso di immagini della televisione - in cui, rileva sin dall'inizio Melani, risiede l'essenza stessa del mezzo - come strategia di straniamento. Infine, l'autrice non manca di mettere in evidenza la profonda influenza del linguaggio televisivo su quello letterario, il quale sembra, a seconda dei casi, inseguire quello mediatico, nel tentativo, piuttosto vano, di reggere il confronto nel campo del consumo culturale, oppure di porsi in contrasto rispetto ad esso, sfruttando magari insoliti accostamenti linguistici. Il bersaglio polemico di questi romanzi risiede nell'operazione di occultamento del reale operato dall'immagine televisiva, ben messo in luce anche negli interventi critici di molti degli autori considerati dall'autrice.

Nella seconda parte del volume Monica Venturini affronta una delle questioni salienti della critica letteraria degli ultimi anni che si delinea, per l'appunto, in rapporto alla completa assimilazione dell'evento reale alla sua rappresentazione televisiva - dovuta all'avvento dell'era multimediale e sancita dallo spartiacque fondamentale rappresentato dall'11 settembre - rispetto alla quale si assiste a una sorta di ansia diffusa di veridicità, che ha fatto parlare di ritorno al realismo in ambito letterario. Questa tendenza si verifica generalmente nel recupero della narrazione e, con essa, di una profondità temporale, come si vede ad esempio nei romanzi di Wu Ming. Tuttavia, Venturini sottolinea opportunamente che tale istanza, innestandosi sull'eredità del Postmodernismo, genera

invero una rinnovata commistione di generi che va ben oltre lo stretto ambito letterario - così come si può verificare nei sempre più numerosi progetti transmediali realizzati - e che comporta una sintesi indistricabile tra *fiction* e *non-fiction*. Attraverso i numerosi esempi apportati dall'autrice, emerge come, sia in ambito romanzesco che poetico, la letteratura non cessa, nel contesto dettato dall'iper-realtà mediatica, di esercitare la propria funzione critica contro i meccanismi di spettacolarizzazione, trattando di petto i momenti in cui tale meccanismo si è affermato, dall'attacco alle torri gemelle al terrorismo italiano. Venturini offre poi un aggiornamento sul dibattito intellettuale in merito alla televisione, che registra un'inversione di rotta rispetto al passato, con una maggiore apertura e una riflessione più oculata sugli effetti che il connubio con il linguaggio televisivo porta con sé nel campo letterario, in rapporto soprattutto ai meccanismi che regolano l'intreccio tra televisione, letteratura e editoria. Allo stesso tempo si verifica, spiega Venturini, una sempre più assidua presenza di intellettuali e scrittori in televisione e la produzione di una discreta quantità di programmi televisivi dedicati alla letteratura. In ultimo, Venturini affronta nel dettaglio alcune delle questioni più cogenti della contemporaneità letteraria, quale l'apporto di nuovi stimoli dati dalla serialità televisiva alla narrativa, e approfondisce i rapporti tra *fiction* e *non-fiction* in alcuni casi specifici, primo su tutti *Gomorra*, testo che si presenta per più di una ragione come una *summa* delle molte questioni critiche sollevate in questo volume. Di estrema utilità risulta, infine, l'appendice al volume, contenente una bibliografia aggiornata al 2018 relativa al dibattito giornalistico sulla televisione.

Gualberto Alvino

Giorgio Moio

Da «Documento-Sud» a «Oltranza». Tendenze di alcune riviste e poeti a Napoli 1958-1995

Salerno-Milano

Oèdipus

2019

pp. 203

ISBN: 978-88-7341-368-4

Poeta visuale e critico letterario (ricordiamo almeno *Un vibrato continuo* e *Con occhio allegorico*, rispettivamente del 2002 e del 2005), Giorgio Moio traccia — col suo linguaggio «battagliero e arcigno», facile al risentimento e persino all'ira — una storia delle riviste di ricerca e d'avanguardia pubblicate nel secondo Novecento a Napoli, «centro di un lungo dibattito di cultura sperimentale già a partire dagli anni '60», corredandola di documenti e dati preziosi, spesso di primissima mano, essendo egli stato fondatore e redattore di alcune di esse.

«Documento-Sud, Rassegna di arti e di cultura d'avanguardia» (1959-1961) e «Linea Sud» (1963-1967) rappresentano i primi documenti dell'esistenza, nel capoluogo campano, di un'avanguardia e di una cultura antagonista che tentano di superare «il vuoto e il deserto» del folclore neorealistico, da un lato, e d'un astrattismo ridotto a vacuo neoplatonismo, dall'altro. In particolare «Documento-Sud» (che conta tra i suoi numerosissimi collaboratori nomi prestigiosi come Emilio Villa, Enrico Baj, Edoardo Sanguineti e Stelio Maria Martini) svolge un ruolo fondamentale per la storia della poesia verbovisiva italiana e per l'analisi dei rapporti tra arte e comunicazione e tra arte e tecnologia, trasformando in linguaggio artistico i sottocodici prodotti dalla «civiltà delle macchine». È «Uomini e idee. Rivista di letteratura, estetica, psicologia e arte contemporanea» a ereditare, nel 1958, le principali tendenze delle due testate storiche: «Uno dei punti fermi [...] è dato dal colloquio con la realtà (non nell'accezione zdanovistica del termine) che dev'essere senza mistificazioni, dove il rapporto arte-vita si situi al centro della poesia e sia portatore di un'utopia del nuovo». Forte di una redazione composta da Giorgio Bàrberi Squarotti, Pietro Aldo Buttitta, Piero Chiara, Enrico Crispolti, Giuliano Gramigna, Alberto Mario Moriconi e Adriano Spatola, la rivista diviene organo di stampa del gruppo *Continuum*, la punta più avanzata dell'avanguardia partenopea, che prende le distanze dal Gruppo 63 e dalla sua «professata volontà di inserirsi nel potere economico dell'industria culturale», per aprirsi a un realismo originale e raffinatissimo: alle poetiche neopascaliane e agli epigoni d'un crepuscolarismo fuori stagione si preferisce «il fuori dall'autobiografia e dalla cronaca, ovvero dal luogo comune (il mondo) che ha deteriorato l'oggetto estetico», non ponendo alcun limite al linguaggio e ripudiando la logica del mercato in favore del «laboratorio dell'antiscrittura e dell'antifilosofia».

Fondata e diretta, a partire dal 1972, da Franco Cavallo, con il contributo di Felice Piemontese, «Altri termini» riscopre nel surrealismo le ragioni di una letteratura altra e sperimentale. Non si vuole più cedere «alla facile tentazione di un settarismo di maniera che, con il falso obiettivo della distruzione del museo e dell'accademia, in realtà mira proprio a questo: al museo e all'accademia», scrive Cavallo nel primo numero. Polemiche interne alla redazione determinano la chiusura della rivista, ma tra il '79 e l'80 vengono pubblicati, per iniziativa e sotto la direzione dello stesso Cavallo, come supplementi di «Altri termini», quattro numeri di «Colibrì», quaderni di poesia verbovisiva, che ospiterà — oltre a poeti lineari ma di ricerca, come Flavio Ermini, Octavio Paz, Paolo Badini e Franco Moggi — alcuni dei maggiori protagonisti della poesia visuale, tra i quali Lamberto Pignotti. Nel 1985 la rivista riprende le pubblicazioni, sotto la spinta di Felice Piemontese e di Antonio Spagnuolo, ricominciando dalla prosa (senza trascurare la poesia sperimentale), con interventi di Stefano Lanuzza, Marcello Carlino, Stefano Docimo, Giovanni Fontana, e dei napoletani Mariano Bairo, Biagio Cepollaro e Lello Voce.

Nel 1974 nasce «ES. Rivista quadrimestrale di teoria e critica delle avanguardie», fondata da Sergio Lambiase e Gian Battista Nazzaro e diretta da Glauco Viazzi, nella quale fin dai primi fascicoli si propone, con un taglio scientifico secondo Moio troppo accademico, la rivalutazione dei poeti e dei narratori delle avanguardie storiche più negletti dalla critica ufficiale, pur dedicando un congruo spazio alla poesia visiva.

Nell'aprile del 1985 nasce «Terra del Fuoco», diretta da Carmine Lubrano con la collaborazione di Mimmo Grasso e di Umberto Attardi, la cui peculiarità è il confronto tra le più diverse discipline (poesia lineare e visuale italiana e straniera, fotografia, pittura): vi collaborano tra gli altri Mario Lunetta, Toti Scialoja, Andrea Zanzotto, Emilio Villa, Alfredo Giuliani, Corrado Costa, Giulia Niccolai e Gio Ferri.

L'ultima rivista schedata è «Oltranza» (titolo suggerito dallo stesso Moio, che fu tra i redattori), fondata negli anni Novanta da Ciro Vitiello e da lui stesso diretta, alla quale hanno collaborato poeti e artisti sperimentali e in cui si sono formati molti giovani autori non solo napoletani.

Giacomo Cucugliato

Rossella Palmieri

Pirandello e la medicina

Firenze

Franco Cesati Editore

2018

ISBN: 978-88-7667-748-9

È raro, nonostante la gran quantità di studi critici che indagano e hanno indagato la letteratura pirandelliana, leggere un saggio che ne affronti in maniera sistematica un aspetto inedito, per giunta seguendo una prospettiva insolita, spesso finanche senza riferirsi alle più note e validate prospettive critiche su un autore. Ne è consapevole, e apertamente lo dichiara in prefazione al suo *Pirandello e la medicina*, Rossella Palmieri la quale, nonostante consideri «lecito pensare che tutto sia stato detto e scritto» su una letteratura di cui «accorsati critici» si sono occupati «nel corso dei decenni», non si scoraggia nel tentativo di «“interrogare” Pirandello da una angolazione che ci è parsa inedita, e cioè quella della malattia organica, tenendo da parte e utilizzando, se non quando strettamente necessario, il *côté*, studiatissimo, dell’infermità mentale». Dell’operazione efficacemente tentata la critica pirandelliana deve mostrarsi riconoscente alla Palmieri per due ragioni in particolare: la prima consiste nell’aver evidenziato in maniera convincente e completa «la competenza dell’autore in tema di malattie fisiche e strumentazioni mediche»; la seconda, dalla quale viene all’intervento una valenza critica anche più ampia rispetto al suo specifico tema, risiede nell’aver dimostrato che, restando fedeli all’opera di Pirandello, si può ancora seguirlo su vie non battute, senza che inevitabilmente si renda necessario, per far ciò, disancorarsi dall’evidenza letterale. Ancor più significato acquista questo aspetto se si pensa al fatto che, come si diceva, Rossella Palmieri rinuncia perlopiù a chiamare in causa, quali argomentazioni critiche e conforti alle sue affermazioni, prospettive altrui.

Oltre che dai continui richiami al testo pirandelliano, l’evidenza delle conclusioni dell’intervento procede dal suo muoversi - per ammissione stessa dell’autrice - sui binari della «campionatura»: l’intento è dichiaratamente quello di fornire al lettore un elenco ragionato (e completo) di tutte le occorrenze pirandelliane in cui un «medico» o una «malattia» si ergono a protagonisti o comparse di un *plot*. La *mise en évidence* dei singoli casi non rinuncia mai a inquadrare e problematizzare la loro particolarità, posta sempre in relazione con il contesto narrativo in cui si colloca. Deriva da ciò, e in maniera quasi spontanea, che le conclusioni a cui la Palmieri approda abbiano l’aspetto di una verità critica nata direttamente dal testo per l’accostamento delle emersioni testuali operato con precisione sinottica (e, è il caso di dirlo, chirurgica) dall’autrice, piuttosto che per una deduzione sintetica e artificiale.

Il saggio non sceglie di procedere scandendo le evenienze in base al loro anno di pubblicazione, ma agglomerandole per affinità tematica. Da qui la logica di partizione dei cinque capitoli centrali. Gran parte del libro è occupata dal secondo capitolo, *Novelle per un anno. Medici o ciarlatani?*, dove si erge a tema centrale la figura del medico delineata nei suoi contorni umani e professionali: trattata da Pirandello con diffusa «diffidenza», le sue descrizioni lasciano intravedere una generale ritrosia autoriale nei confronti della scienza medica in sé, tant’è che, quando narrativamente redento, il medico lo è piuttosto per una umanità sua propria che esula dal suo ruolo sociale. Nella maggior parte dei casi la «diffidenza» nei confronti della medicina ingloba anche l’uomo che se ne fa socialmente vessillo, al punto che questa sua maschera sociale annulla completamente, meglio sostituisce, l’essere che la indossa, o almeno lo mette in ombra: qui la requisitoria di Pirandello si fa spietata come contro ogni finzione sociale, più ancora forse in questo caso in cui il contatto delle mani di una maschera con la vita del paziente è tanto diretto da poterla compromettere fisicamente e fatalmente.

Già il secondo capitolo, dati i suoi risvolti esistenziali, anticipa i temi dei capitoli quarto, quinto e sesto *L'isola (in)felice dei bambini, Gli adulti alla prova della malattia, Gli anziani «dimenticati dalla morte, abbandonati dalla vita»*, per i quali il terzo *La malattia, le malattie: bambini, adulti, anziani* funge quasi da *premessa seconda* e l'eco ontologica della malattia si fa palese perché messa in rapporto con i segmenti esperienziali umani in cui essa agisce: l'infanzia, l'età adulta e la vecchiaia. In questi capitoli il compito del letterato di «provare a dare una risposta, da “cugino della scienza”, a quella crepa che dal corpo trasmigra nelle oscure regioni della psiche» emerge nella sua più profonda dirompenza e capacità di restituire senso a un *quid*, la malattia appunto, che si presenta primariamente come cosa: proprio questo essere cosa della malattia, se risalta nell'attenzione maniacale di Pirandello al dettaglio corporeo e al suo nome clinico, si rivela poi causa o effetto di un dramma esistenziale dove riacquista la sua caratura più propriamente umana.

I cinque capitoli centrali si muovono quasi esclusivamente nell'ambito della novellistica, dove l'evenienza della malattia risulta di gran lunga più densa che nei romanzi e nel teatro, a cui pure l'autrice dedica il settimo e ultimo capitolo del saggio, presumendo che la ragione del dato «meramente quantitativo» sia da ricercarsi in necessità strutturali alla forma pirandelliana del romanzo e alle esigenze sceniche del teatro: nel primo caso la focalizzazione su un solo personaggio tende a lasciare il «resto del mondo» - a cui il medico pure appartiene - da parte; nel secondo a questo principio «si aggiungono anche esigenze sceniche che rendono difficile la presenza di un dottore al capezzale di un infermo».

Nel primo capitolo del saggio, che funge per questo quasi da premessa storica all'intero volume, l'autrice affronta il tema della letteraturizzazione della disfunzione organica tra Ottocento e Novecento, tema che innerverà poi, attraverso frequenti e pregnanti raffronti tra Pirandello e altri autori, tutto il resto del lavoro. Passando per il romanticismo ottocentesco che anche al problema della malattia dona un che di «generico e poeticamente vago», la Palmieri inquadra i caratteri generali dell'evoluzione letteraria e scientifico-clinica della malattia, ricordandone presenza e combinazioni in autori più o meno prossimi per vari motivi (o per vari motivi avvicinati) a Pirandello ed evidenziando parallelismi che non vogliono essere allusioni a derivazioni o rapporti diretti, ma sintomi di una diffusa attenzione letteraria alla malattia che Pirandello, a suo modo, sviluppa e declina. Così facendo il testo di Rossella Palmieri acquista la caratura non solo di strumento utile alla critica pirandelliana, ma anche di importante tassello nella più generale storia degli studi concernenti i rapporti tra letteratura e medicina nell'Otto-Novecento.

Elisa Caporiccio

Elena Porciani

Nel laboratorio della finzione. Modi narrativi e memoria poetica in Elsa Morante

Roma

Sapienza Università Editrice

2019

ISBN: 978-88-9377-101-6

Con la recente pubblicazione del volume *Nel laboratorio della finzione. Modi narrativi e memoria poetica in Elsa Morante* (Roma, Sapienza Università Editrice, 2019), Elena Porciani torna a confrontarsi con quella che può essere giustamente considerata la sua autrice, la «*femme écrivain fatale*» (p. VII) dei suoi percorsi di studio, come viene definita nella *Premessa*. Volgendosi verso un soggetto a lei non nuovo, cui aveva già dedicato il precedente *L'Alibi del sogno nella scrittura di Elsa Morante* (Soveria Mannelli, Iride, 2006), Elena Porciani si misura in quest'occasione con un progetto dalla non indifferente complessità, che rende conto del secondo tempo della sua ricerca su Morante, collocabile all'altezza del centenario della nascita della scrittrice. Riunendo alcuni saggi già editi in diverse sedi, opportunamente modificati o ampliati in vista dell'attuale destinazione, e accostandovene altri inediti, la studiosa si preoccupa di restituire ai lettori un «unico discorso critico» (ibidem) saldamente coerente. Pur non aspirando a «offrire un profilo a tutto tondo della scrittrice», infatti, i singoli capitoli di cui si compone il volume «sono in ogni caso attraversati da un continuativo filo conduttore», ben individuato dal titolo stesso dell'opera, laddove la definizione di «un laboratorio della finzione» avanzata dalla Porciani spinge nella direzione di un deciso «riconoscimento di un afflato autoriflessivo e sperimentale in Morante, che non prende le forme canoniche generalmente riconosciute dall'italianistica allo sperimentalismo, ma si muove nel territorio di una vocazione assoluta alla scrittura e di un 'ipergenere romanzo' costantemente *in fieri*» (p. VIII).

L'ampia e ragionata *Introduzione* che Elena Porciani antepone allo svolgimento del volume dichiara in maniera puntuale le basi metodologiche e concettuali adottate per descrivere la particolare «teoria del romanzo», riprendendo un'espressione di Berardinelli (A. Berardinelli, *Elsa Morante e il sogno della cattedrale*, in *Un altro mondo. Omaggio a Elsa Morante*, a c. di A. Motta, «Il Giannone», X, 19-20, 2012, p. 109), implicitamente inscritta nei vari romanzi della scrittrice romana. La studiosa dà inizialmente conto della svolta filologica registratasi nel campo della critica morantiana a partire dalla fine degli anni Ottanta del secolo scorso, sulla scorta delle importanti acquisizioni dell'Archivio Morante presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma; nel corso delle pagine introduttive vengono enumerati, inoltre, i principali stereotipi legati alla figura della scrittrice e alla sua ricezione – tra cui: la «presunta irriflessività» della scrittura morantiana, la diffusa concezione di uno stile anacronistico e legato alla tradizione, il maggior peso attribuito al vissuto della scrittrice rispetto alla sua opera. Il superamento di simili *cliché* può essere raggiunto grazie a quella «congiunzione metodologica di filologia e teoria letteraria» (p. 9) eletta dalla studiosa a principio fondamentale per condurre la sua interpretazione dell'opera morantiana: in ragione della natura «metamorfica e ossessiva» dell'ispirazione della scrittrice, che procede per riprese variate di nuclei tematici e immaginativi ricorsivi, «un più avvertito approccio filologico non esclude ma anzi più che mai convoca dal vivo del laboratorio autoriale la complementare necessità di strumenti teorici atti all'interpretazione» (p. 4). Le chiavi concettuali che Elena Porciani individua con altrettanta chiarezza sono principalmente due: «la teoria dei modi dell'immaginario» e il «concetto di formazione di compromesso» (p. 10), mutate, rispettivamente, dal pensiero di Remo Ceserani e di Francesco Orlando. Esse le consentono di mostrare come la narrativa morantiana sia attraversata, dalle prime prove giovanili sino ai romanzi della maturità, dalla compresenza dei modi del *romance* e del *novel*, intesi come «istanze testuali di segno opposto» (p. 12) attorno alle quali si agglutinano

l'aspetto visionario e fantastico della sua immaginazione e quello più concretamente realistico, capaci di entrare in una dinamica dialettica.

Altro nodo teorico di fondamentale importanza è quello della «memoria poetica», associato al riconoscimento, nel farsi della scrittura morantiana, dell'azione di un'immaginazione «modulare», che costantemente ripropone, anche a distanza di non pochi anni, l'affiorare degli stessi oggetti, immagini e situazioni, mutati tuttavia di senso per il passaggio da un modo narrativo all'altro – il che induce la studiosa a parlare di processi di «transmodalizzazione» –, e come sottoposti a un effetto di riverbero o rifrazione in virtù della peculiare «autotranstestualità» della scrittura morantiana.

L'interazione delle metodologie e degli strumenti critici appena menzionati si dispiega nei diversi capitoli che seguono, consentendo di osservare l'opera morantiana secondo una prospettiva originale e stimolante. I primi due capitoli, inediti, sono dedicati alla ricca e varia produzione giovanile di Morante, terreno di studi la cui importanza oggi non è possibile ignorare: il primo, incentrato sull'esame dei complessi materiali d'archivio relativi ai racconti *Via dell'Angelo* e *Peccati*, consente ai lettori di «sporgersi sul metodo di lavoro di Morante» (p. 39), apprezzandone sin da queste prime prove l'abilità sartoriale di scomporre e riutilizzare in nuovi testi brani appartenenti a una precedente fase compositiva; il secondo, in maniera complementare, esamina il trasmigrare di alcune «unità modulari» dalla narrativa giovanile a quella della maturità (dall'elemento descrittivo delle «treccie» e dalla presenza di oggetti ricorrenti, al personaggio del «beau sans merci» e al riproporsi di determinati nodi tematici, quale la rappresentazione di problematici rapporti familiari), cogliendo acutamente la molteplicità dell'ispirazione morantiana e leggendo, nell'evolversi della sua produzione, una «discontinuità nella continuità» e un carattere fluido che consente di riconoscere nei vari testi non solo elementi di differenziazione ed evoluzione, ma anche numerosi richiami tematici e strutturali. A quest'utile esplorazione del *corpus* giovanile fa seguito il capitolo di più ampio respiro del volume, dedicato al romanzo del 1948, *Menzogna e sortilegio*. Elena Porciani si sofferma in particolar modo sulla forte componente metaletteraria del testo, e, come si era proposta, illustra la «dialettica dei modi narrativi» in esso presente, imperniata in questo caso sul diffuso uso dell'ironia, «proteiforme tropo della duplicità» (p. 140), da parte della voce narrante; viene inoltre avanzata una personale e interessante interpretazione della dibattuta questione relativa all'attendibilità e veridicità del racconto di Elisa, basata sulla centralità del «carattere performativo» (p. 154) dell'impresa scrittoria portata avanti dalla narratrice. Dopo un più breve capitolo che esplora i rapporti tra Elsa Morante e Eduardo De Filippo, l'ultima sezione si rapporta con *La storia*, ospitando un paragrafo inedito che ha il merito di far luce sulla concezione del realismo maturata nel corso degli anni da Morante, andando di pari passo con la sua visione della funzione della letteratura. Conclude infine il volume un'*Appendice* che rielabora parzialmente un lavoro sulla genesi del racconto giovanile *Il ladro di lumi*.

Lo studio di Elena Porciani restituisce una fedele immagine della «metamorfica magmaticità» (p. VIII) della scrittura morantiana, sondandone aspetti spesso poco illuminati dalla critica e riuscendo a trasmettere al pubblico di lettori la propria passione per l'opera di Elsa Morante.

Alberto Contarini

Giacomo Raccis

Una nuova sintassi per il mondo. L'opera letteraria di Emilio Tadini

Macerata

Quodlibet

2017

pp. 166

Se c'è un aspetto che sintetizza, e per certi versi caratterizza, l'opera critica di Giacomo Raccis è certamente quello della militanza. In questo caso, però, non mi riferisco alla sua attività di critico militante per «La balena bianca», bensì ai suoi contributi accademici dedicati alla figura di Emilio Tadini: a distanza di pochi mesi, sono usciti, rispettivamente per il Mulino e Quodlibet, una raccolta di saggi dello scrittore milanese (*Quando l'orologio si ferma. Scritti 1958-1970*) e la monografia *Una nuova sintassi per il mondo*. Relativamente al primo lavoro, scrive Raccis, «i testi raccolti in questo volume rappresentano un'importante testimonianza dell'attività di critico letterario e d'arte che Emilio Tadini ha svolto negli anni Cinquanta e Sessanta. Ancora incerto sulla forma d'espressione artistica a cui dedicarsi, Tadini comincia il proprio apprendistato culturale cimentandosi nella parola critica; i suoi soggetti preferiti sono da una parte i grandi maestri della tradizione contemporanea [...] dall'altra invece artisti e scrittori suoi coetanei [...]. Nel lavoro su questi due fronti Tadini esercita la propria riflessione e, in un confronto serrato con le opere altrui, comincia a costruire una propria personale poetica» (*Quando l'orologio si ferma*, p. 7).

Nella *Nuova sintassi per il mondo*, Raccis parte da questo imprescindibile incontro tra letteratura e arte per ricostruire da «una prospettiva “interna” all'opera di Tadini [...] il lavoro di scrittura ora alla luce delle preesistenti interpretazioni dell'opera pittorica, ora invece in linea con una generica figura di artista versatile, capace di esprimersi con pregio nei diversi campi della produzione d'arte» (p. 8). La monografia di Raccis ambisce a rileggerne l'opera alla luce della categoria del «realismo integrale» (per usare le parole di Tadini), una rappresentazione del mondo inclusiva, il «più organica possibile» (p. 12), che permette di riflettere tanto «sullo statuto della parola» quanto «della figura» (p. 13) all'interno di un orizzonte epistemico onnicomprensivo, il cui asse portante, però, rimane «asistemic[o]»: il percorso di Tadini, prosegue l'A., trova nella «deformazione dei piani prospettici l'unico fondamento per un'attendibile mimesi del reale, e trova il termine conclusivo della propria ricerca nella primaria forma del dire: la fiaba» (p. 13).

Il libro si articola lungo sette stazioni e procede secondo un ordine diacronico, il cui andamento appare necessario e soprattutto giustificato dalla mancanza di un lavoro organico dedicato a Tadini – «l'unica monografia esistente [...] è firmata dal critico e storico dell'arte Arturo Carlo Quintavalle [*Emilio Tadini*, Milano, Fabbri, 1994] ed è un lungo testo di accompagnamento alla riproduzione di alcune tele dell'autore» (p. 8, n. 1). *Gli anni difficili* (pp. 19-38) ricostruisce le tappe (biografiche) dell'apprendistato poetico, soffermandosi sui cruciali anni post-universitari, durante i quali Tadini svilupperà le premesse teoriche e metodologiche del suo «realismo integrale»; *Le armi l'amore* (pp. 39-53) affronta l'omonimo romanzo del 1963, analizzandone le strutture narrative (in particolare la questione della temporalità e della focalizzazione narrativa), le peculiarità stilistico-formali («Con i suoi personaggi anonimi, Tadini si inserisce nel solco di una tradizione modernista, ma volge l'anomia ai propri fini, utilizzandola come strumento di liberazione dai principi primari di riconoscibilità e determinazione della realtà storica», p. 43), i «riferimenti testuali» («la posizione del narratore e la sua identità», p. 45), cui segue infine una contestualizzazione storica di questo «romanzo contro-storico» (pp. 49-53). Il terzo capitolo (*Le parole della pittura*, pp. 55-79) è dedicato alla poetica dell'integralità nel dominio dell'arte pittorica e costituisce probabilmente il contributo più importante del libro: alla precisa e dettagliata contestualizzazione storica del *turn* pittorico di Tadini segue un esame di diverse significative tele dell'autore, che Raccis mette in

comunicazione non solo con la *pop art*, ma anche con questioni di ordini estetico che vanno da Adorno a Horkheimer, passando attraverso Benjamin, nonché all'imprescindibile dialettica (negativa, per dirla con Adorno) tra due dei principali filosofi del sospetto cari a Tadini: Nietzsche e Freud. Essi, scrive Raccis, «sono in effetti i capisaldi di un più ampio “aggiornamento culturale” che Tadini compie nel corso degli anni Sessanta e Settanta» (p. 63); la lettura nietzschiana, inoltre, «trova conferma in una serie di taccuini privati che ricostruiscono alcuni percorsi di ricerca del decennio dei Settanta» (p. 63). Si tratta di materiali inediti di proprietà degli eredi, che certamente, se pubblicati, potranno offrire ulteriori strumenti per «dare un appoggio teorico concreto all'interpretazione della sua opera di pittore, scrittore e critico» (p. 63) – anche se sarebbe più corretto parlare di appoggio storico-archivistico, dato che questi elementi andrebbero a confermare la tesi di partenza dell'autore.

Questa correlazione tra filosofia e psicanalisi all'«incrocio tra ermeneutica ed estetica» svolgerà un ruolo cruciale nella riflessione letteraria di Tadini: come scrive l'A., «non a caso i tre romanzi pubblicati tra il 1980 e il 1993 vengono elaborati attraverso l'impiego della medesima macchina narrativa, un dispositivo che trasforma il racconto in una composizione polifonica, in un assemblaggio di esperienze diverse che confluiscono a comporre la traccia di un'unica narrazione» (p. 74). I capitoli 4, 5 e 6 sono dedicati, rispettivamente a *L'Opera*, *La lunga notte* e a *La tempesta*, di cui Raccis offre un'analisi narratologica e stilistica, tesa a riflettere sulla forma che il genere letterario del romanzo assume nel microcosmo creativo di Tadini. Il saggio si chiude con un capitolo dedicato a *Eccetera*, che costituisce, secondo l'A., l'«ultimo atto di un percorso poetico e artistico che ha visto Emilio Tadini lavorare incredibilmente su una questione centrale, semplice eppure infinitamente complessa»: l'elaborazione di una «scrittura capace di riprodurre [...] l'“integralità del reale”, la sua variabilità continua e complessa» (p. 137). Il libro di Raccis procede esattamente in questa direzione, ricostruendo, attraverso la dialettica tra scrittura e arte, la complessa parabola poliedrica e interdisciplinare di Tadini, e offrendo così al lettore un imprescindibile strumento per addentrarsi in questa «nuova sintassi per il mondo».

Domenico Fadda

Eric Salerno
Dante in Cina
 Milano
 il Saggiatore
 2018
 ISBN: 978-88-4282-471-8

A dispetto del titolo, *Dante in Cina* di Eric Salerno (il Saggiatore, 2018) non è una monografia incentrata esclusivamente sulla diffusione della *Divina Commedia* nel paese asiatico, bensì su un personaggio della cultura italiana otto-novecentesca finora rimasto nell'ombra: Eugenio Volpicelli. Di famiglia napoletana, ma nato su un'isola della Manica nel 1856 e deceduto nel 1936 a Nagasaki, Volpicelli studiò il cinese, l'arabo e il persiano all'Istituto Orientale di Napoli, «discendente diretto dell'istituto unico nel suo genere chiamato il Collegio dei cinesi» (citazione da uno scritto di Volpicelli, p.16). Gli estremi biografici ne segnalano la vita trascorsa all'estero, sia per motivi di studio («per studiare l'arabo, trascorse due mesi a Beirut [...] dove le tre comunità del Libro [...] vivevano in armonia», p. 22), sia, soprattutto, per lavoro. Nel 1881 lasciò la città partenopea per essere assunto alle dogane dell'impero cinese, riuscendo, pur partendo da un ruolo non particolarmente prestigioso, a realizzare una straordinaria carriera diplomatica: «nel 1899 [...] da interprete di primo grado divenne console generale a Hong Kong» (p. 49), all'epoca colonia britannica. Gli ultimi anni preferì trascorrerli nell'isola di Nagasaki, «la Napoli dell'Oriente» (p. 239), dove la morte del diplomatico italiano lasciò traccia «sul *Japan Chronicle*, storico giornale in lingua inglese che più di una volta aveva raccontato le conferenze e gli spostamenti di Volpicelli nei quaranta e passa anni della sua vita trascorsa fra Cina e Giappone» (p. 251).

Il volume si sofferma ampiamente sull'attività diplomatica di Volpicelli, che in margine agli incarichi ufficiali lo vide testimone e fine analista della rivolta dei Boxer, nonché detrattore della pratica della tortura grazie alla traduzione in cinese del capitolo 11 di *Dei delitti e delle pene* del Beccaria. Vengono raccontate, inoltre, le sue personali passioni, che comprendevano i giochi da tavolo, l'attività fisica, la ginecologia, la linguistica e la letteratura. In ambito linguistico, è ancora valido il suo *Fonologia cinese, un tentativo di scoprire i suoni dell'antica lingua e di riscoprire i ritmi perduti della Cina* (p. 63). Quanto agli interessi ludici, Volpicelli è ricordato come un esperto di *wei ch'i*, nome cinese del gioco di strategia noto come *go* («Due suoi articoli pubblicati in inglese a Singapore, nel *Journal of the North China Branch of the Royal Asiatic Society*, fanno ancora testo», p. 59). Ciò che riveste, tuttavia, maggiore importanza in questa sede, sono i suoi interessi letterari e in particolare la devozione alla *Commedia* dantesca: «Nel suo percorso attraverso le terre d'Oriente [...] lo avrebbe sempre accompagnato il ricordo di un altro grande viaggiatore: Dante Alighieri» (p. 31).

A questo proposito, è fondamentale il capitolo *Io in canoa alla scoperta di Dante*. Si racconta anzitutto come il diplomatico, ormai pensionato, ebbe il merito di diffondere il poema dantesco in Cina, e di contribuire «alla sua conoscenza in Giappone, traducendo i versi che più gli piacevano» (p. 183). A testimoniare sono le parole di Volpicelli: «quando il Circolo per Conferenze del "Canton Christian College" formava il programma per l'anno 1919 e mi chiedeva di inaugurare la serie delle conferenze, scelsi per soggetto Dante e Beatrice» (p. 186). Del resto, egli «non perdeva occasione per parlarne anche negli Stati Uniti», tanto che all'«Associazione giapponese cristiana di New York tenne una conferenza dantesca dal titolo intrigante: "Il Poema e il mondo buddista"» (pp. 183-184). Ribadì le sue teorie, successivamente, «alla Dante League di New York», dove «parlò prima in inglese e poi pronunciò qualche parola in mandarino a un'estasiata platea di studenti cinesi» (p. 184).

Troviamo poi il resoconto di questa ricerca volta a riconoscere dei punti di contatto tra i regni oltremondani della *Commedia* e il buddismo: «Nei 40 anni di residenza in quella vasta regione avevo talora visitato templi buddistici, e in alcuni di questi avevo visto rappresentazioni scultorie dei tormenti dell'inferno buddistico, però non avevo mai visto alcuna rappresentazione di simile genere dei godimenti del loro paradiso» (p. 189). E prosegue: «Lo studio dell'escatologia buddistica, i numerosi inferni, i paradisi ascendenti, riconducono forzatamente la mente alla *Commedia* di Dante. Quindi le mie letture confortatrici del grande poema, le mie conferenze dantesche, gli studi del buddismo che intensificavo nel momento del distacco [...], tutto s'intrecciava, si incastrava e si armonizzava in un sol programma: cercare se anche l'Estremo Oriente potesse fornire informazioni e delucidazioni per lo straordinario poema che ha occupato tante grandi menti italiane ed estere negli ultimi secoli» (pp. 189-190).

A questa preziosa testimonianza e agli altri numerosi itinerari, danteschi e non, tracciati dal saggio di Salerno, occorre infine aggiungere che il diplomatico tentò di tradurre la *Divina Commedia* in cinese. Purtroppo, «nessuno sa dove siano andate a finire quelle non facili prove scritte di traduzione di un già complesso volgare in mandarino, sicuramente più ostico per un occidentale come lui» (p. 184). La riscoperta della figura di Eugenio Volpicelli, in ogni caso, costituisce un fatto certamente importante nell'ambito degli studi sulla ricezione del poema in culture molto distanti da quella europea, soprattutto in un periodo, come quello a cavallo tra il XIX e il XX secolo, in cui la figura di Dante conobbe una rinnovata vitalità che è ancora oggetto di ricerca.

Domenico Fadda

Luca Serianni

Per l'italiano di ieri e di oggi

Bologna

il Mulino

2017

ISBN: 978-88-15-27432-8

Il volume di Luca Serianni *Per l'italiano di ieri e di oggi* (il Mulino, 2017) raccoglie ventotto saggi scritti tra il 1994 e il 2017. Gli argomenti spaziano non solo in diacronia, ma anche in settori molto distanti tra loro pur afferendo a uno stesso autore, come nel caso della dantistica. La varietà degli argomenti trattati, tuttavia, viene ricondotta a un ordine tematico dalla divisione del testo in cinque sezioni. La prima parte, su cui ci si soffermerà, è dedicata a Dante e comprende quattro testi: 1. *Sul colorito linguistico della Commedia*, 2. *Dante e l'arte del dialogo*, 3. *Echi danteschi nell'italiano letterario e non letterario*, 4. *Dante nella poesia di fine Ottocento*. Il primo consiste in una critica puntuale alla nota edizione del poema curata da F. Sanguineti. Nel saggio seguente, *Dante e l'arte del dialogo*, troviamo una minuziosa analisi dei vari procedimenti drammatici cui il poeta ricorre nella *Commedia*. Lo studioso si propone di «illustrare l'attenzione di Dante ai meccanismi pragmatici del dialogo: un'attenzione mirabile in sé, ma tanto più notevole se pensiamo che, anche per questo aspetto come per molti altri, Dante sembra muoversi senza il condizionamento di specifici modelli a cui ispirarsi» (p. 21). Serianni analizza, tra i vari elementi, componenti testuali come le interrogative e le formule di cortesia. Nel primo caso, scopriamo che un verso come *Purg.* XXIII, 139 («O dolce frate, che vuo' tu ch'io dica?») contiene «un'espressione fraseologica, destinata a diventare comunissima nell'italiano d'oggi» (p. 23), che nella letteratura fino a Goldoni costituisce un esempio isolato. Quanto alle formule di «cortesia verbale» (p. 28), vengono considerati quei procedimenti riconoscibili in versi come *Inf.* XV, 31-33 («O figliuol mio, non ti dispiaccia / se Brunetto Latino un poco teco / ritorna 'n dietro e lascia andar la traccia») e *Inf.* XXIII, 128 («Non vi dispiaccia, se vi lece, dirci»). Inoltre, sono oggetto di indagine casi particolari, come quello in cui «il silenzio, sostenuto da un'adeguata mimica facciale, è altrettanto esplicito della parola» (p. 36). Viene citato, a questo proposito, un passo di *Purg.* XXI, «quando Stazio ha appena nominato l'ammiratissimo Virgilio» e «Dante non può trattenere un "lampeggiar di riso", nonostante il riserbo di Virgilio: "Volser Virgilio a me queste parole / con viso che, tacendo, disse "Taci"»» (p. 36).

Segue poi *Echi danteschi nell'italiano letterario e non letterario*. Dopo una documentata introduzione, in cui viene considerata storicamente la tradizionale rappresentazione di Dante come profeta dell'unità nazionale, Serianni si interessa di «Dante non come simbolo identitario, bensì come simbolo linguistico» (p. 41). In questo studio si affronta l'influenza del poema in diversi ambiti. Quello della lingua letteraria, anzitutto: si veda il caso, tra gli altri, del materiale dantesco sfruttato dal Caro per tradurre l'*Eneide*, in cui si riprende integralmente *Inf.* VI, 27 per rendere in italiano le «bramose canne» di Cerbero. Ma espressioni derivate della *Commedia* sono presenti anche, ad esempio, nell'odierno linguaggio del calcio: «Assai curioso è il caso dell'espressione *dalla cintola in su*, estratta dal canto di Farinata ("da la cintola in su tutto il vedrai" *Inf.*, X, 33), che con totale obliterazione del contesto originario viene usata nel lessico tecnico del calcio, in riferimento ai ruoli di 'centrocampo e attacco' (*dalla cintola in su*) e, per quanto riguarda la filiazione parallela *dalla cintola in giù*, di 'centrocampo e difesa'» (p. 44).

Infine, viene trattata la presenza del poeta nel XIX secolo con *Dante nella poesia di fine Ottocento*. Il saggio si sofferma «sui poeti minori del cinquantennio postunitario» (p. 49), con lo scopo di fornire non un mero elenco di concordanze, bensì una riflessione «sulla diversa tipologia, e dunque sul diverso interesse critico» (p. 50) delle presenze dantesche negli autori interessati. Fra questi

troviamo i nomi di Remigio Zena, Giacomo Zanella, Domenico Gnoli, Bernardino Zendrini, Ada Negri, Vincenzo Riccardi di Lantosca, Guido Mazzoni, Giovanni Camerana (e altri ancora). Vi sono casi, come quello di Zanella, in cui «In una poesia espressamente dedicata a Dante ci aspettiamo citazioni per una sorta di condizionamento tematico» (p. 52). Così avviene in *A Dante Alighieri*, che apre l'edizione definitiva delle *Poesie*. In Vincenzo Riccardi di Lantosca, invece, il ricorso al materiale dantesco nel poemetto *Pape Satan Aleppe* (1882) risponde «A un intento dichiaratamente satirico» (p. 56). Il saggio, tuttavia, non si limita ai poeti minori, in quanto viene riconosciuta l'influenza di Dante anche in uno dei più noti componimenti del Pascoli di *Myricae*, *Alba festiva*, in cui si riscontra l'influenza di *Par.* VII, 10-11 («Io dubitava, e dicea “Dille, dille!” / fra me: “dille” dicea, a la mia donna»). Anche «in un contesto così autonomo rispetto alla tradizionale lingua poetica, c'è spazio per una tessera dantesca, ricollocata in tutt'altra ambientazione» (p. 61). Salvo che, in questo caso, «la presenza di Dante [...] non è una citazione che rimanda al passato, bensì una riformulazione, carica (poeticamente parlando) di futuro» (p. 61). Quanto al resto del volume, sarebbe impossibile soffermarsi su tutti i testi che lo compongono. Il solo elenco dei titoli, in ogni caso, mostra la ricchezza degli argomenti trattati: *Parte seconda. Sulla lingua letteraria*: 5. *Lingua poetica e rappresentazione dell'oralità*, 6. *Il verbum dicendi anaforico dall'epica classica alla poesia italiana*, 7. *Per l'italiano antico*, 8. *La lingua poetica di Giulio Acciano, secentista periferico*, 9. *Una figura retorica barocca*, 10. *Paolo Zazzaroni, poeta barocco*, 11. *L'antico e il nuovo nella lingua di Carducci*, 12. *Leggendo Tomasi di Lampedusa*, 13. *Il gioco linguistico di Toti Scialoja*; *Parte terza. Su parole e musica*: 14. *Libretti verdiani e libretti pucciniani: due lingue a confronto*, 15. *Libretti verdiani: quel che resta di Metastasio*, 16. *Maschile e femminile nella librettistica verdiana*, 17. *La lingua di Fedele d'Amico*; *Parte quarta. Sull'italiano dell'uso*: 18. *Due note su Canova*, 19. *Cavour, la questione di Roma capitale e la conquista dell'italiano*, 20. *Forme arcaiche e letterarie nella lingua dei giornali*, 21. *I bambini e le frequenze lessicali*, 22. *Ha un futuro il dizionario dell'uso?*; *Parte quinta. Sulla scuola: italiano, latino, greco*: 23. *La norma sommersa*, 24. *Giusto e sbagliato: dove comincia il territorio dell'errore?*, 25. *Interpretare e produrre un testo argomentativo*, 26. *Tra italiano, latino e greco: spunti lessicali e semantici*, 27. *Navigare il latino nel nuovo liceo*, 28. *Esercizi di traduzione da Orazio lirico*.

Annalucia Cudazzo

Mario Spinella

Scritture dal secondo Novecento. Interventi su «Rinascita»

A cura di Andrea Gialloredo

Novate Milanese (MI)

Prospero Editore

2018

ISBN: 978-88-85491-63-2

Mario Spinella è stato uno dei personaggi di spicco del panorama della critica della seconda metà dello scorso secolo, che ha dimostrato, attraverso scritti pubblicati su collane e riviste, di saper affrontare tematiche profondamente differenti e aperte a ogni posizione, grazie ad analisi acute e caratterizzate da uno spessore profondo. Spinella ha incarnato l'immagine dell'intellettuale impegnato nel tentativo di ripristinare e difendere il valore degli *studia humanitatis* in una società oppressa dal consumismo e dal capitalismo, con la convinzione di avere necessariamente una responsabilità verso tutti gli uomini. Questo è il profilo che emerge da alcuni dei suoi interventi sulla rivista politico-culturale collegata al Partito comunista italiano, «Rinascita», che Andrea Gialloredo riunisce in questo volume dal pregevole valore letterario che ci conferma ciò che lo stesso curatore afferma nell'introduzione e cioè che, leggendo i contributi che qui si pubblicano, il lettore si trova di fronte a uno scrittore «capace», nella sua versatilità, «di abbattere le paratie tra i saperi quanto quelle tra le classi» (p. VIII).

Dopo aver ricostruito in maniera sintetica ma esaustiva i momenti salienti della produzione di Mario Spinella, passando in rassegna le sue opere più importanti ed evidenziando il ruolo rivestito da Marx, Freud e Lacan all'interno del suo pensiero, Gialloredo si concentra sull'attività svolta per la rivista e spiega le ragioni che hanno dettato la scelta degli interventi inseriti nel volume - che abbracciano il ventennio tra il 1967 e il 1988 -, prima fra tutte il tentativo di individuare i contributi che permettono di confrontare il suo modo di fare critica con le sue personali incursioni nel romanzo; tale decisione ha comportato l'esclusione degli scritti della rubrica *Critica*, di cui era il curatore, e di alcuni dedicati ad autori stranieri. In appendice al volume, Gialloredo colloca altri scritti di Spinella pubblicati su «Il piccolo Hans» e su «Alfabeta», dedicati a scrittori come Paolo Volponi, Carlo Emilio Gadda e Luce D'Eramo.

Spinella, che rifiuta la rigida etichetta di «critico militante», dal punto di vista strettamente stilistico, preferisce evitare di concentrarsi sugli aspetti delle opere legati alla trama o ai personaggi, cercando di comprendere l'impatto che uno scritto potrebbe avere sulla società in genere e nel contesto letterario in particolare. Per quanto concerne i romanzi, egli sa cogliere i riferimenti più scottanti a temi di un certo peso della contemporaneità, mentre, riguardo alla poesia, l'autore cerca di individuare l'armonia fra la musicalità della parola e il contenuto che vuole essere comunicato, restando, comunque, sempre molto distante dalle opere con riferimenti eccessivamente diretti alla cronaca della realtà e rivolgendosi, invece, particolare attenzione, come mette in evidenza il curatore, alla Neoavanguardia. A testimonianza di quest'ultima affermazione, si può leggere la recensione all'opera *Wirrwarr* di Edoardo Sanguineti, in cui scava così in profondità da individuare un marxismo che permea l'intera poetica della raccolta (p. 94), quella «talpa» marxiana (p. 174), più volte nominata, che riesce a sopravvivere anche alla mancata rivoluzione del Gruppo '63.

Il primo intervento di Spinella che si incontra nel volume rivela un critico che sa accogliere con entusiasmo le pubblicazioni che si ritengono di valore, come nel caso di *Stefanino*, romanzo scritto da un ottuagenario Aldo Palazzeschi, dalla scrittura meno briosa rispetto al passato, ma sempre caratterizzata da una forte vena ironica. Ancora più con sagacia Spinella sa addentrarsi nel pensiero di un autore come Leonardo Sciascia, che viene assimilato al tradizionale filone del pessimismo siciliano, rispetto al quale sembra, però, essere meno incisivo, in quanto non si realizza, a suo dire,

nell'opera in questione, ossia *Recitazione della controversia liparitana dedicata ad A. D.*, una vera e propria «pienezza espressiva della metafora» (p. 18), ma resta uno stile prevalentemente descrittivo, riconducibile alla cronaca. Su Sciascia il critico ritorna diverse volte e nel 1975 accoglie *La scomparsa di Majorana*, presentando il romanzo come il risultato migliore dello scrittore che è riuscito a calare i lettori in un universo «estremamente vario» e sicuramente «da esplorare» (p. 200), in cui bisogna scoprire l'alto valore etico impresso nel testo.

Spinella è testimone di alcune fra le più significative pubblicazioni della letteratura contemporanea, recensendo all'indomani della loro uscita opere come *La meccanica* di Gadda e *Satura* di Montale. Nella scrittura di Gadda, del quale formula delle ottime considerazioni anche in un altro intervento scritto l'anno dopo riguardo a *Novella seconda*, il critico riesce a penetrare sapientemente, comprendendo il gioco di equilibri fra i sentimenti differenti che animano l'esistenza umana; ma anche è riuscita l'attenta e raffinata critica condotta sulla quarta raccolta di Montale, che va oltre l'analisi stilistica e tematica, avanzando l'ipotesi di una matrice marxiana nella sua poesia, una poesia che vuole ribellarsi al capitalismo e che ha in sé un nucleo rivoluzionario.

Spinella è sempre pronto a esprimere la sua opinione, anche se essa rischia a volte di apparire addirittura contraria a quella dell'autore di cui scrive; questo accade nell'intervento su *Io e lui* di Moravia, in cui il critico sostiene che nel romanzo non ci sia nulla di comico, contrapponendosi a ciò che aveva dichiarato lo stesso scrittore. Spiccano anche gli accostamenti che Spinella non teme di fare, come, ad esempio, il paragone fra l'opera *Vogliamo tutto* di Nanni Balestrini e la *Chanson de Roland*, di cui pare riprendere i toni epici.

Uno degli interventi più penetranti di Spinella, fra i tanti, è quello dedicato al pensiero di Italo Calvino in cui definisce la struttura di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* una «macchina perversa» (p. 249), da cui traspare un universo solo apparentemente leggero e ironico, dove il controllo e la violenza sembrano fare da padroni, che possono essere però superati dall'«intelligenza» e da «un lieve sorriso» (p. 250).

Alla poesia, Spinella guarda con amarezza all'indomani della morte di Sandro Penna, ricordato sin da subito come un autore raffinato, sempre in bilico fra luci e buio, la cui mancanza sarebbe sicuramente pesata nel panorama culturale del tempo. Anche in occasione della scomparsa di Elsa Morante, il critico dedica un intervento ad alcune delle caratteristiche peculiari della sua ammirabile scrittura, sia prosastica che poetica, come l'attenzione al tema della famiglia, legato alla sfera del sangue e della sessualità, in cui Spinella sembra trovare addirittura il nucleo dell'ideologia dell'autrice, sulla scia delle grandi tragedie greche contaminate dal fascino del mondo cristiano.

Su Pier Paolo Pasolini, invece, è incentrato l'ultimo scritto del volume pubblicato su «Rinascita», scaturito dalla pubblicazione del *Portico della morte*, con prefazione di Cesare Segre, che consegna al lettore il profilo dell'intellettuale in cui Spinella crede: impegnato socialmente, dedito alla cultura in ogni sua manifestazione, animato da fede politica e da alti valori etici.

Incarnando anche lui tali aspetti, Mario Spinella dimostra di sapersi muovere indistintamente fra prosa e poesia, dedicando uguale attenzione a entrambi i generi, con un occhio che sa cogliere gli elementi centrali di ciò che legge, trasportando tutte le sue considerazioni in uno stile pulito, chiaro, sobrio e diretto che piacevolmente istruisce e fa riflettere i suoi lettori.

Simone Giorgio

Ugo Tarchetti

Fosca

Commento e note di Giovanni Albertocchi

Firenze

Edimedia

2018

ISBN: 978-88-6758-160-3

Sono due le operazioni che vengono effettuate sul testo del romanzo di Tarchetti, in questa edizione per i tipi di Edimedia: l'aggiunta di un'introduzione in grado di inquadrare autore e opera e la dotazione di un apparato di notazioni critiche. Operazioni portate a termine da Giovanni Albertocchi, esperto di letteratura del nostro Ottocento e adatto a predisporre il lettore alla ricezione della *Fosca*, romanzo importante della nostra storia letteraria, che si pone al crocevia tra la prima età del romanzo italiano (quella, per intenderci, che produsse *I promessi sposi* e *Confessioni di un italiano*) e la seconda (in cui appariranno testi diversi ma capitali come *Il piacere*, *I Malavoglia*, i romanzi di Svevo).

Tutto ciò si evince dall'ampia e scorrevole introduzione, in cui Albertocchi ripercorre la vita dello scrittore, contestualizzandolo in un periodo storico fecondo di eventi sul piano politico-culturale e ponendolo in relazione con la tradizione letteraria italiana e le coeve correnti artistiche che animavano la vita culturale europea alla metà del XIX secolo. Ne viene fuori il ritratto di uno scrittore inquieto, prolifico, per certi versi affascinante nella sua sorprendente modernità e nella sua capacità di precorrere, con grande intuito creativo, temi e sensazioni ancora di là da venire: è il caso, per citare un titolo, di *Una nobile follia*, ritenuto dalla critica il primo romanzo antimilitarista italiano, sulla guerra di Crimea.

Sono in particolare tre le figure e le correnti con le quali Albertocchi rilegge Tarchetti. La prima è quella, celebre e ben studiata, della Scapigliatura, di cui Albertocchi fornisce un quadro veloce ma esauriente; la seconda, invece, è quella del Naturalismo, corrente con la quale Tarchetti si confrontò, e nel farlo diede respiro europeo alle sue opere; il terzo grande cruccio tarchettiano, infine, è rappresentato da Manzoni, autore detestato dagli Scapigliati ma recuperato da Tarchetti, che instaurò con lui un dialogo fecondo a livello artistico: riprova ne è il ripescaggio dal repertorio manzoniano di stratagemmi narrativi (come il fittizio ritrovamento di un manoscritto) e *topoi* (come in *Paolina*, che racconta dell'amore fra due giovani ostacolato dalla prepotenza di un marchese, causa della morte di lei): dall'analisi di questi tre elementi esce rafforzata l'idea che Tarchetti sia stato un punto di svolta nella narrativa italiana, capace da un lato di superare, in modo dialettico, la tradizione manzoniana; dall'altro, di porre all'attenzione del mondo letterario alcuni stilemi che avranno grande fortuna nell'ultima parte del secolo.

Alla luce di questi rilevamenti, le note costituiscono un prezioso contrappunto allo svolgersi del romanzo. In esse troviamo chiarimenti linguistici dovuti a un testo lontano dall'italiano contemporaneo; esplicitazioni di riferimenti letterari, che siano fonti dirette e calchi o più vaghe vicinanza culturali a determinati autori e correnti; spiegazioni storiche, legate sia a referenti presenti nel racconto, sia a situazioni più generali che vi fanno da sfondo. Non mancano anche notazioni sullo stile tarchettiano, sempre condotte seguendo la linea interpretativa esposta nell'introduzione. Al di là di questo puntiglioso lavoro editoriale, uno dei meriti del libro è senz'altro la resa della questione legata al XLVIII capitolo, che contiene la scena d'amore tra Giorgio e Fosca. Questa sezione non si deve a Tarchetti, ma al suo amico Salvatore Farina, il quale la scrisse poiché l'autore non era in grado di farlo: forse la sua stesura è successiva alla morte di Tarchetti, o forse è stata portata a termine contro la sua volontà. Albertocchi riporta le varie teorie sulle cause di questo scambio d'autore; rovello su cui i filologi della Fosca continuano a dibattere; nodo particolarmente

problematico, anche perché il testo stesso del romanzo, su un piano più generale, presenta forti discontinuità a causa delle condizioni fisiche in cui versava Tarchetti al momento della sua composizione.

Come negli altri testi della collana a cui appartiene *Fosca*, anche per questo libro è disponibile vario materiale online, segnalato alla fine del libro in un elenco di QR code scannerizzabili.

Giulio Papadia

Carlo Tirinanzi de Medici

Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi

Roma

Carocci

2018

ISBN: 978-88-430-8873-7

La difficoltà, se non impossibilità, di un approccio critico alla più vicina contemporaneità letteraria è luogo comune declinato però anche da scrittori come Italo Calvino quando, nella prefazione al *Sentiero dei nidi di ragno*, sosteneva che i contemporanei non possono essere buoni giudici, in quanto privi di prospettiva storica e dunque della necessaria profondità nello sguardo. Il critico statunitense Fredric Jameson, poi, nel suo *Inconscio politico* invitava a «storicizzare sempre», conscio che solo in tal modo è possibile inquadrare gli eventi nella giusta ottica. Sempre Calvino si era spinto oltre, arrivando addirittura a quantificare in cento, centocinquant'anni la distanza minima per poter parlare del passato con la dovuta dose di distacco.

Di tutto ciò è perfettamente consapevole Carlo Tirinanzi de Medici, studioso formatosi fra Siena, Montpellier, Trento e la Brown University di Providence, che sembra quasi convocare figuratamente Calvino e Jameson al banco dei testimoni per ribadire la fatica che deve aver comportato la stesura de *Il romanzo italiano contemporaneo*, edito da Carocci. Il rischio è calcolato, e le pagine iniziali sono una sorta di monito per il lettore, perché l'oggetto della trattazione è un magma ancora fluido, incandescente e difficile da incanalare.

A dispetto del titolo di questo volume – che ambisce a offrire una sistemazione storiografica organica del recentissimo passato letterario, e quindi rinuncia ai precedenti tentativi fatti quasi sempre su base decennale – nelle sue pagine non si parla esclusivamente del romanzo ma di narrativa *tout court*, sebbene in Italia fino a tempi relativamente recenti ci sia stata una certa egemonia del genere poetico e nonostante ancora negli anni Ottanta e Novanta autori come Aldo Busi dichiarassero a gran voce un certo disagio per il ritardo accumulato dal mondo narrativo nostrano rispetto a Francia e Inghilterra. È sul finire degli anni Settanta che arriva a compimento quel fenomeno di democratizzazione della cultura iniziato nel decennio precedente con i movimenti di protesta studenteschi ed eventi storici come l'approvazione della legge Codignola, che nel 1969 aveva liberalizzato l'accesso alle università; fra le conseguenze immediate, il libro uscì metaforicamente dal salotto per giungere nelle piazze. Un cambiamento simile, con l'entrata nell'universo pop di un oggetto che fino a quel momento era stato simbolo di una élite culturale, ha portato per forza di cose a dover ripensare il concetto di letteratura, e l'allargamento del pubblico ha indotto a una ridiscussione dei rapporti di forza fra leggibilità e letterarietà, di solito a tutto vantaggio del primo aspetto. In questo percorso è possibile considerare gli anni Zero come l'approdo, con il raggiungimento del primato definitivo della forma-romanzo. L'ipotesi su cui l'intera opera si poggia, in sostanza, è che negli ultimi anni stiano arrivando a definitiva maturazione dei fenomeni che si potevano già intravedere negli anni Settanta, e il compiersi di questo processo vada verso la creazione di una nuova *koinè* narrativa, una lingua comune «fatta di tecniche, stilemi, motivi, *topoi* spirituali» (p. 11).

Il saggio si articola in tre macrocapitoli, e ciascuno fa riferimento a una porzione cronologica. Nel decennio o poco più che va dal 1979 al 1990 si ravvisa una forte crisi dei movimenti politici di massa, il trionfo dell'edonismo, la corsa al benessere diffuso. In questo periodo si può parlare di romanzi a corto e a lungo raggio, e sono degni di nota due casi editoriali che per la loro dose di sperimentalismo sono decisamente *sui generis*: *Il nome della rosa* di Umberto Eco, apripista per i cosiddetti romanzi dei professori, e *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino,

complesso esperimento metanarrativo. Non bisogna trascurare, poi, che si tratta di un periodo fortunato per esordienti come Pier Vittorio Tondelli e Aldo Busi.

Per la fase successiva si pone innanzitutto il problema di quale cesura cronologica adottare: il 1994, con la discesa in campo di Silvio Berlusconi e l'inizio della Seconda Repubblica, o qualche anno prima, con la caduta del blocco sovietico, l'esplosione di Tangentopoli e la deflagrazione del craxismo? L'autore opta per la seconda opzione, e cita opere che anticipano le caratteristiche che dal '94 si faranno più esplicite: *Un weekend postmoderno* di Tondelli, *Requiem* e *Sostiene Pereira* di Antonio Tabucchi, *Compleanno dell'iguana* di Silvia Ballestra. Le caratteristiche degli anni che vanno dal '92 al 2000 sono l'iperfinzionalità per il romanzo di genere e l'iperrealismo per il documentario, e più in generale la ricerca di una scrittura che si fa politica. È inoltre il primo momento nella storia letteraria d'Italia in cui l'influsso dei media si fa massiccio e invadente, in particolare quello della tv, che si è ormai sostituita alla lettura quale principale strumento di acculturazione.

Fra il 2001 e il 2012, ultimo periodo in cui è possibile rintracciare delle linee comuni, per la durata considerevole e per l'indubbia ricchezza di autori, la televisione è «il vettore supremo che fa entrare l'eccezionalità» (p. 223), e dunque la cronaca fornisce spesso il materiale per le storie narrate:

Giuseppe Genna usa il caso di Alfredino Rampi come sfondo della vicenda di *Dies Irae*, Antonio Scurati si ispira ai fatti avvenuti in una scuola di Rignano Flaminio nella scrittura de *Il bambino che sognava la fine del mondo*. Ulteriore conseguenza di questo clima è la diminuzione dello scarto temporale rispetto al tempo delle vicende narrate, dato che sempre più spesso i romanzi attingono da eventi molto prossimi. In tal senso sono esemplificativi i casi di *Romanzo criminale* di Giancarlo De Cataldo – che racconta in una trasfigurazione romanzesca le vicende della Banda della Magliana – e *Il tempo materiale* di Giorgio Vasta, nel quale lo scrittore palermitano porta a un livello decisamente più alto il racconto degli anni del terrorismo.

Nella coda finale, dopo rapidi cenni agli ultimi casi di opere che spiccano per novità e sperimentalismo – *La scuola cattolica* di Edoardo Albinati e *Il cinghiale che uccide Liberty Valance* di Giordano Meacci, rispettivamente vincitore e finalista del Premio Strega 2016 – l'opera si avvita su sé stessa, e torna alla questione con cui si apriva l'introduzione, quella che Tirinanzi definisce «ipermetropia della critica», il difetto nello sguardo che non consente ai contemporanei di riconoscere e comprendere appieno il valore artistico.

Gli aspetti sui quali si insiste ripetutamente per ciascuno dei tre periodi sono il concetto di postmoderno, la progressiva entrata della letteratura in un universo intermediale dominato dalla tv, l'evoluzione del romanzo storico, la progressiva scomparsa dei concetti di *high* e *lowbrow* – ovvero la creazione di un pop ibridato in cui cultura alta e bassa sono sfumate e convivono – e quindi l'approdo definitivo al linguaggio romanzesco degli ultimi anni.

Quella di Carlo Tirinanzi de Medici è un'opera che merita apprezzamento, ed è utile per la luce che getta su una porzione della letteratura nostrana importante e bistrattata persino nei corsi di laurea destinati agli specialisti. Lo si potrebbe definire un saggio denso, da intendersi come denso di autori, opere e linee di tendenza, col fine di restituire centralità a tutti quei narratori che, ancorché patrimonio recente, sono caduti nell'oblio e a quelli il cui valore ha fatto fatica a sedimentarsi nella memoria collettiva, complice un mercato editoriale che pubblica in quantità e poi divora, fagocita, dimentica.

Come in ogni buon manuale di letteratura, non mancano i riferimenti alla temperie politica, economica, sociale e infine culturale che ha prodotto uno specifico tipo di manifestazione artistica: si segnalano quindi i cambiamenti politici più rilevanti (acme e progressivo declino dei partiti di massa, avvento di leadership forti come quelle di Thatcher, Reagan e Pinochet, exploit delle televisioni commerciali) e ci si dedica agli altri media e alla loro influenza sulla letteratura (i Cannibali traggono linfa dai gerghi giovanili e dal linguaggio pubblicitario, Mediaset e il clima degli anni Ottanta contribuiscono a coltivare nichilismo, individualismo e forme di narrazioni disimpegnate). Da segnalare che un riconoscimento al valore del lavoro di Tirinanzi de Medici è il recente terzo posto conquistato nel prestigioso Gadda Prize assegnato dalla Edinburgh University.

Nelle pagine finali l'autore mette da parte il discorso esclusivamente letterario ed esamina in ottica cross-mediale le serie tv e i fumetti «non più relegabili ad arte secondaria» (p. 259). Se questa non è critica letteraria *stricto sensu*, lo diventa perché pone la letteratura sullo stesso piano dei nuovi media e delle nuove forme della narrativa – con cui spesso entra in competizione – e perché mira a far riflettere attorno al senso dello scrivere oggi, dato che al consumatore (specie ai giovani della «generazione Netflix») si offre una vasta gamma di scelta. La domanda, legittima anche se non pronunciata, è: cosa può fare la letteratura per tornare appetibile e irrinunciabile? Marcare il territorio con un ritorno alla letterarietà o aprirsi al nuovo e all'intermedialità?

Elena Porciani

Giuliana Zagra

La tela favolosa. Carte e libri sulla scrivania di Elsa Morante

Roma

Carocci

2019

ISBN: 978-88-430-9538-4

Chiunque abbia familiarità con la critica su Elsa Morante conosce il ruolo chiave che Giuliana Zagra ha avuto nella svolta filologica che ha caratterizzato gli studi sull'autrice negli ultimi anni: da quando, nel 2006, questa «esperta di archivi e di biblioteche d'autore», come lei stessa si definisce nella quarta di copertina, allestì insieme a Simonetta Buttò, presso la Biblioteca Centrale Nazionale di Roma, la mostra *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante*. Non che in precedenza non si fossero registrate escursioni nelle carte morantiane disponibili al tempo nella biblioteca capitolina – si pensi solo ai lavori degli anni Novanta di Marco Bardini –, ma, con l'esibire per la prima volta in pubblico manoscritti e scartafacci provenienti dal lascito dell'autrice, la mostra ha di fatto aperto una nuova stagione di ricerca, incentrata sulle vicende redazionali delle cattedrali di carta di Morante, da *Menzogna e sortilegio* ad *Aracoeli*, e sui materiali che compongono il loro tessuto connettivo.

Di questa più matura stagione critica Zagra è stata non solo promotrice, ma attrice in prima persona e *La tela favolosa* costituisce il compendio di una passione filologica che si è articolata in numerosi contributi e iniziative, oltre che nella collaborazione al volume *L'amata. Lettere di e a Elsa Morante* curato per Einaudi, nel 2012, da Daniele Morante.

Dispiace un po' quindi, di primo acchito, che nel libro non si trovi una nota bibliografica che riconduca le varie sezioni alle occasioni da cui esse prendono origine; si ha l'impressione che, di fronte a quelle carte che «sono la porta d'ingresso al mondo più intimo della scrittrice» (p. 29), colei che se ne è presa per così tanto tempo cura si sia sin troppo messa da parte: a costo di far perdere di vista le stratificazioni nel tempo della propria personale «tela favolosa», intessuta negli anni con pazienza intorno alla personalità di Morante. A un secondo sguardo, tuttavia, nel momento in cui si riscontra l'assenza nel volume anche delle note a piè di pagina, ci si rende conto che *La tela favolosa* non aspira in realtà a essere uno studio accademico; piuttosto, si configura come un'amorosa presentazione, ai non addetti ai lavori o ai neofiti, di quella cucitrice di racconti che risponde al nome di Elsa Morante. E pare di riconoscere in ciò un più sottile obiettivo: fornire un contributo alla ricomposizione della frattura tra studi morantiani e vulgata che tanto ha pesato – e ancora continua a pesare – sulla ricezione della scrittrice. Mentre infatti nelle pubblicazioni accademiche le studioso e gli studiosi si avventuravano negli scartafacci morantiani con sempre maggiore acribia, a livello *mainstream* si sono continuati a mettere al centro del discorso gli amori clandestini, le amicizie *bohémien*, il carattere intemperante o, viceversa, si è praticata una critica spicciola, poco informata e ancorata a categorie interpretative fortunate ma obsolete. Ecco allora che il volume di Zagra si pone in una zona intermedia: di diffusione dei dati scientifici all'interno di un orizzonte di pubblico più ampio e, al contempo, di attrazione di tale pubblico nelle (apparentemente) impervie lande della ricerca letteraria.

Ciò non toglie che i lavori qui raccolti siano di assoluta rilevanza per la ricezione attuale di Morante: nell'insieme Zagra dipana una visione critica che, poggiando su una squisita conoscenza dei materiali morantiani donati sino al 2015, ne segue per quasi settanta anni l'inflessa attività consegnandoci il ritratto di una scrittrice contraddistinta da una vocazione assoluta, persino fatale, evidente sin dall'infanzia e durata un'intera vita senza soluzione di continuità. Con immagine tratta dalla *Poesia per Luca* composta durante la redazione dell'*Isola di Arturo* e trascritta nell'*Amata*, siamo di fronte a una «tela» che nei suoi arabeschi è tanto «favolosa» e suggestiva quanto raffinata

e ordinata, riguardo alla quale spicca la ricostruzione delle vicende che da *Nerina*, secondo romanzo del dittico *Due amori impossibili* annunciato nel 1952 sull'«Unità», conducono allo *Scialle andaluso*.

Varie sono le indicazioni interpretative e metodologiche che possiamo trarre. Innanzitutto, non possiamo che congedare lo stereotipo, purtroppo duro a morire nella vulgata, di una Morante invasata e strabordante, gemella dell'Elsa umorale e intransigente di cui non pochi sodali e discepoli ci hanno consegnato la memoria. In secondo luogo, studiare «l'incanto che pure lasciò qualche segno sulla [...] vita» (p. 43) di Morante – e sono parole tratte dall'ultima pagina da lei vergata, il 1° gennaio 1985 – suggerisce la profonda connessione tra vicenda autoriale e filologia. Il profilo di questa scrittrice inaspettatamente così meticolosa e lucida, che taglia e ricomponde la propria scrittura secondo una modalità autotranstestuale, si compone in una storia di eventi e circostanze che si svolge in uno spazio autobiografico tutto implicato dai testi, ossia liberato dal *gossip* e da facili fascinazioni. Non di meno, l'interpretazione non può esaurirsi in un simile spazio autobiografico: alla filologia d'autore si devono affiancare opportuni strumenti critico-teorici, secondo una mutua collaborazione a cui Zagra generosamente offre la sua esperienza sul versante della ricerca di archivio.

Rimane da dire su un'opzione interpretativa che Zagra propone, annunciata già dal titolo del primo capitolo, *Prima di tutto poeta*, e cioè che in Morante «la scrittura [...] appare come la dilatazione di un nucleo poetico originario» (p. 19). In effetti, nonostante i risultati più alti Morante li abbia raggiunti senza dubbio in prosa, poesie e versi costellano i suoi quaderni e taccuini, mettendo spesso in scena per la prima volta personaggi e situazioni destinati a vivere poi nei romanzi. Non si può qui discutere pienamente questa posizione, però certo bisognerà valutare quanto Elsa Morante abbia una visione più filosofica che tecnica del concetto di poesia. Quando parla di poeti, per lei questi non sembrano essere così diversi da artisti e romanzieri, accomunati dal valore dei loro intenti etico-estetici più che distinti dai generi praticati, secondo un approccio alla questione che pare possedere una matrice idealistico-romantica se non crociana, perlomeno nella terminologia. La poesia è, infatti, in primo luogo una categoria dello spirito, che da un lato si lega a una vaghezza al contempo sentimentale e morale, come si nota ad esempio nelle recensioni cinematografiche del 1950-51, dall'altro, dal passo sul compito dei poeti del 1945 alla missione realistica affidata agli scrittori negli interventi degli anni Sessanta e Settanta, obbedisce all'intento di dare forma e, con ciò, senso umano alla realtà.

INDICE SAGGI E RECENSIONI

Adamo, Intervista a Cherchi	24
Broccio, Su Caproni,	31
Daniele, Su Belmoro di Alvaro	43
Manconi, Un lungo apprendistato	58
Mattei, Bodini-Sciascia	68
Santoro, Giacomo Debenedetti	79
Sbrojavacca, Bibliografia critica di Calasso	91
Sichera, Per il conoscente di Umberto Fiori	121
AA.VV., Contro la finzione	127
AA.VV., Edoardo Sanguineti	131
AA.VV., Il carteggio Caruso-Martini	134
AA.VV., Letteratura italiana	137
AA.VV., Periodici del Novecento	139
Ballerini, eccetera E	141
Capecchi, I fronti della scrittura	143
Castelnuovo, I Moncalvo	145
Comparini, Geocritica e poesia dell'esistenza	147
D'Annunzio, Alcyone	149
D'Intino, La caduta e il ritorno	151
De Marinis, Al limite del teatro	153
Fistetti, Umberto Eco e gli ipotesi della modernità	156
Fortini Giudici, Carteggio 1959-1993	158
Galvagno, Giacomo Leopardi tra antico e moderno	163
Lanuzza, Argotier	166
Maffei, La passione del metodo	168
Melani Venturini, Ecce video	171
Moio, Da 'Documento-sud' a 'Oltranza'	173
Palmieri, Pirandello e la medicina	175
Porciani, Nel laboratorio della finzione	177
Raccis, Una nuova sintassi per il mondo	179
Salerno, Dante in Cina	181
Serianni, Per l'italiano di ieri e di oggi	183
Spinella, Scritture dal secondo Novecento	185
Tarchetti, Fosca	187
Tirinanzi, Il romanzo italiano contemporaneo	189
Zagra, La tela favolosa	192

copyright
© 2019 - Vecchiarelli Editore - Manziana



VECCHIARELLI EDITORE